الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل: **16/ 27/ DL**

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة : الأدب العربي تخصص : الأدب العربي

شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي "مقاربة أسلوبية"

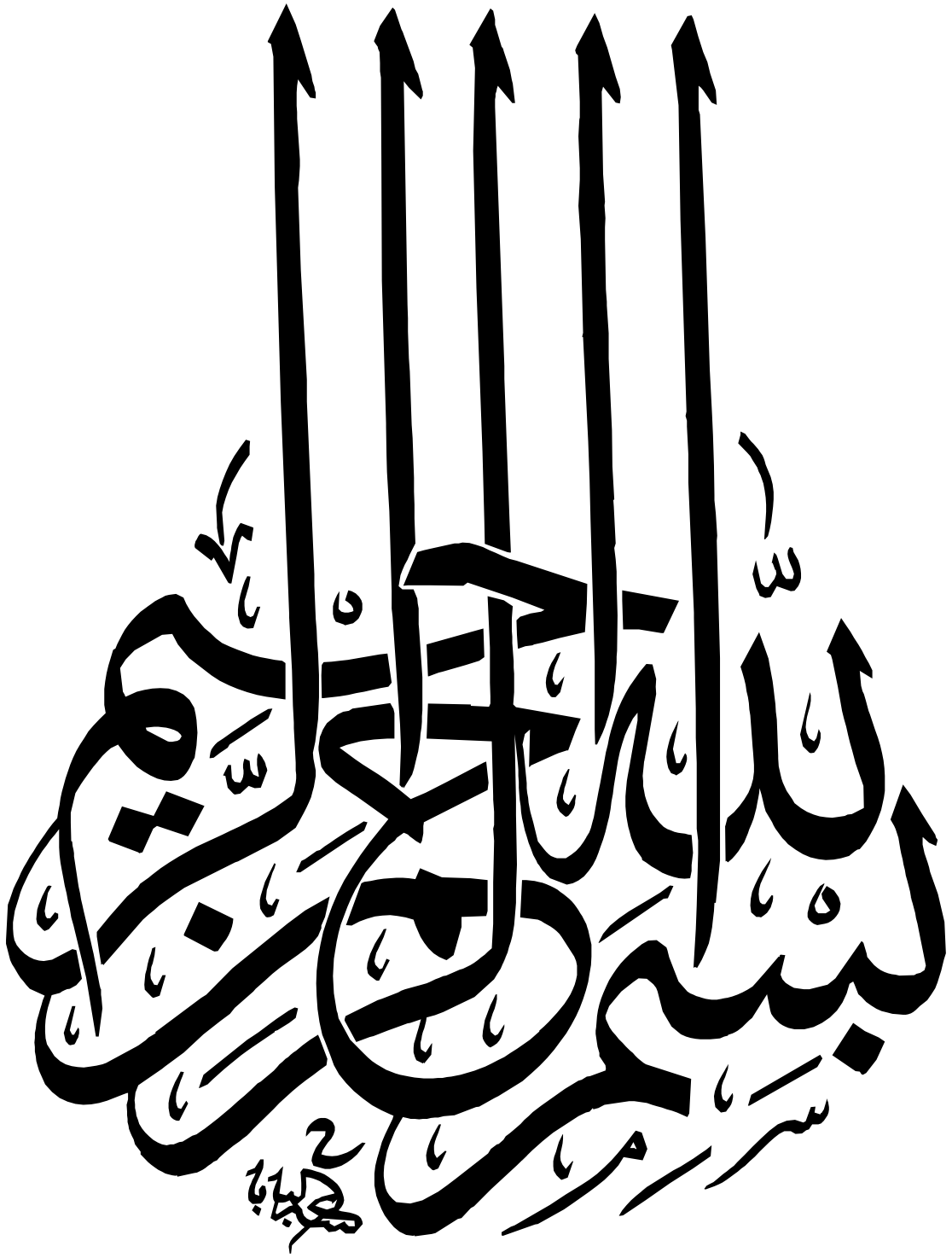
إعداد الطالب: علي عامر

تاريخ المناقشة : ...../...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	**محمد بـــن صالـــح**	**أستاذ**	**جامعة المسيلة**	رئيسا
2	**قـــدور رحمانـــي**	**أستاذ**	**جامعة المسيلة**	مشرفا و مقررا
3	**عبد الرحمان بن يطو**	**أستاذ**	**جامعة المسيلة**	ممتحنا
4	**عمـــار لعويجـــي**	**أستاذ**	**المركز الجامعي بريكة**	ممتحنا
5	**بوعـــلام رزيـــق**	**أستاذ**	**جامعة برج بوعريريج**	ممتحنا
6	**مولـــود فضّـــة**	**أستاذ**	**جامعة الجلفة**	ممتحنا

السنة الجامعية : 2023/ 2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

{رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ}

سورة النمل الآية 19.

في مثل هذه اللحظات يتوقف القلم، ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات، فأولا الشكر لله عز وجل على منحي القوة والصبر على إتمام هذا العمل.

كما أتقدم بفائق الشّكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل "أ- د. قدور رحماني" الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة، وجليل توجيهاته ، فنبّهني إلى عناصر الدراسة وكيفية العمل عليها حتى انتهت إلى ما هي عليه.

كما أتقدم بالشكر والتقدير، إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرّموا مشكورين بقراءة هذه ألأطروحة، ومناقشتها وتنقيحها من العلل والأخطاء.

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل للوالدين الكريمين والزّوجة الفاضلة على دعمهم المتواصل وتحفيزهم الدّائم.

والشكر موصول -أخيرا- إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل العلمي المتواضع إلى أن انتهى إلى صورته النهائيّة وبالأخص عائلتي.

علي عامر

مقدمة

الحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله –سيدنا محمد– وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدّين:

لا شكّ أنّ نشأة دول الطّوائف في الأندلس أسهم في بعث حركية الأدب عامة والشّعر خاصّة، لأنّ الملوك جمعوا في بلاطاتهم الشّعراء والكتّاب والعلماء وأغدقوا الأموال عليهم وعلى الحركة الأدبية والعلمية، وبالأخصّ دولة "بني عبّاد" في "اشبيلية" التي كانت أقوى هذه الدّويلات وأعلاها شأنا، وقد توالى على حكمها: "أبو القاسم بن عبّاد" وهو مؤسّسها، ثمّ جاء بعده ابنه "المعتضد"، وبعدهما "المعتمد على الله"، وقد تحوّلت دولة "بني عبّاد" إلى مركز إشعاع علمي وأدبي وبالأخص في مجال الشّعر.

ونظرا لما عرفته الأندلس خصوصا دويلات عصر الطّوائف من أحداث سياسية وتاريخية خطيرة تمثّلت في كثرة الفتن والثّورات والحروب، امتدّ ذلك إلى الشّعراء حيث عانوا هم كذلك من ويلات هذا الصّراع؛ الذي أدّى ببعضهم إلى دخول السّجن فكان ذلك سببا في ظهور الإبداع الشّعري الّذي ارتبط بهذا المكان–السّجن– والّذي أصبح واقعا متميّزا ينفرد بمعطيات وسمات خاصّة تميّزه.

وقد برز في هذا النّوع من الشّعر عدد غير قليل من الشّعراء المجيدين يتقدّمهم "أبو بكر محمد بن عمّار الأندلسي" الذي كانت ملوك الأندلس تهابه، وتخشى قوله؛ لبذاءة لسانه وبراعة شعره وسرعة بديهته وذكائه الخارق، فكان متمكّنا من صياغة القصيدة وصناعة النّظم، وقادرا على التّعبير عن أفكاره ومشاعره في أبيات متماسكة، وقافية متينة وأسلوب يجمع بين الشّكل العربي والرّقّة الأندلسية، وكان النّتاج الشّعري لهذا الشّاعر في السّجن كما قال "صلاح خالص" يتميّز بروعة التّصوير وقوّة البناء وتدفّق العواطف والمشاعر وهذا الجزء هو الذي يسمح لي أن أضع "ابن عمّار" ضمن الشّعراء الأندلسيين المتميزين باعتباره يعبّر عن حالة شعورية خاصة صادقة وتجربة فردية اصطلى بنيرانها .

وهذا الأمر دفعني لاختيار هذا النّتاج الشّعري كمدوّنة للدّراسة في موضوع موسوم بـ" شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي مقاربة أسلوبية"

وعلى الرغم من جودة هذا النّوع من النّتاج الشّعري لدى هذا الشّاعر إلاّ أنّه لم يلق الاهتمام الذي يسلّط الضوء على تضاعيفه وأنساقه التعبيرية ويبيّن ما يتوافر عليه من أساليب وخصائص تميّزه عن نتاجه الشّعري الآخر..

وقد وُجدت بعض الدّراسات التي تطرّقت لشعره منها:"شعر ابن عمار دراسة أسلوبية" لـ" محمد عبد الله سيدي امحمد"، وكذا "ابن عمّار" لـ "ثروة أباظة"، بالإضافة إلى دراسة "صلاح خالص" بعنوان "محمد بن عمّار الأندلسي دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عبّاد في اشبيلية"، "ابن عمّار عصره وحياته وشعره" لـ "أحمد محمد الشّريف". فهي دراسات وكتب تطرّق فيها أصحابها إلى شعر "ابن عمّار" إمّا بجمع شعره وتحقيقه، أو التطرّق لحياة ابن عمّار أو دراسة شعره .. وبالرغم من أهمية هذه البحوث إلا أنها لم تركز على شعره المتعلق بالسجن .. وفي هذا السياق أشير إلى أنني لم أعثر على دراسة منفصلة تُعنى بدراسة شعره الذي قاله وراء القضبان .

ولقد دفعني إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ" شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي مقاربة أسلوبية" الرّغبة في الاقتراب أكثر من شعره السّجني وتحليل هذه التّجربة الفردية المتميّزة ..

وقد أقبلتُ في هذا العمل على مدارسة الجوانب الآتية:

1/ ما أبرز الخصائص والظّواهر الأسلوبية التي تميّزت بها لغة الشّعر عند ابن عمّار الأندلسي في شعره بالسّجن؟ وكيف تجلّت عبر مستويات النّص؟

2/ ما أهم الانزياحات الأسلوبية الموجودة في شعر السجن عند ابن عمّار الأندلسي؟ وما هي الملامح الأسلوبية التي تندرج ضمن هذه الانزياحات؟

3/ إلى أيّ حدّ أسهمت التراكيب والأساليب المنزاحة في تشكيل الجوّ الشّعري وبلورة الأحاسيس والانفعالات التي صاحبت هذا الإبداع، وما مدى تأثيرها على المتلقي؟

وحاولت هذه الدّراسة أن تجيب عن التّساؤلات السّابقة وتجيل النّظر بتأنٍ وشمول في الجوانب الإبداعية والأسلوبية لـ "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" من خلال مدخل وثلاثة فصول:

أمّا المدخل فكان بعنوان : " مدخل إلى شعر السّجن في الشّعر العربي" حيث تمّ تعريف وتبيان الفرق بين كل من" سجن، حبس، أسر" ثم تتبّع توظيف هذا المصطلح – السّجن– في الشّعر العربي بدءً بالعصر الجاهلي، الأموي، العباسي وفي بلاد الأندلس، إضافة إلى تعريف الأسلوب لغة واصطلاحا، مفهوم الأسلوبية، مستويات التّحليل الأسلوبي: بداية بالمستوى الصّوتي، المستوى التّركيبي، المستوى الدّلالي.

وفيما يخص الفصل الأوّل فكان موسوما بـ:" المستوى الصّوتي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" وقد قُسّم إلى عنصرين:

العنصر الأوّل كان بعنوان "الأسلوب بوصفه اختيارا" وأوّل ما تمّ الحديث عنه في هذا العنصر هو "اختيار ابن عمّار الأندلسي للأوزان في شعره بالسّجن" حيث افتتح بتمهيد ثمّ الأوزان العروضية، أسلوب التّدوير، إيقاع الزّحافات والعلل، ليتم الانتقال إلى " اختيار ابن عمّار الأندلسي للقافية" ويندرج ضمنه عدد من العناصر وهي القافية في ضوء التردّد الفونيمي، القافية في ضوء الحركات الإعرابية للرّوي بالتطرّق إلى القافية المطلقة والقافية المقيّدة، القوافي المردوفة.

أمّا العنصر الثّاني فكان موسوما بـ"جماليات الأسلوب في الإيقاع الدّاخلي لشعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" وقد انقسم إلى ثلاثة عناوين : أسلوب التّكرار على مستوى الفونيمات وعلى مستوى الكلمات، أسلوب التّقابل أو التّكافؤ وأخيرا الجناس.

فيما كان الفصل الثّاني موسوما بـ:" المستوى التّركيبي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" حيث قُسّم هو الآخر إلى عنصرين:

العنصر الأوّل كان موسوما بـ"الأسلوب بوصفه انزياحا" وقد تضمّن توطئة، مفهوم الانزياح، الانزياح في المستوى التّركيبي وقد تمّ التطرّق إلى التّقديم والتّأخير بالحديث عن

تقديم الخبر على المبتدأ، تقديم خبر النّاسخ على اسمه، تقديم المفعول به على الفاعل، تقديم الجار والمجرور، وأما في الالتفات فتمّ التطرّق إلى مفهومه لغة واصطلاحا وكذا الالتفات الضّميري والالتفات في الأفعال.

أمّا العنصر الثّاني فكان موسوما بـ "الأسلوب بوصفه اختيارا" وتمّ الحديث فيه عن اختيار الشّاعر لأنماط الجمل الإنشائية، أسلوب الشّرط وأخيرا أسلوب النّفي.

أمّا الفصل الثّالث فجاء محدثا عن "المستوى الدّلالي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" وكانت بداية هذا الفصل بـ" الانزياح على المستوى الدّلالي"حيث تمّ الحديث عن مفهوم الانزياح الدّلالي وبعدها التطرّق إلى التشبيه، الاستعارة.

أما العنصر الثّاني فقد خصصته لدرس "التّوازي الصّرفي ودلالته"، وأخيرا تمّ التطرّق إلى "الحقول الدّلالية "بداية بحقل الطّبيعية (عنصر الماء، عنصر النبات، عنصر الحيوانات والطيور، عنصر الكواكب)، ليتم الانتقال لحقل الشّكوى والاستعطاف، حقل المكان والزّمان، حقل الدين وأخيرا حقل التّجارة.

ولبلوغ الهدف من هذا العمل اعتمدت على المنهج الأسلوبي لدراسة الخطاب الشّعري بالسّجن عند ابن عمّار الأندلسي من خلال نسيجه اللّغوي، وذلك بدراسة الطّريقة التي تشكّل منها هذا الشّعر، وكذا إبراز العلاقات التي تحكم بناءه، وبالتّالي استظهار خصائصه التي تعطي للأسلوب تميّزه وتفرّده، وهو منهج كذلك يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغية والتعرّف على دلالاتها الأسلوبية لاسيما عند اقترانه بالإحصاء الذي يحدّد بدقّة الظّاهرة اللّغوية المدروسة.

ولقد استقى هذا البحث مادّته من مراجع ومصادر متنوّعة، بدءًا بكتاب " الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة" (لابن بسّام)، وكذا كتاب "محمد بن عمّار الأندلسي دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية" (صلاح خالص)، إضافة إلى" الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية" (فتح الله أحمد سليمان)، وكذا "البنية الإيقاعية في شعر الجواهري" (لمقداد محمد شكر قاسم)، إضافة إلى كتاب "بنية اللّغة

الشّعرية" لـ (جان كوهن)، "الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث" لـ (نور الدّين السّد) ... الخ

ومن الصّعوبات والعقبات التي اعترضت إنجاز هذا العمل صعوبة الحصول على "شعر السّجن" الخاص بابن عمّار لعدم توفّر ديوانه الشّعري، وبالرغم مما يتميّز به شعره من جودة النّظم وحسن السّبك وروعة التصوير إلاّ أنّه لم يجمع في ديوان شعري يحفظ شعر هذا الشاعر وييسر للباحثين تناوله، ويمكّن الدارسين من الوصول إليه في سهولة ويسر .. ومن هنا لم أجد بدا من الاعتماد على ما هو مبثوث في ثنايا الكتب التي أوردت شعره والدراسات التي اعتنت بشعره بشكل عام .

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بالشّكر إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور: **قدور رحماني** الذي لم يبخل عليّ بملاحظاته القيّمة التي كان لها الأثر الكبير في بلوغ هذا العمل الشكل الذي هو عليه، فأسأل الله أن يطيل عمره ويحفظه.

والشّكر موصول كذلك للسّادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عناء قراءة هذا العمل على الرّغم من كثرة التزاماتهم، كما لا يفوتني أن أشكر كل من كان له فضل عليّ في إنجاز هذا العمل العلمي المتواضع.

ولله الأمر من قبل ومن بعد وهو الموفّق المعين.

مدخـــــــل:

مدخل إلى شعر السّجن

في

الشّعر العربي

توطئة:

لا شكّ أن كل أمّة لها ما يميّزها عن غيرها من الأمم الأخرى، سواء فيما يخص تركيبتها البشرية ، الجغرافية أو الفكرية ... الخ، وكذا عاداتها وتقاليدها وطقوس نتجت من خلال الماضي الذي عاشه أفرادها والحاضر الذي يعيشونه وسيُنقل لأبنائهم، كل هذه العوامل تجعلها متفرّدة ومختلفة عن غيرها، وهو الأمر الذي يؤثّر كذلك على إنتاجها الأدبي؛ باعتباره اللّسان النّاطق باسمها والحافظ لميزاتها من الاندثار والزّوال، وتبليغه للأجيال اللاّحقة.

والأدب سواء أكان شعرا أم نثرا هو نتاج أفراد هذه الأمم؛ أي يكون محاكيا لتلك الظّروف التي كان عليها المبدع حال إبداعه، وهو ما نلحظه على الإنتاج الذي ارتبط ببلاد الأندلس، حيث عمّر العرب المسلمون قرابة ثمانية قرون، فمن دون شكّ أن هذه الفترة الطّويلة ألقت بظلالها على النّتاج الأدبي الذي ظهر إبّان هذه الفترة، فكان أن ظهرت أنواع جديدة ارتبط اسمها بهذا المكان مثل: الموشّحات الأندلسية، أو تطوّر أنواع أخرى وازدهارها نظرا للظّروف التي ساعدتها على ذلك كـ:"شعر السّجن" الذي هو موضوع دراستي، فهذا النّوع من الشّعر كثر وتطوّر بفعل الظّروف التي أرغمت الشّاعر على كتابته، فمتى حُدّ من حريته ووضعت له الحدود والحواجز رفض الأمر وحاول التمرّد، وهو المعروف بالتمرّد وحبّ الحرّية وتجاوز كل ما هو مألوف.

وتتعدّد الأسباب الموصلة بالشّاعر إلى هذا المكان ولكن أغلبها سياسي، فالشّاعر دائما يحبّ العطاء ويسعى وراء التكسّب خاصّة في القديم، ولن يضمن له أحد ذلك سوى الحاكم؛ لذلك سعى للتقرّب منه حتى يحصل على ما أراد، فالحاكم كان يجازي الشّاعر بالعطاء الوفير إذا أحسن المدح، ويعاقب بالقتل أو النّفي أو السّجن إذا أساء التصرّف أو تدخّل الوشاة بينهما فيتحوّل العطاء إلى عقاب، وتنقلب الموازين على الشّاعر ويصبح يعاني من جير الحاكم، وهو الأمر الذي عانى منه "ابن عمار الأندلسي " .

ولقد تحكّمت عوامل كثيرة في نوعية إنتاج "ابن عمّار الأندلسي" الشّعري وفي مقدّمتها إدخاله إلى السّجن أو الحبس أو ما يسميه بعضهم الفضاء المغلق، وهو النّتاج الشّعري الذي سيتم البحث في خصائصه الأسلوبية، وتبيّن ما يشتمل عليه من عناصر جعلته متفردا متميّزا عن أقرانه من الشّعراء، وخاصّة بالنّسبة لمن كتب في هذا اللّون الشّعري – شعر السّجن– سواء بالنّسبة للشّعراء السّابقين أو ممّن أتى بعده.

وقبل ذلك سيتمّ تتبّع هذا النّوع الشّعري–شعر السّجن– في الشّعر العربي بداية بالعصر الجاهلي، صدر الإسلام، العصر الأموي، العصر العباسي وأخيرا بلاد الأندلس. وقبل هذا كلّه لابدّ من التّفريق بين مصطلحات :"سجن" "حبس" "أسر" التي قد تتقاطع في بعض المعاني، ولكنّها تختلف في بعضها الآخر، حيث إنّها تشترك في كونها تدلّ على المنع والإمساك الذي هو ضد التّخلية والتّرك، وضد الحرّية.

ولكن بالتّدقيق في هذه المصطلحات يتّضح أنّ لفظ "سجن" بالإضافة إلى الحدّ من حركة الجاني وعدم منحه حرية التّصرف بنفسه، تدلّ على الأعمال التي تُسند للسّجين، ويؤدّيها مدّة بقائه فيه حيث ذكر ابن منظور:" السِّجن، الحبسُ، والسَّجن بالفتح: المصدر. سجَنَه يسجُنُهُ سجْنًا أي حبسه، والسِّجن: المحبسُ.." [1] و" السجّان: صاحب السّجن ورجل سجين مسجون، والجمع سجناء وسجنى وسَجَنَ الهمّ يسجُنُه إذا لم يبنه." [2]

بينما –الحبس–"ليس هو الحبس في مكان ضيّق وإنّما هو تعويق الشّخص ومنعه من التصرّف بنفسه حيث شاء، سواء كان في بيته أو في المسجد" [3] ويكون دون جبره على القيام بأعمال وهو مسجون، أمّا مصطلح–الأسر– فهو من "أسره يأسره أسرا وإسارة: شدّه والإسار: ما شُدّ به والجمع أُسُرٌ. والأسير الأخيذ... وكل محبوس قدّ أو سجن أسيرٌ." [4]

---

[1](ابن منظور)أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، مج:13 ، دار صادر، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص 203.

[2]المرجع نفسه، ص 203.

[3]جمال الدين محمد محمود، السجون بين الأمس واليوم، مجلة العربي، عدد 200، 1975، ص 118.

[4] (ابن سيدة)أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج:8(الشين والسين والطاء)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 543.

وهو وسيلة كانت تستعمل للعقاب؛ باعتبار أن الأسير هو المقاتل المعادي للإسلام الذي وقع في قبضة المسلمين، فيُعتمد على القيد والرّبط للحدّ من حريته.

أولا – شعر السّجن في العصر الجاهلي:

الأمر المسلّم به أن هذا النّوع من الشّعر لم يقتصر على " ابن عمّار" فحسب بل كان قبله شعراء عانوا من ويلات وتسلّط الحكّام، إمّا ظلما وجورا أو تكفيرا عن جرم ارتكبوه، ومن القصائد أو المقطوعات التي تندرج ضمن هذا النّوع الشّعري –شعر السّجن– في العصر الجاهلي للشّاعر" **عدي بن زيد العبادي(ت 587م)**"* الذي وشي به إلى " **النّعمان** " فسجنه ثمّ كتب إليه يشكو ما يلاقيه داخل السّجن، وما تحدثه تلك الأغلال والأصفاد من ضرر بأعضاء جسمه فيقول: **(من الوافر)**

لِمَن لَيْلٌ بِـــذِي جُشُمٍ طَويـــلُ لِمَـــــن قَـــد شَفّـــهُ دَخيـــلُ

وَمَا ظُلْمُ اِمرِئٍ؟ فِي الجِيدِ غُـلٌّ وِفِي السّاقينِ ذُو حَلَقٍ طَويـلُ[1]

يستعطف الشّاعر **الملك النّعمان (ت 607م)** علّه ينظر لحاله ويشفق عليه، فيذكر صنفين من النّاس كل صنف له موقف من سجنه، أمّا الأوّل فهم أعداؤه الذين يشمتون بما هو عليه من معاناة داخل السّجن، وهم الّذين كانوا سبب محنته وألمه وحزنه؛ أمّا الصّنف الثّاني فهم النّاس الّذين ينتظرون عودته، لأنّه ليس لهم من يعيلهم ويقوم على شؤونهم لذا يبكون عليه وعلى فقدهم إيّاه، فهذه المدّة التي قضاها بالسّجن تكفي كعقاب له إن كان ظالما، وأمّا إن كان سجنه ظلما فهذا الأمر من نصيبه، وفي الحالتين حان وقت "إطلاق سراحه" فيقول **(من الوافر)**

أَلاَ مَـــن مُبلِغُ النُّعمَـانَ عَنّـــي وَقَد تُهْدَى النّصِيحَةُ بِالمَغِيْـــبِ

---

* **عدي بن زيد بن حمّاد بن زيد العبادي التميمي شاعر من دهاة الجاهليين هو أول من كتب بالعربية في ديوان كسرى الذي جعله ترجمانا بينه وبين العرب، أعلى شأنه"هرمز"ووجهه رسولا إلى ملك الروم "طيبا روس الثاني" في القسطنطينية.**

[1]عدي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد، (د.ط)، 1965، ص 34.

أَحَظّــي كَانَ سِلسِلَــةً وَقَيْــدًا ... وغُلاً وَالبَيَــانُ لَـدَى الطّبيــبِ

وَهُمْ أَضحَوا لَدَيــكَ كَــمَا أَرَادُوا ... وَقَد تُرجَــى الرَّغائبُ مِن مُثيــبِ

أَتَاك بأنّني قــد طَـالَ حَبسِـي ... فَلَــم تَسأل بِمسجُــونٍ حَرِيــبِ

وَمَالِــي نَــاصِـرٌ إلاَّ نِســاءٌ ... أَرَاملُ قد هَلَكن مِـــنَ النّحِيــبِ

يُحدّرن الدَّمعَ عَلَــى عـــدَيّ ... كَشَنٍّ خَانَــهُ خَــرَزُ الرّبِيــبِ[1]

ثمّ يواصل قائلا**(من الوافر)**:

وَإن أَظْلِـم فَقَــد عَاقَبتُمُونِـــي ... وَإنْ أُظلَم فَذَلك مِــن نَصِيبِـــــي

وَإن أَهْلَك تَجِد فَقدِي وتُخـــذلْ ... إذا التَقَت العَوالي فِي الخُطُوب[2]

يعود الشّاعر فـ"يرجو عفو النّعمان ويعترف له بأفضاله ونعمه عليه ويأمل أن يفكّ أسره وقد أقسم على براءته فَلِمَ سجنه ومعاناته؟"[3] وأنّه ليس ناكرا لجميل النّعمان عليه كحال أولئك الوشاة. فيقول:**(من الرّمل)**

أَبلِغ النّعمَان عَنّــي مَألَكًــا ... قَولَ من خَاف اِظطِنَانًا فَاعتَذَر

إنّني وَالله فَاقبَــل حِلْفَتِــي ... لَأبِيْلُ كلّــما صَــلّــى جَــأَر

مَا حَمَلنَا الغلّ مِن أَعدَائِــكُم ... وَلَدَى الله مِن العُذرِ المُسَــر

لاَ تَكُونَنّ كَــآسِــي عَظْمــه ... بِأَسَى حتّى إذا العَظــمُ جَبَــر

وَاذْكُر النُّعمَى الّتِي لَم أَنسَــهَا ... لَك فِي السّعي إذَا العَبدُ كَفر[4]

وأمّا المثال الثّاني من شعراء الجاهلية الذين كتبوا شعر السّجن " **جويرة بن بدر الدارمي**" وكان هذا عندما أُسر من طرف "**حنظلة بن عمّار**" حيث مكث عندهم زمنا فلمّا رآهم مرة يشربون أنشد: **(من الطويل)**:

---

[1] عدي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 41.

[3] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1986، ص 23.

[4] عدي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، ص 60، ص61.

