حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي
البنيـــة التركيبية

د. يوسف أحمد إسماعيل

قسم اللغة العربية- جامعة حلب

الجمهورية العربية السورية

جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

ISSN : 1560 - 5248

الرسالة ٢٦٣ - الحولية ٢٧

١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م (يونيو)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية السابعة والعشرون
الرسالة الثالثة والستون بعد المئتين
١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م

هيئة التحرير

د. يوسف غلوم علي
رئيس التحرير

أ. د. أحمد محمد عبدالخالق
قسم علم النفس

أ. د. عبدالله سيد عبدالمجيد هدية
قسم العلوم السياسية

أ. د. محمد أحمد الدالي
قسم اللغة العربية وآدابها

أ.د. عزت قرني عبدالرحيم
قسم الفلسفة

د. حسين علي المسري
قسم التاريخ

د. عبيد سرور العتيبي
قسم الجغرافيا

د. أنتوني جوهي
قسم اللغة الإنجليزية

د. هشام محمود إبراهيم مصباح
قسم الإعلام

هيفاء حمد المشاري
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية – جامعة الشارقة

أ. د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ – جامعة الكويت

أ. د. أحمد عتمان
قسم الدراسات اليونانية واللاتينية
جامعة القاهرة

أ. د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية – جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية – جامعة أسيوط

أ. د. ماري تريز عبدالمسيح
قسم اللغة الإنجليزية – جامعة القاهرة

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة – جامعة عين شمس

أ. د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع – جامعة الكويت

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام – جامعة مصر الدولية

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا – جامعة عين شمس

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس – جامعة عين شمس

قواعد النشر في

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية مجلة فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ - تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات متن اي بحث ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة (في المتن ايضاً).

٣ - قواعد تسليم البحوث:

أ - يقدم البحث مطبوعاً من ثلاث نسخ، على ورق (A4)، وعلى مسافتين، وبنط (١٤)، مع القرص المرن الخاص به.

ب - يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود ١٥٠ كلمة للغة العربية، و٢٠٠ كلمة للغة الإنجليزية.

ج - يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د - يقدم الباحث إقراراً كتابياً بان البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ - تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم بأصولها الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم الشريحة الأصلية للصور الملونة.

و - في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية ملونة، يلتزم دفع تكاليفها.

٤ - يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:

<u>أولاً - الهوامش:</u>

أ - توضع الهوامش في نهاية كل فصل، أو في نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ب - ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج - تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة كالتالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، معجم الفاظ الشخصية، الطبعة الأولى، دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م، ص١٥.
- في حالة تكرار الهامش مرات متتالية، يذكر باختصار كالتالي:
  * المرجع السابق، ص٢٦.
- وفي حالة وجود فاصل هامش مختلف يذكر كالتالي:
  * أحمد عبدالخالق، معجم الفاظ الشخصية، ص٣٥.

ثانياً - المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع ترتيباً الفبائياً، بحسب الأسماء المشهورة للمؤلفين. ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م.

* - شروط قبول الأبحاث في الحوليات:

أ - لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب - أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

ج - لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د - يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات - على الأقل - على نشره في الحوليات.

هـ - تمنح المجلة للباحث خمسين نسخة من بحثه المنشور، كإهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/
E-mail: aass@kuniv.edu.kw

الرسالة ٢٦٣

بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي
البنية التركيبية

د. يوسف أحمد إسماعيل

قسم اللغة العربية – جامعة حلب

الجمهورية العربية السورية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – الحولية السابعة والعشرون – ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م

المؤلف:

د. يوسف أحمد إسماعيل:

المؤهل العلمي:

- دكتوراه دولة في الأدب العربي عام ١٩٩٧ م، جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب.
- مدرس في قسم اللغة العربية – كلية الآداب. جامعة حلب. سورية.

الإنتاج العلمي:

الكتب:

١ –بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. منشورات وزارة الثقافة. سورية ٢٠٠٤ م.

٢ –الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب. سورية ٢٠٠٤.

٣ –المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز. منشورات اتحاد الكتاب العرب. سورية. ٢٠٠٧.

٤ –البلاغة الخرافية، مكونات الحكي في بيان بيدبا. وزارة الثقافة. سورية ٢٠٠٧.

الأبحاث:

١ –الإيقاع في النقد العربي من المفهوم إلى المصطلح. المعرفة. سورية. العدد ٣٨٦/ ١٩٩٥.

٢ –البنيات المبأرة في الشعر. المعرفة. سورية. العدد ٤٣٠ / ١٩٩٩.

٣ –الأنماط الإيقاعية والبنية الدالة في الشعر. المعرفة. سورية. العدد ٤٢٥/١٩٩٨.

٤ –الأنساق القافوية، قراءة في الشعر المملوكي. مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب. سورية. ع ١٨٢ / ٢٠٠١.

٥ –التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي. مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب. سورية. . ع ٨٦ – ٨٧ / ٢٠٠٢.

٦ –التعالق النصي في الخطاب الشعري، مقاربة نقدية في المرجعية الثقافية للقصيدة المملوكية. ع ٨٩ / ٢٠٠٣.

٧ –بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي، البنية الإحالية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت. الرسالة ٢٢٠. الحولية الخامسة والعشرون. ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥.

٨ –مكونات الحكي في المقامة الكوفية. مجلة الفيصل الأدبية. المجلد الثاني. العددان ١ – ٢ / ١٤٢٦ – ١٤٢٧.

المحتوى

- الملخص ١١
- المقدمة ١٣

* **المبحث الأول : التركيب النحوي " صورة النحو"** ١٥
  - بنية القلب " التقديم والتأخير" ١٧
  - بنية الوصل والفصل ٢٠
  - بنية الاعتراض البلاغي ٢٩
  - تبادل البنيات التأليفية ٣٢

* **المبحث الثاني : التركيب البلاغي "الصورة الشعرية"** ٣٥
  - محسنات المشابهة ٤٥
  - محسنات المجاورة ٦٠

* **المبحث الثالث : "الصورة التشكيلية"** ٧٩

* **المبحث الرابع : التركيب وعناصر الربط في القصيدة** ١٣٥
  - المتواليات الثانوية ١٤٢
  - المتواليات الموضوعاتية ١٥٠
  - المتواليات الاكتنازية ١٥١
- الخاتمة ١٦٥
- الهوامش ١٦٧
- المصادر والمراجع ١٨٧

الملخــص

ينهض البحث بمباحثه الأربعة على قراءة المستوى التركيبي في بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي، وذلك من خلال رصد التركيب النحوي " صورة النحو " والتركيب البلاغي " الصورة الشعرية " والتركيب الهيكلي " الصورة التشكيلية" والتركيب وعناصر الوحدة والربط في القصيدة.

يشتغل المبحث الأول في صورة النحو مركزاً على البنيات الفاعلة، كبنية القلب وبنية الفصل والوصل وبنية الاعتراض البلاغي، باعتبارها بنيات فاعلة في الخطاب الشعري المميز، بانحرافه عن اللغة الطبيعية. ويشتغل المبحث الثاني في الصورة الشعرية بوصفها شكلاً تركيبياً ناتجاً من خطأ منزاح عن اللغة العربية المعيارية، ينتج نسقه اللغوي الخاص بناء على علاقات المشابهة والمجاورة. كما يشتغل المبحث الثالث في التركيب الهيكلي الذي يوضح التركيب الهندسي للقصيدة العربية المملوكية ودرجات انحرافها عن القصيدة العربية النمطية. ويبحث المبحث الرابع في عناصر الوحدة والربط في القصيدة المملوكية من خلال المتواليات الثانوية والموضوعية والاكتنازية بوصفها بنيات تركيبية تشتغل في مستويين : الأول الخطاب المفهومي الظاهر الذي يتجلى في كثير من المواقع بصور متعددة للقطع، والثاني الخطاب العاطفي الخفي حيث تظهر فاعلية الوصل بوصفه خطاباً تأويلياً يناهض التفكك الظاهر في الخطاب الأول، ويعاضد الوحدة في القصيدة العربية المملوكية من خلال عناصر أسلوبية ودلالية.

يأخذ البحث بالاستقصاء والاستقراء والوصف، مفيداً من الإحصاء للوصول إلى نتائج تبين خصائص القصيدة المملوكية في المستوى التركيبي، بغية وضعها

في مسارها التاريخي وقيمها الجمالية الخاصة، ضمن علاقاتها العامة بالخطاب الشعري العربي، وخصوصية انتمائها إلى حقبة تاريخية وثقافية واجتماعية محددة.

المقدمة

تبنى القصيدة العربية على مجموعة من المستويات. هي المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي، والمستوى الإحالي، والمستوى الدلالي. ولا نقرأ كل مستوى من المستويات منفصلاً إلا للضرورة الدرسية؛ لأنه يشكل جزءاً من بناء كلي، تتفاعل فيه العناصر المكونة للبناء، كل في موقعه منفصلاً ومتلاحماً مع غيره من العناصر.

وحين نقف في هذا البحث على المستوى التركيبي لمقاربة البنى الفاعلة في القصيدة المملوكية لا نغض الطرف عن تفاعل جميع المستويات، وإنما لضرورة درسية نتابع ما بدأناه سابقاً في مقاربة المستوى الإيقاعي(*) والمستوى الإحالي(**).

ونريد بالمستوى التركيبي العلاقة الداخلية والعلاقة الخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة. فعلى مستوى العلاقة الداخلية يشكل موقع العناصر المكونة للجملة بؤرة المعطى الدلالي والفني في الجملة وفي النص؛ فمنه نقرأ التركيب النحوي " صورة النحو" لنلاحظ الأثر الجمالي الذي يخلقه انزياح الجملة عن نسقها المعياري النحوي من خلال بؤرة التوتر الشعري كالتقديم والتأخير، والاعتراض، والفصل والوصل.. إلخ. وكذلك نقرأ التركيب البلاغي " الصورة الشعرية" باعتباره يتوازى مع التركيب النحوي من حيث التركيب. فكلاهما يشكل بؤرة شعرية من العلاقة بين المفردات في مواقعها؛ التركيب النحوي

(*) إسماعيل، يوسف - بنية الإيقاع في الخطاب الشعري- وزارة الثقافة. دمشق ٢٠٠٤.

(**) إسماعيل، يوسف- بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي، البنية الإحالية- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. الرسالة ٢٢٠ الحولية الخامسة والعشرون. مجلس النشر العلمي. جامعة الكويت ٢٠٠٥.

على مستوى العلاقة النحوية والتركيب البلاغي على مستوى العلاقة الإسنادية بين المسند والمسند إليه كالصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه، والعلاقة المجازية بين المسندات كالجزء والكل، والمحتوى والمحتوي، والحسي والعقلي.. إلخ. مما يخلق نسقاً مخالفاً للعلاقة المعيارية؛ فيشكل بؤرة التوتر الشعري.

أما مستوى العلاقة الخارجية، فإن الوحدة المقطعية في القصيدة هي التي تشكل بؤرة التوتر الشعري من خلال التوظيف الدلالي للمقطع، وعناصر الربط بينه وبين المقاطع الأخرى التي تشكل بمجملها صورة التركيب الهيكلي العام الذي يبني القصيدة النمطية في الثقافة العربية. إلا أن مقاربة العلاقة الهيكلية للمقاطع لا تلغي المقاربة الداخلية للمقطع الواحد بغية البحث عن البناء الداخلي للمقطع في إطار توظيفه الكلي، كالبحث مثلاً عن الوحدات المعنوية الجزئية التي تبني المقدمة الشعرية للقصيدة ورؤيتها في إطاريها: الثقافي والتاريخي، ثم قراءة القصيدة بصورتيها الهيكلية الشمولية عبر مستويين: المستوى العاطفي والمستوى المفهومي. يتعامل المعطى الأول مع الخطاب الداخلي الخفي للقصيدة، ويتعامل الثاني مع الخطاب الخارجي الذي يبحث في العبارة والجملة عن وسائل ربط تقدم الخطاب التواصلي للمتلقي.

عبر البحث عن شبكة العلاقات المتعددة داخل القصيدة يبني البحث كينونته في المستوى التركيبي مستعيناً بالتحليل والإحصاء والاستقراء ليصل إلى نتائج تبحث عن إنصاف قصيدة العصر المملوكي.

المبحث الأول : التركيب النحوي

" صورة النحو "

إن للتراكيب اللغوية خصائص متباينة، من حيث البنية، ومن حيث الوظيفة التداولية ؛ فكل ضرب منها يستعمل في طبقة مقامية معينة، وبغرض تخاطبي ما. وهذا التباين في الطبقات المقامية والأغراض المؤداة يميز بين أنماط من البنيات. وقد تحدثت البلاغة العربية عن مجموع هذه الأنماط، وبينت بعدها التداولي، كالتقديم والتأخير، والقصر، وما إلى ذلك. كما قارب المتوكل[١] بين الأنماط العربية والأنماط التي اقترحها "ديك Dik. Simon" فوجد تقاربا ملموسا بين النمطين يتقاطع بتركيزهما على بؤرتين : بؤرة ترتبط بالمعلومة التي تكتفي بإتمام معلومات المخاطب، وهي في البلاغة العربية دخلت تحت "الخبر الابتدائي" وعند "ديك Dik. Simon " تحت بؤرة "التتميم". والبؤرة الثانية : هي المرتبطة بالمعلومة التي يقوم حولها خلاف بين المتخاطبين، وهي في النمطين تدخل تحت اصطلاحات واحدة، كبؤرة الحصر، وبؤرة التعويض/ القلب.

لم تخرج تلك المقاربة عن إطار اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية، لقراءة دور تلك البنيات في الخطاب الشعري، من حيث قصدية البنيات وأثرها الجمالي. وأدى ذلك إلى قطع المكون[٢] لوظيفة البؤرة عن سياقه. وفي اللغة الشعرية لا يكتسب الحد وظيفته إلا بسياقه. وهذا يشير إلى أن التبئير درجات في اللغة الشعرية، فيؤثر في العناصر الأخرى ويتأثر بها، كما يعمل على تلاحم البنية الشعرية. وبذلك تتخطى دلالته إطار الجملة النحوية إلى الجملة الشعرية، ويكون بؤرة مهيمنة على البيت أو المقطع أو القصيدة، أو شعر عصر ما. ولملامسة الفارق بين الجملتين : النحوية والشعرية، لابد من توضيح ما يميز جمل النظام من

جمل النص[٣] ؛ فجمل النظام جمل يتم توليدها بوساطة القواعد المهيمنة لنظام لغوي معين ؛ أما جمل النص، فهي المعنى المحسوس للجملة ... وقد تظهر هذه الجملة في بعض اللغات، على الأقل – على شكل نصوص كاملة، أو على شكل أجزاء نصوص. وبهذا الاعتبار ؛ فإن نطق جملة ما، لا يؤدي إلى جملة ؛ أي أن جملة نص محسوسة ليست بالضرورة جملة نحوية، لأنها بالاعتماد على السياق قد تكون مجرد حرف نفي. هذا التقسيم الثنائي يقدم جملة النص بأشكال لانهائية لا يمكن حصرها، وذلك عكس جمل النظام التي تحمل قانوناً عاماً هو : المسند + المسند إليه + الملحقات.

وحديثنا عن جمل النظام في الشعر المملوكي لا ينفصل عن الحديث عن جمل النظام في الشعرية العربية الكلاسيكية بشكل عام. فالجملة الفعلية (فعل + فاعل) تشكل في اللغة المعيارية المعيار اللغوي الأول الذي يمثل النظام اللغوي العربي، وتقدم الفاعل على الفعل هو ما يخلق النوع الثاني من الجمل ؛ ومن ثمّ فإن حضور الجملة الفعلية في اللغة العادية يعزز الوظيفة الإفهامية للخطاب.

وفي الإحصاء الذي أجريناه على /١٠٠٠/ بيت من الشعر موزعة على عشرة أغراض شعرية، تبين تفوق الجملة الفعلية من حيث كثافة حضورها ؛ فقد شكلت نسبة/ ٦٩,٣٢/ من مجموع الجمل في حين شكلت الجملة الاسمية / ٢٠,٢٧ / ولا نريد هنا أن نصدر حكماً جزئياً فنقول : إن هذا يدل على أن الشعر المملوكي يقترب من اللغة المعيارية، وأنه لو كانت النسبة بعكس ذلك، أي أن كثافة الجملة الاسمية أكبر من الأخرى، لدل ذلك على أن الشعر المملوكي يقترب من اللغة الشعرية التي تتسم بابتعادها عن اللغة المعيارية ؟ !.

إن هذا التريث بإطلاق الحكم لا ينبع من نفينا لتميز اللغة الشعرية، وإنما من ضرورة التوضيح أن هذه الجمل التي أحصيناها، تتداخل وتتفاعل ؛ فالجملة الفعلية ليست مغلقة داخلياً ؛ إذ هي بالإضافة إلى تلونها بما يعمل عمل الفعل، تحتوي بداخلها على حياة متجددة تخلقها عناصر متعددة، كالتقديم والتأخير

والفصل والوصل، والاعتراض، ونفي المعيار السياقي بالانتقال من صيغة معيارية إلى أخرى جديدة ثم نفيها، كالانتقال من صيغة فعلية إلى أخرى، أو من فعل إلى اسم أو العكس، أو من خبر إلى إنشاء طلبي أو غير طلبي، ثم تؤطر بنية التوازي ذلك كله داخل الجملة الواحدة وخارجها، متضافرة مع عناصر التشاكل والتباين بين الوحدات المعجمية والمتواليات الفكرية, ومستوى الإيقاع بشكل عام.

- بنية القلب " التقديم والتأخير" :

يتألف الكلام في اللغة الطبيعية من وحدات معجمية متنوعة، تشكل باجتماعها جملة مفيدة، تشكل مع مثيلاتها من الجمل خطاً متسلسلاً ممتداً للوصول إلى مفهومية الخطاب. ويخضع اجتماع الوحدات في جمل إلى معايير تفرض ترتيباً محدداً، كما هو في الجملة الفعلية، مثلاً (فعل + فاعل + ...) ويخضع ذلك الترتيب إلى المستوى الدلالي الذي يفرضه الخطاب، دون اعتبار أية أهمية محددة لوحدة معجمية ما، دون أخرى، خارج سياقها، باستثناء ما تجب لها الصدارة، كألفاظ الشرط والاستفهام، لتحقق الغاية من مدلولها التركيبي في الجملة.

وعليه، فإن موقع الوحدة المعجمية في الجملة محكوم بعلاقة نحوية / دلالية تفرضها الوظيفة الإفهامية[٤] للخطاب، وأي تغير في موقعها سيؤدي إلى أحد أمرين : إما تعطيل الوظيفة الإفهامية، ومن ثمّ إلغاء مفهوم الخطاب بوصفه وسيلة تواصل، أو إنتاج دلالة جديدة تغني الدلالة الأولى وتنوعها، وقد تتغير طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة تغني الدلالة الأولى وتنوعها، وقد تتغير طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة عليه غير الوظيفة الإفهامية.

مع اختلاف درجة الوظيفة الإفهامية يتغير الخطاب من خطاب نثري إلى خطاب شعري، حيث تبرز الوظيفة الشعرية، مؤشراً على تلك الانزياحات داخل العلائق التي تقيمها الجملة بين وحداتها المعجمية، ومن ثمّ فإن القلب (التقديم والتأخير) ينبع من تحويل اللفظ من مكان إلى مكان، أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية.

غير أن بعض الآراء لا ترى فيه ذلك، ففي قراءة بلمليح لمبنى الشعر عند المرزوقي (-٤٢١ هـ) من خلال نظام التوازي أو التقابل، نرى أن التقديم والتأخير من أبرز ظواهر " التوازي بالتخالف "[٥] عند المرزوقي، وذلك "لأن الوضع الطبيعي للغة يتمثل في أن تتركب وحداتها في إطار الرتبة المنطقية والنحوية التي لابد من أن تسفر عن انسجام تأليفي ينبثق عن الانسجام الدلالي[٦] الذي نتوخى منه الفعالية التواصلية التي نقصد إليها في كلامنا اليومي. ولكن نظام الشعر يغير من منطق الرتبة بقدر ما ينسجم مع نظامه التركيبي الخاص الذي هو نظام التقابل. فيسفر بحكم هذا التغيير عن تواز بالتخالف لا يمكن أن نعده من جهتنا [بلمليح] انزياحاً أو خرقاً للّغة الطبيعية، وإنما هو تغيير يقصد إلى الفعالية الدلالية بحسب الوضع الذي يكون عليه التركيب الشعري ضمن التوازي بالتخالف. أي إذا كان منطق الرتبة غير متوافق مع هذا التركيب، فإن قصد المتكلم يذهب إلى الفعالية المتوخاة من عدم التوافق هذا. ولذلك فإن التقديم والتأخير تركيب شعري نابع من نظام التوازي بالتخالف، ومشحون بدلالة لا يمكن أن ندركها بإرجاعه إلى منطق الرتبة، وهي دلالة لا يمكن أن تمارس فعاليتها إلا ضمن التركيب الذي أسفر عنها، لأنه لا يمكننا أن ننقلها ... إلا عبر هذا التركيب "[٧].

إن الخلاف بين القراءتين، يعود إلى أن الأولى ترى في الشعر نظاماً للانزياح ونفيه، في حين ترى الثانية أن الشعر نظام للتقابل، إلا أنهما معاً ينطلقان من الشعر بوصفه نظاماً لغوياً ؛ ومن ثمّ فالاختلاف بينهما يحضر بالقدر الذي يكشف عنه الباحث من خلال رصده للتقديم والتأخير ضمن شبكة العلاقات التي يقيمها النظام الواحد، الانزياح أو التوازي. وبذلك يشكل التقديم والتأخير حلقة في نظام متكامل، مثله مثل الصورة الصوتية والصورة الشعرية ... وهو في كلا النظامين يحمل دلالة جديدة. وتعريفه ضمن نظرية الانزياح، بأنه نقل لفظ من موقع إلى موقع ضمن الجملة الواحدة، لا يعني أن دلالته الجديدة هي

دلالة قارّة في دلالته الأساسية / المعيارية، ومن ثمّ يمكن إدراكها بإرجاعه إلى منطق الرتبة.

يعمل التقديم والتأخير، وفق خصائصه البنيوية والتداولية تلك، بتناغم مع باقي الفعاليات الشعرية القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية، ولذلك تكتسي دراسته أهمية لا تقل، بصورة التركيب النحوي الشاملة، أهمية عن دراسة التركيب البلاغي، خاصة إذا شكل بؤرة مستقلة في الفعالية الشعرية، وأعطى الجملة النحوية قيمتها التعبيرية.

وهذا ما لاحظناه في الشعر المملوكي، فقد شكل القلب نسبة / ٢٩ ٪ / من مجموع الجمل المتوافرة في / ١٠٠٠ / بيت شعري. جاء في الرتبة الأولى الجار والمجرور بنسبة متقدمة بلغت / ١٩,٨٠ / ثم انخفضت بقية المكونات إلى درجة متدنية، جاء في أولها الفاعل بنسبة / ٣,٥٢/ والظرف والمفعول به بنسبة /٢,٥٤ /، ثم الصفة في الدرجة الأخيرة بنسبة /٦٢ ٪ / .

يمكننا قراءة تلك النتائج بشكل جزئي، منفصل عن صورة النحو، كفعل إجرائي ليس غير؛ فنقول: إن الشعر المملوكي لم يهمل الانزياح على مستوى ترتيب الكلمات في الجملة كأداة شعرية فعالة، إلا ما جاء على وجه النذرة؛ فالنسبة الضئيلة التي حققتها المكونات، باستثناء الجار والمجرور، تدفع الشعر إلى قراءة خالية من التوتر الشعري والركون إلى اللغة الطبيعية في ترتيب العبارة. ويشكل ذلك خطراً على الفعالية الشعرية في النص إذا لم تظهر فيه عناصر شعرية أخرى تعوض ضعف الانحراف على مستوى القلب.

ومن ذلك هذا المقطع من قصيدة ابن الوردي، يقول فيها على البسيط[٨]:

وافى الكتاب الذي تعنو له الكتبُ منَ الشّهاب الذي تسمو به الشّهبُ
من عند أسجَعَ منْ يسمو وأسمحَ مَنْ أعطى وأبلغَ مَنْ أمْلوا ومنْ كتبوا

فلو فرشتُ سروراً وجنتي لـــه لم أقضِ مِنْ حقّه بعض الذي يجب
ألفاظه الغرّ فاروقيـــةٌ درر يفنى بها السّمّ أو يشفى بها الكَلِب
يا باعثَ الثّلج والسحب التي عُهِدتْ مِنْ ثغره وندى كفيه يحتلـــب
بيض الثّلوج اكتستْ من وصفكمْ ذهباً كأنّها فضّة قد مسّها ذهـــب

والقلب بوصفه عنصراً شعرياً، لا يتوافر في القصيدة بشكل مرتجل؛ فالانزياح الذي يعبر عنه يكسر نمطية الصورة على محورين: الأول المعيار السياقي، والثاني المعيار اللغوي في اللغة الطبيعية. يظهر الأول في النص، ومن نسقه وطبيعته، إنه معيار داخلي، تلح طبيعة الشعر عليه، وينشأ الثاني من طبيعة الخطاب النثري الممتد / الأساس، إنه معيار خارجي، تلح طبيعة الخطاب الشعري على خرقه للخروج إلى لغة أخرى لا تعرف الثبات، والتواصل الممتد، والوضوح الدائم، إنها لغة الشعر القلقة والممتدة بفعل رجعي، والغامضة دون أن تفقد الخطاب سمته التواصلية.

إن خرق المعيارين: الداخلي والخارجي، تكسير لجمود المخيلة الشعرية لدى المتلقي؛ من أجل دفعه للإمساك بجمالية فن اللغة، والإحساس بالمتعة الجمالية التي يقدمها الخطاب الشعري. أما بالنسبة إلى المرسل فالنص لا يعبر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعيه ومخيلته، ولذلك يرى في القلب واقعة لغوية جديدة إلا أنها ليست مجردة من المتعة الجمالية التي يمسك بها المتلقي، بل هي جزء منها ولا تنفصل عنها.

- بنية الوصل والفصل:

تعرف البلاغة العربية الوصل بأنه عطف الجملة على الجملة بالواو دون غيره، قياساً بعطف المفرد على المفرد، لإشراك في حكم أو معنى. والإشراك هو تصور معنى بين شيئين يقع الإشراك فيه، كأن يقع الطرفان في حكم إعرابي واحد، مثل " جاءني زيد وعمرو" فقد أشركت الواو عمراً في المجيء

الذي أثبت لزيد، فعطف على الفاعلية؛أو كأن يكون الطرفان كالنظيرين أو الشريكين، بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني، مثل "زيد قائم وعمرو قاعد " فمعنى الجمع هنا أن معرفة وضعية زيد استدعت معرفة وضعية عمرو. وكذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني مما يجري مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر عن الأول فلو قلت زيد طويل القامة، وعمرو شاعر، كان ذلك خلطاً لأنه لا مشاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر. ومنه أن يكون المسند إليه واحداً في الجملتين، مثل " يقول ويفعل ويضر وينفع ..." فالواو هنا تزيد من معنى الجمع قوة وظهوراً، أما إذا قلت " يضر وينفع " يبدو ذلك رجوعاً عن قولك "يضر " وإبطالاً له[٩].

أما الفصل في البلاغة العربية فهو الوصل بالقران، وترك حرف العطف "الواو " لكمال الاتصال بين الجملتين، واتحادهما، فالجملة المؤكدة لما قبلها، أو المبينة لها. "وكانت إذا حصلت لم تكن شيئا سواها، كما لا تكون الصفة غير الموصوف، والتأكيد غير المؤكد ... ومثال ما هو من الجمل ... قوله تعالى: ﴿ الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ﴾[١٠] قوله ﴿لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ﴾ بيان وتوكيد وتحقيق لقوله " ذلك الكتاب " زيادة تثبيت له وبمنزلة أن تقول: هو ذلك الكتاب، هو ذلك الكتاب"[١١] وقد يكون الفصل خلاف كمال الاتصال، وذلك في كمال الانقطاع، لأمر عرض في الجملة الثانية، فصارت أجنبية، عما قبلها، كأن تختلف خبراً أو إنشاء، ومنه على الخفيف[١٢]:

لا تصاحبْ مِنَ الأنامِ لئيما ربما أفسد الطّباعَ اللئيمُ

فالجملة الأولى "لا تصاحب ..."إنشائية، طلبية، والجملة الثانية خبرية.

ومنه انقطاع المناسبة المعنوية بين الجملتين، كما في قول الحلي على البسيط[١٣]:

وكيف تهواك أطفالٌ على ظمأٍ رمتَ الفطامَ لها مِنْ بعدِ ما رضعتْ

بـسّـمـتْ لـك، والأخـلاق عـابـسـة، إنّ القلوب على البغضاء قد طُبعت

افتقرت الجملة الأولى في البيت الثاني " تبسمت لك ... " إلى علاقة المناسبة المعنوية مع الجملة الثانية " إن القلوب ... " مما خلق فصلاً كامل الانقطاع.

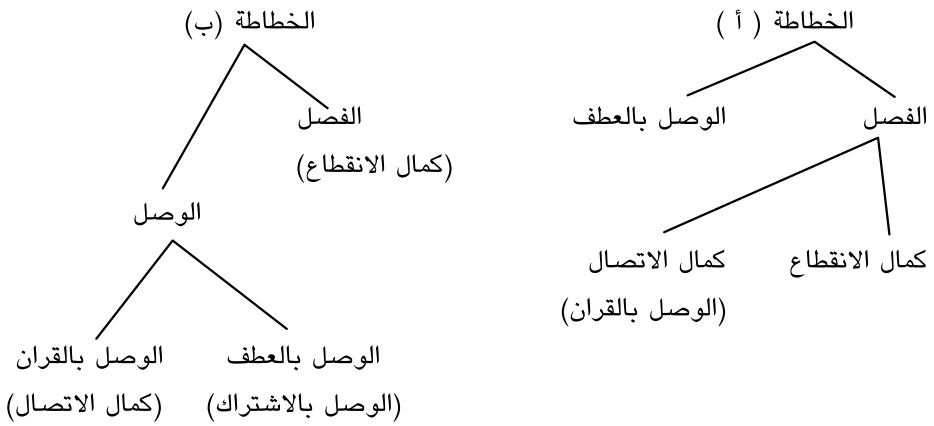
والموضع الأخير من المواضع التي يجب فيها الفصل بين الجملتين، هو أن تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الأولى، ويقال حينئذ: إن بين الجملتين "شبه كمال الاتصال[١٤] ومنه على الكامل[١٥]

زعـمَ الـوشـاة بـأنْ هـويـت سـواكـمُ يـا قـوتـل الـواشـي، فـأنّـى يـؤفـكُ

بين جملة " زعم الوشاة بأن هويت سواكم "و جملة " يا قوتل الواشي، فأنى يؤفك " شبه كمال الاتصال لأن الثانية جواب عن سؤال نشأ من الأولى، فكأن الشاعر بعد أن أتى بالشطر الأول من البيت أحس أن سائلاً يقول له: وهل ما يزعمه الوشاة صحيح؟ فأجاب بالشطر الثاني.

إن القراءة الأولية للفصل والوصل في البلاغة العربية تساعدنا على تفكيكهما إلى ثلاثة مصطلحات: الأول: الوصل، وهو ما أشرك فيه الواو الجملتين بحكم إعرابي أو معنى. الثاني كمال الاتصال وهو ما اتحدت فيه الجملتان في المعنى، فاستغنتا عن الواو العاطفة، فبدتا شكلياً منفصلتين، وهما في اتحاد تام. الثالث: كمال الانقطاع وهو ما انفصلت فيه الجملتان انفصالاً تاماً في المعنى، واستغنتا بذلك عن الرابط الشكلي.

يلاحظ من ذلك أنه كان من الأجدى لمنهجية التصنيف أن يضم الوصل بالقران (النوع الأول من الفصل في تصنيف الجرجاني) إلى الوصل بالعطف تحت عنوان شامل هو "الوصل " ثم يحصر مفهوم الفصل بـ " كمال الانقطاع " وبذلك نحصل على الخطاطة (ب) بدلا من الخطاطة (أ).



تراعي الخطاطة (ب) الوجه الدلالي، كانعكاس للوجه النحوي، حيث لا يتحقق الوصل إلا بترابط الوحدة الفكرية. ويكون الفصل هو انقطاع تلك الوحدة الفكرية بين الجمل المتعاقبة، ولا ندعي بذلك أن الجرجاني أهمل الوجه الدلالي، وإنما جاء تصنيفه شكلياً إذ ارتبط بظهور حرف العطف بين الجملتين، على الرغم من دراسته لجزئيات البعد الدلالي بين الجملتين المنفصلتين أو المتصلتين، وأكد ذلك حين عرف الفصل والوصل بأنهما "العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها"(١٦)..

يضاف إلى ذلك أن الخطاطة (ب) ستسمح لنا بالنظر إلى الفصل والوصل من زاوية ارتباطهما، بوصفهما عنصرين، بنوعية الخطاب. فالوصل (بالعطف أو بالقران) يوجه نظرنا إلى تعاقب الجمل، تعاقب ارتباط، بسبب التزامه بالانسجامين: الصرفي والوظيفي للكلمات الموصلة، ومن ثمّ فهو يحقق وحدة معنوية، تمثل الوجه الدلالي للقاعدة النحوية، وهذا يتحقق في الخطاب الفكري، ولا يعني ذلك افتقاره – أي الوصل – إلى الوجه البلاغي، فقد درسه الجرجاني ضمن دلائل الإعجاز، باعتباره وجهاً بلاغياً ليس غير، إلا أنه بتحقيقه للترابط المنطقي يدفع بالخطاب الفكري إلى الأمام بتسلسل منطقي، ويشكل، من الوظائف البلاغية المرافقة لنوعيه، تلوينات دلالية تعمق الوظيفة

الإفهامية على حساب الوظيفة الشعرية، وهذا عكس ما يقوم به الفصل (كمال الانقطاع).

يقطع الفصل خيط التسلسل المنطقي لتعاقب الجمل، ويدمر الوحدة الفكرية الظاهرة، ويخرق الانسجام، وهذا غير مسموح به في النثر، وإلا وصف الخطاب بالتفكيك. وإذا كان تمايز الخطابين: النثري والشعري، وفق نظرية الانزياح، من أن الأول يمثل معيار اللغة العادية، والثاني يمثل الانزياح عن المعيار، فإن الفصل، وفق ذلك أداة من الأدوات الشعرية التي تعمل ضمن قانون الانزياح ونفيه، إلى جانب الأدوات الشعرية الأخرى، ولذلك عرفه كوهن Jean Cohen بأنه نمط من الانزياح يتمثل بـ "وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما"(١٧) ولا يعني ذلك استقلال كل من الفصل والوصل بخطاب معين، بل فاعلية كل منهما في اللغة، مع الإشارة إلى أن الفصل لا يحقق وجوده الشعري في خطاب ما إلا ضمن معيارية الوصل في الخطاب نفسه. في حين أن الوصل لا يشترط ذلك، فوظيفته تنبع من نظامه الداخلي، عكس الفصل الذي تنبع وظيفته من ارتباطه الخارجي بنظام معياري.

وفق ذلك التصور ملنا إلى إحصاء الفصل والوصل في / ١٠٠٠ / بيت من الشعر لنتبين نسبة استغلال الشعر المملوكي لتلك الأداة، آخذين بعين الاهتمام قراءة فاعلية تلك الأداة الشعرية من منظور شمولي، يعكس صورة الشعر بشكل عام، ولا يقف عند صورة القصيدة الواحدة أو البيت الواحد. وقد تبين أن الشعر المملوكي يميل إلى الترابط والتماسك حيث تتوالد المعاني بعضها من بعض، وتخلف المتواليات القديمة متواليات جديدة. فقد سجل الوصل بالعطف والقران نسبة متقدمة بلغت (٣١,٢٧) من مجموع الجمل، وذلك باستثناء مجموع صور الوصل الأخرى بأدوات ربط متعددة، نحوية (حروف عطف، أدوات نحوية، ظروف ...) وصوتية (التجانس الصوتي، التوازي ...) .كما أن الوصل بالعطف تقدم على الوصل بالقران فكانت نسبة الأول /١٨,٧٩/

في حين كانت نسبة الثاني / ١٦,٤٨/ والاختلاف بين النسبتين يندرج ضمن ميل الشعر إلى التماسك والارتباط، كما ذكرنا. فإذا كانت أشكال الارتباط بأدوات الربط المتعددة هي النسبة الغالبة بين الجمل، حيث بلغت /٦١,٨٠/ فإن الترتيب الطبيعي أن يكون الوصل بالعطف في الدرجة الثانية، وبعد ذلك يكون كمال الاتصال (الوصل بالقران) في الدرجة الثالثة، لأن الأخير يوحي بالانقطاع الظاهر على الرغم من تسميته بكمال الاتصال على صعيد المعنى، في حين يتحقق الاتصالان: الظاهري والمضموني في الوصل بالعطف .و نستطيع أن نرى صور الارتباط تلك في هذه المقدمة الغزلية لقصيدة مدحية، واخترنا كامل المقدمة الغزلية لتشكل وحدة متماسكة مضمونياً، بالإضافة إلى تجاوزها مفهوم المقطع بكونها جزءاً من قصيدة على "الكامل "[١٨]:

١ – لي مِنْ هواك بعيدُه وقريبه ... ولك الجمال بديعه وغريبه
٢ – يا مَنْ أعيذ جماله بجلاله ... حذراً عليه مِنَ العيون تصيبه
٣ – إنْ لم تكن عيني فإنّك نورها ... أو لم تكنْ قلبيْ فأنت حبيبه
٤ – هل حرمة أو رحمة لمتيَّم ... قد قلّ فيك نصيره ونصيبه
٥ – أَلِفَ القصائد في هواك تغزّلاً ... حتّى كأنّ بك النسيب نسيبه[١٩]
٦ – هَبْ ليْ فؤاداً بالغرام تشبّه ... واستبقِ فوداً بالصّدود تشيبه
٧ – لم يبقَ ليْ سرّ أقول تذيعه ... عني، ولا قلب أقول تذيبه
٨ – كم ليلة قضّيتها متسهّداً ... والدّمع يجرح مقلتيْ مسكوبُه
٩ – والنّجم أقرب مِنْ لقاك منالُه ... عندي وأبعد مِنْ رضاك مغيبُه
١٠– والجوّ قد رقّت عليَّ عيونه ... وجفونه وشماله وجنوبه
١١– هي مقلة، سهم الفراق يصيبها ... ويسحّ وابل دمعها فيصوبه[٢٠]

يتشكل المقطع من حركتين رئيستين: الأولى: الوصل. والثانية: الفصل. تتعدد في مساحة الحركة الأولى صور الربط عبر عشرة أبيات تتناسل داخلياً لتنتج وحدة فكرية متلاحمة، وإن تعددت الوجوه. ولنبين ذلك يمكن قراءة النص من

زاوية الفصل والوصل على الشكل التالي:

- الحركة الأولى (الوصل) البيت

١ - يا من أعيذ ....

٢ - لي من ....

٣ - إن لم تكن ....

٤ - هل حرمة أو رحمة لمتيم

٥ - ألف القصائد.....

٦ - هب لي ....

٧ - لم يبق لي ....

٨ - كم ليلة قضيتها متسهدا والدمع يجرح مقلتي مسكوبه

٩ - والنجم أقرب ....

١٠ - والجو قد رقت ....

- الحركة الثانية (الفصل) البيت الحادي عشر.

١١ - هي مقلة ..... ويسح ..... فيصيبه

تبدأ الحركة الأولى من البيت الثاني لتقدم الأول على الثاني، والأصل أن يأتي النداء وجوابه " يا من أعيذ ...لي من هواك " ثم تتالى بقية الجمل في الأبيات (٢-٤ -٦-٧-٨) على صيغة البدل للجملة الجوابية الأولى، وتمثل معها كمال الاتصال الذي لا يحتاج إلى واو العطف أو أي رابط آخر.

وينقطع ذلك الوصل المتواتر في البيت الخامس، لاستكمال صورة "المتيم" في البيت الرابع. وتبدو الجملة "ألف القصائد ..." بدلية من جهة ارتباطها بـ"المتيم" وحشوية من جهة تواتر جمل الوصل بالقران، حيث خرقت التواتر، ثم أعاد النص انسجامه في البيت السادس مع الجملة "هب لي ..." وخلقت

تلك العودة توتراً شعرياً لارتباط الجملة بجهتين: الأولى تمثل الفصل (الانقطاع) الذي وقع بين جملة الحشو التي تصف المتيم وجملة الجواب الممثلة للوصل بالقران المتواتر في الأبيات / ١-٢-٤ / الجهة الثانية تمثل الوصل بالقران بارتباطها بجمل الجواب لجملة الوصل (الحركة الأولى).

ينقطع الوصل بالقران مع نهاية الشطر الأول في البيت الثامن، ويدخل النص في توليد الوصل بالعطف من خلال علاقة الجملة " والدمع يجري " في الشطر الثاني من البيت الثامن بالجملتين المتتابعتين في أول البيت التاسع " والنجم أقرب ..." وفي أول البيت العاشر " والجو قد ... ."

ثم ينقطع الخطاب ليبدأ النص مع بداية البيت الحادي عشر جملة جديدة، وموضوعاً جديداً، قد لا ينفصل عن موضوع جملة الوصل في إطار المضمون العام – أي الغزل – ولكنه ينفصل عنه في موضوعه الجزئي.

يشكل ذلك صورة الربط بين الأبيات وتوالدها مما يخلق نصاً منسجماً. أما على المستوى الداخلي فيما بين الجمل داخل البيت الواحد فيهيمن الربط بالأدوات المتعددة التي فصلها الجرجاني، لأنها "تفيد مع الإشراك معاني، مثل أن "الفاء " توجب الترتيب من غير تراخ و"ثم " توجبه مع تراخ و"أو " تردد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينيه ..."[٢١] ويحتل الوصل بالعطف الدرجة الثانية، إذ يشكل أكثر من خمسة مواقع في النص، كما في البيت الأول "لي من هواك ... ولك الجمال ... " حيث عطفت جملة الشطر الثاني على جملة الشطر الأول، ووصلت الجملتان بواو العطف، ولكن ليس على أساس إشراك الجملة الثانية الجملة الأولى بالموقع الإعرابي، فهذا لا يقع في الجمل التي لا محل لها من الإعراب كما يرى الجرجاني[٢٢] وإنما على أساس الإشراك في المناسبة المعنوية بين الطرفين، فقد اقتضت معرفة حال المحب في الجملة الأولى معرفة حال المحبوب في الجملة الثانية.

إن هيمنة الوصل بالعطف بالواو أو بغيرها من عناصر الربط يبين ميل النص

إلى الترابط المنطقي داخل البيت الواحد، إلا أن ذلك لا يتحقق فيما بين الأبيات لهيمنة الوصل بالقران، وهذا ميل إلى وحدة البيت واستقلاله النسبي، وذلك انسجاماً مع الموقف النقدي العربي الذي يرى أن تركيب القصيدة يقوم على "البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل"(٢٣).

سجلت هيمنة الوصل، في المقدمة الغزلية المذكورة أو في الأبيات التي قرأت إحصائيا ندرة الفصل " كمال الانقطاع " في الشعر المملوكي، إذ بلغت نسبته (٧,٤٤ ٪) من مجموع الجمل في الأبيات. وقد تعددت صوره في الشعر المملوكي، فجاء بين متواليتين تنتميان إلى مسند إليه واحد يشكل مرجعية المتواليتين، إلا أنهما لا تشكلان وحدة فكرية تامة، ومن ذلك على الوافر(٢٤).

وأعْوز مع دنوّي منه صبريْ، فكيف يكون صبري بعد بَينِ
إذا ما رام أَنْ يسلوه قلبيْ تمثّل شخصه تلقاء عيني
ألا يا نسمةَ السّعد كُوني رسولاً بين مَنْ أهوى وبيني

يقع الفصل في الجملة الأولى من البيت الثالث، حيث انقطعت الوحدة الفكرية الجزئية عن الدلالة في البيتين السابقين. وخلق ذلك في النص مفتاحاً شعرياً جديداً، فقد خاطب الشاعر في البيت الثالث نسمة السعدي وحملها سلامه، وبذلك قطع خطابه، حول الهجر والصبر ولوعة الحرمان وما يمثل ذلك في البيتين الأخيرين. وقد يتم الفصل بين متواليتين تنتميان إلى موضوع واحد، إلا أنهما تختلفان في دلالتهما الجزئية ولا يرتبطان بمسند إليه واحد، ومن ذلك على الطويل(٢٥):

قفا تريا حالاً تجلّ عنِ الوصفِ وقوما انظرا شمسَ الضّحى وهْيَ في كسْفِ
وجودا معي فضلاً بفيض مدامع وإنْ كان دمع العين يشجي ولا يشفي
إلى الله إنّا راجعون وحسبنا ونعم الوكيل الله ذو المنّ واللّطفِ
بكيت على تلك الشّمائل غالها كثيف الثّرى بعد التنعّم واللّطف(٢٦)

يرثي الشاعر أخته[٢٧] في قصيدته كاملة، إلا أنه ينتقل في أبياتها من موضوع جزئي إلى آخر ضمن الحقل الدلالي الواحد. وهو بذلك يشكل انقطاعاً داخل الحقل الواحد، ولكنه لا يلغي التواصل الدلالي، ويحقق وحدة دلالية عامة، وتوتراً شعرياً على مستوى النسيج، وذلك ما نلاحظه في البيتين الأول والثاني منفردين، ثم في البيتين الثالث والرابع، فهو يدعو رفيقيه لتأمل الحدث والبكاء، وبألا يعجبا لشدة فجيعته، فالأبيات الأول تشكل بذلك وحدة فكرية مترابطة عن طريق الوصل بالعطف، وعلامة الإسناد فيما بينها. وينقطع ذلك الوصل في البيت الثالث وإن لم يخرج عن مناخ الرثاء بشكل عام، فينتقل الشاعر من تصوير إحساسه بالحدث وشدة حزنه إلى الهدوء والتبصر في شؤون الحياة والحكمة في تقبل الحدث. ثم يقع الانقطاع مرة ثانية، فيصور الشاعر محاسن المرثي وصفاته.

- بنية الاعتراض البلاغي:

هناك نوعان من الاعتراض:

- الاعتراض النحوي، تحدث عنه النحاة العرب، وسموه "الجملة الاعتراضية" وهي الجملة المعترضة بين شيئين متلازمين، لإفادة الكلام تقوية وتسديداً وتحسيناً. كالمبتدأ والخبر، والفعل ومرفوعه والفعل ومنصوبه والشرط وجوابه[٢٨] ... إلخ.

- الاعتراض البلاغي: هو إدخال الكلام في غيره، بحيث يزيده قوة، ولا يتوقف تمامه على وجوده. إلا أن ذلك التعريف قاصر، كما يبدو، لاشتماله على بنية الاعتراض النحوي. فكلاهما، في التعريفين، اعتراض بين شيئين متلازمين، ويمكن الاستغناء عنهما، وإتمام الجملة دونهما، فوظيفتهما إضافية، أي إضافة معنى جديد يوضح الجملة المعترضة أو يؤكدها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعريف لا يستغرق صور الاعتراض التي تولدها المتواليات الشعرية، إن كان

على سبيل الاعتراض الجزئي، بإدخال جملة قصيرة في جملة أطول، جملة ثانوية في جملة رئيسية، أو على سبيل الاعتراض الموضوعي، إذ تتداخل الموضوعات، باختراق الموضوع الثانوي الموضوع الرئيس، ومن ثمّ يتجاوز الاعتراض مفهوم الجملة إلى ما سمي في البلاغة العربية "الاستطراد " وهو إيهام القارئ بالاستمرار في غرض من أغراض الشعر، والخروج إلى غيره، والمناسبة بينهما، ثم الرجوع إلى الأول(٢٩).

وفق ذلك نرى أن الاعتراض البلاغي نمطان:

الأول: هو تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتواليات الجزئية. ينتج من ذلك تخلل التركيب الشعري متتاليات تأليفية تفرع الدلالة المنبثقة عنه إلى دلالتين ممتزجتين في إطار من التخالف البنيوي في مستوى العبارة والمحتوى. ويقرأ الدكتور بلمليح ذلك ضمن مفهوم التوازي بالتخالف(٣٠)، حيث تكون دلالة الجملة الاعتراضية عالقة بمساواة الشطر للشطر أو البيت للبيت، ثم بالتخالف بينهما عن طريق الاعتراض الذي يتخللهما. ومن ذلك دلالة الاعتراض في قول الحصين بن حمام(٣١) على الطويل(٣٢):

فقلتُ لهمْ يا آل ذبيان مالكمْ – تفاقدتمُ – لا تقدمون مقدّما

في البيت مستويات دلالية:

أ – التساؤل عن سبب تفاقدهم الذي جعلهم يحجمون فلا يتقدمون لما هو مطلوب منهم، وهو المستوى الناتج من التوازي بالتساوي.

ب – الدعاء عليهم، وذلك لاعتراض" تفاقدتم " بين مالكم وبين لا تقدمون، وهو المستوى الناتج من الاعتراض الذي جعل التوازي متخالفاً.

ج – التضجر منهم حين تخاذلوا، وهو ناتج من امتزاج التركيبين السابقين.

الثاني: تداخل موضوعاتي للمتواليات الكبيرة، ينتج من التسلسل المنطقي

لسردية الخطاب، ثم العودة لانسجامه مرة أخرى. ومن ذلك على الكامل[٣٣]:

١ – يا سيّد الرّسُل الذي آياتـــه لا تنقضي أبداً ولا تتصرّم[٣٤]
٢ – ماذا يقول المادحون ومدحكمْ فضلاً به نطق الكتاب المحْكمُ
٣ – ألمعجز الباقي وإنْ طال المدى ولأبلغ البلغاء فهْو المفحم
٤ – أَلْأَمر أعظم مِنْ مقالة قائلٍ إنْ رقّق الفصحاء أو إنْ فخّموا
٥ – مِنْ بعض ما أوتيت خمس خصائص لم يعطها الرّسُل الذين تقدّموا

في النص تداخل موضوعاتي، حيث تم الاستطراد بالمتوالية المؤلفة من البيتين/ ٢–٤ / ثم عاد الخطاب لتسلسله في البيت الخامس.

تجدر الإشارة إلى أن نمطي الاعتراض البلاغي سمة في الشعر الذي يهيمن فيه الوصل، ليس من حيث كثافة حضوره في الشعر، وإنما من حيث مبرر وجوده الفني، هو بخصائصه البنيوية، واقعة لغوية في الأول، وموضوعاتية في النمط الثاني، تخرق الوصل الممتد. والشعر المملوكي كما لاحظنا يتسم بهيمنة الوصل على أدواته الشعرية، وهذا يقلل من كثافة أشكال الانقطاع وصوره، كما رأينا في نسبة الفصل في الشعر المدروس .و كما لاحظنا في قلة كثافة الاعتراض البلاغي، بوصفه وجهاً من وجوه الانقطاع بشكل عام.

ولأن التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة (النمط الثاني من الاعتراض البلاغي) ذو درجة متدنية في سلم الانقطاع بسبب ارتكازه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيس، فهو أكثر قرباً إلى الوصل، ومن ثمّ إلى الانسجام مع طبيعة الشعر المملوكي، وهذا ما حقق له كثافة حضور لم يحققها النمط الأول، ففي /١٠٠٠/ بيت من الشعر، تشكل /٢٣/ قصيدة، بلغت نسبة النمط الأول /١,٢٣/ في حين كانت نسبة النمط الثاني /٣,١١/ وهي نسبة ضئيلة بشكل عام، وتعود إلى ندرة الاعتراض البلاغي كأداة شعرية، بسبب ميل الشعر إلى الاسترسال والترابط كما ذكرنا.

- تبادل البنيات التأليفية:

تتألف الجملة من مستويين في بنية الخطاب، إخبارية وإنشائية. ومنها تتفرع ألوان الخطاب من الإخبار والإنشاء، وذلك وفق الفاعلية الشعرية التي تكمن في طبيعة العلاقات اللغوية على مستوى الخطاب ككل، وتشاكلها وتباينها، وانتقال الخطاب من الإخبار إلى الإنشاء، والرجوع إلى الإخبار مرة ثانية.

يقول ابن نباتة على الطويل[٣٥]:

١ - لِسائل دمعيْ عن هواك جواب فما ضرّ أنْ لو كان منك ثوابُ
٢ - بعينيْ هلالٌ مِنْ جبينك مشرق وفي القلب من عذل العذول شهاب
٣ - لئن كان مِنْ جنس الخطأ لك نسبة فإنّ شفائي في هواك صواب
٤ - وإنْ كان في تفّاح خديك مجتنى ففي الرّيق من تفّاحهنّ شراب
٥ - وإنْ كنت مجنوناً بعشقك هائماً فإنّي بنبْل المقلتَيْن مصاب
٦ - تعبّر عن وجديْ سطور مدامعيْ كأنّك يا خدّي لهنّ كتاب
٧ - إذا كان يعزى لابن مقلة خطّها فما منهما للقارئين عجاب[٣٦]
٨ - على ضيِّق العينين تسفح مقلتيْ ويطربني لا زينبٌ وربابُ
٩ - فيا رشأ الأتراك لا سرب عامر فؤاديَ مِنْ سُكنى السّلوّ خراب
١٠- بوجهك من ماء الملاحة موردٌ لظامٍ وسرب العامري سراب
١١- إذا زرتني فالرّوح والمال هيّن وكلّ الذي فوق التّراب تراب
١٢- سقى الله عهدي بالحبيب وبالصّبا سحاباً كأنّ الودْق فيه حباب[٣٧]

تعمدنا أن نمثل بنص طويل لأن التحول البنيوي للمتواليات لا يشكل ظاهرة على مستوى الخطاب إلا إذا انتظم في إطار نص فني متلاحم، وهذا يكشف أنه ظاهرة من ظواهر التركيب التي يتميز بها النص من غيره من أنواع الخطاب وبنياته التأليفية. ويكشف النص ذلك إذا قرئ من زاوية التحويل البنيوي لبنياته التأليفية، حيث تتبادل المتواليات الإخبارية والخطابية الأدوار في نسيج المستوى الفني.