وَقَائِلة مَا غَالَـــه أَنْ يَزُورَنَـــا ... وَقَد كُنت عَن تِلكَ الزِّيَارَة فِـــي شُغْـــل

وَقَد أَدرَكتنِي وَالحَوَادِثُ جَمَّـــة ... مَخَالِب قَـــوم لاَ ضعَـــاف وَلاَ عـــزل

سِرَاع عَن الجَلى بطَاءٌ عَن الخَنَا ... رَزَانٌ لَدَى البَاذِينِ فِي غَيرِ مَا جَهْـــل

لَعَلَّهُم أَن يُمطِرُونِي بِنِعمَـــةٍ ... كَمَا صَاب مَاء المُزنِ فِي البَلَد المحـل

فَقَد يُنعِش الله الفَتَى بَعدَ زَلَّـــة ... وَقَد تَبتَنِي الحُسنَى سرَاة بَنِي عجـــل

فلمّا سمعوا هذه الأبيات أطلقوا سراحه." [1]

ومن شعراء الجاهلية كذلك الذين كتبوا شعرا أثناء معاناتهم بالسّجن " **طرفة بن العبد"(ت 569م)*** حيث سجن على يد "**عمرو بن هند(ت 569م)** " " وهذه الرّواية عن سجن طرفة ومقتله بين الشكّ واليقين وزعم الرّواة أن نسيبه عامل البحرين بعث إليه في سجنه، بجارية اسمها "خولة" إيناسا يذكر من يهوى قبل موته. فردّها الشّاعر وقال في ذلك أبياتا"[2] حيث يقول:**(من الطّويل)**

أَلاَ اِعتَزِلِينِي اليَوم يَا خَولَة أَوعِضِي ... فَقَد نَزَلت حَدبَاءُ مُحكَمَـــــة العَـــضّ

أَبَا مُنذِر! كَانت غُـــرُورًا صَحِيفَتِـــي ... وَلَم أعطِكُم بِالطَّوع مَالِي وَلاَ عِرضِـــي

أَبَا مُنذِر!أَفنَيت فَاستَبِق بَعضَـــــنَـــا ... حَنَانَيكَ! بَعض الشَرّ أَهوَن مِن بَعض

فَأَقسَمت عِنْد النُّصب: إنّي لَهَالِـــك ... بمُلْتَفّة، لَيسَت بِغِبطٍ وَلاَ خَفـــض [3]

في هذه اللّمحة الموجزة التي تمّ فيها إيراد شعراء كتبوا في "شعر السّجن" في العصر الجاهلي، والواضح أنّ هؤلاء الشّعراء الذين ذُكروا ليسوا وحدهم من عانوا من غياهب السّجون فحسب واضح الصّمد فإنّ" عملية الأسر كانت شائعة عند القبائل العربية في

---

[1] علي محمد البجاوي وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط)، 1942، ص173.

*** اسمه عمرو بن العبد ويلقّب بطرفة وهو شاعر جاهلي، وله أخت شاعرة اسمها(الخِرنق) ، فقد أباه صغيرا فعاش مع أمّه في عذاب وشقاء ،يقاسي ظلم الأقارب وجورهم، مات ولمّا يبلغ الثلاثين من عمره، قال الشعر مبكرا ويعدّ من أصحاب المعلّقات.(حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص44.**

[2] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص 46.

[3] طرفة بن العبد، ديوانه الشعري، شرح : مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2002، ص 53.

العصر الجاهلي، وربما كانوا يجهدون أنفسهم بالعمل على أسر السّادة أو الوجهاء، فيساومون عليهم إمّا بالثّمن المادّي، وإمّا بالمقايضة، وهؤلاء يكون ثمنهم غاليا." [1]

ثانيا – شعر السّجن في صدر الإسلام:

أمّا "**شعر السّجن**" في صدر الإسلام فنجد الخليفة "**عمر بن الخطاب رضي الله عنه (ت 644م)**" سجن الشّاعر "**الحطيئة(ت674م)**"* وذلك تأديبا له على هجائه النّاس وكان ذلك بعد أن هجا" **الزبرقان**" ف" استعدى عليه الزبرقان عمر بن الخطّاب، فرفعه عمر إليه واستنشده فأنشده، فقال عمر لحسّان: أتراه هجاه؟ قال نعم وسلّح عليه، فحبسه عمر" [2] ولمّا واصل هجاءه "أمر به عمر فجُعل في نقير في بئر ثمّ ألقي عليه شيء" [3] فقال وهو في سجنه: **(من البسيط)**:

مَاذَا تقـــولُ لأَفْرَاخٍ بـــذِي مَـــرَخٍ	**زُغبِ الحَواصِلَ لاَ مَاءٌ ولا شَجَـرٌ**
أَلْقَيْت كَاسِبَهُم فـي قَعرٍ مُظلِمـة	**فاغفر عليك سلامُ الله يـا عُمـرُ**
أَنْتَ الأمينُ الذي من بعدِ صَاحِبِـهِ	**أَلْقَى إليكَ مقَالِيدَ النُّهَى البشـــرُ**
لَـم يُؤثِـــرُوك بِهَـا إذ قَدّمُـوك لَهَا	**لَكِن لِأنفُسِهِم كَانَت بِكَ الخِيَرُ** [4]

فالحطيئة يستعطف الخليفة "**عمر بن الخطّاب**" ويذكر ما يعانيه في المكان الذي وضع فيه، ويحاول التّأثير عليه ليطلق سراحه بذكر أهله وما يعانونه أثناء غيابه عنهم فهو كافلهم وعائلهم، ثم يطلب منه أن يُخلي سبيله ويطلق سراحه.

---

[1] واضح الصّمد، السجون وأثرها في الآداب العربية (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1995، ص23.

*** هو جرول بن أوس ولقّب بالحطيئة لقصره وكان ذا شرّ وسقة وقال الشعر مجيدا في المدح والهجاء والفخر والنسب، وهو من متقدّمي الشعراء وفصحائهم ومخضرم أدرك الجاهلية والإسلام(حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص69.**

[2] أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص120.

[4] الحطيئة، شعر الحطيئة، تحقيق: عيسى سابا، مكتبة صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص113.

أمّا الخليفة الثّالث "**عثمان بن عفان رضي الله عنه"(ت 656م)** فهو الآخر سجَن الشّاعر "**ضابئ بن الحارث البرجمي(ت 75هـ)"*** حيث " ضرب(**تمامة بن عبد الله)** وشجّه، فاستعدى عليه "عثمان" فحبسه عثمان في السّجن، وعرض ذات يوم أهل السّجن، فخرج ضابئ وقد شدّ سكينا على ساقه يريد أن يفتك بعثمان، ففطن له، فضُرِب بالسيّاط وأعيد إلى الحبس." [1] فأنشد قائلا في سجنه**(من الطويل)**:

لا يُعطِينْ بعدى امرؤٌ ضَيـمَ خُطّـةٍ	**حِذار لقاء الموت والمـوتُ نَائلُـــهْ**
فلا تُتبِعنّي إنْ هَلَكـــتُ مَلامـــةً	**فليس بعارٍ قَتْلُ مـــن لا تُقاتِلُـــهْ**
هَمَمتُ ولم أَفعَل وكِدتُ وَلَيتَـنِـــي	**تركتُ عَلَى عُثمان تَبكِي حَـلاَئلـــهْ**
ومَا الفتكُ ما آمَرتَ فيـهِ وَلاَ الّـذِي	**تُخبّر مَن لاقَيتَ أنَّـــكَ فَاعِلُـــهْ**
وقائلةٍ: لا يُبعِـد اللهُ ضـــابِئـــاً	**إذا القِرنُ لم يُوجد لَه مَن يُنازِلُـــهْ**
وقائلةٍ: إنْ مات في السّجن ضابـئٌ	**لَنِعم الفتَى تَخلو بـه وتُـــداخِلُـــهْ**
وقائلةٍ: لا يُبعـدِ الله ضَـــابِئـــاً	**إذا احمرَّ من حسّ الشِّتاء أصائِلـه[2]**

في الأبيات يظهر ندم ضابئ وتأسّفه ليس لأنّه أقدم على الفعل؛ وإنّما لأنّه لم ينجح فيه فيتمنّى لو أنّه فعلها وقتل عثمان، فيترك أهله وزوجاته يبكين عليه ويتحصّرن على فقدِه، ولكن أنّى له ذلك لأنّه ليس باستطاعته الوصول إليه وقتله- باعتباره داخل السّجن- ولا حتّى يُسمح له بمقاتلته والنّيل منه، وهو الّذي تتفاخر أمّه بشجاعته ورباطة جأشه إذا حمي القتال، كما يذكر مدح امرأته لحلو خلقه. "ولم يزل ضابئ في السّجن حتّى مات"[3]

ويشير واضح الصّمد إلى أنّ" أوضاع السّجن تطوّرت تدريجيا، فبينما كانت عملية السّجن تتمّ في المسجد على أيّام الرّسول، تطوّرت في عهد الخليفة عمر بن الخطّاب إلى

---

[1] واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي)، ص34.

*** هو ضابئ بن الحارث بن أرطاة بن شهاب بن عبيد بن خاذل بن قيس القبيلة بن حنظلة بن مالك من البراجم(محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 171.**

[2] محمّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة،،(د.ط)،(د.ت)، ص174، ص175.

[3] محمّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص 175.

شراء دار لتكون سجنا، وفي أيّام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، أقام سجنا من القصب، ثمّ هدمه وأقام آخر في المدن، كما أنّ الخدمات اللاّزمة كانت مؤمّنة للمساجين، فإن كان للمسجون مال أنفق عليه من ماله، وإن لم يكن له مال أنفق عليه من بيت مال المسلمين"[1] بمعنى أنّ عملية السّجن تطوّرت في العصر الإسلامي فبينما كانت في عهد الرسول صلى الله عليه وسلّم في المسجد أصبحت في عهد عمر بن الخطاب تتم في دار مخصّصة لهذا الغرض حيث يتم شراءها وجعلها سجنا، وأمّا علي بن أبي طالب فقد بنى سجنا بالقصب وبعده أقام سجنا بالمدن، وكانت جميع خدمات السجناء مؤمّنة إمّا من مال السّين الخاص أو من بيت مال المسلمين إذا كان السّجين فقيرا، والظّاهر أنّ الشّعراء الذين أُدخلوا السّجن في صدر الإسلام أغلبهم اقترف ما يُوجِب سجنه ومعاقبته على فعلته كما حصل مع الشّاعرين اللّذين تمّ الحديث عنهما.

ثالثا – شعر السّجن في العصر الأموي:

أمّا بالنّسبة للعصر الأموي فقد كثر الشّعراء الّذين زُجّ بهم في السّجن نتيجة السّياسة التي انتهجها ملوك وحكّام الدّولة الأموية، فيذكر واضح الصّمد أنّهم قد نكّلوا " بالعلويين، الهاشميين... وبكل معارض لحكم بني أميّة وحتّى بين الأمويين أنفسهم...حتى أصبح القتل والسّجن والعذاب أمرا مألوفا ... وقد ابتلي النّاس بأمراء قساة كانوا يتلذّذون بتعذيب الأسرى والمعتقلين." [2] بمعنى أنّ حكام بني أميّة انتقموا من العلويين وكانوا يعاقبونهم إمّا بالتعذيب و القتل أو بالسجن وحتّى المعارضين لهم من بني أميّة لقوا نفس المعاملة.

وكنتيجة حتمية لتلك الظّروف تزايد عدد السّجون لاستقبال هؤلاء المخالفين لسياسة الدّولة، وحتّى بين الأمويين أنفسهم ممّن يتطلّع للحكم، وكان لزاما على الحكّام معاقبة هؤلاء وزجرهم فكثر بذلك السّجناء والقتل والتّعذيب، وهو ما دفع ببعض الدّارسين إلى تسمية عصر بني أميّة بـ "العصر الذّهبي للسّجون عددا وانتشارا وإحكاما وتنوّعا، ويقال أن معاوية بن أبي

---

[1] واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي ، ص38.

[2] المرجع نفسه ، ص39.

سفيان هو أوّل من وضع السّجن والحرس"[1] تشير الباحثة إلى أنّ السجون في هذا العصر كثر عددها واتّسع انتشارها وصارت أشدّ إحكاما وأكثر تنوعا، وتذكر أنّ واضع السجن والحرس إبّان هذا العصر هو معاوية بن أبي سفيان.

وقد انقسم الشّعراء خلال هذه الفترة إلى فئتين: فئة استطاع بنو أميّة إمالتهم إليهم عن طريق الأموال والمناصب التي منحت لهم، فكانوا حاملين لرسالة الدّولة والمروّجين لسياستها وبرامجها، فأغدقت عليهم العطايا ونالوا الأجر الوفير، وفئة خالفت سياستهم ووقفت ضدّهم فكان مصيرهم السّجن أو النّفي أو القتل، والشّاعر دائما معروف عنه التمرّد، وحبه للحرّية.

ومن الشّعراء الّذين ذاقوا مرارة السّجن كذلك في هذه الفترة " **العرجي(ت 738م)***" حيث " في عهد هشام بن عبد الملك تغزّل الشّاعر بجيداء أم محمد بن هشام المخزومي الذي كان تيّاها شديد الكبر، جبارا. فأخذ محمد بن هشام يتطلّب عليه العلل حتّى حبسه وقيّده، بعد أن ضربه بالسّوط وطال به سجنه حتّى مماته" [2]

ومن الشّعر الذي قاله في سجنه: **(من الوافر)**

أَضاعُوني وَأَيَّ فَتــى أَضاعُــوا ... لِيَومِ كَريهَـــةٍ وَسِــدادِ ثَغــرِ

وَخَلَّونـــي لِمعتَـــرَكِ المَنــايــا ... وَقَــد شَــرَعَــت أَسِنَّتُها لِنَحري

كَأَنّي لَم أَكُــن فيهِــم وَسِيــطاً ... وَلا لِي نِسبَـــةٌ فـــي آل عَمرو

أُجَرَّرُ في الجَوامِع كُــلَّ يَــومٍ ... أَلا لِلّهِ مظــلَمَتـــي وَصَبــري

عَسى المَلِكُ المُجيبُ لِمَن دَعاهُ ... يُنَجّيني فَيَعلَــم كَيــفَ شُكــري

فَأَجــزي بِالكَرامَــةِ أَهـــلَ وُدي ... وَأُورِثَ بِالضَغائِنِ أَهلَ وتــرَى[3]

---

[1] سكينة قدور، الحبسيات في الشعر العربي،(رسالة جامعية) جامعة منتوري، قسنطينة، 2006 / 2007، ص 37.

*** هو عبد الله بن عمر بن عثمان بن عفّان بن أبي العاصي بن أميّة بن عبد شمس، لُقّب بالعرجي لأنّه كان يسكن عرْج الطائف وقيل سمي بذلك لماء كان له ومال عليه بالعرج.(أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عبّاس وآخرون، ص 249، ص250.**

[2] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص 74.

[3] العرجي، ديوان العرجي، تحقيق: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص 246، ص247.

يصوّر الشّاعر في هذه الأبيات حاله بالسّجن حيث "يذكر فيها ما يلاقي من التّعذيب مُصوّرا نفسه بالفتى الفارس الشّجاع الذي كان يُغيِّر السّرايا، ويقتحم الوغى دفاعا عن حدود يجب أن تصان بصبر وشجاعة أمام الرّدى، ومذكّرا أنّه الآن سجين يحزّ القيد في قدميه وليس غير الصبر ما يعينه وهو الذي كان بالأمس أصيل قومه وأرفعهم شأنا." [1]

يضاف إلى قائمة الشّعراء الذي تجرّعوا مرارة السّجن على يد ملوك بني أميّة الشّاعر " **الفرزدق"(ت 728 م)** الّذي سجنه " **هشام بن عبد الملك"(ت 743م)** حين " حج هشام بن عبد الملك في أيّام أبيه، طاف بالبيت وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود يستلمه فلم يقدر على ذلك لكثرة الزّحام... أقبل زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ...فلمّا انتهى إلى الحجر الأسود تنحّى له النّاس حتّى استلم الحجر، فقال رجل من أهل الشّام لهشام: من هذا الذي هابه النّاس هذه الهيبة؟ فقال هشام: لا أعرفه... وكان الفرزدق حاضرا فقال أنا أعرفه"[2] ثمّ أنشد قصيدته المطوّلة في مدحه من ذلك يقول: **(من البسيط)**

هَذَا الّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ ... وَالبَيتُ يَعرِفُــه وَالحِــلُّ وَالحَـرَمُ

هَذَا ابنُ خَيرِ عِبَــاد الله كُلّهِــمُ ... هَذَا التّقيّ النَّقِيُّ الطَّاهِر العَلَــمُ

هَذَا ابنُ فَاطِمَة، إِنْ كُنتَ جَاهِلُهُ ... بِجَـدِّهِ أَنبِيَاءُ الله قَــد خُتِمُــوا

وَلَيسَ قَولُكَ: مَن هَـذَا؟ بِضَائِـرِهِ ... العُرْبُ تَعرِفُ مَن أَنكَرتَ وَالعَجَمُ[3]

ذكر "الفرزدق" في هذه الأبيات الميزات التي تميّز بها " زين العابدين (ت **95هـ)**" عن "هشام بن عبد الملك **(ت 125هـ)**" حيث إنّه معروف لدى أهل الدّنيا كلّهم سواء داخل مكّة أو خارجها، فهو كبير القوم وسيّدهم في الخصال الّتي يتّصف بها(التّقيّ، النّقيّ، الطّاهر) إضافة إلى ذلك هو حفيد خير البشر خاتم النّبيين والمرسلين محمد صلى الله عليه وسلّم؛ لأنّه ابن فاطمة رضي الله عنها، ثمّ يتوجّه بالخطاب إلى هشام بن عبد الملك بقوله إنّ

---

[1] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص 75.

[2] الفرزدق، ديوان الفرزدق، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1987، ص 511.

[3] المرجع نفسه، ص 511 ، ص 512.

إنكارك له وادّعائك بعدم معرفته ليس منقصة من قدره أو محطّ من شأنه لأنّ كل النّاس تعرفه عربا كانوا أو عجما.

وهذا الأمر "أغضب هشاما بن عبد الملك فأمر بحبسه بين مكّة والمدينة"[1] ويقال إنّه أطلق سراحه بعد أن بلغه قوله: **(من الطّويل)**

أَتَحْبِسُنِي بَينَ المَدينَةِ وَالّتِي ... إلَيهَا قُلُوبُ النَّاس يَهوَى منِيبهَا

يُقَلّب رَأسًا لَم يَكُن رَأسَ سَيّدٍ ... وَعَينا لَه حَولاَء بَـــادٍ عُيُوبُهـا[2]

ومن الشّعراء كذلك الّذين كان لهم شعر بالسّجن في هذا العصر الشّاعر" **يزيد بن مفرغ الحميري(ت 688م)**" وذلك حين هجا " **عبّاد بن زياد بن أبيه(ت 718م)** وكان واليا على سجستان قال فيه يسخر من لحيته الكبيرة التي تمنّاها حشيشا ليعلف به الخيول ... ولمّا سمع عبّاد وأخوه عبيد الله بن زياد بالهجاء، أخذاه وحبساه واستأذنا معاوية في قتله، فلم يأذن إلا بتعذيبه وتولّى ذلك التّعذيب عبيد الله بن زياد الذي أذاقه أبشع ألوان العذاب، وجرحه بالحديد والقيود الضخمة الثّقيلة التي اقتاتت من لحم سياقه، وأطاف به على الملأ سخرية واستهزاء"[3] وقال في قصيدة طويلة وهو داخل السّجن:**(من الخفيف)**

دارَ سَلمى بِالخَبتِ ذي الأَطلالِ ... كَيفَ نَومُ الأَسير فـــي الأَغــلالِ

أَينَ مِنّي السَلامُ مِن بَعـدِ نَـأيٍ ... فَارجعـي لـي تَحِيَّتـي وَسُؤالـي

أَيـــنَ مِنّي نَجائِبـــي وَجيـادي ... وَغَزالـــي سَقـى الإِلَـهُ غَزالـــي

أَينَ لا أَينَ جُنَّتـي وَسِـــلاحـــي ... وَمَطـــايـا سَيَّرتُهـا لِارتِحالـي

هَدَّمَ الدّهرُ عَرشَنا فَتَـداعـــى ... فَبَليـــنا إِذ كُـــلُّ شَـــيءٍ بـــالِ

إِذ دَعانا زَوالُـــهُ فَـأَج بنـا ... كُـــلُّ دُنـيـا وَنِعمَـــةٍ لِـزَوالِ

أَم قَضَينا حاجاتِنا فَإِلـى المَـو ... تِ مَصيـرُ المُـلـوكِ وَالأَقيـالِ

---

[1] الفرزدق، ديوان الفرزدق، تحقيق: علي فاعور، ص 511 .

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص 91، ص92.

لا وَصَومي لِرَبِّـــنا وَزَكـــاتـــي وَصَلاتي أَدعو بِـــهـــا وَابتِـهـــالـــي

أَيُّهَا المَالِكُ المُرَهّـــــبُ بِالقَـــتـ لِ بَلَغتَ النَّكَـــال كُـــلَّ النّكَـــال

وَكَسَرتَ السِنّ الصَّحيحَـــة مِنّـــي لاَ تُذلّـــــل فـــمُنكَـــرٌ إِذلاَلِـــي

وَأَطَلتُم مَعَ العُقوبَـــةِ سَجنـــي فَكَم السّجنُ أَو مَتـــى إِرســـالـــي

لا تَدَعني فِداكَ أَهلي وَمـــالـــي إِنَّ حَبلَيكَ مِـــن مَتيـــنِ الحِبـــالِ

حَسرَتا إِذ أَطَعتُ أَمرَ غُـــواتـــي وَعَصَيتُ النَصيحَ ضَلَّ ضَلالـي[1]

هي أبيات من قصيدة كتبها الشّاعر بالسّجن حيث استهلّها باستفهام وتساؤل عن حاله داخل هذا السّجن، وكيف له أن ينعم بالرّاحة والسّكينة والنّوم وهو مقيّد بالأغلال الّتي تنخر جسده، ثمّ يواصل تساؤلاته ولكن هذه المرّة عن الأشياء العزيزة إلى قلبه وفراقه لها وبعده عنها، فيبدأ بالنّوق الكرام وحبيبته العزيزة إلى قلبه، بالإضافة إلى سلاحه ومطيّته الّتي هي سنده عند الارتحال، ولكن ما حلّ به هدم كل هذه القرابة التي كانت بينه وبين هذه الأشياء العزيزة على قلبه، وكان سبب كل ذلك الملك الذي إذا دعا إلى شيء فلا بد من تلبيته.

لينتقل بعد ذلك لإخبار وتذكير هذا الملك المتوعّد الّذي ألحق به شتّى أنواع التّعذيب بأنّه حقّق مراده، ونكّل به أيّما تنكيل حتى صار عبرة لكل من تسوّل له نفسه بالسّير على طريقه.

ثم ينتقل لتعداد الأضرار الّتي لحقت به (كسر السن الصّحيحة، لا تذلّل ...)، وأخيرا يختتم قصيدته بتذكير سُجّانه أنّ الوقت قد حان لإطلاق سراحه؛ لأنّ المدّة التي قضاها مسجونا معذّبا قد طالت فهو قد أخطأ لأنّه اتّبع كلام الكاذبين الّذين زيّنوا له الكلام، وأقنعوه بالسّير على طريق خاطئ أوصله إلى هذه المحنة التي هو فيها.

---

[1] يزيد بن مرغ الحميري، ديوانه، تحقيق: عبد القدّوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982 ، ص 185 وما بعدها.

رابعا – شعر السّجن في العصر العبّاسي:

وبالانتقال إلى العصر العباسي الّذي دام حكمهم قرابة خمسة قرون، فلا بدّ أن طول هذه المدّة وكثرة الصّراعات والخلافات الفكرية والسّياسية التي صاحبت اعتلاء العباسيين للحكم قد أثّر على استقرار الدّولة وأنهكها، وزعزع أمنها واستقرارها، وحال دون تطبيق الحكّام لسياساتهم التي سعوا لتطبيقها والعمل بها، مما اضطرّ الحكّام إلى اعتماد طريقة يعيدون بها الأمن والاستقرار للدّولة وهي سجن كل مخالف لها.

فكانت هذه الظّروف السائدة سببا دفع بالعباسيين إلى استعمال"السّجون على نطاق واسع، استطاعوا من خلالها تثبيت دعائم دولتهم في النّاحيتين السّياسية والاقتصادية، فعملوا من خلالها على حماية مجتمعهم من المفسدين وهو ما ساعد على سيادة الهدوء والاستقرار فيه، كما استطاعوا أيضا معالجة معظم المشكلات والخلافات بأسلوب كفل سيادة الاستقرار، وضمان هيبة الدّولة، فكانت رادعا للمفسدين والمخربين وسلاحا يُشهر في وجوههم"[1] يشير الباحث إلى الانتشار الواسع للسّجون في العصر العباسي وهو ما مكّنهم من تثبيت دعائم دولتهم، وفرض الهدوء والاستقرار بحماية مجتمعهم من المفسدين، ومعالجة المشكلات بأسلوب حفظ هيبة الدّولة...

ولا شكّ أنّ الشّعراء كانوا أحد هؤلاء المعارضين والنّاقمين على الأوضاع التي سادت في تلك الفترة، وهو ما جعلها تتميّز" بنظام خاص في علاقتهم بالشّعراء حيث إنّهم لم يسمحوا بالدّخول لأي كان، وإن تساهل هؤلاء الخلفاء مع بعض الشّعراء الّذين يدخلون مفاصل القصور ومؤسّساتها، وذلك اعتراف بقيمتهم وإعلاء لمنزلتهم وتوظيف لقدراتهم وطلب لخدماتهم"[2] بمعنى أنّ العباسيين وضعوا نظاما خاصا يحدّد علاقتهم بالشّعراء حيث إنّهم لم يسمحوا بالدّخول إلاّ لمن قصدوا الاعتراف بقيمتهم والاستفادة من خدماتهم وقدراتهم.

---

[1] أيمن سليمان خالد التميمي، السجون في العصر العباسي،(رسالة جامعية)، كلية الدراسات العليا–الجامعة الأردنية، 1997، ص 59.

[2] رشا عبد الله الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1999، ص 19.

ومن الشّعراء الّذين ذاقوا مرارة السّجن وتجرّعوا قساوته وآلامه كذلك "**علي بن الجهم (ت 863م)**"* الذي خُصّ" بالخليفة المتوكّل حتّى صار من جلسائه ثمّ أبغضه لأنّه كان كثير السّعاية إليه بندمائه والذّكر لهم بالقبيح عنده ... ولمّا كشف المتوكّل حقيقة الأمر حبسه ثمّ نفاه إلى خرسان وفي السّجن كتب الشّاعر إلى المتوكل عدّة قصائد." [1]

ومن القصائد الّتي مدح فيها المتوكّل وهو بالسّجن قصيدته التي يقول فيها:

(من الكامل)

قالَتْ حُبِستَ فَقُلتُ لَيسَ بِضائِرٍ ... حَبسي وَأَيُّ مُهَنَّـــدٍ لا يُغمَـــدُ

أَوَ ما رَأَيتِ اللَّيثَ يَألَـــفُ غيلَـــهُ ... كِبراً وَأَوباشُ السِبـــــاعِ تَـــرَدَّدُ

وَالشّمسُ لَـولا أَنَّـها مَحجـــوبَـــةٌ ... عَن ناظِرَيكِ لَما أَضاءَ الفَرقَـدُ

وَالبَدرُ يُدرِكُهُ الســرارُ فَتَنجَـــلـــي ... أَيّامُـــــــهُ وَكَأَنَّـــــهُ مُتَجَـــدِّدُ

وَالغَيثُ يَحصُرُهُ الغَمامُ فَما يُـــرى ... إِلّا وَرِيقُـــــهُ يُـــراحُ وَيَرعُـــدُ

الحَبسُ ما لَـــم تَغشَـــهُ لِدَنِيَّـــةٍ ... و شَنعاءَ نِعمَ المَنزِلُ المُتَـــوَرَّدُ

بَيْـتٌ يُجَدّدُ لِلكَريـــمِ كَـــرَامَـــةً ... ويُزارُ فيه ولا يـــــزُورُ ويُحفَـــدُ

لَو لَم يَكُن فـي السِّجـــنِ إِلّا أَنَّـــهُ ... لا يَستَذِلُّكَ بِالحِجابِ الأَعبُـدُ [2]

بدأ الشّاعر قصيدته بأسلوب استفهام يتحاور فيه مع نفسه متخيّلا إيّاها تخاطب عزيزة على قلبه حائرة على حاله لمّا أدخل السّجن (قالت حُبست)، ليردّ الجواب مهوّنا من قلقها ومطمئنا لها، بحيث اعتبر دخوله السّجن ليس بالأمر المنقص لقيمته والمضرّ به، ويصوّر هذا المعنى بصورة استعمل التّشبيه لتحقيقها وهي قوله: "**وأَيُّ مُهَنَّـــدٍ لا يُغمَـــدُ**"، فكما أن

*** هو أبو الحسن علي بن الجهم بن بدر بن الجهم بن مسعود القرشي الشّامي، ينتهي نسبه إلى سامة بن لؤي بن غالب(ديوان علي بن الجهم ص 05) ، وهو شاعر مطبوع فصيح، عذب الألفاظ، سهل الكلام، لا غرابة في لغته، ولا تعقيد في نظمه، في شعره الجزل الرصين، والرقيق العذب، وهو على صحة طبعه عالم بالشعر بصير بنقده يحسن اختيار اللفظ ويضعه حيث ينبغي أن يكون.(ديوان علي بن الجهم، ص43)**

[1] حسن سليم نعيسة، شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، ص 129.

[2] علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مروم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص 41 وما بعدها.

الغمد لا ينقص من مضاء السّيف وحدّته، فكذلك السّجن لا ينال منه ولا ينقص من رجولته وقوته.

ثمّ ينتقل ليصوّر مكانته ويقارنها بمكانة أعدائه وندمائه، فهو اللّيث الّذي يألف موضعه مهما كان صعبا وقاسيا بينما تبقى أراذل السّباع-يقصد أعداءه- متردّدة لا يمكنها الاعتياد على هذه الأماكن الصّعبة، وبعدها يورد صورا يُظهر من خلالها علوّ شأنه ورفعة مقامه بذكر صور استعمل فيها عناصر الطّبيعة التي يُستنفع بها، ولا يمكن الحدّ والإنقاص من قيمتها وقدرها(الشمس، البدر، الغيث) ، ومادام دخوله لهذا السّجن لم يكن لأمر شنيع اقترفه، ولا لجرم ارتكبه، ولا لأمر دنيء أقدم عليه لذلك فهو بالنّسبة إليه(نعم المنزل المتورّد).

وفي بقية أبيات القصيدة يتوجّه بالخطاب إلى المتوكّل محاولا استعطافه، وطلب الصّفح منه ليطلق سراحه ويتجاوز عن خطئه، وزلّته حيث يمدحه ويحذّره من الأعداء الذين هم محيطون به لأنّهم استغلوا غيابه فاستحكموا وأخذوا مكانه وأصبحوا من أقرب الناس للخليفة.

وأهمّ شاعر تطرّق لهذا النّوع من الشّعر- شعر السّجن- في هذا العصر هو "**أبو فراس الحمداني(ت 968م)**" الذي وقع أسيرا سنة 351 هـ لمّا" كان عائدا من الصّيد مع قلّة من أصحابه لا يتجاوزون السّبعين رجلا، فباغته الرّوم في ألف رجل تحت قيادة تيودور، فدافع الشاعر حتّى أتخن بالجراح، وأصابه منهم سهم بقي نصله في فخذه، فوقع أسيرا واقتيد إلى خرشنة، ثمّ إلى القسطنطينية، وقيل إنه أسر مرّتين وقد اقتيد في المرّة الأولى إلى خرشنة، وفي المرة الثّانية إلى القسطنطينية وقيل إنّ الرّوم أكبروا بطولة الشاعر فأكرموه وأنزلوه في قصر فيه خادم.. .ولكن هذه المظاهر لم تستمل روحه المكبّلة الحزينة فراسل ابن عمّه سيف الدولة سائلا إياه افتداءه، وماطل سيف الدولة بالفداء...فطال أسر أبي فراس." [1]

---

[1] **أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ، 1994، ص 09.**

ويعدّ شعره بالأسر أرقى ما جادت به قريحته حيث " كانت مرحلة الأسر المعين الذي منه استقى وجدان الشّاعر، فمنه غرف الحزن بالحساب، ومنه حنينه، ومنه كانت ثورته ونقمته وشكواه وفخره، وبكلمة مختصرة: لولا الأسر لما كانت الروميات تلك الخوالد في الشّعر الوجداني العربي"[1]

وممّا قاله في أسره : **(من الطويل)**

مُصابي جَليلٌ وَالعَـــزاءُ جَميـلُ ... وَظَنّي بِـأَنَّ اللهَ سَــوفَ يُديـلُ

جِراحٌ وأسـرٌ واشتيـاقٌ وغُـربـةٌ ... أُحمّل إنّـــي بَعـدَهَـــا لَحَمُــولُ

وَأَسرٌ أُقاسيـهِ وَلَيـــلٌ نُجـــومُـهُ ... أَرى كُلَّ شَيءٍ غَيرَهُـــنَّ يَــزولُ

تَطولُ بِيَ السَّاعاتُ وَهيَ قَصيـرَةٌ ... وَفي كُلِّ دَهرٍ لا يَسُرُّكَ طـــولُ

تَناسانِيَ الأَصحابُ إلّا عُصَيبَـــة ... سَتَلحَقُ بِالأُخرى غَــداً وَتَحــولُ

أُقلّب طَرفِي لاَ أَرَى غَيْرَ صَاحِـبٍ ... يَميلُ مَعَ النَّعمَاءِ حَيــثُ تَميْــلُ

نَعَم دَعَتِ الدُنيا إلى الغَدرِ دَعـوَةً ... أَجابَ إلَيها عالِـــمٌ وَجَهــولُ

فَيا أُمَّتا لا تَعدمي الصَبـرَ إنَّــهُ ... إلى الخَيرِ وَالنُجحِ القَريبِ رَسـولُ

وَمن لَم يُرِدهُ اللهُ في الأَمـرِ كُلِّـهِ ... فَلَيـسَ لِمَخلـوقٍ إلَيــهِ سَبيــلُ

فَإمّا حَيَاةٌ فِـي فِنَـــاهُ عَزِيـــزَة ... وإمّا مَمَاتٌ فِـــي ذُراهُ جَمِيْــلُ[2]

هي قصيدة من أربعين بيتا صوّر فيها الشّاعر معاناته "وقد ثقُل من الجراح التي نالته وهو أسير وكتب بها إلى والدته يُعزّيها"[3]، حيث استهلّ قصيدته بمواساة نفسه محاولا التّهوين من معاناتها، وآلامها بتذكّر قدرة الله عز وجلّ على تغيير وضعه وتبديله، ثمّ ينتقل لتعداد مسبّبات هذا الألم والمعاناة (جراح، أسر، غربة)، ليُفرد الأسر بوصف ما يقاسيه بسببه حيث يبيت ساهرا معذّبا بوحدته وغربته.

---

[1] أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي ، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 252 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص 252.

لينتقل فيما بعد ويتحسّر على أصحابه الّذين تخلّوا ونسوا أمره ولم يسعوا لمساعدته؛ لأنّهم تهافتوا خلف المناصب ونعيم القصور، ليعيد ربط الصّلة بالله عز وجلّ بتذكير نفسه بأنّ كل ما هو فيه هو قدر الله تعالى، فهو صاحب الأمر كلّه، فلو قدّر أن لا يصيبه شيء فلا يمكن أن يضرّه مخلوق على وجه الأرض، ولكن كلّ ما يتمنّاه أن لا يحيا ليُذلّ فإن كان سيعيش مذلولا فالموت أحسن له من تلك العيشة.

وممّا كتبه كذلك وهو أسير حينما" سمع حمامة تنوح على شجرة عالية وهو في الأسر""[1] قوله:**(من الطويل)**

أَقُولُ وَقَد نَاحَت بِقُربِـــي حَمَامَـةٌ ... أَيَا جَارَتَا هَل بَاتَ حَالُك حَالِـــي؟
مَعَاذَ الهَوَى! مَا ذُقتِ طَارِقَة النَّوَى ... وَلاَ خَطَرَت مِنـكِ الهُمُـومُ بِبَـــال
أَتَحمِلُ مَحـــزُونَ الفُـؤَاد قَـوَادِمٌ ... عَلَى غُصن نَائِي المَسَافَة عَـالٍ؟
أَيَا جَارَتَا مَا أَنصَفَ الدَّهـرَ بَينَـنَـا ... تَعَالِي أُقَاسِمـكِ الهُمُـومَ تَعَالِـي
تَعَالِي تَرِي رُوحًا لَـدَيَّ ضَعِيفَـةً ... تَرَدَّدُ فِي جِســـمٍ يُعَـذّب بَـــالِ
أَيَضحَكُ مَأسُور وَتَبكِـــي طَلِيقَـةٌ ... وَيَسكُتُ مَحزُونٌ وَينـدُبُ سَـــال؟
لَقَد كُنتُ أَولَى مِنك بِالدَّمـعِ مُقلَـةً ... وَلَكنّ دَمعِي فِي الحَوَادِثِ غَـال"[2]

يواصل أبو فراس الحمداني بثّ معاناته وحزنه ولكن هذه المرّة بحواره مع نفسه متمثّلا الحمامة كطرف يحاوره، وهو سبيل لجأ إليه الشّاعر لتخفف وطأة السّجن وألم الوحدة والفراق، فيسائل نفسه موهما إيّاها بأنّ الجواب من عند الحمامة، لذا يتساءل عن سبب نواحها وهل أصابها ما أصابه، ليجيب بعد ذلك أنّها لم تتجرّع مرارة الفراق كحاله، ولا قاست أنواع الهموم التي يكابدها، والدّليل على ذلك هو وجودها على هذا الغصن العالي حرّة، ثم يتوسّل إليها أن تنصت لحديثه عن همومه وآلامه علّه بذلك يخفّف بعضا منها؛ فروحه انكسرت وضعفت لأنّها تسكن جسدا يكاد يفنى ويبلى نظير ما أصابه وألحقه به الأعداء، ثم تعلوه الحيرة مرّة

---

[1] أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي ، ص 282.

[2] المرجع نفسه، ص 282.

أخرى بسبب حزنها وهي الطّليقة الحرّة بينما يضحك، وهو الأحق بالحزن والبكاء بسبب حاله ولكنّه يختم أبياته بمعنى يوحي بعزّة النّفس والصّمود الّذي يتّصف بهما الشّعراء فيقول "ولكنّ دمعي في الحوادث غال" فيُظهر ذلك أنّه شاعر مقتدر يأبى الانقياد والانصياع للأعداء ويتمسّك بعلو الهمّة ورفعة المقام والشّأن.

أمّا الشّاعر الآخر الذي جادت قريحته بشعر ينتمي لهذا الصّنف–شعر السّجن– هو **"أبو العتاهية"(ت 826م)*** الذي أدخل السّجن " لمّا أمره الرّشيد أن يقول شعرا في الغزل فامتنع فضربه الرشيد ستين عصا وحلف ألا يخرج من حبسه حتى يقول شعرا في الغزل، فلمّا رفعت المقارع عنه قال أبو العتاهية: كلّ مملوك له حر وامرأته طالق إن تكلّم سنة إلا بالقرآن أو بلا إله إلاّ الله محمد رسول الله، فكأنّ الرّشيد تحزّن مما فعله، فأمر أن يُحبس في دار ويُوسّع عليه." [1] وممّا قاله في سجنه مستغيثا بالرّشيد:**(من الرّمل)**

يَا رَشِيدَ الأَمرِ أَرشِدنِي إِلَـــى ... وَجهِ نُجحي لاَ عُدِمتَ الرّشَدا

لا أَرَاكَ اللـــهُ سُـــوءً أبَـــدًا ... مَا رَأَت مثلَكَ عيـــنٌ أحـــداً

أعِنِ الخَائِفَ وَارحَم صَوتَـــهُ ... رَافعاً نحـوكَ يَدعُـــوكَ يَـــداً

وَا بَلاَئِي مِن دعـــاوي آمـــلٍ ... كُلّما قُلـــتُ تدانـــى بَعُـدَا

كم أُمَنّي بِغَـــدٍ بَعـــدَ غـــدٍ ... يَنفدُ العُمرُ وَلَم أَلقَ غَـــدا[2]

يستهلّ أبو العتاهية أبياته بأسلوب إنشائي طلبي وهو النّداء حتّى يشدّ انتباه الرّشيد ويعيره انتباهه ويصغي لكلامه، ثمّ يتبع النّداء بأسلوب أمر ليستعطفه ويرأف لحاله، ثمّ ينتقل للدّعاء في نهاية البيت الأول وبداية البيت الثّاني محاولا بذلك تليين قلبه، والتّأثير عليه ليطلق سراحه، وهذا ديدن كل الأبيات الأخرى حيث مزج فيها الشّاعر بين أفعال الأمر التي

*** هو إسماعيل بن القاسم نشأ في الكوفة وقال الشعر فبرع فيه وتقدّم وأصبح هذا الشعر لعذوبته وسهولته سائرا دافعا(حسن نعيسة، شعراء وراء القضبان، ص147)**

[1]أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، مجلد: 04، ص25.

[2] (أبو العتاهية)إسماعيل بن القاسم ، ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط)، 1986، ص157.

يستغيث بها الرّشيد، وبين الدّعاء له أو مدحه وإعلاء شأنه محاولا استمالته للنّظر في أمره وإطلاق سراحه.

وقال كذلك شعرا يعاتب الرّشيد لمّا حبسه: **(من الطويل)**

خَلِيلَيّ مَالِي لاَ تَــزَالُ مَضرّتِــي ... تَكُونُ عَلَى الأقدَار حَتماً مِـــن الحَتْـــمِ

صَبَرْتُ وَلاَ وَالله مَالِـي جــلاَدةٌ ... عَلَى الصَّبر لَكِن قَد صَبرتُ عَلَى رغمِـــي

كَفَاكَ بِحَقّ الله مَا قَــد ظَلَمتَنِــي ... فَهَذَا مَقَام المُستَجِيـــر مِـــنَ الظُّلـــم

أَلاَ فِي سَبِيل الله جِسمِي وَقُوّتِي ... أَلاَ مُسعدٌ حَتّى أَنوحُ عَلَــى جِسمــي؟ [1]

في الأبيات يظهر يأس الشّاعر واستسلامه أمام ما يعانيه بسبب الحبس لذا ينقله للرّشيد معاتبا إيّاه لطول مدّة حبسه، وقد واجه كل ذلك بالصّبر رغم أنه ليس من أهله بل كان مرغما على ذلك، ولكنّ صبره قد نفذ وصار لا يطيق التحمّل، لذا عليه أن يطلق سراحه لأنّ ظلمه قد طال وقوّته ضعفت فعليه المسارعة لإنقاذه من معاناته.

خامسا – شعر السّجن في بلاد الأندلس:

وبالانتقال إلى بلاد الأندلس نجد رواجا لهذا النّوع الشّعري خلال هذه الفترة، باعتبار أن البلاد شهدت تطورا وازدهارا على كل الأصعدة، خاصّة بعد دخول العرب المسلمين فاتحين؛ فكانت أرضا" جمعت من شتات المنافع، وأنواع المرافق، وطيب المزارع، وكثرة الثمار، وغزارة المياه وعذوبتها." [2]

فكان للشّعراء دور كبير في التّعريف بها عن طريق وصف ما اشتملت عليه من مناظر وخيرات، واحتاج الملوك والأمراء إلى تقريب هؤلاء إليهم، وتقليدهم مناصب في الدّولة، لأنّهم الوسيلة الإعلامية التي تتولّى الدّفاع عنهم وتحسين صورتهم لدى الرّعية، فكان هذا الأمر وَبالا على بعض الشّعراء حيث جلب لهم العداوة والحقد من بعض النّاس، وهو ما حصل مع **"ابن زيدون(ت 1071م)"*** حيث بعد أن" ازدحم نجم ابن زيدون صاحب الوزارتين

---

[1] (أبو العتاهية)إسماعيل بن القاسم ، ديوان أبي العتاهية، ص409.

[2] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1976، ص 30.

سطوعا وشهرة، .... فاتّسعت دائرة الحسد والغيرة، وبدأت الوشايات تفعل فعلها لتصل إلى آذان آل جهول، ليتحوّل ابن زيدون من فراش العزّ إلى غياهب السّجون مع المجرمين واللّصوص." [1]

وكتب شعرا بعث به إلى الوزير أبي حفص بن برد يتحدّث فيه عن آلامه وما يعانيه داخل السّجن بقوله: **(مجزوء الرمل)**

مَا عَلَى ظَنِّيَ بـاسُ ... يَجرَحُ الدَّهرُ وَيَـاسُـو

رُبَّما أَشـرَفَ بِالمَـر ... ءِ عَلى الآمالِ يـــاسُ

وَلَقَد يُنجيـــكَ إِغـفا ... لٌ وَيُردِيـــكَ احتـــراسُ

وَالمَحاذيـــرُ سِهـــامٌ ... وَالمَقـــاديـــرُ قِيـــاسُ

وَلَكَم أَجـدى قُعـــودٌ ... وَلَكم أَكدى التِمـاسُ[2]

يؤكّد الشّاعر أنّ ما أصابه هو قضاء وقدر لم يكن ليخطئه حتى ولو كان حذرا، فلا ينجي الحذر ولا تهلك الغفلة مع مشيئة الله تعالى، فكم من أناس غفلتهم أنجتهم، ومنهم من كان حذرهم سببا في هلاكهم مثلما حصل معه حيث كان يسوس مقاليد الحكم بحذر وكياسة ومع ذلك انتهى به الحال في السّجن، والإنسان في هذه الحياة في امتحان تعترضه المصائب، فهي قياس لا يدري الإنسان متى يصيبه فإمّا ينجح ويعلو شأنه ويُعزّ أو يغلب على أمره ويذلّ ويهان، ويبقى كل هذا قدر الله تعالى ولا رادّ لقضائه سبحانه.

ومن الشّعراء الذين عانوا كذلك من السّجن وتجرّعوا مرارته " **المعتمد بن عبّاد(ت488هـ)**"* الذي سجن من قبل " قادة المرابطين فأطاحوا به وكبّله ابن تاشفين بالأصفاد واقتاده مع أسرته إلى أفريقية حيث قضى كمدا في اغمات." [3] فغدا مسلوب

*** هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي الأندلسي القربطي، صار وزيرا لابن جهور، اشتهر وعلا قدره، وألقيت إليه مقاليد الأمور، فكان يسوسها بحذق وكياسة.(ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، ص5)**

(1) رشا عبد الله الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، ص 25.

(2) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005، ص 87.

***هو المعتمد على الله أبي القاسم محمد ملك إشبيلية وابن ملكها عبّاد، كان ملكا وشاعرا محسنا، وبطلا شجاعا وجوادا ممدحا، كان بابه محطّ الرحال وكعبة الآمال وشعره في الذروة العليا، بقي في مملكته اشبيلية نيفا وعشرين سنة، وقبض عليه يوسف بن تاشفين لما قهره وغلب على ملكه، وسجنه بأغمات حتى مات سنة488هـ.(ابن دحية، المطرب من أشعار المغرب، تحقيق:إبراهيم الأبياري وآخرون، المطبعة الأميرية، مصر، (د.ط)، 1954، ص 7.**

الحرّية، بعدما كان يأمر فيطاع وينهى فيسمع، ولكن هاهي الدّائرة تدور وينقلب العزّ مذلة وشقاء، وترف القصور إلى هموم وغموم أطبقته، ومتعة راحة الكرسي إلى أذى التّكبيل. فقال قصيدته: **(من البسيط)**

أَنباءُ أَسْرِك قَـــد طَبّقــن آفاقــا ... بَل قَد عَمَّمن جِهاتِ الأَرضِ إِقلاقـا

سارَت مِن الغَربِ لا تُطوى لَها قــدَمٌ ... حَتّى أَتَت شَرقَــها تَنعــاكَ إِشراقـا

فَأَحرَقَ الفَجــعُ أَكْبــاداً وَأَفئِــدَةً ... وَأَغرَقَ الدَمـــع آماقــاً وَأَحداقـا

قَد ضاقَ صَدرُ المَعالي إِذ نُعِيَت لَها ... وَقيل إِنَّ عَلَيــكَ القَيـدَ قَـد ضاقـا

أَنّى غُلبتُ وَكُنتُ الـدّهــر ذا غَلــبٍ ... لِلغالِبيـــن وَلِلسُّـبّـاق سُبَّـاقــا

قُلتُ الخُطـوبُ أَذَلتنــي طَـوارِقُــها ... وَكــانَ عَزمــيَ لِلأَعــداءِ طَرّاقـا

مَتى رَأَيتَ صُـروفَ الدّهــرِ تــارِكَــةً ... إِذ اِنبَرَت لِذَوي الأَخطـارِ أَرمـاقـا[1]

يحادث الشّاعر نفسه متحسّرا على ما آل إليه من ذلّ ومهانة وهو داخل السّجن، وأنّ هذا الوضع السيّئ الذي هو عليه قد أقلق وأحزن كل من سمع به في مشارق الأرض ومغاربها، فما من أحد يسمع به إلا ويتحسّر ويبكي مصابه، ثم ينتقل للحديث عمّا يلاقيه داخل السّجن، فالقيود التي قيّد بها ضاقت عليه، وآلمته وأردته مهانا بعدما كان مهاب الجانب شجاعا لا يدخل معركة إلاّ وانتصر فيها، فيهابه الأعداء لأنّه دائم الانتصار، ولكن مصائب الدّهر أذلّته وصيّرته إلى هذه الحالة السّيئة التي هو عليها.

ومن القصائد الّتي تُظهر تحسّره على نعيمه الزّائل الماضي وقصوره وتألّمه لحاله وهو داخل السّجن أسيرا ذليلا: **(من الطويل)**

غَرِيــبٌ بِــأَرضِ المَغرِبَيــنِ أَسِيـرُ ... سَيَبكِـــي عَلَيــهِ مِنبَــرٌ وَسَرِيــرُ

وَتَندُبُــهُ البيض الصّـوَارم وَالقَـنَا ... وَينهَلّ دَمــعُ بَينِهِــنّ عَزِيــزُ[2]

---

[3] عمر الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، ط1، (د.ت)، ص 168.

[1] المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق: حامد عبد المجيد – أحمد أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، مصر، (د.ط)، 1951،ص 110.

[2] المرجع نفسه، ص: 98، ص99.

تُظهر الأبيات تحسّر الشّاعر وألمه فهو يعاني ألم الغربة وابتعاده عن أرضه وقصوره وألم الأسر والسّجن في بلاد غريبة عنه لم يعتد العيش فيها، ثم يعدّد المفتقدين له المتأثّرين لبعده عنهم(منبر، سرير، البيض، القنا، طلابه، الجود، الملك...) فالكلّ يعاني لغربته وابتعاده وفراقه عنهم بسبب السّجن (سيبكي، تندبه، ينهل دمع، سيبكيه...) فهذا الوضع لا يضرّه وحده وإنّما يضرّ كل من يعرفه وكان صاحب فضل عليه، لأنه أهل الجود والكرم فإذا مات وانقطع فالجود لن يبق له وجود.

ومن الشّعراء الذين عُرف عنهم هذا النّوع من الشّعر كذلك – شعر السّجن– في الأدب الأندلسي الشّاعر " **ابن عمّار**" الذي عانى هو الآخر من وطأة السّجون وغياهبها، وما قاله في سجنه وكتبه مدّة اعتقاله عند صاحب شقورة* إلى أبي الفضل بن حسداي* يصف موضع اعتقاله فيقول: **(من الكامل)**

أَدْرك أَخَاكَ وَلَـــو بِقَافِيَـــــةٍ ... كَالطِلِّ يُوقِظُ نَائِـــمَ الزَّهـــــر

فَلَقَد تَقَاذَفَت الـرّكَـــابُ بِـــــه ... فِي غَيــرِ مُومَـــاةٍ وَلاَ بَحـــر

طَفَحَت صَحَابَتـهُ بِــلاَ سنَـــــة ... وَتَسَاقَطُوا سَكـــــرَى بِلاَ خَمـــر

بِمَعَارِجٍ أَدَّت إِلَـــى جُـــــرَد ... حَتَّى مِـــن الأَنْوَاءِ وَالقطـــــرِ

عَالٍ كَانَ الجِنُّ إِذْ مَـــــرَدَت ... جَعَلَتهُ مرقَاة إِلَـــــى النِّســـرِ

وَحشٌ تَنَاكَرَت الوُجُـــوهُ بِـــــهِ ... حَتَّى اسْتَرَبت بِصَفحَة البَـــــدرِ

قَصرٌ تَمهَّدَ بَيـــنَ خَافِقَتـــــي ... نِسرَيْنِ مِن فَلَكٍ وَمِـــن وَكْـــر

مُتَحَيّرٌ سَالَ الوَقَـــارُ عَلَـــى ... عَطْفَيـهِ مِن كِبر وَمِـــن كِبـــر

مَلَكَت عَنَان الرّيـــحِ رَاحَتـــه ... فَجِيَادُهَا مِنْ تَحتِهِ تَجْـــرِي(1)

---

(1) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي_ دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية_ مطبعة الهدى، بغداد،(د.ط)، 1957، ص 302.

*** شقورة حصن كالمدينة عامر بأهله شمال مرسية وهو رأس جبل عظيم متصل منيع الجهة، ويخرج من أسفله نهران، أحدهما النهر الكبير الذي يمر بقرطبة، والثاني هو النهر الأبيض الذي يمر ببلنسية.(عبد الواحد المراكشي، المعجب، ص123.**

يسارع "ابن عمّار" صاحب شقورة "ابن حسداي" لينقذه من ورطته التي وقع فيها ويخلّصه من هذا المكان الموحش القذر الذي أسكن فيه، ثم يبدأ بوصفه وتصويره بشكل ينمّ عن مقدرة الشّاعر واقتداره على إقراض الشّعر والإبداع فيه، فهو يقع بمكان مرتفع عال لا يمكن الخلاص منه، ثم يورد كتأكيد لهذا الأمر النّسر إشارة إلى ارتفاع المكان وعلوّه؛ لأن هذا الطّائر لا يبني وكره إلاّ في أمكنة مرتفعة صعب الوصول إليها.

وشعر"ابن عمّار" بالسّجن هو مدوّنة هذا العمل لذا سيتم الاكتفاء بهذا المثال فقط ليتم الحديث عن باقي الشّواهد الشّعرية في فصول البحث الأخرى.

سادسا: الأسلوب والأسلوبية:

1: الأسلوب: – أ: لغة:

ورد في لسان العرب في جذر(سلب) قوله:" ويقال للسّطر من النّخيل: أسلوب، وكل طريق ممتدّ، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطّريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع أساليب من القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرا."[1] بمعنى هو الطّريق الممتدّ أو السّطر من النّخيل، كما يدلّ على الفن والتكبّر.

أما الزّمخشري فيرى في مادّة "سلب" " سلبه الثّوب وهو سليب وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السّلاب وهو الحداد، وتسلّبت وسلبت على ميّتها فهي مسلب، والإحداد على الزوج، والتّسليب عام . فسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة." [2] فهذا التّعريف يركّز فيه الزّمخشري على الجانب المعنوي؛ المتمثّل في المنهج الذي يتّخذه النّاس كعادة يسيرون عليها ويُعرفون بها، كما يُقصد به حداد المرأة على زوجها.

*** هو أبو الفضل حسداي بن يوسف بن حسداي، من بيت شرف اليهود بالأندلس، جرى في ميدان البلاغة إلى أبعد أمد، وبني عراصها بالصِّفاح والعمد، وكانت الذّمّة تقعده عن مراتب أكفائه وتجدّ في طموس رسمه وعفائه، حتى ألحقه الله بأقرانه وأقاله من متعثر خسرانه، فتطهّر وأسلم وآمن بمحمد صلى الله عليه وسلّم.(ابن دحية، المطرب من أشعار المغرب، تحقيق:إبراهيم الأبياري وآخرون، ص 196.**

[1]ابن منظور، لسان العرب، مج1،(أ،ب)، ص 473.

[2] (الزمخشري) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج:1(أبب، غيسي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 468.