يتألف نص ابن نباتة من خمس متواليات إخبارية، وثماني متواليات خطابيــة،و ذلك بتبادل تهيمن عليه الوظيفة الانفعالية، حيث يتحول النص إلى مقصدية الخطاب الحواري، وهذا ما تؤكده أساليب الاستفهام والشرط والنداء والدعاء في المتواليات الخطابية. في حين يتضاءل أثر المتواليات الإخبارية، ويتحول إلى فاعل باني للتغيير بهدف تفعيل المستوى الفني للبنيات المتوالية في التركيب.

إلا أن ذلك النمط من التفاعل والهيمنة ليس ثابتاً. فهو متعدد الصور من شاعر إلى آخر ومن غرض إلى غرض، ومن مقطع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، وهذا ما نقرأه في مقطع مدحي من قصيدة ابن نباتة نفسها:

علـيّ الـذرى والاسْـم والـنّسـب الـذي ... يـعـنـعـن لـلْـخـطـاب فـيـه خـطـــاب
فـيـالـك مِـنْ بـيـتٍ عـلـيّ قـدِ اعـتـلـــتْ ... بـه فـوق أكـتـاف الـنّـجـوم قـبـــابُ
مِـنَ الـقـوم فـي بـطـحـاء مـكّـة مـنـزلٌ ... لـهـمْ وفـنـا حـول الـشّـعـاب شـعـاب
حـمـتْ عـقـدةَ الإسـلام بـدءًا وعـودة ... كـتـيـبـة مـلْـك مـنـهـمُ وكـتـــاب
فـكـم مـرّة بـاتـوا لـحـرب فـجـــدّلـوا ... وعـادوا إلـى نـادي الـنّدى فـأثـابـوا[٣٨]

تهيمن المتواليات الإخبارية على النص، وذلك بهدف رصد صفات الممدوح. ويتأطر دور المتواليات الخطابية بعكس ما كان عليه الأمر في النص الأول، ويبدو مماثلاً لدور المتواليات الإخبارية في ذلك النص، وبذلك التبادل للأدوار داخل المتواليات، وفق دلالة النص، يأخذ النسيج الفني للنص طابعه الحيوي، عبر تمازج المتواليات في وعي المتلقي، للوصول إلى تفاعل مع النص، يكشف القيمة المقصدية القائمة خلف تلك المتواليات.

يبين هذا المبحث هيمنة الوصل على باقي البنى المبرأة في الشعر، بخاصة الوصل بالعطف، وهو أقرب إلى تحقيق الترابط في القصيدة من الوصل بالقران، فالأخير يحقق وظيفته، على مستوى البيت وأخيه، بين الارتباط والاستقلال النسبي في الوقت نفسه، يضاف إلى ذلك أن كمال الانقطاع، حقق وجوداً

ضئيلاً في الشعر، وهذا ينسجم مع هيمنة الوصل، بخاصة أنه انقطاع داخل الحقل الدلالي الواحد، ومن ثمّ فهو لا يلغي الوصل، أو يخرب النزوع إلى الترابط. وهذا ما حققه أيضاً الاعتراض البلاغي، فهو على الرغم من أنه شكل من أشكال الانقطاع، إلا أن حضوره القليل في الشعر حقق انسجاماً مع هيمنة الوصل أيضاً، بالإضافة إلى أن النمط الثاني من الاعتراض البلاغي – أي القائم على التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة – حقق تقدما من حيث حضوره في الشعر على النمط الأول، أي تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتواليات الجزئية، وهو أقل تعبيراً عن الانقطاع بسبب تركيزه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيس، ومن ثمّ فهو قريب من الوصل.

المبحث الثاني: التركيب البلاغي

"الصورة الشعرية"

مع تطور اللسانيات المعاصرة، بحث النقاد في شكلين مهمين من أشكال التركيب، هما "صورة النحو " و"الاستعارة" بتحليل المستويين: السياقي والاستبدالي.

يتمثل الأول بالجملة، أي تسلسل الكلمات. ويكون الثاني قريباً من اللغة، لأنه يحدث في الذخيرة الذهنية للغة، أي فيما هو غائب. والعلاقة بين المستويين تأسيسية؛ لأنهما يؤسسان للوظيفة الشعرية، من خلال قانون الانزياح ونفيه.

يتمثل ذلك القانون بالانتقال من المدلول /١/ إلى المدلول /٢/ وبدون ذلك تكون الكلمة في السياق نافرة، والاستعارة تتدخل لنفي الانزياح الناتج من هذه المنافرة.

فالانزياح ونفيه متكاملان؛ لأنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه، المنافرة تعد خرقاً لقانون الكلام، وتتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة تعد خرقاً لقانون اللغة، وتتحقق على المستوى الاستبدالي.

ويشكل المكون التركيبي الأداة التاويلية للجمل المنحرفة، فبما أن الصورة تقوم على الانحراف، فإن المكون التركيبي هو الذي يضبط حالات الجمل المنحرفة، من خلال العودة إلى مقابلاتها السليمة. وهذا ما يدفع إلى الربط بين "صورة النحو " و" الصورة الشعرية " في بنيتهما التركيبية.

إلا أنه يجب التمييز مع "تشومسكي " Chomsky. N " بين انحرافات ناتجة من خرق القواعد المقولية أو القواعد التفريعية أو القواعد الانتقائية[٣٩] ويمكن أن تؤول الجمل الناتجة من خرق القواعد الانتقائية، استعارياً، إذ تعمل بوصفها

ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة وبنية منحرفة، تؤول استناداً إلى السمات المعجمية لمكوناتها، وإلى بنيتها التركيبية عن طرق القياس المباشر بالجمل السليمة. فالمتوالية الاستعارية "البحر وحش" مثلاً، تؤول على الشكل الآتي: يتم فحص المقومات المعجمية لكل من "البحر" و"وحش" فيلاحظ خرق لبعض القيود الانتقائية التي تفرضها "وحش" على نسق المقومات في البحر مثل (+ الماء) مقابل (– الماء) بالإضافة إلى خروق أخرى تخصص الخرق الأخير، وتتعلق بسمات، مثل (+ مائع) مقابل (– مائع). لكن المقومات في نسق "وحش" هي تلك التي يبدو أنها لا تتدخل مباشرة في خرق القيود الانتقائية، مع احتفاظنا بأهمية معينة في نسق "وحش" وبعبارة أخرى، فإن السمات التي تلعب دوراً مهماً في فهم الاستعارة هنا هي سمات، مثل: (+ مفترس) (+ مخيف).

يتعلق الأمر إذاً باعتبار الصور الشعرية تراكيب لغوية منحرفة، تؤول من حيث هي كذلك. وقد التفتت البلاغة العربية إلى ذلك أيضاً، من خلال وصف عبد القاهر الجرجاني للاستعارة التبعية والاستعارة التصريحية. فنظر إلى الأولى من زاوية تحققها بعلاقتها مع الكلمة المجاورة، أي أن هناك انتقالاً من المحور الاستبدالي إلى المحور السياقي، يقول: "ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة من جهة فاعله الذي رفع به، ومثاله "نطقت الحال " ويكون مرة أخرى استعارة من جهة مفعوله، وذلك نحو قول ابن المعتز [على المديد]:

جُمع الحقّ لنا في إمامٍ قتل البخل وأحيا السّماحا

فـ " قتل " وأحيا" إنما صارا مستعارين بأن عُدّيا إلى البخل والسماح، ولو قال " قتل الأعداء وأحيا"، لم يكن" قتل " الاستعارة بوجه، ولم يكن "أحيا" الاستعارة على هذا الوجه، وكذا قوله [من الطويل]:

وأقْري الهموم الطّارقات حزامة(٤٠)

هو استعارة من جهة المفعولين جميعاً، فأما من جهة الفاعل، فهو محتمل للحقيقة،و ذلك أن تقول: " أقري الأضياف النازلين اللحم العبيط[٤١] ومثله قوله[على الطويل]:

قرى الهمّ إذْ ضاف الزماع[٤٢]

وقد يكون الذي يعطيه حكم الاستعارة أحد المفعولين، دون الآخر كقوله [على البسيط]

نقريهمُ لهْذميّاتٍ نقدّ بها ما كان خاط عليهمْ كلّ زرّادِ"[٤٣]

إن الاستعارة المتحققة بالفعل، قد تكون قرينتها فاعلاً أو مفعولاً به، أو مفعولين،أو أحد المفعولين، ويجب التوضيح بأن القرينة عندما تكون مفعولاً، فإن علاقة الفعل بالاستعارة قد تكون منسجمة دلالياً، كما نلاحظ في المثال "أقري الهموم " فالفاعل لا يمثل قاعدة لإثبات استعارية "أقري". وكذلك الأمر في مثال "نقريهم لهذميات" فالذي يثبت استعارية "نقري" ليس الضمير "هم" المفعول الأول، بل المفعول الثاني "لهذميات".

فهو الذي يدخل في علاقة سلبية مع "نقري" كذلك وصف الجرجاني الاستعارة التصريحية وصفاً تركيبياً، فمن شأنها "أن تسقط ذكر المشبه من البيت وتطرحه، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به [كـ] قولك: "رأيت أسداً" تريد "رجلاً شجاعاً" ... فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه، كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك الأسد نفسه، والبحر والنور، كي تقوي أمر المشابهة وتشدده، ويكون لها هذا الصنيع حيث يقع الاسم المستعار فاعلاً أو مفعولاً أو مجروراً بحرف الجر أو مضافاً إليه، فالفاعل، كقولك " بدا لي أسد وانبرى لي ليث " و"بدا نور " و"ظهرت شمس ساطعة " و" فاض لي بالمواهب بحر " كقوله [على الطويل]:

وفِي الْجيرةِ الْغادين مِنْ بطن وجرةَ غزالٌ كحيلُ المقلتَيْن ربيبُ(٤٤)

والمفعول، كما ذكرت، من قولك " رأيت أسداً" والمجرور نحو قولك: " لا عار إن فر من أسد يزأر " والمضاف إليه، كقوله [على الكامل]:

يا ابن الكواكب مِنْ أئمّة هاشمٍ والرجّح الأحساب والأحلام"(٤٥)

إن هذا المستوى التركيبي للصورة الشعرية، هو أقل استثماراً، في البلاغة القديمة ودراسات المعاصرين، من التجوز الدلالي في تفسيرها. وقد يعود هذا التغافل للتركيب إلى أن الصفة المميزة للصورة الشعرية، هي البعد الدلالي. أما التركيب، فهو مشترك بينها وبين غيرها من الكلام العادي، "فالصورة أول ما ندركها تشغلنا وتستقطب اهتمامنا بذلك التجوز الدلالي الذي لا نعثر عليه بالكم والكيف نفسه في الكلام العادي، أما التركيب فليس خاصاً بالاستعارة. إن الهياكل التركيبية نفسها تتحقق معها ومع الكلام العادي"(٤٦) إلا أنه على الرغم من ذلك يجب الإشارة إلى اختلافها مع الكلام العادي بنوعية التركيب، فهي هنا جمل منحرفة، عكس الكلام العادي، ومن ذلك تأتي وظيفتها الشعرية وبعدها الدلالي، وعليه، فإن دراسة تجوزها الدلالي يجب أن تنطلق من مرجعيته التركيبية. وهذا ما يبرر وجودها ضمن المستوى التركيبي بشكل عام.

وفق تلك الطبيعة التركيبية للصورة الشعرية، يمكن تحديدها بأنها واقعة لغوية تتشكل من نظام اللغة بالدرجة الأولى، ووحدة معجمية غريبة عن مشاكلة السياق المباشر بالدرجة الثانية. تتشكل من ركنين: السياق والواقعة اللغوية. وهي مثل بقية الوقائع اللغوية تحتاج إلى نحو تركيبي يرتبط بالقواعد النحوية الضابطة للعلاقة بين مفردات اللغة في الجملة، ونحو دلالي يهدف إلى خلق التجانس الدلالي بين الوحدات المعجمية المشكلة للواقعة اللغوية.

تعمل آلية الصورة انطلاقاً من العلاقة بين النحوين: التركيبي والدلالي، فتطبيق الأول على وحدات معجمية متجانسة دلالياً يمثل نمطاً واحداً من الكتابة

سماه "بارت Barthes. R" الدرجة الصفر للكتابة"[٤٧] وهو نقيض الشعر القائم على عدم تجانس الوحدات المعجمية دلالياً، مما يخلق خطأً معيارياً على مستوى النحو الدلالي. هذا الخطأ هو ما يشكل الواقعة اللغوية الغريبة عن السياق، أو ما سمي بالصورة الشعرية، ونمثل له بالشطر الأول من قول الحلي على الخفيف[٤٨]:

يا بدوراً تغيب تحت التّراب وجبالاً تمرّ مرّ السّحاب

نلاحظ أن الجملة حققت انسجاماً على المستوى التركيبي، إلا أن هناك منافرة على المستوى الدلالي، ظهرت من خلال إسناد وحدات معجمية غير متجانسة فيما بينها البعض، أي حدوث خطأ ومنافرة على مستوى علاقة الواقعة اللغوية بالسياق.

يـــا بـــدورا تغيب تحت التراب

لا يوجد انسجام دلالي بين جزئي الجملة، فالبدور جزء من عالم الطبيعة يدخلها الشاعر في عالم الإنسان، من خلال تغييبها في التراب، وهو سلوك ينتمي إلى عالم الإنسان، ولذلك حدث انقطاع على مستوى التواصل المنطقي، وتصحيح ذلك لن يتم إلا بإصلاح الخطأ من خلال إوالية الصورة، أي العودة إلى تطبيق النحو الدلالي، ويتم ذلك بوصف الواقعة اللغوية بما يكشف طبيعة التأويل الواجب في ذهن المتلقي، أي الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، دون إهمال البعد التداولي في العملية التأويلية. وهنا لابد من تعويض الواقعة اللغوية بدلالة جديدة من خارج الدلالة المعجمية، مستقاة من الصورة الذهنية لمتلقي الواقعة اللغوية أو من الواقع الموضوعي الخارج عن الواقع اللغوي[٤٩]، أي أن دلالة اللفظة لا تنحصر بالدلالة الأولى، وإنما تتعداها إلى دلالة ثانية جديدة، قال في تفسيرها الجرجاني: "هي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي [يتوصل] له بغير وساطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[٥٠] بذلك التعويض نعيد الخطاب إلى الدرجة الصفر للكتابة، حيث تتحقق الوظيفة الإفهامية في أعلى مستوى من الهيمنة الدلالية لها. ولكن يجب

ألا يفهم من ذلك مجانية التأويل وعبثيته. فبه تقوي الفاعلية الشعرية عبر اكتشاف الانزياح ونفيه، وبذلك تكون الصورة الشعرية لغزاً تخلقه اللغة الخاطئة، ويجب تصحيحه من قبل المتلقي، أو انحرافاً عن لغة النثر، وضياعاً للوظيفة التواصلية، وعلى المتلقي إعادتها إلى لغة النثر للوصول إلى الوظيفة الضائعة.

اللفظ..... المعنى "المعنى الحقيقي " ..... معنى المعنى "المعنى المجازي"

الدال ..... مدلول أول ..... مدلول ثان

يا بدورا ....بدر .... الجسم المادي المعروف بالقمر ... السلطان " المقصود بالرثاء".

"عالم الطبيعة" "عالم الإنسان "

غير أن نقل الدلالة من المدلول الأول " عالم الطبيعة " إلى المدلول الثاني "عالم الإنسان " لن يتم بدون ثوابت أساسية، هي بمثابة عناصر تكوينية:

١ – **القرينة**: هي إشارة في النص تنبئنا باضطراب البنية المعنوية للجملة، فإذا قال "القائل: رأيت أسداً، وهو يريد رجلاً شجاعاً، فإن هذا القول لا يفهم منه ما أراد، وإنما يفهم منه أنه أراد الحيوان المعروف بالأسد، ولكن إذا اقترن بقوله هذا قرينة تدل على أنه أراد رجلاً شجاعاً اختص الكلام بما أراد"(٥١)

٢ – **الثابت**: هو مجموع العناصر الدلالية المشتركة بين المدلولين، التي تسمح بالانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، وتشكل جسراً للعبور من المعنى إلى معنى المعنى، ومن الحقيقة إلى المجاز، أي أن الثابت هو "السلك الناقل الذي يرتكز في طرف منه على القسم الحقيقي في الخطاب، وطرفه الآخر في الثوابت المعنوية الكامنة في القسم الثاني أو القسم المجازي"(٥٢)

نخلص إلى أن الأوجه البلاغية بوصفها تعابير بيانية، تعبر عن اضطراب اللغة، وفي مستوى معين من الانحراف تلتقي تلك الأوجه البلاغية لتشكل الصورة الشعرية، مع الإشارة إلى الاختلاف على الحدود بين

الصورة الشعرية والبلاغة عند القائلين: إن البلاغة تقع على محور المشابهة[٥٣] والقائلين إن الأوجه البلاغية تقع على محوري المشابهة والمجاورة[٥٤]، ومن ثمّ فالصورة الشعرية تضم كل العناصر التي نسميها أوجهاً بلاغية كالاستعارة والمجاز المرسل والتشبيه ... إلخ، ولا يخفى أن "ياكبسون Jakobson" أقام تصنيفه الشائع بين البلاغيين المعاصرين على أساس علاقتي المشابهة والمجاورة بين المدلولين، فقال: إن المشابهة في الشعر تتراكب على المجاورة[٥٥]، ويتقاطع ذلك التصور مع معطيات البلاغة العربية بشكل عام، ومعطيات عبد القاهر الجرجاني النقدية بشكل خاص. وفي التصنيف الدلالي المعاصر للصورة الشعرية، انطلاقاً من علاقة المدلول الأول بالمدلول الثاني، ما يؤكد ذلك، يقول الجرجاني في تعريف الاستعارة: إنها "نقل اسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة"[٥٦] أي أن الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى يقوم لعلاقة المشابهة بينهما.

ولا شك أن هذا التقاطع بين البلاغيين العرب والشكلانيين المعاصرين يسجل للبلاغة العربية، ويعيد إليها حيويتها بعد أن هاجمها بعض النقاد العرب[٥٧] من نقطة التقاطع تلك، إذ عدت المشابهة واحدة من مشكلات البلاغة العربية، لعجزها – كما يقول أصحاب الرأي – عن استيعاب الأنماط الفنية الجديدة، بسبب أسها المنطقي الجامد الذي لا يتجاوب مع انفعال الشاعر، وسماته التعبيرية الخاصة.

يضاف إلى ذلك – في رأي اليافي – أن البلاغيين العرب ضاعفوا من عجزها حين عدوها محور البيان العربي، إذ أعادوا إليها مفهوم " الجامع في كل "[٥٨] ومفهوم الوضوح، كما دفعهم هذا الحرص عليها إلى التطرف ومجانبة الصواب فأثبتوا عجزهم عن إلغاء الفكر المنطقي في الصلات الفنية، على الرغم من أن العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على

الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال والإسقاط الروحي.

ربما من الصواب الإشارة إلى أن تلك الملاحظات تنطلق من رؤية متعالية على النص بالدرجة الأولى، لأن أصحابها لا ينظرون إلى الصورة الشعرية، كواقعة أسلوبية قبل كل شيء. أي أن تحليلها يقتضي في البدء النظر في مستوييها: التركيبي والدلالي، وليس إلى مصدرها، أهي من خلق العقل أم الحدس والإدراك أم الفكر الخالص ؟ يضاف إلى ذلك أنها رؤية متعالية على البلاغة العربية في الدرجة الثانية، ارتبطت ببلاغة "ريتشاردز Richards" التي ترى أن الصورة الشعرية تنشأ من إدراك داخلي عند المبدع ويجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة ومتناقضة(٥٩) ولا نغض بذلك من قيمة هذه البلاغة، ولكنا نريد أن يخلق التثاقف بين الثقافتين: العربية والأجنبية، حيوية تدفع الباحثين إلى التمعن في البلاغة العربية في ضوء العناصر التي تكشف أصالتها وفاعليتها، وليس جمودها ومن ثمّ نكرانها.

إن دراسة المحسنات بمحوريها – أي المشابهة والمجاورة – منفردة قليلة الجدوى، بسبب وجود علاقات بين الأوجه البلاغية في كل محور على حدة، وفي المحورين معاً. فالتشبيهات والاستعارات لا ترصد الخيال التصويري الخلاق في الشعر، وكما يلاحظ "أولمان S. Ullmann" "فإن المشابهة يتم التعبير عنها في نفس النص بالتشبيهات تارة وبالاستعارات طوراً آخر. وإن الفصل المطرد بين نمطي الصورة على غرار ما يفعل بعض المؤلفين يضل سبيل البحث، ويمكن أن يمنع الناقد من إدراك الشبكة العامة للصور والنزاعات العميقة المتمثلة في نشوئها"(٦٠).

ولذلك سوف نبتعد في الدراسة التطبيقية عن تناول الأوجه البلاغية منفردة، ونقف عند الصورة الشعرية بمحوريها، تعويض المشابهة وتعويض المجاورة، وذلك أملاً في رصدها بشمولية، تعبيراً متداخل العناصر، يرتبط برؤية

القصيدة، منطلقين من الوصف التركيبي المتقدم للصورة الشعرية، مفيدين من تصنيفاتها ذات البعد الدلالي، إن كان في البلاغة العربية القديمة أو في قراءة البلاغيين المعاصرين.

يضاف إلى ذلك أن إفادتنا السابقة من المنهج الإحصائي في قراءة الشعر المملوكي تبدو الآن أكثر ضرورة، لما في ذلك من فائدة في تحديد العالم الخيالي للشاعر الواحد، وشعر العصر المملوكي بشكل عام، وملاحظة الصور القريبة أو المفضلة، وتثبيت الأهمية النسبية للموقع الذي تشكله في النص، مع إعطاء صورة تقريبية عن انتشارها بعيداً عن الحدس لصالح القيم العددية، ومن ثم اكتشاف ذوق العصر ومعاييره الجمالية.

وللوصول إلى ذلك، قد طبقنا الإحصاء على /٢٧٠٠/ بيت من الشعر تمثل متن تسعة دواوين شعرية لتسعة شعراء، هم على التوالي: الشاب الظريف، عفيف الدين التلمساني، البوصيري، ابن دقيق العيد، ابن الوردي، صفي الدين الحلي، ابن نباتة، ابن حجر العسقلاني، عائشة الباعونية. يمثل هؤلاء الشعراء أغلب التيارات الفنية الشعرية الموجودة في العصر المملوكي، كما أن شعرهم، بالإضافة إلى انتشاره، يشمل جلّ الأغراض الشعرية التي شاعت في ذلك العصر. أما عن اختيار المادة، فقد تعمدنا الارتجالية تجنباً للوقوع في الانتقائية، ومحاولة منا للحد من العنصر الذاتي في إحصاء الصورة الشعرية، بخاصة أنها – أي عملية الإحصاء – تحمل كثيراً من المحاذير بسبب طبيعة الصورة الشعرية.

تعود المحاذير إلى أن اللغة لا تنفصل فيها الدلالات المعجمية عن الدلالات المجازية، بحكم طبيعتها التداولية، ولذلك، فلا توجد "أية كلمة غير مستعملة. بمعنى مجازي ما، أي بطريقة تجعلها بعيدة عن دلالاتها الحقيقية"[٦١] وهذا يعني أن الصورة موجودة في اللغة بكثرة، غير أنها لا تدرك بالاستعمال

العادي. يضاف إلى ذلك أن الكثير من الصور قد تتحول من الاستعمال الاستعاري إلى الدلالي، وبالعكس، فقد تشهد استعارات ميتة انكفاء وتعود إلى الحياة(٦٢).

أمام ذلك الاضطراب يجب أن نكون أحد أمرين: إما معجميين: فننظر إلى الصور كلها نظرة واحدة، ونقوم بجردها، دون النظر إلى وظيفتها، وهذا خروج عن غاية البحث وطبيعته، وإما أن نكون أسلوبيين، فنهمل الصورة الميتة، لأنها لم تعد مدركة بوصفها صورة، بل بوصفها مفردة لغوية. وإذا تم الوقوف على الخيار الثاني لانسجامه مع طبيعة الدرس النقدي، يبقى السؤال قائما بطريقة أخرى، وهي، ما هو معيار الصور الحية التي يقع عليها الإحصاء ؟.

يجيب "أولمان S. Ullmann" بأنها الصورة التي "تتوافر على نضارة معينة"(٦٣). وهي إجابة عامة، ليست معيارية، وغير قادرة على الفصل الدقيق، كما أنها تخضع للعنصر الذاتي، وما يتبع ذلك من ارتباط بثقافة المتلقي ومحيطه الاجتماعي.

في ضوء ذلك تبدو العودة إلى انطلاقتنا الأولى في تحديد الصورة الشعرية بوصفها " انزياحاً عن معيار " هي المفضلة، باعتبار أن ما يميز الصورة كواقعة لغوية، غريبة عن مشاكلة السياق، هو حضور القصد. وهذا القصد ليس بالضرورة جمالياً. إن صورة ما يمكن أن تكون جميلة دون أن يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها، "إذ يمكن أن تكون لها وظيفة ساخرة أو تعليمية أو انفعالية"(٦٤) إلا أنها أدبية، لأنها متوافرة على قصد يكمن خلف عملية الاستبدال الواعية. ولا يعني ذلك أن " القصد الواعي " بعيد عن الانطباع الذاتي، إلا أنه أكثر تحكماً من غيره من بين المعايير. وهذا يدفعنا إلى القول مع "أولمان S. Ullmann" إنه لابد من التسامح قليلاً ببعض الانفعالات الذاتية في الاختيار.

- محسنات المشابهة:

تقوم محسنات المشابهة على عملية التشابه التي يعوض فيها شيء بمعادله. وتتنوع صور التعويضات، وتتعدد بحجم المادة الشعرية وتنوعها. إلا أن هذا لا يعني استحالة تقنينها، فهي تخضع لمحاور رئيسة عامة، ذكر منها "بليث Plett" خمسة محاور، يتقاطع بعضها مع صور التعويضات في البلاغة العربية القديمة.

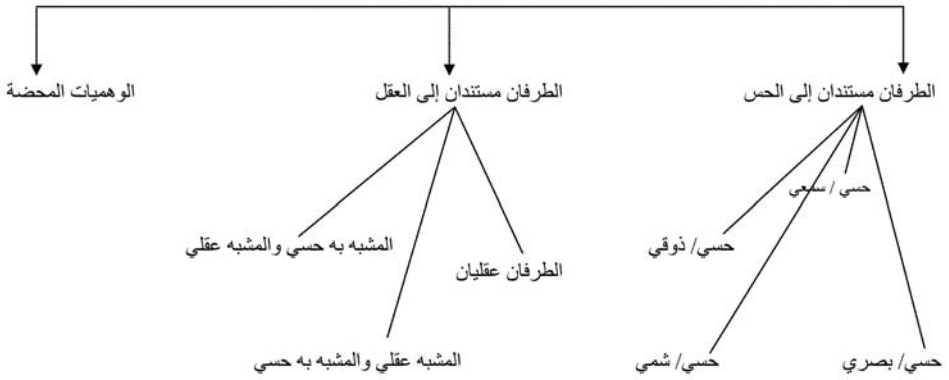
عرض البلاغيون العرب بعض تعويضات المشابهة، من خلال الحديث عن الطرفين، باعتبارهما حسيين أو عقليين أو مختلفين. كما نظروا إلى الجامع - أي وجه الشبه - من هذه الزاوية. يقول السكاكي، الذي عرف بطاقاته التنظيرية والتصنيفية، مختصراً ما سبقه: إن المشبه والمشبه به" إما أن يكونا:

أ - مستندين إلى الحس، كالخد عند التشبيه بالورود في المبصرات، وكالأطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات، وكالنكهة عند التشبيه بالعنبر في المشمومات، وكالريق عند التشبيه بالخمر في المذوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بأعلام ياقوت منتشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلاً للاعتبار، وتسهيلاً على المتعاطي.

ب - وإما أن يكونا مستندين إلى العقل، كالحلم إذا شبه بالحياة، وإما أن يكون المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً، كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع، وكحال من الأحوال إذا شبهت بناطق أو بالعكس من ذلك، كالعطر إذا شبه بخلق كريم.

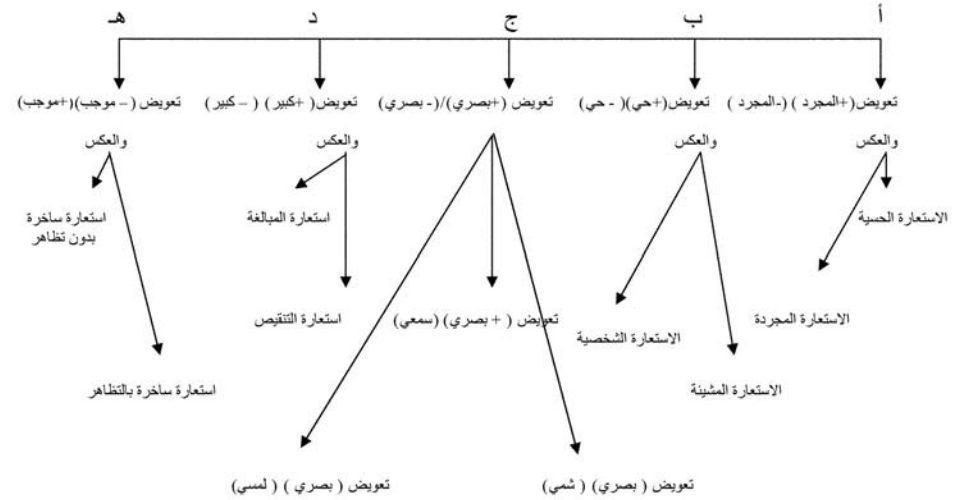
ج - وأما الوهميات المحضة، كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلاً، ثم شبهناها بالمخلب، أو بالناب المحققين، فقلنا: افترست المنية فلاناً ... أو مع الحال، ثم شبهناها باللسان، فقلنا: نطقت الحال ... وكذا الوجدانيات، كاللذة والألم والشبع والجوع"[٦٥].

خطاطة تعويض المشابهة عند السكاكي



ويتقاطع " بليث Plett" مع السكاكي في بعض التعويضات في الخطاطة الآتية(٦٦):

خطاطة تعويضات المشابهة عند "بليث plett"



تكشف المقارنة بين الخطاطتين انسجام خطاطة السكاكي أكثر من خطاطة "بليث Plett". فالأول ينطلق من المحسوس والمعقول ليكشف صور التعويض بينما نلاحظ في خطاطة الثاني موقفين: الأول، ينطلق من المحسوس والمعقول وهنا يلتقي مع السكاكي بالتعويض "ج". الثاني: ينطلق من قصدية التعويض، وهذا ما نجده في التعويضين"د" و"هـ " ولا يعني ذلك تناقض " بليث " لأنه لم يخرج عن البعد الإبدالي لتعويضات المشابهة، بالإضافة إلى أن "القصد الواعي " في الصورة الشعرية هو ما يحدد، لسانياً، حياة الصورة الشعرية أو موتها.

في ضوء ذلك يمكن القول: إن البعد الإبدالي متعدد الصور، وما سطر هنا لا يستغرق كل صور التعويضات. يضاف إلى ذلك أن اتخاذها صوراً ثابتة من قبل الدارسين قد يؤدي إلى تقنينها، كما حصل في التقسيمات البلاغية القديمة: لهذا وذاك سوف ننطلق منها، ولكنا سنجعل النص يحدد ماهيته وصور تعويضات المشابهة القائمة فيه.

أ – تعويض (+ حسي) (– حسي) وبالعكس:

تشمل هذه المعادلة صور الأثر الحسي والتماثل الحسي:

الأول: يتولد من الحواس الأساسية، وينتج من ارتباط المدلول /١/ بالمدلول /٢/ بعلاقة نوعية، كالحس البصري أو السمعي أو الشمي ... إلخ. ويتنوع فيه المدلول بين السلب والإيجاب، وفق تلك العلاقة، ليحقق الانحراف الدلالي، كأن نقول " رأيت صوتا ". ونفي الانزياح في العبارة يتمثل بنفي السلب، وتعويض المدلول السلبي بمدلول إيجابي " رأيت صاحب الصوت ".

الثاني: يتمثل بالبعد الإبدالي، من خلال تحقيق التماثل بين الدال والمدلول، بتعويض المدلول /١/ بمدلول ثان، لا يخضع للأثر الحسي، وإنما إلى طبيعة الصلة بين المدلولين، كأن تكون قائمة على المبالغة أو التنقيص أو الأثر أو

الشكل الخارجي ... إلخ. وتمثل تلك الصلة في السلب والإيجاب. كعلاقة بين حسيين، كأن نقول: " أنت بحر " (+ حسي – حسي) من حيث التنافر السياقي. وحضور المدلول /٢/، أي أن الممدوح يلغي التنافر، ويكون المدلولان الحسيان مرتبطين بعلاقة المبالغة في الصفة أو القيمة.

– تعويض الأثر الحسي: تمثل صوره في الشعر المملوكي بنسبة /٣٠,٢٣/ من مجموع صور التعويض (أ) وقد توزعت على خمس صور حسية تعويضية:

١ – تعويض حسي بصري: ومنه على البسيط(٦٧):

قد اتخذتُ شهوداً بالذي صنعتْ أيدي النّوى بي إنْ أنكرتمُ النوبا
ألحزن فالهمّ فالدّمع المورّد فالطّـــــــرف المسهّد فالأوصات فالتّعبا(٦٨)

أراد لون الورد في الدمع.

٢ – تعويض حسي سمعي: ومنه على الرجز(٦٩):

أما ترى الكركيّ في الجوّ، وقدْ **نغّم** في أفْق السّماءِ ولغطْ

٣ – تعويض حسي شمي: ومنه على الكامل(٧٠):

والغصن يرقص والحمام صوادح **والرّيح فيها عنبر وعبير**

٤ – تعويض حسي ذوقي: ومنه على الكامل أيضاً(٧١):

وتذلّلٌ في بابه وتلذّذٌ **بخطابه** وتملّقٌ وتودّدُ

٥ – تعويض حسي لمسي: ومنه على البسيط(٧٢):

وبتّ أبصر كأسيْ والمدام بها طرفاً صقيلاً إذا ما صال أو ضربا

وقد توزعت صور التعويض بنسب متفاوتة بين الشعراء من جهة، وبين أنماط التعويض من جهة ثانية. وفي الجدول ما يوضح ذلك عبر محورين:

أفقي وعمودي. يبين المحور الأفقي أشكال التعويض البصري، السمعي ... إلخ وعدد التعويضات (ع) ونسبتها (ن) في كل تعويض وعند كل شاعر، كأن نقول مثلاً: إن عدد صور التعويض البصري عند الحلي /٤٥/ صورة، ونسبتها في شعره قياساً ببقية صور التعويضات الأخرى في شعره هي /٧٧,٢٨ /. كما يبين المحور الأفقي مجموع (المجموع الأفقي) صور تعويضات الأثر الحسي ونسبتها (النسبة الأفقية) عند كل شاعر، كأن نقول مثلاً: إن مجموع صور تعويضات الأثر الحسي في شعر صفي الدين الحلي بلغ /٥٧/ صورة تعويضية وزعت على التعويض البصري والسمعي والذوقي فقط، وبلغت نسبة مواقع تعويض الأثر الحسي بشكل عام عند الحلي /٢٤,٣٥/.

ويبين المحور العمودي عدد التعويضات ونسبتها في كل تعويض وعند كل شاعر، وذلك حين نحتاج إلى المقارنة، فنقول مثلاً: إن عدد صور التعويض البصري عند الحلي، هي /٤٥/ صورة وعند ابن دقيق العيد هو /٣/ صور وغير موجودة في شعر التلمساني، ونسبتها عند الحلي /٧٧,٦٧ / وعند ابن دقيق العيد/١,٨٥/. كما يبين المحور العمودي مجموع التعويضات في التعويض الواحد عند كل الشعراء، فنقول مثلاً إن عدد صور التعويض البصري في الشعر هو /١٦٢/ صورة، ونسبته /٦٩,٢٣/ قياساً ببقية أشكال التعويض الأخرى. وفي المحصلة تقرأ عدد صور تعويضات الأثر الحسي عند جمع الشعراء ونسبتها.

جدول صور تعويضات الأثر الحسي

أشكال التعويض	التعويض البصري		التعويض السمعي		التعويض الشمي		التعويض الذوقي		التعويض اللمسي		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
أسماء الشعراء	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
صفي الدين الحلي	٤٥	٢٧,٧٧	٩	٣٧,٥			٣	٢٠			٥٧	٢٤,٣٥
العسقلاني	٢٧	١٦,٦٦	٣	١٢,٥	٦	٢٨,٥٧	٣	٢٠	٩	٧٥	٤٨	٢٠,٥١
الشاب الظريف	٢٧	١٦,٦٦			٩	٤٢,٨٥	٣	٢٠	٣	٢٥	٤٢	١٧,٩٤
ابن الوردي	٢٤	١٤,٨١	٦	٢٥	٣	١٤,٢٨	٣	٢٠			٣٦	١٥,٣٨
البوصيري	٢٧	١٦,٦٦									٢٧	١١,٥٣
ابن نباتة	٩	٥,٥٥			٣	١٤,٢٨					١٢	٥,١٢
ابن دقيق العيد	٣	١,٨٥	٣	١٢,٥							٦	٢,٥٦
عفيف الدين التلمساني			٣	١٢,٥							٣	١,٢٨
عائشة الباعونية							٣	٢٠			٣	١,٢٨
النتائج العمودية	١٦٢	٦٩,٢٣	٢٤	١٠,٢٥	٢٣	٨,٩٧	١٥	٦,٤	١٢	٥,١٢	٢٣٤	٣٠,٢٣

يكشف الجدول أن التعويض البصري يأتي في الدرجة الأولى، من حيث اهتمام الشعراء، وتبتعد عنه صور التعويضات الأخرى بفارق لا يقل عن /٥٧,٩٧/. ولعل ذلك يعود إلى ضعف درجة الانحراف بين المدلولين: الأول والثاني، التي يحققها التعويض البصري قياساً إلى قوة درجتها في صور التعويضات الأخرى، وذلك لأن التعويض البصري، هو أقرب تعويضات الحواس إلى الوضوح. فهو من جهة التركيب قد يشارك أكثر من حاسة خواصها. يضاف إلى ذلك أنه أكثر الحواس إحاطة بالمشاعر؛ لأنه يحيل على مجمل عناصر العالم الخارجي، الذي يعبر عنه الشاعر بحاسة البصر في الدرجة الأولى.

ويشير ذلك إلى أن الشاعر المملوكي كان يفضل، في صوره، الوضوح وقلة الانحراف بين المدلولين. ويؤكد ذلك تناسب حضور كل من صور تعويضات الأثر الحسي مع درجات انحرافها فيما بينها في الجدول الأول. حيث إن العناصر المشتركة بين المدلولين هي كثيرة في التعويض البصري، وأقل منها في السمعي، فالشمي فالذوقي، ومن ثم في اللمسي. وهذا يتناسب مع ترتيب تلك التعويضات، وفق درجة حضورها في الشعر المدروس.

فقد اهتم بالتعويض البصري سبعة شعراء من أصل تسعة طبق الإحصاء على شعرهم، بينما اهتم بالتعويض السمعي خمسة شعراء، وبالتعويضين: الشمي والذوقي أربعة شعراء، مع تسجيل فارق في كثافة الحضور قدره /٢,٢٧/ للتعويض الشمي، واهتم بالتعويض اللمسي شاعران فقط.

كان الحلي أول المهتمين بصور التعويضين: البصري والسمعي، بنسبة متقدمة بلغت في التعويض البصري /١١,١٧/ وفي التعويض السمعي /٢٥/ في حين تقاربت درجات الاهتمام عند الشعراء الآخرين المشاركين في صور التعويض. وهذا يشير إلى اهتمام الحلي بصور الأثر الحسي، بشكل عام، أكثر من غيره من الشعراء. ويؤكد ذلك وجوده في الرتبة الأولى، من حيث تشكيله لأعلى نسبة، وهي /٢٣,٣٥/ بفارق عن غيره من الشعراء أقله /٣,٨٤/. وسجل الشاب الظريف تقدما بالتعويض الشمي وكذلك فعل العسقلاني في

التعويض اللمسي، بينما تضاءل اهتمام التلمساني والباعونية بصور تعويض الأثر الحسي بشكل عام، لأسباب مرتبطة بشعرهما الصوفي الذي ينحو منحى آخر بالتصوير، سنراه في حينه، كما اقتصرت مشاركة البوصيري على صور التعويض البصري بدرجة متقدمة، بلغت /١٦,٦٦ /. ولعل ذلك ارتبط بهيمنة المديح النبوي على شعره، واهتمامه بالحس البصري، كوسيلة لالتقاط صور النبي صلى الله عليه وسلم ومظاهر نبوته، بخاصة ما يقوم من تلك المدائح على السرد.

– تعويض التماثل الحسي: يشير إلى طبيعة البعد الإبدالي بين المدلولين: الأول والثاني الحسيين. بلغت نسبته /٧٠,٣٦/ من مجموع صور التعويض (أ)، توزعت على ستة أنماط من الصور التعويضية:

١ – **تعويض صوري** يبين التماثل الخارجي للمدلولين، ومنه على الرجز[٧٣]:

أما ترى **الغيم** الجديد مقْبلاً **قَدْ مدّ في الأفْق رداه فانبسطْ**

٢ – **تعويض الأثر:** وهو ما يبين أثر التماثل بين المدلولين، ومنه على البسيط[٧٤]

سَلَبْتَ عقلي بأحداقٍ وأقداح يا ساجيَ الطّرف أو يا ساقيَ الرّاحِ

تتشكل الصورة من الأثر الناتج، لعلاقة المشابهة بين الأحداق والخمرة.

٣ – **تعويض التنقيص والزيادة:** قد يأتي للمبالغة في صفة من صفات الممدوح مثل قول الشاب الظريف على البسيط[٧٥]

لكنْ تعوَّضتُ عن **سحْبٍ بمشبهه** إذ سحب هذا وهذا فيهما الماء

وقد يأتي للمبالغة في الحجم، ومنه على البسيط أيضاً[٧٦]:

وهلْ أبا كِر بحر النّيل منشرحاً فأشرب الحلو مِنْ أكواب ملاّح

وقد يأتي لتنقيص حجم أوقيمة أو منزلة، ومنه على الخفيف[٧٧]:

فغدتْ فيه وهْي سيّدة النّسْـ ـوة والسّيّدات فيه إماء

٤ – **تعويض الحركة:** يرصد الشاعر، من خلاله، الحركة في علاقة المشابهة بين المدلولين، كما في حركة الألحاظ في المثال الآتي على الطويل[٧٨]:

لحاظك أسيافٌ ذكورٌ، فمالها كما زعموا مثل الأرامل تغزل

٥ – **تعويض الحياة:** يكون بإضفاء عناصر الحياة على الأشياء بـ " أنسنتها "، أو طريقة التعبير عنها بالصورة، ومن ذلك ما أضفاه الحلي على الخمرة في هذه الأبيات على الخفيف[٧٩]:

أنبأتْنا الأنباء عنْ سالف الدّهـ ـر **وعدّتْ** لنا القرون القروما[٨٠]
وحكتْ كيف أصبحت فتية الكهـ ـف رقوداً، خلوا، وكيف الرّقيما[٨١]

الخمرة هي الفاعل في الأفعال الإنسانية المشار إليها.

٦ – **تعويض التشييء**: أي "تشيؤ" العناصر الحسية تعبيراً عن الجمود أو المبالغة أو الإحاطة بالأمر، ومنه على الطويل[٨٢]:

حبيبيْ ليهنَ الحسن أنّك حزته ويهن فؤاديْ أنّه لك منزل

توزعت نسبة التماثل الحسي بين صور التعويض بنسب متفاوتة على الشعراء التسعة، بما يبين طبيعة اهتمام كل شاعر بصور التماثل الحسي بشكل عام، وبعض أنواع صوره التعويضية بشكل خاص، بالإضافة إلى التعويضات المهيمنة، في الشعر، وفي الجدول التوضيحي الآتي تسجيل لأغلب النتائج الإحصائية التي يمكن الحصول عليها عبر محورين أفقي وعمودي. يبين المحور الأفقي عدد صور كل تعويض (ع) ونسبته (ن) وعدد صور تعويضات التماثل الحسي مجتمعة ونسبتها عند كل شاعر. ويبين المحور العمودي عدد صور كل تعويض ونسبته في الشعر المرصود لدى الشعراء جميعاً كما يبين صور تعويضات التماثل الحسي ونسبتها بشكل عام في الشعر. ومن تقاطع المحورين (الأفقي والعمودي) نستطيع الوصول إلى مقارنات بين الشعراء وعند الشاعر الواحد في أي شكل من أشكال التعويض أو في صور التعويضات المجتمعة.

جدول صور تعويضات التماثل الحسي

أشكال التعويض	تعويض صوري		تعويض الأنسنة		تعويض الأثر		تعويض النقص والزيادة		تعويض الحركة		تعويض التشيؤ		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
أسماء الشعراء	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
صفي الدين الحلي	٢٧	١٧,٣	٤٥	٣٠,٦١	٦	٥,٧١	٣	٣,٨٤	٩	٢١,٤٢			٩٠	١٦,٦٦
ابن نباتة	١٢	٧,٦٩	١٥	١٠,٢	٢٤	٢٢,٨٢	٢١	٢٦,٩٢	١٥	٣٥,٧١			٨٧	١٦,١١
الشاب الظريف	٢٤	١٥,٣٨	٢٧	١٨,٣٦	١٢	١١,٤٢	٩	١١,٥٣	٦	١٤,٢٨	٦	٥٠	٨٤	١٥,٥٥
ابن الوردي	١٨	١١,٥٣	٢٤	١٦,٣٢	١٨	٢٧,١٤	٥	١٩,٢٣	٩	٢١,٤٢			٨٤	١٥,٥٥
البوصيري	٩	٥,٧٦	١٨	١٢,٢٤	١٢	١١,٤٢	١	٣,٨٤					٦٠	١١,١١
التلمساني	٣٠	١٩,٢٣	٦	٤,٠٨	٦	٥,٧١			٣	٧,١٤			٤٥	٨,٣٣
العسقلاني	٣٦	٢٣,٠٧			٩	٨,٥٧							٤٥	٨,٣٣
ابن دقيق العيد			٣	٦,١٢	٦	٥,٧١	٩	١١,٥٣			٦	٥٠	٢٤	٤,٤٤
عائشة الباعونية			١	٢,٠٤	٩	٨,٥٧	٣	٣,٨٤					٢١	٣,٨٨
النتائج العمودية	١٥٦	٢٨,٨٨	١٤٦	٢٧,٢٢	١٠٥	١٩,٤٤	٧٨	١٤,٤٤	٤٢	٧,٧٧	١٢	٢,٢٢	٥٤٠	٧٠,٤٦

يبين الجـدول هيمنة صور التعويض الصوري على الشعر المدروس بنسبة /٦٨,٨٨/ وبفارق أقله /٩,٤٤/ من صور التعويض الأخرى، باستثناء تعويض " الأنسنة ". وذلك يعود إلى ميل الشعر المملوكي إلى التجسيد عن طريق رسم صورة مرئية. ويرجح ذلك التعويض البصري، كما رأينا في الأثر الحسي السابق، بالإضافة إلى أن تعويض " الأنسنة " يأتي في الدرجة الثانية بعد التعويض الصوري، كما أنه، في جوهره، ذو بعد دلالي آخر للتعويض الصوري، مع الأخذ بعين الاهتمام وجه الشبه في كثير من الصور.

نجد مقابل تلك الهيمنة انحساراً لتعويض "التشيؤ"، إذ لم يتجاوز (٢,٩٦) من مجمل صور التعويض، وينسجم هذا مع طبيعة التصوير في الشعر المملوكي، الذي نحا كما لاحظنا، في قسمي التعويض (أ) نحو الوضوح وضيق درجة الانحراف والرؤية البصرية، والتجسيد الحسي الخارجي للأشياء. وتعويض "التشيؤ" هو إلغاء لصفة الحياة في العناصر الحية، ومن الطبيعي أن ينحسر، انسجاماً مع ما سبق، عن مواقع الاهتمام لصالح الوضوح بشكل عام، و"أنسنة" الأشياء بشكل خاص. وهذا ما نلاحظ آثاره في تقدم الأخير على "تعويض التشيؤ" بنسبة /٢٥٪/ بالإضافة إلى مشاركة ثمانية شعراء من أصل تسعة شعراء فيه، مقابل شاعرين في "تعويض التشيؤ".

أما ما يبينه الجدول عمودياً، فيكشف أن مجموعات من الشعراء تشكلت في ضوء مشاركة كل شاعر في صور تعويض "التماثل الحسي".

المجموعة الأولى: يمثلها الحلي، وابن نباتة، والشاب الظريف، وابن الوردي، لتقارب درجات اهتمامهم بصور التماثل، بالإضافة إلى تقدمهم على شعراء المجموعتين الأخيرتين. إلا أن درجة اهتمام كل منهم بأنماط صور التعويض متباينة، ففي حين نجد الحلي يحتل المرتبة الأولى في تعويض "الأنسنة" نجده يحتل المرتبة السابعة في تعويض الأثر والخامسة في تعويض التنقيص والزيادة. كما نجد ابن نباتة، عكس الحلي، يهتم بما أهمل الأخير، ويهمل ما

اهتم به، إذ يحتل المرتبة الأولى في تعويض الأثر والخامسة في تعويض " الأنسنة " ويحافظ ابن الوردي والشاب الظريف في أغلب صور التعويض على مستوى واحد.

المجموعة الثانية: يمثلها البوصيري والتلمساني والعسقلاني، لتقاربهم بدرجة الاهتمام بصور التعويض، بالإضافة إلى مشاركتهم في كل من التعويض الصوري، وتعويض الأثر، وتعويض الأنسنة، وإهمالهم جميعاً تقريباً بقية التعويضات باستثناء التلمساني الذي شارك في تعويض الحركة بدرجة متدنية، وأهمل تعويض " الأنسنة"

المجموعة الثالثة: وهي أقل المجموعات اهتماماً بالتماثل الحسي، ويمثلها كل من عائشة الباعونية، وابن دقيق العيد. وقد شاركا معاً بتعويض الأثر، وتعويض التنقيص والزيادة، وتعويض "الأنسنة"، وأهملا معاً التعويض الصوري، وتعويض الحركة، وانفرد ابن دقيق العيد بدرجة متدنية بتعويض التشيؤ.

إن الجدولين يبينان أن الشعر المملوكي اهتم بصور تعويض التماثل الحسي أكثر من صور الأثر الحسي، ذلك بنسبة /٤٠,٢٣/ مما يبين أن تعويض التماثل الحسي يعطي مجالا للشعراء للتعبير بشكل أوسع عن العالم الخارجي للشاعر، من خلال تماثل الصورتين أو المدلولين ببعدهما الدلالي المتكون بين الأثر والتجسيد و"التشيؤ". إلا أن ذلك لا يسري على جميع الشعراء بشكل إفرادي. لأن مقاربة أولية بين درجة حضور كل من صور التعويضين: الأثر الحسي والتماثل الحسي عند كل شاعر على حدة يبين هيمنة التماثل الحسي على أغلب الشعراء. باستثناء العسقلاني الذي يهيمن على شعره صور الأثر الحسي.

كما أن دمج صور التعويضين يظهر أن الحلي يأتي في مقدمة المهتمين بتعويض (أ) بنسبة /٩٩,١٨/ ويليه الشاب الظريف بنسبة /١٦,٢٧/ فابن الوردي بنسبة /١٥,٥/ تتقارب نتائج كل من ابن نباتة والعسقلاني

والبوصيري، ثم يأتي التلمساني بنسبة/٦,٢/ وفي الدرجة المتدنية يستقر ابن دقيق العيد وعائشة الباعونية.

ب – تعويض (+ حسي)/ (– حسي) وبالعكس:

يبنى التعويض على صورة تستدعي النقل من المدلول الأول (حسي) أو (عقلي) إلى مدلول ثان عكسي. وتكون فيه زاوية الانحراف أكبر من تعويض (أ) لأن المعوض والمعوض غير متجانسين من حيث الجنس. ويتم النقل في الواقعة اللغوية من جنس إلى نوع أو بالعكس. وهكذا يدعو إلى عمل المخيلة والذهن بشكل أكبر، ومن ثمّ قد يحقق في النص الشعري فاعلية أكبر. إلا أنه جاء في المرتبة الثانية من حيث كثافة الشعر المدروس، وذلك بنسبة قدرها /٢٨,٢٠/ توزعت على صورتين: التجسيد والتشيؤ. تتفرع من الأولى ثلاثة أنماط:

١ – تجسيد الأثر، ومنه على الكامل(٨٣):

ويزيدني تلفاً، فأشكر **فعله** **كالمسك** تسحقه الأكفّ فيعبقُ

٢ – تجسيد القيمة، كالصبر في قول ابن دقيق العيد على الكامل(٨٤):

أفنى كنوزالصبر مِنْ إسرافه وجرى على الأحشاء منه ما جرى

٣ – تجسيد الصورة، ومنه على الكامل(٨٥):

أيام أغصان الزّمان وريقةٌ والعيش غضّ والشّباب غرير

أما الصورة الثانية – أي تعويض التشيؤ – يختلف نمط التعويض فيها عن مثيله في التعويض (أ) وصور التماثل الحسي في أن السابق يقوم على مدلولين حسيين ويحول ما هو حسي إلى شيء غير حسي، في حين أن الأخير يقوم على مدلولين مختلفين (حسي عقلي) ويشيء المعنويات، ومنه على الكامل(٨٦):

لو كنت منّا حيث تسمع أو ترى لرأيت ثوب الصّبر كيف يخرق

وتتوزع نسب الكثافة على الشكل الآتي في الجدول الذي يعمل أفقياً على توضيح عدد صور كل تعويض (التجسيد، التشيؤ) ونسبتها، ثم بيان عدد التعويضات مجتمعة ونسبتها عند كل شاعر، وعلى المحور العمودي يقدم الجدول عدد صور كل تعويض ونسبته وعدد التعويضات مجتمعة ونسبتها عند الشعراء جميعاً. ومن تقاطع المحورين نحصل على ما نريد من مقاربات واستنتاجات تتعلق بالرتبة.