أمّا الفيروز أبادي نقلا عن الأزهري فيقول:" سلبه الشّيء يسلبه سلبا كاختلسه إيّاه، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله، وناقة، وامرأة سالب وسلوب ومسلب إذا مات ولدها أو ألقته من غير تمام وضبية سالب وسلوب سُلبت ولدها، ومن المجاز: شجرة سليب، سُلبت ورقها وأغصانها... والأسلوب السّطر من النّخيل والطّريق يأخذ فيه وكل طريق ممتدّ فهو أسلوب والأسلوب الوجه والمذهب، يقال: هم في أسلوب سوء ويُجمع أساليب وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز الأسلوب الشموخ في الأنف." [1]

فكلّ التّعريفات اللّغوية لجذر"سلب" اشتركت في دلالة مصطلح "أسلوب" إمّا على الجانب المادّي الذي" يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطّريق الممتدّ، أو السّطر من النّخيل، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنّواحي الشّكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة." [2] وإمّا على الجانب المعنوي المتمثّل في " البعد الفنّي الّذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة."[3]

ب – اصطلاحا:

عرّف أحمد الشايب الأسلوب بقوله هو" كل صورة خاصّة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذّاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[4] بمعنى أنّ الأسلوب هو صورة تميّز صاحبها وتعكس طريقة تفكيره .

والأسلوب حسب البدراوي زهران هو" ذاته شخصية صاحبه، وهو حد من النّماذج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذّات المفرزة له." [5] بمعنى أنّ الأسلوب يعكس شخصية

---

[1] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1994، ص 71.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1994، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991، ص 134.

[5] البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، 1977، ص 18.

المبدع ومزاجه، ويكشف عن مكنوناته وخباياه، ويعبّر عن مشاعره و انفعالاته بحيث يصبح صورة صادقة للشّخصية التي يعبّر عنها ويدلّ عليها، حتى وإن كان تأثّر بغيره لأنّه لا بدّ " لأيّ أديب أو كاتب أن يمرّ بمرحلة أولى في بداية طريقه، ألا وهي مرحلة التّقليد أو المحاكاة، أو معارضة أعمال بعض الرّواد بدافع الإعجاب الذي هدفه التّجاوز...ذلك أنّه مرحلة تُثبت مقدرة الأديب، وتثبت تفرّده، إذ يصبح للأديب بعد ذلك أسلوبا خاصًّا، يعرف به في ميدان الأدب"[1] فهناك لمسته الخاصة في عمله الأدبي التي تميّزه عمّن تأثّر بهم وسلك دربهم.

بينما الأسلوب عند فتح الله أحمد سليمان هو "نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي، وتقوم هذه المغايرة بين نوع الخطاب على ركيزة أساسيّة تتمثّل في أن الخطاب الأدبي إذا كان يستمدّ مادّته من معجم لغته الّتي ينتمي إليها ويقوم بتشكيلها كي تؤدّي وظيفتها في بث الفكر، وتوصيل المعلومات ونقل المشاعر وإبراز الانفعالات باعتبار أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنّه- أي الخطاب أو النّص الأدبي- قد يكسر القواعد اللّغوية الموضوعية، أو يخرُج عن النّمط المألوف للّغة، أو يبتكر صيغا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له." [2] فهذا التّعريف يركّز في تحديده للأسلوب على التّفريق بين الخطاب الإبداعي والخطاب العادي، حيث إنّ الأوّل يرتبط بنظام مبتكر يمكّن المبدع من التّعبير عن مشاعره وإبراز انفعالاته سواء باستعمال معجم مغاير أو ابتكار صيغ وأساليب جديدة.

وأمّا الأسلوب عند يوسف أبو العدوس فهو" طريقة خاصّة لاستعمال اللّغة بحيث تكون هذه الطّريقة صفة مميّزة للكاتب أو مدرسة، أو فترة زمنية أو جنس أدبي ما "[3] يشير

---

[1] خضرة ناصف، التّناص في رسالة" التّوابع والزّوابع" لابن شهيد الأندلسي،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، ص 125.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2008، ص 20.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1 ، 2007، ص35.

الباحث إلى أنّ الأسلوب هو استعمال اللغة بطريقة تعكس صفة مميّزة لكاتب ما أو مدرسة أو فترة زمنية أو جنس أدبي.

فيما اعتبر سعد مصلوح الأسلوب" رسالة موجّهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشّفرة اللّغوية المشتركة بينهما. و يقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة من الأنماط والعلاقات الصّوتية والصّرفية والنّحوية والدّلالية التي تُكوّن نظام اللّغة." [1] ركّز الباحث على قضية الشّفرة اللّغوية التي يستخدمها منشئ الكلام، حيث عليه استخدام نفس الشفرة التي يتشارك فيها مع المتلقي، وهذا يستوجب معرفة كليهما بالأنماط والعلاقات المكوّنة لنظام اللغة.

وعملية التّواصل تقوم على أساس الفهم والإقناع، لذا على المرسل أو الباثّ تخيّر التّراكيب الّتي تحقّق هذا الغرض والمقصد ولا يكون ذلك إلا بمراعاة حالة المتلقي ومعرفة قدرته على حل الشّفرة اللّغوية للرّسالة وهذا لا يتأتّى غالبا "للإنسان العادي وإنّما للخبير بصناعة الشّعر ونقده."[2] بمعنى أنّ القدرة على فكّ الّشفرة اللّغوية للرّسالة التي تحملها القصائد الشّعرية غير متاحة لجميع النّاس وإنّما هي خاصّة بخبراء صناعة الشّعر ونقده.

2- الأسلوبية:

الأسلوبية حسب أيوب جرجيس هي" تحليل لغوي، موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية"[3] بمعنى أنّ الأسلوبية هي علم استمدّ آلياته من اللّسانيات، ويهتمّ بدراسة الأسلوب مع التزام الموضوعية ودون تدخّل الذّاتية أي يتمّ التّعامل مع النّصوص المدروسة دون النّظر إلى الجوانب الخارجة عنه.

و يرى فتح الله أحمد سليمان أنّ الأسلوبية" منذ أن ظهرت في العصر الحديث على يدّ العالم اللّغوي السويسري "**بالي**" وهي تحاول أن ترسي أسسا ومناهج علمية في البحث الأسلوبي بهدف إضفاء الشّرعية العلمية عليه، وانتزاع الاعتراف به من النّقاد واللّغويين

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996، ص37.

[2] إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 24.

[3] أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 31.

والمشتغلين بالدّراسات الأدبية."[1] ولعلّ ما يبرهن على انتماء الأسلوبية إلى ميدان العلوم هو" أنّ كثيرا من المصطلحات الشّائعة الآن في البحث الأسلوبي إنّما هي مصطلحات علمية استعارتها الأسلوبية من مختلف فروع العلم: الكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها"[2] فما يثبت علمية الأسلوبية أنّ لها مصطلحات تستعملها في دراسة النّصوص الأدبية استعارتها من علوم مختلفة كعلم الكيمياء والفيزياء والرياضيات ...الخ.

ويذكر فاتح علاق أنّ الانطلاقة الحقيقية للأسلوبية كانت مع " بداية القرن العشرين مع بحث شارل بالي عن الأسلوب الفرنسي، سنة 1904 ثم تطوّر مع فوسلير وسبيتزر وداماسو ألونسو وبيار جيرو وميشال أريفيه وريفاتير ..." [3] ولهذا فإنّ الأسلوب الفرنسي يعدّ هو الأرضية التي انطلقت منها الأسلوبية ثم توسّعت فيما بعد واتّخذت عدة مناحي.

ويشير محمد بن يحي إلى أنّ دي سوسير وبالي قد ركّز كل منهما اهتمامه على جزء من ثنائية لغة / كلام، فإن كان سوسير أوقف " دراساته على الوجه الأول من الثّنائية(لغة) فإنّ تلميذه شارل بالي(Charles Bally) 1805 – 1947، قد ركّز على الوجه الثّاني منها (الكلام) فكان بذلك مؤسّس الأسلوبية، فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش. بالي أنّ علم الأسلوب قد تأسّست قواعده النّهائية مثلما أرسى أستاذه ف. "دي سوسير" " Ferdinand de Saussur" أصول الألسنية." [4] ، لذلك اعتبرت الأسلوبية " بأنها منهج لساني." [5]، وهي" فرع من اللّسانيات الحديثة مخصّص للتّحليلات التّفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللّغوية التي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات – البيئات– الأدبية وغير الأدبية." [6] بمعنى أنّ الأسلوبية هي منهج لساني يختصّ بدراسة الاختيارات اللّغوية التي تقوم على أساسها إبداعاتهم ونصوصهم.

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص:41، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص79.

[4] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2010، ص 11.

[5] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، مصر، ط3، (د.ت)، ص 48.

[6] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 35.

لذلك يرى منذر عياشي أنّ " الأسلوبية هي صلة اللّسانيات بالأدب ونقده. وبها تنتقل من دراسة الجملة "لغة" إلى دراسة اللّغة نصا فخطابا. فأجناسا"[1] وعلى هذا فإنّ الأسلوبية هي "ممارسة قبل أن تكون منهجا. أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز النّصوص، وطابع الشّخصية الأدبية لكلّ مؤلّف مدروس. لا تغني فيها الشّواهد المتفرّقة ولا التحاليل الجزئية ولا التّجارب المتقطّعة. فلا بدّ فيها من فحص للنّصوص وتمثّل لجوهرها وإجراء التّحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدّارس صورا واضحة وكلّية عن النّصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها." [2] فالأسلوبية مهمتها البحث عمّا تتميّز به النّصوص الأدبية وكذا طابع الشخصية الأدبية لصاحب هذه النّصوص بفحصها وتمثّل جوهرها وتحليل نماذج بيانية منها لتخرج بقواعد ثابتة تعطي الدارس صورا واضحة تخصّ تلك النّصوص ومكامن الإبداع فيها.

فيما رأى عبد السّلام المسدي أن"الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل – كما نعلم – أن يتولّد عن واقع معطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولّد عنه، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي بمثابة حبل التّواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا." [3] يشير الباحث في هذا القول إلى أنّ الأسلوبية هي في الحقيقة بديل عن البلاغة وامتداد لها ولكنها في الوقت نفسه نفي لها ومستقلة عنها، وهذا عكس الرؤية التي تعتبر الأسلوبية منشؤها لساني وهي فرع من فروعها.

ولكنّها في رأي منذر عياشي هي "علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب ولكنّها– أيضا–علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هويّة الأجناس. ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوّع الأهداف والاتّجاهات وما دامت اللّغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر فإنّ موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا–هو أيضا– على ميدان تعبيري دون آخر"[4]

---

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 27.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 1992، ص 7.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 52.

[4] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.

ويشير عبد السلام المسدي إلى أنّ ما تُعنى به الأسلوبية في النّصوص الأدبية هو" استقصاء الكثافة الشّعورية التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النّوعي." [1] وهذا من صميم الجوانب الجمالية والفنّية التي تحاور الوجدان والرّوح تتمحور حول" دراسة الخصائص اللّغوية التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيرية والجمالية." [2] أي تبحث في مميّزات وخصائص النّص الأدبي.

بحيث تعمل في النّص الأدبي حسب ميكائيل ريفاتير على "تجميع كل العناصر التي تمثّل سمات أسلوبية، وبعد ذلك إخضاعها وحدها للتّحليل اللّساني وإبعاد كل العناصر الأخرى(غير المناسبة أسلوبيا)." [3] بمعنى أنّ عمل الأسلوبي هو تجميع العناصر التي تمثّل سمات أسلوبية في النصوص الأدبية والقيام بدراستها وتحليها وإبعاد العناصر المتبقية وغير المناسبة أسلوبيا.

سابعا: مستويات التّحليل الأسلوبي:

1– المستوى الصّوتي:

يتطرّق المحلّل الأسلوبي في هذا المستوى إلى البنية الإيقاعية لأنّها تعدّ "اللّبنة الأساسية في بناء النّص الشعري، وهي السّمة الأساسية في الشّعر من النّاحية الصّوتية، وتأتي مكمّلة للدّلالة"[4] بمعنى أنّ أساس بناء الشعر هو البنية الإيقاعية خاصة من النّاحية الصّوتية وهي كذلك مكملة للنّاحية الدّلالية.

ويذكر البكاي أخذاري أنّ دراسة البنية الإيقاعية في الشّعر" تعني دراسة موسيقاه بنوعيها: الخارجية والدّاخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن، وأثرا في النّفس، أو يلفت إليه الفكر." [5] أي كل المظاهر التي تحدث أثرا إيقاعيا يلفت نظر المتلقي إليه.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 41.

[2] البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، الجزائر، 2005/2004، ص 21.

[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص 17.

[4] كمال جبّار، ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح (1994/1906) دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص 11.

[5] البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية، ص 29.

لذلك اعتبرت البنية الإيقاعية " أول المظاهر المادّية والحسّية للنّسيج الشّعري التي يمكن التعرّف من خلالها على الوحدات الصّوتية وما فيها من التّوازيات والبدائل، ومن التآلفات والمتنافرات وغير ذلك." [1] فهذه البنية هي الأبرز ومرتكز النّصوص الشّعرية أي خاصّية مهمّة تميّزها عن النّصوص النّثرية.

أمّا العنصر الثّاني في هذا المستوى الواجب على الباحث الأسلوبي تتبّعه ودراسته فهو القافية، والتي ترتكز أساسا على الإيقاع الخارجي الذي تهتمّ به الدّراسة الأسلوبية حيث يعرّفها عبد العزيز عتيق أنّها " المقاطع الصّوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت." [2] أي هي لازمة يعتمدها الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها.

كما تعرّف بأنها" آخر البيت، أو البيت كلّه، أو القصيدة كلّها، أما في الاصطلاح فقد أعطيت تعريفات عدة، منها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله ، وقال الأخفش الأوسط: إنها آخر كلمة في البيت، فرغم الاختلاف بين هذه المفاهيم إلا أن هناك اتفاق على أنها تقع آخر البيت سواء أكانت كلمة أم مقطعا." [3] ويلي هذا المستوى مستوى آخر له أهمية كبيرة وهو"المستوى التّركيبي".

2: المستوى التّركيبي:

تتمّ دراسة هذا المستوى حسب إبراهيم جابر علي انطلاقا من "أنّ النّص كلّ وليس جزء. ولكن مع مراعاة إلقاء الضّوء على مكوّناته ولبناته التّركيبية الأولى ووضعها مؤقتا بصورة منفردة تحت مجهر التّحليل لمعرفة مميزاتها، ثمّ ردّها- تارة أخرى- لهذا الكلّ اللّغوي." [4] ولهذا يتمّ البحث من خلال هذا المستوى" في مستوى العلاقات القائمة بين

---

[1] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص112.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 134.

[3] ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991، ص 347.

[4] إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص 29.

الفونيمات داخل الجمل بغية تحديدها، وبين المورفيمات كذلك لتكوين كتلة لغوية منسجمة ذات دلالة تؤدّي غرضا معينا." [1] ويعتبر هذا مُقَوم أساسي يسهم في تحقيق الانسجام بين المفردات داخل التّركيب الواحد، من خلال" ما يقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن تسهم في توليد الأدبية أو توليد الشّعرية." [2]

فهذه العلاقات التي تنشأ بين المفردات داخل التّركيب أو العبارة تسهم حسب يوسف أبو العدوس "في خلق إيقاع منسجم له نكهة خاصّة مميّزة يحسّها المستمع ويتذوّقها "[3] لذلك يُعتمد هذا الأمر في تحديد السّمات الأسلوبية المميّزة لإبداع هذا الشّاعر أو ذاك، وتتّفق الدّراسات الأسلوبية على دور التّركيب في عملية الخلق الشّعري، إذ لا يمكن لأية صياغة لغوية أن تنهض من دونه.

لذلك يعتبر صالح بلعيد أنّ" أي بحث يحاول تحديد الدّلالة دون الاعتماد على النّحو يعدّ لا قيمة له، والجمل المبنيّة وفق قواعد النّحو هي التي لها معنى دلالي لأن النّحو يدلّنا على بناء الكلمات وتصريفها وإظهار علاقاتها." [4] وبالتّالي فإنّ النّصوص الإبداعية تنشأ اعتمادا على العلاقات القائمة بين المفردات داخل التّركيب، والتي تنتظم وفق قواعد النّحو وهذا حتّى يكون لها دلالة واضحة معبّرة عن مقصدية الشّاعر.

3: المستوى الدّلالي:

يهتم هذا المستوى "بالبحث في مدى مطابقة المعجم الإفرادي للمتتالية اللّسانية أي التّوافق بين الوحدات المفردة والمغزى الدّلالي للجمل، وإبراز الانزياحات الموجودة على مستوى هذه الوحدات ودلالتها، كالتشبيه والاستعارة والكناية". [5] حيث إنّ الدّارس في

---

[1] ينظر: صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص: 101، ص 102.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (د.ط) ، 2005، ص 09.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 259.

[4] صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص 194.

[5] ينظر: البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية، ص 81.

المستوى الدّلالي يتطرّق كما يشير الدكتور بشير تاوريرت إلى" استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواصّ تؤثّر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التّصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، ... ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ، وما تمثّله من انزياحات في المعنى، فهل في النّص ألفاظ غريبة، حوشية، أو ألفاظ مألوفة دارجة؟ وهل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير، بحيث تكتسب دلالات جديدة؟"[1]

لذلك سيتم تتبع هذه المستويات في " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" ومعرفة ما يشتمل عليه من سمات أسلوبية ميّزت شعره وجعلته متفرّدا سواء في المستوى الصّوتي أو المستوى التّركيبي أو الدّلالي.

[1] تاوريريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، جوان 2009، ص: 272، ص273.

الفصل الأوّل

المستوى الصّوتي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا– الأسلوب بوصفه اختيارا:

1- اختيار ابن عمّار الأندلسي للأوزان الشعرية:

1-1- الأوزان العروضية

1-2- أسلوب التّدوير

1-3- إيقاع الزّحافات والعلل

2- اختيار ابن عمّار الأندلسي للقافية:

1- القافية في ضوء التردّد الفونيمي

2- القافية في ضوء الحركات الإعرابية للرّوي:

أ- القافية المطلقة والقافية المقيّدة.

ب– القوافي المردوفة

ج- القوافي الموصولة

ثانيا- جماليات الأسلوب في الإيقاع الدّاخلي لشعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي:

1-أسلوب التّكرار:

1-1- أسلوب التّكرار على مستوى الفونيمات

1-2- أسلوب التّكرار على مستوى الكلمات

2-أسلوب التّقابل أو التّكافؤ

3-الجناس (المماثلة)

أولا- الأسلوب بوصفه اختيارا:

1 - اختيار ابن عمّار الأندلسي للأوزان الشّعرية:

بناء الشّعر العربي هو عملية مهمّة انطلاقا من العناصر والوحدات الّتي تدخل في تكوينه، والّتي تمنحه أبعادًا جمالية تمكّنه من أن يكون شعرًا راقيا، تستلذّ له الأسماع، أهمّها الجانب الموسيقي، لأنّ الشّعر هو " ضرب من ضروب الكلام المنغّم الموزون المثير، تتعاطاه طائفة متميّزة من النّاس، عرفوا بالشّعراء"[1] بمعنى أنّ الشعر تختصّ به مجموعة من النّاس هم الشعراء ويتميّز بكونه كلام منغّم موزون.

ويذكر محمد عبد الدّايم أنّ "البناء الموسيقي في مقدّمة البنى الّتي تتكوّن منها القصيدة عند العرب؛ لأنّ القصيدة إذا فقدت العنصر النّغمي(الوزن الشّعري) تخرج من دائرة الشّعر إلى دائرة الفنّ النّثري."[2] يبيّن محمد عبد الدّايم في هذا القول أنّ الوزن الشّعري أساس قيام القصائد الشّعرية وعلى أساسها تصنّف ضمن هذا الفن القولي-الشّعر- وإذا غاب عنها فإنّها تنتقل إلى دائرة جديدة هي دائرة الفنّ النّثري، لأنّ الموسيقى "من أبرز الظّواهر التي تميّز الشّعر عن سائر الفنون الإبداعية، فهي الّتي تساهم في تشكيل جو النّص الشّعري بما تشيعه من ألحان، ونغمات تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنّص"[3] بمعنى أنّ الموسيقى هي الفيصل بين الشّعر وسائر فنون القول الأخرى، فهي تمنحه ألحانا ونغمات تتناسب والمعنى العام والفكرة العامّة للقصيدة، وهذه الميزة متأتّية من "العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدّلالي سلاسل من التّماثلات الصّوتية. إنّما هو عروض بهذه الصفة"[4].

---

[1]فتيحة العقاب، شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان-دراسة في المكونات والخصائص الجمالية-، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2015/2014، ص 4.

[2]صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص18.

[3]بوعلام رزيق، الخصائص الأسلوبية في نونية أبي البقاء الرّندي،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2012/2011، ص35.

[4]جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 84.

وممّا لا يخفى على أحد أن علماء العربية والغيورين عليها اهتدوا إلى طريقة لحفظها، فقاموا بوضع علم النّحو ليتمكّن المتكلّم بهذه اللّغة من النّطق السّليم الصّحيح للألفاظ داخل التّراكيب لا يختل معه المعنى، وقاموا كذلك بوضع علم البلاغة لتمكين المتكلّمين بها من وضع الكلام وضعه الصّحيح، حيث يعرّفها عبد العزيز عتيق بأنّها "وضع الكلام في موضعه من طول وإيجاز، وتأدية المعنى أداء واضحا بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النّفس أثر خلاّب، مع ملاءمة كل كلام للمقام الذي يقال فيه، وللمخاطبين به"[1] يشير عبد العزيز عتيق إلى مفهوم مهم للبلاغة وهو أن يختار المتكلّم كلامه طولا أو قصرا بما يتناسب والموقف الذي يعبّر عنه، ويحسن اختيار المفردات والعبارات الصّحيحة الفصيحة الّتي تخدم المعنى المقصود وتؤثّر في المتلقي مع وجوب ملاءمة هذا الكلام أو المقال لمقتضى الحال ومستوى ومكانة المخاطبين به.

ولم يكتف هؤلاء بهذا فحسب بل اعتمدوا على علم العروض لحفظ الشّعر لأنّه ديوان العرب وحافظ لعاداتهم وتقاليدهم وأنسابهم، فالشّعر بحسب عبد الله درويش "يعتمد أوّل ما يعتمد على الموسيقى فكما أنّ للموسيقى رموزا خاصّة عندما تكتب للتّعبير عن النّغم(النّوتة الموسيقية) كذلك للعروض رموز خاصّة به في الكتابة تخالف الكتابة الإملائية وهذه الرّموز العروضية تعبّر عن التّفاعيل التي هي بمثابة الألحان في الغناء" [2] أي هو علم يتمّ من خلاله تقييم الشّعر المنظوم لمعرفة صحيحه من فاسده، باعتماد طريقة في الكتابة تختلف عن الكتابة الإملائية تقوم على رموز خاصّة قيامها الأساسي "أصوات متحرّكة وساكنة متتابعة على نحو معيّن فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزانا نزن بها الشّعر فنعرف سليمه من مكسوره."[3] بمعنى أنّ الكتابة العروضية حسب ما ذكره عبد الرضا علي

---

[1]عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية–علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان، ط2009،1، ص10.

[2] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1987، ص17.

[3] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه–دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص 20.

تقوم على التّتابع المنتظم للأصوات المتحرّكة والسّاكنة لتشكّل أوزانا يوزن بها الشّعر لمعرفة صحيحه من فاسده.

ويعتبر محجوب موسى علم العروض أنّه علم"لا يلتفت إلى طبيعة الصّوت ونوعه ولا إلى قوّته وضعفه ولا إلى مخرجه ولا إلى ما يُعنى به علم الصّوتيات ولكنّه لا يجد في الأصوات إلاّ حركات وسكنات تسمع فيرصد تواليها فإن وافق قوانينه وقواعده وماثل وحداته الوزنية حكم له بصحّة الوزن والانتظام وإلاّ فبعدم الانتظام والعشوائية."[1] يفرّق محجوب موسى بين علم الصّوتيات الّذي يهتم بطبيعة الأصوات ونوعها وقوّتها وضعفها ومخرجها، وعلم العروض الّذي يعتمد على توالي حركات وسكنات الأصوات لتكون موازين يفرّق بها بين صحّة الوزن من عدمه.

وأساس موازين الشّعر هي:"الحروف والكلمات التي ينطقها الإنسان وتخرج من حنجرته مكونة حركات وسكنات تتركّب منها تفعيلات الشّعر."[2] بمعنى أنّ تفعيلات الشّعر هي حركات وسكنات تنشأ حينما ينطق المتكلّم بالحروف والكلمات، وتعدّ "التّفاعيل هي الأوزان الضّابطة لموسيقى البحور الشّعرية."[3] يتطرّق صابر عبد الدّايم إلى أساس ميزان العروض والضابط لموسيقى البحور الشّعرية وهي التّفعيلة الّتي هي "وحدة صوتية لا تدخل في حسابها نهاية الكلمات فمرّة تنتهي التّفعيلة في آخر الكلمة ومرّة في وسطها."[4] وبمعنى أنّ التفعيلة ليست مرتبطة بنهاية الكلمات، فقد تكون جزءًا منها، والتّفعيلة هي الجزء الذي تتكوّن منه البحور الشّعرية.

1-1- الأوزان العروضية:

يعدّ الوزن العروضي من أهمّ الوسائل الأسلوبية في الخطاب الشّعري، والّذي يُحدث في نفس المتلقي قبولا وعذوبة ورقّة، وبه يبرز الإبداع الشّعري عند الشّاعر، ويتحقّق عند انتظام الوحدات الوزنية أو التّفعيلات العروضية حيث يعرّفه كل من عبد اللّطيف شريفي وزبير

---

(1) محجوب موسى، الميزان-علم العروض كما لم يعرض من قبل-، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997، ص16.

(2) عبد الحكيم عبدون، الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص15.

(3) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص55.

(4) عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص8.

دراقي بأنّه "مجموعة من التّفاعيل تأتي وفق النّسق التّحليلي وتشكّل نمطا إيقاعيا يتحدّد به البحر المسمّى وزنا."[1] بمعنى أنّ البحر الشّعري يتحدّد اعتمادا على التّفاعيل الّتي تكون وفق نسق معيّن، وهذه الأوزان "مكوّنة من توالي الحركات والسّكنات في وحدات سمّيت أسبابا وأوتادا تمثّل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل"[2] بمعنى أنّ الأوزان الشّعرية هي في الأساس أوزان صرفية أو تفعيلات تقوم على الأسباب والأوتاد التي تكوّنت من التتابع المنتظم للحروف المتحركة والسّاكنة.

و الوزن العروضي عند جان كوهن يتكوّن من" عدد المقاطع التي يتكوّن منها البيت وليس المعتبر مع ذلك؛ هو هذا العدد في نفسه، بل في تكراره بعينه من بيت لبيت"[3] والأوزان العروضية في الشّعر العربي تنتظم في "خمسة عشر بحرًا استنبطها الخليل من الشّعر العربي الّذي اطّلع عليه وأخضعه لقوانين موسيقيّة ولغويّة ورياضيّة ثم جاء بعده تلميذه الأخفش وأضاف البحر السّادس عشر."[4] بمعنى أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي استقرأ الشّعر العربي وأخضعه لقوانين موسيقية ولغويّة ورياضيّة ووجده لا يخرج على هذه الأوزان الخمسة عشر التي وضعها واصطلح على تسميتها بالبحور الشّعرية ثمّ أضاف تلميذه الأخفش بحرا آخر فصارت ستة عشر بحرا .

فعمل الخليل بن أحمد الفراهيدي**(ت 174هـ/789م)** هذا قدّم به خدمة للعربيّة باعتبارها لغة القرآن الكريم من جهة، وخدم أمّته من خلال ديوانها ولسان حالها ألا وهو الشّعر، وذلك لقيامه"بحصر الأوزان المعروفة جميعا ووضع لها مقاييس عامّة شاملة سمّاها البحور ثم تناول التّغييرات الّتي تعتري تلك البحور والتّفريعات عنها وما يعتريها من زحاف وعلل

---

(1)عبد اللّطيف شريفي وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص20.

(2)محمد العمري، تحليل النص الشعري-البنية الصوتية في الشعر الكثافة.الفضاء.التفاعل-،الدار العالمية للكتاب، المغرب، ط1، 1990، ص 11.

(3)جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ص 84.

4() صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري-دراسة تحليلية تطبيقية-، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997، ص 43.

واستخلص لها كلّها قوانين."[1] تشير نازك الملائكة إلى أنّ الخليل بن أحمد حصر الأوزان ووضع لها مقاييس أسماها البحور الشّعرية، ثمّ استخلص قوانين للبحور والتفريعات انطلاقا من التغييرات التي تلحقها.

ويرجع أحمد الهاشمي السّبب والسّر الّذي دعا الخليل إلى تسمية الأوزان العروضية بالبحور هو كونها "شبيهة بالبحر فهذا يُغترف منه ولا تنتهي مادته وبحر الشّعر يورد عليه من الأمثلة مالا حصر لها."[2] يبيّن أحمد الهاشمي أنّ سبب تسمية الخليل بن أحمد للأوزان العروضية باسم البحور هو كون البحر يؤخذ منه ولا ينفذ ماؤه، وكذلك بحر الشّعر يمكن أن ينظم عليه الشّعراء عددا كبيرا من القصائد. إضافة إلى أنّ كلمة البحر "توحي بالعمق والاتّساع."[3]

ويشير محمد مندور إلى أنّ هذه البحور الشّعرية تتنوّع بين "أبحر متناوبة التّفاعيل كالطّويل أو البسيط مثلا حيث نجد التّفعيل الأول يساوي الرّابع. وهناك أيضا أبحرا متساوية التّفاعيل كالمتدارك والرّجز والهزج والكامل."[4] بمعنى أنّ البحور الشّعرية تقسّم إلى بحور مركّبة تتناوب فيها تفعيلتان مختلفتان على التّرتيب، وبحور أخرى تقوم على تفعيلة واحدة تتكرّر في كلّ أبيات القصيدة المنظومة على هذا النوع من البحور.

وهذه العناصر الصّوتية كلّها تمثّل الإيقاع الخارجي الّذي يعدّ أحد أسس المستوى الصّوتي لذلك يعتبره صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم "عنصرا مهما وأساسا جوهريا من مكوّنات النّص الشّعري، حيث يتآزر مع بقيّة مكوّناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللّغة الإبداعية ... أصبح ينظر إليه على أنّه تجسيد حيّ لبنية القصيدة وحركتها ومظهرها

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1997، ص79.

[2] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997، ص29.

[3] محمود مصطفى، أهدَى سبيل إلى عِلمَي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996، ص32.

[4] محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص250.

المادّي المحسوس بتعلقاته الدّلالية المتعدّدة"[1] بمعنى أنّ الإيقاع الخارجي القائم على الأوزان العروضية هو أحد أهم مكوّنات النّصوص الشّعرية إلى جانب باقي مكوّناته وعناصره البنائية الأخرى حيث يمثّل جانبها المادّي المحسوس.

وقد بنى الشّاعر "**محمد بن عمّار الأندلسي** " منظومته الوزنية التي تهيكلت داخلها نصوصه الشّعرية على **سبعة(07) أوزان عروضية**؛ ولكن بنسب متفاوتة وهي:**الطّويل، المتقارب، الكامل، السريع، المجتث، المنسرح، الخفيف،** واستعمل كذلك **(مجزوء الكامل)** والجدول الموالي:(يوضّح درجة تواتر كل وزن وعدد الأبيات الشعرية التي نظمت عليه مرتّبة حسب مرات الاستعمال):

الوزن العروضي	عدد مرات تردده	النسب المئوية	عدد الأبيات	النسب المئوية
بحر الكامل	ثلاث مرات **(03)**	**% 27.27**	ستة وأربعون بيتا**(46)**	**%37.70**
مجزوء الكامل	مرة **واحدة(01)**	**%09.09**	خمسة أبيات**(05)**	**%04.09**
بحر الطويل	مرتان**(02)**	**%18.18**	واحد وعشرون بيتا**(21)**	**%17.21**
بحر المتقارب	مرة واحدة**(01)**	**%09.09**	أربعة أبيات**(04)**	**%03.27**
بحر السريع	مرة واحدة**(01)**	**%09.09**	أربعة أبيات**(04)**	**%03.27**
بحر المجتث	مرة واحدة**(01)**	**%09.09**	بيتان**(02)**	**%01.63**
بحر المنسرح	مرة واحدة**(01)**	**%09.09**	تسعة أبيات**(09)**	**%07.37**
بحر الخفيف	مرة واحدة**(01)**	**%09.09**	واحد وثلاثون بيتا**(31)**	**%25.40**

جدول(1): توزيع الأوزان العروضية على قصائد السجن عند ابن عمار الأندلسي ونسب تكرارها وكذا عدد الأبيات التي نظمت عليها ونسب تكرارها.

اعتمادا على الجدول يمكن استخلاص نتائج نجملها في العناصر الآتية:

1- بالنّظر لعدد مرّات تردّد كل بحر:

[1] صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، المملكة العربية السعودية، 2018، ص 32.

أ- قام شعر السّجن على سبعة بحور فقط من بين الستة عشر بحرا؛ وهي بحور كان الاهتمام بها منذ القديم خاصّة **بحر الكامل** الذي يعدّ من بين أهم البحور الشّعرية دورانا في الشّعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، لذا استُعمل بنسبة أكثر من سبع وعشرين بالمائة من مجموع الأوزان العروضية التي استعملها في شعره بالسّجن.

ب- فيما احتلّ **بحر الطّويل** المرتبة الثّانية بعد بحر الكامل وهو كذلك بحر حظي باهتمام الشّعراء فبنوا قصائدهم عليه، وتردّد هذا البحر في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" مرّتين أي بنسبة مئويّة كانت أكثر من ثماني عشرة بالمائة نظرا لموضوع هذا الشّعر لكونه مرتبط بحالة نفسية يعيشها الشّاعر فرضتها أسوار السّجن عليه؛ فهو يحتاج إلى بحور أكثر احتمالا لتلك الحالة، وبحر (الطّويل والكامل) بتفعيلاتهما الكثيرة في كل شطر تُوفّر له ذلك؛ إذ يستطيع التّخفيف ممّا في داخله بقصيدة كاملة أو في بيت واحد.

ج- فيما جاءت البحور الأخرى متساوية في عدد مرّات تواترها(**المتقارب، السريع، المجتث، المنسرح، الخفيف**) حيث تردّدت **مرة واحدة فقط** أي بنسبة مئوية قاربت عشر بالمائة.

فابن عمّار إذًا قد اقتفى أثر من سبقه من الشّعراء سواء شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس*(**ت 540م**) أو الأندلسي كابن هانئ (ت **972م**) *وابن شهيد(ت**1035م**)* وغيرهم من الشّعراء باعتماده على **بحر الكامل وبحر الطّويل** في شعره بالسّجن.

2- بالنّظر لعدد الأبيات التي نُظمت على كلّ بحر:

---

*ابن هانئ(326هـ/937م، 362هـ/972م) هو أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي، كان أبوه من هانئ من قرية المهدية في إفريقيا، نشأ في إشبيلية على حظّ وافر من الأدب ومهر الشّعر، كان حافظا لأشعار العرب وأخبارهم فحفلت قصائده بكثير من الإشارات إلى وقائع العرب وبذكر شعرائهم وساداتهم والأماكن التي ذكرها شعراء العرب الأقدمون، وهو طويل النّفس الشعري.(ابن هانئ الأندلسي، ديوان ابن هانئ الأندلسي، تحقيق: كريم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، 1980، ص 5 وما بعدها.

*ابن شهيد (338هـ/ 426هـ، 992م/1035م) هو أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن شهيد بن عيسى بن الوضاح الأشجعي، وكنيته أبو عامر، ولقد كانت تربية ابن شهيد على المبادئ الإسلامية الخالصة، وهو في الحادية عشر من عمره مات أبوه.(ابن شهيد الأندلسي، ديوان ابن شهيد الأندلسي، تحقيق: يعقوب زكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 5 وما بعدها.

أ- جاءت المرتبة الأولى من نصيب "**بحر الكامل**" الذي قدّرت أبياته بـ: **ستة وأربعين** بيتا أي بنسبة مئوية كانت أكثر من **سبع وثلاثين** بالمائة.

ب- أمّا المرتبة الثّانية فكانت من نصيب "**بحر الخفيف**" الذي قدّرت أبياته بـ: **واحد وثلاثين** بيتا أي بنسبة كانت أكثر من **خمس وعشرين** بالمائة.

ج- أمّا المرتبة الثّالثة فهي من نصيب "**بحر الطويل**" الّذي قدّرت أبياته **بواحد وعشرين** بيتا أي بنسبة مئوية تجاوزت **سبع عشرة** بالمائة.

د- فيما احتلّ **بحر المنسرح** المرتبة الرّابعة **بتسعة** أبيات بنسبة قاربت **الثّماني** بالمائة.

هـ- فيما تقاسم **بحر المتقارب** و**السّريع** المرتبة الخامسة حيث جاء كل منهما **بأربع** أبيات بنسبة تجاوزت ثلاث بالمائة.

و- أمّا البحر الأخير فكان **بحر المجتث ببيتين** فقط بنسبة أكثر من واحد بالمائة.

فالملاحظ أنّ "**بحر الكامل**" حافظ على تقدّمه فيما يخص عدد الأبيات التي نُظمت عليه، ويليه الخفيف والطّويل فيما جاءت باقي البحور المستعملة متقاربة، ولعلّ الحالة الّتي كان عليها الشّاعر بالسّجن، وكذا تأثّره وسيره على نهج من سبقوه في نظم الشّعر أو حتّى معاصريه هو السّبب الذي جعله يهتمّ بالبحر الكامل والطويل أكثر، إضافة إلى الخصائص المميّزة لكلّ منهما؛ لأنّ "الشّعراء يقيمون كبير وزن لسهولة الوزن حين يختارون أوزانهم؛ فإذا بكل واحد منهم يتلمّس الوزن الذي يتوسّم فيه المطيّة الأولى بحمل تجربته، وتمثيل انفعاله"[1].

3- استعمل (ابن عمّار الأندلسي) **مجزوء الكامل** الذي تردّد **مرة واحدة** أي بنسبة **عشر** بالمائة. أمّا فيما يخص الأبيات التي نظمت على **مجزوء الكامل** فكان عددها **خمسة** أبيات فقط أي بنسبة مئوية فاقت **أربع** بالمائة.

وفيما يلي شواهد شعرية لكل وزن عروضي من الأوزان سالفة الذّكر من شعر " السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" يسبقها تعريف لكلّ بحر.

---

[1] عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002، ص234.

أ- بحر الكامل:

يعرّفه سليمان البستاني بأنّه"أتمّ البحور السّباعية ويصلح لكل نوع من أنواع الشّعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدّمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقّة."[1]

ويبيّن صابر عبد الدايم سبب تسمية الخليل لهذا البحر بهذه التسمية بقوله:"لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر وله تسعة أضرب لم يحصل عليها بحر آخر."[2] بمعنى أنّ بحر الكامل يتكوّن من ثلاثين حرفا متحرّكا وتسعة أضرب وهي خاصّية لا تتوافر في بحر آخر غيره.

وهو بحر كذلك يأتي تاما كما قد يأتي مجزوءًا، عرفه الشّعر العربي منذ العصر الجاهلي وأشهر ما نظم عليه معلّقة (عنترة بن شداد**(ت: 608م)** التي مطلعها:

هَـل غَادَرَ الشُّعرَاء من مُتـردّم أَم هَلْ عَرَفت الدَّار بَعدَ تَوَهّـــــم

يَا دَار عَبلَـة بالجِـواء تكلَّـمـي وَعِمِـي صَبَاحًا دَارَ عَبلَـة وَاسلَمِي[3]

وبالعودة إلى " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" نجده قد نظم على هذا الوزن قصيدة كتبها من سجنه باشبيلية إلى"**المأمون بن المعتمد**"(ت:**484هـ/1091م)** يطلب شفاعته لدى أبيه: **(من الكامل):**

هَلاَّ سَأَلتَ شَفَاعَـةَ المَأمُـونِ أَو قُلْتَ مَا فِي نَفسِـــهِ يَكْفِينِـي

مَا ضَرّ لَـــو نَبَّهْتَـهُ بِتحيَّـــةٍ يسْرِي النّسيمُ بِهَا عَلَـــى دَارَيــن

وهززْتَ مِنه فَقَد يُقلِّبُ سيفَـــهُ يومَ الجلاد الحيـــن بَعـدَ الحِيـن

---

(1) سليمان البستاني، نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط3، 1996، ص93.

(2) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتطور، ص 87.

(3) أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 2004، ص 77.

***هو يزيد بن المعتمد على الله بن أبي القاسم عباد، كان والي الجزيرة الخضراء من قبل أبيه قبيل اجتياز يوسف بن تاشفين للأندلس. وكان والي رندة إلى سنة 454هـ وظلّ معتصما بها مدافعا عنها الجيش الثاني ليوسف بقيادة حرور اللمتوني إلى أن قتل فيها بعد أخيه المأمون بقليل.(ابن دحية،المطرب من أشعار المغرب، تحقيق:إبراهيم الأبياري وآخرون، ص 38.**

مَا لِي أنَبِّه ناظرًا لم يَقْفُ عن حظَّيْه مـن دُنـــــيَا وَلاَ دِيـــن[1]

وقال أيضا في قصيدة كتبها إلى "**الرّاضي بن المعتمد**"*(ت:484هـ/1091م)(**من الكامل**):

قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلْتُ لَعلّـهَا خُلِعَت عَلَيـهِ مِـن سِمـــاتِ أبيـــهِ

فَألٌ جَرَى فَعَسَى المُؤيّدُ وَاهــبٌ لي مِن رِضَاهُ وَمَن أَمَان أَخِيـه[2]

التزم (ابن عمّار) في بناء قصائده بالنّظام الخليلي القائم على البيت الشّعري المقسّم إلى شطرين متساويين.

وأمّا "**مجزوء الكامل**" وهو أن يأتي مؤلفا "من أربع وحدات إيقاعية في الشّطرين لأنّ المجزوء ما حذف تفعيلة من كل شطر فيه."[3] أي بحذف تفعيلتي الضّرب والعروض من البيت الشّعري ويرد **بأربع** تفعيلات فقط. وقد استعمله (ابن عمّار) **مرّة واحدة فقط** كان ذلك في قصيدته التي "**كتبها للمعتمد(ت:488هـ/1095م) مدّة اعتقاله بشقورة" يقول فيها (من مجزوء الكامل):**

نَفسِي تَحِنّ إلى فِـــدَاء تَفدِيك نَفسِي مِن شِـــراءِ

فَاسْبِق بِنَقْدِكَ وعْدهُـــم مُستَرخِصًا لِي بِالغَـــــلاَء

ثمّ امضِ فيَّ عَلَى اختِيا رِك مِن فَناءِ أو بَقَـــاء[4]

ب- بحر الطويل:

هو أحد أهم البحور الشّعرية التي نظم عليها الشّعراء الكثير من أشعارهم وسمّي بذلك برأي ابن رشيق" لأنّه طال بتمام أجزائه"[5]، ويؤكّد إبراهيم أنيس أنّه " ليس بين بحور الشّعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشّعر العربي القديم

---

(1) (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1997، ص 424.

(2) المرجع نفسه، ص 423.

(3) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص48.

4() (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.

5() (ابن رشيق) أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج2، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، ط5، 1981، ص136.

من هذا الوزن"[1] يشير إبراهيم أنيس إلى أنّ نسبة شيوع هذا البحر كبيرة في الشّعر العربي حيث نظم عليه حسبه ما يقارب ثلث الشّعر العربي، وبالنظر لهذه النسبة فإنّه لا يضاهيه أيّ بحر آخر.

ويعتبر عبد المنعم خفاجي بحر الطويل من"الأبحر الثّلاثة التي وردت بكثرة في الشّعر العربي"[2] و"للطّويل ثمانية أجزاء: أربعة خماسية، وأربعة سباعية وخماسية مقدّم على سباعية."[3] وأضاف القرطاجنّي(**ت1234م**) بقوله:" الطّويل تجد فيه أبدا بهاءً وقوّة"[4] .

وقد نظم(ابن عمّار) على هذا الوزن وكان تامًا أي بثماني تفعيلات في شعره بالسّجن في قصيدته التي كتبها إلى "المعتمد" من سجنه يستعطفه(**من الطّويل**):

سجَايَاكَ إن عَافَيت أَندَى وَأَسمَحُ وعُذرُكَ إن عاقبت أَجْلَى وأوضَحُ

وَإن كَانَ بَينَ الخُطَّتَين مَزِيَّةٌ فَأنتَ إِلَى الأَدنَى مِنَ الله أَجنَحُ

حَنَانَيك فِي أَخذِي بِرَأيكَ لاَ تُطِعْ عداتي وإن أثنوا عليّ وأفصحوا[5]

وكتب في سجنه بـ"**شقورة**" إلى المطرّز قوله:(**من الطويل**):

تَرَاءَى بِعَينِي إن أَرَدت مَبرّتِي وَسَبَبٌ إِلَى الحُسنَى وَلَو بِقَسيم

فَمَا شَم عَرَف المِسكَ دُونَ تَنَشّق وَلاَ اهتَزَّ عَطف الغصنِ دُونَ نَسِيم[6]

---

[1] **إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص57.**

[2] **محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر وأوزانه–دراسات في الشعر العربي، الاتحاد التعاوني للطباعة، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص61.**

[3] **موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، منشورات السّهل، الجزائر،(د.ط)، 2009، ص67.**

[4] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص241.**

[5] **(ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.**

[6] **صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص 304.**

ج- بحر الخفيف:

يعرّفه سليمان البستاني بأنّه"أخفّ البحور على الطّبع وأطلاها للسّمع يشبه الوافر ليناً ولكنّه أكثر سهولة وأقرب انسجاما وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس في جميع بحور الشّعر بحرٌ نظيره يصح للتصرّف بجميع المعاني."[1] وللخفيف كذلك "جزالة ورشاقة."[2]

وهو بحر"مركّب سداسي الأجزاء يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ويستعمل تاما ومجزوءً."[3] يذكر عبد الرضا علي أنّ بحر الخفيف كثيرة هي القصائد الشّعرية التي نظمت عليه قديما وحديثا، وهو بحر مركّب التفعيلة نظم عليه الشّعراء تاما ومجزوءً.

و"**ابن عمّار**" استعمل هذا الوزن العروضي في مناسبة واحدة فقط في قصيدته التي كتبها **من سجنه باشبيلية إلى الرّشيد بن المعتمد يطلب شفاعته له لدى أبيه (من الخفيف):**

قُل لِبرْقِ الغَمَام ظاهر بـَـريْـدي ... قَاصِدًا بالسّـلام قَصْـر الرّشِيـد
فَتقلّـب فِـي جَـوّهِ كفُـؤادِي ... وَتَناثـر فـي صِحّتِـه كَالفَـرد
وانتَحِب في صَلاَصِلِ الرّعد تَحكِي ... ضجَّتِي في سَلاَسِلـي وقُيُـودِي
فَإذَا مَـا اجتَـلاَك أو قَـالَ مَـاذا ... قُلت إنّي رَسُولُ بَعضِ العَبيـدِ[4]*

د- بحر المتقارب:

يبيّن ابن رشيق سبب تسمية المتقارب بهذا الاسم هو" لتقارب أجزائه؛ لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا"[5] بمعنى أن تفعيلاته خماسية كلها(فعولن) تتكرّر في كل البيت، وهو ما ينشيء تقاربا بين هذه التفعيلات.

---

[1]سليمان البستاني، نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، ص93.

[2]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

[3]عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، ص135.

[4]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية-، ص 309.

***ورد في كتاب – صلاح خالص- المذكور سابقا عن بحر هذه القصيدة أنّه "بحر الكامل" وهي في الحقيقة من "بحر الخفيف".**

[5]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، ص136.

أمّا عبد الحليم وجيه فأشار إلى أنّ المتقارب سمّي بذلك "لتقارب أوتاده حيث يفصل بين كل وتدين سبب واحد، ليس غير، ولتقارب أجزائه واتصالها نظرا لقلّة حروفها فجميع أجزائه خماسية متجانسة متشابهة."[1] وللمتقارب كذلك "سباطة وسهولة."[2] وهو بحرٌ"الكلام فيه حسن الاطّراد."[3]

ونظم "**ابن عمّار**"على هذا الوزن قصيدته الّتي قالها في سجنه بشقورة مخاطبا الوزير أبا جعفر بن جرج :**(من المتقارب)**

كَـــأَنّـــي أرَاكَ أبَـــا جَعفـــرٍ تَقولُ وَتَبسمُ نحـــوِي مُشيـــرًا
سَفَرتُ لِيرجـــع هَـــذَا مَعِـــي وَزيـــرًا فَلـــم أرَ إلاَّ أسيْـــرًا
وَهل يَملكُ المَـرءُ مـــن أمـــرِه قَبِيـــلاً فَينْفـــذُه أم دبيـــرا
هُو القَدرُ الحتمُ يُعْمِـي الفَتـــى وَإن كَان بِالدّهر طَبّا بَصيـرًا[4]

هـ- بحر السّريع:

عرّف سليمان البستاني بحر السّريع بقوله هو"بحرٌ يتدفّق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف"[5] يشير سليمان البستاني لملاءمة بحر السّريع لغرض الوصف، وهو حسب إبراهيم أنيس" من أقدم بحور الشّعر العربي غير أن ما روى منه في الشّعر القديم قليل."[6] وللسّريع "كزازة."[7] وقد سمّاه الخليل بذلك حسب ابن رشيق " لأنه يسرع على اللّسان"[8].

---

[1]مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية-بين التراث والتجديد-، مكتبة دار المعالم الثقافية، السعودية، ط1، 2007، ص258.

[2]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

[3]المرجع نفسه، ص 241.

[4](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 415، ص416.

[5]سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال بمصر، مصر، (د.ط)،1904، ص 93، ص94.

[6]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص77.

[7]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

[8]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 136.

و"ابن عمّار" نظم أبياته الّتي كتبها إلى صاحب المريّة مدّة اعتقاله بشقورة على هذا البحر فيقول: **(من السريع)**:

أصبَحتُ في السُّوقُ ينَادى عَلى ... رَأسي بِأَنــوَاعٍ مــن المــالِ

فَهَــل فَتــى يَبْتــاعُنــي مَـاجِـدٌ ... أَخدُمُـه مُـــدَّة إِمـهَـالِـي

تَا الله لاَ جَـــارَ عَلَـــى نَقــدِهِ ... منْ ضمَّني بالثَّـمَـن الغَالِـي

أربح بها مَــولاَيَ مِـن صَفْقَــةٍ ... في سِلعَةٍ من بِرّك العَالِي.[1]

و- بحر المنسرح:

ذكر ابن رشيق أنّ سبب تسمية بحر المنسرح بهذا الاسم" لانسراحه وسهولته."[2] وقد بيّن إبراهيم أنيس أنّه "ورد في الشّعر العربي من هذا البحر النزر القليل ... ولعلّهم وجدوا في النّظم منه عننا ومشقّة"[3] بمعنى أنّ بحر المنسرح قليل في الشّعر الذي نظم عليه قديما وحديثا للمشقّة التي يلقاها الشّعراء فيه، ويعلّل حازم القرطاجني إهمال الشّعراء له وقلّة النّظم عليه في الشّعر العربي لأنّ "في اطّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا."[4]

ونظم "ابن عمّار"على هذا الوزن قصيدته الّتي قالها أثناء اعتقاله باشبيلية (من **المنسرح**):

يَقول قومٌ إنَّ المؤيَّد قــد ... أحالَ في فِديَتي عَلَـــى نَقـــدِه

يَا قَوم مَاذَا الشِّراءُ ثَانيَــة ... ترَى لمَعنَى يَريبُ مِـــن عِنْـــدِهِ

أَوحَشَنِي والسَّماحُ عَادَتـهُ ... سَمَاحُه بالغَـــلاَءِ فـــي عَبـــدِهِ

---

[1](ابن بسام) أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 419.

***وقد ورد في كتاب –صلاح خالص- (المذكور سابقا) فيما يخص بحر هذه القصيدة أنّه بحر الرجز وهي في الحقيقة من بحر المنسرح.**

[2]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، ص136.

[3]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص92.

[4]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

الحَمدُ لله إن يَكن حَرجــاً فَلَيسَ فِي مِثلهِ سِوَى حمدهِ.[1]*

ز- بحر المجتث:

أشار ابن رشيق إلى أنّ سبب تسمية بحر المجتث بذلك " لأنّه اجتُثّ، أي: قُطع من طويل دائرته."[2] واعتبر إبراهيم أنيس بحر المجتث "بحر طرب له الشّعراء المحدثون فأكثروا من نظمه ولاسيما في مسرحياتهم... وقد ظلّت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة حتّى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه"[3] يذكر إبراهيم أنيس أنّ القدماء لم ينظموا على هذا الوزن إلاّ بنسبة ضئيلة، بينما استحسنه الشّعراء المحدثون وأعجبوا بموسيقاه فنظموا عليه وكثر عندهم، وبحر المنسرح "الحلاوة فيه قليلة على طيش فيه"[4] وهو" مزدوج التّفعيلة، تتكرّر تفعيلتاه في كل شطر مرّة واحدة"[5].

واستعمل"ابن عمّار"هذا البحر في مناسبة واحدة فقط في البيتين اللّذين قالهما وهو بسجن شقورة **(من المجتث):**

بُؤسِـي شَقُورَة عِنــدِي أَربَى عَلَى كُـــلِّ بُؤسِــي

فَقَدتُ هَــارُون فِيـهَـا فَظَـلْـتُ أطلُبُ مُوسَـى [6]

من هذا العرض الموجز للأوزان العروضية التي جاءت عليها قصائد" **ابن عمّار الأندلسي**" بالسّجن يتبيّن توظيف الشّاعر للبحور المطروقة بكثرة قديما وحديثا كالطّويل والكامل، كما وظّف الأوزان الّتي يقلّ نظم الشّعراء عليها كالمنسرح والمجتث، ولعلّ التّجربة النّفسية ومعاناته التي يحياها داخل السّجن هي التي فرضت نوع الأوزان، والتي من شأنها أن تُمكّنه من التّعبير عنها- التّجربة النّفسية والمعاناة - والتّخفيف من حدّتها.

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 415، ص432، ص433.

[2]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص136.

[3]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص113.

[4]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

[5]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص136.

[6] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية-، ص307.

1-2- أسلوب التّدوير:

التّدوير مصطلح إيقاعي يعدّ من العناصر الأسلوبية التي تسهم في تشكّل المستوى الصّوتي للنّصوص الشّعرية إلى جانب مكوّنات البنية العروضية الأخرى، ويعرّف صابر عبد الدّايم البيت المدوّر بقوله هو"الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشّطر الأول وبعضها من الشّطر الثاني."[1] بمعنى أنّ البيت المدوّر هو كل بيت شعري اشترك شطراه في كلمة واحدة، بحيث يكون الجزء الأوّل منها في نهاية الشّطر الأوّل أمّا الجزء الثّاني منها فيكون في بداية الشطر الثاني.

وتعتبر نازك الملائكة أنّ أسلوب التدوير له"فائدة شعرية وليس مجرّد اضطراب يلجأ إليه الشّاعر؛ ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيّة وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته."[2] تتحدّث نازك الملائكة عن سبب استعمال الشّعراء لهذا النّوع من الأبيات حيث إنّه يضفي على البيت غنائية ويطيل نغماته .

اعتمد "ابن عمّار" في شعره بالسّجن على هذا النّوع من الأبيات الشّعرية، فكان تردّده في: **تسعة أبيات** وذلك في قصيدتين**(02)** قصيدة. فرغم قلّة استخدام الشّاعر لهذا النّوع من الأبيات الّذي يقوم حسب محمد بنيس على"اختراقه الوقفة بين المصراعين من البيت، وتجاوزه لها، على الرّغم من أنّ الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم، والبنية السّائدة للبيت التّقليدي معا."[3]

فأسلوب التّدوير يعمل على خرق النّظام الأصلي الذي عليه البيت الشّعري ، ويكسبه موسيقى أكثر وخفّة أكبر؛ لأنّه يلغي زمان السّكوت الّذي يكون بين شطري البيت، وهذا تبعا للحالة الشّعورية التي تطغى على الشّاعر حين إبداعه، وبالتّالي لا تقبل بوجود هذا الفاصل لأنّه قد يكون سببا يحول دون راحته، وبثّ كل همومه وآلامه ومعاناته.