يبين الجدول هيمنة صور تعويض التجسيد على الشعر المدروس بفارق قدره /٧٦,٣١/. وهذا لا يتنافى مع هيمنة صور التعويض البصري في الأثر الحسي والتعويض الصوري في التماثل الحسي؛ وذلك لأن الصور الثلاث تشير إلى اهتمام الشعر المدروس بالتجسيد والتوضيح. ويؤكد ذلك هيمنة صور التعويض (أ) بشكل عام على الشعر قياساً بصورة التعويض (ب)، يضاف إلى ذلك انخفاض درجة الاهتمام بصور تعويض "التشيؤ" في كل من التماثل الحسي وصور التعويض (ب)

وهذا يدل على ميل الشعر إلى "الأنسنة "، وإحياء العناصر الجامدة بما يتناسب وتجسيد الصورة الشعرية.

ويكشف الجدول تباين الشعراء بتعاملهم مع صور التعويض، فالشاب الظريف الذي لا يسجل رقماً في خانة "تعويض التشيؤ" يحتل الرتبة الأولى في تعويض التجسيد، وعلى نقيضه يبدو التلمساني مسجلاً الدرجة الأولى في تعويض "التشيؤ" والدرجة الدنيا في تعويض التجسيد.

ج – تعويض (+ عقلي) (– عقلي) :

يمثل أبعد درجات الانحراف في الصورة الشعرية لأنه يفرق بين مدلولين عقليين يحتاج اكتشاف العناصر المشتركة بينهما إلى إعمال الذهن، مع ضرورة إدراك البعد التداولي في رسم الصورة الشعرية، لأن المتلقي يشكل دائرة ثالثة تربط بين دائرة المدلول الأول ودائرة المدلول الثاني.

يضاف إلى ذلك أن صور هذا التعويض تبتعد عن التجسيد، وتنفر من التوضيح لتخرج إلى عالم الصورة المتداعية التي تحملها اللغة الرمزية. ولذلك فإننا لا نجدها منتشرة عند جميع الشعراء، كما أنها لا تبلغ تلك الدرجة من الهيمنة على الشعر، كما لاحظنا في صور التعويضين السابقين، باستثناء ما حققه شعر التصوف من تميز على مستوى اللغة الشعرية، حيث هيمنت فيه الصورة الرمزية المبنية على الرمز الفردي بالدرجة الأولى. وذلك مقابل انخفاض درجة الاهتمام بصور التعويض الأخرى، وهذا ما لاحظناه في شعر كل من عفيف الدين التلمساني، وعائشة الباعونية، وقد حققا تلك الهيمنة في الصورة الرمزية في التعويض (ج) وفق الجدول الآتي الذي تشير فيه الأرقام إلى عدد صور التعويض (ج) عند الشاعر الواحد.

الشعراء	الترميز	الشعراء	الترميز
التلمساني	١٩٨	الباعونية	١٥٦
العسقلاني	١٢	الشاب الظريف	٩
ابن الوردي	٦	الحلي	٣
ابن نباتة	٣	البوصيري	–
ابن دقيق العيد	–		
المجموع الكلي	**٣٨٧**		

يهيمن الترميز على شعر التلمساني في الدرجة الأولى ثم يليه شعر الباعونية، بينما تكاد تنعدم صور الترميز عند بقية الشعراء، وهذا يشير إلى ارتباطها بالشعر الصوفي بحكم أن شعر الشاعرين: التلمساني والباعونية، ينحصر في الغرض الديني بشكل عام، والصوفي بشكل خاص.

يشكل مجموع تعويضات المشابهة /١٦١٧/ صورة تتوزع على ثلاث صور هي:

أ – تعويض (+ حسي) (– حسي) بنسبة /٤٧,٨٦/.

ب– تعويض (+حسي) (– عقلي) وبالعكس بنسبة /٢٨,٢٦/.

ج – تعويض (+ عقلي) (– عقلي) بنسبة /٢٤,٩٧/.

يشير هذا إلى هيمنة صور التعويض (أ) على الشعر المملوكي، وهذا يتفق مع النتائج الداخلية التي بينت هيمنة التعويض البصري والصوري والتجسيدي. مما يؤكد ميل الشعر المملوكي إلى الوضوح والتجسيد والابتعاد عن الترميز والصور التي تشكل زاوية انحراف كبيرة بشكل عام.

كما تبين الدراسة تفاوت الشعراء في مدى هيمنة تعويض المشابهة بشكل عام على شعر كل منهم، وذلك كما هو مبين في الترتيب الآتي:

الشعراء	النسبة	الشعراء	النسبة
التلمساني	١٩,٨٠	الشاب الظريف	١٣,٥٢
ابن دقيق العيد	١١,٤٢	الحلي	١١,٨
ابن نباتة	١٠,٨٥	العسقلاني	١٠,٤٩
ابن الوردي	٨	البوصيري	٧,٢٣
الباعونية	٤		

– محسنات المجاورة:

تقوم تعويضات المجاورة في البلاغة العربية أساساً على علاقات المجاز المرسل والكناية.

وتبنى علاقات المجاز المرسل على نمطين:

الأول: علاقات خارجية تربط بين المدلولين: الأول والثاني برابط خارجي،

حيث الحقل الدلالي لكل منهما يشكل وحدة مستقلة تنفصل عن الأخرى نوعياً، كأن نقول:

"يسدي إليّ يداً تضاف إلى أياديه الكثيرة"

فالمنافرة واقعة بين الفعل " يسدي " والمفعول به "يدا" ونفي الانزياح يتم على المستوى الاستبدالي، فنقول "يسدي إليّ عملاً صالحاً يضاف إلى أعماله الكثيرة" فالمدلولان الأول: اليد.

والثاني: العمل الصالح، مرتبطان بعلاقة خارجية، لأن كلا منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة.

يضاف إلى ذلك أن هذا الانزلاق من نوع إلى نوع بين المدلولين يتناول مفهومية الألفاظ أي أنه يحل لفظة مكان لفظة أخرى، من مفهومية مختلفة وهذا ما لاحظناه في انزلاق "اليد " إلى "العمل الصالح ".

ومما جاء في البلاغة العربية من تلك العلاقات:

١ – **السببية**: استعمال السبب للدلالة على النتيجة، كما في المثال الماضي، حيث حلت "اليد" و هي السبب في العمل الصالح مكان النتيجة.

٢ – **المسببية**: استعمال النتيجة للدلالة على السبب، كما في:

" أمطرت السماء نباتا "

٣ – **المحلية:** استعمال المحتوي للدلالة على المحتوى، وذلك بعلاقة مكانية، كقولنا: "شربت الكأس" للدلالة على الخمرة، أو علاقة زمانية، تكون فيها الألفاظ تدل، بمعناها الاصطلاحي، على زمان معين، مثل "الليل واليوم " ويكون المقصود من استعمالها، دلالتها على المحلية، كأن نقول:

"ما عسى أن تأتي به الأيام والليالي ؟ "

والمقصود الأحداث التي في تلك الأيام والليالي.

٤ – **الحالية:** استعمال المحتوى للدلالة على المحتوي، ومنه "جاءت المدينة " والمقصود أهل المدينة.

يضيف البستاني إلى تلك العلاقات نوعين، هما[٨٧]:

١ – استعمال المجرد للدلالة على الحسي، مثل: "رأيت جمالاً عربياً منسياً" ذكرت الصفة للدلالة على الموصوف الحسي.

٢ – استعمال الحسي للدلالة على المجرد، مثل: "له قلب كبير" والمقصود بالقلب المعنى المجرد أي المشاعر والأحاسيس.

إن النمطين من العلاقات يقومان على البعد التركيبي / النحوي، والبعد الصرفي للوصول إلى البعد الدلالي، في حين كانت التصنيفات السابقة ذات بعد دلالي فقط.

الثانية: علاقات داخلية لا ينتمي فيها المدلولان إلى حقلين دلاليين مختلفين، ومن ثمّ لا يتم الانتقال من المدلول /١/ إلى المدلول /٢/ عبر النوع، كما في العلاقات الأولى، وإنما يقوم الانتقال على توسيع دلالة المدلول الأول أو تضييقها، مع الاحتفاظ بصورته المفهومية، ومن ذلك "ألقى كلمة" ويريد " خطابا " فالمدلولان ينتميان إلى نوع واحد، وحقل دلالي مشترك، وعملية الانتقال تتم بعلاقة داخلية من الجزء إلى الكل.

ومن أنماط العلاقات الداخلية نجد:

١ – **الجزئية:** استعمال الجزء للدلالة على الكل، كما في المثال السابق.

٢ – **الكلية:** استعمال الكل للدلالة على الجزء، ومنه " شرب ماء البحر " أي بعضاً منه.

٣ – **اعتبار ما كان:** استعمال لفظة تدل على وضع في الماضي للدلالة على

وضع في الحاضر، ومنه "لبست صوفاً" والمقصود، ما كان صوفاً في مادته الأولية.

٤ – **اعتبار ما سيكون**: استعمال لفظة تدل على وضع في المستقبل للدلالة على وضع في الحاضر، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًاۖ﴾[٨٨] على اعتبار ما سيكون خمرا.

٥ – **العموم:** يذكر العام ويريد الخاص، ويتحدد غالباً بالمقام كأن نقول: " إن المخلوقات الصغيرة لا تدرك الكلام " ونحن نريد الإنسان، والطفل بشكل خاص.

٦ – **الخصوص** يذكر الخاص ويريد العام، كإطلاق اسم الشخص على اسم الجنس.

والكناية في البلاغة العربية وفق تصنيف السكاكي ثلاثة أنواع:

١ – **كناية عن صفة:** ومنه " فلان طويل نجاده " أي طويل القامة. وعرفها الجرجاني بقوله: يراد بها "إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[٨٩]

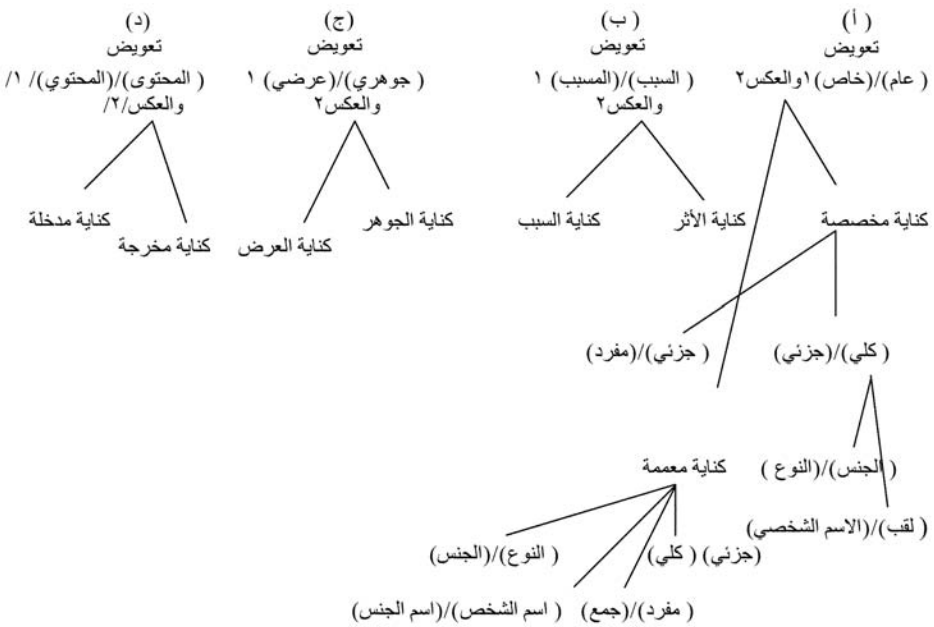
٢ – **كناية عن الموصوف:** هي استبدال التسمية بالتعريف، وبلغة السكاكي "تلف مجموعاً وصفياً مانعاً عن دخول كل عداه مقصودك فيه"[٩٠] كأن تقول: " جاءت مخضوبة اليدين " كناية عن المرأة.

٣ – **كناية عن النسبة:** أو كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف، كقولنا: المجد بين ثوبيه، نسب الثياب إلى الممدوح، فنسب المجد إذن إلى الممدوح أيضاً.

ولا يخفى أن تصنيف الكناية في البلاغة العربية ذو بعد تركيبي في الدرجة الأولى، حاول البلاغيون العرب، من خلاله، رصد البعد الدلالي، كتعويض الصفة العرضية (المدلول الأول) = الخضاب، بالمدلول الجوهري (المدلول الثاني) = الموصوف.

كما صنفت البلاغة العربية مجموعة كبيرة من تعويضات المجاورة بلغت عند بعض النقاد تسعة أنواع من الكناية وثمانية أنماط من المجاز المرسل، وفروعاً ثانوية كبيرة أقام عليها " بليث Plett" تصنيفه الآتي اعتماداً على تعارضات دلالية(٩١).

خطاطة أنماط تعويضات المجاورة عند " بليث Plett"



يلاحظ أن خطاطة " بليث Plett" أكثر شمولية من صور تعويضات المجاورة التي ذكرتها البلاغة العربية، بالإضافة إلى اشتمالها على بعض صورها، كتعويض (ب) في علاقة ذكر السبب أو ذكر النتيجة، وكتعويض (ج) حيث يتم انزلاق دلالي يقوم على مبدأ الإسناد ببعده التركيبي الذي وجدناه في الكناية عن الصفة والكناية عن الموصوف. أما في كناية الجوهر فهي ليست إلا المحتوى الزماني للتعويض (د) الذي يذكر " بليث Plett" جانبه المكاني فقط.

كما تلتقي الخطاطة العربية وخطاطة " بليث Plett" في المحور الرئيس لتعويض (أ) في ذكر العموم وإرادة الخصوص، وذكر الخصوص وإرادة العموم، مع تسجيل تفرعات كثيرة ومتنوعة في خطاطة " بليث Plett".

في ضوء ذلك التقاطع تجدر الإشارة إلى أن ذلك التركيب المصطلحي ليس إلزامياً، لأنه ليس أكثر من وصف دلالي لعلاقة المدلولين في صور المجاورة، ومن ثمّ فإن أي شعر قد تفرض علاقة المجاورة في صوره تعويضات جديدة إذا ما تم الاهتمام بالتعارضات الدلالية القائمة في الواقعة اللغوية. ولذلك سوف نترك للنص الشعري الذي طبقنا عليه الإحصاء أن يأخذ من الخطاطة العربية وخطاطة "بليث Plett" ما يؤدي وظيفتيه: التصنيفية والوصفية.

توزعت صور تعويض المجاورة على أربعة محاور رئيسة، تقاطعت مع الخطاطة العربية، من حيث اعتبار الكلية والجزئية، والعموم والخصوص، والسببية والمسببية، و المحتوى والمحتوي.

كما تقاطعت مع خطاطة" بليث " بالإضافة إلى ما سبق في جزئيات صور تعويض العموم والخصوص. تم تغليب " المحتوى والمحتوي " على " الكناية المدخلة والكناية المخرجة " عند "بليث " لدلالة " المحتوى والمحتوي " على البعد الزمني إلى جانب البعد المكاني. وتم دمج أصناف الكناية في البلاغة العربية، بالإضافة إلى تعويض التورية مع التعويض العرضي، لقيام تلك الصور جميعها بنقل الدلالة من المدلول الأول العرضي إلى التعويض العرضي الثاني الجوهري.

أ – تعويض (+ عام) / (– خاص) والعكس:

يسمح هذا التعويض بأن يكون هذا المدلول الأول يدل على العموم، وحينها سيكون التعويض بمدلول ثان يدل على الخصوص، والعكس صحيح.

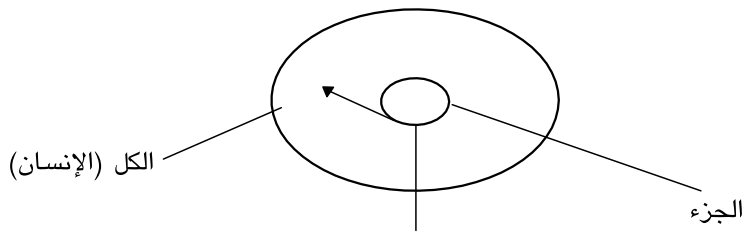
أ / ١– تعويض التخصيص: يمثل في الشعر المملوكي المدروس بصورتين:

(– كلي) / (+ جزئي):

يذكر الجزء ويراد الكل، أي الانطلاق من التخصيص إلى التعميم، ومن ذلك على السريع[٩٢]

فـراقـتِ الأبـصـار أغـصـانـهـا وأطـرب الأسـمـاع وقْـع الـرّبـابْ

" الأبصار " و" الأسماع " لا يقومان بالفعل الإنساني الموكول إليهما في الوظيفة العضوية، إلا بشكله الفيزيولوجي، أما ما تبع ذلك من أثر فيشمل الإنسان ككل بوصفه إنساناً، ومن ثمّ فإن الأعضاء دلالات جزئية تحيل على كل عضوي / إنساني. ويمكن تمثيلها على الشكل الآتي:



(الأبصار – الأسماع) مجموعة واحدة بالإضافة إلى عودة الجزء إلى الكل.

انتشر هذا التصوير في الشعر عند أغلب الشعراء بنسب متفاوتة كما يبين الجدول الذي نشير فيه بحرف (ع) إلى عدد الصور و(ن) إلى نسبتها في شعر الشاعر الواحد.

الشعراء	الحلي		ابن الوردي		التلمساني		البوصيري		ابن نباتة		ابن دقيق العيد		الشاب الظريف		الباعونية		المجموع
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	
(- كلي) (+ جزئي)	٤٨	١٩,٠٤	٤٢	١٦,٦٦	٣٩	١٥,٤٧	٢٧	١٠,٧١	٢٤	٩,٥٢	٢,١	٨,٣٣	١٨	٧,١٤	١٥	٥,٩٥	٥٥٢

تتقلص النسبة بالتدريج بين الشعراء بدرجات قليلة، كان في أولها الحلي وفي آخرها الباعونية.

- (+ مفرد) / (- جزئي):

يذكر المفرد للتعبير عن صفة جزئية في المجموع. والمدلولان: الحاضر والغائب (المفرد والمجموع) يتحققان بعلاقة داخلية، تنطلق من الخاص إلى العام، ومن ذلك على الكامل:(٩٣)

رومـيّـة الألـفـاظ هـاروتـيّـة الـــ ألـحـاظ، عـقـل مـحـبّـهـا مـسـحـورُ

في " رومية الألفاظ " استحضار لصورة جزئية في المجموع " الروم" كنوع، من خلال المفرد بصورته الجزئية المتمثلة في الواقعة اللغوية بـ "الألفاظ " والمدلولان ينتميان إلى نوع واحد، ومجموعة واحدة، ويتم الانتقال بين المفرد والجمع بعلاقة داخلية تقوم بتوسيع مفهوم المدلول الأول، كما اتضح في ترسيمة تعويض (- كلي) / (+ جزئي) إلا أنه لا يماثل كثافته، من حيث انتشاره عند أغلب الشعراء أو من حيث كثافة حضوره بشكل عام، إذ لم يتعد في إحصائنا نسبة /٢,٤٣/ من مجموع تعويضات المجاورة. و/٢,٨٩/ من مجموع تعويض التخصيص.

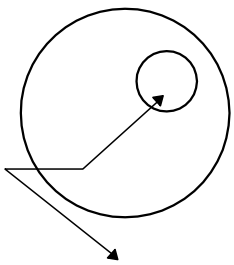
أ / ٢ – **تعويض التعميم:** يذكر فيه التعميم ويراد التخصيص، وذلك عكس تعويض التخصيص، ومن صوره في الشعر المملوكي:

– (+ كلي) / (– جزئي):

يذكر الكل ويراد الجزء، أي يتم الانطلاق من العام إلى الخاص، ومنه على الخفيف[٩٤]

فـإذا مـا تـلا كـتـابـا مـن الـلـه تـلـتـه كـتـيـبـة خـضـراء[٩٥]

"تلا كتابا" يريد "آية" وجزءاً من الكتاب، وإنما ذكر الكل تعبيراً عن الجزء، حملا على الدلالة الدينية " تلا كتاباً" يضاف إلى ذلك أن "الآية " (المدلول الثاني الغائب) جزء من الكل، والمدلولان ينتميان إلى مجموعة واحدة، والعلاقة التي يتم بها النقل هي علاقة داخلية معاكسة لصورة (+ جزئي) / (– كلي) التي رأيناها في تعويض التخصيص.



العلاقة الداخلية المنطلقة من الكل إلى الجزء

إلا أن ما يميز تلك الصورة ندرتها في الشعر قياساً إلى الصورة المعاكسة السابقة، فهي لم تحضر سوى عند البوصيري والحلي، وبدرجة متدنية، ولعل ذلك يعود إلى أن التجسيد في الشعر المملوكي، وهو عنصر مهيمن كما لاحظنا، لا يتحقق في إطلاق الكل على الجزء، ومن ثمّ فإن تعويض التخصيص يحقق تلك الوظيفة بشكل أفضل، وخاصة في المدح والغزل، حيث يركز الشاعر على صفة

في الممدوح أو جزء في الحبيبة، كالعينين أو الخدين ليعبر عن جمالها، ولا يستطيع فعل ذلك في تعويض التعميم.

ب – تعويض (+ السبب) / (– المسبب) والعكس:

أدخله اللغويون العرب في باب الإيجاز البلاغي، لما فيه من اكتفاء حيث يكتفي بذكر المسبب عن السبب، أو بذكر السبب عن المسبب[٩٦] إلا أن وظيفته الانفعالية لا تتوقف عند حدود الإيجاز، بل تتعداه إلى الفاعلية الشعرية الإيحائية، جمالياً، وقصدياً، ولعل ذلك كان وراء كثافته في الشعر المدروس كما يبين الجدول الآتي الذي يشير إلى عدد (ع) صور التعويض ونسبته (ن) في أحد وجهيه، ذكر السبب أو ذكر المسبب والوصول إلى النتائج الأفقية للتعويض ونسبته عند الشاعر الواحد. ويشير عمودياً إلى عدد صور التعويض ونسبته بوجهيه مجتمعين، عند الشاعر الواحد وعند الشعراء جميعاً.

الشعراء	الحلي		ابن نباتة		الباعونية		التلمساني		العسقلاني		الشاب الظريف		البوصيري		ابن الوردي		ابن دقيق العيد		النتائج	النسبة الأفقية
صور التعويض	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
السبب	٩	٢٥	٩	٣٧,٥							٣	٣٣,٣٣	٣	٥٠	٣	١٠٠			٢٧	٢٣,٦٨
المسبب	٢٧	٧٥	١٥	٦٢,٥	١٢	١٠٠	١٢	١٠٠	١٢	١٠٠	٦	٦٦,٦٦	٣	٥٠					٨٧	٧٦,٩٣
النتائج العمودية	٣٦	٣١,٥٧	٢٤	٢١,٠٥	١٢	١٠,٥٢	١٢	١٠,٥٢	١٢	١٠,٥٢	٩	٧,٨٩	٦	٥,٢٦	٣	٢,٦٣			١١٤	١١,٥٥

اهتم بالتعويض (ب) أغلب الشعراء باستثناء ابن دقيق العيد، بخاصة الحلي وابن نباتة، كما أن نسبة حضوره بلغت /٥٥، ١١/ من مجموع صور تعويضات المجاورة. وتوزعت على تعويضين: تعويض السبب بنسبة /٢٣,٦٨/ من المجموع، وتعويض المسبب، أو " كناية الأثر " بنسبة /٧٦,٩٣/ ولعل السبب في غلبة تعويض الأثر يعود إلى أن أغراض الشعر، بخاصة المدح والغزل والرثاء والهجاء، تقتضي التركيز على آثار الشخص المعني في القصيدة لإظهار صورة السبب (الشخص).

- تعويض السبب:

يذكر السبب، ويعوض المسبب بعلاقة خارجية، ومنه على الطويل[٩٧]:

غزاهمْ لساني بعد غزو يديْ لهمْ فلا عجبٌ أنْ يسْتمرّوا على بغضيْ

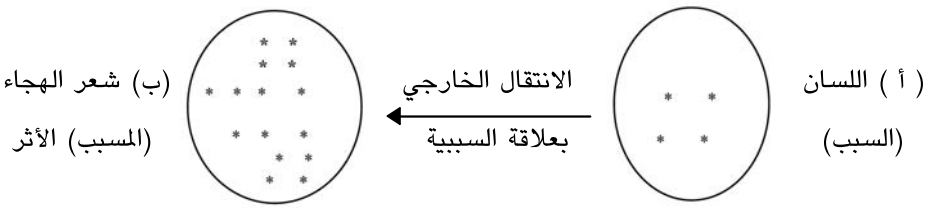
في البيت شاهدان " غزاهم لساني " و"بعد غزو يدي " وفي الشاهدين ذكر السبب، وعوض المسبب. فـ "غزاهم لساني " دلالة الهجاء. فذكر الشاعر الناطق بالهجاء وهو السبب " اللسان " (المدلول الأول - المعوض) وحذف المدلول الثاني (المعوض) = شعر الهجاء. وتم الانزلاق من المدلول الأول إلى المدلول الثاني بعلاقة خارجية تربط بين المدلولين، على الرغم من انتمائهما إلى طبيعتين مختلفتين، من حيث الدلالة المعجمية، إلا أن المعنى المجازي لـ " اللسان " يحيل على مدلول ثان يتفق وطبيعة الشعر (المدلول الثاني) في الواقعة اللغوية في البيت، وبهذا نكون أمام الترسيمة التالية:

الدال ..... المدلول /١/ ..... المدلول /٢/

اللسان .....الجزء العضوي شعر الهجاء

إن عملية الانزلاق من المدلول الأول إلى المدلول الثاني تمت بفعل علاقة المجاورة في أن اللسان هو الذي يقوم بتحقيق شعر الهجاء، وإخراجه إلى حيز

الوجود، أي أنه كان السبب وراءه، وهما بذلك لا يشكلان حقلاً دلالياً واحداً، كما كان الأمر في تعويض التعميم أو تعويض التخصيص، وإنما يشكلان حقلين دلاليين مستقلين مرتبطين بعلاقة السببية، والانزلاق يتم بالانتقال من مفهوم لفظة "لسان" إلى مفهوم لفظة " شعر " أي أننا أمام انتقال خارجي على مستوى المفاهيم، ولسنا في مجال توسيع مفهوم اللفظة نفسها كما لاحظنا في (الآية ..... الكتاب).



حقل دلالي مستقل (أ) حقل دلالي مستقل (ب)

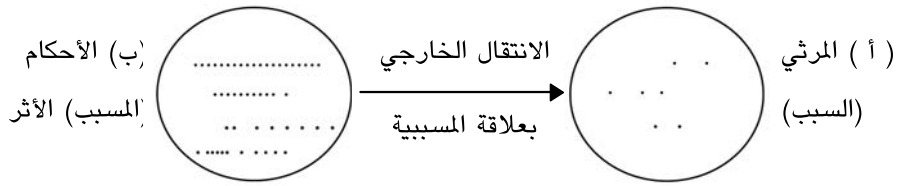
والترسيمة نفسها يمكن تطبيقها على الواقعة اللغوية الثانية في البيت "غزو يدي"

- تعويض المسبب:

يذكر المسبب ويعوض السبب بعلاقة خارجية، ومنه في الرثاء على الخفيف[٩٨]

أيــن أحــكــامــه ؟ ! وأيــن عــلاه ؟ ! أيــن أقــلامــه ؟ ! وأيــن نــوالــهُ ؟ !

في البيت أكثر من شاهد لتعويض المسبب، ونقف عند " أين أحكامه " لكشف العلاقة الخارجية بين المدلول الأول (الأحكام - الأثر) وبين المدلول الثاني الغائب (المعوض) وهو المرثي (جمال الدين القزويني - ٧٣٩هـ) حيث العلاقة تسير بشكل معاكس لما كانت عليه في تعويض المسبب، فذكر هنا ما حذف هناك(المسبب) وحذف هنا ما ذكر هناك (السبب). وتكون الترسيمة على الشكل الآتي:



يتم الانتقال الخارجي بعلاقة المجاورة المتمثلة بالمسببية، التي تحل حقلها الدلالي مكان الحقل الدلالي المستقل للسبب (المرثي)، وتقوم بتعويضه دلالياً لنفي الانحراف بين الواقعة اللغوية والسياق.

ج – تعويض (+ المحتوى) / (– المحتوي) والعكس:

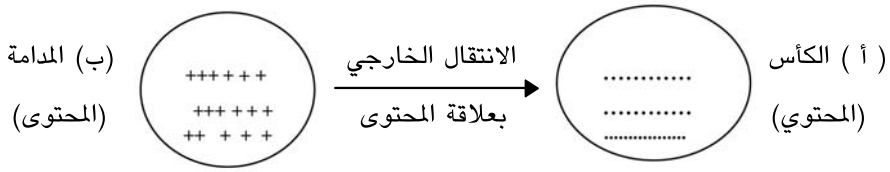
هو أن يذكر المحتوى ويعوض المحتوي، أو العكس، وهو ذو مظهرين يتجليان في المظهر المكاني والمظهر الزماني.

– تعويض المحتوى:

لا يشكل تعويض المحتوى سوى /٦,٠٦/ من مجمل التعويض(ج) ولم يسجل سوى عند ابن نباتة وابن الوردي، ومنه على الطويل[٩٩]:

محلّ ترى فيه جوامع لذّة بها تخطب الأطيار والقضْبُ تركع
قرأنا به نحو الهنا فملابسٌ تجرّ وأيد بالمدامة ترفع

الشاهد في " وأيد بالمدامة ترفع" " فذكر الشاعر " المدامة " ويريد الكأس التي يحتويها لأنها لا ترفع دونها، أي أن الانحراف واقع بسبب حضور المحتوى وغياب المحتوي. والعودة إلى التواصل المنطقي، يقتضي نفي الانحراف بإعادة سببه وحضور " الكأس ". ويكون التعويض بعلاقة خارجية بين المعوض (المدامة) والمعوض (الكأس) بسبب احتواء الكأس للمدامة. أي أن الانتقال الدلالي يتم بين مفهومين دلاليين مستقلين " الكأس " بوصفه مادة ذات طبيعة جامدة، لها تركيبها الفيزيولوجي الخاص. و" المدامة " بوصفها مادة سائلة لها تركيبها الفيزيولوجي المختلف.



- تعويض المحتوي:

يشكل نسبة /٩٢,٩٢ / من التعويض (ج) وسجل عند أغلب الشعراء ببعديه: المكاني والزماني، ويأتي في الدرجة الأولى ابن نباتة، ويليه العسقلاني. كما يسجل المحتوي المكاني نسبة /٧٤,١٩/ من مجموع تعويض المحتوي بشكل عام، في حين يسجل المحتوي الزماني /٦٥,٨/ وهذا يتناسب مع نتائج تعويضات المشابهة في المبحث الأول من حيث ميل الشعر إلى الوضوح، وضيق زاوية الانحراف بين المدلولين، فالبعد المكاني يقوم على التجسيد المادي للفضاء / الحجم، في حين نجد أن البعد الزماني يقوم على تجريد الفضاء / الحجم، وتخيله في ذهن المتلقي، وهذا يساعد على ابتعاد زاوية الانحراف، بالإضافة إلى مضاعفة جهد الذهن لالتقاط علاقة المجاورة، كما سيتضح فيما يلي من الأمثلة:

- البعد المكاني: ومنه على البسيط[١٠٠]:

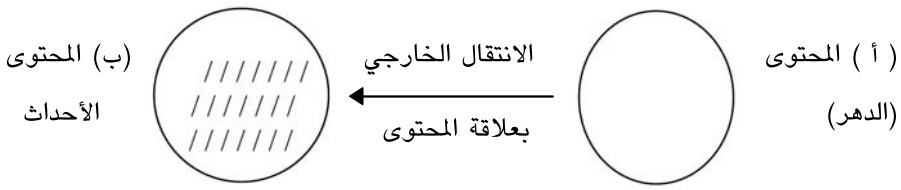
وعفتُ بعدك طعم الصّبر حين غدا كأساً إذا ارتشفتْ لم ينتشِ الحاسي

الشاهد فيه " كأسا " الحاضر المعوض، للدلالة على المدلول الثاني (الخمرة) المحتوى، من خلال علاقة معاكسة لتعويض المحتوى الحال بفضاء الكأس، وهو حجم مادي ذو أبعاد محددة يخضع لحواس الإنسان، وهذا يسهل على المتلقي عملية النقل التعويضي من المحتوي (المادي) إلى المحتوى (المادي) بخاصة أن الفعل نفسه جزء من الممارسة الحياتية المدركة بالحواس الأساسية عند الإنسان.

– البعد الزماني: ومنه على الخفيف[١٠١]

وكـريـم الإحـسـان مـا ضـرّك الـدَّهْـ ر إذا مـا وافـاك وهُـو بـخـيـلُ

الشاهد فيه " ضرك الدهر " فالدهر وعاء غير مدرك بالحواس، يعبر عن الزمان بوصفه محتوياً على الأحداث التي تجري فيه، وما يسبب الضرر إذاً، ليس الدهر وإنما الأحداث التي يحتويها. غير أن الشاعر حذف المحتوى وذكر المحتوي الزماني، والعلاقة بين الدهر والأحداث علاقة مجاورة بين مفهومين مختلفين دلالياً، ويتم الانتقال من المحتوي (المدلول الأول) إلى المحتوى (المدلول الثاني) بنقل تعويضي يعتمد على علاقة المحتوي، كما في الترسيمة الآتية:



د – تعويض (+ عرضي) والعكس:

يقول ابن جني في باب " اختصاص الأعلام بما لا يكون مثله من الأجناس: "إن الموقع عليه الاسم العلم شيئان: "عين ومعنى، فالعين: الجوهر، كزيد وعمرو، والمعنى: هو العرض"[١٠٢] وعرف "بليث" كناية العرض بذكر الصفة وإرادة الموصوف، فالصفة هي المعنى، والموصوف هو الجوهر، ثم يعمم الدلالة فتكون الصفة (العرض) حالة في الجوهر (المحل). وهو بذلك يتحول إلى علاقة المحتوي الزمانية، ويضرب لذلك مثلاً بـ "الأيام القبيحة" ويريد "الأخلاق والمواصفات وأعمال الناس"[١٠٣].

وهذا لا يعني عدم قبولنا تعميم الدلالة بإطلاق، فالعرض هو المعنى أو الصفة، أو المعوض الظاهر لدلالته على المدلول الخفي الثابت (الجوهر)، ومن

ثمّ يمكن القول: إن العرض هو المدلول الأول، بغض النظر إن كان كناية عن صفة كما في "رأيت سيدة جميلة" أو كناية عن موصوف "رأيت ملك الوحوش" أو كناية عن نسبة "المجد بين ثوبيه" أو تورية المعنى في الشطر الأول من قول العسقلاني على البسيط[١٠٤]:

أنا الشّهاب اتّخذتُ الأفْق ليْ سكنا لمّا علوتُ بفضل الله في النّاسِ

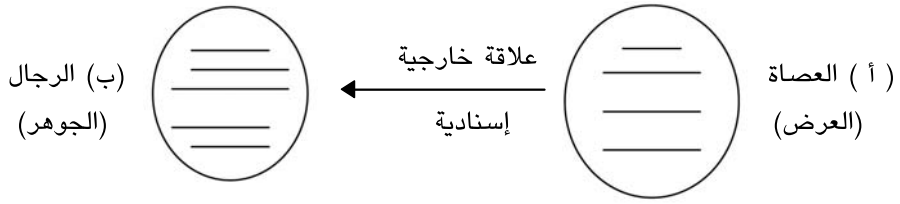
والجوهر هو المعنى الخفي أو المدلول الثاني الذي يتم الانتقال إليه من المدلول الأول، في تلك الصور.

والعلاقة بين العرض والجوهر علاقة خارجية مع الانتباه إلى خصوصية كل واقعة لغوية وأوالية عملها، كما لاحظنا سابقاً في أوالية عمل الأوجه البلاغية.

يحتل التعويض العرضي المرتبة الأولى من حيث الكثافة ضمن تعويضات المجاورة، إذ حقق نسبة قدرها /٩٤,٤٥/ حقق منها العسقلاني /٤٦,٢٧/، ولعل تلك الكثافة تعود إلى احتواء التعويض على أكثر من وجه بلاغي، بالإضافة إلى شيوع التورية بشكل خاص في شعر هذا العصر وانضمامها إلى التعويض العرضي وتعويضات المجاورة بشكل عام في دراستنا، ومن تلك الصور على الوافر:[١٠٥]

وترتقب العصاةُ ندى شفيعٍ مجابٌ قبل ما وقع النّداءُ

"ترتقب العصاة" كناية عن صفة في التصنيف البلاغي الكلاسيكي، وهي تعويض عرضي (مدلول أول) يتم نقله إلى مدلول ثان (الجوهر) لنفي الانحراف السياقي، والعلاقة بين المفهومين المستقلين هي علاقة عرضية، أي أن "العصاة" هي صفة أو معنى للجوهر، أو محددة له.



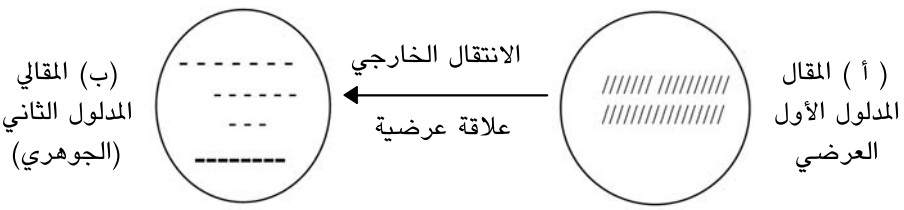
والتقدير "ترتقب الرجال العصاة" فحلت "العصاة" بعلاقة إسنادية نحوياً، محل الموصوف، وشكلت انحرافاً دلالياً لتوليد الفاعلية الشعرية.

ومنه أيضاً على مجزوء الكامل[١٠٦]:

بالقول ضن فمهجتي منه تذوب على المقال

في التصنيف البلاغي الكلاسيكي يشتمل البيت على تورية في " المقال " فباعتبار الظاهر، معناها: القول، وبزيادة الياء بإشباع الكسرة تغدو: المقالي. وهو جمع المقلى الذي هو آلة القلي، بقرينة قوله: تذوب.

والمعنى البعيد هو المقصود بالتورية والمعنى القريب هو عرضي ظاهر يجب الانتقال منه إلى المدلول الثاني (الجوهر) وإن لم يشكل انحرافاً ظاهراً على مستوى السياق، فانحرافه خفي يحققه وجوب المعنى البعيد وصواب تحقيقه والانتقال إليه يتم بعلاقة عرضية لا علاقة إسنادية أو جزئية أو كلية ... إلخ بين المدلولين، وإنما هي تقوم على مرجعية تداولية مرتبطة بالمتلقي الذي يستقبل مؤشر الانحراف، فالمدلولان ينتميان إلى حقل الكلام، ظاهر (المقال) وخفي (المقالي).



إن نتائج البحث في محسنات المشابهة والمجاورة تبين هيمنة تعويضات المشابهة على الشعر المملوكي، ويتوزع الشعراء درجات الاهتمام بتفاوت، ففي حين يأتي التلمساني في تعويضات المشابهة في الدرجة الأولى يحتل المرتبة الخامسة في تعويضات المجاورة. أما من حيث كثافة التصوير بشكل عام عند شعراء العصر المملوكي فإن جدول صور تعويضات المشابهة والمجاورة يبين أفقياً وعمودياً (ع) تعويضات المشابهة ونسبتها (ن) وعدد تعويضات المجاورة ونسبتها، وعدد صور التعويض (المشابهة والمجاورة) مجتمعة ونسبتها عند الشاعر الواحد. ويبين الجدول عموديا عدد صور كل من التعويضين مفترقين ومجتمعين ونسبتهما عند الشعراء جميعاً.

جدول صور تعويضات المشابهة والمجاورة

الشعراء	تعويضات المشابهة		تعويضات المجاورة		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
	ع	ن	ع	ن		
العسقلاني	١٦٥	١٠,٢	٢٤٠	٢٤,٣١	٤٠٥	١٥,٧٣
التلمساني	٣١٢	١٩,٢٩	٨٧	٨,٨١	٣٩٩	١٥,٢٠
ابن نباتة	١٧١	١٠,٥٧	١٨٩	١٩,١٤	٣٦٠	١٣,٩٨
الحلي	١٨٦	١١,٥	١٤١	١٤,٢٨	٣٢٧	١٨,٥١
الشاب الظريف	٢١٣	١٣,١٧	٧٥	٧,٥٩	٢٨٨	١١,١٨
الباعونية	٢٣١	١٤,٢٨	٣٩	٣,٩٥	٢٧٠	١٠,٤٨
ابن الوردي	١٦٢	١٠,٠١	٩٩	١٠,٠٣	٢٦١	١٠,١٣
البوصيري	١١٤	٧,٠٥	٧٥	٧,٥٩	١٨٩	٧,٣٤
ابن دقيق	٦٣	٣,٨٩	٤٢	٤,٢٥	١٠٥	٧,٢٢
النتائج العمودية	١٦١٧	٦٢,٨٢	٩٨٧	٣٨,٣٤	٢٦٠٤	

يأتي العسقلاني في المرتبة الأولى من حيث كثافة الصورة الشعرية بشكل عام، ويليه التلمساني، بينما يحل ابن دقيق العيد في المرتبة الأخيرة، ويقع كل من الحلي وابن نباتة والشاب الظريف والباعونية في المرتبة المتوسطة.

المبحث الثالث

" الصورة التشكيلية"

يحتم البحث العلمي في الشعرية العربية التمييز بين المقولات النقدية والأحكام المعيارية من جهة، وبين الواقع الشعري من جهة ثانية. وهذا لا يعني أن الممارسة النقدية العربية والشعر العربي لا يلتقيان، بل قد تكون نقاط التقاطع بينهما أكبر من نقاط الاختلاف، إلا أن مسار كل منهما باتجاه، وهذا يؤدي إلى الاختلاف والدعوة إلى القول بمستويين: النقد وأحكامه، والواقع الشعري وصوره.

يتجه النقد نحو السيادة وتملك العمل الإبداعي، من خلال محاولة السيطرة على طبيعة التجربة الشعرية، وتحديد أبعادها وعناصرها وقوانينها، أي أنه يتجه نحو المعيارية والتقنين. بينما يرفض الشعر التنازل عن " طبيعته الملكية " ولذلك فهو دائما ضد الثبات والجمود، يفتش عن التمييز والتفرد والجدة، وإلا فسيخرج من بوتقة الإبداع.

وتنسحب المفارقة بين المستويين على أغلب المسائل النقدية العربية ومفارقاتها في الواقع الشعري، ومنها مسألة هيكل القصيدة العربية، فقد قسم النقاد القدامى القصيدة ثلاثة أجزاء عامة: المقدمة والمتن والخاتمة، واستقبحوا القصائد التي تخل بذلك الهيكل، وسموا القصيدة التي تتخلى عن المقدمة ب " الوثب والبتر والقطع "[١٠٧] ونظروا إلى خلو القصائد من خواتيمها، كخلوها من مقدماتها، لأن الخاتمة – في رأيهم – قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى في الأسماع[١٠٨] وليس ذلك فحسب بل طالبوا بأن يظل مبنى القصيدة متناسب الأجزاء، معتدل الأقسام، فلا يطيل الشاعر في قسم منه، فيمل السامعين، ولا يقطع في النفوس ظمأ إلى مزيد[١٠٩].

غير أن ابتعاد تلك المعايير عن الواقع الشعري أثبت تعارضها مع روح الشعر، وعجز النقد عن تقنين التجربة الشعرية، وسنوضح ذلك من خلال عرض صورة موجزة للواقع الشعري بهدف الإشارة إلى التغيير والتطور.

أولاً: لا تتوافر كل قصائد الشعر الجاهلي على مقدمة. ونجد ذلك في أبواب متعددة، بخاصة في القصائد التي تسيطر فيها روح الخطابة، أو الحالات الانفعالية، كقصائد الصعاليك[١١٠] يضاف إلى ذلك أن الشعراء الذين تحدثوا عن الخمرة بعد العصر الجاهلي، أمثال الأقيشر الأسدي (-٨٠هـ) والوليد بن يزيد (-١٦٢ هـ) طوروا وصف الخمرة فجعلوه منظومات مستقلة، دون أن يمهدوا لها بأي لون من ألوان المقدمات.

ثانياً: تنوعت المقدمات الشعرية، ولم تنحصر بالمقدمة الطللية أو الغزلية، بالإضافة إلى ما سجل من خروج على المقدمة الطللية، وذلك بما يتناسب والتجربة الشعرية في العصر الجاهلي[١١١] وهذا يلغي القدسية التي حاول النقد العربي إضفاءها على المقدمة الطللية، ولذلك تناسلت منها مقدمات مستقلة، كالمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الظعائن ووصف الطيف ووصف الليل ووصف الطبيعة ووصف الصيد وبكاء الشباب.

وتطورت المقدمات في العصور اللاحقة، فقد تحولت المقدمة الغزلية في العصر الأموي إلى الموضوع الرئيس، الذي أصبح سمة الشعر في ذلك الزهر، على الرغم من بقاء المقدمة الطللية في أول اهتمام الشعراء. وفي المقابل علت نبرة الزهر في الوقوف على الأطلال في شعر الكميت بن زيد (-١٦٧هـ)[١١٢] ونبذها عند أبي نواس بالإضافة إلى ابتداع لبيد (-٤١ هـ) المقدمة الدينية[١١٣] وحضور المقدمة الخمرية[١١٤] عند الأخطل ومجيء بشار (-١٦٨ هـ) بمقدمة الحكمة[١١٥] وبروز مقدمة وصف الحراقات[١١٦] مع أبي نواس (- ١٩٥هـ)[١١٧] وظهور المقدمات الماجنة مع أبي الشمقمق (- ٢٠٠هـ)[١١٨]. وابتكر البحتري وصف حلبة السباق[١١٩]. ويبقى المتنبي

(-٢٥٤ هـ) أفضل المجددين على هذا المستوى، لأنه كان يخرق كل معيار قد يقنن تجربته الشعرية.

ثالثاً: كان الاختلاف قائماً بين مقدمات القصائد على الرغم من التقليدية الظاهرة في البناء الهندسي العام، وهناك من تأنى بصنعها، ومن وجهها توجيهاً سياسياً أو اجتماعياً، وهناك من أعطاها بعض الإضافات، أو اهتم بنوع من المقدمات وأهمل نوعاً آخر.

فالمقدمة الطللية، في مرحلتها الأولى، كانت صورة بسيطة غير جامدة، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر في التفاصيل والجزئيات أو في طريقة العرض أو في اختيار الألوان والزوايا أو في توزيع الظلال والأضواء. كما انحسرت كثافتها في العصور المتقدمة لصالح أنواع جديدة من المقدمات. يضاف إلى ذلك أنها لم تعد أوعية تسكب فيها الدموع حسرة على المنازل الدائرة وعهود الحب الضائعة فحسب، بل تحولت عند بعضهم[١٢٠] إلى منابر يعلنون من فوقها آراءهم في الحياة، كما أنهم تخففوا فيها من بعض مظاهر الحياة البدوية، وأشاعوا فيها ما اتصفت به حياتهم من سهولة ورقة وطرافة.

ومع تغير العصر تغير مضمون المقدمة الغزلية، لتبدل الحياة الاجتماعية، فبدا مع عبد الله بن قيس الرقيات (-٨٥هـ) ممزوجاً بالتفجع على مجد قريش[١٢١] وتحول مفهوم الرقيب إلى واش، وابتعد أغلب الشعراء عن جلافة البدو وجفاء الأعراب.

ودخلت مقدمة وصف الظعائن في أطوار متنوعة من الانتشار إلى الضمور، وذلك وفق عصر الشاعر والبيئة، فبعد أن كانت جزءاً تالياً للمقدمات الطللية، بشكل خاص، تطورت إلى مقدمة مستقلة، ثم دخلت بعد ذلك في طور الضمور، وحلت محلها مقدمات جديدة فرضتها طبيعة الحياة، كوصف آثار الرحيل في نفوس المحبين بدلاً من وصف الهوادج والثياب.

لعله غدا من الواضح أن خطل المعيار النقدي يعود إلى أن أصحابه جعلوه معياراً شاملاً لا يرتبط بفئة أو شاعر أو عصر، على الرغم من عدم قيامه على أسس الاستقراء والإحصاء الشاملين للشعر العربي بشكل عام والجاهلي بشكل خاص، بالإضافة إلى عدم ملاحظة الخصوصية التي تتسم بها كل تجربة شعرية، بل كل قصيدة على حدة.

كما أن المعيار اعتمد قصيدة المدح بالدرجة الأولى، وتلك لا تشكل النموذج الوحيد في الشعر الشعر العربي وإن كانت تمثل نسبة كبيرة منه، ويتضح ذلك من خلال اهتمام المعيار النقدي بدور المتلقي في إنتاج قصيدة المدح وماله من دور مهم في توجيه المطلع والمقدمة.

وربما كان للأثر الأرسطي دور في تعزيز ذلك الموقف النقدي أيضاً، فتقسيم الشعر إلى مقدمة ومتن وخاتمة، بالإضافة إلى تفاصيل تفضيل المطلع والخاتمة واستقباحهما، له مرجعية بفن الخطابة[١٢٢] الذي يحرص على التسلسل المنطقي للدخول إلى نفس المتلقي تحقيقاً للوظيفة الإفهامية المهيمنة، وهذا ما يبرز بشكل كبير في حديث النقاد القدامى عن بناء القصيدة، وعنصر الوحدة، وهو مطلب نثري في الدرجة الأولى، وإن كان تحقيقه في الشعر جزءاً من البناء التركيبي الذي يتكون بتكون القصيدة، غير أن محاولته تتطلب زوايا رؤية خاصة، تنسجم مع الشعر، بوصفه بناء يملك علاقاته الخاصة المميزة والفريدة.

* * *

والشعر المملوكي كغيره من شعر العصور السابقة عليه لم يخضع لذلك النمط البنائي إلا بما يحقق وجوده كفن شعري يتلاءم والمحيط الثقافي الذي ينشأ فيه. وسنلمس هنا ذلك بشكل جلي بفضل المنهج الإحصائي الذي طبقناه على تسعة دواوين شعرية، هي: ديوانان مخطوطان، الأول لفخر الدين بن مكانس والثاني لابن خطيب داريا، وسبعة دواوين مطبوعة، وهي على التوالي: للشاب

الظريف والبوصيري وابن دقيق العيد وابن الوردي والحلي وابن نباتة والعسقلاني.

وتم اختيار تلك الدواوين لضرورة التمثيل والتعميم المرجوة في نهاية المطاف، من خلال الأحكام ومعطيات التوصيف الشعري، فبعد إغفال ما لم يقع تحت أيدينا من مجموعات شعرية مطبوعة أو مخطوطة، بالإضافة إلى تجنب الشعر الصوفي الذي يتمثل بمخطوطات كل من عفيف الدين التلمساني ومحمد بن وفا الإسكندري والباعونية – بسبب افتقاره إلى المقدمة المستقلة، وإن كانت بعض القصائد تبدأ بمقدمة طللية أو غزلية، فهي لا تشكل فيها مفهوماً مستقلاً للمقدمة، وإنما هي وسيلة لإعادة تشكيل التجارب الذاتية الكبرى تجاه بعض القضايا، مثل لذة المحبة والتوحد ... إلخ، أي أنه جزء من متن القصيدة. وكذلك تم إهمال القصائد الشعرية المتفرقة في كتب الأدب وتاريخه، لأنها لا تمثل بتناثرها أنموذجاً يستطيع حمل التمثيل لمجموعة شعرية أو لشاعر ما.

تمثل الدواوين التسعة نسبة /٧٠٪/ مما وقع تحت أيدينا من شعر، أي ما يعادل /٧١٤/ قصيدة منها /٣٦١/ قصيدة بمقدمة أي بنسبة /٥٠,٥٦/ و/٣٥٣/ قصيدة بلا مقدمة، أي بنسبة /٤٩,٤٣/ تشمل مقدمات شعر الدواوين المرصودة /١٧/ نوعاً من المقدمات مع مراعاة التنوع الداخلي ضمن المقدمة الواحدة، من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر بالإضافة إلى اختلافها من جهة أخرى مع أصولها التراثية، إن كانت ذات موقع في الشعر العربي قبل العصر المملوكي.

١ – المقدمة الغزلية:

فرق قدامة بين النسيب والغزل، فالأول – في رأيه – هو ذكر الغزل، والثاني هو المعنى نفسه[١٢٣]. غير أن الشاعر المملوكي في الدواوين المذكورة مزج

بينهما من خلال التركيز على الوحدات المعنوية الأساسية التي تؤطر المصطلحين، وتعبر في الوقت نفسه عن نقاط التقاطع بين مقدمات النسيب في الشعر المملوكي. وهي على التوالي "الهجر ومرادفاته " "لوعة الحب و مرادفتها " "العذول وألوانه وأثاره " "ذكر المنازل " "السهاد وآلامه ".

يقدم الشاعر في تلك الوحدات المعنوية صورة للخروج عن العناصر الداخلية المكونة لكل من النسيب والغزل، من خلال المزج بينهما، بالإضافة إلى ارتباط الشاعر بالمتغيرات الاجتماعية التي فرضت على الشاعر التعبير عن كوامنه الداخلية، ولذلك عبر عن الصد والحب واللوعة، ومزج ذلك بالطبيعة، فبدت المقدمة الغزلية في الكثير من المواقع مزيجاً مركباً من أغلب العناصر المؤلفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي القديم، كمقدمة النسيب والغزل والخمرة. ويمكن التدليل المباشر على ذلك من خلال إلقاء عرض موجز للوحدات المعجمية لأي مقدمة من القصائد التي ترتبط بذلك، وليكن الوقوف مثلاً على مقدمة ابن نباتة التي مطلعها على الكامل(١٢٤):

مذْ قيل فرعك بالذّوائب عرّشا ... شرب المتيمّ كأس حبّك وانتشى
وببعض ما فعلتْ بقلبي في الهوى ... عيناك صار اللّيث صيداً للرّشا
مابتّ ملآن الحشا مِنْ لوعةٍ ... لولا الولوع بحبّ مهْضمة الحشا
هيفاء أمّا جفنها فقدِ اشتكى ... سقماً وأمّا صدغها فتشوّشا
تفّاح وجنتها المفدّى مقسمٌ ... بدمشق لا عدم المتيّم مشمشا
تدمي جفونيَ وجنة دميَت بها ... وأنا الذي بالحسن منك تحرّشا
ولربّ ليلٍ قدْ عطفْت وما انتشى ... فيهِ قوامك يا سعاد وما ارتشى
ولفقْتُ هاتيك الذّوائب أجتلي ... نعم العروس أوِ الأمير مشربشا

يلاحظ في مقدمتها المزج بين لغة الخمرة والطبيعة والغزل، من خلال الوحدات المعجمية المتضافرة لتأليف نسيج معاني المقدمة الغزلية: (فرعك، بالذوائب، عرشا، شرب، المتيم، كأس، حبك، انتشى، قلبي، الهوى، عيناك، الليث،

صيدا، الرشا، لوعة، الولوع، ملآن الحشى، مهضمة الحشى، هيفاء، جفنها، اشتكى، سقما، صدغها، تشوشا، تفاح، وجنتها، دمشق، المتيم، مشمشا، تدمي، جفوني، جنة، دميت، الحسن، تحرشا، ليل، انتشى، قوامك، ارتشى، الذوائب، العروس، آكل، خده، متجوعا، شربت، رضا به، متعطشا، غاب، طيف، الفؤاد، المستهام، ألقى، الليل، طيفه، متأنسا، اليوم، ألقى هجره، متوحشا، العشاء، الصباح، الهنا، الشقاء، الصباح، العشا، الطيف، نسيم، البان، أعطافه، فكرا، أروي، سناه).

خرج الشاعر من المزج بين الوحدات المعجمية المتنوعة إلى مقدمة غزلية جديدة، عبر من خلالها عن رغباته الذاتية، وميوله الفردية ضمن الإطار العام، مركزاً على وحدة معنوية دون أخرى عبر تضافر اللفظ والمعنى، وإعطاء المقدمة صبغة خاصة تنتمي إلى الشاعر، دون غيره، متوافقة وطبيعته الإنسانية، وظروف بناء شخصيته الثقافية.

أما الحلي فقد مزج في مقدماته الغزلية بين معاني الغزل والحماسة مذكراً بمقدمات عنترة بن شداد معبراً بذلك عن ظروف حياته التي عاشها، فارساً متجولاً، وتاجراً متنقلاً بين المدن والقرى، وتؤكد ذلك سيرة حياته، وما أفرزته معطيات نصه الشعري، فهو شاعر نشأ نشأة علم وأدب وفروسية، خاض الحروب دفاعاً عن قبيلته ووجوده الاجتماعي[١٢٥] ومزج ذلك في مقدماته الغزلية، ومنها ما قاله على الطويل[١٢٦]:

ألستَ ترى ما في العيون مِنَ السّقْم، لقد نحل المعنى المدفّق مِنْ جسميْ
وأضعفُ ما بيْ بالخصور مِنَ الضّنا على أنّها مِنْ ظلمها غصبتْ قسمي
وما ذاك إلّا أنّ يوم وداعنا وقدْ غفلتْ عين الرّقيب على رغمِ
ضممتُ ضنا جسميْ إلى ضعف خصرها لجنسيةٍ كانتْ له علّة الضّمّ

****

ألم تشهدي أنّي أمثّل للعدا فتسهر خوفاً أنْ ترانيَ في الحلْم
فكمْ طمعوا في وحدتي فرميتهمْ بأضيق من سم وأقتل من سم

وعلى النقيض من ذلك بدت نفس ابن نباتة متواضعة في مقدماته الغزلية، تفتقر إلى الإباء الذي اتسمت به نفس الحلي في علاقتها مع المرأة، وهذا ينسجم مع طبيعة الحياة التكسبية التي عاشها ابن نباتة في علاقته الدونية مع الممدوح فهو القائل على المديد[١٢٧]:

لا تسلْ عن حال عبدك في ... زمنٍ مستحكمِ المغثِ
محنٌ تأتي على عجلٍ ... وأمان جمّة اللبث[١٢٨]
اصْغِ ساعفْ قدّمِ ارعَ أنلْ ... اعطفِ ارحمْ صنْ أعذْ أغثِ

إلا أن لابن نباتة سمة بارزة في مزجه بين الغزل والطبيعة، ولذلك فإن مقدمته تحتفظ بتلك الوحدة المعنوية، بوصفها إطاراً يحيط بطبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة من جهة، وبينهما وبين الطبيعة من جهة أخرى. ومن ذلك مقدمته التي قالها على البسيط[١٢٩]:

أودتْ فعالك يا أسما بأحشائي ... واحيرتي بين أفعالٍ وأسماء
إنْ كان قلبك صخْراً مِنْ قساوته ... فإنّ طرف المعنّى طرف خنساء
ويح المعنّى الذي أضرمتِ باطنه ... ماذا يكابد مِنْ أهوال أهواء
قامتْ قيامة قلبيْ في هواك فإنْ ... أسكت فقد شهدت بالسّقم أعضائي
وقد بكى ليَ حتّى الرّوض فاعتبروا ... كمْ مقلة لشقيق الغصن رمداء
يا صاحبيَّ أقلّا مِنْ ملامكما ... ولا تزيدا بهذا اللوم إغرائي
هذي الرياض عنِ الأزهار باسمة ... كما تبسم عجْباً ثغر لمياء

كما أنه تميز من غيره من الشعراء بذكر الرسائل التي يكتبها لحبيبته دون أن يرسلها، لضجره من تحميل ألسن الرسل رسائله، ومن ذلك قوله على الطويل[١٣٠]:

وأملاً أوصال الدّروج رسائلاً ... فتبخل هاتيك الشّمائل بالوصلِ
ويعجبني رمل المنجّم باسمه ... وما ذاك إلاّ حبّ مَنْ حلّ بالرّمل

لـعـلّ الـصّـبـا تـهـدي إلـيَّ رسـالـةً فقد تعبتْ ما بيننا ألسُن الرّسْـلِ

في قول ابن نباتة تعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه العاشق، ومما يسجل لابن نباتة في مجال الغزل تعلقه بالمرأة التركية بخلاف الشعراء الذين تغزلوا بالغلام التركي، ومن ذلك على السريع(١٣١):

أعـيـذ ريـمَ الـتّـرك بـالـرّوم والـصّـدغَ مـع فِـيْـهِ بـحـاميـم(١٣٢)

ولم يقتصر غزله على ذلك، وإنما ذكر المرأة المصرية أيضاً في قوله على الكامل(١٣٣):

مِـنْ كـلّ مـاردة الـهـوى مـصـريّـة لم تخشَ مِنْ شهب الدّموع ثواقبا(١٣٤)

وتغزل بالمرأة الشامية في موقع آخر على البسيط(١٣٥):

شـامـيّـة بـيـن جـفـنـيـهـا يـمـانـيـة تـقـدّ بـالـسّـحـر قـلـبـاً قـبـل أوصـالِ

أما الشاب الظريف فقد تفرد بإبراز الحكمة في الحب بالنسبة إلى شعراء عصره، يقول على البسيط(١٣٦):

إنّـي أبـثّـك مِـنْ شـرعِ الـهـوى طـرفـاً، فـبـعـض أيـسـره عـنـدي لـه سِـيَـرُ
سـهـلٌ وقـوع الـفـتـى لـكـنْ تـخـلّـصـه صـعـبُ الـمـرام بـطـيءٌ سـيـرُه عـسـر
حـتّـى إذا لـم يـفـز بـالـصّـبـر حـامـلُـه، رام الـسّـلـوّ، وقـدْ لا يـسـعـد الـقـدر
فـإنْ يـفـتْـه يـمـتْ وجـداً، وإنْ ظـفـرتْ بـه يـداه، تـبـقّـى عـنـده أثـر

ويؤكد شيوع الغزل عنه انتشار قصصه الغرامية في محيطه، بسبب العذال ودورهم التحريضي. ولا يشكل ذلك الشيوع لدى الشاعر خشية من غضب الحبيبة، كما هو شأن بقية الشعراء؛ لأنها هي من تحدث الآخرين بذلك الحب، يقول على الطويل(١٣٧):

تُـحـدّثُ فـي الـنّـادي بـذِكـريْ وذكـرهـا وصـار لأهـل الـحـيّ مِـنْ ذكـرنـا شـغُـل
ومـا الـحـبّ إلاّ أنْ يـقـلّـوا ويـكـثـروا بـنـا ويـصـحّـوا فـي الـظّـنـون ويـعـتـلّـوا

ويعلن ابن مكانس تفرده عن معاصريه بصرخته الواضحة في رفض التغزل بزينب وبثينة، مفضلاً الالتفات إلى الخمرة والساقي والطبيعة، وهي ليست صرخة ضد التراث الشعري ونمطيته، أو بحثاً عن التغيير والتجديد، وإنما صرخة منسجمة مع طبيعة شخصية ابن مكانس اللاهية، كما يبينها شعره، وما فيها من عبث ومجون، وتوق إلى التعبير عن خلجات الذات واندفاعاتها، يقول على الكامل[١٣٨]:

دعُ ذكر ميّ وعزّة وبثينة ... والمرشف العطر السّميّ الأشنبا[١٣٩]
هِيَ خمرة ما ذاق رشْفةَ كأسها ... ذو مرّة إلاّ تهتّك أوصبا[١٤٠]

وتميز ابن حجر العسقلاني من الشعراء الآخرين في مقدماته الغزلية بتركيزه على وحدة معنوية سائدة في الشعر العربي قبله وبين معاصريه، هي العذول ومرادفاته، وينبع تميزه من كثافة حضور تلك الوحدة في شعره مقارنة مع بقية الوحدات المعنوية من جهة، ومع نسبة كثافتها عند غيره من الشعراء، من جهة أخرى. ومن ذلك المقدمة المبنية على العذول ورد فعله، التي تبدأ بقوله على الكامل[١٤١]:

لو أنّ عذّالي لوجهك أسلموا ... لرجوتُ أنّي في المحبّة أسلم

إن العلاقة بين العذول ورد الفعل تؤكد إخلاص الشاعر لمحبوبته، وهذه سمة بارزة في الشعر العربي بشكل عام، إلا أن الشاب الظريف يرصدها من زاوية أخرى، فالحبيبة تقطع أواصر علاقتها مع الشاعر بفعل كلام العذول، وليس هذا فحسب بل تقيم معه علاقة على ركام علاقتها السابقة مع الشاعر، يقول على البسيط[١٤٢]:

لا غرو إنْ هزّ عطفيْ نحوك الطّرب ... قدْ قام حسنك عنْ عذريْ بما يجب
ما كان عهدك إلاّ ضوء بارقة ... لاحتْ لنا وطوتْ أنوارها الحجب
تميل عني ملالاً ماله سبب ... سوى اعترافي بأنّي فيك مكتئب

فـراعِـنـيْ فـي ودادٍ كـنـتُ راعـيـه أنّـي بـعـدْتُ وغـيـري مـنـك مـقـتـرب

إن اشتراك أغلب الشعراء بحضور المقدمة الغزلية في شعرهم كما رأينا يدل على كثافة حضورها في الشعر، وهذا يرتبط من جهة ثانية بكثافة حضور دافع وجودها، وهو غرض المدح. فقد بلغت مجموع المقدمة الغزلية /١٧٧/ مقدمة من أصل /٣٥٦/ مقدمة أي بنسبة /٤٩,٧١/ توزعت على الشعراء بالنسب التالية، مع مراعاة كثافة الحضور الشعري لكل شاعر في متن المادة الشعرية بشكل عام.

١ – ابن نباتة /٥٠,٢٨/.

٢ – الحلي /١٤,١٢/.

٣ – الشاب الظريف /١٠,٧٣/.

في المرتبة الرابعة نجد كلا من ابن خطيب داريا والعسقلاني بنسبة /١٠,١٦/.

٤ – ابن مكانس /٢,٨٢/.

٥ – ابن الوردي /١,١٢/.

٦ – البوصيري /٠,٥٦/.

ويغيب ابن دقيق العيد من الترتيب لغياب المقدمة الغزلية في شعره، كما أن ذلك الترتيب العام يتغير حين نساوي بين كثافة المتن عند جميع الشعراء للوصول إلى درجة اهتمام كل واحد منهم بالمقدمة الغزلية، وفي ذلك ستكون المفاجأة، لما تحمله النتائج من معطيات، فالعسقلاني يحتل المرتبة الأولى بدلاً من الرابعة، ويأتي ابن نباتة في المرتبة الخامسة، بينما يحافظ الشاب الظريف وابن داريا على موقعهما:

١ – العسقلاني /٩٠٪/ ٥ – ابن نباتة /٤٩,١٧/.

٢ – ابن مكانس /٨٣,٣٣/ ٦ – ابن الوردي /٣٣,٣٣/.

٣ – الشاب الظريف /٧٦٪/ ٧ – الحلي /٣٢,٠٥ /.

٤– ابن خطيب داريا /٦٢,٠٦/ ٨ – البوصيري /١٠٪/.

ومن مجموع المقدمات الغزلية ارتبطت /١٦٤/ مقدمة بالمدح، أي بنسبة /١٠/ وارتبط منها /١٠/ مقدمات بالمديح النبوي، ومقدمة واحدة بالتحريض والحماسة عند الحلي[١٤٣]

ومقدمة واحدة بالفخر عند الشاب الظريف[١٤٤]. وهذا يعود إلى أن المقدمة الشعرية بكل أنواعها، وبشكل عام، ارتبطت بغرض المدح، ففي إحصائنا بلغت نسبة المقدمات المتنوعة المرتبطة بالمدح /٣٢٠/ مقدمة من أصل /٣٥٦/ مقدمة أي بنسبة /٩١,٨٨/.

لعل ذلك يبين أمرين: الأول اهتمام النقاد العرب بقصيدة المدح في حديثهم عن الوظيفة التمهيدية للمقدمة، بالنسبة إلى نفسية المتلقي بشكل عام والممدوح بشكل خاص، وعلاقة ذلك بالغزل ودوره النفسي في الطبيعة البشرية. الثاني: إن الممدوح في الشعر العربي يأخذ حيزاً كبيراً، فقد بلغت قصائد المدح في الدواوين المرصودة /٣٦٢/ قصيدة من أصل /٧٠٩/ قصيدة،أي نسبة /١٥,٥١/ ولذلك ارتبط بناء القصيدة وهيكلها الهندسي بوعي الشاعر ورؤيته الشعرية.

كما أن ذلك يعبر عن موقفين: أحدهما حين يكون الشاعر في موقف رسمي، فيضع قصيدته وفق نمط بنائي محدد، تشكل المقدمة فيه لازمة لاستكمال بنائها، ويدعوه إلى ذلك الموقف الرسمي في مخاطبة الممدوح أولاً، ومخاطبة الوعي الجمالي للمتلقي ثانياً. وهذا ما تؤكده تلك العلاقة، فالقصائد التي تقوم على المدح ولم تبدأ بمقدمة ما، وخاصة غزلية لم تتجاوز /٤٢/ قصيدة، أي نسبة /١١,٨٩/ وهي نسبة ضعيفة قياساً بارتباط المدح بالمقدمة كما رأينا في النسب السابقة.

كما يبين استقصاء تلك القصائد أن خلوها من المقدمات يعود إلى الأسباب التالية:

أ – تتوجه أغلبها إلى شخصيات إدارية وقضاة، وأمام هؤلاء لا يقف الشاعر في موقف يتطلب تناولاً رسميا لنمط القصيدة، كما يكون الحال أمام السلطان أو الملك. فأمام النمطين الأخيرين يحتاج الشاعر إلى الاستعداد التام على كل المستويات الشخصية الخاصة، والشعرية الفنية العامة.

ب – إن القصائد التي توجهت إلى ملك أو سلطان لم تتجاوز أربع قصائد من مجموع /٤١/ قصيدة، اثنتان منها تكشفان سبب تخليهما عن المقدمة. قال الحلي الأولى[١٤٥] ارتجالاً في مدح الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل[١٤٦] والموقف الارتجالي في الشعر لا يتطلب الأخذ بالبناء الرسمي للقصيدة العربية، بالإضافة إلى أن الاستعداد الشعري لدى الشاعر يكون مبتوراً ومعبراً عن اللحظة العابرة، وخرجت القصيدة الثانية – في اعتقادنا – دون رغبة وإنما اضطر لقولها الشاعر خجلاً من الممدوح الذي أغدق على الشاعر بالهدايا، ثم عاتبه على عدم مدحه، وتذكر الرواية أنه عند جواز الحلي مدينة " بدليس "[١٤٧] أنعم مالكها عليه بإنعامات متواصلة قبل الاجتماع به فعندما اجتمع به رحل عنه ولم يمتدحه، فعتب عليه. وحمل ذلك على الكبرياء، فكتب إليه الشاعر لزومية اعتذارية مدحية على البسيط أولها[١٤٨]:

لـم تـتـبـعِ الأمـر إلّا كـان، أو كـادا

ولـمْ تـرَ الـخـطـب إلاّ بـان أو بـادا[١٤٩]

لقد عبرت القصيدة عن ظروف خلقها من خلال تكثيف الصنعة البلاغية فيها، والصنعة المتكلفة لا تعبر عن تجربة شعرية كاملة تمزج النص بروح الشاعر، ولذلك جاءت القصيدة بمثابة رسالة معاكسة لما أراد ظاهرها، وهذا بالطبع لن يتطلب من الشاعر أن يبدأها بمقدمة تمهد

للدخول إلى روح المتلقي ونفسيته. أما القصيدة الثالثة فقد قالها العسقلاني في مدح أمير المؤمنين المستعين العباسي ابن محمد[١٥٠]. وأراد أن يعبر فيها عن فرحته الداخلية بعودة السلطة إلى امتدادها الطبيعي ببني العباس والعرب بشكل عام، وذلك بعد سنوات طويلة من التمزق وضياع السلطة بين أجناس مختلفة. ومن ثمّ فإن الشاعر لم يكن يطلب عطاء، وإنما قالها تعبيراً عن فرحتـه، وبخاصة أنه لم يلقها أمام الممدوح[١٥١].

ج – رغبة الشعراء في الخروج عن النمط الهيكلي للقصيدة، ولا يمكنهم فعل ذلك إلا في حالتين: الأولى: أن يكون الممدوح شخصاً قريباً من الشاعر بدرجة ما، تسمح له بعدم الوقوف بين يديه، جزءاً من الحاشية المحيطة به، ففي هذا الإطار يستطيع الشاعر أن يعبر عن رغباته ومكبوتاته بحرية، فيلغي المقدمة أو يقلبها، ليضعها في خاتمة القصيدة، دالاً على رفضه لقداسة البناء الهيكلي الموروث، ومن ذلك ما نقرأه في ديوان ابن نباتة مما عده بعض النقاد أول تجديد يلاحظ في شعره[١٥٢] يقول في مستهلها على الخفيف[١٥٣].

خِـلـــع أنـــشـــرت زمـــان الـــرّيـــاض

بـاخـضـرارٍ مِـنْ نـورهـا فـي ابـيـضـاض

ويقول في أبياتها الأخيرة:

حدثُ فـيـهـا عـن عـادة الـغـزل الـحـلُ ولِـــمـــدحٍ مـــنـــزّهِ الأحـــمـــاض

مَـعْ نـزوعـي إلـى هـوى كـلّ بـدر لـسـت بـالـبـدر عـنـه بـالـمـعـتـاضِ

بـعـتـه الـرّوح بـالـتّـواصـل يـومـاً غـيـر أنّـا لـم نـفـتـرقْ عـن تـراضـي

الحالة الثانية: أن تكون القصيدة في غرض غير المدح، لغياب سلطة المتلقي، بوصفه شخصاً ممدوحاً يعشق المدح والتعظيم، وحضوره بوصفه حالة إنسانية يمكن التعامل معها بسويـة وعفوية، دون زيف. وفي مقابل ذلك

فإن القصائد التي تخلو من المقدمة تعبر أغلبها عن مواقف ذاتية، وعلاقات اجتماعية إنسانية لا مجال فيها للتكسب أو الممالأة، لأن المتلقي المباشر لا يملك سلطة الممدوح في قصائد المدح، والشاعر ليس جزءاً من حاشيته، ولذلك فهو لا يسوق قصيدته وفق نمط البناء الهيكلي الرسمي. ولعل الإحصاء الذي أجريناه يدل على ذلك؛ فقد بلغت القصائد الخالية من المقدمة /٣٥٣/ قصيدة من قصائد الدواوين السالفة الذكر، أي ما يعادل /٤٩,٧٨/، لا يتعدى نصيب المدح فيها نسبة/١٣,٨٨/ وهي نسبة ضئيلة قياساً إلى قصائد المدح المستهلة بمقدمة، إذ بلغت /٨٨,٢/ يضاف إلى ذلك أن تلك القصائد المدحية الخالية من المقدمة لا تتوجه في أغلبها إلى سلطان أو ملك وإنما إلى قاض أو صديق أو أديب، كما أن بقية النسب العالية في القصائد الخالية من المقدمات تنتمي إلى أغراض ذاتية تعبر عن علاقة الشاعر بمحيطه الاجتماعي والوجداني، بخاصة ما يرتبط بالرثاء والإخوانيات، فالأول يبلغ نسبة /١٦,٢٣/وتبلغ نسبة الغرض الثاني /١٣,٩٩/.

٢- المقدمة الخمرية:

تحتل المرتبة الثانية في الدواوين التسعة بعد المقدمة الغزلية؛ فقد بلغت/٤٠/ مقدمة، بنسبة قدرها /١١,٢٣/ من مجموع المقدمات، وتنحصر في شعر ثلاثة شعراء، هم:ابن نباتة بنسبة/٥٥٪ / والحلي بنسبة / ٢ ٪ / وابن خطيب داريا / ١٠ ٪ / .ويسيطر على أغلب قصائدها غرض المدح، كما كان تقريباً في شأن المقدمة الغزلية. ولا يثير ذلك التساؤل؛ لأن وظيفة المقدمة الخمرية، في إطار علاقة القصيدة بالمتلقي، هي الوظيفة نفسها التي تقوم بها المقدمة الغزلية مع التحفظ البسيط، وبما يلائم شخصية الممدوح والموقف الديني من تلك النزعة. يضاف إلى ذلك أن العلاقة بين المقدمتين قوية...وربما تندمج المقدمتان في بعض القصائد؛ لأن الغزل والخمرة في واقع حياة السلاطين شيء واحد، وبتكاملهما يتم مجلسهم، كما أنهما في الشعر طرفان

في جوهر واحد؛ فالشعراء الثلاثة الذين كثرت عندهم المقدمة الخمرية ربطوا بين الرياض والمرأة والخمرة، ومن ثمّ لا يمكن الفصل في المقدمة الواحدة بين الوحدات الثلاث.وهذا الترابط هو واحد من السمات الأساسية المحددة للمقدمة الخمرية في الشعر المملوكي، وإن كانت موجودة قبل ذلك في الشعر العربي كله؛ وتعميقاً لذلك الارتباط يصف الحلي الخمرة بصفات الأنثى،ومن ذلك قوله على البسيط:(١٥٤)

عذراء شمطاء، قد خفّ النشاط بها لولا المزاج إلى ندمانها جمحتْ(١٥٥)

فهي متوهجة،مضيئة كالعذراء الصبية، ومعتقة قديمة تحمل عبق حكايات التاريخ، كالمرأة العجوز، تحكي تاريخاً، ومن ذلك قوله على "البسيط"(١٥٦)

بعيدةُ العهدِ بالمعصار، لو نطقَتْ لحدّثتنا بما في سالف الحِقب

وهي بكر متوهجة تلد ضياء ونوراً، ومن ذلك قوله على" البسيط"(١٥٧):

بكر، إذا زوجَتْ بالماء أولدها أطفالَ درّ على مهْد من الذهب

وهي تكون متقدة، ترتبط بتورد خد الفتاة.كقوله على" الكامل"(١٥٨):

تبَّتْ يدا من تابَ عنْ رشفِ الطّلا والكأس مُتقد كخدّ فتاة(١٥٩)

وحين يمزجها، ويطفح حببها تذكره بخصر الفتاة، كقوله على "الكامل"(١٦٠):

حببٌ، تظل به الكؤوس كأنّها خصْر الفتاة، ممنطقا بوشاح

ويشترك الشعراء الثلاثة، الحلي وابن نباتة وابن داريا، في وصف الساقي، جزءاً من طقس السمر وشرب الخمرة، إلا أن ابن نباتة وابن داريا يذكرانه عرضاً من خلال إدارته للكأس، أو من خلال التغزل بجماله. بينما يقيم الحلي معه التواصل والود،وربما كان جليسه الوحيد في ليلة توهج فيها الكأس وأسكرهما، لقوله على"البسيط"(١٦١):

نَبَّهته والكرى يثني معاطِفَه ونشوةُ الرّاح تلْوي جيدَه مرحا
فهبّ لي وحُميا النوم تصرَعه والسّكر يطْبِق من جفنيه ما فتحا
جشّمته، وهْو يثني جيدَه ملا كأسا، إذا بَسمتْ في وجهه كلحا

كما ربط الشعراء الثلاثة كأسلافهم بين الخمرة والغناء غير أن ابن نباتة تميز من الجميع

بطلبه من الساقي أن يكون الغناء من شعره لقوله على "الرمل" (١٦٢):

واسْقياني مثل خلْقي قهوةً بيدي بدر يغنّيني بشعري

وفي إطار ذلك يأخذ الحلي أيضاً نصيباً من التميز؛ فلعلاقة الغناء بالخمرة عنده تصور يشمل موقعه من الخمرة،بالإضافة إلى إحساس الحلي الشامل بطبيعة جلسته وسروره، ويرتبط هذا بتذوقه الفني لشمولية المنادمة،من خلال تكامل عناصرها، وهذا ما يميز أغلب مقدماته الخمرية:

ويشترك الشاعران، الحلي وابن نباتة، في تفضيل الخمرة ممزوجة بالماء، ولكن الحلي يتميز في ذلك بأنه" يؤنسن" الخمرة من خلال رصد التحولات التي تطرأ عليها،من جراء ذلك المزج لقوله على "الكامل" (١٦٣)

صهباء قد راضَ المزاج مزاجها فغدتْ تقهقه. والفواقع ترْقص

وقد كانت قبل المزج،تبدي صبراً لقوله على "البسيط" (١٦٤):

تُبدي عنِ الماء صبْرا كلما تركتْ غضبى، وتزبد مِنْ غيظٍ إذا اصطلحت

وعلى نقيض الشاعرين يفضلها ابن خطيب داريا صافية غير ممزوجة بالماء.يقول على الطويل(١٦٥):

ألا فاسقنيها لا بماءٍ فإنما هيَ النار يخشى بالمياه انطفاؤها

أما إذا كان لا بد من مزجها، فليكن بالرضاب، يقول على السريع(١٦٦):

وإن يـكـنْ لا بـد مِـنْ مـزْجـهـا فـمـن رضـاب الـشـادن الألْـعَـسِ[١٦٧]

ومما يشترك فيه الحلي وابن نباتة،الاهتمام بوميضها، فيطفح ضوؤها على الكأس عند ابن نباتة[١٦٨]:

متى جِئْته تعْشو إلى ضوء كأسه تجدْ خيْرَ نارٍ عندها خيرُ موْقد

ولكنها عند الحلي مرتبطة بصورة متكاملة غير مبتورة أو مجزأة،يقول على البسيط[١٦٩]:

أَهْلاً بِبَدْرِ دُجىً يسعَى بشمسِ ضُحى بنورِه صبْغةَ الليلِ البهيم مَحَا
حيَّا بها والدُّجى مُرْخ غدائِرَهُ فخِلْت أنَّ جبينَ الصُّبْح قد وضحا
راحاً إذا ملأ الساقي بها قدحاً ظننت جذوة نار في الدُّجى قدحا

كما يدعو الشاعران لشربها؛ إلا أنها عند ابن نباتة دعوة مقتصرة على الرغبة في اقتناص الملذات في الحياة، قبل فوات الأوان، يقول على الرمل[١٧٠]:

يا عذُولي خَلِّني أغنمْ عمْري إن أعمار الورى كالسُّحْب تسْري
دعْ فؤادِي والذي يخْتاره ما على ظهْرِك يا عاذلُ وِزْري
دع غوانِي مجلسِي تصدحُ لي فغداً تبكي البواكي حوْل قبرِي

ولكنها عند الحلي دعوة متكاملة تحيط بالمدعو، فلا تترك له مجالاً للتردد؛ لأن الحلي يقدم دعوته لتعويض ما فات من العمر واقتناص الباقي، ثم يمزج ذلك برغبة جامحة في التمتع بما حوله من رياض. وتلك الصورة القائمة على الفرح والغبطة من جهة، وعلى المكان المحيط بالشاعر من جهة ثانية، تشكل بمجملها دعوة إلى شرب الخمرة؛ وذلك من خلال الخطاب المباشر،ومن خلال تأثير الشاعر ومحيطه على المتلقي، فإذا رأى تردداً وخوفاً، فند لندمائه ذلك التردد وأزال الخوف، يقول على الطويل[١٧١]:

أدِرْها بأمن لا يغيِّرُك الوهْمُ وزف على الجلاس ما خلَّف الكرم

وداو أذاهـا بـالـسَّـمَـاع، فـإنَّـهـا بـلا نـغَـمٍ غـمٌّ، بـلا دسَـمٍ سُـمٌّ
فلم يرَ يوماً كأسها منْ رأى الأذى ولا مسَّها بالكفِّ من مسَّهُ الهمُّ
فخذها على طيب السماع، فإنها بشاشة وجْه العيش إن عبس الهم
ولا تخش من إثم إذا ما شربتها لظاهر قول الناس: إنَّ اسْمها الإثْم
فما كل وصفٍ في الحقيقة ذاته وليس المُسَمَّى في حقيقته الاسم

يبين ذلك تميز الحلي في المقدمة الخمرية بسبب تصويره لعالمه الخمري[١٧٢] الذي يرصد عناصر الصورة الخمرية الشاملة، يضاف إلى ذلك "أنسنته" للخمرة في صفائها ومزجها ومحاورتها الدائمة مع شاربيها، بفعل حركتها أو ضيائها أو صمتها المعتق ... كل ذلك يساعد على خلق عالم قصصي في المقدمة الخمرية ، تفتقده المقدمات الخمرية في شعر غيره من شعراء العصر.

٣ – مقدمة الغزل بالمذكر:

تأتي في الرتبة الثالثة بين المقدمات لنسبتها البالغة /٧,٠٢/ أي بمجموع /٢٥/ مقدمة ، توزعت على الشاعرين: صفي الدين الحلي وابن نباتة المصري ، للأول /١١/ مقدمة بنسبة بلغت في شعره /١٤,١/ وفي مجموع أعداد المقدمة /٤٤٪/. وللثاني /١٤/ مقدمة بنسبة بلغت في شعره /٧,٧٣/ وفي مجموع أعداد المقدمة /٥٦٪/ أي أن الحلي اهتم بغزل الغلمان أكثر من اهتمام ابن نباتة قياساً إلى اهتمام كل منهما بالمقدمات الموجودة في شعرهما ، إلا أن الشاعرين ينتحان معانيهما من رصيد واحد، هو الغزل بالأنثى ، فهما على الرغم من اهتمامهما بالمذكر ، ينهلان من حسهما الجمالي بالمرأة ليصفا به المذكر ، ومن ذلك قول ابن نباتة على الخفيف[١٧٣]:

رشـأ دب فـي سـوالـفِـه الـنـمـ ـل فـهـامـت خـواطـرُ الـشـعـراءِ

يَـتَـثَـنَّـى كـقـامـة الـغـصـن الـلَّـدْ ن ويـعـطـو كـالـظـبـيـة الأدمـاء[١٧٤]

كما أنهما ينسبان إليه القامة الطويلة ، والقد اللين ، وميلان الغصن ، واعتدال الأرداف ، وإضاءة الخد وتورده. يقول الحلي على الكامل[١٧٥]:

رشـأ كـبـدر الـتَّـمِّ فـي إشـراقـه وكـمـالِ طـلـعـتـه وبُـعْـدِ مـنـالـه
مـا اهـتـزَّ وافـر ردْفـه فـي خـطـوه إلا تَـشَـكَّـى الـخـصـر مـن أثـقـالـه

وهو عنده ذو شعر طويل، ومن ذلك على الكامل[١٧٦]:

دبَّـت عـقـاربُ صـدغِـه فـي خـدِّه وسـعـى عـلـى الأَرْداف أرقـمُ جـعـده

وهو صاحب خال عنبري، يقول على الخفيف:[١٧٧]

يـتـلَـقَّـى دم الـقـلـوب بـخـدٍّ زانـه نـقـط خـالـه الـعـنـبـرِي

ويتزين بالأقراط والعقود والحرير، فمنه على الكامل:[١٧٨]

كيف الضَّلال وصبح وجهك مشرق وشـذاك فـي الأكـوانِ مـسـكٌ يـعـبـق

وهو عند ابن نباتة، ذو مقلة كحلاء ، ومن ذلك على الخفيف[١٧٩]:

قـام يـرنـو بـمـقـلـةٍ كـحـلاء عـلَّـمَـتْـنـي الـجـنـون بـالـسـوداء

إن تشبيهه بالأنثى في الليونة والضياء وتورد الخد، لم يمنع من ملاحظة صفاته الذاتية المتميزة ، بوصفه جزءاً من الظاهرة الاجتماعية الحضارية التي كانت سائدة في العصر المملوكي ، فبالإضافة إلى النشاط الاجتماعي المتنوع الذي كان يمارسه الصفوة من الناس ، كان التنوع الاجتماعي السائد ، بفضل تمازج الأجناس ، يفرض نفسه على الوعي الجمالي لدى الشعراء؛ ولذلك اهتموا بنسبه التركي بالدرجة الأولى ، ومن ذلك على الكامل[١٨٠]:

ظـبـيٌ مـنَ الأتـراك فـوق خـدودِهِ نـارٌ يـخـرُّ لـهـا الـكـلـيـم ويـصـعـق

ولم يكتف الحلي بذلك بل مدح نسبه التركي بجمال الأتراك ، وشجاعتهم ،

يقول في القصيدة نفسها:

لم تتركِ الأتراكُ بعْد جمالها حُسْناً لمخلوق سواها يخلق
إن نوزِلُوا كانوا أُسُودَ عريكة أو غوزلوا كانوا بدوراً تشرق

ونوع ابن نباتة ، في نسبه حين مزجه بالنسب العربي قائلا على الطويل[١٨١]:

وبدْرا له في العرْب والترْك نِسْبَةٌ دعَتْنِي إلى داني الهوى وقصِيِّهِ

واستخلصه من النسب التركي في موقع أخر إذ اصطفاه غلاماً عربياً ، يقول على الخفيف[١٨٢]

عربِيٌّ إلى كنانة معزا ه ، ولكنْ لحاظه من سهامهْ

ونراه عند الحلي كردي الانتساب. ولعل ذلك مرتبط بإقامة الشاعر في ديار بكر. يقول على الكامل[١٨٣]:

من كل مجدولِ القوامِ مهفهف فحْل اللحاظ مخنَّث الأعطاف
من فتيةِ الكرد الذين لجدهمْ شرف مناف أهل عبد مناف

يضاف إلى ذلك ما يميز علاقة كل من الشاعرين مع الغلام ، فعلاقة ابن نباتة مع الغلام علاقة عرضية وإن كانت كثيفة الحضور في شعره ، فهو يصادفه ساقياً فيتغزل به على سنة الشعراء. أما علاقة الحلي بالغلام فهي علاقة مالك ومملوك من جهة ، وعلاقة ودّ وتواصل وهجر من جهة ثانية. ويستخلص هذا في شعره من خلال رصده لمجمل علاقته بالمذكر ، وكذلك من وصفه لجلسته الخمرية ، ولا نقصد هنا ارتباط حياة الشاعر الخاصة بالغلام فهذا لا نريد الخوض فيه ، وليس في مجالنا ، وإنما نريد التركيز على الجانب الفني في تعامل الشاعر مع موضوعه ، مما يخلق لدى المتلقي انطباعاً متكاملاً يحيط بجميع جوانب الصورة ، وفيما يلي يوضح الشاعر ذلك فنياً على الكامل[١٨٤]:

لـم أنـس لـيـلـةَ زارنـي ورقـيـبـــه يبدي الرضا ، وهو المغيظ المحنق
وافى ، وقد أبدى الحياء بوجهه ماءٌ، له في القلب نار تحرق
أمسى يعاطيني المدام ، وبيننا عـتَـبٌ ألـذُّ مـن الـمـدام وأروق
حتى إذا عبث الكرى بجفونه كان الوسادة ساعدي والمرفق

لقد دمج الشعراء بين المقدمتين: الخمرية والغزل بالمذكر ، على اعتبار أن الغزل بالغلام/ الساقي جزء من جلسة الخمر ، كما هو الغناء ووصف الرياض، ولا يبعد هذا عن الصواب، لأن المقدمة الخمرية التي وقفنا عندها في الشعر المملوكي تصف الساقي والرياض والخمرة وكل العناصر المتوافرة إلى جانب الخمرة ، إلا أن في هذه المقدمة (الغزل بالمذكر) سمة تدفعها إلى الاستقلال ، لأن الغزل بالمذكر فيها ، لم يعد جزءاً متمماً كما كان في المقدمة الخمرية ، وإنما أصبح هدفاً وغاية ، يملأ أبيات المقدمة ، وقد لا يتطرق فيها الشاعر إلى الكأس ، أو ربما يتطرق إليه بشكل عابر لا يتجاوز الإشارة ، وجزءاً من شكل العلاقة مع الغلام ، بينما في المقدمة الخمرية كان ذكر الغلام يعد جزءاً من شكل العلاقة مع الخمرة.

وقد يعود ذلك الاستقلال إلى طبيعة النشاط الاجتماعي المتنوع الذي ساد بين الفئات الاجتماعية في ذلك العصر ، ومنه إقدام الناس على الملذات ، وذلك بفعل الامتزاج الثقافي الكبير الذي وقع بعد التنوع الاجتماعي ، ومن ثمّ فإن العوامل البيئية المحيطة بالشاعر ، لابد أنها أثرت في تغيير بعض القيم الاجتماعية والنظرة الجمالية إلى العالم ، وهذا سينعكس في الشعر بالدرجة الأولى. وأعتقد أن استقلال مقدمة الغزل بالمذكر وخروجها عن المقدمة الخمرية هو جزء من تغيرات المحيطين الاجتماعي والثقافي للشاعر ، وهذا ما يؤكده الأيوبي بشكل غير مباشر في حديثه عن " الفجور الشعري " الذي يمارسه الحلي في شعره: " غالى الحلي في فجوره الشعري ، وكان ذلك من أثر البيئة الانحطاطية التي عاش فيها ، وبالتالي فإن غزل الغلمان عنده ليس

تقليداً بل نتيجة طبيعية لسوء الوضعين: الخلقي والاجتماعي"[١٨٥].

٤ – مقدمة بكاء الشباب:

تعد من المقدمات الثانوية التي لم يهتم بها الشعراء في العصور السابقة إلا عرضاً. وينسب النقاد ابتكارها إلى عمرو بن قميئة (–١٠ق.هـ)[١٨٦] لأنه أول من بكى شبابه فيما وصل إلينا من هذا الشعر، ثم بلغت نهضتها الضخمة على يد الراجز الكبير رؤبة بن العجاج ثم أكثر منها شعراء العصرالعباسي الثاني ، كالبحتري وابن الرومي (–٢٨٣هـ)[١٨٧].

أما في العصر المملوكي فلم يهتم بها الشعراء وعدت ثانوية في شعرهم كمّاً ونوعاً على الرغم من أنها احتلت المرتبة الرابعة بنسبة قدرها /٦,٧٤/ من مجموع المقدمات ، أي ما يعادل /٢٣/ مقدمة. أخذ منها ابن نباتة /٢٢/ مقدمة وجاءت المقدمتان الباقيتان عند كل من ابن الوردي[١٨٨] وابن خطيب داريا[١٨٩]. ولعل ذلك يبين تهميش المقدمة لدى الشعراء ، بخاصة أنه يمكننا إدماجها في نوع من المقدمات، كالغزلية ، باستثناء المقدمة المشار إليها عند ابن الوردي ومقدمة أخرى عند ابن نباتة[١٩٠] أما ما تبقى منها فيمزج بين مجموعة من الأغراض والمقدمات.

تتميز مقدمة ابن الوردي من غيرها مما ورد عند ابن نباتة في الخصوصية التي أضفاها الشاعر على الحوار الحي الذي يدور بينه وبين المرأة حول الشيب والشباب، ويقول على" الخفيف"[١٩١]

ما لهند إذا طلبْتُ رضاها ... فاجأَتْني بنفْثة المصْدور
ألعيب كرهْتِني أم لريْب ؟ ... أم لشيب ؟ قالت: لهذا الأخير
أنا بدرٌ وقد بدا الصُّبْح في رأ ... سك والصبْح طارد للبدور
يا نهار المشيبِ من لي وهيْها ... تَ بليلِ الشبيبة الديْجور

قـلـت: إن الـمـشـيـب نـورٌ، فـقـالـت: أَشْـتَـهِـي نـورة لـهـذا الـنـور[١٩٢]

يبين الحوار العلاقة الجدلية بين الأبيض والشيب، والأسود والنور، فالشيب هو الأبيض والصبح والنهار والنور، وهو في معادله الإنساني الشيخوخة مقابل السواد والليل والبدور، والليل والنهار لا يلتقيان، والبدر والصبح لا يلتقيان؛ ومن ثمّ فإن لقاء الشاعر بمعشوقته غير وارد لشيخوخته وصباها.

لا يقيم ابن نباتة في مقدماته مثل هذه المعادلة، وإن كانت تنضح ببكائه على الأيام الماضية، حيث الشباب والنساء، فهو لم يؤسس لنفسه نمطاً خاصاً، كما أنه لم يرد في ديوانه سوى مقدمة مستقلة واحدة يبكي فيها شبابه،يقول على" الكامل "[١٩٣]

شبَّ الحشى قولُ الكواعب: شابا، واهاً لهُنَّ كواعباً وشبابا
ومضى الصِّبا ومن التصابي بعْدَهُ صيَّرْت للدمع الدماء خضابا
هيهات أَقْصَر لهوُه وتوزَّعَت أوقاتُ مَنْ فَقَدَ الصِّبا وتصابا
وغضضْت جفْنِي عن مغازلة الصّبا ولقَدْ أجرّ لبرْده أهدابا
ولقد أرودُ الحيَّ خِلْت رماحه دَوْحاً وموْقع نبْله أعشابا
فأدير إِمَّا بالمُدام معَ الدمى أو بالدِّماءِ مع الكماة شرابا

أما ما تبقى من البكاء في مقدماته فكان سمة ميزت مقدماته الغزلية؛ فهو بحكم تغربه عن بلده، مصر، وإقامته في بلاد الشام ، عانى من الغربة والشوق لموطنه الأصلي ، حيث أيام الصبا والأهل والأصدقاء ، خاصة أن ما دفعه إلى السفر خارج مصر العوز المادي في الدرجة الأولى[١٩٤] ، ولذلك كان بكاء الشباب بمثابة الخاتمة التي يتم بها أغلب مقدماته الشعرية على أنواعها. وحين أحصينا مقدمة بكاء الشباب عنده حاولنا الإشارة إلى أكثر المقدمات تركيزاً على ذلك ، وأدخلناها في تصنيفنا ، فكانت لدينا مقدمة شعرية فيها المزيج من

الموضوعات الشعرية ، غلبنا من بينها البكاء على الشباب بحكم كثافة مادة الموضوع في المقدمة الواحدة أو بحكم دلالة المقدمة بشكل عام.

تنطلق مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة في مقدمة بكاء الشباب عند ابن نباتة من إحساسه الكبير بالغربة عن موطنه مصر ، بما يمثل ذلك الوطن من ماض، حمل في طياته شبابه المنقضي ، وأيام لهوه وبما يمثل ذلك الوطن من ارتباط وحنين إلى المكان ومن فيه من الأهل والأصدقاء؛ ولذلك تشير مقدماته تلك في أغلبها إلى الذكرى وارتباطها بالمكان والزمان؛ أي إلى الماضي الشاب، والماضي الباقي في مصر، وعلى الماضي المحدد بجغرافية معينة، وما تحتضنه تلك الجغرافية من أهل وأصدقاء، وبما تختزنه من أحاسيس وتفاصيل للأيام، يقول على "الخفيف"[١٩٥]

مـعْـهـد طـالـمـا نـعـمْـت وعـيْـشـي ... مـسـتـمـاح الـيـديـن غـيـر ضـنـيـن
بـغُـصـونٍ مـنْ أرْضِـهِ كـقـدود ... وقـدودٍ مـنْ أهـلـه كـغـصـون
وجـنـان الـخـلـود يـفـتـح مـنـهـا الـ ... ـثـم صـدغـا يـظـل كـالـزرفـيـن[١٩٦]
كـنـت فـيـهـا أثـرى الأنـام مـن الـصـبـ ... ـوة والـلـهـو والـصـبـا والـجـنـون

ومن إحساسه ذلك بما مضى يدعو بالسقيا لتلك الأيام بما فيها من دلالة على عيشه الماضي، وموطنه الأصلي، وأهله ولحظات صباه، يقول على "الطويل"[١٩٧]:

سـقـى الله عـهـدِي بـالـحـبـيـبِ وبـالـصِّـبـا ... سـحـابـاً كـأَنَّ الـودْق فـيـه حـبـاب[١٩٨]
فـقـدت الـهـوى لـمـا فـقـدت شـبـيـبـتـي ... وأوجـع مـفـقـود هـوى وشـبـاب

وعلى تلك الأيام والمواقع يتوجع، فيبكي شبابه، حتى يخضب شيبته بدموعه، ومن ذلك قوله على الكامل[١٩٩]:

ومضَى الصِّبا ومن التصابِي بعْده ... صـيَّـرْت لـلـدمـع الـدمـاء خـضـابـا

فبتلك الأيام كانت النساء تحيط به، وتهفو إلى لقائه، لشبابه وسواد شعره يقول على " الطويل "[٢٠٠]:

وكان يصيد الظبْيَ فاحِم لمتي وأغْربُ ما صاد الظِّباءَ غراب[٢٠١]

أما بعد المشيب، فقد ذاب سواد عينيه، وكوي قلبه، ولم ينفع معه طب، كما في قوله على الكامل:[٢٠٢]

ذاب السوادُ مِنَ العيون بها فالدَّهْر إثر الحمْر والشهّب
ولقد كوى قلبِي المشيبُ فما تهفو العوائد بي إلى الحُبِّ
لا طب بعد وقوعه لهوى والكيُّ آخر رتبة الطِّبِّ

ونفرت منه المرأة، بل إنها عيرته بالشيب، مما دفعه إلى غض الطرف عن مغازلتها، يقول على" الكامل "[٢٠٣]:

وغضضْت جفني عن مغازلة الصِّبا ولقَدْ أجَرَّ لبرْدِه أهدابا

بل إنه رأى في الشيب ، بعد غض الطرف ، فرصة لنهي النفس عن هواها ، كما جاء على البسيط[٢٠٤]:

حتى إذا ضاء شيْبُ الرأس بِتُّ على بَقِيَّةٍ مِنْ نواهي النفْس بيضاء
مُدِيرة الكأس عني، إنَّ لي شغْلا عنْ صفْو كأْسِك منْ شَيْبي بإقْذاء[٢٠٥]

ولذلك يرجو في نهاية المطاف التوبة والمغفرة ، يقول على "الطويل "[٢٠٦]:

إلهيَ في حسن الرَّجا ليَ مذهب وقد آن لِلرَّاجي إليكَ ذَهَابُ
أغِثْني فإنَّ العفْو لي منك جنّة وغثني فإنّ اللّطف منك سحاب

ولكننا لا نجد تلك التوبة في كل اللحظات، فهو يعشق في الخمسين مبدياً العجب من نفسه، يقول على "الكامل "[٢٠٧]:

إنِّي لأطلب لا لشيْء وصْله إلا لينظرَ فِي الوصال عفافي

ما كان في العشرِين يهْفو منطقي أيكونُ في الخمسين فعل هافٍ؟!

ويشاطره هذا الموقف ابن خطيب داريا. على "الطويل "[٢٠٨]:

وما زلت في شرْع المحبة قدْوة لأهلِ الهوى شيْخاً وكهلاً وأمْرَدا

لعلة يمكن القول بعد أن تم كشف مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة التي تطرق إليها ابن نباتة في مقدمة البكاء على الشباب: إن دلالة هذه المقدمة عند الشاعر شكلت هاجساً يمتلك روحه، فيبثها ما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس، تلخص معاناته الإنسانية، من جراء الغربة والفقر والشيخوخة، ولذلك لم تستقل عن ذكرى الغزل وأيام اللهو، ولم تبتعد عن مقدمة الحنين إلى الوطن، ولم تكن كثيفة الحضور في المقدمة الواحدة إلى الحد الذي يلغي تلك الأبعاد. إلا أنه على الرغم من ذلك استطاع أن يعبر عن أغلب الوحدات المعنوية الصغيرة التي تجمع شملها تلك المقدمة. ولكن بروحه التي لمسناها في المقدمات السابقة، وهي روح من طاقته الفنية الخاصة التي تنأى عن التحليل ورصد الصورة من أبعادها المتعددة، ولذلك حاولنا لم شمل تلك الصورة بترتيبنا الخاص ومن قصائد متعددة.

٥- مقدمة الحنين:

يتنوع الحنين في مقدمات الشعر المملوكي، فمنه حنين إلى الوطن الأصلي للشاعر حيث الأهل والأصدقاء، وأيام الصبا والعيش الغيد، ومنه حنين إلى الأماكن المقدسة بعد أن أضحت في ظل المفهوم الديني للأرض، وطن المسلم لدلالتها: الدينية والمعنوية، ومنه حنين إلى أماكن معينة عاش فيها الشاعر أيام لهوه وراحته.

ولا تعد تلك المقدمة جديدة بالمفهوم المطلق للكلمة؛ فهي مرتبطة تاريخياً بتوسع رقعة الدولة العربية الإسلامية في أول نشوئها، وما لحق، من جراء ذلك ، من تغير في البنية الاجتماعية العربية تكون الوعي الجديد لمفهوم

الوطن بجانبيه: الاجتماعي والجغرافي؛ إلا أن تلك المرجعية التاريخية تدفعنا إلى تحفظين:

الأول: إن الخصوصية تجربة الغربة عن الوطن تفرض خصوصية كل مقدمة من مقدمات الحنين، وعند كل شاعر، على مدى عصور الشعر العربية.