---

[1]صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص61.

[2]نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص91.

[3]محمد بنيس، الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاته-ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1991، ص138.

لذا اعتمد "**ابن عمّار**" على هذا الأسلوب في شعره بالسّجن في قصيدة كتبها من سجنه باشبيلية إلى"**الرّشيد بن المعتمد**" يطلب شفاعته له لدى أبيه حيث يقول:**(من الخفيف)**

كُنتُ أَشْدُو عَلَيك يَا دَوحَةَ المَـجـ دِ وَيَا رَوضَة النّدَى وَالجُودِ

أتّقِيهَا بِناظرٍ خَائق اللّحـ ظ مَرُوع وَخَاطِر مَرؤُود

أَنتَ بَدرُ النُّجُوم تَحتَ سَنَى الشّمـ سِ أَتتكُم عَلَى سَمَاءِ السَّعُود.[1]

وظّف"**ابن عمّار**" في الأبيات السّابقة أسلوب التّدوير، ففي البيت الأوّل كان في كلمة**(المجد)** حيث كان الجزء الأوّل من هذه الكلمة**(المج)** في الشّطر الأوّل(الصدر) والجزء الثّاني منها**(د)** في بداية الشّطر الثّاني، وكذلك فعل في البيت الثّاني من خلال كلمة**(اللّحظ)** الّتي جعل جزءها الأوّل **(اللّحـ)** في نهاية الشّطر الأوّل في حين بقيّة الكلمة كانت مع بداية الشّطر الثّاني، وهو الأمر الذي ظهر كذلك في البيت الثّالث من خلال كلمة**(الشّمس)** حيث جعل الجزء الأوّل من الكلمة**(الشّمـ)** في نهاية الشّطر الأول من البيت، وأتمّ حرف السّين في بداية الشّطر الثّاني.

فالشّاعر أراد أن يبثّ همومه وآلامه ومصابه؛ لذا كان كلامه متواصلا ومعبّرا عن شدّة الألم والحزن وعِظَم المصاب، بحيث لم يتوقّف عند نهاية الشّطر بل استمرّ في تداعي أحزانه ومآسيه، وقد اختار في مقابل ذلك كلمات تخدم هذا المعنى باعتبارها تدلّ على الرّفعة والسّمو(المجد، الشمس).

وقد استعمل ابن عمّار هذا الأسلوب في بناء البيت الشّعري للّوعة والأسى الّتي كان يُعاني منها؛ حيث سعى إلى بثِّ معاناته وتداعيها بطريقة تجعل حتَّى من الوقفة عند نهاية الشّطر الشّعري بالأمر المتعذِّر؛ لأنّه قد يُعِيق ذلك، فهو- التّدوير- يساعد على إراحته من همومه ومعاناته خاصّة وأنّه في مكان لا يتمنّى أيّ أحد التّواجد فيه، كيف لا وهو الّذي كان يعيش في القصور ويتنعّم بنعيمها، وقد شكّل هذا النّظام في بناء البيت سمة أسلوبية في

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية-، ص309، ص310.

شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي تشكّلت بالتّعاضد مع عناصر أخرى؛ فخلقت نصًّا شعريا مكتمل البنية الصّوتية عَكَس توتّر حياة الشّاعر ودلّ على رفضه لها.

1-3- إيقاع الزّحافات والعلل:

من العناصر الأسلوبية التي تسهم في تشكّل البنية الصّوتية للشّعر إضافة إلى أسلوب التّدوير هي الزّحافات والعلل، وهي من المصطلحات العروضية التي تدخل على الأوزان الشّعرية باعتبارها"مركّبة من متحرّكات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحرّكات والسّواكن في كل وزن منها."[1] يشير حازم القرطاجني إلى قيام الأوزان الشّعرية على المتحرّكات والسّواكن ويختلف عددها من وزن لآخر. وللزّحافات دور مهم في تغيير عدد السّواكن إلى المتحرّكات أو العكس، إذ تعمل على زيادة عدد السّواكن في حالة تسكين المتحرّكات أو زيادة عدد المتحرّكات بالنّسبة لعدد السّواكن في حالة الحذف، وفي الحالتين فإنّ لها وظيفة إيقاعية تسهم في جعل الإيقاع أكثر خفّة وسرعة.

ويعرّف الشيخ موسى الأحمدي نويوات الزّحافات بقوله هي "تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء أكان السّبب خفيفا أم ثقيلا فلا يدخل على أول الجزء ولا على ثالثه، ولا على سادسه."[2] بمعنى أنّ الزحافات هي تغيير يختص بثواني الأسباب فقط.

والزّحافات كثيرة ومتنوّعة فمنها ما يكون بالحذف ومنها ما يكون بالتسكين، ومنها المفردة ومنها المركّبة.

وأمّا العلل فيعرّفها عبد المنعم خفاجي بأنّها "تغيير غير مختص بثواني الأسباب ويقع في العروض(الجزء الأخير من الشطر الأول) والضّرب(الجزء الأخير من الشطر الثاني)."[3] بمعنى أنّ العلل هي تغيير يكون بالحذف أو بالتّسكين يلحق تفعيلتي الضرب والعروض، وهي ما يصطلح عليها بعلل النّقص وعلل الزّيادة، وتعدّ التّغييرات التي تطرأ على التّفعيلات

---

[1]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص239.

[2]موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص30.

[3]محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر وأوزانه-دراسات في الشعر العربي، ص38.

الأصلية للوزن العروضي صنف من أصناف الخروج على النّسق باعتبار أن الشّعر العربي "يجمع بين النّسق والخروج على النّسق."[1]

والخروج على النّسق سمة أسلوبية تُميّز الشّعر وتجعله أكثر قبولا وتأثيرا كما هو الحال مع باقي فنون القول الأخرى، والخروج على النّسق له"وظائف في الشّعر وفي غيره من الفنون فهو يُقاوم ذلك الخدر النّاشئ من التّكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسّي، ويجعل العمل الفنّي أقدر على التّعبير."[2]

واستعمال الزّحافات والعلل لا يُؤثّر على الإيقاع الموسيقي للبحر الشّعري، ولا يكسر الوزن لأنّ "الزّحافات والعلل لا تغيّر شيئا في كم التّفاعيل عند النّطق بها وهي لذلك لا تكسر الوزن."[3] فالزّحاف "خروج على النّسق الأصلي للدّخول في نسق جديد موازٍ، أي إنّ الزّحاف يمثل تجاوزات منضبطة وبحدود وكيفيات مقنّنة للإيقاع الأصلي."[4] بمعنى أنّ الزّحاف يكسر النّسق الأصلي بحدود ووفق قوانين مضبوطة وينشئ بالتوازي مع ذلك نسقا تعبيريا جديدا .

إذن فالوظيفة التي تؤدّيها الزّحافات هي وظيفة جمالية قبل كلّ شيء آخر، وهي حقيقة أكّدها حازم القرطاجني**(ت1234م)** بمحاولته الرّبط بين حذف السّواكن وكثرة المتحرّكات؛ ففي الحالة الأولى يكون فيها كزازة وتوعّرا أمّا في الحالة الثّانية ففيها لدونة وسباطة إذ يقول:"وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السّواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات فإنّ فيه لدونة وسباطة. والكثير السّواكن. إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل. وهم يقصدون أبدا أن تكون السّواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحرّكات والسّواكن إمّا بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقلّ من الثّلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه."[5] بمعنى أنّ الشّعر كلّما قلّت فيه نسبة السّواكن وكثرت نسبة المتحرّكات كان

---

[1]علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص171.

[2]المرجع نفسه، ص172.

[3]محمد مندور، في الميزان الجديد، ص264.

[4]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص94.

[5]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص240.

أخف وزنا تستلذّه الأسماع ويحسن وقعه على النّفس؛ لذلك تعمل الزّحافات والعلل على تعديل نسبة السواكن مع المتحرّكات حتّى تتحقق هذه الغايات والمقاصد.

وهي حقيقة سيتمّ الوقوف عليها من خلال نماذج من قصائد "**السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" حيث يقول: **(من المتقارب)**

كَأَنّـــي أَرَاكَ أَبَـــا جَعفَـــــر تَقُولُ وَتَبسُـمُ نَحـوِي مُشِيـرًا
سَفَرتُ لِيَرجِـعَ هَـــذَا مَعِـــي وَزيرًا فَلَـــــم أَرَ إِلاَّ أسيْـــرًا
وَهَل يَملِكُ المَرءُ مِـــن أَمـرِهِ قَبِيـــــــلاً فَينفِـذهُ أَم دَبِيـرًا
هُوَ القَدَر الحَتمُ يُعمِي الفَتَـى وَإن كَانَ بالدَّهرِ طبًّا بصِيرًا [1]

وفي الجدول الموالي سيتمّ توضيح الزّحافات التي لحقت تفعيلات بحر المتقارب في الأبيات السّابقة:

رقم البيت	نوع الزحاف	عدد مرات تكرره	عدد الحروف المتحرّكة	عدد الحروف السّاكنة
البيت الأول	القبض	**(03)** مرات	ثلاثة وعشرون**(23)** حرفا	اثنا عشر**(12)** حرفا
البيت الثاني	القبض	**(03)** مرات	ثلاثة وعشرون**(23)** حرفا	اثنا عشر **(12)** حرفا
البيت الثالث	القبض	**(01)** مرة	ثلاثة وعشرون **(23)** حرفا	أربعة عشر**(14)** حرفا
البيت الرابع	القبض	**(01)** مرّة	ثلاثة وعشرون **(23)** حرفا	أربعة عشر**(14)** حرفا

جدول(2): توزيع الزّحافات على تفعيلات بحر المتقارب (الأبيات السابقة) وكذا عدد الحروف المتحركة وعدد الحروف الساكنة.

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 415، ص416.

اعتمادا على الجدول يظهر تأكيد (ابن عمّار)على ما تطرّق إليه القرطاجني **(ت1234م)** من وجوب طغيان المتحرّكات على السّواكن، وهو ما وقفنا عليه من خلال هذه المقطوعة؛ لأنّ نسبة تردّد المتحرّكات إلى السّواكن هي بين اثنين وتسعين**(92)** متحرّكا إلى اثنين وخمسين**(52)** ساكنا، وركّز الشّاعر على زحاف القبض (حذف الخامس السّاكن) وهو الزّحاف الوحيد الذي يدخل على هذه التّفعيلة بحيث استعمله في ثماني مرّات**(08)**، فيما استعمل التّفعيلة سالمة في عشرين مرة **(20)**، وهو رقم يؤكد أنّ هذا الزّحاف مستحسن في المتقارب.

كانت الوظيفة الّتي أدّاها الزّحاف هي وظيفة جمالية، حيث قام بتعديل نسبة السّواكن إلى المتحرّكات حتّى لا يقع فيها ثقل، فبفضله أصبحت هذه التّفعيلات أكثر خفّة تتدفّق في انسيابية وانسجام، وهذا الأمر يظهر كذلك في البحور الأخرى الّتي نظم عليها (ابن عمّار) قصائده إلى جانب بحر المتقارب، بحر الكامل، السريع، المنسرح، المجتث والخفيف.

وأمّا العلل "فابن عمّار" التزم بها في قصيدته الّتي كتبها **مدّة اعتقاله عند صاحب شقورة إلى أبي الفضل بن حسداي يصف موضع اعتقاله** حيث يقول:**(من الكامل)**

أَدرِك أَخَاكَ وَلَـــو بِقَافِيـــةٍ كَالطِّل يُوقِـظُ نَائِـــمَ الزَّهـــر
فَلَقَد تَقَاذَفَت الرِّكَـــابُ بِـــه فِي غَيـرِ مَرمَـــاة وَلاَ بَحـــرٍ
طَفحَت صَحَابَته بِـلاَ سَنـة وَتَسَاقطُوا سَكرًا بِـــلاَ خَمـــرٍ
بِمَعَـارِج أَدَّت إِلَـــى جـــرَد حَتَّى من الأَنوَاء والقطر[1]

في الأبيات السّابقة دخلت علّة "الحذذ" على تفعيلة "الضّرب"، وهو–الحذذ–"حذف الوتد المجموع (//0)."[2]، بالإضافة إلى زحاف **الإضمار**"وهو تسكين الثّاني المتحرك"[3] والحذذ

(1) أبو نصر الفتح بن خاقان، قلائد العقيان، طبعه مصر، 1866م 1284 هـ، ص 92.
(2)مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية– بين التراث والتجديد–، ص39.
(3)المرجع نفسه، ص24.

علّة لا تدخل إلاّ على"**بحر الكامل**"؛ فيصبح له إيقاع وزني مغاير للإيقاع الأصلي من خلال الوتد المجموع الّذي حذف من تفعيلة الضّرب.

وللعلل بصفة عامّة " قيمة جمالية ... تُحيل بعض الأوزان مفردة التّفعيلة إلى أوزان مزدوجة التّفعيلة محقّقة بذلك درجة كبيرة من التّناسب في أعلى مستوياته."[1] بمعنى أنّ العلل تجعل الأوزان المفردة أوزانا مزدوجة انطلاقا من التّغييرات الّتي تلحق التّفعيلات، وهو الأمر الّذي لمسناه في الأبيات السّابقة، والّتي هي من "بحر الكامل" أحادي التّفعيلة(مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلن) ولكن حين دخول علّة "**الحذذ**" وزحاف"**الإضمار**"تحوّلت تفعيلة الضّرب من شكلها وإيقاعها الأصلي(مُتَفَاعِلُن) إلى شكل جديد وهو(مُتْفَا) وتُقلب إلى (فعْلُنْ)، فنتج عن ذلك النّقص الّذي لحق التّفعيلة(عِلن) إيقاع جديد، فتحوّل البحر الكامل من كونه أحادي التّفعيلة إلى وزن مزدوج التّفعيلة، وهو ما حدث كذلك مع تفعيلة العروض بدخول علّة "**الحذذ**" فقط، وبالتّالي تحوّلت التّفعيلة من كونها سباعية إلى تفعيلة رباعية أي بحذف الوتد المجموع(//0)، فتحوّلت من (مُتَفَاعِلُن) إلى (مُتَفُا).

ولا شكّ أنّ العلل أو الزّحافات هي إحدى العناصر الأسلوبية الّتي تعين على تحقّق جمالية الشّعر وتفرّده، وقد اعتمد "ابن عمّار" عليهما في شعره بالسّجن ممّا خلق روحا جديدة وإيقاعا مغايرا للإيقاع المتعارف عليه، وكسرت تلك الرّتابة المعتادة المألوفة والّتي تورث الملل والسّأم لدى القارئ فكانت كالمنبّه له.

2- اختيار ابن عمّار الأندلسي للقافية:

2-1- القافية في ضوء التردّد الفونيمي:

تعدّ القافية من بين أهمّ العناصر الأسلوبية الّتي تسهم في تشكّل المستوى الصّوتي للشّعر العربي، فعليها قيامه قديما وحديثا، وهي إلى جانب الوزن يعدّان أساس القصيدة الشّعرية العمودية خاصّة وعليهما المعوّل، فبفقدان أحدهما أو كليهما يختل البناء الشّعري،

[1]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2007، ص96.

وهي عنصر"لا يقلّ أهمية من حيث الموسيقى عن بقية أجزائه."[1] لذا نجد الدّارسين والنّقاد قد اهتمّوا بهما، وأفاضوا الحديث عليهما قديما وحديثا، ومنهم ابن رشيق(ت456ه) حيث قال "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية."[2] فابن رشيق يؤكّد على أمر غاية في الأهمية وهو ضرورة توفّر القافية إلى جانب الوزن حتى تكتمل البنية الإيقاعية للشّعر وتتحدّد ماهيته، فهما مصدر حياة القصيدة الشّعرية الخليلية.

وأمّا حازم القرطاجني(**ت1234م**) فيذكر أنّ "ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإنّ النّظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكّن، الثّانية جهة صحّة الوضع، الثّالثة كونها تامّة أو غير تامة، الرّابعة جهة اعتناء النّفس بما وقع في النّهاية لكونها مظنّة اشتهار الإحسان أو الإساءة ... وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر، أي عليها جريانه واطّراده، وهو مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته."[3] ونفس الأمر نجده عند قدامة حين عرّف الشّعر بقوله "قول موزون مقفى يدلّ على معنى."[4] فرغم ما أثير حول هذا التّعريف لأنّه لا يمسّ جوهر الشّعر إلاّ أنّه استطاع أن يحدّد الشّعر بالنّظر لجوانبه الظّاهرة.

ويرى محمد عوني عبد الرؤوف أنّ القافية"لازمت الشّعر العربي منذ نشأته."[5] بمعنى أنّ الشّعر العربي منذ نشأته والقافية ملازمة له فلا يصح نظمه وقوله إلاّ إذا توافر عليها.

والقافية عند مقداد محمد شكر قاسم ليست "حلية أو زينة بوسع الشّعر الاستغناء عنها."[6] ولكنّها في الحقيقة قِوَام الشّعر وبه تَحسُن موسيقاه ويستقيم نظمه، ونظرًا للمكانة التي تحتلّها القافية سعى النقّاد القدماء والمحدثون إلى تقديم تعريفات تحدّد ماهيتها وتوضِّح معناها لذا تعدّدت هذه التّعريفات وتباينت.

---

[1]عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص99.

[2]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1، ص151.

[3]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص243، ص244.

[4]أبو الفرج قُدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 68.

[5]محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص79.

[6]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص132.

وهي عند عبد الله درويش "المقاطع الصّوتية الّتي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع الّتي يلزم تكرار نوعها في كل بيت."[1] فالقافية هي مقاطع صوتية تكون آخر الأبيات الشّعرية وجب تكرارها في كل أبيات القصيدة.

والقافية عند الشّيخ موسى الأحمدي نويوات هي "عبارة عن السّاكِنَيْنِ اللّذَيْنِ في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحرِّكة، مع المتحرّك الذي قبل السّاكن الأوّل."[2] في هذا التّعريف يذكر موسى الأحمدي نويوات أنّ القافية هي السّاكن الأخير في البيت إلى السّاكن الّذي قبله مع المتحركات الّتي بينهما إضافة إلى المتحرّك الّذي قبل السّاكن الأوّل.

وهي عند الأخفش "آخر كلمة في البيت والدّليل أن الإنسان إذا طلب قوافي قصيدة ذكرت له الكلمة الأخيرة من كل بيت ولم يذكر له أكثر أو أقل من ذلك."[3] فالأخفش يذكر أنّ القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت الشّعري. كما أنّ هناك من الدّارسين من اعتبر القافية "هي البيت كلّه لأنّ لكل وزن قوافي معيّنة لا تخرج عنها، واستنتج آخرون أنّ القصيدة كلّها قافية على سبيل المجاز."[4] حسب القول فإنّ القافية تشمل البيت كلّه ويستدلّ أصحاب هذا الرّأي على ذلك أنّ كلّ وزن يختصّ بقافية معيّنة، ومنهم من يطلق مصطلح القافية مجازا على القصيدة كلّها.

ولكنّ التّعريف الذي أجمع على صحّته جل الدّارسين هو الّذي قدّمه الخليل بقوله: "من آخر بيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن."[5] وهو التّعريف الذي جُمِع في البيت الموالي:

ومَا أَتَى عَن ابنِ أَحْمَد أَحَقُّ فِي السَّاكِنَيْنِ مَع مُحَرّك سَبَق. [6]

---

[1]عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص93.

[2]موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص279.

[3]صفاء خلوصي، علم القافية، مطبعة المعارف، بغداد، (د.ط)، 1963، ص5.

[4]المرجع نفسه، ص5.

[5]الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

[6]أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1998، ص127.

وأورد حازم كمال الدّين تعريفا للقافية أعاد فيه صياغة تعريف الخليل بقوله: هي "من آخر صوت في البيت إلى أوّل صامت ساكن يسبقه مع الصّامت المتحرّك الّذي يسبق ذلك السّاكن، أو من آخر صوت في البيت إلى أوّل حرف مدّ يسبقه مع الصّامت الذي قبله أي قبل حرف المدّ."[1]

ويذكر مأمون عبد الحليم وجيه أنّ أهمّ حروف القافية هو حرف الروي إذ يعدّ "مرتكز الإيقاع في القافية، وأهمّ حروفها، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرّر في كل بيت وتنسب القصيدة إليه"[2] بمعنى أنّ حرف الروي له أهمية بالغة في قيام القافية فبه تعرف وتسمّى وعليه تبنى وبه يتحدّد إيقاع القافية.

فالرّوي إذا هو الحرف الصّامت الأخير المتكرّر في القصيدة العربية، وتكراره يكسبها تلوّنا موسيقيا يُشعِر المتلقي بانتهاء البيت حتّى يستعدّ لمعنى جديد قد يكون مغايرا للأوّل، وهو متغير أسلوبي أسهم في بناء نصّ "ابن عمّار" الشّعري وجعله سمة يتّسم بها شعره بالسّجن ليقف عندها في آخر كل بيت. وحروف الرّوي التي احتوتها قصائده مُبيّنة في الجدول الموالي:

حرف الرّوي	عدد الأبيات التي ورد فيها	النسبة المئوية
الراء	سبعة عشر(17) بيتا	%13.93
الميم	بيتان (02) بيت	%1.63
اللام	أربعة (04) أبيات	%3.27
الهمزة	خمسة(05) أبيات	%4.09
السين	بيتان(02) بيت	%1.63
الهاء	خمسة عشر(15) بيتا	%12.29
الدال	واحد وثلاثون(31) بيتا	%25.40
النون	سبعة وعشرون (27) بيتا	%22.13
الحاء	تسعة عشر(19) بيتا	%15.57

جدول(3): توزيع حروف الروي على أبيات قصائد شعر السجن عند ابن عمار الأندلسي ونسب تكرارها.

[1]حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص51.

[2]مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية- بين التراث والتجديد-، ص286.

اعتمادا على الجدول نلحظ أنّ حرف الدّال هو أكثر الحروف دورانا كحرف روي من بقية الحروف الهجائية الأخرى، ثمّ يليه حرف النّون، الحاء، الراء، الهاء، الهمزة، اللام، وأخيرا الميم والسين على التّرتيب لأنها " تستسيغها الآذان ولا يتعسّر فيها النّطق."[1]

وهي حروف يكثر استخدامها كروي في الشّعر العربي بالنّظر للتّقسيم الذي وضعه إبراهيم أنيس" تقسّم حروف الهجاء الّتي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربي: **أ)**حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي:الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال

ـ ب) حروف متوسّطة الشّيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ـ ج) حروف قليلة الشّيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

ـ د)حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو"[2] يشير إبراهيم أنيس إلى أنّ الحروف الهجائية العربية ليست بنفس نسبة الاستعمال في الشّعر العربي كحرف روي، لذلك قام بتقسيمها إلى أربع فئات بدأ بالأكثر استعمالا إلى متوسطة الاستعمال إلى قليلة الاستعمال وأخيرا نادرة الاستعمال.

وهذا ما لمسناه في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي حيث التزم بهذا التّقسيم وهو ما سيتمّ توضيحه في الجدول الموالي:

حروف كثيرة الشيوع	نسبة ترددها	حروف متوسطة الشيوع	نسبة ترددها	حروف قليلة الشيوع	نسبة ترددها	حروف نادرة الشيوع	نسبة ترددها
الدال النون الميم اللام الراء	%73.77	السين الهمزة الحاء	%21.31	الهاء	%4.91	/	%00

جدول(4): نسبة شيوع كل قسم من حروف الروي في شعر السجن عند ابن عمار الأندلسي .

[1]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص26.

[2]المرجع نفسه، ص246.

ترجم "ابن عمار" التّرتيب الذي قدّمه إبراهيم أنيس في شعره بالسّجن فكان القسم الأوّل أكثر توظيفا بنسبة كانت أكثر من ست وستين بالمائة، فيما حلّ النّوع الثّاني بعده بنسبة تعدّت واحدا وعشرين بالمائة، أمّا النّوع الثّالث فلم تتعدّ نسبته خمس عشرة بالمائة، فيما كان النّوع الأخير منعدما تماما.

وفيما يلي بعض النّماذج الشّعرية التي توضّح ما سبق ذكره حيث يقول" في قصيدة كتبها إلى الرّشيد في سجنه بإشبيلية يطلب شفاعته له لدى أبيه:**(من الخفيف)**

قُلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهِـــــر بَرِيـدِي قَاصِدًا بِالسَّلاَم قَصرَ الرَّشِيـد

فَتَقلَّب فِي جَـــــــوِّهِ كَفُـــؤَادِي وَتَنَاثر فِي صَحنِـهِ كَالفَـــــرد

وَانتَحِب فِي صَلاَصِلِ الرَّعدِ تَحكِـــي ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِي وَقُيُودِي[1]

اعتمد "ابن عمّار" في الأبيات والقصيدة ككل على حرف "الدال" وجعله حرف روي وهو ينتمي إلى القسم الأوّل وهي الفئة الأكثر شيوعا.

ويقول في أبيات أخرى :**(من الطويل)**

سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيْتَ أَنْدَى وَأَسْمَـح وَعُذرُكَ إِنْ عَاقَبتَ أَجْلَى وَأَوْضَـحُ

وَإِنْ كَانَ بَيْنَ الخُطَّتَيـــن مَزِيَّـــة فَأَنْتَ إِلَى الأَدْنَى مِنَ الله أَجْنَـحُ[2]

في البيتين والقصيدة ككل اعتمد "ابن عمّار" على حرف "الحاء" كحرف روي، وهو من حروف القسم الثّاني وهي فئة متوسّطة الشّيوع.

ويقول كذلك:**(من الكامل)**

قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلتُ لَعَلَّهَـا خلعَت عَلَيه مِن صِفَات أَبِيْـــه

فَأَلٌ جَرَى فَعَسَى المُؤَيَّـدُ وَاهِبًا لِي مِن رِضَاه وَمن أَمَانِ أَخِيْـهِ[3]

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص309.

[2]المرجع نفسه، ص319.

[3]المرجع نفسه، ص308.

جاء حرف "الهاء" رويّ هذه الأبيات لأنّ الحرف الّذي سبقه ساكن، وهي الحالة التي تبيح اعتبار الهاء حرف روي[1] وهو حرف يندرج ضمن القسم الثالث من فئة قليلة الشّيوع. وبما أنّ حروف القسم الرّابع غير موجودة في " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" لذا لم يتم الحديث عنها.

2-2- القافية في ضوء الحركات الإعرابية للرّوي:

أ- القافية المطلقة والقافية المقيّدة:

تقسّم القافية إلى نوعين من حيث حركة الرّوي: قافية مطلقة وقافية مقيّدة "فالمطلقة وهي المتحرّكة الرّوي، وإمّا مقيّدة وهي السّاكنة الروي."[2] ويعتبر إبراهيم أنيس أنّ القافية المطلقة أي متحرّكة حرف الرّوي هي "الكثير الشّائع في الشّعر العربي، ويلتزم الشّعراء حركته هذه ويراعونها مراعاة تامّة لا يحيدون عنها."[3] بمعنى أنّ القافية المطلقة أي تلك التي يكون حرف الرّوي فيها متحرّكا هي أكثر القوافي استعمالا في الشّعر العربي حيث يلتزمون حركة الرّوي ويهتمون لأمرها، ولعلّ السّبب وراء ذلك كي " يسهل على المتلقّي إدراك دلالة النّص إذا ما علمنا أنّ الحركة الإعرابية تكشف عن دلالة المفردات من خلال تحديد رتبتها النّحوية."[4] يشير الحسّاني إلى أنّ حركة حرف الروي هي وسيلة من الوسائل التي تعين المتلقي على إدراك دلالات النّص ومعانيه ومقاصده، لأنّ الحركات الإعرابية حسبه تحدّد رتبة الكلمات النّحوية وهو ما يعين على كشف دلالتها.

وبإحصاء القوافي المطلقة في" **شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" يظهر أن كل شعره بالسّجن كانت قوافيه متحرّكة أي بعدد قدّر باثنين وعشرين ومائة(122) بيت، وهو أمر متوقّع نظرا لطبيعة التّجربة التي يتحدّث عنها الشّاعر.