الثاني: إن المرجعية الفنية غير المباشرة لهذه المقدمة الطللية؛ بحيث يمكن القول: إنها ناتجة منها فما البكاء على الأطلال، والوقوف على الربع الخالي إلا عودة إلى الوطن بدلالته الضيقة في العصر الجاهلي، والدليل على ذلك أن الجاهلي كان يرتبط بمكان إقامته ذاك ارتباط مواطن بوطنه، بل إنه كان يحتفظ منه بقبيصة من تراب أثناء سفرهو غزواته ليتزود منها قوة في مهامه، ومن ذلك ما ورد عند الجاحظ على الطويل[٢٠٩]:

نسير على عِلْمٍ بكنْه مسيرنا بعفة زادٍ في بطونِ المزاود[٢١٠]
ولا بدّ في أسفارنا من قَبيصةً مِنَ التّرْب نسقاها لحبّ الموالد[٢١١]

ومن ثمّ فإن تلك المرجعية لمقدمة الحنين تكشف تطور التركيب الاجتماعي تاريخياً، خاصة في ظل تكون التجمعات العربية المدنية، وتنقل الشعراء بينها، وهي بذلك- أي المقدمة- ستحمل بعض الوحدات المعنوية التي تقوم بتعميق بعض الوحدات المعنوية الصغيرة الموجودة في المقدمات الطللية، كنقاط تقاطع تثبت فنياً تلك المرجعية، دون أن تنفصل عن طبيعة التجربة الخاصة، عند كل شاعر، وربما في كل مقدمة؛ مع ربط تلك الوحدات بروح الحنين، وإن بدت في كثير من المواقع تلبس لبوس المقدمات الطللية. ومن تلك الوحدات:

مثير الشجون والذكرى (الريح، النسيم، البرق) " يحمل المثير عبق المكان بمحمولاته المعنوية؛ ولذلك فهو يثير في الشاعر حنين المغترب، بما تحمل تلك الكلمة من دلالات تفوق مدلولها الاغترابي الفلسفي الذي يمكن أن تسقطه تفسيراتنا على المقدمة الطللية[٢١٢] فالريح تثير الشوق في الحلي إلى ربع أقام

فيه صلات ودّ وعيش كريم، بفضل ما أغدقه عليه ممدوحه في تلك المواقع من خير وهدايا، ولذلك فهو يحن إلى تلك الديار، ويشعر بغربة لابتعاده عنها وعن الممدوح، ومن ذلك قوله على البسيط[٢١٣]:

ما هبّتِ الريح إلا هزّني الطّرب ... إذ كان للقلب في مرّ الصَّبا أَرَبُ
لذاك إن هيمنَتْ في الدوح أنشده ... بيني وبينك يا دوحَ الحمى نسب
يا جيرةَ الشّعب لولا فرط بعْدكمُ ... لما غدا القلب بالأحزان ينتعب
فهل يجودُ بكم عدل الزّمان لنا ... يوماً وترفع فيما بيننا الحجُبُ

ويرتقي إحساس ابن نباتة في الغربة، إذ يذكره ساري البرق بأيامه في مصر، حيث الأهل وأيام الصبا وأمل العودة في المستقبل، فيقول على البسيط[٢١٤]:

يا ساريَ البرْق في آفاق مِصر لقد ... أذْكَرتَني من زمان النيل ما عذبا
حدّث عن البحر أو دمعي ولا حرَج ... وانقل عنِ النار أو قلْبي ولا كذبا
واندب على الهرمِ الغربي لي عَمُرا ... فحبذا هرم فارقتُه وصبا
وقَبّلِ الأرض في باب العلاء فقدُ ... حكيْت من أجل هذا الثغرَ والشّنبا

ويرتبط البرق عند ابن خطيب داريا بالشام، إلا أنه يبدي عجبه من فعله، ويتساءل ألذاك ترقرقت الدموع، أم لأن في البرق ذكرى حنين وشغف وحب؟؛ يقول على "الكامل"[٢١٥]:

ألأجل برْق الشّام ليلك أبرقا ... أرسلت دمعك في الخدود مُرَقْرقا

فالذكرى التي يثيرها البرق أو النسيم ليست ذكرى ماض اندثر، ومكان درس، وأوابد لا تعرف زائرها أو أنها تبدلت على باكيها، بل ذكرى مواقع تضج بالحياة، لأنها ليست بقعة قحلت ورحلت عنها القبيلة ، وإنما هي مدينة ووطن ومجتمع كبير وجغرافية واسعة ومتنوعة، فهي عند الحلي العراق،

وارتباطه فيها ارتباط وجود اجتماعي وثقافي وإنساني بشكل عام، ولذلك فهو لم يرحل بلا عودة، وإنما رحل على أمل العودة، كأي مغترب ابتعد عن وطنه، يقول على " البسيط "(٢١٦):

يا سادة ما ألِفْنا بعَدَهُم سكنا ولا اتَّخَذْنَا بديلاً حين نغتربُ

وهي عند ابن نباتة ذكرى الأهل والأصداقاء والوطن بكل ما يحمل من دلالات، يقول على "الكامل "(٢١٧):

بأبي الخدود العاريَات من البكى اللَّابسات من الحرير جلاببا
النابتات بأرض مصْر أزاهِراً والزاهرات بأرض مصر كواكبا
آها لمِصْر وَأَيْنَ مصْر أزاهرا بديَار مصر مراتعا وملاعبا
حيْثُ الشَّبيبة والحَبِيبة والوفا في الأعْربين مشاربا وأصاحبا

وعند العسقلاني هو طفلة صغيرة ابتعد عنها بحثاً عن الغنى، يقول على "الطويل "(٢١٨)

وهل ألتِقي تلْك الطفيْلة فرْحة قريباً كما فارقتها وهْي ترضع(٢١٩)
صغيرة سنٍ نابها أمر فرقتي فمن أجلها سنُّ الندامة يقرع(٢٢٠)
فوا لله ما فارقتهمْ عن ملالة وهلْ مَلَّ ظامٍ مورِداً فيه يشرع(٢٢١)
ولكن ضيقَ العيْشِ أوْجَب غربتي وسعْيِي لهمْ في الأرِض كيْ يتوسعوا

– **ذكر الأماكن:** إحدى الوحدات المعنوية المشتركة أيضا، وذات بعد في المقدمة الطللية، إلا أنها هنا ذات دلالة خاصة؛ لارتباطها بحياة الشاعر، دون غيره؛ ولذلك لم ترق إلى مستوى الرمز كما في" الرقمتين وحومل"، ولكنها أيضاً عبرت عن أحاسيس الشاعر وخصوصية تجربته الشعرية والحياتية؛ فالحلي يذكر أرض بابل دون غيرها، محملاً إياها، إضافة إلى علاقته الخاصة بها، دلالة تاريخية جديدة؛ لما تحمله من كنوز أسطورية في التاريخ القديم" يقول على الكامل "(٢٢٢):

ذاق الـهـوى صـرْفـا فـأعْـقـبَ قـلـبـه فـكْـر الـصـحـاة وسـكْـره الـمـتـنـبِّـذ
ذم الـهـوى لـمـا تـذَكَّـر إلـفَـهُ بـالـجـامـعـيـن وحـبْـلـه لـم يـجْـذذ
ذَرَت الـنـسـيـم عـلـيـه مـنْ أكـنـافـه نـثـر الـعـبـيـر فـشـاقـه الـعـرف الشَّـذي
ذابَتْ بكـمْ، يـا أهـل بـابـل، مـهـجـتـي فـتـنـغَّـصَـتْ بـالـعـيـش بـعـد تـلـذذ
ذهـب الـوفـا بـعـد الـصَّـفـاء فـمـاغـدا ؟ ووعـدتـمـونـي بـالـوصـال فـمـا الـذي؟
ذبـلـتْ غـصـون الـودِّ فـي مـا بـيـنـنـا وجـرى الـذي قـد كـان مـنـه تَـعَـوُّذي

ويذكر ابن نباتة النيل معبرا عن اشتياقه إلى مصر وعيشه فيها، يقول على" الطويل "(٢٢٣):

وإنِّـي لـمـشـتـاق إلـى ظِـلِّ روضـةٍ على النيل أروي العيش منها عن النضر

وقد نجد ضالتنا في الحديث ودلالته عند ابن خطيب داريا،إذ يصرح بأن تلك الأماكن التي عاش فيها ويحن إليها ليست الدخول أو حومل، وإنما هي دمشق وفيحاؤها،يقول على" الطويل "(٢٢٤):

لـمـن أربـع بـالـنـيـرَبَـيْـنِ إلـى الـسَّـفْـحِ إلى الرَّبْوَة الفيحاء فالجبل فالسطح
مـنـازلُ،لا بـيـن الـدخـول فـحـومـل فتوضح فالمقراة ذي السِّدْر فالطَّلْح(٢٢٥)

ينشأ الشوق والحنين من البعد، تلك الوحدة المعنوية الصغيرة التي فجرت طاقة الشعر العربي في وصف الرحيل وآثاره، وهو هنا مركز المقدمة؛ إلا أن دوافعه قد تتلون، ولكنها ليست كما في المقدمة الطللية، نابعة من طبيعة الحياة الجاهلية التنقلية، القائمة على الهجرة الجماعية. فالبعد هنا يقوم على هجرة الفرد، بحثاً عن الغنى أو الجاه، وعلاقة الذكرى بذلك هي علاقة داخلية بين الفرد ومرجعيته الاجتماعية الصغيرة/ العائلة والأصدقاء وليالي العيش السعيد؛ وهذا أيضاً جزء من طبيعة الحياة المدنية التي عاشها الشاعر في العصر المملوكي، بعيداً عن المفهوم القبلي للعلاقات الجاهلية.

– **الدعاء بالسقيا للربوع التي عاشوا فيها،** وهو ليس بغريب عن الشعر العربي، وخاصة المقدمة الطللية، إلا أن ما يميزه ارتباطه بأرض عامرة، تضج فيها الحياة، ومن ثمّ فهو دعاء لاستمرار الحياة على تلك الأرض، ودعاء يحمل عمق ارتباط الشاعر بوطنه، بينما كان الدعاء في المقدمة الطللية من أجل إعادة الحياة، فالأرض مهجورة،والمعالم مدروسة، والدعاء بالسقيا محاولة شعورية من الشاعر بتمني عودة الأيام الماضية التي عاشها في هذه الأرض أو تلك ، ومن ثمّ فإن الدعاء بالسقيا دعاء بعودة الحياة لكل شيء انقضى ومات، أما في هذه المقدمة فالأرض مخضرة عند جميع الشعراء، يقول على" الطويل "(٢٢٦):

سقى روضة السَّعْدِيِّ من أرْض بابلٍ سحابٌ ضحوكُ البرْق منتحِب القطْر

ومصر معمورة عند ابن نباتة في قوله على الكامل:(٢٢٧)

سقياً لمصْر منازلاً معمورةً بنجومِ أفْقٍ أو ظباء كناس(٢٢٨)

وفِدىً لها من بلْدة كم نثْرةٍ فيها لأسرَابِ الدُّموعِ أقاسي

– **البكاء والتوجع على شباب مضى، وليال انقضت،** والدموع متفجرة شوقاً وحنيناً إلى الأهل والليالي والوطن، وهذا هو الفرق بين البكائين: البكاء في المقدمة الطللية، والبكاء في مقدمة الحنين. الأول بكاء على شيء اندثر، إنه رثاء للشباب أو للعيش الرغيد أو للديار التي حضنت أيامه وصباه ثم جفت وقحلت وماتت فيها الحياة بعد أن هجرتها القبيلة. أما الثاني فهو بكاء من الحرقة والشوق والحرمان، يقول ابن نباتة على" الطويل "(٢٢٩):

بكَيْت وما يجدي البكاء على العاني وتثبتُ كَفِّي للأحبة أشجاني

كأن زمانِي خاف لحناً فلم يكنْ ليَجْمَعَ بيْن الساكنين لأوطاني

وقالوا عَفَتْ حسبان مِمَّن تحبه كأن لم تكن شمسُ الكمال بحسبان

فقلت لجفْنَيَّ البعيد كراهما قفا نبك من ذكرى دِيَارٍ وجيران

أأحبابنا أَعْدا تغيُّرُ عهدِكُمْ دُموعِي فأمستْ مثلكمْ ذات ألوان

وقد كان يكْفِي أَوَّلٌ من صدودِكُمْ فما للنوى يُنْشِي صدودكمُ الثاني

إن ذلك التقاطع كما لاحظنا لم يمزج بين المقدمتين، بقدر ما كشف عن خصوصية مقدمة الحنين، كما أنه لم يلغ في الوقت نفسه خصوصية المقدمة عند كل شاعر؛ فالحلي المتنقل بتجارته بين الأمصار والهارب من الصراعات النفسية والاجتماعية التي عاشها، بحكم انتمائه إلى تركيب اجتماعي قبلي في الحلة، يطفح حنينه بتجلد وصبر، والغربة في شعره لا تشكل هاجساً ملحاً، كما هي في شعر ابن نباتة الذي مزج بين البكاء على الشباب والبكاء على الوطن والأهل، فكانت غربته مفجعة لإحساسه بضياع كل شيء في حياته.وقد خلق هذا الإحساس في شعره وحدات معنوية صغيرة لم توجد في شعر غيره، ومنها الشكوى من عيشه في الشام، وذلك على الكامل:(٢٣٠)

والدهر سلْم كيفما حاولْتهُ لا مثل دهرِيّ في دمشق محاربا

ومنها دعوة الظنون لينال حظه من الشام، ويستمتع بالعيش فيها، يقول على" الطويل"(٢٣١):

وقالت ظنوني في الشَّآمِ ادع لَذَّةً فقالَ لها ماضِي الزَّمانِ:"اهبِطُوا مصرا"(٢٣٢)
تقولُ أناسٌ: إن جِلِّقَ جنَّةٌ فما بال أحشاء الغريب بها حَرَّى

وينحو العسقلاني نحواً مختلفاً في ذلك، فعلى الرغم من تغربه بحثاً عن المال، والابتعاد عن عائلته إلا أنه في مقدمته اليتيمة يبدو أقرب إلى غربة الصعاليك منه إلى غربة المهاجر، ولكن دون تحليه بمعاني الفروسية التي تمتع بها الصعاليك. ومنها النفس الأبية،وذلك بخلاف قول العسقلاني على الطويل:(٢٣٣)

أيا ابن الكرام اسمعْ شكاية مفردٍ غريبٍ له من بحرِ جودك مشْرَع(٢٣٤)

انعكست مستويات البكاء والتوجع في شعر الشعراء في مساحة شعر الحنين في إحصائنا فقد احتل ابن نباتة المرتبة الأولى بـ (١٣) مقدمة من أصل /٢٤/

مقدمة /٢٩,١٦/؛ أي بنسبة /٥٤,١٦/ بينما جاء الحلي في المرتبة الثانية ب/ ٧/ مقدمات، أي بنسبة /٢٩,١٦/ ولدى ابن خطيب داريا مقدمتان بنسبة / ٨,٣٣/ ودخل العسقلاني في الإحصاء بمقدمة واحدة؛ ولعل ذلك ينسجم مع التجربة الحياتية، والحالة الشعورية للشاعر، خاصة أن مقدمة الحنين ليست مقدمة تقليدية تفرضها سلطة المعيار النقدي والذوق الجمالي للمتلقي.

٦- مقدمة وصف الطيف:

تنسب مقدمة وصف الطيف في بدايتها إلى عمرو بن قميئة،[٢٣٥] فهو أول من ابتكر هذا اللون من المقدمات التي يصف فيها الشاعر طيف محبوبته، وقد قطع المفاوز الموحشة،حتى انتهى إليه وداعبه في منامه. ومع تطور الشعر لم تبق الوحدات المعنوية الأساسية في هذه المقدمة على حالها، فقد تطورت وتعددت مشاربها، خاصة عند الشعراء الذين أصلوا للمقدمة ، وجددوا فيها كالبحتري الذي أدخل فيها وحدات جديدة، كتحديد "الساعة التي يلم الطيف فيها، والمسافة التي يقطعها بين أنجاد وأغوار، إلى مفاوز وقفار، ومن مثل ترقبه له، وانتظاره لزيارته، ومن مثل وصفه لطيف المحبوب بأنه يبذل في النوم ما كان يضن به في اليقظة،ومن مثل مدحه له بأنه يعلل المشتاق، وذمه له بأنه سريع الزوال، وشيك الانتقال، وأنه يهيج الشوق الساكن، ويضرم الوجد الخامد"[٢٣٦]. إلى غير ذلك من المعاني التي وجد فيها الشعراء من بعده مادة غنية أقاموا عليها جل عناصر مقدمتهم. ولكن دون أن يلغوا دورهم في تطوير المقدمة وإعطائها خصوصيتهم.

ففي الشعر المملوكي ركز الشعراء على بعض تلك الوحدات، كموعد مجيء الطيف في الليل، وما يحيط به من رقباء وعذال، ولحظة الوصل واللقاء... إلخ، ولكن ذلك امتزج بروح النص الشعري، مما أعطى للمقدمة سمتها المستقلة، ومن ذلك مثلاً موعد مجيء الطيف في الليل عند ابن نباتة، فهو لا يرتبط بساعة محددة بقدر ارتباطه بنوم العواذل، لقوله على" الطويل"[٢٣٧]:

سرى طيفها حيث العواذل هُجَّعُ فَنَمَّ علينا نشرُه المتضوِّع
وبات يعاطيني الأحاديث في دُجىً كأن الثريا فيه كأسٌ مُرَصَّعُ

وأما عند ابن داريا فالطيف لا يأتي في النوم، وإنما في اليقظة؛ لأن الشاعر لم يعرف النوم من لوعة الحب، ومن ثمّ لم يكن أمام الشاعر سوى استحضاره في مخيلته، ومن ذلك قوله على الطويل(٢٣٨):

وما زارنِي في النوْم ، كلَّا ، وإنما تَوَهَّمْتُهُ لمَّا غمَضْتُ له الطَّرْفا
وكيفَ لعينيْ أنْ ترى الطَّيف فِي الكرى وأهونُ ما لاقيتَ، ما يتلف الإغفا

كما تحلل أغلب الشعراء من وصف المفاوز والطرقات التي يسلكها الطيف،باستثناء الحلي الذي تعرض بشكل عابر، وفي مقدمة واحدة، لذلك يقول على "الطويل"(٢٣٩)

خيالٌ سرَى والنجم في القرْب راسخ أَلَمَّ، ومنْ دون الحبيب فراسخ
خطَاء، كماءِ البيدِ يجْري ، وبيننا هضابُ الفيافي والجبالُ الشوامخ

وعوض الشعراء ذلك بوصف الليل الذي يسري فيه الطيف، ومن ذلك قول ابن نباتة على "البسيط"(٢٤٠):

أهلا بطيفٍ على الجرْعاء مختلِس والفجْر في سَحَرٍ كالثَّغْرِ في لعَسِ
والنجم في الأفُقِ الغربِيِّ منحدِرٌ كشعلة سقطت من كفّ مقْتَبِس

وإذا كان البحتري قد أسس للحديث عن لحظة الوصل مع الطيف والشاعر، فإن شعراء العصر المملوكي ركزوا على ذلك ، حتى أصبحت تلك الوحدة المعنوية جوهرية في هذه المقدمة يسعى إليها الشعراء، يقول العسقلاني على مجزوء الكامل(٢٤١)

أنعشْت روحي إذ شممْ ت خدوده والنفس شما
وأمِنْت وزرا إذ رشفُ ت رضابه وشربْت إثما

ويقيم الشاب الظريف الحديث مع الطيف فيبين وصفه، وذلك في قوله على" الطويل "[٢٤٢]:

يشقُّ جلابيب الدَّجِنَّةِ زائري ... على رغم من يلحى ومن يترقب
فأخجله مما أَبُثُّ عتابه ... ويُخْجِلُنِي مِنْ فرط ما يتأدب

يضاف إلى ذلك الخصوصية التي صنع بها أولئك الشعراء مقدمة وصف الطيف، من خلال الشك والبحث في طبيعة الطيف، فابن نباتة يتحدث عن العلاقة بين الروح والجسد في قوله على البسيط[٢٤٣]:

يا ثانيَ العطْف منْ تيه ومنْ غَضَبٍ ... حتى كأنِّيَ قلْت: الغصنُ ثانيه
خفض قلاك وعللني بوعد لقا ... وخل عمري يقضي في تقاضيه[٢٤٤]
وابعثْ خيالاً تراني منْه في جدَلٍ ... فالروح تثْبته والجسْم يَنْفيه

ولأنه وهم، لا يقتنع به الحلي، فيحمله رسالة إلى صاحبه،وذلك في قوله على" الطويل "[٢٤٥]:

خُضِ الليل واقصِدْ منْ أحبُّ وقلْ له ... سأكتم ما بي، وهُو في القلب راسخ
خشيت انفساخ العهد عَنِّي وإنني ... لعهدك لا والله، ما أنا فاسخ
خرجتُ مِنَ الدنيا بودِّك قانعاً ... وأنت لِأَضْدادِي بوصْلِكَ راضخ

إلا أنه على الرغم من كل ذلك يجب أن نشير إلى أن الاهتمام بهذه المقدمة، بوصفها نمطاً مستقلاً، لم يتشكل إلا عند ابن نباتة في الدرجة الأولى؛ فقد بلغ عددها عنده/١٣/ مقدمة من أصل /٢٠/ مقدمة في وصف الطيف، أي أن نسبتها كانت/٦٥٪/ وتوزع بقية الشعراء المقدمات المتفرقة، فأخذ الحلي ثلاث مقدمات وابن داريا مقدمتين وواحدة للشاب الظريف وأخرى للعسقلاني، يضاف إلى ذلك أن عناصرها الأساسية لم تكتمل عند غيره أيضاً، فقد تطرق فيها إلى أكثر من عشرين وحدة معنوية، بينما اقتصر الآخرون على بعض

الوحدات. وقد تعود الأسباب إلى أن ابن نباتة- كما يتضح من شعره- لم يستطع الانسجام مع مكان إقامته في الغربة، مما دفعه إلى الحنين والتذكر والتمني، ومعاناة الحرمان بشكل دائم. وهذا ما يستشف من مجمل شعره، ومن ثمّ فإن الطيف جزء من ذلك الحرمان، يعوض فيه الشاعر ما يفتقده.

يضاف إلى ذلك عدم اهتمام الشعراء بشكل عام بالمقدمات الجاهلية، واللجوء إلى عدد متنوع من المقدمات الجديدة أو الثانوية، وهذا ما ستثبته نسبة المقدمة الطللية في الشعر المملوكي قياساً ببقية المقدمات الشعرية.

٧ - المقدمة الطللية:

اختلف النقاد في اسم أول من ابتدأ بالبكاء على الأطلال، إلا أنهم أجمعوا على أن امرأ القيس ذكره في شعره وبكى بكاءه في قوله على الكامل[٢٤٦]

يا صاحبيّ قفا النواعِجّ ساعةً نبكي الدِّيار كما بكى ابن خذام

وإلى ابن خذام هذا نسب أعراب كلب الأبيات الخمسة الأول من معلقة امرئ القيس، حين سئلوا: بما ذا بكى ابن خذام الديار؟[٢٤٧]

لا شك أن المقدمة الطللية لم تتوقف عند البكاء على الديار، بل تعددت وحداتها المعنوية وتطورت مع تطور الشعر، ووفق خصوصية كل شاعر. ولا ريب أن شعراء العصر المملوكي قد ساهموا في ذلك، وأول ملاحظة تسجل في هذا الشأن ابتعاد المقدمة الطللية في شعرهم عن دائرة اهتمامهم، وجعلها من المقدمات الثانوية؛ ففي الدواوين التسعة التي ذكرناها في إحصائنا لم نقع سوى على/١٦/ مقدمة، مما وضعها في المرتبة السابعة بين المقدمات، كما أننا لم نلحظ كثافة في حضورها عند شاعر من الشعراء، كما كان الأمر مع بعض المقدمات الأخرى، مثل مقدمة وصف الطيف أو الحنين.. وإنما توزعت المقدمات على الشعراء بنسب متقاربة، كان نصيب الحلي منها/٥/ مقدمات

وتبعه البوصيري وابن نباتة وابن الوردي، لكل منهم ثلاث مقدمات، ومقدمة واحدة للشاب الظريف، وأخرى لابن مكانس.

ومما يعزز ضآلة تلك النسب، غياب المقدمة من الدواوين الأخرى، يضاف إلى ذلك أن نسبة المقدمة الطللية بين المقدمات في شعر كل شاعر من أولئك الذين اهتموا بها ضئيلة وهامشية. فهي لم تتجاوز نسبة /٥٠٪/ عند ابن الوردي و/٣٠٪/عند البوصيري و/١٦,٦٦/عند ابن مكانس؛ فهي عند الأول والثالث /٦/مقدمات، وعند الثاني /١٠/ مقدمات.

ولكن موقعها الثانوي بين المقدمات لم يضعف وحداتها المعنوية، فقد حافظت في مجمل النصوص على أغلب الوحدات المعنوية التقليدية، بنسب متفاوتة فيما بينها، وفيما بين الشعراء أيضاً، ويمكن حصر ذلك في عشر وحدات، تأتي متتابعة وفق درجة اهتمام الشعراء بها.

– المرتبة الأولى: بكاء الديار والتوجع عليها– ذكرى الأيام التي عاشها الشاعر في تلك الديار.

– المرتبة الثانية: الدعاء بالسقيا للديار– ذكر المواضع والأماكن.

– المرتبة الثالثة: وصف الأطلال– وصف رحيل الظعن.

– المرتبة الرابعة: تحية الأطلال – الوقوف عليها.

– المرتبة الخامسة: الحكمة والزهد.

كما أخذ الشعراء من تلك الوحدات نسباً متفاوتة، فقد حقق ابن نباتة أعلى نسبة، بتعرضه لـ /٧٢،٧٢/ منها. ثم جاء الحلي والشاب الظريف في الدرجة الثانية بنسبة /٦٣،٦٣/ ثم (٥٤,٥٤) لكل من ابن الوردي والبوصيري، ويبقى ابن مكانس أقلهم اهتماماً بتلك الوحدات حيث حقق نسبة/٢٧،٢٧/ فقط.

غير أن تكرار بعض الوحدات عند الشعراء لم يجعل من المقدمة الطللية مقدمة

ذات سمة واحدة أو ذات صبغة تقليدية مطلقة؛ فقد تلونت كل وحدة بلون شاعرها، إن كان من حيث كثافة الحضور أو من زاوية الرؤية والنسيج الفني، مما أضفى طابعاً خاصاً لكل مقدمة وعند كل شاعر. ويمكن لنا ملامسة تلك الصورة من خلال قراءة بعض الوحدات المعنوية عند أكثر من شاعر واحد، من ذلك:

– **وصف الأماكن**: اشتهر في المقدمة الطللية أن يقف الشاعر على الديار فيصف ما أصابها من تغير واندثار، وما يرى فيها من حيوانات تدل على أن الديار خالية من سكانها، وقد شاع في ذلك قول امرئ القيس على الطويل(٢٤٨):

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

ففي البيت وصف حسي ينقل الصورة بتفاصيلها، وهو وصف ابتعد عنه الشعراء في العصر المملوكي لاهتمامهم بالعلاقة المعنوية مع المكان، فالديار عند البوصيري متلاحمة مع المحب، تحمل سقمه وشوقه وموته ، يقول على "الكامل"(٢٤٩):

ما للديار وللمحبّ كأنّما مزجَتْ حمائمها له بحمام
عهدي بها وكأنّ منهلّ الحيا دمعي ومصفرّ البهار سقامي(٢٥٠)

والترابط بين الشاعر والديار عند الحلي قائم على فكرة الفناء المادي والانتعاش الروحي، يقول على الكامل(٢٥١):

دمِنٌ لنا في الجامعين تكررتْ، مِنْ بعدها، أعلامها والمعهد(٢٥٢)
درسَ الزّمان جديدَها بيد البلى، فالقلبُ يبلى، والهوى يتجدّد

والصمت في ربع عزة لا يعني عند ابن نباتة الموت، وإنما الاضطراب الداخلي الذي يعيشه الشاعر؛ من جراء الذكرى ومخاطبة ما ضاع من صفاته الموضوعية، ومن ذلك قوله على الكامل(٢٥٣):

ربعٌ لعزّة صامتْ لا يفهمُ وقلوبنا في رسمه تتكلّمُ

لاحظنا أن الصورة المعنوية التي رصدها الشعراء اختلفت ، ليس عن الصورة الحسية التي نقلها امرؤ القيس فحسب ، بل بين الشعراء أنفسهم أيضاً مما يعطي خصوصية تناول كل شاعر للوحدة المعنوية الواحدة.

– **ذكرى الأيام والليالي**: إن الوقوف على الأطلال هو في جوهره استرجاع الأيام الماضية، وفي ذلك يقول البوصيري على البسيط[٢٥٤]:

لولا الهوى لم ترقْ دمعاً على طلل ولا أرقت لذكر البان والعلمِ

إلا أن طريقة التعبير عن تلك الذكرى تختلف من شاعر لآخر، ومن عصر لعصر، وإذا كان حديث الذكرى يمثل وحدة معنوية صغيرة ضمن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فإن تلك الوحدة الصغيرة أصبحت في الشعر المملوكي غاية المقدمة وجوهرها ، فاتسعت حتى شملت كل تفاصيلها ، كما أنها – أي الوحدة المعنوية الصغيرة – لم تعد فضاء لسرد تفاصيل دقيقة للمغامرة العاطفية ، كما فعل امرؤ القيس في سرده لمغامرته التي بدأها بقوله على الطويل[٢٥٥]:

وبيضةِ خدْرٍ لا يرام خباؤها تمتّعتُ مِنْ لهوٍ بها غير معجل

وإنما أصبحت فضاء تداخلت فيه الوحدات المعنوية الأخرى ، وشكلت معها صورة تعبر عن توجع الشاعر ، لفقده تلك الأيام والليالي ، ولذلك لم نعد نجد الشاعر يتحدث عن مغامرة ما بدقة حديث امرئ القيس ، وإنما يتحدث عن سعادة كان يعيشها ، وليال قطعها في الربع بانتشاء. يقول الشاب الظريف على الكامل[٢٥٦]

جادتْ عليك مِنَ السَّحاب سواري بمدامعٍ تروي حماك غزارِ
يا مرتعَ الأطرابِ والأترابِ بِلْ يا مربع الأنواء والأنوار
ربعٌ قطعتُ به الليالي واصلاً خمرَ اللّذاذة والهوى بخمار[٢٥٧]
حتّى كأنّي للخلاعة آخذ بيد الصّبا مِنْ صرْمهنّ بثار

يضاف إلى ذلك أن تلك الوحدات المعنوية الصغيرة لم تعد تشبع حاجة الشاعر في كل الأغراض والمواقع ، ولذلك لجأ الشاعر إلى خلق التناسب بينها وبين غرض القصيدة، وهذا ما سنلمسه في المبحث التالي ، غير أننا نريد الإشارة الآن إلى أن ذلك التناسب أضاف إلى المقدمة الطللية وحدة معنوية جديدة ، وهي الحكمة الممزوجة بالزهد ، بخاصة في القصائد ذات المضمون الديني ، يقول البوصيري في إحدى مقدماته الطللية على البسيط[٢٥٨]:

فلا ترمْ بالمعاصي كسر شهوتها إنّ الطعام يقوّي شهوة النّهمِ
والنفسّ كالطّفل إنْ تهمْله شبّ على حبّ الرّضاع ، وإنْ تفطمْه ينفطم

٨ – مقدمة الحكمة:

تختم القصيدة العربية النمطية عادة بأبيات الحكمة ، ولذلك لم نجد لمقدمة الحكمة، مكانا يذكر بين المقدمات التي شاعت في عصور الشعر العربي ، باستثناء انتشار بعض وحداتها المعنوية الصغيرة هنا وهناك ، وخاصة في القصائد الدينية، بالإضافة إلى محاولة بشار بن برد صياغة مقدمة مستقلة للحكمة، ولكنه لم يتجاوز بذلك القصيدة الواحدة[٢٥٩] فظلت تلك المقدمة غائبة تندرج ضمن المقدمات النادرة التي قد يتطرق إليها شاعر ما، وغالباً ما يقع ذلك في قصائد الرثاء، لما يثيره الموضوع من تفكير وتأمل في الوجود الإنساني بشكل عام، أما إذا خرجت عن ارتباطها بقصيدة الرثاء ، فإنها تتلون بتلون الموضوع ، وهذا ما شكل سمتها الأساسية في الشعر المملوكي.

فقد جاءت في الرتبة الثامنة وانحصرت في شعر الحلي ، دون غيره باستثناء مقدمة واحدة لابن نباتة ، ويمكن اعتبارها مقدمة ضعيفة في إطارها أيضاً؛ لأنها لم تنبع – كما صرح صاحبها – من روح الشاعر التأملية بقدر ما كانت تعبيراً عن هاجسه في الشكوى من الفقر والغربة والشيب ، يضاف إلى ذلك أن الشاعر تعمد فيها الملاءمة بين مضمونها ، وتزهد الممدوح ، ومنها على الخفيف[٢٦٠]:

مَنْ يحاربْ حوادث الدّهر يُخفِ لون فؤدَيْه في غبار الحروب[٢٦١]
أيّ فرعٍ جونٍ على عنَتِ الأيّـ ـامِ يبقى وأيّ غصنٍ رطيب[٢٦٢]
لو همى ماء معطفي من الليـ ـن لأفْنَتْهُ مهجتي بلهيب
ربّ يومٍ لو لم أخف فيه عقبى سو ء حالي لخفتُ عقبى ذنوبي
منعتني الدّنيا جنًى فتزهّد تُ ولكنْ تزهّد المغلوب

ويظهر تلونها مع غرض القصيدة بشكل جلي عند الحلي ، بحكم كثافة حضورها في شعره بالنسبة إلى سابقه ، فقد توزعت عنده المقدمة على قصائد الرثاء والتحريض.

تعبر مقدمات الحكمة المرتبطة بقصائد الرثاء عن موقف الشاعر من وحدتين كبيرتين هما: الموت والزمن ، إلا أن ذلك الموقف لا يتبلور بشكل فلسفي جدلي ،بقدر ما يكشف آراء عامة متقطعة يربط الشاعر فيما بينها مما يمت إلى موضوع القصيدة بصلة ، فالموت حد من حدود العالم ،يطال كل شيء ولا يستطيع أحد مقاومته أو النجاة منه ، يقول الحلي على البسيط[٢٦٣]:

حبلُ المنى بجبال اليأسِ معقودُ، والأمنُ مِنْ حادث الأيّامِ مفقودُ
والمرءُ ما بين أشراك الرّدى غرضٌ صميمُه بسهامِ الحَتْفِ مقصود
لا تعجبنّ: فما في الموت مِنْ عجب إذْ ذاك حدّ به الإنسان محدود

أما الزمن ، فله سمة واحدة هي التقلب ، ولذلك لا اطمئنان معه ، ولا ركون إلى هدنته وهو بذلك يتقاطع مع الموت في نقطتين: الأولى: عجز الإنسان عن مقاومته ، والثانية: الافتقار إلى الأمان معه. وقد سمح هذا التقاطع للشاعر بالتطرق إلى وحدتهما المعنوية في القصائد المتعلقة بغرض الرثاء ، فهما يعبران عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الحياة والموت، ومن ثمّ فإن ذكرهما يدفع المفجوع بموت عزيز إلى الهدوء والتبصر والتأمل في فناء الدنيا ، وهذا ما يقدم للنفس السلوان والصبر.

والزمن هو الموت في قوله على الطويل[٢٦٤]:

هو الدّهر مغرًى بالكريم وسلْبه فإنْ كنتَ في شكّ بذاك فسلْ بهِ

ومع تلون غرض القصيدة وانتقاله إلى التحريض والحماسة للأخذ بثأر ، أو للدفاع عن حصن ، تأخذ مقدمات الحكمة لغة موجزة ، تعتمد تضمين الأمثال لكثافتها التعبيرية ، وذلك بدافع شحن المحرض بدفعات متتالية من المثيرات الخاصة والعامة ، وينقسم ذلك الحض على الفعل إلى قسمين مرتبطين بطبيعة المخالب ، والغاية المرجوة منه ، فحين أراد حث السلطان الملك المنصور نجم الدين[٢٦٥] على حضور حصار قلعة "إربل "[٢٦٦] مع جيشه، ابتغى الحرص في الوقت نفسه على لباقة مخاطبة السلطان، وعلى صيغة المدح، يقول على الرجز[٢٦٧]:

أبدِ سنا وجهك مِنْ حجابِهِ فالسّيفُ لا يقطعُ في قرابه
واللّيث لا يرهبُ مِنْ زئيره إذا اغتدى محتجباً بغابِهِ
والنجمُ لا يهدي السّبيل سارباً إلاّ إذا أسفر مِنْ حجابه
والشّهدُ لولا أنْ يذاق طعمُه لما غدا مميّزاً عن صابه

وحين أراد تحريض السلطان الملك الصالح شمس الدين[٢٦٨] على التحرز من المغول دفاعاً عن رفعة الشأن ، وكرامة الموقع والنفس ، كشفت الحكمة في مقدماته العلاقة الجدلية بين المعاني السامية، كالمجد والعزة ، والتضحية من أجلها ، ومنه على البسيط[٢٦٩]:

لا يمتطِي المجدَ مَنْ لم يركبِ الخطرا ولا ينال العلا مَنْ قدّم الحذرا
ومنْ أراد العلا عفواً بلا تعبٍ قضى ولم يقض مِنْ إدراكها وطرا
لا بُدّ للشّهد مِنْ نَحْلٍ يمنّعه لا يجنيَ النّفعُ مَنْ لم يحملِ الضّررا
لا يُبلغُ السُّؤلُ إلاّ بعد مؤلمة ولا تتمّ المنى إلاّ لِمَنْ صبرا

ولأن الأمر في العلاقة مع المغول يحتاج إلى الحزم والرأي السديد لدقة الوضع ، فإن الخطاب يتغير بما يلائم ذلك ، وتصبح الحكمة في الرأي القويم والنفس العزيزة. يقول على البسيط:[٢٧٠]

أغزرُ النّاس عقلاً منْ إذا نظرتْ عيناه أمراً غدا بالغير معتبرا

٩ – المقدمة الوصفية:

لا نقصد بـ " الوصف " الدلالة العامة للكلمة ، وإلا لما استطعنا فصل المقدمات السابقة عن هذه المقدمة ، لأنها جميعاً تدخل في الوصف ، أي أن الشاعر يعبر عن نفسه ، ومحيطه من خلال الوصف ، وذلك إن كان الأمر يتعلق بمدح أو رثاء أو هجاء، بالوجهين، الحسي والمعنوي. ونقصد بالدلالة فن الوصف بحد ذاته ، باعتباره وسيلة لنقل المشهد الواقعي إلى ذهن المتلقي ، من خلال رؤية الشاعر الفنية.

إن المقدمة الوصفية بهذا المعنى لم تتجاوز المواقع الثانوية بين المقدمات الشعرية الأخرى في الشعر العربي بشكل عام ، على الرغم من تنوعها في العصر العباسي الثاني على يد البحتري وابن الرومي ، مثل وصف الحراقات وحلبة السباق ووصف البرك ونهر دجلة والرحيل بالنفس ، ووصف الثلج والصقيع ... إلخ[٢٧١]

وقد عمق الشعراء في العصر المملوكي دورها الثانوي ، بل إنهم قللوا من أنواعها، إذ اقتصرت على وصف الرياض والربيع والخيل ... وتعود أسباب ذلك إلى تنوع المتن الموضوعاتي في القصيدة. يضاف إلى ذلك أن المقدمة الشعرية ، كما ذكرنا سابقاً ، ارتبطت في الشعر العربي بقصيدة المدح بالدرجة الأولى ، ومن ثمّ فإن مناسبة المقدمة الوصفية لنفسية المتلقي الأول / الممدوح ضعيفة ، ولذلك فإن أغلبها – أي القصائد المدحية المقدمة بمقدمة وصفية – قيلت في شعرنا المرصود ، إما بمدح قاض أو صديق ، وهما متلقيان من الدرجة الثانية من

حيث نمطية الممدوح. لأن مدحهما قد يتجاوز الموقف الرسمي ، وهذا ما فعله ابن خطيب داريا في قصيدتين افتتحهما بمقدمتين وصفيتين ، بدأ الأولى بقوله على البسيط[٢٧٢]:

زرِ الجزيرةَ وقت اللّيل فِي القمرِ واغنمْ بها لذّة الآصال والبكر
وخذْ بحظّك منْ تلك الجنان فكمْ للأنس مِن وطنٍ فيها ومِنْ وطر

ويتحدث في الثانية عن مصر ، وذلك على البسيط[٢٧٣]:

ولا عدا الإنسُ مصراً إنّها بلد نِعم المقام لذي الدّنيا وذي الدّين

أما إذا كان الممدوح سلطاناً – وهو نادر – فإن المقدمة الوصفية تناسب الزمان والمكان. وهذا ما نجده عند الحلي ، فقد قدم أربع قصائد بمقدمات وصفية. قصيدتان منها في مدح السلاطين ، الأولى في مدح الملك ناصر الدين محمد بن قلاوون[٢٧٤]، وذلك على الكامل[٢٧٥]:

خلَع الربيع على غصون البانِ حُلَلاً فواضلُها على الكثبان

وقال الثانية في مدح السلطان المنصور الصالح شمس الدين عند نزوله بالصور[٢٧٦] فوصف مجلسه وما فيه من ماء وأشجار وأزهار وغناء ورقص وخمر ، وذلك على البسيط[٢٧٧]:

من نَفْخَةِ الصُّور أم من نَفْحَة الصُّوَر أَحْيَيْتِ يا ريح مَيْتاً غيرَ مقبور[٢٧٨]
أمْ مِنْ شذى نسمة الفردوْس حين سَرَتْ عَلَى بَليلٍ منَ الأزهار ممطور
أم روض شمل أعْدى عطرَ نفحته طي النسيم بنشرٍ فيه منشور
والرّيح قد أطلَقَتْ فضلَ العنان به والغصن ما بين تقديمٍ وتأخير

أما القصائد الأخرى التي قدمها الحلي بالوصف ، فتخرج عن ارتباطها بالقصيدة المدحية النمطية ، مثل قصيدته بالحماسة التي قدمها بوصف الخيل في لحظة طرادها وحركتها القوية. وذلك على الكامل[٢٧٩]:

لِمَنِ الشوازِبُ كالنعام الجفَّل كُسِيَتْ حلالاً منْ غبارِ القسطل[٢٨٠]
يبرزن في خلَلِ العجّاج عوابسا يحملن كل مدَرَّعٍ ومسرْبَل[٢٨١]
شبَهُ العرائس تجتلي فكأنها في الخدْر منْ ذيل العجاج المسبل
فعلت قوائمهن عنْد طرَادها فعل الصَّوالح في كرَاتِ الجندل
فتظل ترقم فِي الصخور أهِلَّة بشبا حوافرها وإن لم تَنْعَل
يحملن من آل العريض فوارسا كالأُسْدِ في أجم الرماح الذبل

ومما يلاحظ من ذلك تناسب المقدمة مع غرض القصيدة ، وغياب الكثير من أنواع المقدمات الوصفية التي أسس لها الشعر قبل العصر المملوكي. وهذا يدل على أن الشعراء طرقوا من المقدمات ما لاءم روحهم ووافق موضوعاتهم الشعرية ، فالمقدمة الشعرية بشكل عام جزء من بناء نمطي محدد للقصيدة العربية ، يتعامل معها الشاعر وفق موقفه وغرضه، وهذا ما تؤكده المقدمات الثانوية المتبقية التي استعملها الشعراء في هذا العصر ، مع العلم أن بعضها كان في عداد المقدمات الرئيسة في بعض العصور.

١٠ – المقدمة الدينية:

لعل جذور المقدمة الدينية تعود إلى نشوء قصائد الحنين إلى الأماكن المقدسة بوصفها وطن المسلم. غير أنها لم تستقل بنفسها قبل ابن الرومي في العصر العباسي الثاني. ثم تعززت في العصر الفاطمي حين شاعت القصائد الدينية[٢٨٢] التي تعد في شعرنا المرصود من المقدمات الثانوية التي تضاءلت نسبتها إلى /١,١٢/ وانحصرت في شعر البوصيري وارتبطت بقصائد المديح الديني بشكل عام والمديح النبوي بشكل خاص ، وقد انحصرت وحداتها المعنوية في أربع نقاط:

أولاً – الشعور بالذنب وتأنيب الضمير ، والبحث عن المغفرة والتوبة. ومن ذلك على الكامل[٢٨٣]:

وافاك بالذّنب العظيمِ المذنب خجلاً يعنّف نفسه ويؤنّبُ

ثانياً – شكر الله على نعمه ، ومنه على الطويل[٢٨٤]:

إلهي على كلّ الأمور لكَ الحمدُ فليس لِما أوليتَ مِنْ نِعمٍ حدُّ

ثالثاً – توبيخ النفس على معصيتها: ومن ذلك على البسيط[٢٨٥]:

إلى متى أنت باللّذات مشغول وأنت عن كلّ ما قدَّمتَ مسؤولُ
في كلّ يوم تُرجِّي أنْ تتوبَ غداً وعقدُ عزمك بالتّسويف محلولُ

رابعاً– الحكمة المبنية على الزهد ، يقول البوصيري على الكامل[٢٨٦]:

ذهب الشّباب وسوف أذهبُ مثلما ذهب الشباب وما امرؤ بمخلّدِ
إنّ الفناء لكلّ حيٍّ غاية محتومة إنْ لم يكنْ فكأنْ قَدِ

تجدر الإشارة هنا إلى أن انتشار القصائد الدينية في الشعر المملوكي لم يدفع المقدمة الدينية إلى مركز الصدارة ، فقد فضل أغلب الشعراء أن يبدأ المديح النبوي بالغزل أو الوقوف على الطلل مع التنبيه إلى توظيف المقدمتين بما يخدم غرض القصيدة ، ولم يمنع من دخول عناصر دينية في المقدمتين كتوطئة للخروج إلى الغرض أو كتجديد يناسب المديح الديني ، إلا أن ذلك بقي في إطار المقدمات التقليدية ، ولم يعزز موقع المقدمة الدينية ، كما ذكرنا.

١١ – مقدمة الشكوى من الأيام والدهر:

تعد من تجديداًت شعراء العصر العباسي الذين كانوا يعبرون عن معاناتهم ، منطلقين من وجدانهم الفردي ، كأبي تمام ، أو من وجدانهم الجماعي ، كابن

المعتز (– ٢٩٦ هـ) ، وكذلك فعل الشاب الظريف وابن نباتة والحلي ، فعبر الأول عن ظلم الزمان ومعاداته لحظه ، شاكياً للممدوح سوء حاله ، وهي شكوى ، كان يمكن أن ندخلها في باب التكسب لولا غياب تلك الروح من شعر الشاب الظريف بشكل عام ، إلا أنه في هذه القصيدة تحدثنا المقدمة والخاتمة معاً عن شكوى موجعة. يقول على الكامل[٢٨٧]:

أمل سعيتُ أجدّ في إتمامه ... فعَلام حلَّ الدهر عقد نظامه
وإلى متى يسعى الزّمان لنقض ما ... أسعى بكلّ الجهد في إبرامه
وإذا الفتى قعدتْ قوائمُ حظه ... قام الرّدى من خلفه وأمامه

ويقول في الخاتمة:

ما بال حظي كلّما قدّمته ... دفعتْه أيامي إلى إحجامه
أأذلُّ في أيام مَنْ قد كان لي ... ظنّ بنيل العزّ في أيامه

ويعبر ابن نباتة عن شكواه انطلاقا من روح التكسب التي شاعت في شعره ، فهو الطالب الثاني للولاية من بين الشعراء العرب بعد المتنبي. يقول على الكامل[٢٨٨]:

أترى الزّمان يعينني بولايةٍ ... احمي بها وجهي عنِ التسآل

إلا أن غربة ابن نباتة صعدت إحساسه بالظلم والشقاء ، ولذلك علت شكواه وعمت ديوانه ، وخرج إلى أبواب الممدوحين يزهق روحه ، متبرما من أوضاعه المادية والإنسانية بشكل عام ، من ذلك قوله على الكامل[٢٨٩]:

يا سائلي بدمشق عن أحوالي ... قفْ واستمعْ عن سيرة البطّال[٢٩٠]
ودعِ استماع تغزّلي وتعشّقي ... مَاذَا زمان العشق والأغزال
طول النّهار لباب ذا مِنْ باب ذا ... أسعى لعمر أبيك سعيَ ظلال

ويتفرد الحلي عن سابقيه بترفعه عن الشكوى المهرقة لماء الوجه ، فبدا أكثر صلابة مع الإشارة إلى الأوضاع السياسية العامة بما فيها من اضطراب ونفاق ، يذهبان بالعدالة الاجتماعية ، يقول على الكامل[٢٩١]:

خَطْبٌ لسانُ الحال فيه أبكمُ وهوًى طريق الحقّ فيه مظلمُ
وقضية صَمَتَ القضاة ترفّعا عن فصلها والخصم فيها يحكم

وعلى الرغم من ذاك التباين فإن هذه المقدمة لا تستطيع أن تحمل سوى إشارة عابرة للتعبير عن الوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي ، لأنها ليست المنبر الملائم ، إذا ما أخذنا بعين الاهتمام ارتباط المقدمة في الشعر العربي بقصيدة المدح ، وما لتلك القصيدة من شروط لا تسمح بالإساءة إلى المتلقي، أو إفساد صفوته ، ولهذا تشبثت القصيدة النمطية بالغزل وما شاكله.

١٢ – مقدمة رحيل الظعن:

إن المرجعية الفنية لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية ، فرحيل الظعن جزء من النسيب الذي تحتويه المقدمة الطللية ، واستقلالها النسبي الذي حققته في العصر الجاهلي لم يدفع بها إلى صدارة المقدمات كما أنها لم تحظ باهتمام الشعراء في العصر العباسي، على الرغم من أنه شهد حركة تجديد واسعة على مستوى المقدمات الشعرية ، وهاهي مرة أخرى في موقع هامشي في الشعر المملوكي ، ولم تحقق غير /٠,٨٤/ من مجموع المقدمات ، وذلك على لسان كل من الشاب الظريف والبوصيري.

ولعل أسباب ذلك التهميش تعود إلى أنها أكثر المقدمات عرضة للتجاوز ، بسبب خصوصية وحداتها المعنوية الصغيرة المشكلة لنمطها العام ، فهي ، على خلاف أغلب المقدمات الأخرى ، ترتبط بزمان ومكان محددين ، وتحمل معها دلائلها البيئية وطابعها الخاص ، ومن ثمّ فإن الابتعاد عن خاصيتيها الرئيستين: الزمان والمكان ، سيؤدي إلى الابتعاد عنها ، أو على أحسن تقدير ،

إلى إدماجها كإشارة رمزية ضمن مقدمات أخرى قادرة على استيعاب وحداتها المعنوية بعد ملاءمتها للوحدة الفنية للمقدمة والقصيدة والشاعر، وهذا ما رأيناه في الشعر المملوكي الذي رصدناه في هذا الشأن.

فالشاب الظريف في مقدمته يتجاوز المناظر الأساسية التي تشكل صورة رحيل الظعن ، وهي: الاستعداد للرحيل ، وصف الهوادج ، وصف النساء[٢٩٢] إلى مناجاة ربة الهودج بعد استيقاف ركبه، وإبداء ولعه وحبه فيها ، يقول على البسيط[٢٩٣]:

قفْ بالركائب أو سقها بترتيب ... عسى تسير إلى الحيّ الأعاريبِ
واسألْ نسيماً ثنتْ أعطافنا أصلاً ... مِنْ أين جاءت ففيها خمرة الطيب
وفي الرّكائب مطويّ على حرق ... يلْحقن مرْد الهوى العذريّ بالشيب
يلقى الفراق بصبر غير منتصر ... على النوى وبوجدٍ غير مغلوب
يا ربَّة الهودج المحميّ جانبه ... إلامَ حبّك يغريني ويغري بي
ظننتُ أنّ شبابي فيك يشفع لي ... وأنّ جودَ يدي يقضي بتقريبي

أما البوصيري فقد حافظ على نمطية المقدمة أكثر من سابقه ، إذ تحدث عن الوداع والركائب المدماة ووصف نساء الهودج ، بقوله على الرمل[٢٩٤]:

صارتِ العيس يرجّعن الحنينا ... ويُجاذِبْن مِنَ الشّوقِ البريْنا
داميات مِنْ حفى أخفافها ... تقطعُ البيد سهولاً وحزونا[٢٩٥]
وعلى طول طواها حرمتْ ... عشبها المخضرّ والماء المعينا
أسرتْ ألبابنا لمّا سرتْ ... تحمل الحسن بذوراً وغصونا

إلى جانب تلك المقدمات الرئيسة والثانوية نجد ثلاث مقدمات نادرة هي:

أ – التهنئة بالعيد:

وهي من المقدمات الجديدة التي أتى بها شعراء العصر العباسي[٢٩٦] ولكنها لم تلفت انتباه الشعراء بعد ذلك لارتباطها بالمناسبة. وكذا كان أمرها مع شعراء العصر المملوكي ، فقد أتى منها ابن نباتة بمقدمتين ، هنأ فيهما ممدوحه ويقول على البسيط:[٢٩٧]

عيدٌ يعود إلى هذا الثّنا العالي ... بخادمي أفْقهِ يمنٍ وإقبال
مطالعٌ بنجوم السَّعدِ حالية ... على حمًى ببذور الفضل محلال[٢٩٨]
وحاجب من هلال العيد يقدمه ... فاهنأ بهِ وبأمثالٍ وأمثال
كأنّ مِنْ رمضان النّون قد مكثتْ ... وجداً بمرآك في آفاق شوال
يشتاقك الشّهرُ آتيه وذاهبُه ... ذَا قبلُ حلّ وهذا بعدَ ترحال

ب – الفخر:

يبدو أنه من المستهجن البدء بالفخر عند الممدوحين ، إلا أن ذلك لم يمنع الشعراء من إشباع أناهم في الأغراض المناسبة ، كلحظة الحديث عن وقعة حربية ، ومن ذلك قصيدة الحلي في إحدى الوقائع التي قالها على الطويل[٢٩٩]:

سلوا بعد تسآل الورى عنكمُ عني ، ... فقد شاهدوا ما لم يروا منكمُ منّي
رأونيْ أراعي منكمُ العهد لي بكمْ ... وأحسنُ ظنّاً منكمُ بي بكمْ ظنّي
وقد كنتُ جمّ الخوف مِنْ جور بعدكمْ ... فقد نلتُ لمّا نالني جوركمْ منّي
خطبتُ بغالي النّفس والمال ودّكمْ ... فقد عزّ حتّى بات فِي القلب والذّهنِ
ولمّا رأيتُ العزّ قد عزّ عندكمْ ... ولا صبر لي بين المنيّة والمنّ
ثنيتُ عناني معْ ثنائي عليكمُ ... فأصبحتُ والثّانِي العنان هو المثني
وليس أنيسي في الدّجى غير صارمٍ ... رقيقُ شفار الحدّ معتدل المتن

وعلى خلاف الإحساس بالذات الفردية ، يفتخر الشاب الظريف بذاته الجماعية ، من خلال انتمائه العربي الإسلامي ، الذي قدم به قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ، ولا شك أن في ذلك تماهيا بنسب الرسول وعقيدته ، يقول على البسيط[٣٠٠]:

أرضُ الأحبّة مِنْ سفْحٍ ومن كُثُب سقاك منهمرُ الأنواء مِنْ كَثَبِ[٣٠١]
ولا عَدَتْ أهلك النائين مِنْ نفسِ الصـ ـبا تحيةُ عانِي القلب مكتئبِ
قومٌ همُ العَرب المحميّ جارهمُ فلا رعى الله إلا أوجه العرب
أعزّ عندي مِنْ سمعي ومنْ بصري ومِنْ فؤادي ومِنْ أهلي ومِنْ نشبي[٣٠٢]

ج – الحث على المسير:

بين المقدمة الطللية والمقدمة الدينية ، أوجد ابن دقيق العيد مقدمته اليتيمة التي حث فيها الركائب على المسير نحو الديار المقدسة ، مازجا بين الحكمة والإشارات الدينية ومنازل الطلل ، ومنها على الكامل[٣٠٣]:

يا سايراً نحو الحجاز مشمراً إجهدْ فديتك في المسير وفِي السَّرى[٣٠٤]
وتدرّع الصّبر الجميل ولا تكنْ في مطلب المجد الأثيل مقصّرا[٣٠٥]

إن النسبة المرتفعة للقصائد الخالية من المقدمات في الدواوين المرصودة في الجداول الآتية ، تشكك في مشروعية صورة البناء الهيكلي ، بخاصة أن القصائد تخلت عن تلك الصورة لخلوها من العنصر الرئيس ، وهو المقدمة ، ثم استدعى ذلك خلو القصيدة من مفهوم التخلص ، كوسيلة انتقال من المقدمة إلى موضوع القصيدة.

والمقدمة كما رأينا هي أبرز عنصر في نمطية القصيدة المدحية ، والالتزام بها مرتبط بآداب مخاطبة الممدوح في المجالس الرسمية ، أما التخلص فلا يعد وحدة بنائية إلى جانب المقدمة أو الخاتمة أو المتن ، وإنما وسيلة ربط بين

الوحدات البانية ، فهو يغيب إن غابت المقدمة التي يربط بينها وبين غرض القصيدة، بالإضافة إلى أنه عنصر ربط كباقي عناصر الربط الأخرى في القصيدة العربية كالتكرار والضمائر والأسماء والحروف ...إلخ.

ولا تشكل الخاتمة أيضاً وحدة بانية مستقلة عن موضوع القصيدة ، لأنها جزء منه، أو نهايته أو خاتمته ، كيفما كانت ، دعاء أو حكمة أو غير ذلك مما يلائم غاية الشاعر وتوجهه ، ويؤكد هذا أنها لا تحتاج إلى وسيلة ربط بينها وبين موضوع القصيدة.

من هذا المنطلق فإن صورة البناء الخارجي تشير إلى نمطين من القصائد: قصائد بمقدمات ، وقصائد بلا مقدمات. تمثل الأولى نمطاً رسمياً ، وتمثل الثانية نمطاً ذاتياً، وذلك في موقف الشاعر على أقل تقدير.

جدول نسب ارتباط المقدمات بالأغراض الشعرية

نوع المقدمة	عدد المقدمات ونسبها عند كل شاعر في مجموع الدواوين التسعة																					المجموع العام للمقدمات	النسبة العامة للمقدمات
	البوصيري			الحلي			ابن خطيب داريا			ابن دقيق العيد			الشاب الظريف			العسقلاني			ابن مكانس			ابن نباتة			ابن الوردي				
	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع		
الأطلال	٣	٣٠	١٨,٦٥	٥	٣٤,١	١٨,٧٥							١	٤	٦,٢٥				١	١٦,٦	٦,٢٥	٣	١,٢٥	١٨,٧٥	٣		١٨,٧٥	١٦	٤,٤٩
بكاء الشباب							١	٢,٤٤	٤,١٦													٢٢	١٢,١٥	٩١,٦٦	١	١٦,٦٦	٤,١٦	٢٤	٦,٧٤
التهنئة بالعيد																						٢	١,١٠	١٠٠				٢	٠,٥٦
الحث على المسير										١	١٠٠	١٠٠																١	٠,٢٧
الحكمة				٧	٨,٩٧	٨٧,٥																١	٠,٥٥	١٢,٥				٨	٢,٢٤
الحنين				٧	٨,٩٧	٢٩,١٦	٢	٦,٨٩	٨,٢٢				١	٤	٤,١٦	١	٥	٤,١٦				١٣	٧,١٨	٥٤,١٠				٢٤	٦,٧٤
الخمرة				١٤	١٧,٩٤	٢٥	٤	١٢,٧٩	١٠													٢٢	١٢,١٥	٥٥				٤٠	١١,٢٢
الدين	٤	٤٠	١٠٠																									٤	١,١٢
الشكوى				١	١,٢٨	٢٥							١	٤	٢٥							٢	١,١٠	٥٠				٤	١,١٢
الطيف				٣	٢,٨٤	١٥	٢	٦,٨٩	١٠				١	٤	٥	١	٥	٥				١٣	٧,١٨	٦٥				٢٠	٥,٦١
الظعن	٢	٢٠	٦٦,٦٦										١	٤	٦٦,٦٦													٣	٠,٨٤
الغزل بالمذكر				١١	١٤,١	٤٤																١٤	٧,٧٢	٥٦				٢٥	٧,٠٢
الفخر				١	١,٢٨	٥٠							١	٤	٥													٢	٠,٥٦
النسيب	١	١٠	٠,٥٦	٢٥	٢٢,٠٥	١٤,١٢	١٨	٦٢,٠٦	١٠,١٦				١٩	٧٦	١٠,٧٢	١٨	٢٠	١٠,١٦	٥	٢,٢٢	٢,٨٢	٨٩	٤٩,١٧	٥٠,٢٨	٢	٢٢,٢٢	١,١٢	١٧٧	٤٩,٧١
الوصف				٤	٥,١٢	٦٦,٦٦	٢	٦,٨٩	٢٢,٢٢																			٦	١,٥٨
مجموع المقدمات الشاعر الواحد	١٠			٧٨			٢٩			١			٢٥			٢٠			٦			١٨١			٦			٣٥٦	

(ع) عدد المقدمة الواحدة عند كل شاعر.

(ن ف) نسبة كل مقدمة قياساً بمجموع مقدمات الشاعر.

(ن ع) نسبة كل مقدمة قياساً بمجموع مثيلتها عند الشعراء جميعاً.

العرض	العدد	النسبة
إخوانيات	٤٨	١٣,٥٩
اعتذار	٥	١,٤١
تحريض	٤	١,١٣
حنين	٣	٠,٨٤
خمرة	٢٣	٦,٥١
دهرية اجتماعية	١٤	٣,٩٦
رثاء	٦٠	١٦,٩٩
زهد	٧	١,٩٨
عتاب	٤	١,١٣
غزل	٨١	٢٢,٩٤
فخر	٥	١,٤١
مدح وتهنئة	٤٩	١٣,٨٨
مديح نبوي	١٩	٠,٨٣
ملح ونوادر	٤	١,١٣
هجاء	٩	٢,٥٤
وصف	١٨	٢,٥٩

الجدول (p)

يبين الجدول عدد القصائد المبتورة (الخالية من المقدمة) في كل عرض ونبت في الشعر المملوكي.

نوع المقدمة / العرض	الأطلال	بكاء الشباب	التهنئة بالعيد	الحث على المسير	الحكمة	الحنين	الخمرة	الدين	الشكوى	الطيف	الظعن	الغزل بالمذكر	الفخر	النسيب	الوصف	مجموع المقدمات في الغرض	النسبة المئوية
إخوانيات		١			١	١										٣	٠,٨٤
اعتذار												١				١	٠,٢٨
تحريض					١				١					١		٣	٠,٨٤
دهرية اجتماعية	٢															٢	٠,٥٦
رثاء					٥											٥	١,٤٠
شكوى														١		١	٠,٢٨
مدح	٩	٢١	٢		١	٢٢	٤٠	١	٣	٢٠	١	٢٤	١	١٦٤	٥	٣١٤	٨٨,٢
مديح نبوي	٥	٢		١				٣			٢		١	١١	١	٢٦	٧,٣٠
وصف						١										١	٠,٢٨
مجموع كل مقدمة في الأغراض مجتمعة	١٦	٢٤	٢	١	٨	٢٤	٤٠	٤	٤	٢٠	٣	٢٥	٢	١٧٧	٦	٣٥٦	

المبحث الرابع

التركيب وعناصر الربط في القصيدة

إن الخلق التركيبي للقصيدة العربية في الوعي النقدي العربي ، بالإضافة إلى المعيارية التي اتسم بها ذلك النقد دفعاً إلى البحث عن التناسب بين العناصر الخارجية للقصيدة، والتناسب بين المقدمة والغرض في الدرجة الأولى. فإن كان غرض القصيدة هناء فيجب أن تكون المقدمة هناء ، وإن عزاء فعزاء[٣٠٦]. ولكي يتخلص النقاد من الإحساس بالقطيعة القائمة بين أجزاء القصيدة ، على الرغم من كل ما قالوه عن التناسب بين المقدمة والغرض ، طالبوا الشاعر بحسن التخلص. إلا أن بعض أعمدة النقد العربي القديم عمقوا النظر في بناء القصيدة ، دون أن يخرجوا عن إطار الوعي النقدي التركيبي في هذا الشأن وطرحوا التناسب الكلي للقصيدة ، انطلاقا من وعي نقدي متطور أدرك أن للقصيدة بناء داخلياً يجب أن يحقق الانسجام والتناسب أيضاً إلى جانب البناء الهيكلي. ولكن تلك النظرة لم تعط ثمارها القيمة بسبب إغراق أصحابها بمفهوم الترابط ، وربطه بالرسائل البليغة: "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفهما ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها واحدة في اشتباه لأولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفا"[٣٠٧].

وبدا حازم أكثر وعيا بقدرة ذلك التناسب على خلق وحدة كلية في القصيدة ،

تبدأ من لحظة التفكير في القصيدة وبناء فصولها الهندسية القائمة على علاقة التسلسل المنطقي فيما بينها مما يجعل من القصيدة كتلة واحدة يفضي أولها إلى نهايتها دون تناقض ، والفصل يستقل بنفسه ، ويؤدي في الوقت نفسه إلى أخيه بترابط دلالي يخدم بناء القصيدة ككل "اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم ، نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤتلفة من الألفاظ"(٣٠٨).

ويشذ عبد القاهر الجرجاني عن مفهوم التناسب الذي يتبناه النقد العربي القديم في ترابط القصيدة ، ويكاد يحقق ما يبحث عنه النقد المعاصر في القصيدة العربية من منهجية الرؤية النقدية في دراسة الشعر ، بوصفه مجموعة علاقات داخلية من خلال نظرية النظم التي يربط فيها بين الألفاظ والمعاني ربطا دقيقا "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في [الجملة] إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني"(٣٠٩).

غير أن مقصدية عبد القاهر الإعجازية ، وعدم بحثه في القصيدة العربية وجه الفائدة من آرائه وجهة أخرى ، لم تسمح بتشكيل رؤية شاملة لبناء القصيدة العربية ، تقوم على تحليل المستوى التركيبي (صورة النحو) ودورها في خلق وحدة القصيدة ، وإنما وضعتنا أمام نماذج لا تتجاوز وحدة الجملة ووحدة البيت أو البيتين.

أما النقاد المعاصرون ، فقد نظروا إلى القصيدة بمستويين: مستوى خارجي ، ومستوى داخلي. قال الذين نظروا من زاوية المستوى الخارجي بتفكك القصيدة العربية وتخلخل بنائها ، وتعود الأسباب إلى ثلاثة عوامل تلخص مواقف النقاد العرب:

١ – الخلق الفني للقصيدة وهو "عند العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام ومستقل بنفسه ، ولا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان ، اللهم إلا وحدة العقل الذي أبدعها"(٣١٠).

٢ – نشأة القصيدة وتطورها: بنى الشاعر العربي في مرحلته المبكرة المقطوعة الشعرية المعبرة عن إحساسه بمحيطه البيئي، وحين انتقل إلى بناء القصيدة لم يتخل عن الشكل الأول، وإنما جعله القاعدة الأساسية في بناء القصيدة، وربط بين المقاطع بعبارات التخلص دون أن يهتم بالخلل الحاصل بين المقاطع في القصيدة الواحدة(٣١١).

٣ – البيئة الجاهلية وطبيعة الجاهلي: "إن القصيدة الجاهلية لا تنمو ولا تبنى وإنما تتفجر ، وتتعاقب ، والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية ، حسي ، غني بالتشابه والصور المادية ، وهو نتاج مخيلة ترتجل ، وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بفطرة ودون ترابط"(٣١٢).

تلخص العوامل الثلاثة الموقف من " تفكك القصيدة العربية " مستندة إلى العقل الجاهلي ومحيطه البيئي، ويستند أصحاب تلك التوضيحات إلى الرؤية الخارجية للقصيدة، على الرغم من أن الأجزاء السطحية للقصيدة العربية ليست دائماً متباعدة في مقصديتها، وفي أبعادها النفسية، هذا إذا لم ننظر إلى البناء الداخلي وماله من دور فعال في تحقيق الوحدة والانسجام بالإضافة إلى دوافع البحث عن الوحدة في الاختلاف والترابط في التنوع، وهذا ما قد تكشفه القصيدة العربية في مستوياتها البانية.

أما النقاد الذين نظروا إلى القصيدة من حيث بنيتها الداخلية ، وعناصر الوحدة في مقاطعها المتعددة فقد تاهوا في منعرجات البحث عن نوع الوحدة وموقعها وتسميتها ، ويمكن أن نرى ذلك في تنوع التسميات الآتية "الوحدة الداخلية": "الوحدة العاطفية"، "وحدة الإحساس ووحدة الصورة"، "وحدة الصراع بين الحياة والموت"، "الوحدة الحيوية"، "وحدة حيوية العمر

القصير"، "وحدة الموضوع"، "الوحدة النفسية"، "الوحدة الموسيقية"، "الوحدة العضوية"، " الوحدة الإيحائية" ، يدل هذا التعدد على ما يأتي:

أولاً – يسيطر على النقاد هاجس البحث عن وحدة ما في الشعر الجاهلي ، دفعا لمقولة التفكك في الشعر العربي ، ودفاعاً عن الثقافة العربية في وجه عالمية الأدب الغربي الكلاسيكي.

ثانياً – الحيرة في موقع الوحدة وطبيعتها ، أمام واقع شعري تعلن قراءته السطحية تفككه الخارجي.

ثالثاً – عدم القدرة على قراءة النص الشعري قراءة محايدة تنطلق من النص لتحليل مستوياته البانية.

وكانت نتيجة ذلك أراء متعددة لا تبرهن معظمها على الوحدة المطروحة برهنة علمية نابعة من شفرة النص ، بالإضافة إلى أنها لغة غامضة غير محددة ، إلا أننا نسجل هنا قبل أن يجرفنا التعميم أهمية بعض الدراسات في هذا الإطار. ونشير بشكل خاص إلى بحث سعيد الأيوبي" عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي[٣١٣] " لأنه بدخوله إلى البنية التركيبية في القصيدة الجاهلية حاول ملامسة الترابط في الشعر الجاهلي ، عبر الصورة النحوية والبلاغية والهيكلية والموضوعاتية .... إلخ.

إن وحدة النص جزء من شعريته ولا يمكن الحديث عنها في إطار التفكك والتنافر. ومن ثمّ فمن البدهي أن نقول بدءا إننا مادمنا اتفقنا على أن القصيدة العربية الكلاسيكية هي فن شعري ، فإننا أقررنا مسبقا بشعريتها ، وتوافر الوحدة فيها ، إلا أن القضية تكمن في ملامسة العلاقات التي تحقق ذلك ، وليس في إيجاد العنصر اللاحم بين المواضيع المتنافرة في القصيدة العربية ، خاصة أن وحدة العمل الفني لا تعني انسجام الموضوعات فقط وإنما هي النسغ الذي يعطي القصيدة مشروعيتها الفنية ، وهذا يتشكل من تضافر جميع المستويات البانية للقصيدة ، أي أن الوحدة هي نتاج علائقي يخلقه الشاعر

خلال ممارسته للنشاط اللغوي ، فاللفظ "وحده هو الذي يعبئ ويحدد التقنية ويحقق الأثر ، فالقصيدة التي تنقسم سطحياً إلى مناطق من الأغراض هي في الحقيقة متوالية من التجارب اللسانية يقوي دعمها التنظيم الصوتي للبيت"(٣١٤).

أما إذا تحدثنا عن ذلك. فإننا نبحث في جزء سطحي من القضية النقدية لا يمس جوهر التجربة الشعرية ، كما أنه يعني أننا نرى النص قطعا منفصلة ، وهذا ما وقع فيه النقد العربي بشكل عام ، حين ألح في حديثه عن القصيدة العربية على مسألتين: تناسب المقدمة مع الموضوع ، ووسيلة التخلص ، أداة ربط بين الموضوعات المتنافرة أو المتباعدة ، كالغزل والمدح والوصف إلى آخره.

ولا يشكل البحث في تينك المسألتين خطأً بحد ذاته وإنما يكمن الخطأ في دلالة ذلك على أن القصيدة مطلب موضوعاتي ليس أكثر ، ومن ثمّ نستطيع التخلص من ذلك الخطأ دون أن نهمل بحث المسألتين لو نظرنا إليهما ، جزءاً من أداة شعرية فعالة ، تعمل مع العناصر العميقة بتضافر لتحقيق الوحدة الشعرية. أي أنهما جزء من بناء شامل ، يتطلب كشف علاقاته الشعرية منهجا جديداً ورؤية نقدية تجسد ذلك التضافر بين العناصر وتكشف نتائجه الفنية.

إن أول ما يجب أن تتمثل به الرؤية المنهجية الجديدة في هذه القضية النقدية هو أن النص يحقق مشروعيته في الوحدة ، من خلال التواصل على المستويين: المفهومي والعاطفي ، وأن الوصل والانقطاع ، المجسدين للمستويين ، ليسا عيبا ، أو سمة في نص ما إلا بقدر ما يحققانه من فاعلية شعرية ، يضاف إلى أنهما، أداتان شعريتان فاعلتان ، مثلهما ، مثل بقية الأدوات الشعرية، تعيدان تشكيل الرؤية النقدية للنص الشعري ، ويتجلى ذلك في أعلى مستوى إذ تتم رؤية الأداتين في إطار شامل يكشف ماهية النص الشعري ، بوصفه انحرافاً عن النثر ، والجملة الشعرية داخل النص الشعري الواحد هي انحراف عن المعيار السياقي ، والوصل انحراف عن مستوى سابق له في الشعر. والانقطاع انحراف عن الوصل ....

إلا أن ذلك الانحراف هو شعري في جوهره وفني في تكوينه ، وإلا حول الوصل الشعر إلى نثر وفقد دوره الفني في الفاعلية الشعرية، وتحول الانقطاع الفني إلى انقطاع إبهامي يستحيل به التواصل على المستويين: المفهومي والعاطفي.

إن ذلك المبدأ لا يمس المستوى السطحي للظاهرة الشعرية ولا يرتبط بالرؤية الموضوعاتية للشعر. وإنما يمس مستويات بناء القصيدة كلها بخاصة التركيبين: النحوي والبلاغي ، فالانحراف بصيغتيه المبسطتين: الوصل والانقطاع يمس كما رأينا الصورة الجزئية والصورة الكلية للقصيدة ويدخل في تركيب اللغة الشعرية بشكل كامل، ولذلك فإن البحث في مبحث مستقل عن الوحدة في هذا الشعر أو ذاك غير مشروعة إذا كانت جزءاً من دراسة شاملة للبناء التركيبي كما هو الأمر في بحثنا. لأننا حينئذ سنتحدث عن الوحدة الموزعة في فصول متعددة ولا مشروعية منهجية في ذلك. وحتى لا نقع في ذلك المحظور سنتلمس هنا ما غاب عن المباحث السابقة من خلال الحديث عن درجة من درجات انقطاع المتواليات الفكرية لكشف الوحدة في الانقطاع حيث "الأساس العميق لكل شعر"[٣١٥] محققين بذلك التواصل مع منهجنا ، دون أن نحقق انقطاعاً مع النقد العربي القديم في نقطتين مهمتين هما: التناسب بين المقدمة والموضوع؛ والتخلص ، وسيلة للربط في القصيدة العربية.

ونحدد المتواليات بأنها وحدات فكرية مقطوعة عن تاليتها على المستويين: العلائقي والمفهومي ، وقد تتمثل في جملة صغيرة أو بيت شعري أو مقطع. وهي دالة بالمعنى الإشاري الفاعل في خلق بؤر التوتر الشعري ، وهي مهيمنة بالمعنى الوظيفي على بقية المتواليات الأخرى في النص.

تعمل تلك المتواليات في مستويين: الوصل والقطع. يهيمن الأول على الخطاب العلمي ويسمه بالتسلسل الفكري والترابط الدلالي. ويهيمن الثاني على الخطاب الشعري ، دون أن يفقد ذلك الخطاب المستوى المفهومي ، فبدونه يستحيل

الخطاب إلى خطاب معلق مفكك لا يحمل صفة الخطاب الأدبي. ويعود ذلك إلى أن الخطاب العلمي خطاب سردي تترابط فيه المتواليات من خلال الانسجامين: الصرفي والنحوي ، على مستوى الوحدات الصغرى ، والانسجام المنطقي على مستوى الوحدات الكبرى. بينما يعوض القطع ، في الخطاب الشعري ، المستوى المفهومي المفقود بالمستوى العاطفي ، من خلال خلق مناخ عاطفي واحد للمتواليات الفكرية. وذلك بإعادة المعنى بعد نفيه عن طريق الإسناد المضمر الذي ترتبط به المتواليات ، ويتمثل أساسا في البنية الدلالية التي تنتمي إليها المتواليات ، أي أن المستوى المفهومي يعود إلى المتواليات المنقطعة من خلال المستوى العاطفي ، أي من خلال إعادة الوحدات إلى مجال خطابي واحد ، وتشكل فكرة واحدة موضوعها المشترك ، وتكون بذلك كل المتواليات هي مسندات إلى تلك الفكرة وأجزائها المشكلة لها ، وهي تمثل في الخطاب العلمي العنوان. ويعود ذلك إلى أن الخطاب الشعري يرفض النسق التركيبي والتواصل الممتد ، فهو ينبني على وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه "تكسير البنية وإعادة التبنين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها ، وذلك كله في وعي القارئ" (٣١٦)

تتشكل المتواليات الدالة في الشعر المملوكي من ثلاث صور:

الأولى: متواليات ثانوية: تتشكل على حساب موضوع القصيدة ، بوصفه المركز القار للمتواليات في القصيدة ، وأهم مظاهرها في الشعر ، المقدمة الشعرية واستطراد الحشو. تمثل المقدمة مثالا للقطع الذي يمارسه الشاعر من خلال انتماء كل من المقدمة والموضوع إلى مجالين خطابيين منفصلين: غزل ، مدح. ويمثل استطراد الحشو شكل القطع الداخلي المنبت ، خطاباً ثانوياً ، من امتداد الوصل في المركز القار.

الثانية: متواليات موضوعاتية: تتشكل من تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة.

الثالثة: متواليات اكتنازية: تتمثل بالجمل القصيرة المعبرة عن عالم مستقل نسبيا عن المتواليات التالية ومتصلة في الوقت نفسه بالمتوالية الكبرى المتشكلة من مجموع المتواليات الاكتنازية ، أي المركز القار.

- المتواليات الثانوية:

أ - المقدمات الشعرية: تتألف القصيدة العربية ذات النمط الرسمي من متواليتين كبيرتين تشملان الوحدات الجزئية في النص الشعري ، هما المقدمة والمتن. ينتمي كل منهما أحياناً إلى عالمين مختلفين: الطبيعة والإنسان / أو الحيوان والإنسان، وقد ينتميان إلى عالم واحد ولكن لكل منهما موضوعه الخاص: غزل X مدح.

خلفت المتواليات في القصيدة انقطاعاً لم يهتم بربطه شعراء العصر الجاهلي إلا بعبارات ضعيفة مثل (دع ذا) ولا يعود ذلك إلى ضعف فني وإلا لما مثلت قصائدهم معياراً للشعر العربي فيما بعد. بالإضافة إلى أن قصائد الشعر الجاهلي تعج بعناصر الوحدة والربط في مستوياتها المتعددة(٣١٧).

إلا أن النقاد العرب المؤمنين بأن القصيدة يجب أن تكون مترابطة ومتسلسلة كالرسالة البليغة وجدوا في ذلك عيباً وقالوا بضرورة التناسب بين المقدمة والموضوع وبحسن التخلص. ووجدوا ضالتهم في شعر المحدثين الذين نحوا ذلك المنحى في الشعر ، واهتموا بسبك القصيدة وترابطها الخارجي حتى أبدعوا في طرق التخلص من موضوع إلى موضوع. يقول الخفاجي " من الصحة صحة النسق والنظم وهو أن يستمر المؤلف في المعنى الواحد ، وإذا أراد أن يستأنف معنى أخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه. ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه ، فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة وإنما كان أكثر

خروجهم من النسيب إما منقطعاً وإما مبنياً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها"[٣١٨].

وفي إطار ذلك التناسب يلفت انتباهنا موقف حازم فهو لا ينكر التناسب وحسن التخلص وإنما يكشف الفاعلية الشعرية في تعدد المتواليات وانتقال الشاعر من عالم إلى أخر ، لأن النفس جبلت على "أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه"[٣١٩].

ولذلك يفضل القصائد المركبة من جملة أقسام أو أغراض تتصل فيما بينها اتصال تخلص: وهنا تكمن الفاعلية الشعرية ، في القطع القائم بين المتواليات الثانوية في القصيدة العربية ، وحسن التخلص ضمن ذلك الإطار لا يلغي تلك الفاعلية لأنه لا يلغي التعارض بين الخطابين المختلفين في المتواليتين ، وإنما يمهد إلى الانتقال من متوالية إلى أخرى تخفف من وقع القطيعة ، خاصة أن الذوق الشعري العام بعد العصر الجاهلي بدأ يبحث عن التسلسل والتواصل الممتد في الشعر العربي.

ويصل ذلك التسلسل في الشعر المملوكي إلى درجاته القصوى ويكاد أن يختفي معه القطع بين المتواليتين الكبيرتين: المقدمة والمتن. فقد حاول الشعراء أن يمزجوا بين المقدمة والموضوع بمجموعة من العناصر نجد من أبرزها:

– **اللغة**: لكي يقرب الشاب الظريف بين المتواليتين المنتميتين إلى موضعين مختلفين:الغزل والمدح، قرب بين الخطابين المنقطعين بنسج خيوط داخلية للوصل، تتمثل باللغة المقربة لعالم الممدوح في المقدمة الغزلية ، ولارتباطها بطبيعة عمله ، بوصفه قاضي القضاة ، يقول على الوافر[٣٢٠]:

صدودك هل لهُ أمدٌ قريب ... ووصلك هل يكون ولا رقيب
قضاة الحسْن ما صنْعيْ بطرف ... تمنّى مثله الرّشأ الرّبيبُ
رمى فأصاب قلبي باجتهادٍ ... صدقتمْ، كلّ مجتهد مصيب

بـأيّ حـشـاشـة وبـأيّ طـرفٍ أحاول في الهوى عيشاً يطيب
وهذي فيك ليس لها نصيرٌ وهذا منك ليس له نصيب

كما نلاحظ لا تبتعد المفردات المخطوطة عن عالم القاضي ، العدل والنصر والحق ، وهي مفردات ادخلها الشاعر في لغته الغزلية لتخفيف حدة القطع إلى جانب العناصر الأخرى.

– **الضمير:** لقد شاع في شعر العصر المملوكي استخدام ضمير المخاطب المذكر في المقدمات الغزلية. وربما كان للغزل بالمذكر دور بارز في ذلك. ولهذا الضمير قيمة فنية عالية من حيث قدرته على التلون بين مخاطبة المذكر ومخاطبة المؤنث ، ومخاطبة الممدوح ، إطاراً "ثالثا تأويليا " ، مما يجعل القصيدة تتسلسل دون انقطاع مباغت ، لقدرته على المزج بين المعاني والموضوعات، ومن ذلك على البسيط[٣٢١]:

لام العذار أطالتْ فيك تسهيدي كأنّها لغرامي لام توكيد
وخلف وعدك خلْق منك أعرفه فليت كان التّجافي منك موعودي

يمدح الشاعر في قصيدته الملك المؤيد، ويقدم بمقدمة غزلية يخاطب فيها محبوبه، إلا أن صيغة المخاطب فيها تسمح للمتلقي بتخفيف مدة الفصل بين الغزل والمدح، خاصة إذا ترافق ذلك مع تلاقي المعاني، وتقاطعهما، وغالباً ما يعمد الشاعر إلى ذلك لتعميق الصلة بين المقدمة والموضوع.

– الربط بين المعاني الجزئية وظروف خلق القصيدة وارتباط ذلك بالممدوح:

وهذا يعزز الترابط بين المقدمة والموضوع في القدرة على خلق جو عاطفي واحد ، قال العسقلاني مخاطباً الملك الأشرف[٣٢٢] على البسيط[٣٢٣]:

صبّ للقياك بالأشواق معمود فقيدُ صبر عن الأحباب مفقود
ناءٍ عن الأهل والأوطان مغترب وواجد ماله في الصّبر موجود

لقد مزج الشاعر بين حنينه لملاقاة أهله وبين شوقه لملاقاة الممدوح مما مهد لخطاب متصل ممتد بين المقدمة والموضوع خلف الخطابين المنفصلين في المتواليتين المذكورتين.

استقاء المعاني في المتوالية الثانوية (المقدمة) من متن القصيدة وتوظيف ذلك في إطار الغزل أو الحنين في المقدمة، وربطه بالموضوع لخلق خطاب خفي خلف القطع المعلن في القصيدة بين مقدمتها ومتنها، ومن ذلك المعاني التي طرقها الحلي في قصيدته التي يمدح فيها الملك الصالح، ويعتذر له عن انقطاعه عنه، وذلك على الطويل[٣٢٤]:

ليالِي الحمى ما كنتِ إلّا لآ ليا وجيد سروري بانتظامك حاليا
فرنّق منك الدّهر ما كان ريّقا، وكدّر منك البعدُ ما كان صافيا[٣٢٥]
وقد كنتُ أخشى مِنْ تجافي أحبّتي فلمّا فقدناهمْ، وددت التجافيا
ومَنْ ليْ بصدّ منهمُ وتجنب، إذا كان منّا منزل القوم دانيا

يلاحظ القارئ بسهولة إمكانية الربط القائمة بين اعتذار الشاعر وانقطاعه عن مواصلة الممدوح وبين اختياره المقدمة، للحديث عن الهجر والصد وبعد الديار. ولعل ذلك يتضح بمراجعة القصيدة كاملة في الديوان، لارتباط المعاني بمتوالياتها المتعددة.

وربما تجلى ذلك بشكل أوضح في قصائد المديح النبوي؛ فالتطور الذي أصاب مقدماتها انطلق من محاولة الشعراء ربط الخطابين المنفصلين في المقدمة والمتن بخطاب خفي واحد يقوم على المعاني الدينية، ومن ذلك قصيدة البوصيري على البسيط:[٣٢٦]

أمن تذكّر جيران بذي سَلَمٍ مزجتَ دمعاً جرى مِنْ مقلة بدم[٣٢٧]

– **حسن التخلص**: هو أن يأخذ الشاعر "في معنى من المعاني ، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره ، وجعل الأول سبباً له ، فيكون بعضه آخذاً برقاب

بعض من غير أن يقطع كلاماً ، ويستأنف كلاماً آخر بل يكون جميع كلامه كأنه أفرغ إفراغاً" (٣٢٨)

تنوعت أساليب التخلص وتعددت اطراداً مع اهتمام الشعراء بوحدة القصيدة. و تجاوزت الجسر اللفظي "د ع ذا" الذي كان يلجأ إليه الشاعر الجاهلي إلى استخدام مجموعة كبيرة من الأساليب البلاغية والنحوية ..

وقد اهتم الشاعر المملوكي بتلك الأساليب وخفف من الاقتضاب ، قياساً إلى عناصر الوحدة والربط في القصيدة بشكل عام ، إلا أنه لم يعط لمجموع الأساليب البلاغية والنحوية درجة متساوية من الأهمية ، بل فضل بعضها على بعض ، فأكثر من التشبيه والتورية على حساب الجناس والطباق وغيرهما من الأساليب البلاغية، كما أكثر من الأساليب البلاغية على حساب الأساليب النحوية. ومن تلك الصور نذكر:

التدرج: هو تدرج الشاعر في صياغته وأسلوبه تدرجاً فنياً ، بحيث يبين عما به تدريجياً ، ولا يفاجئك بمعناه ، بل إنه يمزج بين المعاني حتى تكاد تكون واحدة، ومن ذلك على الكامل(٣٢٩):

يا سايراً نحو الحجاز مشمّرا ... إجهدْ فديتك في المسير وفي السّرى
وتدرّع الصّبرَ الجميل ولا تكنْ ... في مطلب المجد الأثيلِ مقصّرا
إقصدْ إلى حيث المكارم والندى ... يلقاك وجههما مُضيئاً مقمرا
وإذا سَهرتَ اللّيل في طلب العلا ... فحذارِ ثم حذار مِنْ خدَع الكرى
إنْ كلّت النجب الركائب تارة ... فَأَعِدْلها ذكر الحبيب مكرّرا

يخرج الشاعر من مقدمته في الحث على المسير إلى المديح النبوي بتدرج يمزج بين الخطابين في اللغة والدلالة.

التشبيه: يأتي التشبيه في الدرجة الثانية بعد التدرج من حيث كثافة الاستخدام في التخلص، ويأتي في الدرجة الأولى بين الأنواع البلاغية الأخرى،

ولعل فيه من السهولة واليسر ما يبرر استخدامه الكثيف، بالإضافة إلى انتشاره، محسناً بلاغياً في القصيدة بشكل عام،وهذا يسهل تقبله وتذوقه، ومنه على الكامل[٣٣٠]:

حكمتْ فجارتْ في القلوب لحاظُه كأكفّ نجم الدّين في أمواله

شبه حكم اللحاظ في القلوب، كحكم أكف نجم الدين في أمواله.وبذلك تخلص من الغزل إلى المدح.

التورية: هي إيراد لفظ يحتمل معنيين:أحدهما قريب وهو المورى به، والآخر بعيد وهو المورى عنه، ويكون البعيد هو المقصود[٣٣١] وقد أكثر منها شعراء العصر المملوكي حتى غدت عنوان مدرسة شعرية مستقلة، واستخدمها الشعراء وسيلة للتخلص بخاصة أنها تحمل رابطا خفيا بين الخطابين: الغزلي والمدحي. ومن ذلك على الكامل[٣٣٢]:

عمري لئنْ تاه الحبيب بحسْنهِ فالعاشقُ المهجور تاه بسعده
ألسيّد الراقي على أنظار شرفاً فكيف رقيّهِ عن ضدّه[٣٣٣]

إن قول الشاعر "بسعده" تورية بالسعد الذي هو الهناء عن لقب الممدوح، وهو سعد الدين[٣٣٤] وهذه تورية خلصت الشاعر من الغزل إلى المدح.

الحوار: إن وظيفته المحافظة على وحدة الكلام، ولم أطرافه بموضوع يريد الشاعر إظهاره أو الدخول فيه، وهو وسيلة للتخلص ، لما فيه من قدرة على إظهار الموضوع المراد الدخول فيه ومن ذلك هذا الحوار الرابط بين المقدمة والموضوع، وذلك على الطويل:[٣٣٥]

فمنْ مخبري مَاذَا السّرور الذي سرى فلا بدّ حتما أنْ يكون له نَبا
فقالوا: أعاد الله للنّاس فخرهمْ وليّاً إلى كلّ القلوب محبّبا
فقلتُ: أفخر الدين عثمان؟ قال لي بلى!؟ قل له أهلاً وسهلاً ومرحبا[٣٣٦]

أسلوب النداء: لا يعد من الوسائل الشائعة إلا أنه يرفع من الوتيرة الشعرية، ويدخل المتلقي في خطاب آخر يتجاوز الأول، ومنه على السريع:[٣٣٧]

لو نسيتْ عينيَ إنسانها ... ما نسيتْ ليلي على الأجرع[٣٣٨]
وغفلة الواشين عن وصلنا ... ونحن كالوا حد في مضجع
يا مقلتي بالوصل قرّي ويا ... مدائحي في ابن حميد ارتعي[٣٣٩]

– **القسم:** واحد من الأساليب النحوية التي شاع استعمالها في التخلص،بغية التخفيف من حدة المفاجأة في الانتقال من موضوع إلى آخر، ومنه على الطويل[٣٤٠]:

سقى الله دهراً كان للشّمل جامعا ... به منهل الرضوان للجمع شامل
وأقسِمُ أيماناً بحقّ محمد ... لقد أوحشَتْني منه تلك الشّمائل

تخلص الشاعر من الغزل إلى المدح، بالقسم في البيت الثاني.

١/ب استطراد الحشو: هو في علم البلاغة مذهب بلاغي صرف، يصرف به المتكلم كلامه عن وجهه الأول إلى وجه آخر، لداعية تدعو إليه، من تشقق الفكرة وانشعاب الطريق بها،ثم يعود بالكلام إلى مقطعه الذي كان انتهى إليه بعدما يبلغ بالاستطراد ما يريد[٣٤١] ومنه الاستطراد في وصف الليل في البيتين التاليين على البسيط[٣٤٢]:

قد طالَ ليليْ وأجفانيْ بهِ قصرتْ ... عن الرّقاد، فلم أصبح ولم أنمِ
كأنّ آناء ليليْ في تطاولها، ... تسوف كاذب آمالي بقربهمِ

وقد شاع الاستطراد في الشعر العربي بشكل عام بوصفه عنصر ربط وتخلص من غرض إلى غرض، ومن ذلك ذكر رحيل الفتية، للخروج من الغزل إلى المديح النبوي في قول العسقلاني على البسيط:[٣٤٣]

وفتية لحمى المحبوب قد رحلوا ... وخلّفتني ذنوبي بعدهمْ خلفا

يطوون شقة بيد كلما نشرت غدوا وكلّ امرئ بالقبر ملتحفا
حتّى رأوا حضرةَ الهادي الذي شرفت قصاده وعلتْ في قصدهِ شرفا

إلا أننا لا نرصده هنا بوصفه أداة ربط بين متواليتين، وإنما بوصفه متوالية مستقلة، خرجت من إطار السرد الممتد لتخلق قطيعة على مستوى الخطاب، فتخلق خطابها المستقل، وهي بذلك متوالية ثانوية، اعتراضية، لها دورها الفاعل في التوتر الشعري، ويعظم هذا الدور أو يتضاءل وفق درجة الانقطاع الذي تحققه، ونوعية الخطاب السطحي الذي تبثه. ومن ذلك وصف الفرس داخل المتوالية الكبرى،(المركز القار) على الكامل:[٣٤٤]

وبرزتَ تلفظك الصّفوف إليهمْ لفظ الزّناد سواطع الّنيرانِ
بأقبّ يعصي الكفّ ثم يطيعه، فتراهُ بين تسرّع وتوانِ[٣٤٥]
قدْ أكسبتْه رياضة سوّاسه ، فتكادُ تركضه بغير عنان
كالصّقر في الطّيران، والطَّاووس في الـ خَطَران، والخَطَّاف في الرّوغان[٣٤٦]
يرنو إلى حبك السماء توهّما أنّ المجرَّة حَلبة الميدان[٣٤٧]
لو قيل عجْ فوق الصّراطِ مُسارعاً لمشى عليه مشية السّرطان
وفللتَ حدّ جموعهمْ بصوارمٍ، ككراك، نافرةً عنِ الأجفان.

لقد خرج الشاعر في خطابه العام من وصف الممدوح في المعركة إلى وصف فرسه الذي يمتطيه وحركته في المعركة. ثم عاد بعد ذلك إلى وصف الممدوح ثانية. وهو بذلك انتقل من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان. وعبر بخطابين منفصلين عن الصورة الشاملة التي أراد أن يصف بها الممدوح. ويبدو النص وفق ذلك منقطعاً عن الوصل الممتد إلا أن لذلك الاستطراد الحشوي فاعلية شعرية تنبه إليها بعض النقاد العرب لما فيها من تنوع يكسر الرتابة، بخاصة أن الشعر ليس وصلاً ممتداً ، وإنما انزياح ثم نفي للانزياح ، يعمق المستوى

العاطفي في لحظة انقطاع المستوى المفهومي. وهذا ما عبر عنه النص السابق أيضاً.

- المتواليات الموضوعاتية:

إن تعدد المتواليات الموضوعاتية في القصيدة العربية الواحدة كان وراء إثارة الحديث في النقد العربي بشكل عام عن وحدة القصيدة.ومرد ذلك إلى غياب مفهوم القطع في الشعر بوصفه أداة شعرية شاملة لجميع مستويات القصيدة، والبناء الهيكلي واحد من تلك المستويات التي يشملها المفهوم،وما علينا إلا رؤيته ضمن مفهوم الانحراف الشامل الذي يمارسه الشعر أولاً ضد النثر، وثانياً ضد السياق السابق في النص، وفي ضوء ذلك نقرأ قصيدة ابن نباتة التي تبدأ بقوله على الكامل:(٣٤٨)

دمعي عليك مجانسٌ قلبي فانظرْ على الحالَيْن للصب

تتألف القصيدة من/٣٥/ بيتا ، وتنطوي على أربع متواليات موضوعاتية ، هي: الغزل من /١ – ١٦/الخمر من/١٧ – ٢٠/ وبكاء الشباب من /٢١ – ٢٦/، ثم المدح من /٢٧–٦٢/. ويمكن عد الخاتمة متوالية مستقلة خامسة /٦٣–٦٥/ كما يمكن الحديث عن متواليات موضوعاتية جزئية في كل من الغزل والمدح. فالأول يقسم إلى متواليتين: وصف لوعة الشاعر وحبه في أول القصيدة:

دمعي عليك مجانسٌ قلبي فانظرْ على الحالَيْن للصبّ

ثم الحديث عن العواذل بخمسة أبيات تبدأ بقوله:

يا عاذليـن تفرّغوا ودعوا للعاشقِيْن شواغلَ الحبّ

ويضم الثاني متواليات موضوعاتية استطرادية؛ فالشاعر يصف فضائل الممدوح بستة أبيات تفصيلية:

وفضائلٌ وأبيك ما تركتْ للرّوض غير موارث الأبّ

ثم يعود لوصل ما انقطع من وصف الممدوح عند قوله:

وأقـــام ســـهـــران الـــيـــراع إذا مـا نـام جـفْـن الـصّـارمِ الـعـضـبِ

وينتقل في البيت السابع والخمسين نقلة مفاجئة على مستوى الضمير من المفرد الغائب إلى جمع المذكر:

يـا آل فـضـل الـلـه ! مـد حـكـمُ إلفي القديمُ وشعبكمْ شعبي[٣٤٩]

ثم يعود مرة أخرى إلى الممدوح الأول، ولكن بصيغة المفرد المخاطب.

نلاحظ في تلك المتواليات أن الانتقال تم مرة داخل العالم الواحد (وصف اللوعة ووصف العذال)، كما تم مرة أخرى خارج العالم الواحد، لانقطاع عالم الإنسان والانتقال إلى عالم الأشياء(الخمرة) ولاشك أن الانتقال من خطاب إلى آخر داخل العالم الواحد، أو بين عالمين مختلفين لا يحقق بالضرورة الفصل الذي يؤدي إلى الإبهام، لأن الشعر وإن أخذ بالغموض ، " فاعلاً شعريا" ، لا يستطيع أن يصل إلى الإبهام ، وإلا خرج من ساحة الشعر.

ولذلك نرى نص ابن نباتة يمارس الانزياح ونفيه على مستوى المتواليات الموضوعاتية؛ لخلق توتر شعري، دون أن يفقد المستوى العاطفي حين ينقطع المستوى المفهومي، فهو حين انتقل داخل العالم الواحد، من وصف اللوعة إلى الحديث عن العذال، وحين فصل فضائل الممدوح وانتقل إلى مدح الفضل، مارس انحرافاً على مستوى السرد وقوانين انسجامه، ومن ثمّ حقق في القصيدة درجة من سلم القطيعة المفهومية، إلا أنه لم يمارس القطيعة على المستوى العاطفي؛ لتحقق المناخ الواحد للمتواليات الموضوعاتية.

- المتواليات الاكتنازية:

تشكل المتواليات الاكتنازية طاقة تعبيرية كبيرة في الشعر العربي بشكل عام لسببين: نقدي وإيديولوجي، وقد سار النقد العربي القديم نحو وحدة القصيدة في

اتجاهين: الأول يفضلها مسبوكة كقطعة واحدة، والثاني يفضلها مكتنزة الدلالة تسير سير الحكم والأمثال[٣٥٠]: وتجلى الاتجاهان بشكل أساس بمسألة وحدة البيت واستقلاله. أما السبب الإيديولوجي فهو انتشار روح الحكمة والزهد في الشعر العربي، بخاصة في العصور المتأخرة التي ساد فيها الشعر الديني بشكل عام والصوفي بشكل خاص. ومعلوم أن مجمل ذلك التوجه يجد في اللغة الاختزالية طريقة مثلى في التعبير.

إلا أن ما يميز المتواليات الاكتنازية من غيرها من المتواليات، أنها تعبر عن عالم خاص وتجربة خاصة، وتعبر مجتمعة عن عالم متكامل تتبدى صورته ودلالته على المستوى المفهومي في اجتماع مجموع متواليات النص الاكتنازية.ولذلك فهي تنتمي إلى عوالم متمايزة في خطابها، وقد تكون منقطعة عن السياق في مستواها المفهومي، إلا أنها تحافظ على خطاب خفي،على المتلقي متابعته وكشفه وهذا سر شاعريتها.

وسنميز هنا بين صورتين من المتواليات الاكتنازية،وفق درجة قطيعتها على المستوى المفهومي:

٢/أ – متواليات إشارية:[٣٥١] تشير إلى أشياء وأشخاص ومشاعر وحقائق روحية، ولكنها غير متلاقية، وفيها نكون مدركين أولاً الاختلاف بين الأشياء المشار إليها، والخاصيات المشتركة فيما بينها.ومن خلالها تشكل القصيدة نسيجا من المجازات، وتبدو نسبياً تفصيلاً لسلسلة كاملة من التجارب التخييلية المنظمة بتأمل كأنها مناقشة استقرائية، وتتمثل بشكل خاص في شعر الحكمة، لما يحمله من دلالات عامة، تكتنز التجربة الإنسانية في جملة قصيرة ومعبرة، ومن ذلك هذا المقطع لابن الوردي على الرمل:[٣٥٢]

١– ليسَ ما يَحوي الفتى عَنْ عزمهِ لا ولا ما فات يوماً بالكسلْ
٢ – واتركِ الدنيا فمنْ عاداتها تخفضُ العالي وتعلي منْ سفلْ

٣ – عيشةُ الزّاهد في تحصيلها عيشةُ الجاهدِ، بل هذا أذل
٤ – كمْ جهولٍ وهْو مثرٍ مكثر وحكيمٍ مات منها بالعلل
٥ – كم شجاع لم ينل منها الغنى وجبان نال غايات الأمل
٦ – فاتركِ الحيلةَ فيها واتئدْ إنّما الحيلة في ترك الحيل
٧ – أيُّ كفّ لم تنل منها المنى فبلاها الله منه بالشّلل
٨ – لا تقلْ أصلي وفصلي أبداً إنّما أصل الفتى ما قد حصل
٩ – قد يسود المرء من غير أبٍ وبحسن السّبك قد ينعى الزّغل
١٠– وكذا الورد من الشّوك وما ينْبتُ النّرجس إلاّ مِنْ بصلْ

– وتمتد القصيدة بتنوع على مدى سبعة وستين بيتاً، ضمن متواليات إشارية متقطعة على المستوى المفهومي ، فتثير الشعور بالتفكك ، لانتمائها إلى مستويات خطابية متعددة هي:

– **المستوى العقلاني:** ويتمثل باستقلال البيت ، وهنا لا نريد توظيف ذلك بوصف البيت وحدة عروضية مستقلة تتقاطع مع التمفصل الدلالي ، وإنما بوصفه متوالية فكرية اكتنازية مستقلة ، والدليل أن بعض الأبيات تحمل أكثر من متوالية ، كالبيت الأول والرابع والخامس ... إلخ.

– **المستوى الخطابي:** يتنوع المقطع في صيغة الخطاب وتوجيهه ، فهو ينتقل من صيغة الأمر، كما في البيت الثاني والسادس ، إلى صيغة الجمل التقريرية ، كما في البيت الأول والثالث على صيغة إخبارية كما في البيتين الرابع والخامس.

– **المستوى النظري:** ينتقل الخطاب النظري في المتواليات بين عوالم متعددة يمكن أن نجملها بما يلي:

– إن ما ينجزه المرء لا يرتبط بعزمه أو كسله. ب/١

- إن الدنيا تخفض العالي وترفع من سفل. ب/٢
- عيش الزاهد في الدنيا كعيش الجاهد. ب/٣
- كثير من الجهلاء عاشوا في الدنيا بثراء ، وكثير من الحكماء فيها عاشوا بالعلل ب/٤
- هناك الكثير من الشجعان لم يحصلوا على الغنى في الدنيا ، وهناك الكثير من الجبناء نالوا منها ب/٥
- نصيحة بترك السعي في الدنيا ب/٦.
- أصاب الله بالشلل الكف التي لم تنل منها المنى ب/٧.
- إن أصل الفتى مرتبط بما حصله ب /٨ -٩.
- إن الورد مرتبط بالشوك والنرجس بالبصل ب/١٠.

نلاحظ في النص أن المتواليات الاكتنازية كانت غزيرة الحضور فقد حصلنا على تسعة مستويات نظرية بما يعادل مستوى لكل بيت باستثناء المستوى الثامن ، فقد شرحه الشاعر في البيت التاسع ، ولكنه في البيت العاشر انتقل من عالم الإنسان إلى عالم النبات ، بغية توضيح المستوى الثامن ، وهو بذلك أحدث قطيعة حققت انتقالاً على مستوى النص.

إن ذلك الانتقال الكثيف ، من مستوى نظري إلى آخر دون توقف للتفصيل والربط ، يدل على إلحاح الشاعر على جوهر خطابه الخفي ، وهو بذلك القطع الذي أحدثه على المستوى المفهومي ، ينسج خطابه العميق على خطى الانقطاع السطحي مرتكزاً في عملية التعويض على أمرين:

- المستوى العلائقي الخفي الذي تحقق لتفويض الانقطاع السطحي للمستوى نفسه ، ويتمثل بمجموعة من عناصر الربط الخفية:

١ - الوحدة الموسيقية المتجسدة بالعروض والقافية في الدرجة الأولى ، والنسيج الصوتي في الدرجة الثانية.

٢ – الكلمة المفتاح على المستوى المعجمي للنص ، وتتمثل بـ "الدنيا " لأنها تشكل اللفظ القار المحرك لكل المستويات النظرية المذكورة ، من خلال ربطها ببنية دلالية واحدة ، تشكل جوهر الخطاب العميق خلف الخطابات المنفصلة على مستوى البنية السطحية للنص.

٣ – الضمير المتصل العائد على الكلمة المفتاح

٤ – التوازي الدال بصنفيه الدلالي والنحوي ، ومن صور التوازي الدلالي ما هو على المستوى الأفقي ، وما هو على المستوى العمودي ، فمن الأول:

نتيجة دلالية واحدة تصاغ على الشكل التالي:
- ليس ما يحوي الفتى عن عزمه
- لا ولا مافات يوماً بالكسل

"إن ما يمتلكه الفتى لا يعود إلى عزمه ، وإن ما يفتقده الفتى لا يعود إلى كسله".

ومن الثاني:

أخذ من لا يستحق الأخذ
- ب/٤ – كم جهول وهو مثر مكثر
- ب /٥ – وجبان نال غايات الأمل

لم يعط من يستحق العطاء
- ب/٤ – وحكيم مات منها بالعلل
- ب/٥ – كم شجاع لم ينل منها الغنى

ومن صور التوازي النحوي

– أ –				– ب –				– ج –				– د –			
تخفض	العالي	عيشة	الزاهد	كم	جهول	و		حكيم	مات	و		حكيم	مات	و	
تعلي	من سفل	عيشة	الجاهد	كم	شجاع	و		جبان	نال	و		جبان	نال	و	

المستوى الدلالي للنص الذي يحيل المستويات النظرية على خطاب واحد يمثل بالبنية الدلالية العامة ، وهي الدعوة إلى الزهد في الدنيا.

٢/ ب متواليات رمزية: تبلغ هذه المتواليات درجة متقدمة على سابقتها، من حيث مستوى الاكتناز الإشاري الذي تحمله ، ومن حيث مستوى القطيعة التي تحدثها في النص ، فهي تكاد تخلق نصّاً عصياً على الفهم لعمق درجة الانحراف الذي يتم بين المسند والمسند إليه في دلالية الجمل ، يضاف إلى ذلك شمولها على كلمات ذات دلالة اصطلاحية خاصة ، ليست في ملك العامة وكثير من الخاصة: وهي بذلك تحتم قراءتين ، لا تغني الأولى ، السطحية ، عن العميقة ، بالإضافة إلى أنها لا تلغي التناص المعرفي مع الفكر الذي تنتج منه ، وبذلك نكون أمام نص لا يعرف حدوداً للانزياح ونفيه ، حيث يتم في المستوى المفهومي بشكل مطلق ، ومن ذلك هذا النص الصوفي للتلمساني على الكامل[٣٥٣]:

١ ـ حتّى م تبذلُ في هواك الأنفسُ وتصان عنها بالجمال وتحرسُ
٢ – وإلى م يوحشك الغنى عن مغرم أبداً بوحشة قصره مستأنسُ
٣ – مالي و للأكوان تهواني ولي حسن عن الكونِ الكثيف مقدّس
٤ – كلّ لأعينه ثغورٌ لُعّس ومعاطفٌ لِيْنٌ ودعج نعّس
٥ – حيث اتجهت رأيت مغزًى في له دمعٌ بروض محاسني يتحنّس[٣٥٤]
٦ – وإذا رجعت إلى الصّحيح فكلّنا أغصان دوح قد طواها مغرس[٣٥٥]
٧ – معنًى به لَطفَ الكثيف فأصبحتْ صمّ الجبالِ هِي الغصون الميّس[٣٥٦]
٨ – وحقيقة طوتِ البعيد فرامتيْ نجدٍ وليث الغاب ظبيٌ ألعس[٣٥٧]

٩ – ووراء ذلـك لا أشـيـر لأنّـــه سـرّ ، لـسـان الـنّـطـق عـنـه أخـــرس

١٠ – وبـأمـره وبـه ومـنـه تـعـيّـنـــت أعـيـانـنـا ووجـودنـا الـمـتـلـبّـس

في الأبيات قطيعة على المستوى المفهومي ، بسبب الانتقال بين عوالم متعددة خلقت انحرافا على مستوى التجانس المعرفي ، وهذه هي صوره:

قد تلامس القراءة السطحية للبيت الأول انسجاماً ، لارتباط الشطرين بمسند إليه واحد هو المخاطب ، وللارتباط الدلالي بين الشطرين. إلا أن هذا لا يمنع من القول إنها قراءة خاطئة ، لأنها تخلق قطيعة على المستوى المفهومي مع مجمل الأبيات ، ولذلك نحن نحتاج إلى قراءة أخرى تنسجم مع الخطاب النظري الذي تقوله الأبيات الأخرى.

- في البيت الثاني قطيعة مع البيت الأول والبيت الثالث على مستوى الخطاب النظري ، فهو بذلك خارج عن الانسجام المطلوب في المستوى المفهومي ، وإن حقق انسجاماً داخلياً على المستوى المعرفي ، وارتباطاً خارجياً مع البيت الأول على مستوى ضمير الخطاب.
- في البيت الثالث قطيعة مع البيتين السابقين على مستوى ضمير الخطاب ، وعلى مستوى العالم الذي أقامته المتوالية ، ويتكون من: أنا الذات – الأكوان – الحسن المقدس.
- في البيت الرابع قطيعة معرفية على مستوى العالم الذي انتقل إليه المستوى النظري في الخطاب.
- في البيت الخامس قطيعة مع سابقه ليس على مستوى العالم النظري فحسب، بل على مستوى الشطرين لاختلاف المسند إليه الدلالي بينهما.
- في البيت السادس وصل مع البيتين الثالث والرابع بضمير الخطاب ، وقطيعة معرفية على المستوى المفهومي ، لاختلاف الخطاب النظري.
- في البيت السابع ربط على مستوى الضمير المضمر مع البيت الخامس ،

وقطيعة على المستوى المفهومي داخل البيت ، للربط بين عالمين مختلفين: الجماد والنبات.

- في البيت الثامن ربط على مستوى الضمير المضمر مع البيت الخامس ، وقطيعة مفهومية داخل البيت للربط بين المكان وعالم الحيوان ، وفي الأخيرين الحيوان المفترس والحيوان اللطيف.
- في البيت التاسع انقطاع وتوقف عن السرد
- في البيت العاشر لغة خاصة تتعثر من خلالها الوظيفية الإفهامية لافتقارها إلى التجانس الظاهر على مستوى البيت وعلى مستوى النص.

إن ذلك القطع المكثف في النص يدفعنا إلى القول ، إن النص "شفرة " تحتاج إلى تأويل للوصول إلى الخطاب الخفي الداخلي الذي يعبر عنه الشاعر ، وعليه يجب – أولاً – أن نحلل اللغة الاصطلاحية الصوفية في النص. ثانياً علينا أن نكشف أبعاد الخطاب الصوفي لكي نستطيع الوصول إلى الانسجام بين مستويات الخطاب النظري الذي يقدمه الشاعر.

"**الهوى**": لقب من أربعة ألقاب يتصف بها مقام الحب ، وبهذا المقام وصف الله تعالى نفسه[٣٥٨]: ومعنى المقام ، مقام العبد بين يدي الله عز وجل ، تقام فيه العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع على الله عز وجل[٣٥٩].

"**النفس**": "هو الجوهر البخاري اللطيف الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية وسماها الحكيم الروح الحيوانية وهي الواسطة ، بين القلب الذي هو النفس الناطقة وبين البدن ، المشار إليها في القرآن الكريم[٣٦٠] بالشجرة الزيتونية الموصوفة بكونها مباركة ، لا شرقية ولا غربية ، لازدياد رتبة الإنسان فيها وتبركه بها ، ولكونها ليست من شرق عالم الأرواح المجردة ولا من غرب عالم الأجساد الكثيفة"[٣٦١].

"**الجمال**": إن الجمال الإلهي "عبارة عن أوصافه العليا وأسمائه الحسنى هذا

على العموم: وأما على الخصوص ، فصفة الرحمة وصفة العلم ، وصفة اللطف ، والنعم ، وصفة الجود والرزاقية والخلاقية ، وصفة النفع وأمثال ذلك ، كلها صفات جمال ثم صفات مشتركة لها وجه إلى جمال ووجه على الجلال ، كاسمه الرب ، فإن باعتبار التربية والإنشاء اسم جمال ، وباعتبار الربوية والقدرة اسم جلال "[٣٦٢] والوجهان تجل للجمال الإلهي المطلق "فلكل جمال جلال ووراء كل جلال جمال ، ولما كان في الجلال ونعوته معنى الاحتجاب والعزة لزمه العلو والقهر من الحضرة الإلهية والخضوع والهيبة منها ، ولما كان في الجمال ونعوته معنى الدنو والسفور لزمه اللطف والرحمة والعطف من الحضرة الإلهية والإنس منا "[٣٦٣].

"**الفقر**": هو واحد من المقامات الألوهية ، وأصله رجوع العبد "إلى عدمه الأصلي ، بحكم السبق الأزلي حتى يرى وجوده وعمله وماله ومقامه كلها فضلاً من الله وامتناناً محضا "[٣٦٤]. فيشعر بارتداده إلى حال العدم الأصيل، لما كان إمكاناً محضاً ، ويفنى في صفات الألوهية. والفقراء طبقات "منهم من لا يملك شيئاً ، ولا يطلب بظاهره ولا بباطنه من أحد شيئاً ، ولا ينظر من أحد شيئاً ، وإن أعطي شيئاً لم يأخذ فهذا مقامه مقام المقربين، ومنهم من لا يملك شيئا ، ولا يسأل أحداً ، ولا يطلب ولا يعرض ، وإن أعطي شيئاً من غير مسألة أخذ ... ومنهم من لا يملك شيئاً وإذا احتاج انبسط إلى بعض إخوانه ممن يعلم أنه يفرح بانبساطه إليه فكفارة مسألته صدقة "[٣٦٥].

"**الغنى**": تجل للحق في دائرة الخلق ، ومحور الدائرة هو الحق ، ومحيطها لا يحصى عده من مجالي الوجود ، والكل يخرج من المركز والكل يعود إليه فهو دائم الفناء في الحق فقير إلى المركز في حين أن المركز غني بذاته ، ومنه ينطلق الوجود وإليه يعود ، والغنى والفقر يدخلان في علاقة جدلية باعتبار أن الذات الإلهية جوهر له عرضان ينتميان إلى مركز الدائرة ومحيطها[٣٦٦].

"**الكون**": "الكون ... كل أمر وجودي ، وهو خلاف الباطل ، فإن قلت وما يريد أهل الله بالباطل ؟ قلنا: العدم"[٣٦٧].

" **الكثيف**": صفة الحقائق السفلية المختلطة[٣٦٨].

"**اللطيف**": صفة الحقائق العلوية الربانية[٣٦٩].

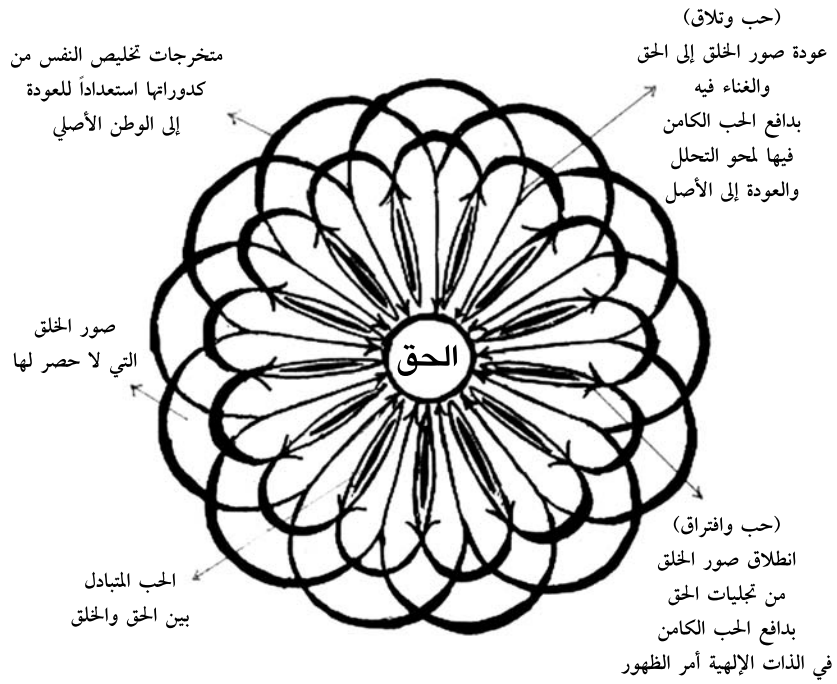
"**البعيد**": إن الذات الإلهية – بما هي ذات – لا يمكن معرفتها ، ولذا يجب أن نعلمها عن طريق أسمائها وصفاتها. وهي جوهر له عرضان: الأول الأزل ، والثاني الأبد. وله وصفان: الأول الحق ، والثاني الخلق. وله نعتان: الأول القدم على الثاني الحدوث ، وله اسمان: الأول القرب والثاني البعد ، وله وجهان: الأول الظاهر وهو الدنيا ، والثاني الباطن وهو الأخرى[٣٧٠].

"**العين**": عين الثبوت والحقيقة أو الذات أو الماهية ويقصد بالثبوت الوجود العقلي أو الذهني في مقابل الوجود الذي يقصد به التحقق خارج الذهن في الزمان والمكان[٣٧١].

" **الوجود:**" هو العالم المحسوس في مقابل العالم المعقول[٣٧٢].

بعد تفكيك بعض سنن النص نستطيع الآن ملامسة بنية النص بمتواليات فكرية عامة الحب – العارضان: الأول والثاني – الكثافة واللطف – التجلي الإلهي في الوجود – عودة المحيط إلى المركز – انسجام المتناقضات.

وتنطلق كل المتواليات من دائرة الوجود:



الدائرة قائمة على ثنائية (الحق X صور الخلق) غير موجودة إلا في حواسنا نحن المحجوبين عن شهود الحقيقة ، وعندما نتخلص من كثافتنا ، وتعود النفس نقية كما هبطت من السماء ، سنكتشف أن الكون واحد ، خال من الأغيار والسوى ، ولذلك تشكل الكون على صورة الدائرة الواحدة ، المتداخلة. وجوهرها الحق ، وجوهر الحق الحب والجمال.

الحب يشكل جوهر الوجود في محورين: الافتراق والتلاقي. فبه تنطلق صور الخلق، وتجليات الحق نحو محيط الدائرة وبه تعود صور الخلق مرة ثانية إلى وطنها الأصلي ، الحق.

والجمال صفة الله ، ومختص بشهود الحق ، وصفة الرحمة فيه وصفة العلم، واللطف والنعم ... إلخ، ولأن الله جميل ويحب الجمال أحب أن يرى جماله فأخرج

صور الخلق لتحمل جميع صفاته وأسمائه ، وبما أن لكل جمال جلالاً، جاءت صور الخلق ثنائية التشكيل لتدل على أن للحقيقة الوجودية وجهين ، حقا وخلقا ، وهي الواحد والكثير ، القديم والحادث ، الظاهر والباطن ، الأول والآخر ، وغير ذلك من الأضداد. فإذا نظرت إلى الحق من حيث ذاته فهو الناظر إلى نفسه ، وهذا مقام الوحدة ، وإذا نظرت إليه من حيث تجلياته نظرت إليه من مقام الكثرة ...

إلى تلك الدائرة ينتمي الخطاب في نص التلمساني مع الاحتفاظ بخصوصية التعبير في الشعر الصوفي ، ولذلك يمكن أن نختزل الخطاب في النص إلى ثلاثة مستويات نظرية تعبر عن بنية دلالية واحدة هي دائرة الوجود التي يشعر بها التلمساني في البيت /١-٢/ تجاهد صور الخلق للعودة إلى المركز ، تواقة إلى الحق المحجوب عنها بجماله وجلاله وغناه وكثافتها ، فهو الغني ببقائه وهي الفقيرة بفنائها.

في البيت /٣-٤-٥-٦/ تجليات الخالق ووحدة الوجود.

في البيت /٧-٨/ لطف الكثيف بوحدة الوجود ، وجمعت المتناقضات وقرب البعيد.

إن ذلك الانتماء إلى خطاب واحد في البنية العميقة للنص ، مقابل القطع بين المتواليات الفكرية في البنية السطحية ، ذو سمات مهمة في الشعر الصوفي ، فهو يعبر عن التجربة الصوفية وتقاطعها مع التجربة الشعرية ، فالأحوال الصوفية ، والتأمل الشعري يتصلان بالذات الداخلية للإنسان ، وبها يشعر الصوفي وعنها ينطق الشاعر ، ويختلفان في درجة تسامي كل منهما "بينما يفترض في التجربة الصوفية بلوغ الفناء في العالم والامتزاج فيه ، بحيث تتوحد كل تناقضاته ، ويغدو شيئاً شفافاً خالياً من الاعتكار والصراع ، قد لا يفترض في التجربة الشعرية بلوغ هذا المدى في جميع الأحيان إلا عند القليل من الشعراء، ففي حالات من الصفاء والشفافية تقترب رؤى بعض الشعراء من رؤى الصوفية ، وقد تبلغ مبلغها من السمو والتركيز فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية ، جانحة إلى الإيماء والرمز والغموض واللامعقول"[٣٧٣] وبذلك يشكل القطع بين المتواليات سمة تلك

الأشعار ، وهي سمة لا تدعو إلى القول بتفكك النص ، وإنما تدعو إلى البحث عن الفاعلية الشعرية فيه ، لأن المتواليات تنتقل بحدة من عالم إلى عالم ، وتجمع بين المتناقضات ، وتكسر الوصل بحدة وسرعة مما يخلق توتراً شعرياً وطاقة تعبيرية كبيرة يدخل معها المتلقي في حالة كشف ذهني ممتع لقيمة التأويل للمتواليات الرمزية ، وصولاً إلى الخطاب الداخلي المتجانس ، وكشف روحي فياض لسمو العالم المرسوم وشفافيته.

وهذا يدل على أن القطع على المستوى المفهومي لا يعني أن المتواليات الرمزية تسبح في فضاء لا محدود ، فهي مرتبطة فيما بينها من جهة ، وبينها وبين الخطاب الخفي من جهة ثانية على مستوى البنيتين السطحية والعميقة ، ويتجسد ذلك في صور مبدأ التوازي الذي يسم مستويات النص:

ففي **المستوى الموسيقي**، بالإضافة إلى ما يخلقه التوازي العروضي والقافوي من ربط دلالي أفقياً وعمودياً، نقف على توازيات دالة مثل: غني – فقير / لطيف – كثيف / تبذل – تصان / على التقابل. ونلمس على المستوى الصوتي: يوحش – بوحشة / مالي – لي / أكوان – كون / لعس – نعس / أغصان / له – به – منه /.

وفي **المستوى التركيبي** نجد من صور التوازي النحوي الدالة:

البيت (١) و(٢)

حتى م	تبذل
و	تصان
إلى م	يوحشك

البيت (٤) و(٨)

ثغور	لعس
دعج	نعس
ظبي	ألعس

البيت (٣) و(٧)

الكون	الكثيف
الغصون	الميس

البيت (٤) و(٦)

معاطف	لين
أغصان	دوح

البيت (٨) و(٩)

ليث	الغاب
لسان	النطق

البيت (٥–٦–٧)

اتجهت – رجعت – رأيت – أصبحت

وفي **المستوى الدلالي:** تبنى المتواليات على وجهي التجلي الإلهي ، المتمثلين في دائرة الوجود: الحق وتجلياته. فهو العاشق والمعشوق ، الباذل والمصان ، الغني والفقير ، الكثيف واللطيف ، المتعدد والواحد ، البعيد والقريب.

لقد بنى التوازي على المستويين: السطحي والعميق نصاً متماسك الخطاب ، على الرغم من تعدد المتواليات الفكرية وانقطاعها ، وفتح نصاً مغلقا على المستوى المفهومي ، ولكنه متواصل على مستوى الخطاب الخفي الذي كان ينسج على وتيرة القطع الخارجي بين المتواليات الرمزية.

الخـاتـمـة

لعله يمكن القول ، بعد قراءة مباحث البنية التركيبية في القصيدة المملوكية ، إن العناصر التركيبية في الشعر تشكل أداة شعرية فعالة في الخطاب الشعري. ولكن وعي ذلك يتطلب منا أن نرى في الشعر خلاف النثر ، أي أنه خطاب لا يبني جسد القصيدة على أساس تطبيق المعايير في اللغة الطبيعية ، كما أن شعرية القصيدة لا تنشأ من الوصل الممتد "المسار الطولي" وإنما من الوصل والقطع "المسار الرجعي" بدءاً من تركيب الجملة وانتهاء بتركيب الإطار الهيكلي، لأن مسافة التوتر الناتجة من الانحراف هي المحرك الأول للمخيلة والتلقي الإيجابي.

والقصيدة العربية في العصر المملوكي لم تذهب بعيداً في الانحراف عن اللغة الطبيعية ، وإن حافظت على طابعها الشعري ، وذلك بناء على النتائج التي توصلت إليها المباحث السابقة والتي يمكن أن ندمجها بإيجاز في الملاحظات الآتية:

١ – ضعف بنية القلب في القصيدة ، فقد جاء الانزياح على مستوى ترتيب الوحدات النحوية في الجملة خجولاً مما يقر بها –أي الجملة– من اللغة الطبيعية. ويشكل ذلك خطراً على الفعالية الشعرية ، إذا لم تعوض القصيدة ذلك بعناصر أخرى.

٢ – هيمن الوصل بالعطف على البنيات النحوية الأخرى في الشعر وهو أقرب إلى تحقيق الترابط في القصيدة من الوصل بالقران ، وهذا ينسجم مع الحضور الضعيف للبنيات القائمة على الانحراف ، ككمال الانقطاع والاعتراض البلاغي والقلب.

٣ – هيمنت تعويضات المشابهة في التركيب البلاغي على تعويضات المجاورة، وهذا يؤكد ميل القصيدة في العصر المملوكي إلى الوضوح والتجسيد

والابتعاد عن الترميز والصور التي تشكل زاوية انحراف كبيرة بشكل عام.

٤ – تشير صورة البناء الهيكلي إلى نمطين من القصائد في الشعر المملوكي ، قصائد بمقدمات وقصائد بتراء. يتفوق النمط الأول على الثاني ، من حيث كثافة حضوره بنسبة ضئيلة. ويمثل في الشعرية العربية النمط الرسمي، وتمثل القصائد البتراء النمط الذاتي ، كما هو الحال في العصور الشعرية السابقة ، مع ضرورة التنويه بتنوع الوحدات المعنوية الجزئية داخل المقدمة الواحدة في القصيدة المملوكية ، كما رأينا في المقدمة الغزلية ، التي مزجت بين أغلب الوحدات المؤلفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي قبل العصر المملوكي ، كمقدمة النسيب والغزل والخمرة. وكذلك الأمر بشأن الاهتمام ببعض أنواع المقدمات أو تهميش بعضها كما رأينا في المقدمة الطللية، فقد كانت من المقدمات الثانوية في شعر العصر المملوكي بالإضافة إلى تلون وحداتها المعنوية الجزئية بلون الشاعر وزاوية رؤيته للأماكن والذكرى والأيام والليالي.

٥ – يصل التسلسل في القصيدة المملوكة إلى درجاته القصوى،ويكاد أن يختفي معه القطع بين المتواليتين الكبيرتين ، المقدمة والمتن ، وذلك عبر مجموعة من العناصر الرابطة ، كاللغة والضمير والربط بالمعاني الجزئية ، واستقاء المعاني في القصيدة ، والتخلص ... إلخ.

إن تلك المعطيات تنبع من رؤية الشاعر في العصر المملوكي للقيم الجمالية التي تحكم بناء القصيدة بوصفها وحدة متماسكة تنبني على الترابط أفقياً وعمودياً وتميل إلى الوضوح والتجسيد تماشياً مع الأنموذج النظري للقصيدة العربية النمطية. وهي بذلك – القصيدة العربية في العصر المملوكي قصيدة مسالمة جداً، تنأى عن تشويش الأنساق الثقافية السائدة في الشعرية العربية ، بحثاً عن فحولة ضائعة أو تائهة.

الهوامش

(١) المتوكل ، أحمد، **الوظيفة والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية**. منشورات عكاظ. المغرب. ص ١٤٥ – ١٤٨.

(٢) يتم اشتقاق الجملة بحسب النحو الوظيفي، عبر بناء ثلاث بنيات رئيسة: بنية حملية، وبنية وظيفية ، وبنية تكوينية. تضطلع البنية الأخيرة – البنية التركيبية والصرفية – بالخصائص الدلالية والتداولية الممثلة بالبنيتين: الحملية والوظيفية. وتعد المفردة في ذلك الترتيب محمولاً لوظائف دلالية ، ينتمي تركيبياً إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة. المتوكل ، ص ١٠.

(٣) بين الجملتين فارق يدرك بشكل حدسي ، إلا أن " شومسكي Chomsky" طور المستوى التحويلي اللساني ، بهدف تفسير الاستجابات الحدسية التي تثيرها تلك الجمل ، من خلال البحث في بنية الجملة صرفياً وصوتياً. شومسكي، نعوم – **البنى النحوية** ، ترجمة يوسف عزيز. ط .٢ الدار البيضاء. مطبعة النجاح الجديدة ١٩٨٧ص ١٣..

(٤) ياكبسون ، رومان – **قضايا الشعرية** – ترجمة: محمد الوالي ط ١ المغرب. دار توبقال ١٩٨٨ ص ١٥.

(٥) ينبثق عن نظام وحدات الإخبار الشعري نظام تقابلي ، ينتج منه نوعان من التوازي التأليفي: التوازي بالتشابه: أي التكرار المتشابه للبنيات. والتوازي بالتخالف ، أي تخالف المتشابهات. بلمليح، إدريس. **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب** – ط ١. الرباط. جامعة محمد الخامس ١٩٩٥ ص ٥٢٢.

(٦) الانسجام Harmonie: تآلف الأجزاء في وحدة عضوية متكاملة لا تعارض فيها، وهو كذلك كل ما يطبع عقيدة أو نظام التفكير أو النظرية ، ولا يعتبر الانسجام من وجهة نظر " كولرمان " منطقياً بل يعتبر وظيفياً، وهو أن العناصر الثلاثة المكونة للقيمة الجمالية من حيث الفن والطابع المفهومي للتخيل "علوش، سعيد – **المصطلحات الأدبية المعاصرة** – مطبعة المكتبة الجامعية. الدار البيضاء ص ٤١ والحلو ، عبده

– **معجم المصطلحات الفلسفية** – المركز التربوي للبحوث والإنماء. مكتبة لبنان. بيروت ص ٧٤ ، ونأخذ منه في بحثنا جانبه الدلالي الذي يتأتى من خلال السياق العام للنص..

(٧) بلمليح ، ص ٢٥٧.

(٨) ابن الوردي ، عمر بن المظفر – **الديوان** – ط ١ – القسطنطينة ١٣٠٠ هـ ص ١٨٦.

(٩) الجرجاني ، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز** ، تحقيق محمد رضا. بيروت دار المعارف ١٩٨٤ ص ١٧– ١٧٤.

(١٠) **البقرة** ١.

(١١) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص ١٧٥.

(١٢) الحلي ، صفي الدين. **الديوان**. دار صادر. بيروت ص ٦٥١.

(١٣) نفسه ، ص ٥٧.

(١٤) عتيق ، عبد العزيز– **علم المعاني**. بيروت ١٩٧٤ ص ١٦١ – ١٦٥.

(١٥) الحلي ، ص ٣٩٦.

(١٦) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**. ص. ١٧٠.

(١٧) كوهن ، جان– **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري. ط ١ المغرب. دار توبقال ١٩٨٦ ص ١٦٣.

(١٨) الشاب الظريف ، محمد بن سليمان. **الديوان**. تحقيق هادي شاكر. ط ١ بيروت النهضة العربية ١٩٨٥ ص ٤١–٤٢.

(١٩) النسيب الأول: التشبيب والتغزل ، والثاني: القريب نسباً. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين. **لسان العرب**. ط ٣ دار صادر. بيروت ١٩٩٤ م ١ مادة ، "نسب".

(٢٠) صاب المطر ، يصوب صوباً: نزل وانصب. ابن منظور – م ١ مادة: صوب.

(٢١) الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ١٧٤.

(٢٢) نفسه / ص ١٧١ – ١٧٣.

(٢٣) الجمحي ، محمد بن سلام – **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق محمود شاكر. مصر. دار المعارف ١٩٨٢ ص ٥ – ٦.

(٢٤) الحلي: ص ٣٩٢.

(٢٥) العسقلاني ، ابن حجر، أحمد بن علي. **الديوان**. أنس الحجر في أبيات ابن حجر– تحقيق شهاب الدين أبوعمرو. ط ٢ ص ٣٠١–٣٠٢.

(٢٦) غالها: أصابها ، تستعمل في المصائب. ابن منظور. م ١١ مادة "غول".

(٢٧) تدعى ست الركب (– ٧٩٨ هـ) ، العسقلاني ، ص ٣٠١.

(٢٨) الأنصاري ، جمال الدين بن هشام. **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب.** تحقيق مازن مبارك. مراجعة سعيد الأفغاني ط ٥. بيروت. دار الفكر. ١٩٧٩ ص ٥٠٦.

(٢٩) الحموي ، ابن حجة ،١٢٠ **خزانة الأدب وغاية الأرب**. شرح عصام شعيتو. ط ١ بيروت ١٩٨٧ ص. ١٠٢.

(٣٠) بلمليح ، ص ٥٣١.

(٣١) ابن ربيعة الذبياني ، شاعر ، فارس ، جاهلي. كان سيد بني سهم بن مرة. يلقب بـ"مانع الضيم" في شعره حكمة. توفى سنة (١٠ ق هـ) الزركلي ، خير الدين، **الأعلام، قاموس تراجم** – ط .٥ بيروت. دار العلم للملايين ١٩٨٠ ج ٢ ، ص ٢٦٢.

(٣٢) عن بلمليح ، ص ٥٣٥.

(٣٣) العسقلاني ، ص ٥٨.

(٣٤) يقال: تصرم الزمان ، أي مضى وذهب ، ومثله انصرم من الصرم ، ابن منظور ، م١٢ مادة "صرم" والمقصود هنا بالآيات المعجزات المأثورة عن النبي ﷺ، فإنها مذكورة منقولة عصراً بعد عصر..

(٣٥) ابن نباتة ، جمال الدين– **الديوان**. بيروت. دار إحياء التراث. ص ٢٨.

(٣٦) محمد بن علي بن الحسين بن مقلة، وزير المقتدر العباسي، والقاهر بالله والراضي بالله. من الشعراء والأدباء، يضرب بحسن خطه المثل. توفي سنة (٣٢٧ هـ) الزركلي ج ٦ ص ٢٧٣.

(٣٧) الودق: المطر كله ، شديدة وهينه. ابن منظور ، م ١٠ مادة "ودق".

(٣٨) جدلوا: أصلها من الجدل الذي هو الشدة، وأراد الشاعر: صرعوا الفرسان وألقوهم على الجدالة، وهي الأرض. ابن منظور. م ١١ مادة " جدل".

(٣٩) هناك ثلاثة أنماط من الجمل المنحرفة ، تقوم الأولى على مقولة معجمية ، كالانتقال من الصفة إلى الاسم أو الانتقال من الاسم إلى الصفة. وتقوم الجملة الثانية على خرق سمة تفريعية كالانتقال من الفعل اللازم إلى المتعدي، وتقوم الثالثة على خرق سمة انتقائية كالانتقال من المحسوس إلى المجرد. شومسكي، نعوم– **جوانب من نظرية النحو.** ترجمة مرتضى جواد. البصرة. جامعة البصرة. ١٩٨٥ص ٢٣٢ – ٢٤٠.

(٤٠) حزامة: من يحزم حزما وحزامة: ضبط الإنسان أمره ، والأخذ فيه بالثقة. ابن منظور ، م ١٢ مادة "حزم ".

(٤١) اللحم العبيط: عبط الذبيحة: نحرها من غير داء ولا كسر. ابن منظور ، م ٧ مادة " عبط".

(٤٢) الزماع: المضاء في الأمر والعزم عليه. ابن منظور ، م ٨ مادة "زمع ".

(٤٣) الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ٥٠-٥١.

(٤٤) بطن وجرة ، اسم مكان.
ربيب: الصبي ، والمربوب ، المربى. ابن منظور. م ١ مادة "ربب".

(٤٥) الجرجاني ، عبد القاهر- **أسرار البلاغة** ، تحقيق: هـ. ويتر. إسطنبول. مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤ ص ٢٢٣-٣٢٤.

(٤٦) الولي ، محمد- **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي** - ط ١. بيروت. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي ١٩٩٠ ص ٩٢.

(٤٧) بارت ، روبرت - **الخيال الرمزي**. ترجمة. عيسى العاكوب. بيروت- معهد الإنماء العربي ١٩٨٧ ص ٥٩.

(٤٨) الحلي ، ص ٣٣٩.

(٤٩) الفرق بينها أن الأول يأخذ دلالته استناداً إلى معطيات موضوعية ، أما الثاني فهو مرتبط بالصورة الذهنية المتداعية التي كونتها المعرفة واختزلتها في المفردات اللغوية..

(٥٠) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ٢٠٣.

(٥١) ابن الأثير ،ضياء الدين- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة. مطبعة الحلبي ١٩٣٩ ج ٢، ص ٨٤.

(٥٢) البستاني ، صبحي- **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، الأصول والفروع. ط ١ بيروت. دار الفكر اللبناني ١٩٨٦ص ٦٦ عن
Jakobson Roman **Essai de linguistique générale** Minuit .paris 1968 p61

(٥٣) البستاني، ص ٥٠ عن
Caminade Pierre: **Image et metaphore Borda**, Mancy, 1970.p:5

(٥٤) البستاني ص ٧٦ عن
Jacheva, Hana: **l'image poétique dans le mouvement romantique** slave paris 1978 p 2

(٥٥) ياكبسون ، ص ٥٥.

(٥٦) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٣٦٨.

(٥٧) أدونيس، علي أحمد سعيد– زمن الشعر. ط ٣. بيروت ١٩٧٣ ص ١٥٤. واليافي، نعيم – مقدمة لدراسة الصورة الفنية– دمشق ١٩٨٢ ص٦٥ ، وصالح ، بشرى موسى. **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.** ط ١ بيروت. المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ ص ٩٢.

(٥٨) اليافي ، ص ٦٥.

(٥٩) " الجامع في كل" الجمع بين ركنين في كل واحد.

(٦٠) ريتشاردز ، أ. **مبادئ النقد الأدبي** – ترجمة مصطفى بدوي. القاهرة. المؤسسة المصرية ١٦٦٣ ص ٣١٠.

(٦١) موردو ، فرانسوا– **البلاغة، مدخل لدراسة الصورة البيانية.** ترجمة: محمد الوالي. ط ١ – المغرب.منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩ ص ١٥.

(٦٢) المرجع السابق، ص ٨.

(٦٣) المرجع السابق، ص ٦٠ ، عن : S. Ullmann M langue et Littérature , p 45.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٦٥) السكاكي ، أبو يعقوب– **مفتاح العلوم.** شرح نعيم الزرزور. بيروت ١٩٨٣ ص ٣٣٢– ٣٣٣.

(٦٦) بليث ، هنريش– **البلاغة الأسلوبية**، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. ترجمة: محمد العمري. ط ١ الدار البيضاء. منشورات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ١٩٨٩ص ٥٢–٥٤.

(٦٧) العسقلاني ، ص ٢٤٥.

(٦٨) الأوصاب ، جمع وصب: المرض. ابن منظور ، م ١ مادة وصب.

(٦٩) الحلي ، ص ٢٥٤.

(٧٠) ابن الوردي ، ص ٢٤٧.

(٧١) الباعونية ، عائشة. **الديوان**. مخطوط رقم ٨٣٤. دار الوثائق. الرباط. الخزانة العامة ص ١٠.

(٧٢) العسقلاني ، ص ٢٤٤.

(٧٣) الحلي ، ص ٢٥٢.

(٧٤) ابن نباتة ، ص ١٠٥.

(٧٥) الشاب الظريف ، ص ٢٨.

(٧٦) ابن نباتة ، ص ١٠٦.

(٧٧) البوصيري ، محمد بن سعيد. **الديوان**. تحقيق محمد سيد الكيلاني. القاهرة ١٩٥٥ ص ٩.

(٧٨) الشاب الظريف ، ص ١٧٩.

(٧٩) الحلي ، ص ٤٩٤.

(٨٠) القروم ، ج أقرم: السيد. ابن منظور ، م ١٢ مادة "قرم".

(٨١) الرقيم: يقال قرية أصحاب الكهف ، أو جبلهم أو كلبهم. ابن منظور. م ١٢مادة "رقم".

(٨٢) الشاب الظريف ، ص ١٣٠.

(٨٣) التلمساني ، عفيف الدين. مخطوط رقم ٥٩١٧. دمشق الظاهرية. ورقة ١٠٦.

(٨٤) حسين، علي صافي– **ابن دقيق العيد**، حياته وديوانه. مصر. دار المعارف ص ١٤٤.

(٨٥) ابن الوردي ، ص ٢٤٧.

(٨٦) التلمساني ، المخطوط ، ص ١٠٢.

(٨٧) البستاني ، ص ١٣١ – ١٣٢.

(٨٨) **القرآن الكريم ، يوسف** ، ٣٦.

(٨٩) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص ٦٦.

(٩٠) السكاكي ، ص ٤٠٤.

(٩١) بليث ، ص ٥٦–٥٩.

(٩٢) العسقلاني ، ص ٢٥٨.

(٩٣) ابن الوردي ، ص ٢٤٨.

(٩٤) ٥٦ – البوصيري ، ص ٧.

(٩٥) كتيبة خضراء ، مدججة بالسلاح. ابن منظور م ١ مادة "كتب ".

(٩٦) ابن جني ، عثمان– **الخصائص**– تحقيق محمد رجب النجار. ط ٢. بيروت. دار الهدى ج ٣ ص ١٧٣.

(٩٧) الحلي ، ص ٣٢.

(٩٨) ابن نباتة ، ص ٤٠٤.

(٩٩) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(١٠٠) العسقلاني ، ص ٢١٨.

(١٠١) الشاب الظريف ، ص ١٧٦.

(١٠٢) ابن جني ، ج ٣ ص ٣٢.

(١٠٣) بليث ، ص ٥٨.

(١٠٤) العسقلاني ، ص ٢٢١.

(١٠٥) ابن نباتة ، ص ٢.

(١٠٦) العسقلاني ، ص ٢٢٦.

(١٠٧) ابن رشيق ، الحسن- **العمدة في صناعة الشعر ونقده** – تحقيق محيي الدين عبد الحميد. ط ٥ بيروت. دار الحلي. ج ٢ ص ٢٣١.

(١٠٨) ابن رشيق ،ج ٢ ص ٢٦٩ ، والحموي، ياقوت بن عبد الله – **معجم البلدان** – ط ١. مصر ١٩٠٦ م ٣ ص ١٨٣.

(١٠٩) ابن رشيق. م ٤ ص ١٢٣، والقرطاجني ٦ حازم – **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** – تحقيق محمد الحبيب الخوجة- ط.٢ بيروت. دار الغرب الإسلامية ١٩٨١ م ص ٣٥٥.

(١١٠) عطوان ، حسين – **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي.** مصر. دار المعارف ص ١١.

(١١١) اليسوعي ، لويس شيخو – **شعراء النصرانية قبل الإسلام.** ط ٢. بيروت. دار الشروق ج ١ ص ١٦١.

(١١٢) عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي** ، ص ١٥ – ٢٠.

(١١٣) لبيد بن ربيعة العامري، **الديوان**. بيروت. دار صادر- ١٩٦٦ ص ٤٤.

(١١٤) الأخطل ،غياث بن غوث – **شعر الأخطل.** رواية ابن عبد الله اليزيدي. بيروت. المطبعة الكاتوليكية ص ٢٧.

(١١٥) ابن برد ، بشار ، **الديوان**- شرح محمد الطاهر عاشور. تونس ١٩٧٦ ١٩٨١ ص ٢٨٣.

(١١٦) هي وصف سفن الأمين (. ١٩٨ هـ) التي وضعها على أشكال متعددة للتنزه في نهر دجلة.

(١١٧) أبو نواس ، الحسن بن هانئ- **الديوان**- تحقيق أحمد عبد الحميد الغزالي. بيروت. دار الكتب ص ٤١٤.

(١١٨) عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، مصر. دار المعارف ص ٥١.

(١١٩) البحتري ، ج ١ ص ٢٤.

(١٢٠) أمثال "ذو الرحمة " (.١١٧ هـ) والقطامي (.١٩٠ هـ) وأشجع السلمي (.١٩٥ هـ).

(١٢١) ابن قيس الرقيات ، **الديوان** – تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت. دار صادر – ١٩٨٥ ص ١ ، ٣٠ ، ٨٧.

(١٢٢) هلال ، محمد غنيمي – **النقد الأدبي الحديث** ط ٣. القاهرة ١٩٦٤ ص ٢٢٠– ٢٢٢.

(١٢٣) ابن جعفر ، قدامة – نقد الشعر– تحقيق كمال مصطفى. مصر مكتبة الخاشجي ١٩٧٥ ص ١٢٣– ١٢٤.

(١٢٤) ابن نباتة ، ص ٢٧٣.

(١٢٥) حور ، محمد إبراهيم – **صفي الدين الحلي ، حياته آثاره وشعره**. ط ٢ بيروت، دمشق. دار الفكر ١٩٩٠ ص ٨٠.

(١٢٦) الحلي ، ص ١٨.

(١٢٧) ابن نباتة ، ص ٨٤.

(١٢٨) جمة: الكثير من كل شيء. ابن منظور ، م ١٢ مادة "جمم ". اللبث ، المكث والتوقف. ابن منظور ، مادة " لبث ".

(١٢٩) ابن نباتة ، ص ٥.

(١٣٠) المرجع السابق، ص ٣٧٧.

(١٣١) المرجع السابق، ص ٤٥٥.

(١٣٢) الريم: الظبي الخالص البياض. ابن منظور م ١٢ مادة: "ريم " حاميم: يقال آل حاميم. حم: هناك سبع سور قرآنية استهلت بهذين الحرفين ، هي: غافر ، فصلت، الزخرف ، الدخان ، الجاثية ، الأحقاف ، ولعل الشاعر يريد هذا المعنى الاستهلالي..

(١٣٣) ابن نباتة ، ص ٢٦.

(١٣٤) ثواقبا: ثقب النار ثقوبا: اتقدت. كناية عن حرقة البكاء ولوعة الحب. ابن منظور م ١ مادة " ثقب ".

(١٣٥) ابن نباتة ، ص ٣٨٥.

(١٣٦) الشاب الظريف ، ص ١٠٧.

(١٣٧) المرجع السابق، ص ١٧٦.

(١٣٨) ابن مكانس ، فخر الدين– **الديوان**. مخطوطة رقم .٢٥٤٧ دار الوثائق. الرباط. الخزانة العامة. ورقة ١٠.

(١٣٩) الأشنب: البارود والطيب. ابن منظور م ١ مادة " شنب ".

(١٤٠) ذو مرة: صاحب الخلق القوي والعقل والأصالة. ابن منظور م ٥ مادة " مرر ".

(١٤١) العسقلاني ، ص ٤٩.

(١٤٢) الشاب الظريف ، ص ٢٦.

(١٤٣) الحلي ، ص ١٧.

(١٤٤) الشاب الظريف ، ص ١٧٦.

(١٤٥) الحلي ، ص ٢١٨.

(١٤٦) المؤيد إسماعيل بن علي المظفر ، محمد بن المنصور ، ملك حماة. عرف بأبي الفداء وبكتابه "المختصر في أخبار البشر" توفى سنة (٧٦٢ هـ) الزركلي ، م ٢ ص ٧٥.

(١٤٧) بدليس: بلد بأرمينية. الحموي ، ياقوت ، ج، ص ٩٠.

(١٤٨) الحلي ، ص ٦٨٢.

(١٤٩) "كان أو كادا" حصل أو قرب من الحصول. "بان أو بادا" بدأ واندثر..

(١٥٠) ولي الخلافة في مصر سنة (٨١٥ هـ) لمدة خمسة أشهر فقط. الزركلي م ٣ ص ٢٦٥..

(١٥١) يستهلها بقوله على الكامل: الملك أصبح ثابت الأساس/ بالمستعين العادل العباس. العسقلاني ، ص ١٧٢.

(١٥٢) باشا ، عمر موسى، **ابن نباتة المصري** ، ط .٢ مصر. دار المعارف ١٩٧٣ص ١٤٢.

(١٥٣) ابن نباتة ، ص ٢٧٩ – ٢٨٠.

(١٥٤) الحلي ، ١٥٥.

(١٥٥) عذراء شمطاء: منصوبة بالتبعية لما قبلها. المزاج: خلط الخمرة بالماء أو مشروب آخر. ابن منظور ، م ٢ مادة "مزج "..

(١٥٦) الحلي ، ص ٧٠٧.

(١٥٧) المرجع السابق، ص ٧٠٧.

(١٥٨) المرجع السابق، ص ٧٠٧.

(١٥٩) الطلاء: الخمرة. أصابها القصر في النص لضرورة الوزن. ابن منظور ، م ١٥ ، مادة " طلي ".

(١٦٠) الحلي ، ص ٧١٥.

(١٦١) المرجع السابق، ص ١٥٩.

(١٦٢) ابن نباتة ، ص ١٨٣.

(١٦٣) الحلي، ص ٣٣١.

(١٦٤) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(١٦٥) ابن خطيب داريا ، محمد بن سليمان- **الديوان** – مخطوطة رقم .٢٢٥ دار الوثائق – الرباط. الخزانة العامة – ورقة ٥.

(١٦٦) المرجع السابق، ورقة ١٦٨.

(١٦٧) الشادن: الظبي. ابن منظور ، م ١٣ ، مادة " شدن ". الألعس: واللعس سواد في الشفة وقيل سواد مشرب بالحمرة. ابن منظور. م .٦ مادة "لعس".

(١٦٨) ابن نباتة ، ص ١٢٨ والبيت منقول من سياق الخمرة، وذلك من شعر الحطيئة..

(١٦٩) الحلي – ص ١٥٨.

(١٧٠) ابن نباتة ، ص ١٩٣.

(١٧١) الحلي ، ص ٣٣٦.

(١٧٢) لم ير بعض النقاد ما نراه في خمريات الحلي ، بسبب منهجية البحث المتبعة لديهم في الدرس ، فقد كانوا يبحثون عن شعراء العرب السابقين في شعر الحلي ، وحين وجدوا ضالتهم أفرغوا الشاعر من طاقاته الشعرية. حور. ص ٢٦٨..

(١٧٣) ابن نباتة ، ص ٤.

(١٧٤) يعطو ، العطو: التناول ورفع الرأس واليدين. وظبي عطو: يتطاول إلى الشجر ليتناول منه. ابن منظور م ١٥ مادة "عطا". الأدماء في الظباء: لون مشرب بياضا. ابن منظور. م ١٢ مادة "أدم".

(١٧٥) الحلي ، ص ١٢٨.

(١٧٦) المرجع السابق، ص ١٤٠.

(١٧٧) المرجع السابق، ص ٧٦١.

(١٧٨) المرجع السابق، ص ١٢٠.

(١٧٩) ابن نباتة ، ص ٤.

(١٨٠) الحلي ، ص ١٢١.

(١٨١) ابن نباتة ، ص ٥٦٦.

(١٨٢) المرجع السابق، ص ٤٣٨.

(١٨٣) الحلي ، ص ٦٠٠.

(١٨٤) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(١٨٥) حور ، ص ١٨٣.

(١٨٦) شاعر جاهلي ، بكى شبابه حين خرج مع امرئ القيس إلى القيصر ، ومات في الطريق فسمي عمرا الضائع. الآمدي ، الحسن بن بشر – **المؤتلف والمختلف.** بيروت. دار الحلبي ١٩٩١ ص ١٦٨ والمرزباني ، محمد – **معجم الشعراء** – تحقيق عبد الستار أحمد فراج. مصر. مطبعة الحلي ١٩٦٠ ص ٢٠٠.

(١٨٧) عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، ص ١١٢ – ١٥٤.

(١٨٨) ابن الوردي ، ص ٣١٥.

(١٨٩) ابن خطيب داريا ، ص ٤٤.

(١٩٠) ابن نباتة ، ص ٣٥.

(١٩١) ابن الوردي ، ص ٣١٥.

(١٩٢) النورة والنور: الزهر. ابن منظور ، م ٥ مادة "نور ".

(١٩٣) ابن نباتة ، ص ٣٥.

(١٩٤) باشا ، **ابن نباتة المصري**، ص ١٤٩– ٧٠.

(١٩٥) ابن نباتة ، ص ٤٩٠.

(١٩٦) الزرفين: حلقة للباب ، فقد زرفن صدغيه ، جعلهما كالزرفين. ابن منظور ، م ١٣ مادة " زرفن".

(١٩٧) ابن نباتة ، ص ٢٨.

(١٩٨) "حباب: فقاقيع الماء ، ابن منظور م ١ مادة " حبب "..

(١٩٩) ابن نباتة ، ص ٣٥.

(٢٠٠) المرجع السابق، ٢٨.

(٢٠١) اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن. ابن منظور ، م ١٢ مادة "لمم ".

(٢٠٢) ابن نباتة ، ص ٣٣.

(٢٠٣) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٢٠٤) المرجع السابق، ص ٨.

(٢٠٥) إقذاء: ما يقع في العين وفي الشراب. ابن منظور ، م ١٥ مادة " قذي ".

(٢٠٦) ابن نباتة ، ص ٢٨.

(٢٠٧) المرجع السابق، ص ٣٢٣.

(٢٠٨) ابن خطيب داريا ، ص ٤٤.

(٢٠٩) الجاحظ ، عمر بن محمد – **الحنين إلى الأوطان** – القاهرة ١٩٢٣ ص ١٤ – ١٥.

(٢١٠) العفة: بقية اللبن في الضرع. ابن منظور م ٩ مادة " عفف ". المزاود ، جمع مزود: ما يجعل فيه الزاد ، ابن منظور ، م ٣ مادة " زيد ".

(٢١١) قبيصة: التراب المجموع. ابن منظور ، م ٧ مادة "قبص ".

(٢١٢) أهم تلك التفسيرات ، القول: إن الأطلال تدل على المشكلة الوجودية الكبرى التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي وهي اختيار القضاء والفناء والتناهي. عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي** ، مصر. دار المعارف ص ١٥٦ – ١٦١.

(٢١٣) الحلي ، ص ١٩٧.

(٢١٤) ابن نباتة ، ص ٣١.

(٢١٥) ابن خطيب داريا ، ص ١٩٧.

(٢١٦) الحلي، ص ١٩٧.

(٢١٧) ابن نباتة ، ص ٢٦.

(٢١٨) العسقلاني ، ص ١٩٩.

(٢١٩) الطفيلة: تصغير تحبب ، و" فرحة " لعله اسم ابنة الشاعر.

(٢٢٠) نابها: أصابها. ابن منظور ، م ١ مادة " نوب ".

(٢٢١) يشرع: يرد الماء ويدخله. ابن منظور ، م ٨ مادة " شرع ".

(٢٢٢) الحلي ، ص ٧٢١.

(٢٢٣) ابن نباتة ، ص ١٩٦.

(٢٢٤) ابن خطيب داريا ، ص ١٥٥.

(٢٢٥) الدخول: واد بأرض اليمامة. الحموي ، ياقوت م ٢ ص ٤٤٥ حومل: موضع ما بين إمرة وأسود العين. الحموي ، ياقوت م ٦ ص ٣٢٥. توضح: كثيب أبيض من كثبان حمر بالدهناء. م ٢ ص ٥٩ المقراة: قرية من نواحي اليمامة. الحموي ، ياقوت م ٥ ص ١٧٤. السدر: شجرة النبق م ٥ مادة " سدر"..

(٢٢٦) الحلي ، ص ٢٨٥.

(٢٢٧) ابن نباتة ، ص ٢٦٥.

(٢٢٨) ظباء كناس: من كنس الظبي: دخل في كناسه ، أي مستتره من الشجر. ابن منظور، م ٦ مادة " كنس "..

(٢٢٩) ابن نباتة ، ص ٤٩٤.

(٢٣٠) المرجع السابق، ٢٧.

(٢٣١) المرجع السابق، ص ٢١٦.

(٢٣٢) ضمن الشاعر قوله تعالى: (اهبطوا مصرا ، فإن لكم ما سألتم) البقرة ٦٠.

(٢٣٣) العسقلاني ص ٢٠٢.

(٢٣٤) مفرد: راكب مفرد. ليس معه غير بعيره. ابن منظور. م ٣ مادة " فرد ".

(٢٣٥) الشريف المرتضى ، علي بن الحسين – **طيف الخيال**. تحقيق محمد سيد الكيلاني. القاهرة. البابي الحلبي ١٥٥٩ ص ٩٩.

(٢٣٦) عطوان ، م**قدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، ص ٦٩.

(٢٣٧) ابن نباتة ، ص ٢٩٥.

(٢٣٨) ابن خطيب داريا ، ص ٤٧.

(٢٣٩) الحلي ، ص ٧١٧.

(٢٤٠) ابن نباتة ، ص ٢٦٣.

(٢٤١) العسقلاني ، ص ١٨١.

(٢٤٢) الشاب الظريف ، ص ٣٩.

(٢٤٣) ابن نباتة ، ص ٥٦٤.

(٢٤٤) قلاك ، القلى: البغض ، ابن منظور ، م ١٥ مادة: " قلا ".

(٢٤٥) الحلي ، ص ٧١٧.

(٢٤٦) امرؤ القيس ، أوس بن حجر – **الديوان** – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ٤ – مصر دار المعارف ص ١١٤.

(٢٤٧) ابن حزم الأندلسي، **جمهرة أنساب العرب**. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة ص ٤٥٦.

(٢٤٨) امرؤ القيس ، ص ٨.

(٢٤٩) البوصيري ، ص ٢٠٢.

(٢٥٠) البهار: نبت طيب الريح. ابن منظور ، م ٥ مادة "بهر ".

(٢٥١) الحلي ، ص ٢١٩.

(٢٥٢) الجامعين: هو حلة بني مزيد التي بأرض بابل على الفرات. الحموي ، ياقوت م ٣ ص ٣٩.

(٢٥٣) ابن نباتة ، ص ٤٤٨.

(٢٥٤) البوصيري ، ص ١٩١.

(٢٥٥) امرؤ القيس ، ص ١٣.

(٢٥٦) الشاب الظريف ، ص ١١٩.

(٢٥٧) خمار: بقية السكر ، صداع الخمر. ابن منظور ، م ٥ مادة " خمر ".

(٢٥٨) البوصيري ، ص ١٩١.

(٢٥٩) ابن برد ، ص ٢٨٣.

(٢٦٠) ابن نباتة ، ص ٢٤.

(٢٦١) فوديه: الفود: معظم شعر الرأس مما يلي الأذن وناحية الرأس. ابن منظور ، م ٣ مادة " فيد ".

(٢٦٢) جون: النبات يضرب إلى السواد من خضرته. جمع: جون. ابن منظور: م ١٣ مادة " جون ".

(٢٦٣) الحلي ، ص ٣٥٦.

(٢٦٤) المرجع السابق، ص ٣٥٤.

(٢٦٥) الملك المظفر ، غازي بن أيوب ، صاحب ميا فارقين والرها وإربل ، من ملوك الدولة الأيوبية. توفى سنة (٦٤٥ هـ) الزركلي ج ٥ ص ١١٢.

(٢٦٦) إربل: قلعة من أعمال الموصل ، الحموي ، ياقوت ، ج ١ ص ١٧٢.

(٢٦٧) الحلي ، ص ٦٠.

(٢٦٨) أيوب بن محمد أبو الفتح نجم الدين. ولي السلطنة في القاهرة سنة (٦٣٧ هـ) إلى أن توفى سنة (٦٤٧ هـ) الزركلي ج ٢ ص ٣٨.

(٢٦٩) الحلي ، ص ٦٩.

(٢٧٠) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٢٧١) عطوان، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني**، ص ١٢٤- ١٢٧- المرجع السابق، ص٣٣.

(٢٧٢) ابن خطيب داريا ، ص ٢٨.

(٢٧٣) المرجع السابق ٣٣.

(٢٧٤) ابن عبد الله الصالحي ، من كبار الدولة القلاوونية ، ولي السلطنة سنة (٦٩٣ هـ) وتوفى سنة (٧٤١ هـ) الزركلي ج ٧ ص١١.

(٢٧٥) الحلي ، ص ٩٩.

(٢٧٦) الصور: قلعة قرب ماردين. الحموي ، ياقوت ج ٥ ص ٣٩٩.

(٢٧٧) الحلي ، ص ١٤٥.

(٢٧٨) نفخة الصور: النفخ في القرن يوم القيامة. ابن كثير ج ٣ ص ١٧٢.

(٢٧٩) الحلي ، ص ٢٢.

(٢٨٠) الشوازب: الخيول المضمرة. ابن منظور ، م ١ مادة " شزب ".

(٢٨١) العجاج: الغبار. ابن منظور ، م٢ مادة " عجج " المسربل: اللابس السربال. ابن منظور ، م ١١ مادة " سربل ".

(٢٨٢) عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، ص ٢٠٤.

(٢٨٣) البوصيري ، ص ٤١.

(٢٨٤) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢٨٥) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٢٨٦) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٢٨٧) الشاب الظريف ، ص ٢٢١.

(٢٨٨) ابن نباتة ، ص ٤٠٠.

(٢٨٩) المرجع السابق، ص ٤٠٠.

(٢٩٠) سيرة البطال: هي سيرة الأميرة ذات الهمة ، نسبة إلى أبي محمد البطال ، أحد الشخصيات الرئيسة في السيرة. وإليه تنسب السيرة التركية " السيد غازي البطال " وتعكس الأحداث نفسها التي تعكسها السيرة العربية " الأميرة ذات الهمة " حسنين، علي فؤاد ، قصصنا الشعبي. القاهرة. دار الفكر العربي ١٩٤٧ص ٥٢. وإبراهيم ، نبيلة – **سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارن**ة. القاهرة. دار الكتاب العربي ص ١٣٤.

(٢٩١) الحلي ، ص ٦٥.

(٢٩٢) عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، ص ١٤٣.

(٢٩٣) الشاب الظريف ، ص ٥٥.

(٢٩٤) البوصيري ، ص ٢٠٩.

(٢٩٥) حزون ، جمع الحزن: ما غلظ من الأرض. ابن منظور ، م ١٣ مادة " حزن ".

(٢٩٦) عطوان ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، ص ٢٠٤.

(٢٩٧) ابن نباتة ، ص ٣٨٧.

(٢٩٨) حالية ومحلال: من حال عليه الحول حولا ،و حؤلا: أتى. ابن منظور ، م ١١ مادة " حول ".

(٢٩٩) الحلي ، ص ٢٧.

(٣٠٠) الشاب الظريف ، ص ٥١ – ٥٢.

(٣٠١) كثب ، جمع الكثيب: التل من الرمل. الكثب: القرب. ابن منظور ، م ١ مادة " كثب".

(٣٠٢) النشب: المال والعقار. ابن منظور. م ١ مادة " نشب ".

(٣٠٣) ابن دقيق العيد ، ص ١٣٩.

(٣٠٤) السرى: سير عامة الليل. ابن منظور ، م ١٤ مادة " سرا ".

(٣٠٥) الأثيل ، يأثل أثولا. وتأثل: تأصل. ابن منظور ، م ١١ مادة " أثل ".

(٣٠٦) ابن الأثير ، ضياء الدين – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة مطبعة البابي الحلبي ١٩٣٩ ج ٢ ص ٢٣٦.

(٣٠٧) ابن طبا طبا ، محمد أحمد العلوي – عيار الشعر. تحقيق طه الجابري. القاهرة ١٩٥٣ ص ١٢٦ – ١٢٧.

(٣٠٨) القرطاجني ، ص ٢٨٧.

(٣٠٩) المرجع السابق، ص ٢٨٧.

(٣١٠) الدسوقي ، عمر – **النابغة الذبياني.** القاهرة. مطبعة النهضة المصرية ١٩٤٩ ص ٣٢٠.

(٣١١) حسين، سيد حسني ، **الشعر الجاهلي. مراحله واتجاهاته الفنية.** القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف ١٩٧١ ص ٢٨.

(٣١٢) أدونيس ، **قدمة للشعر العربي** ، ط .٢ بيروت، دار العودة ١٩٧٩ ص ٤٢.

(٣١٣) الأيوبي سعيد – **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي** – الرباط– مكتبة المعارف. الباب الأول والثاني.

(٣١٤) ابن الشيخ ، جمال الدين– **الشعرية العربية.** ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي. ط١. المغرب – دار توبقال ١٩٩٦ ص ١٧٧.

(٣١٥) كوهن ، ص ١٧٠.

(٣١٦) المرجع السابق، ص ١٧٣.

(٣١٧) الأيوبي ، البابان ، الأول والثاني..

(٣١٨) الخفاجي ، ابن سنان – **سر الفصاحة** – تحقيق عبد المتعال الصعيدي. القاهرة ١٩٥٢ ص ٣١٥.

(٣١٩) القرطاجي ، ص ٢٤٥.

(٣٢٠) ١٥– الشاب الظريف ، ص ٣٣.

(٣٢١) ابن نباتة ، ص ١٢٦.

(٣٢٢) الأشرف إسماعيل أحد ملوك بني رسول في اليمن. ولي الحكم سنة (٧٧٨ هـ) إلى حين وفاته سنة (٨٠٣هـ) الزركلي ، م ١ ص ٣٠٩.

(٣٢٣) العسقلاني ، ص ١١٩.

(٣٢٤) الحلي ، ص ١٨٥.

(٣٢٥) رنق: كدر. ابن منظور ، م ١٠ مادة " رنق ".

(٣٢٦) البوصيري ، ص ١٩٠.

(٣٢٧) ذو سلم: واد على طريق البصرة إلى مكة. الحموي ، ياقوت م ٥ ص ١١٢.

(٣٢٨) ابن الأثير ، ج ٣ ص ١٢١.

(٣٢٩) ابن دقيق العيد ، ص ١٣٩ – ١٤٠.

(٣٣٠) الحلي ، ص ١٣٠.

(٣٣١) الحموي ، ابن حجة ، خزانة الأدب – شرح عصام شعيتو. ط ١. بيروت ١٩٨٧ ج ٢ ص ٣٩.

(٣٣٢) العسقلاني ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨.

(٣٣٣) الأنظار: جمع نظير لا جمع نظر ، ومراد الشاعر بالصند ، من ليس نظيرا. والبعيد أنه جمع نظر، ففيه تورية عن مناصب الممدوح من نحو "نظر الخاص" و"نظر الجيش" وهما من المناصب المشهورة في ذلك العصر. العسقلاني ، ص ٢٠٨.

(٣٣٤) هو سعد الدين إبراهيم بن عبد الرزاق الإسكندري ، كان ناظر الخاص ، وناظر الجيش وكاتبا ، توفي سنة (٨٣٧ هـ) .العسقلاني ، ص ٢٠٨.

(٣٣٥) البوصيري ، ص ٤٨.

(٣٣٦) فخر الدين عثمان: كاتب الملك الكامل. توفى سنة (٦٢٩ هـ) المقريزي ، تقي الدين – **السلوك في معرفة دول الملوك** – نشره محمد زيادة. القاهرة. دار الكتب المصرية ١٩٦٣ القسم ١ ج ١ ص ٢٤٤.

(٣٣٧) ابن نباتة ، ص ٣٠٥.

(٣٣٨) الأجرع ، هو بلفظ التثنية: الأجرعي ، علم لموضع باليمامة. الحموي، ياقوت ج ١ ص ١٢٣.

(٣٣٩) ابن حميد: لا تشير القصيدة إلى الممدوح ، ولعله من بعض المقربين. والقصيدة تدخل في باب المدائح الإخوانية.

(٣٤٠) العسقلاني ، ص ٩٩.

(٣٤١) الحموي ، ابن حجة ، ج ١ ص ١٠٢.

(٣٤٢) الحلي ، ص ٦٨٦.

(٣٤٣) العسقلاني ، ص ٧٧ – ٧٨.

(٣٤٤) الحلي ، ص ١٠١.

(٣٤٥) أقب: الفرس الضامر البطن. ابن منظور ، م ١ مادة " قبب".

(٣٤٦) الخطران: التبختر كالخطر. ابن منظور م ٤ مادة " خطر " الخطاف: الذنب. ابن منظور ، م ٩ – مادة " خطف ".

(٣٤٧) حبك ، جمع حباك: طرائق النجوم ، بن منظور م ١٠ مادة " حبك ".

(٣٤٨) ابن نباتة ، ص ٣٢.

(٣٤٩) اليراع: القصب. ابن منظور. م ١ مادة "راع ". ابن منظور. م ٨ مادة "يرع".

(٣٥٠) أنظر أنواع القصيد عند القرطاجني ، ص ٢٤٥.

(٣٥١) أفدنا في التسمية من حديث " بارت روبرت " ، ص ٣٣ ،٥٣، ٨٩.

(٣٥٢) ابن الوردي ، ص ٣٣٩ – ٣٤٠.

(٣٥٣) التلمساني ، المخطوط ، ص ٧٨.

(٣٥٤) " في " خففت لضرورة الوزن. يتحنس: يلزم الموقع ولا يتحرك منه. ابن منظور ، م ٦ مادة " حنس".

(٣٥٥) مغرس: مكان تجمع فيه الغراس. ابن منظور. م ٦ مادة " غرس ".

(٣٥٦) الميس: التبختر. ابن منظور ، م ٦ مادة " ميس ".

(٣٥٧) ألمس: سواد شرب بالحمرة ، م ٦ مادة " لعس ".

(٣٥٨) ابن عربي محيي الدين ، **الفتوحات المكية** ، بيروت. دار صادر م ٢ ص ٣٠٣.

(٣٥٩) الطوسي ، سراج الدين– **اللمع في التصوف.** تحقيق عبد الحليم محمود. مصر. ١٩٦٠ ص ٦٥.

(٣٦٠) قال تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ﴾ النور ٣٥.

(٣٦١) القاشاني ، كمال عبد الرزاق– **اصطلاحات الصوفية** – تحقيق محمد إبراهيم جعفر. مصر. الهيئة العامة للكتاب. ١٩٨١ ص ٩٥.

(٣٦٢) الجيلاني ، عبد الكريم – **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**. ط١. المطبعة الأزهرية ١٦١٣ هـ ج ١٥ ص ٥٣.

(٣٦٣) القاشاني ، ص ١٥٧.

(٣٦٤) الطوسي ، ص ٦٥.

(٣٦٥) النبهاني ، يوسف – **جامع كرامات الأولياء** – مصر. دار الكتب العربية ١٢٣٩ هـ ص ٣٥١.

(٣٦٦) الطوسي ، ص ٧٤ –٧٥.

(٣٦٧) ابن عربي ، **فصوص الحكم** ، تحقيق أبو العلاء العفيفي. ط ٢. بيروت. دار الكتاب العربي ١٩٨٠ م ١ ، ص ١٠٤.

(٣٦٨) ابن عربي ، **الفتوحات المكية** ، ج ٢ ص ١٢٩.

(٣٦٩) الجيلاني ، ج ٢ ص ٤٨.

(٣٧٠) المرجع السابق، ج ٢ ص ٤٨.

(٣٧١) المرجع السابق، ج ٢ ص ٢٧.

(٣٧٢) القاشاني ، ص ١٦٤.

(٣٧٣) العوادي ، عدنان حسني – **الشعر الصوفي.** تحقيق محمد إبراهيم جعفر. مصر الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ص ٣١.

المصادر والمراجع

- إبراهيم ، نبيلة ، **سيرة الأميرة ذات الهمة** ، دراسة مقارنة ، القاهرة ، دار الكتاب العربي.
- ابن الأثير ، ضياء الدين ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، مطبعة الحلبي ، ١٩٣٩.
- ابن برد، بشار ، **الديوان** ، شرح محمد الطاهر عاشور ، تونس: ١٩٧٦.
- ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، تحقيق كمال مصطفى ، مصر ، مكتبة الخانجي ١٩٧٥.
- ابن جني ، عثمان ، **الخصائص.** تحقيق محمد رجب النجار ، ط ٢ بيروت ، دار الهدى.
- ابن حزم الأندلسي ، **جمهرة أنساب العرب** ، تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة..
- ابن خطيب داريا ، محمد بن سليمان ، **الديوان** ، مخطوط رقم ٢٢٥ ، دار الوثائق ، الرباط. الخزانة العامة.
- ابن رشيق ، الحسن ، **العمدة في صناعة الشعر ونقده** ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ط ٥ بيروت ، دار الحلي.
- ابن الشيخ ، جمال الدين ، **الشعرية العربية** ، ترجمة ، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ ، ط ١ ، المغرب ، دار توبقال ١٩٩٦.
- ابن طباطبا ، محمد أحمد العلوي ، **عيار الشعر** ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ١٩٥٣.
- ابن عربي ، محيي الدين محمد بن علي:
  - **الفتوحات المكية** ، بيروت ، دار صادر.
  - **فصوص الحكم** ، تحقيق أبو العلا العفيفي ، ط ٢ بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٠.

- ابن قيس الرقيات ، عبد الله ، **الديوان** ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار صادر، ١٩٨٥.
- ابن كثير ، أبو الفداء الحافظ ، **تفسير القرآن العظيم** ، بيروت ، دار الفكر ، ١٩٨٨.
- ابن مكانس ، فخر الدين ، **الديوان** ، مخطوط رقم ٢٥٤٧ ، دار الوثائق ، الرباط، الخزانة العامة.
- ابن نباتة ، جمال الدين ، **الديوان** ، بيروت ، دار إحياء التراث العربي.
- ابن الوردي ، عمر بن مظفر،**الديوان** ط ١ ، القسطنطينية ١٣٠٠ هـ.
- أبو نواس ، الحسن بن هانئ ، **الديوان** ، تحقيق أحمد عبد الحميد الغزالي، بيروت دار الكتاب.
- الأخطل ، غياث بن غوث ، **شعر الأخطل** ، رواية ابن عبد الله اليزيدي ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٩١.
- أدونيس ، علي أحمد سعيد:
  - **مقدمة للشعر العربي** ، ط ٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩.
  - **زمن الشعر** ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٣.
- الآمدي ، الحسن بن بشر ، **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم** ، بيروت ، دار الحلبي ، ١٩٩١.
- امرؤ القيس ، أوس بن حجر ، **الديوان** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٤ ، مصر ، دار المعارف. ١٠.
- الأنصاري، جمال الدين بن هشام ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب** ، تحقيق مازن مبارك ومحمد علي أحمد ، مراجعة سعيد الأفغاني ، ط ٥ ، بيروت ، دار الفكر ، ١٩٧٩.
- الأيوبي، سعيد – **عناصر الوحدة والرابط في الشعرالجاهلي – الرباط. مكتبة المعارف ١٩٨٦.**
- بارت ، روبرت ، **الخيال الرمزي**. ترجمة: عيسى العاكوب ، بيروت ، معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٧.

- بارت ، رولان ، **الدرجة الصفر للكتابة** ، ترجمة محمد برادة ، ط ٣ ، المغرب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٥.
- باشا ، عمر موسى، **ابن نباتة المصري ، أمير شعراء المشرق** ، ط ٢ ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٣.
- الباعونية ، عائشة ، **الديوان** ، مخطوط رقم ٨٣٤ ، دار الوثائق ، الرباط، الخزانة العامة.
- البحتري ، الوليد بن عبيد ، **الديوان** ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، ط ٢ مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٢.
- البستاني: صبحي ، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، الأصول والفروع ، ط ١ بيروت ، دار الفكر اللبناني ١٩٨٦.
- بلمليح ، إدريس ، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب** ، ط ١ الرباط ، جامعة محمد الخامس ، ١٩٩٥.
- بليث، هنريش ، **البلاغة الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص** ، ترجمة ، محمد العمري ، ط ١ ، الدار البيضاء ، منشورات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ١٩٨٩.
- البوصيري ، محمد بن سعيد ، **الديوان** ، تحقيق محمد سيد الكيلاني ، القاهرة ، ١٩٥٥.
- التلمساني ، عفيف الدين:
  - **الديوان** ، مخطوط رقم ٥٩١٧ ، دمشق ، الظاهرية.
  - **الديوان** ، تحقيق: يوسف زيدان ، مصر ، أخبار اليوم، ١٩٩٠.
- الجاحظ، عمر بن محمد، **الحنين إلى الأوطان** – القاهرة ١٩٣٢.
- الجرجاني ، عبد القاهر:
  - **أسرار البلاغة** ، تحقيق: هـ. ويتر: إسطنبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤.
  - **دلائل الإعجاز** ، تحقيق محمد رضا ، بيروت ، دار المعارف ، ١٩٨٧.
- الجمحي ، محمد بن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٥٢.

- الجيلاني ، عبد الكريم ، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل** ، ط ١ ، المطبعة الأزهرية ١٣١٦ هـ.
- حسنين ، علي فؤاد ، **قصصنا الشعب**ي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧.
- حسين سيد ،حسني **الشعر الجاهلي ، مراحله واتجاهاته الفني**ة ، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
- حسين، علي صافي– ، " **ابن دقيق العيد** ، حياته وديوانه ، دراسة في الأدب المصري ، مصر ، دار العارف.
- الحلي ، صفي الدين ، **عبد العزيز بن سرايا ، الديوان** ، دار صادر. بيروت.
- الحموي ، ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، شرح عصام شعيتو، ط ١ ، بيروت، ١٩٨٧.
- الحموي ، ياقوت بن عبد الله ، **معجم البلدان** ، ط ١ ، مصر ١٩٠٦.
- حور ، محمد إبراهيم ، **صفي الدين الحلي ، حياته وآثاره وشعره**، ط ٢ ، بيروت ، دمشق ، دار الفكر ١٩٩٠.
- الخفاجي ، ابن سنان ، **سر الفصاحة** ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٥٢.
- الدسوقي ، عمر ، **النابغة الدبياني** ، القاهرة ، مطبعة النهضة المصرية ١٩٤٩.
- ريتشاردز ، أ ، آ ، **مبادئ النقد الأدبي** ، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض ، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٣.
- الزركلي ، خير الدين ، **الأعلام ، قاموس تراجم** ، ط ٥ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٠.
- السكاكي ، أبو يعقوب ، مفتاح العلوم ، شرح نعيم الزرزور ، بيروت ، ١٩٨٣.
- الشاب الظريف ، محمد بن سليمان ، **الديوان** ، تحقيق شاكر هادي شاكر ، ط١ ، بيروت ، مكتبة النهضة العربية ١٩٨٥.
- الشريف المرتضى ، علي بن الحسين ، **طيف الخيال** ، تحقيق محمد سيد الكيلاني ، القاهرة ، البابي الحلبي ١٩٥٥.

- شومسكي ، نعوم:
  - **جوانب من نظرية النحو** ، ترجمة مرتضى جواد ، البصرة ، جامعة البصرة ١٩٨٥.
  - **البنى النحوية.** ترجمة يوسف عزيز ، ط ٢ ، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة ١٩٨٧.
- صالح بشرى موسى **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ، ط ١ ، بيروت ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤.
- الطوسي، السراج: **اللمع في التصوف.** تحقيق: عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور. مصر ١٩٦٠.
- عتيق، عبد العزيز- **علم المعاني.** بيروت ١٩٧٤.
- العسقلاني ، ابن حجر ، أحمد بن علي ، **الديران** " أنس الحجر في أبيات ابن حجر ، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، ط ٢ ، بيروت ، دار الديان للتراث ١٩٨٨.
- عطوان ، حسين:
  - **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي** ، مصر ، دار المعارف.
  - **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي** ، مصر ، دار المعارف.
  - **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني** ، مصر ، دار المعارف.
- علوش، سعيد - **المصطلحات الأدبية المعاصرة** - الدار البيضاء - مطبوعات المكتبة الجامعية ١٩٨٤.
- العوادي ، عدنان حسني ، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي** ، بغداد ، ١٩٨٦.
- القاشاني ، كمال عبد الرزاق ، **اصطلاحات الصوفية** ، تحقيق محمد إبراهيم جعفر ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١.
- القرطاجي ، حازم ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب الخوجة ، ط٢ ، بيروت ، دار الغرب الإسلامية ، ١٩٨١.
- كوهن ، جان ، **بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط ١ ، المغرب ، دار توبقال ١٩٨٦.

- لبيد بن ربيعة العامري ، **الديوان** ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٦.
- المتوكل، أحمد– **الوظيفة والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية** – المغرب – منشورات عكاظ ١٩٩٣.
- المرزباني ، محمد ، **معجم الشعراء** ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مصر، مطبعة الحلي، ١٩٦٠.
- المقريزي ، تقي الدين ، **السلوك في معرفة دول الملوك** ، نشره محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ١٩٦٣.
- موردو ، فرانسوا ، **البلاغة ، مدخل لدراسة الصور البيانية** ، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير ، ط ١ المغرب ، منشوران الحوار الأكادمي والجامعي ، ١٩٨٩.
- النبهاني ، يوسف ، **جامع كرامات الأولياء** ، مصر ، دار الكتب العربية ، ١٢٣٩ هـ.
- هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٤.
- الولي ، محمد ، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي** ، ط ١ ، بيروت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ١٩٩٠.
- اليافي ، نعيم / **مقدمة لدراسة الصورة الفنية** ، دمشق ١٩٨٢.
- ياكبسون ، **رومان قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط ١ ، المغرب ، دار توبقال ١٩٨٨
- اليسوعي ، لويس شيخو ، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، ط ٢، بيروت ، دار الشروق.

* the aromatic implicit text: Described as interpretative text so that the operative function of joing disappears. It acts against the clear structure incoherence (dissociation)in the first type, but rather identifies with the structural unity in the Arabic Mamluke poem through stylistic and semantic elements.

In brief, the aim of this paper is searching, scrutinizing and describing, depending primarily on descriptive statistic to come out with its general relationship with the Arabic poetry, and its belonging to a specific historical, cultural and social era.

The Tructure of Arabic Poem in the Maaeluk Age "Synthetic Structure"

Abstract

The research, with its four themes, focuses on examining the synthetic level as to the form of the Arabic poem during the Mameluke Age through studying the grammatical synthesis (syntactic Image), rhetorical synthesis (poetic image), structural synthesis (structural design), and synthesis and coordinating elements in the poem.

The first part is concerned with grammar concentrating on operative structures namely inversion structure, joining-disjunctive structure, and rhetoric interference, in the sense that these are considered as active structures in the poetic text, which is characterized with its irregularity in comparison with the ordinary language.

The second part works on the poetic image describing it as a certain structural form; resulting from a linguistic error, deviated or displaced from the standard language, and its linguistic pattern is produced depending on analogy-contiguity relationships.

The third part examines the framework structure that illustrates the structural design of the Mameluke Arabic poem, and the degrees of its deviation as well as identification in relation to the Arabic poem.

The fourth part discusses unifying-coordinating elements in the Mamaluk poem, through, rational and semantic sequences. These elements are described as certain structures that work on two levels:

* the comprehensive explicit text: Frequently used different images of interruption.

Author:

Dr . Yousef Ahmad Ismael

– Ph. D . (Arabic Literature) Mohamed V Univesity. Rabat.1997.

– Teacher.Department of Arabic Language . Faculty of Letters. Halab University. Syria

Publications :

Books:

1 – Structrue of Rhythm in Poetic Discoure . Minstry of Culture Publications . syria 2004.

2 – Vision in the epic popular among the Arabs . Puplications of Arab Writers Union . Syria 2004.

3 – Standings ; toucling in shifts and aclotons overtaking . Puplications of Arab Writers Union . Syria 2007.

4 – Rhetoric superstitions ; Components of Bedba Iakingin statements. Publications of the Ministry of Culture . Syria 2007.

Articles:

1 – Rhythm in Arabic criticism : from concept to term . Alma,rifa . Syria No . 386 . 1995

2 – Fundamental structures in poetry . Alma'rifa ; Syria . No . 430 . 1999

3 – Rhyme types : Readings in Mamluki poetry . Review of Arabic Heritage. Union of Arab Writers . Syria . No . 182 . 2001

4 – Alttia systemic and Atmvsal semantic . Magazine Arab Writers Union. No . 189 . 2002

5 – Altak poetic text in the speech, touching clash in cultural reference to a poem Almmel loukih . Arabic Heritage magazine . Arab Writers Union. No . 89. 2003.

6 – The structure of the Arabic poem in the Mamluki Era: The referential structure . Annals of the arts and social sciences .Kuwait University . Monograph 220 . Volume25 .2004 - 2005.

7 – Talking componts built in the Makama Al koufia . Faisal Literary magazine . Volume II Nos . 1 . 2 - 1426 -1427.

Monograph 263

The Tructure of Arabic Poem in the Maaeluk Age "Synthetic Structure"

Dr . Yousef Ahmad Ismael
Department of Arabic Language
University of Halab
Syria

محتوى الحولية الرابعة والعشرين:

٢٠٢ - شعر أيمن بن خريم الأسدي. (جمع وتحقيق)	د. عبدالله القتم
٢٠٣ - أثر التدريب في سلوك الموظفين كما يراه رؤساء العمل «دراسة ميدانية مقارنة بين الجهات الحكومية والجهات الخاصة بدولة الكويت»	د. فهد يوسف الفضالة
٢٠٤ - التحول الوبائي في دولة الإمارات العربية المتحدة «دراسة في الجغرافيا الطبية»	أ. د. محمد مدحت جابر عبدالجليل
٢٠٥ - عولمة الأنشطة الإعلامية قضايا وآراء. (بحث مستكتب)	أ. د. حمدي حسن أبو العينين
٢٠٦ - (العروديات) مقدمة نظرية.	د. مرسل فالح العجمي
٢٠٧ - تعاطي المواد المؤثرة في الأعصاب بين طلاب مرحلة التعليم الجامعي بدولة الكويت «دراسة وبائية»	د. فريح عويد العنزي، ود. الحسين محمد عبدالمنعم
٢٠٨ - في مقدمات العقل العمراني الخلدوني. (بحث باللغة الإنجليزية)	د. محمود بن حبيب الذوادي
٢٠٩ - «الياذة» هوميروس اللحمة الأنموذج أو ينبوع الإلهام الشعري منذ القدم وإلى اليوم. (بحث مستكتب)	أ. د. أحمد عثمان
٢١٠ - العلاقة بين الأمان العاطفي والاستقلال عن المجال الإدراكي لدى أطفال الروضة الكويتيين في ضوء إدراك الأمهات والمعلمات.	د. معصومة أحمد إبراهيم
٢١١ - (ذات القوافي) قصيدة في ثلاثين قافية بمدح سيد الوجود محمد ﷺ لعلي بن محمد بن عبدالعزيز المعروف بـ (ابن الدريهم). (تحقيق)	د. محمد حسان الطيان
٢١٢ - المرأة في البلاط الأموي في الأندلس (١٣٨هـ/ ٧٥٥م - ٤٢٢هـ/١٠٣٠م) دراسة في سيرتها ودورها السياسي والاجتماعي والثقافي.	د. يوسف بن أحمد حوالة
٢١٣ - الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية.	د. مصطفى إبراهيم الضبع
٢١٤ - اتجاهات الشباب والمراهقين نحو العمل الفني الصناعي في المجتمع القطري.	د. كلثم علي الغانم.
٢١٥ - التاريخ السياسي لإمارة بني مسافر في أذربيجان والران وبعض مظاهر الحضارة (٣٣٠-٤٢٠هـ/ ٩٤١-١٠٢٩م).	د. سليمان عبد العبدالله الخرابشة
٢١٦ - (موت النص) جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم، والشعراء النقدة.	د. محمد أبو الفضل بدران

محتوى الحولية الخامسة والعشرين:

٢١٧ - سلوك تدخين السجائر لدى طلبة جامعة الكويت: دراسة في شخصية المدخنين	د. بدر محمد الأنصاري
٢١٨ - مصادر المياه و دورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية في دولة الكويت: دراسة في الجغرافيا الاقتصادية	د. عبيد سرور العتيبي
٢١٩ - قراءة نقدية في شعرية القصيدة الجديدة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية و الدلالية و المعنوية	د. محمود جابر عباس(رحمه الله)
٢٢٠ - بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي: البنية الإحالية	د. يوسف إسماعيل
٢٢١ - موقف ابن الشجري من شعر المتنبي	د. ليلى خلف السبعان
٢٢٢ - ديانة شهداء نجران قراءة جديدة للمصادر الأولية	د. عائشة سعيد ابو الجدايل
٢٢٣ - دور بني العباس في إدارة البلدان، وإمارة الحج في العصر العباسي الأول (١٣٢هـ/٧٥٠م - ٢٣٢هـ/٨٤٦م).	د. فيصل عبد الله بني حمد
٢٢٤ - تجاوز ضفاف المألوف: دراسة في شعر الأعشى الكبير	د. نسيمة راشد الغيث
٢٢٥ - أصول النحو عند البغدادي: دراسة في شواهد الخزانة	د. فاطمة راشد الراجحي
٢٢٦ - وثائق الوقف الكويتية وأهميتها التاريخية (١٢٦٣ - ١٣٨٢ هـ / ١٨٤٧ - ١٩٦٣ م)	د. فيصل عبد الله الكندري
٢٢٧ - من ظواهر الأشباه بين اللغويات العربية والدرس اللساني المعاصر "الترادف"	د. عبد الرحمان بودرع
٢٢٨ - ظاهرة السفر للسياحة خارج الكويت أسبابها والعوامل المؤثرة فيها: دراسة تحليلية تطبيقية في جغرافية السياحة	د. غانم سلطان أمان
٢٢٩ - التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء	د. جاسم سليمان حمد الفهيد
٢٣٠ - النظرية القصدية في المعنى عند جرايس	د. صلاح إسماعيل
٢٣١ - العلاقات المصرية الحيتية في عصر الدولة الحديثة (١٥٥٠-١٠٦٩ ق.م) بحث مرجعي	د. فايزة محمود صقر

محتوى الحولية السادسة والعشرين:

٢٣٢ - فنولوجيا الجزيئات مقاربة جديدة لبعض الظواهر في صوتيات العربية	د. يحيى علي احمد
٢٣٣ - التصحيف والتحريف: دراسة في التغير الدلالي	د. فاطمة إبراهيم آل خليفة
٢٣٤ - آفاق جديدة للعلوم الإنسانية: علم النفس والإيثولوجيا	د. فايز نايف القنطار
٢٣٥ - صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني	د. سلامة عبد الله السويدي
٢٣٦ - توجهات المرأة الكويتية بشأن المشاركة السياسية (دراسة استشرافية)	د. خالد احمد الشلال
٢٣٧ - قنصر النحو لابن سعدان الكوفي (١٦١ هـ/ ٢٣١ هـ)	(دراسة وتحقيق) د. حسين أحمد بو عباس
٢٣٨ - تحديد الاحتياجات التدريبية ودورها في تخطيط المسار الوظيفي والتدريبي في المؤسسات الحكومية بدولة الكويت (دراسة ميدانية على مؤسسات العمل الحكومي بدولة الكويت)	د. فهد يوسف الفضالة
٢٣٩ - الدهر في الشعر الأندلسي (من المحتوى العقدي إلى البنية الشعرية) دراسة في تحول المعنى	د. لؤي علي خليل
٢٤٠ - الغناء والقيان والمغنون في شعر ابن الرومي	د. نسيمة راشد الفيث
٢٤١ - تطور الكثافة السكانية بمدينة الكويت الكبرى في الفترة (١٩٧٥ - ٢٠٠٠ م)	د. نايف بشير منيف الدوسري
٢٤٢ - الاتجاهات البحثية العالمية في تأثير تكنولوجيا الاتصال الحديثة على التمثيل البشري للمعلومات	د. هشام محمود مصباح
٢٤٣ - كتب التاريخ المحلي والرحالة مصدر لدراسة عمارة الأسبلة الحجازية في مكة المكرمة والمدينة المنورة	أ.د. محمد حمزة إسماعيل الحداد
٢٤٤ - لغات العرب في خزانة الأدب للبغدادي	د. ليلى خلف السبعان
٢٤٥ - النزعة القصصية في الأدب العربي حتى القرن الرابع الهجري (دراسة في النشأة والتطور والموقف النقدي من القص)	د. محمد خير شيخ موسى
٢٤٦ - أسس الاختيار، ومنهجه، وهدفه في (مختارات البارودي)	د. حامد كساب عيّاط
٢٤٧ - ابن الخطيب الأندلسي من الانقلاب إلى الاغتيال (٧٦٠ - ٧٧٦ هـ) (١٣٥٩ - ١٣٧٤ م)	د. رابح عبد الله المغراوي

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسائل ذات الصلة بدولة الكويت:

١٠	الروابط العائلية - القرابية في مجتمع الكويت المعاصر	فهد ثاقب الثاقب
٣٥	اتجاهات الآباء والأمهات الكويتيين في تنشئة الأبناء وعلاقتها ببعض المتغيرات	عبد الفتاح القرشي
٥٧	التغير الاجتماعي في الدول المنتجة للنفط (مجتمع الكويت)	نورة الفلاح
٦٣	نجاح الشيخ أحمد الجابر في الإفادة من التنافس الإنجليزي الأمريكي بشأن نفط الكويت	ميمونة خليفة العنبي الصباح
٦٧	النفط والنمو الحضري بدولة الكويت - دراسة حضرية	أمل يوسف العنبي الصباح
٧٢	خبرات الكويت: توزيعها، نشأتها، تصنيفها	عبد الحميد أحمد كليو
٧٧	الاتجاه نحو الدين وعلاقته ببعض سمات الشخصية لدى عينه من الطلبة الجامعيين في الكويت	نزار مهدي الطائي
٨٢	مشكلة الحدود الكويتية بين الدولتين العثمانية و البريطانية (١٨٩٩-١٩١٣ م)	ميمونة خليفة العنبي الصباح
٩٤	الاغتراب في الشعر الكويتي	سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن
٩٦	سياسات الاتصال في دولة الكويت	نبيل عارف الجردي - علي الدشتي(باحث اعلامي) (البحث باللغة الإنجليزية)
٩٨	موقف المشاهدين في دولة الكويت من القناة الفضائية المصرية بعد التحرير (دراسة ميدانية)	محمد معوض إبراهيم وياسين طه الياسين
١٠٠	الشعر العدواني في مرايا بعض معاصريه	نسيمة راشد الغيث
١٠٤	اتجاهات الكويتيين نحو ظاهرة الزواج من غير الكويتية	فهد عبد الرحمن الناصر
١٠٥	انتخاب المجلس الوطني الكويتي لعام ١٩٩٠ (دراسة في الجغرافية السياسية)	جاسم محمد كرم
١٠٨	الأعراض الاضطرابية الصاحبة لمشكلة الطلاق في الأسرة الكويتية بعد صدمة العدوان العراقي	بشير صالح الرشيدي
١١٦	المهارات الاجتماعية في علاقتها بالقدرات الإبداعية و بعض المتغيرات الديموجرافية لدى طالبات الجامعة	عبد اللطيف محمد خليفة
١١٨	قياس الحرج الموقفي: لدى طلاب المرحلة الجامعية من الجنسين وعلاقته ببعض متغيرات الشخصية في المجتمع الكويتي	بدر محمد الأنصاري
١٢١	اتجاهات المواطنين الكويتيين نحو الآثار المترتبة على العمالة الوافدة	نضال حميد الموسوي

تابع حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسائل ذات الصلة بدولة الكويت:

١٢٥- تفضيلات الاختيار الزواجي ومعوقاته في المجتمع الكويتي	خالد احمد مجرن الشلال
١٢٧- الاتجاه نحو بعض وظائف الأسرة الكويتية	عدنان عبد الكريم الشطي
١٣٠- الآثار الاقتصادية للغزو العراقي (دراسة مسحية تحليلية)	غانم سلطان امان و فتحي عبد الله فياض
١٣٢- عدم الاستقرار الأسري (دراسة ميدانية مقارنة بين الزوجات المتفرغات (ربات البيوت) والعاملات في المجتمع الكويتي	هادي مختار رضا
١٣٧- الطفل، المدرسة، التلفزيون: دراسة تحليلية لمحتوى برامج الأطفال في تلفزيون دولة الكويت ودورها في دعم القيم المراد غرسها في طفل المدرسة	محمد محمود العبد الغفور
١٣٩- دافع الإنجاز وعلاقته بالقلق والاكتئاب والثقة بالنفس لدى الموظفين الكويتيين وغير الكويتيين في القطاع الحكومي	عويد سلطان المشعان
١٤٢- نسق المعتقدات حول تدخين السجائر وعلاقته ببعض سمات الشخصية لدى عينة من طلاب جامعة الكويت (دراسة مقارنة بين المدخنين وغير المدخنين)	حصة عبد الرحمن الناصر و عبد اللطيف محمد خليفة
١٤٣- الثقافة في الكويت والغزو العراقي	عبد الله حمد محارب
١٤٦- مظاهر السلوك العدواني لدى طلبة المدارس الثانوية في دولة الكويت (دراسة استطلاعية)	فهد عبد الرحمن الناصر
١٥٣- بعض الأدلة التاريخية والشواهد الجغرافية على استقلال دولة الكويت	فتحي عبد الله فياض
١٥٧- المخاوف المرضية عند طلاب الجامعة الكويتيين	بدر محمد الأنصاري
١٦٢- قراءة في ديوان "قصائد في قفص الاحتلال للشاعرة غنية زيد الحرب" نموذج من شعر المقاومة الكويتية"	عبد الستار ضيف
١٦٦- الآثار والانعكاسات المتزايدة للأمن الاجتماعي في المجتمع الكويتي	محمد سليمان الحداد
١٧٤- حجم وأنماط استهلاك المياه بدولة الكويت والعوامل الجغرافية المؤثرة فيها (دراسة تحليلية نقدية في جغرافية الاستهلاك).	غانم سلطان امان

تابع حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسائل ذات الصلة بدولة الكويت:

١٩٢ - " التفاؤل والتشاؤم" قياسهما وعلاقتهما ببعض متغيرات الشخصية لدى طلاب جامعة الكويت	بدر محمد الأنصاري
١٩٨ - مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث	سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن
٢٠٣ - أثر التدريب في سلوك الموظفين كما يراه رؤساء العمل (دراسة ميدانية مقارنة بين الجهات الحكومية والجهات الخاصة بدولة الكويت)	فهد يوسف الفضالة
٢٠٧ - تعاطي المواد المؤثرة في الأعصاب بين طلاب مرحلة التعليم الجامعي بدولة الكويت دراسة وبائية	فريح عويد العنزي و الحسين محمد عبد المنعم
٢١٠ - العلاقة بين الأمان العاطفي والاستقلال عن المجال الإدراكي لدى أطفال الروضة الكويتيين في ضوء إدراك الأمهات والمعلمات	معصومة احمد إبراهيم
٢١٧ - سلوك تدخين السجائر لدى طلبة جامعة الكويت: دراسة في شخصية المدخنين	بدر محمد الأنصاري
٢١٨ - مصادر المياه ودورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية في دولة الكويت: دراسة في الجغرافيا الاقتصادية	عبيد سرور العتيبي
٢١٩ - قراءات نقدية في شعرية القصيدة العربية الجديدة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والبنوية.	محمود جابر عباس الجنابي (رحمه الله)
٢٢٦ - وثائق الوقف الكويتية و أهميتها التاريخية ١٢٦٣هـ - ١٣٨٢هـ / ١٨٤٧- ١٩٦٣م	فيصل عبدالله الكندري
٢٢٨ - ظاهرة السفر للسياحة خارج الكويت أسبابها و العوامل المؤثرة فيها دراسة تحليلية تطبيقية في جغرافية السياحة	غانم سلطان أمان
٢٣٦ - توجهات المرأة الكويتية بشأن المشاركة السياسية (دراسة استشرافية)	خالد احمد الشلال
٢٣٨ - تحديد الاحتياجات التدريبية ودورها في تخطيط المسار الوظيفي والتدريبي في المؤسسات الحكومية بدولة الكويت (دراسة ميدانية على مؤسسات العمل الحكومي بدولة الكويت)	فهد يوسف الفضالة
٢٤١ - تطور الكثافة السكانية بمدينة الكويت الكبرى في الفترة (١٩٧٥-٢٠٠٠م)	نايف بشير منيف الدوسري
٢٥٢- زواج الأقارب في المجتمع الكويتي وعلاقته ببعض المستويات الاجتماعية والثقافية	يعقوب يوسف الكندري
٢٥٦- مقومات السعادة الزوجية كما يدركها الشباب الكويتيون	عيسى محمد البلهان فهد عبدالرحمن الناصر

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

2- إثراء المكتبة الكويتية والعربية والمكتبات العلمية والتخصصية والمتخصصة وكتب التراث الإسلامي باللغات الحية والأجنبية

3- دعم وتنشيط حركة التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) .و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة.ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atapc @kuc01.kuniv.edu.kw
الموقع على الإنترنت : www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/atapc

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

جامعة الكويت - تأسس عام ١٩٩٤م

مدير المركز

د. فهد عبدالرحمن الناصر

يصدر عن المركز مايلي:

- سلسلة الإصدارات الخاصة.
- سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
- سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير، الدكتوراه).
- دليل الرسائل الجامعية «الماجستير والدكتوراه» للباحثين المعنيين في موضوعاتهم بمنطقة الخليج والجزيرة العربية «جزأين».

سلسلة الإصدارات الخاصة

سلسلة علمية محكمة. صدر العدد الأول عام ١٩٩٧م.

يرحب المركز بنشر الأبحاث والدراسات التي تهدف إلى إبراز الخصوصية البيئية للمنطقة الخليجية ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة وفي ضوء المتغيرات.

قواعد النشر

أولاً : أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية : السياسة ، الاقتصاد ، الجغرافيا ، التاريخ، علم النفس ، الاجتماع، التربية ، اللغة العربية وآدابها، الثقافة ، البيئة ، القانون، الإعلام ، التراث (الآثار والحضارة والفنون) .

ثانياً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص .

ثالثاً: لم يسبق تقديمها للنشر إلى جهة أخرى .

رابعاً: ألا يقل عدد صفحات البحث أو (الدراسة) عن ١٠٠ صفحة ، ولا يزيد على ٢٠٠ صفحة .

الاشتراكات	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
	الأفراد	٣ د.ك	٤ د.ك	٦٠ دولاراً
	المؤسسات	١٥ د.ك	١٥ د.ك	٦٠ دولاراً

المراسلات

صدر عن:

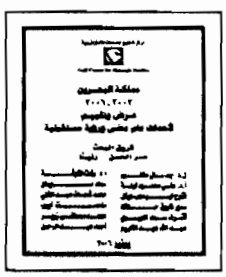
مركز الخليج للدراسات الاستراتيجية

تحت الطبع

عدد الصفحات: ٢٨٠ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٤٥ جنيه استرليني
سعر النسخة الكتروني: ٨٠ جنيه استرليني

عدد الصفحات: ٢٤٤ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٦٠ جنيه استرليني
سعر النسخة الكتروني: ١٢٥ جنيه استرليني

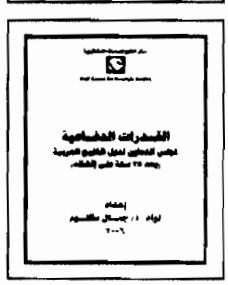
عدد الصفحات: ٩٢ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٢٥ جنيه استرليني
سعر النسخة إلكتروني: ٤٠ جنيه استرليني



عدد الصفحات: ١٩٠٠ صفحة
سعر النسخة ورقي: ١٢٥ دينار بحريني
سعر النسخة إلكتروني: ٢٢٥ دينار بحريني

عدد الصفحات: ٥٤٠ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٦٠ جنيه استرليني
سعر النسخة الكتروني: ٩٠ جنيه استرليني

عدد الصفحات: ٢٣٦ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٦٠ جنيه استرليني
سعر النسخة إلكتروني: ٩٠ جنيه استرليني



عدد الصفحات: ٤٠٨ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٦٠ جنيه استرليني
سعر النسخة إلكتروني: ١٠٠ جنيه استرليني

عدد الصفحات: ١٩٦ صفحة
سعر النسخة ورقي: ٤٥ جنيه استرليني
سعر النسخة إلكتروني: ٨٠ جنيه استرليني

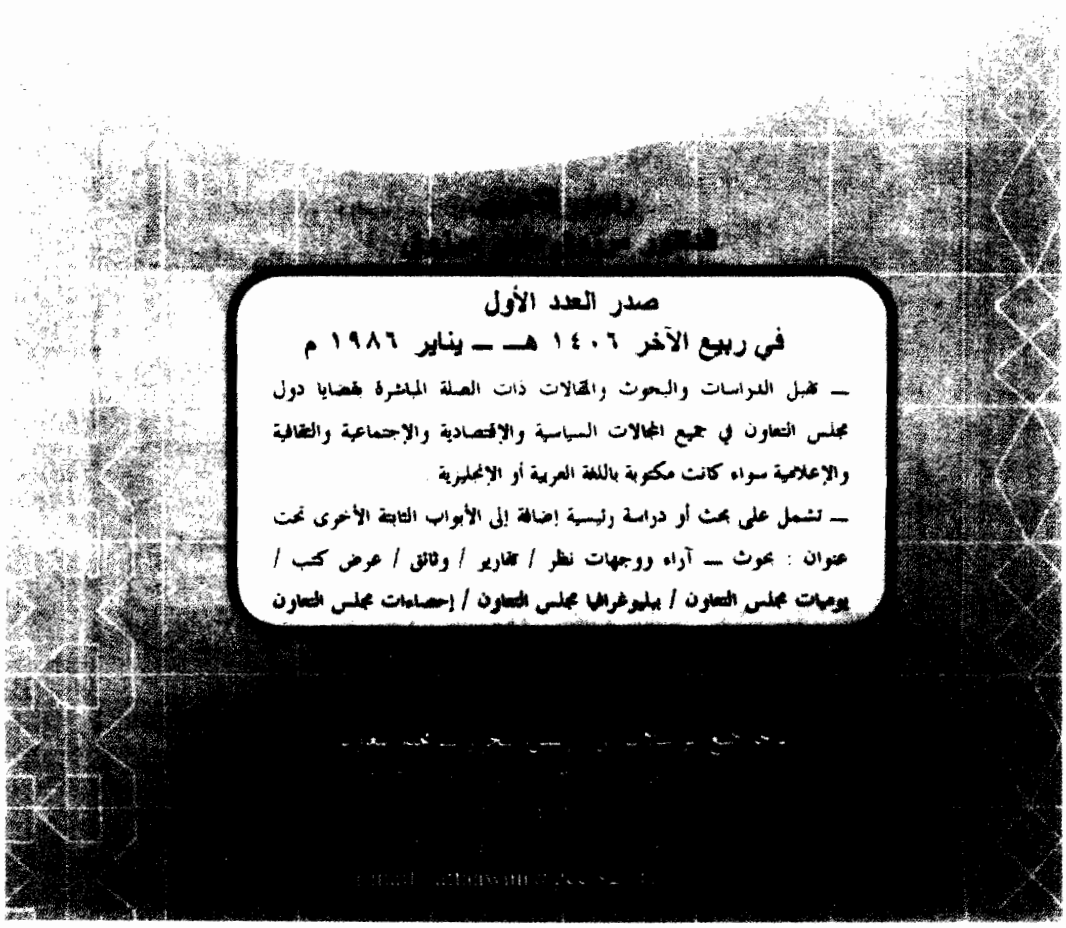
للاستفسار يرجى الاتصال على:

Head Office: Third Floor, 46 Grays Inn Road London WCIX8LR
Tel: (0044) 2074301367, Fax: (0044) 2074049025
E-Mail: gcss@btconnect.com Web Site: www.gcss.org.bh

مركز الخليج للدراسات الاستراتيجية

Gulf Centre for Strategic Studies

التعاون
Attaawun



صدر العدد الأول

في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية.

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / ببليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

صدر العدد الأول في يناير ١٩٧٥

رئيسة التحرير

د. فاطمة حسين يوسف العبد الرزاق

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف مجالات البحث والدراسة (باللغتين العربية والانجليزية)

ومن أبوابها:

- **البحوث (باللغتين العربية والانجليزية)**
- **عرض الكتب ومراجعتها**
- **البيبليوجرافيا العربية**

داخل دولة الكويت

٣ دنانير للأفراد - ١٥ دينار للمؤسسات.

الدول العربية

٤ دنانير للأفراد - ١٥ دينار للمؤسسات.

الدول غير العربية

١٥ دولار للأفراد - ٦٠ دولار للمؤسسات.

ترسل قيمة الاشتراك للأفراد مقدماً باسم مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية مسحوب على احد المصارف الكويتية

توجه جميع المراسلات باسم رئيسة تحرير

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب : 17073 الخالدية

الرمز البريدي 72451 الكويت

تلفون : 4984067 - 4984066 - 4833215 (965+)

فاكس : 4833705 (965+)

E-mail:jotgaaps@kuc01.kuniv.edu.kw

Http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

مجلة الطفولة العربية
Journal of Arab Children (JAC)
مجلة فصلية محكمة تصدرها

الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية

إن مجلة الطفولة العربية مجلة علمية محكمة في أبحاثها الميدانية تقدم للقارئ المهتم بمجال الطفولة غرفاً معرفيا لكل ما يخص الطفولة من دراسات وبحوث ومقالات وقراءات عامة يستفيد منها المختصون والمهتمون . وتقبل للنشر باللغتين العربية والإنجليزية المواد الآتية :

- الأبحاث الميدانية والتجريبية.
- الأبحاث والدراسات العلمية النظرية.
- عرض أو مراجعة الكتب الجديدة.
- التقارير العلمية عن المؤتمرات المعنية بدراسات
- المقالات العامة المتخصصة.

تدار المجلة من خلال مجلس أمناء ، وهيئة استشارية [illegible] تحرير .

رئيس هيئة التحرير الدكتور حسن علي الإبراهيم

مدير التحرير الدكتور [illegible] العمر

1 د.ك	1		[illegible] دولار أمريكي
3 د.ك			[illegible] دولار أمريكي
15 د.ك			[illegible] دولار أمريكي

العنوان

أبرق خيطان- شارع فيصل بن عبد [illegible] ولا رقم 9279
ص.ب : 23928 الصفاة [illegible] الكويت
تليفون : 4748479- 4748387- 4748250- فاكس : 4749381
E-mail : haa49@qualitynet.net

مجلة العلوم الاجتماعية

مجلة العلوم الاجتماعية

Journal of the Social Sciences

فصلية – أكاديمية – محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات

رئيس التحرير الدكتور خالد أحمد الشلال

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين الاجتماعيين العرب للإسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم.
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.
- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.
- تؤكد المجلة إلتزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب 27780 الصفاة، 13055 - الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail:JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

الاشتراكات

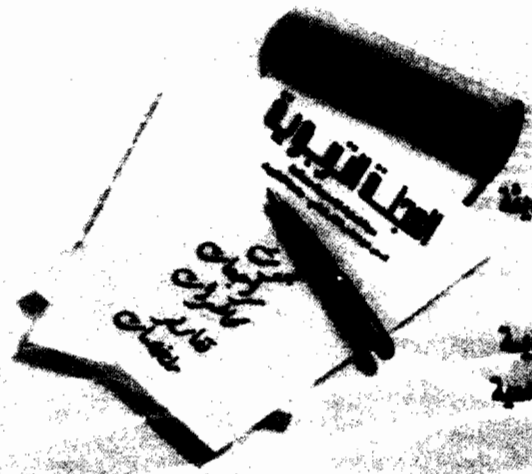
الكويت والدول العربية		الدول الأجنبية	
أفراد	3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية	أفراد	15 دولاراً
مؤسسات	15 ديناراً في السنة 25 ديناراً لمدة سنتين	مؤسسات	60 دولاراً في السنة 110 دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً او بشيك باسم المجلة مسحوباً على احد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، او بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية).

Visit our web site: http://kuc01.kuniv.edu.kw/~jss

المجلة التربوية

رئيس التحرير: أ. د. [illegible]



- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]

[illegible]

[illegible]

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر دينارا للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر دينارا للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: [illegible]

[illegible]

[illegible]

Advisory Board

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - University of Sharja

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
University of Kuwait

Prof. Ahmed Etman
Department of Greek and Latin Studies - University of Cairo

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al-Fehri
Department of Arabic Language and Literature - University of Mohamed V

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science - University of Assiout

Prof. Marie-Therese Abdul Messieh
Department of English Language and Literature - University of Cairo

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
University of Ain-Shams

Prof. Mohammed Ghanem Al-Rumeihi
Department of Sociology
University of Kuwait

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Geography
University of Ain-Shams

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology - University of Ain Shams

Editorial Board

Dr. Yousef Gh. Ali
Editor-in-chief

Prof. Ahmed Abdul-Khalek
Department of Psychology

Prof. Abdullah Sayed Hadyia
Department of Political Science

Prof. Mohammed A. AL-Daly
Department of Arabic Language and Literature

Prof. Ezzat Qurani
Department of Philosophy

Dr. Hussain Al-Messri
Department of History

Dr. Obaid Surur Al-Utaibi
Department of Geography

Dr. Antony Johae
Department of English Language and Literature

Dr. Hesham Mahmoud Mesbah
Department of Mass Communication

Haifa'a H. AL-Meshari
Managing Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - University of Kuwait

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 27, 2007

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refreed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

The Structure of The Arabic Poem In The Mameluke Age "Synthetic Structure"

Dr. Yousef Ahmed Ismael
Department of Arabic Language
University of Halab
Syria

University of Kuwait

Academic Publication Council

ISSN : 1560 - 5248

Monograph 263 - Volume 27

1428 A. H/2007 (June)