---

[1] يُنظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص288.

[2] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص297.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

[4] عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 184.

وكانت حركة هذه الحروف موزّعة بين الفتح والكسر والضّم، حيث أعلى نسبة كانت للقافية التي رويّها مكسور ثمّ تلتها القافية التي رويّها مضموم وأخيرا ذات الرّوي المفتوح، وهي سمة أسلوبية تميّز بها شعرّ ابن عمّار"بالسّجن.وفي الجدول الموالي سيتم توضيح ذلك:

الحركة	مجموع الحركات في الأبيات الشعرية	نسبها المئوية
الكسرة(ِ)	تسعة وتسعون(99)	% 81.14
الضمّة(ُ)	تسعة عشر(19)	% 15.57
الفتحة(َ)	أربعة(04)	% 3.27

جدول(5): توزيع حركات القافية المطلقة على روي أبيات قصائد شعر السجن عند ابن عمار ونسب ترددها.

بما أنّ القافية من العناصر الأسلوبية المسهمة في بناء المستوى الصّوتي للشّعر العربي، فهي تؤدّي وظيفة نفسية إلى جانب الوظيفة الجمالية لأنّها "تعدّ مظهرا دالا على نفسيّة العربي."[1] إذ بها يمكن للقارئ أو السّامع أن يحدّد نفسية الشّاعر والحالة التي كان عليها أثناء كتابته القصيدة، لذا جاء "**شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" محاكيا لذلك:

1- كانت القافية ذات الرّوي المكسور أكثر تردّدا من ذات الرّوي المضموم، وكذا الرّوي المفتوح، وهذا منتظر نظرا لطبيعة التّجربة التي يعيشها الشّاعر- المعاناة والألم وفقدان الحرّية- من انكسار نفسي لوجوده داخل هذا الفضاء المغلق الذي لا يحصل فيه إلاّ على الوحدة والقهر النّفسي، بينما كان قبل ذلك صاحب مكانة مرموقة يعيش عيشة الملوك والأمراء فصعب عليه تقبّل هذه الحالة التي أصبح عليها، لذا يحاول نقل مأساته لمن يكتب إليهم فإلى جانب القاموس اللّغوي الذي ضمّنه قصائده ومقطوعاته اعتمد كذلك على الحركات الإعرابية لتساعده على تحقيق هذا المقصد، فاختار الكسرة كحركة إعرابية تلائم هذا النّوع من الحالات النّفسية المنكسرة السيّئة التي يعيشها، كما وظّفها- الكسرة - لأجل التّأثير على متلقيه علّه يجد فيهم من يساعده في التّأثير على "المعتمد" حتّى يطلق سراحه، ويسمح له بالخروج من هذا المكان الذي لم يجن منه إلاّ الألم والمعاناة.

---

[1]صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص162.

ومن الشّواهد الشّعرية عن القافية ذات الرّوي المكسور في "**شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" قوله:**(من الكامل)**

وَهَزَزتُ مِنْـهُ فَقَد يقلب سَيفَـــهُ يَومَ الجلاَد الحِين بَعدَ الحِيـنِ
مَالِي أَبِنهُ نَـاظِرًا لَم يَغفُ عَـــن حَظَّيهِ مِن دُنيَاه أَو مِن دِيـــن
وَأَهُزُّ مِن عَطفِ ثَنَاه عَطفَـــه حَتَّى خَشيتُ عَلَيهِ فَرطَ اللّينِ[1]

وقال كذلك: **(من المنسرح)**

يَقُولُ قَـومٌ إِنَّ المُؤَيَّد قَـــد حَال فِي فِديَتِي عَلَى نَقـــدِه
يَا قَوم مَاذَا الشِّرَاء ثَـانِيــة تَرَى لِمَعنَى يُرِيبُ مِن عِندِهِ[2]

2- أمّا القافية التي ورد رويّها مضموما فقد تردّدت في تسعة عشر(19) بيتا أي بنسبة مئوية قاربت ست عشرة بالمائة، وهي قافية وظّفها حينما أراد مخاطبة أصحاب المكانة السّامية المرموقة كالأمراء والحكّام، وذلك بذكر خصالهم الكريمة الفاضلة، وتصوير مكانتهم الرّفيعة بين النّاس وحاجة الجميع لعفوهم وحمايتهم، وعمله هذا كان لأجل التّأثير فيهم وحملهم على التدخّل لتخليصه من محنته.

ومن أمثلة ذلك قوله:**(من الطويل)**

سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيْتَ أَنْدَى وَأَسْمَـح وَعُذرُكَ إِنْ عَاقَبتَ أَجْلَى وَأَوْضَحُ
وَإِنْ كَانَ بَيْنَ الخُطَّتَيــن مَزِيَّـــة فَأَنْتَ إِلَى الأَدْنَى مِنَ الله أَجْنَحُ
حَنَانَيْكَ فِي أَخْذِي بِرَأيكَ لاَ تُطِــع عَدَاتِي وَإِنْ أَثنَوا عَلَيَّ وَأَفصَحُوا[3]

هي أبيات من قصيدة بعث بها "ابن عمّار" "للمعتمد" يستعطفه فيها ويستميله علّه يرأف لحاله ويطلق سراحه، لذا احتاج لتوظيف ما يسهم في تحقيق ذلك، فلجأ إلى حركة حرف الرّوي المضمومة ليصوّر علوّ شأنه ورفعة مكانته إلى جانب توظيفه لقاموس لغوي يتناسب مع هذا الوصف والتّصوير.

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية-، ص313.

[2]المرجع نفسه، ص317.

[3]المرجع نفسه، ص319.

3- حلّت القافية ذات الرّوي المفتوح أخيرا، وهذا يُبيّن أهمّية حركة حرف الرّوي، ومدى تعبيرها عن الحالة الشّعورية للشّاعر حال كتابته لشعره وكشفها عن دلالة الكلمات، حيث وردت في أربعة (4) أبيات فقط أي بنسبة مئوية فاقت ثلاث بالمائة رغم أنّ حركة الفتح تتميّز بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النّطق"[1] .

ومن الشّواهد الشّعرية قول "ابن عمّار":**(من المتقارب)**

كَأَنّـي أَرَاك أَبَـــا جَـعفـر تَقُول وَتَبسم نَـحوي مُشيرًا

سَفَرتُ لِيَرجِعَ هَذَا مَعِي وَزيرًا فَـلَم أَرَ إِلاَّ أَسِيـــــرًا[2]

4- أمّا القافية المقيّدة أي التي يكون حرف الرّوي فيها ساكنا فلم يستعملها (ابن عمّار) في شعره بالسّجن؛ حيث اعتمد على الحركات الإعرابية لتساعده في التّخفيف من معاناته وإخراج ما بداخله من ألم، وهذا ما يفسّر عدم اعتماده على القافية المقيّدة؛ لأنّها تحول دون هذا الهدف الّذي سعى إليه من خلال هذا الشعر.

ب – القوافي المردوفة:

الرّدف من المصطلحات العروضية المسهمة في بناء المستوى الصّوتي للشّعر العربي، يعرّفه مأمون عبد الحليم وجيه أنّه" حرف مدّ ولين –حركة ما قبله من جنسه– يقع قبل الرّوي مباشرة ليس بينهما فاصل كالواو في " يقول" والياء في " يبيع" والألف في" نام" فإن كان حرف لين فقط – حركة ما قبله ليست من جنسه – مثل ياء اللّيل وواو الموت فلا يعدّ ردفا لأنّه ليس حرف مد."[3] أي الرّدف هو حرف يسبق حرف الرّوي، ويكون مجانسا لحركة الحرف الصّامت الّذي قبله بشرط أن لا يفصل بينه وبين حرف الرّوي حرف آخر، وقد سمّي بذلك في نظر مأمون عبد الحليم وجيه"لأنّه ملازم للرّوي ملاصق له فجرى مجرى الرّدف

---

[1]سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، مصر، ط1، 2000، ص213.

[2]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص301.

[3]مأمون عبد الحليم وجيه،العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص293.

للرّاكب وهو يليه ويلحق به"[1] بمعنى أنّه سمّي بذلك لأنّه تابع لحرف الرّوي ملاصق له يشبه في ذلك الرّاكب الذي يكون خلف موجّه الحصان وسائقه.

وفي "**شعر السّجن**" وظّف "ابن عمّار" القوافي المردوفة وتنوّعت بين المردوفة بالألف والمردوفة بالياء والمردوفة بالواو حيث جاءت على النّحو الآتي:

القوافي المردوفة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
بالألف	تسعة(09) أبيات	% 7.37
بالياء	واحد وخمسون(51) بيتا	% 41.80
بالواو	تسعة عشر(19) بيتا	% 15.57

جدول(6): توزيع الأبيات المشتملة على قوافٍ مردوفة ونوع حرف الردف في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

من الجدول نلحظ ميل "ابن عمّار" إلى استخدام القوافي المردوفة، وهذا يبيّن رغبته الجامحة في خلق كثافة إيقاعية عالية المستوى لخطابه بالاستعانة بالصّوائت المتعدّدة المنتشرة في نهايات أبياته، حيث قدّرت نسبتها بأكثر من أربعٍ وستين بالمائة، وأخذت القوافي المردوفة بالياء الحصّة الأكبر حيث كانت نسبتها أكثر من واحد وأربعين بالمائة، وهذا ينِمّ عن حالة الانكسار النّفسي التي يعيشها داخل السّجن.

ومن الشّواهد الشّعرية الّتي جاءت مردوفة بالياء قوله:**(من الخفيف)**

فَإِذَا مَا اجتَلاَكَ أَو قَالَ مَـــاذَا قُلتُ إِنِّي رَسُـول بَعــض العَبِيــدِ
بَعض مَن أَبعَدَتـهُ عَنكَ اللَّيَالِــي فَاجتَنَى طَاعَة المُحبِّ البَعِيـد[2]

فالياء التي جاءت قبل حرف الرّوي(الدّال) هي ما يسمى الرّدف وكانت مجانسة لحركة الحرف الذي قبلها(الباء).

أمّا عن القافية المردوفة بالواو فمن أمثلتها قوله:**(من الخفيف)**

---

[1]مأمون عبد الحليم وجيه،العروض والقافية بين التراث والتجديد ، ص294.

[2]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص309.

مِن مُطِيـع عَهدَ الـوَفَاءِ مُطَـــاع وَوَدُود عَلَـى النَّوَى مَـــودُود

كُنتُ أُشدُو عَلَيك يَا دَوحَـةَ المَـجْـ د وَيَـا رَوضَـة النّدَى وَالجُـود[1]

فالواو الّذي جاء قبل حرف الرّوي (الدال) هو ما يسمّى الرّدف، وكان مجانسا لحركة الحرف الذي قبله(الباء).

ج- القوافي الموصولة:

الوصل من المصطلحات العروضية التي يتبنّاها الشّاعر لإبراز حالته حال كتابته لإبداعه يعرّفه مأمون عبد الحليم وجيه بقوله هو" حرف المدّ واللّين الّذي يلي الرّوي المطلق"[2] بمعنى أنّ الوصل هو حرف المد الذي يكون بعد حرف الروي ويكون مجانسا لحركته، وَيتحقق الوصل" بأربعة أحرف، وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهنّ، يعني حرف الرويّ. فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو، وإذا كان مكسورا كان بعدها الياء، وإذا كان مفتوحا كان بعدها الألف والهاء ساكنة ومتحرّكة"[3] بمعنى أنّ الوصل يكون بأحد الحروف السّاكنة الآتية(الألف، الواو، الياء، الهاء) وذلك حسب نوع حركة حرف الروي فالكسرة تناسبها الياء، والفتحة يناسبها الألف والضمة يناسبها الواو والهاء ساكنة ومتحرّكة.

وذكر التبريزي أنّ الوصل سمي بذلك "لأنّه وصل حركة الرّوي وهذه الحركات إذا اتّصلت واستطالت، نشأت عنها حروف اللين"[4] بمعنى أنّ سبب تسمية الوصل بهذا الاسم هو أنّ امتداد حركات حروف الرّوي واتصالها سيؤدي إلى نشوء حروف لين مجانسة لتلك الحركات وهي ما يصطلح عليها بالوصل.

و "**شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" يتوافر على القوافي الموصولة، وقد تنوّعت بين الموصولة بالياء والموصولة بالواو، وهي على النّحو الآتي:

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية-، ص309.

[2]مأمون عبد الحليم وجيه،العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص291.

[3]الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص202.

[4]المرجع نفسه، ص204.

القوافي الموصولة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
بالياء	أحد عشر بيتا	%09.01
بالواو	بيتان	%01.63

جدول(7): توزيع الأبيات المشتملة على قوافٍ موصولة ونوع حرف الوصل في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

اعتمادا على الجدول نلحظ:

– قلّة اعتماد "ابن عمّار" على الوصل في قصائده حيث كانت نسبته أكثر من عشر بالمائة من مجموع الأبيات.

– ركّز في الوصل على الياء باعتباره حرف يتبع حركة الكسرة، وهي الحركة الأكثر توظيفا في شعر السّجن.

ومن الشّواهد الشّعرية على ذلك قوله **(من الطّويل)**:

هَلاَّ سَأَلت شَفَاعَة المَأمُون أَو قُلت مَا فِي نَفسِه يَكفِينِـــي[1]

في البيت وظّف الشّاعر حرف النّون كحرف روي، وجاءت حركته الإعرابية كسرة لذا أتبعه بحرف الياء كوصل ليتناسب معها، وهي حركة تناسب وضع الانكسار الذي يحياه داخل السّجن، فاستعان بها ليصوّر للمأمون حالته علّه يرأف لها ويشفع له لدى أبيه.

ثانيا: جماليات الأسلوب في الموسيقى الدّاخلية لشعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي:

تعدّ الموسيقى الدّاخلية أبرز العناصر المكوّنة للنّص الشّعري، والمميّزة بين أسلوب كل شاعر من جهة، وبين أسلوب الشّاعر في كتابة قصيدة عن أسلوبه في قصيدة أخرى من جهة أخرى. ويعرّف مصطفى الحمد الإيقاع الدّاخلي بقوله هو "إيقاع شخصي ذاتي، يُبنى على أسس خاصّة ووحدات تتناغم فيما بينها، وهو لا يقتصر على الجانب الصّوتي، بل يمتد ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة الصّوتية والدّلالية."[2] بمعنى أنّ الإيقاع

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص 313.

[2] إبراهيم مصطفى الحمد، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 212.

الدّاخلي هو بصمة خاصّة بكل شاعر يبنيه على أسس خاصّة وبوحدات تتناغم فيما بينها محدثة استجابات صوتية ودلالية.

وتعرّف إيمان محمد أمين خضر الكيلاني الإيقاع الدّاخلي بأنّه" ذلك النّظام الموسيقي الخاص الّذي يبتكره الشّاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصّة."[1] بمعنى أنّ الموسيقى الدّاخلية هي نظام موسيقي خاص يستحدثه الشاعر ليوافق تجربته التي يعيشها.

وهذا النّظام الموسيقي ينشأ حسب رجاء عيد من" تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانوية بوسيلةٍ فنّية خاصّة"[2] بمعنى آخر هو" كل ما من شأنه أن يُحدث جرسا قويا، ونغما مؤثّرا في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة."[3] يشير أخذاري إلى أنّ هذه الموسيقى تنشأ اعتمادا على كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا ونغما مؤثرا سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة.

ويعتبر أحمد رجائي الإيقاع الدّاخلي أنّه من الجوانب الذّوقية الّتي" يُدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نام، وتمرّس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبّرة، والأنغام الأصلية."[4] بمعنى أنّ الإيقاعات الدّاخلية للقصائد هي جوانب ذوقية لا يستطيع إدراكها كل النّاس ولكن يدركها أناس متمرّسون بالإيقاعات أصحاب إحساس موسيقي مرهف، وهذه الإيقاعات تخدم الأسلوب العام الذي اتّبعه الشّاعر في كتابة شعره، لأجل إظهار قصائده في أحلى حلّة وأبهى صياغة فتوفّر لها القبول لدى متذوقي الشّعر.

ومعلوم أنّ الشّعر كلّما كان محاكيا للتّجربة الشّعورية للشّاعر كان أكثر قبولا من طرف المتلقي وتأثيرا فيه، وهذا لا يتأتّى إلاّ من خلال موسيقى الشّعر الدّاخلية، حيث يرى

---

[1]إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السيّاب- دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص27.

[2]رجاء عيد، الشعر والنّغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثّقافة، مصر، ط1، 1975، ص 21.

[3]البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية، ص 39.

[4]أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص 14.

شوقي ضيف أنّه " كلّما كان الشّاعر منفعلا وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أم غزلا"[1] بمعنى أنّ الشّاعر المنفعل وثائر العاطفة تكون موسيقى قصيدته سريعة مهما كان الغرض الذي يكتب عليه.

وتعتبر ابتسام أحمد حمدان أنّ الأمر الّذي يجب أن يعلمه كل دارس لجماليات الإيقاع الموسيقي في أيّ نصٍّ شعري أنّ دراسته تبقى ناقصة "ما لم يتبيّن الحركة الإيقاعية الدّاخلية المؤثّرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص."[2] بمعنى أنّه يتوجّب على كل الدّارسين للنّصوص الشّعرية أن يأخذوا بعين الاعتبار دراسة الموسيقى الدّاخلية باعتبارها تؤثّر في نشاط الإيقاع الخارجي، وهذا لأنّ لها " فائدة عظيمة في التعمّق في خفايا النّص والكشف عنها." [3] بمعنى أنّ الموسيقى الدّاخلية تعين الدّارس على الكشف عن خفايا النصوص الشعرية والتعمّق فيها، وأولى هذه العناصر المكوّنة للموسيقى الدّاخلية هي التّكرار.

1- أسلوب التّكرار:

التّكرار ظاهرة أسلوبية تَوَاجد في الشّعر العربي قديما وحديثا، وهو من العناصر الّتي يستعملها الدّارس للتّوغّل في ثنايا النّص الشّعري، واستكناه الجوانب الجمالية الكامنة فيه، فلا تخلو أيّ دراسة أسلوبية تطرّقت إلى الإيقاع الصّوتي دون أن تُعرّج عليه؛ لما له من أهمّية بالغة في تكوين موسيقية القصيدة الشّعرية، حيث تعتبره ابتسام أحمد حمدان " ظاهرة أسلوبية تستحقّ الحفاوة لذاتها، كان من أكبر الحوافز التي دعت كثيرا من العلماء والباحثين إلى دراسته ... تحمل مع التّوثيق للمعنى قيمةً صوتية وفنّية تزيد القلب له قبولا، والوجدان به تعلّقا"[4] تتحدّث ابتسام أحمد حمدان عن التكرار وتذكر أنّه ظاهرة أسلوبية وجب دراستها والاهتمام بها لما لها من دور في التوثيق للمعنى، وكذا إضافة قيمة صوتية وفنية تقبله القلوب ويتعلّق به الوجدان .

---

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط7، (د.ت)، ص 80.

[2] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

[3] البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية، ص 39.

[4] ابتسام أحمد حمدان ، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب الحديث، لبنان، ط2، 1986، ص 86.

والتّكرار لغة هو "مصدر(**كَرَّرَ**)، إذا رَدَّدَ وَأَعَادَ، فَالكَرُّ: الرُّجُوع، وكرَّر الشّيء وكَرْكَره أعاده مرّة بعد أخرى، ويقال: كرَّرْت عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا ردّدته والكرُّ: الرّجوع على الشّيء، ومنه التِّكْرَار". [1] فالمعاني اللّغوية الّتي أوردها ابن منظور للتكرار هي الإعادة، الرّجوع، ترديد الكلام، الرجوع على الشيء.

وعرّفه ابن الأثير(ت**637**ه) بقوله: "هو دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا، كقولك لمن تستدعيه:(أسرع أسرع) فإنّ المعنى مردّد، واللّفظ واحد." [2] يشير ابن الأثير إلى أنّ التّكرار لا يخرج من دلالته على الإعادة وتكرار اللّفظ الواحد الدّال على معنى واحد.

وأمّا ابن جنّي فقد تطرّق إليه من الوجهة النّحوية من خلال قوله: "اعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته (واحتاطت) له فمن ذلك: التّوكيد. وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قوله: قام زيد(قام زيد)، و:(ضربت زيدًا ضربت)، و: قد قامت الصّلاة قد قامت الصّلاة، و: الله أكبر الله أكبر. والثّاني تكرير الأوّل بمعناه وهو على ضربين: أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتّثبيت والتّمكين، فالأوّل كقولنا: قام القوم كلّهم، والثّاني نحو قولك: قام زيد نفسه..."[3] فقول ابن جني يذكر فيه أنّ التكرار يتحقق بتكرار اللفظ وإعادته بحروفه مرّة أخرى غير المرّة الأولى التي ذكر فيها، وتكرار يكون بإعادة اللفظ بمعناه وهذا النوع من التكرار يكون إمّا للدلالة عل العموم أو للدلالة على التثبيت والتمكين ويبيّن فهد ناصر عاشور فوائد التكرار بقوله" والتّوكيد اللّفظي على وجه الخصوص وهذا التّكرار لا يأتي إلاّ لفائدة كتأكيد اللّفظ المكرّر، أو إظهار عناية المتكلّم به." [4] بمعنى أنّ التّكرار من فوائده تأكيد اللفظ الذي تمّ تكراره، وتبيان مدى اهتمام المتكلّم وعنايته به.

---

[1] (ابن منظور) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج5، مادة(كرر)، ص160.

[2]ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ص345.

[3](ابن جني)أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج3، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د.ط)، 1957، ص101 وما بعدها.

[4]فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص22.

وترى نازك الملائكة أنّ التّكرار هو سمة أسلوبيه يتجلّى حينما يلح " الشّاعر على جهة هامّة في العبارة بمعنى بها أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه" [1] بمعنى أنّ المتكلّم عامّة والشّاعر بالخصوص حينما يريد التركيز على معنى من المعاني في كلامه أو شعره يلجأ إلى تكراره وإعادته، وهي وسيلة تساعد الدّارس أو النّاقد على دراسة الأثر الكلامي أو الشّعري، كما يسهم في دراسة وتحليل نفسية صاحب هذا الأثر مهما كان نوعه.

فالتّكرار حسب ما ذكرته نازك الملائكة" يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاّشعورية الّتي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها"[2] تذكر نازك الملائكة أنّ التكرار هو مفتاح يمكّن النّاقد أو الدارس من معرفة الفكرة المتسلّطة على الشّاعر، كما أنّه ضوء لا شعوري يسلّطه الشعر على أعماق الشاعر ليضيئ دواخله ومكنوناته ويُطلع عليها المتلقي.

وتنبّه كذلك نازك الملائكة إلى قضية هامّة مفادها أنّ" التّكرار في ذاته، ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشّاعر صنعا بمجرّد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشّاعر تلك اللّمسة السّحرية التي تبعث الحياة في الكلمات."[3] تشير الباحثة إلى أنّ التكرار لا يؤدي دوره بمجرّد استعماله في القصيدة، ولكن وجب وضعه في مكانه الصّحيح موشّحا بلمسة الشّاعر السّحرية وهذا ما سيبعث الحياة في الكلمات والعبارات.

وجاء أسلوب التّكرار في "**شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" مقتصرا على التّكرار على مستوى الفونيمات وكذا التّكرار على مستوى الكلمات.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

[2] المرجع نفسه، ص 243.

[3] المرجع نفسه، ص 257.

1-1-أسلوب التّكرار على مستوى الفونيمات:

الحرف أولى العناصر اللّغوية التي تدخل في تأليف النّصوص الشّعرية، لذلك يرى مقداد محمد شكر قاسم أنّ الشّاعر إذا قام بتكرار هذه العناصر اللّغوية الصّغرى في عمل ما إنّما يفعل ذلك لـ "يؤكّد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفّر إمتاعا لآذان المتلقّين." [1] أي إنّ هذا التّكرار الّذي استعمله الشّاعر في نصّه كان لغرض إيقاعي يمتّع أسماع المتلقين.

ويعتبر حسن ناظم أنّ تكرار هذه الفونيمات "يضفي ... بعدا نغميا يعدّ مكونا تتضمّنه العناصر اللّسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا هو مكوّن ذاتي في اللّغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها." [2] لأنّها "وحدة صغرى دالّة في تشكيل الكلمة." [3] بمعنى أنّ هذه الحروف هي أصغر الوحدات اللّغوية تتشكّل منها الكلمات لتضفي عليها دلالات تختلف بحسب الوحدات الموظّفة.

وبما أنّ الفونيمات هي أصغر وحدة لغوية في التّأليف اللّغوي؛ فإنّ هذا العنصر له دور فعّال في توجيه معاني الكلمات التي يدخل في تأليفها، حيث يذكر حبيب مونسي أنّه "يمنحها من خصائصه ما تستند إليه الألفاظ لبناء معانيها الخاصّة، ومن ثمّ يكون البناء في الألفاظ جماع دلالات الأصوات، وتجميع لمعانيها الخاصّة." [4] بمعنى أنّ هذه الحروف تمنح الكلمات التي تؤلّفها من خصائصها حتّى تشكّل لنفسها معانٍ جديدة خاصّة بها، لأنّ بناء الكلمات هو في حقيقة الأمر جماع دلالات ومعاني هذه الحروف، وبما أنّ الأمر كذلك فهي-الفونيمات- تشارك في بناء المعنى الذي يقصده الشّاعر، لأنّ القصيدة الشّعرية ما هي إلا مجموعة من الحروف أو الأصوات التي تتكوّن منها الألفاظ وهذه الأخيرة تعدّ "بدورها

---

[1]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 157.

[2]حسن ناظم، البنى الأسلوبية- دراسة في" أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص98.

[3]حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص53.

[4]المرجع نفسه، ص53.

لَبِنات في المعنى الذي يقصده المبدع." [1] بمعنى أنّ الشاعر يعبّر عن المعنى الذي يقصده بكلمات وألفاظ تجسّده وتحسن تبليغه للمتلقي.

وباستكناه " **شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" سيتمّ تبيين مواطن تكرار هذه الوحدات اللّغوية الصّغرى، والوقوف على صفاتها ومخارجها ودلالاتها، ثمّ إيراد شواهد شعرية عنها، بعدها ستلخّص كل النّتائج في جدول يضمّ تكرار كل الفونيمات فيه، مع التطرّق إلى عدد تردّدها وصفاتها ومخارجها وكذا نسبها المئوية.

والبيت الموالي بعث به "ابن عمّار" إلى جانب بيت آخر إلى المطرّز عندما كان سجينا بـ"**شقورة**" حيث تكرّر فيه حرف" الباء" خمس مرات، والمعروف أنّ حرف الباء هو"صوت شفوي انفجاري مجهور ."[2] فيقول:**(من الطّويل)**:

تَرَاءَى بِعَينِي إِن أَردتَ مَيَرّتِي وَسَبيبٌ إِلَى الحُسنَى وَلَو بِقَسِيم[3]

كرّر (ابن عمّار) حرف"**الباء**" وهو صوت انفجاري مجهور ليُسمِع رسالته للمطرّز، ويحمله على الاهتمام بها، لأنّه لو استعمل أصواتا مهموسة لكانت درجة التّأثير في المتلقي أقل وهو ما لا يتمنّاه، لأنّه يسعى لضمان وصول رسالته وأدائها الهدف المنشود علّه ينال حرّيته.

كما كررّ حرف" **التاء**" وهو"صوت أسناني لثوي، انفجاري مهموس" [4] في أربع**(04)** مناسبات في بيت واحد، تكرار يأسر المتلقي أو المستمع ويدعوه لأن يستجيب لما أراد الشّاعر أن يمرّره في ثنايا أبياته، لذا جعل من تكرار حرف التاء مطيّة ليوصله إلى مبتغاه، خاصّة وأنّه كتب هذه المقطوعة إلى الرّاضي بن عبّاد علّه يحصل على التِفاتة منه ومن أمثاله حتّى يُخفّف عنه ما هو عليه من يأس وألم، ومن ذلك قوله**(من الكامل)**:

---

[1]حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص53.

[2]سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص 27.

[3]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص304.

[4]سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص31.

قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلت لَعَلَّهَا خُلِعَت عَلَيه مِن صِفَاتِ أَبِيه[1]

كرّر الشّاعر حرف "التاء" الّذي زاد من إيقاعية وموسيقية هذه الأبيات والقصيدة ككلّ، خاصّة مع تغيّر موضع هذا الصّوت من كلمة إلى أخرى، ممّا خلق نوعا من الانسيابية الصّوتية التي عملت على إيصال المعنى، ومحاولة التّأثير في المتلقي حتّى يستجيب له.

أمّا عن تكرار حرف "الرّاء" الذي هو"صوت لثوي مكرّر مجهور."[2] فقد كرّره "ابن عمّار" على مستوى بيتين أي ثماني مرّات، إذ الشّاعر أراد حمل المتلقي على أن يعي ويفهم ما قصده من معنى، بالإضافة إلى أنّه وفّر درجة عالية من التّناغم الإيقاعي المتأتّي من صفته التي يتميّز بها لكونه حرف مكرّر.

ووظّف الشّاعر هذا الحرف عندما كان يخاطب "**أبا جعفر**" الذي تضمّن اسمه هذا الحرف، وكأنّه يغازله ولو باستعمال حرف مهم من حروف اسمه محاولة منه للتّأثير فيه لأجل مساعدته وتخليصه من محنته، فيقول (من **المتقارب**):

كَـــأَنِّـــي أَرَاكَ أَبَــا جَعفَــر تَقُولُ وَتَبسُم نَحوِي مُشِيـرًا

سَفَرت لِيرجِـــعَ هَـذَا مَعِـــي وَزيرًا فَلَـم أَرَ إِلاَّ أَسِيـــرًا[3]

هي شواهد شعرية عن تكرار الفونيمات في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" والّتي كانت سمة أسلوبية تميّز بها هذا الشّعر حيث عملت على صون المعنى المقصود وإيصاله إلى وجهته بغرض التّأثير على المخاطب.

وفيما يلي سيتم إحصاء تكرار الفونيمات في"شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" بذكر البيت الأول من كل قصيدة أو مقطوعة مع بيان صفة كل حرف ومخرجه، وعدد مرّات تردّده وكذا نسبته المئوية مع العلم أنّه تمّ جعل حرف الألف يحوي ألف المدّ وكذا همزة الوصل بـ: "الـ" التّعريف والألف المهموزة، والأمر نفسه بالنّسبة للواو والياء؛ حيث تمّ الدّمج بين "**الياء والواو**" الّتي للمدّ مع بقية أنواع "**الواو والياء**"، والحرف المشدّد جُعل حرف واحد.

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 423.

[2]سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص 59.

[3](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01،قسم 2، تحقيق: إحسان عباس، ص 415.

وتمّ الاعتماد على مرجعين بالنسبة لمخارج الحروف وكذا تنظيم النّتائج في جدول[1].

القصيدة	الحرف	مخرجه	صفته	عدد مرات تردده	نسبته المئوية
(المتقارب) **كأنّي أراك أبا جعفر** **تقول وتبسم نحوي مشيرا**	الهمزة	حنجري	رخو، مهموس، منفتح.	**28** مرة	**%20,14**
	الباء	شفوي	شديد، مجهور	**05** مرات	**%3.59**
	التاء	أسناني لثوي	شديد، مهموس	**06** مرات	**%04.31**
	الثاء	بين الأسنان	رخو، مهموس	/	/
	الجيم	أدنى حنكي	متراخ،مجهور	**02** مرة	**%1.43**
	الحاء	أدنى حلقي	رخو، مهموس	**02** مرة	**%1.43**
	الخاء	طبقي	رخو، مهموس	/	/
	الدال	أسناني لثوي	شديد، مجهور	**03** مرات	**%2.15**
	الذال	بين الأسنان	رخو، مجهور	**02** مرة	**%1.43**
	الراء	لثوي متوسط	مجهور، تكراري	**13** مرة	**%9.35**
	الزاي	مغارزي	رخو، مجهور	**01** مرة	**%0.71**
	السين	أسناني لثوي	رخو، مهموس	**03** مرات	**%2.15**
	الشين	أدنى حنكي	رخو، مهموس	**01** مرة	**%0.71**
	الصاد	أسناني لثوي	رخو،مهموس،مطبق	**01 مرة**	**%0.71**
	الضاد	أسناني لثوي	شديد،مجهور، مطبق	/	/
	الطاء	أسناني لثوي	شديد،مهموس، مطبق	**01** مرة	**%0.71**
	الظاء	بين الأسنان	رخو، مجهور، مطبق	/	/
	العين	حلقي	رخو، مجهور	**04** مرات	**%2.87**
	الغين	لهوي	رخو، مجهور	/	/

[1] الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992. وكذا كتاب: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصّوتي للمعاني– دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي–،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

(المتقارب) **كأنّي أراك أبا جعفر** **تقول وتبسم نحوي مشيرا**	الفاء	شفوي أسناني	رخو، مهموس	**07** مرات	**% 5,03**
	القاف	لهوي	شديد، مهموس	**02** مرة	**% 1.43**
	الكاف	حنكي	شديد، مهموس	**04** مرات	**% 2.87**
	اللام	لثوي متوسط	مجهور، حافي	**12** مرة	**% 8.63**
	الميم	شفوي	مجهور،خيشومي	**11** مرة	**% 7.91**
	النون	لثوي متوسط	مجهور،خيشومي	**05** مرة	**%3.59**
	الهاء	حنجري	رخو، مهموس	**06** مرات	**%4.31**
	الواو	شفوي حنكي	رخو، مجهور	**07** مرات	**% 5,03**
	الياء	غاري متوسط	مجهور،شبه طليق، منفتح	**13** مرة	**% 9.35**

جدول(8): تكرار الفونيمات في قصيدة من شعر السجن لابن عمار الأندلسي مع بيان مخارجها وصفاتها وعدد مرات ترددها ونسبها المئوية.

من الجدول نلحظ:

– تفاوتا في تكرار الفونيمات، وهذا تبعا للمعنى المراد إيصاله لمتلقي الرّسالة، إضافة إلى الإيقاع الموسيقي النّاشئ عن تكرار كل نوع من هذه الفونيمات، فكلّما زادت نسبة تكرار الحرف زاد إيقاعه الموسيقي وشدّة تأثيره على انتباه المتلقي، وكانت أعلى نسبة تردّد من نصيب "الهمزة" خاصّة أنّه تمّ دمج همزة الوصل بـ "ال" التّعريف و"الألف المقصورة" وَ "ألف المد" كلّها في خانة واحدة واعتبرت نوعا واحدا، حيث تردّدها زاد عن الثّماني والعشرين مرة، وهو عدد سمح بخلق إيقاع موسيقي عذب من شأنه أن يكون منبّها ومثيرا لمتلقي الرّسالة، وحمله على استيعاب المضامين الّتي أراد الشّاعر إيصالها له، خاصّة وأنّه أكثر من توظيف ألف المدّ ليطلق العنان بذلك لآهاته ومعاناته لعلّ هذا يؤثّر في "أبي جعفر بن جرج" .

– تقاسم الكثير من الحروف نسبة تردّد ضئيلة، وهذا الأمر متوقّع لأنّها قليلة الشيوع في الشّعر العربي كـ: حرف الشّين، الصاد، الطاء وهي حروف مهموسة رأى **(ابن عمّار)** أنّها لن تخدم التّجربة التي يريد نقلها، ولا يمكنها أن تضيف شيئا إلى المعنى الذي يقصده.

– لم يوظّف ابن عمّار في هذه القطعة الشّعرية عددا من الحروف على غرار: الظاء، الغين، الخاء، الثاء لأنّها قليلة الورود في كلام العرب، وقليلة الاستعمال عند الشّعراء كذلك.

وفيما يلي سيتم ذكر أوّل بيت من كلّ قصيدة من قصائد شعر السّجن، واسم الحرف، وعدد مرّات تردده، ونسبته المئوية.

الحرف الأول من القصيدة	الحرف	عدد مرات تردده	النسبة المئوية
(من الكامل) **أَدرِك أَخَاكَ وَلَو بِقَافِيَة** **كَالطِّلّ يُوقِظُ نَائِمَ الزَّهرِ**	حرف الهمزة	**69 مرة**	**%15.36**
	حرف الباء	**21 مرة**	**% 4.67**
	حرف التاء	**37 مرة**	**% 8.24**
	حرف الثاء	**01 مرة**	**% 0.22**
	حرف الجيم	**07 مرات**	**%1.55**
	حرف الحاء	**14 مرة**	**%3.11**
	حرف الخاء	**03 مرات**	**%0.66**
	حرف الدال	**26 مرة**	**%5.79**
	حرف الذال	**05 مرات**	**%1.11**
	حرف الراء	**35 مرة**	**%7.79**
	حرف الزاي	**02 مرة**	**%0.44**
	حرف السين	**09 مرات**	**%2.00**
	حرف الشين	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الصاد	**06 مرات**	**%1.33**
	حرف الضاد	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف الطاء	**07 مرات**	**%1.55**

(من الكامل) **أَدرِك أَخَاكَ وَلَو بِقَافِيَة** **كَالطِّلّ يُوقِظُ نَائِمِ الزَّهرِ**	حرف الظاء	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف العين	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الغين	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف الفاء	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف القاف	**13 مرة**	**%2.89**
	حرف الكاف	**14 مرة**	**%3.11**
	حرف اللام	**37 مرة**	**%8.24**
	حرف الميم	**25 مرة**	**%5.56**
	حرف النون	**20 مرة**	**%4.45**
	حرف الهاء	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الواو	**23 مرة**	**%5.12**
	حرف الياء	**24 مرة**	**%5.34**
(من الطويل) **تَرَاءَى بعَينِي إِنْ أَرَدتَ مَبَرّتِي** **وَسَبب إِلَى الحُسنَى وَلَو بقَسِيم**	حرف الهمزة	**11 مرة**	**%13.75**
	حرف الباء	**05 مرات**	**%6.25**
	حرف التاء	**05 مرات**	**%6.25**
	حرف الثاء	**/**	**/**
	حرف الجيم	**/**	**/**
	حرف الحاء	**/**	**/**
	حرف الخاء	**/**	**/**
	حرف الدال	**03 مرات**	**%3.75**
	حرف الذال	**/**	**/**

(من الطويل) **تَرَاءَى بعَينِي إِنْ أَرَدتَ مَبَرّتِي** **وَسَبب إِلَى الحُسنَى وَلَو بقَسِيم**	حرف الراء	**04 مرات**	**%05**
	حرف الزاي	**02 مرة**	**%2.50**
	حرف السين	**05 مرات**	**%6.25**
	حرف الشين	**02 مرة**	**%2.50**
	حرف الصاد	**01 مرة**	**%1.25**
	حرف الضاد	**/**	**/**
	حرف الطاء	**01 مرة**	**%1.25**
	حرف الظاء	**/**	**/**
	حرف العين	**03 مرات**	**%3.75**
	حرف الغين	**01 مرة**	**%1.25**
	حرف الفاء	**03 مرات**	**%3.75**
	حرف القاف	**02 مرة**	**%2.50**
	حرف الكاف	**01 مرة**	**%1.25**
	حرف اللام	**06 مرات**	**%7.50**
	حرف الميم	**06 مرات**	**%7.50**
	حرف النون	**08 مرات**	**%10**
	حرف الهاء	**01 مرة**	**%1.25**
	حرف الواو	**05 مرات**	**%6.25**
	حرف الياء	**05 مرات**	**%6.25**
	حرف الهمزة	**25 مرة**	**%18.65**
	حرف الباء	**06 مرات**	**%4.47**

(من السريع) **أَصبَحتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَى** **رَأسِي بِأنوَاعٍ مِنَ المَالِ**	حرف التاء	**07 مرات**	**%5.22**
	حرف الثاء	**01 مرة**	**%0.74**
	حرف الجيم	**02 مرة**	**%1.49**
	حرف الحاء	**02 مرة**	**%1.49**
	حرف الخاء	**01 مرة**	**%0.74**
	حرف الدال	**05 مرات**	**%3.73**
	حرف الذال	**/**	**/**
	حرف الراء	**04 مرات**	**%2.98**
	حرف الزاي	**/**	**/**
	حرف السين	**03 مرات**	**%2.23**
	حرف الشين	**/**	**/**
	حرف الصاد	**02 مرة**	**%1.49**
	حرف الضاد	**01 مرة**	**%0.74**
	حرف الطاء	**/**	**/**
	حرف الظاء	**/**	**/**
	حرف العين	**05 مرات**	**%3.73**
	حرف الغين	**02 مرة**	**%1.49**
(من السريع) **أَصبَحتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَى** **رَأسِي بِأنوَاعٍ مِنَ المَالِ**	حرف الفاء	**05 مرات**	**%3.73**
	حرف القاف	**03 مرات**	**%2.23**
	حرف الكاف	**01 مرة**	**%0.74**
	حرف اللام	**18 مرة**	**%13.43**

	حرف الميم	**11 مرة**	**%8.20**
	حرف النون	**10 مرات**	**%7.46**
	حرف الهاء	**06 مرات**	**%4.47**
	حرف الواو	**03 مرات**	**%2.23**
	حرف الياء	**11 مرة**	**%8.20**
(مجزوء الكامل) **نَفسِي تَحِنُّ إِلَى فِدَاء** **تَفدِيكَ نَفسِي مِن شِرَاء**	حرف الهمزة	**33 مرة**	**%22.75**
	حرف الباء	**04 مرات**	**%2.75**
	حرف التاء	**05 مرات**	**%3.44**
	حرف الثاء	**01 مرة**	**%0.68**
	حرف الجيم	**/**	**/**
	حرف الحاء	**03 مرات**	**%2.06**
	حرف الخاء	**03 مرات**	**%2.06**
	حرف الدال	**05 مرات**	**%3.44**
	حرف الذال	**01 مرة**	**%0.68**
	حرف الراء	**04 مرات**	**%2.75**
	حرف الزاي	**/**	**/**
	حرف السين	**04 مرات**	**%2.75**
	حرف الشين	**01 مرة**	**%0.68**
	حرف الصاد	**01 مرة**	**%0.68**
	حرف الضاد	**01 مرة**	**%0.68**
	حرف الطاء	**/**	**/**

(مجزوء الكامل) **نَفسِي تَحِنُّ إِلَى فِدَاء** **تَفدِيكَ نَفسِي مِن شِرَاء**	حرف الظاء	/	/
	حرف العين	02 مرة	%1.37
	حرف الغين	02 مرة	%1.37
	حرف الفاء	08 مرات	%5.51
	حرف القاف	06 مرات	%4.13
	حرف الكاف	04 مرات	%2.75
	حرف اللام	17 مرة	%11.72
	حرف الميم	08 مرات	%5.51
	حرف النون	11 مرة	%7.58
	حرف الهاء	02 مرة	%1.37
	حرف الواو	07 مرات	%4.82
	حرف الياء	12 مرة	%8.27
(من المجتث) **بُؤسِي شَقُورَة عِندِي** **أَربَى عَلَى كُلِّ بُؤسِي**	حرف الهمزة	08 مرات	%15.38
	حرف الباء	05 مرات	%9.61
	حرف التاء	03 مرات	%5.76
	حرف الثاء	/	/
	حرف الجيم	/	/
	حرف الحاء	/	/
	حرف الخاء	/	/
	حرف الدال	02 مرة	%3.84
	حرف الذال	/	/

(من المجتث) **بُؤسِي شَقُورَة عِندِي** **أَربَى عَلَى كُلِّ بُؤسِي**	حرف الراء	**03 مرات**	**%5.76**
	حرف الزاي	**/**	**/**
	حرف السين	**03 مرات**	**%5.76**
	حرف الشين	**01 مرة**	**%1.92**
	حرف الصاد	**/**	**/**
	حرف الضاد	**/**	**/**
	حرف الطاء	**01 مرة**	**%1.92**
	حرف الظاء	**01 مرة**	**%1.92**
	حرف العين	**02 مرة**	**%3.84**
	حرف الغين	**/**	**/**
	حرف الفاء	**03 مرات**	**%5.76**
	حرف القاف	**02مرة**	**%3.84**
	حرف الكاف	**01 مرة**	**%1.92**
	حرف اللام	**04 مرات**	**%7.69**
	حرف الميم	**01 مرة**	**%1.92**
	حرف النون	**02 مرة**	**%3.84**
	حرف الهاء	**03 مرات**	**%5.76**
	حرف الواو	**03مرات**	**%5.76**
	حرف الياء	**04 مرات**	**%7.69**
	حرف الهمزة	**69 مرة**	**% 15.36**
	حرف الباء	**21 مرة**	**%4.67**

(من الكامل) **قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلتُ لَعَلَّهَا** **خُلعَت عَلَيه مِن صِفَاتِ أَبِيهِ**	حرف التاء	**37 مرة**	**%8.24**
	حرف الثاء	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف الجيم	**07 مرات**	**%1.55**
	حرف الحاء	**14 مرة**	**%3.11**
	حرف الخاء	**03 مرات**	**%0.66**
	حرف الدال	**26 مرة**	**%5.76**
	حرف الذال	**05 مرات**	**%1.11**
	حرف الراء	**35 مرة**	**%7.79**
	حرف الزاي	**02 مرة**	**%0.44**
	حرف السين	**09 مرات**	**%2.00**
	حرف الشين	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الصاد	**06 مرات**	**%1.33**
	حرف الضاد	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف الطاء	**07 مرات**	**%1.55**
	حرف الظاء	**01 مرة**	**%0.22**
(من الكامل) **قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلتُ لَعَلَّهَا** **خُلعَت عَلَيه مِن صِفَاتِ أَبِيهِ**	حرف العين	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الغين	**01 مرة**	**%0.22**
	حرف الفاء	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف القاف	**13 مرة**	**%2.89**
	حرف الكاف	**14 مرة**	**%3.11**
	حرف اللام	**37 مرة**	**%8.24**

	حرف الميم	**25 مرة**	**%5.56**
	حرف النون	**20 مرة**	**%4.45**
	حرف الهاء	**12 مرة**	**%2.67**
	حرف الواو	**23 مرة**	**%5.12**
	حرف الياء	**24 مرة**	**%5.34**
(من الخفيف) **قُلْ لِبَرقِ الغَمَامِ ظَاهِرِ بَرِيدِي** **قَاصِدًا بِالسَّلاَمِ قَصرَ الرَّشِيدِ**	حرف الهمزة	**186مرة**	**%16.63**
	حرف الباء	**43 مرة**	**%3.84**
	حرف التاء	**65 مرة**	**%5.81**
	حرف الثاء	**04 مرات**	**%0.35**
	حرف الجيم	**18 مرة**	**%1.61**
	حرف الحاء	**31 مرة**	**%2.77**
	حرف الخاء	**04 مرات**	**%0.35**
	حرف الدال	**66 مرة**	**%5.90**
	حرف الذال	**15 مرة**	**%1.34**
	حرف الراء	**40 مرة**	**%3.57**
	حرف الزاي	**07 مرات**	**%0.62**
	حرف السين	**26 مرة**	**%2.32**
	حرف الشين	**15 مرة**	**%1.34**
	حرف الصاد	**13 مرة**	**%1.16**
	حرف الضاد	**06 مرات**	**%0.53**
	حرف الطاء	**15 مرة**	**%1.34**

(من الخفيف) **قُلْ لِبَرقِ الغَمَامِ ظَاهِرِ بَرِيدِي** **قَاصِدًا بِالسَّلاَمِ قَصرَ الرَّشِيدِ**	حرف الظاء	**07 مرات**	**%0.62**
	حرف العين	**44 مرة**	**%3.93**
	حرف الغين	**06 مرات**	**%0.53**
	حرف الفاء	**30 مرة**	**%2.68**
	حرف القاف	**24 مرة**	**%2.14**
	حرف الكاف	**26 مرة**	**%2.32**
	حرف اللام	**125 مرة**	**%11.18**
	حرف الميم	**63 مرة**	**%5.63**
	حرف النون	**62 مرة**	**%5.54**
	حرف الهاء	**22 مرة**	**%1.96**
	حرف الواو	**65 مرة**	**%5.81**
	حرف الياء	**90 مرة**	**%8.05**
(من الكامل) **هَلاَّ سَأَلتَ شَفَاعَة المَأمُونِ** **أَو قُلْت مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي**	حرف الهمزة	**144 مرة**	**%14.27**
	حرف الباء	**51 مرة**	**%5.05**
	حرف التاء	**59 مرة**	**%5.84**
	حرف الثاء	**04 مرات**	**%0.39**
	حرف الجيم	**14 مرة**	**%1.38**
	حرف الحاء	**21 مرة**	**%2.08**
	حرف الخاء	**03 مرات**	**%0.29**
	حرف الدال	**27 مرة**	**%2.67**
	حرف الذال	**06 مرات**	**%0.59**

(من الكامل) **هَلاَّ سَأَلتَ شَفَاعَة المَأمُونِ** **أَو قُلْت مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي**	حرف الراء	**35 مرة**	**%3.46**
	حرف الزاي	**10 مرات**	**%0.99**
	حرف السين	**24 مرة**	**%2.37**
	حرف الشين	**08 مرات**	**%0.79**
	حرف الصاد	**08 مرات**	**%0.79**
	حرف الضاد	**07 مرات**	**%0.69**
	حرف الطاء	**07 مرات**	**%0.69**
	حرف الظاء	**07 مرات**	**%0.69**
	حرف العين	**36 مرة**	**%3.56**
	حرف الغين	**08 مرات**	**%0.79**
	حرف الفاء	**39 مرة**	**%3.86**
	حرف القاف	**16مرة**	**%1.58**
	حرف الكاف	**24 مرة**	**%2.37**
	حرف اللام	**93 مرة**	**%9.21**
	حرف الميم	**72 مرة**	**%7.13**
	حرف النون	**85 مرة**	**%8.42**
	حرف الهاء	**50 مرة**	**%4.95**
	حرف الواو	**61 مرة**	**%6.04**
	حرف الياء	**90 مرة**	**%8.91**
	حرف الهمزة	**38 مرة**	**%12.33**
	حرف الباء	**12 مرة**	**%3.89**

(من المنسرح) **يقَولُ قَومٌ إنَّ المُؤَيّدَ قَد** **حَالَ فِي فِديَتِي عَلَى نَقدِه**	حرف التاء	**12 مرة**	**%3.89**
	حرف الثاء	**02 مرة**	**%0.64**
	حرف الجيم	**06 مرات**	**%1.94**
	حرف الحاء	**13 مرة**	**%4.22**
	حرف الخاء	**02 مرة**	**%0.64**
	حرف الدال	**16 مرة**	**%5.19**
	حرف الذال	**01 مرة**	**%0.32**
	حرف الراء	**25 مرة**	**%8.11**
	حرف الزاي	**01 مرة**	**%0.32**
	حرف السين	**06 مرات**	**%1.94**
	حرف الشين	**05 مرات**	**%1.62**
	حرف الصاد	**01 مرة**	**%0.32**
	حرف الضاد	**03 مرات**	**%0.97**
(من المنسرح) **يقَولُ قَومٌ إنَّ المُؤَيّدَ قَد** **حَالَ فِي فِديَتِي عَلَى نَقدِه**	حرف الطاء	**01 مرة**	**%0.32**
	حرف الظاء	**/**	**/**
	حرف العين	**08 مرات**	**%2.59**
	حرف الغين	**04 مرات**	**%1.29**
	حرف الفاء	**12 مرة**	**%3.89**
	حرف القاف	**07 مرات**	**%2.27**
	حرف الكاف	**03 مرات**	**%0.97**
	حرف اللام	**28 مرة**	**%9.09**

	حرف الميم	**25 مرة**	**%8.11**
	حرف النون	**21 مرة**	**%6.81**
	حرف الهاء	**20 مرة**	**%6.49**
	حرف الواو	**14 مرة**	**%4.54**
	حرف الياء	**22 مرة**	**%7.14**
(من الطويل) **سَجَايَاكَ إِن عَافَيتَ أَندَى وَأَسْمَحُ** **وَعُذرُكَ إِن عَاقَبتَ أَجلَى وَأَوضَحُ**	حرف الهمزة	**144 مرة**	**%18.09**
	حرف الباء	**27 مرة**	**%3.39**
	حرف التاء	**39 مرة**	**%4.89**
	حرف الثاء	**04 مرات**	**%0.50**
	حرف الجيم	**12 مرة**	**1.50**
	حرف الحاء	**31 مرة**	**%3.89**
	حرف الخاء	**05 مرات**	**%0.62**
	حرف الدال	**23 مرة**	**%2.88**
	حرف الذال	**08 مرات**	**%1.00**
	حرف الراء	**27 مرة**	**%3.39**
	حرف الزاي	**08 مرات**	**%1.00**
	حرف السين	**14 مرة**	**%1.75**
	حرف الشين	**07 مرات**	**%0.87**
	حرف الصاد	**08 مرات**	**%1.00**
	حرف الضاد	**05 مرات**	**%0.62**
	حرف الطاء	**04 مرات**	**%0.50**

	حرف الظاء	/	/
	حرف العين	24 مرة	%3.01
	حرف الغين	02 مرة	%0.25
	حرف الفاء	32 مرة	%4.02
	حرف القاف	11 مرة	%1.38
	حرف الكاف	15 مرة	%1.88
	حرف اللام	83 مرة	%10.42
	حرف الميم	45 مرة	%5.65
(من الطويل) **سَجَايَاكَ إِن عَافَيتَ أَندَى وَأَسْمَحُ** **وَعُذرُكَ إِن عَاقَبتَ أَجلَى وَأَوضَحُ**	حرف النون	69 مرة	%8.66
	حرف الهاء	19 مرة	%2.38
	حرف الواو	59 مرة	%7.41
	حرف الياء	71 مرة	%8.91

جدول(9): تكرار الفونيمات في شعر السجن عند ابن عمار الأندلسي ونسبتها المئوية.

1-2- أسلوب التّكرار على مستوى الكلمات:

ممّا لا شكّ فيه أنّ وجود الحرف وتكراره يتطلّب وجود وحدة لغوية أكبر تحتويه وتبرز خصائصه الصّوتية والتّركيبية بصفة أوسع، ليشمل البناء الكلّي للقصيدة الشّعرية، وهذه الوحدة اللّغوية هي" الكلمة" التي يعدّ تكرارها بحسب مقداد محمد شكر قاسم "المظهر الثّاني من مظاهر التّكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع."[1] بمعنى أنّه العنصر الثّاني الذي له دور فعّال في تكوين القصيدة الشّعرية بعد الحروف لأنّ لكلّ" كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النّص الّذي تكوّنه ويحتويها."[2]

[1]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 172.

[2]البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية، ص 50.

أمّا إذا تكرّرت هذه الكلمات فإنّه يصبح لها دور آخر يضاف إلى الدّور الأوّل الذي أدّته في حال وجودها منفردة في القصيدة الشّعرية، لأنّ تكرار هذه الكلمات يسهم في"لفت الانتباه، وتأكيد ما جاءت من أجله أول مرّة."[1] فالشّاعر حسب البكاي أخذاري حينما يقوم بتكرار كلمة ما إنّما يقوم بذلك بغرض توضيح فكرة أو تأكيد حقيقة أراد أن يلفت انتباه القارئ إليها، ويُعلِمه بأنّ هذه الحقيقة لها وقع في نفسه لأنّ الكلمة المكرّرة " أداة من الأدوات التي يستخدمها الشّاعر، لتُعين في إضفاء التّجربة وإثرائها، وتقديمها إلى القارئ الذي يحاول الشّاعر بكلّ الوسائل أن يحرّك فيه هاجس التّفاعل فيه مع تجربته"[2] بمعنى أنّ تكرار الكلمات هي وسيلة يوظّفها الشاعر لإبراز تجربته وتصويرها للمتلقي ليدفعه للتفاعل معها.

وقد يلجأ الشّاعر لتكرار كلمة معيّنة في بيت من أبيات القصيدة أو في القصيدة كاملة لأنّ لها غرضا أساسيا لا يمكن قطعه عن السّياق العام الذي وردت فيه، باعتبار أنّ الكلمة المكرّرة هي "المفتاح الّذي ينشر الضّوء على الصّورة لاتّصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماما عنده، ويحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممّن يصل إليهم القول على بعد الزّمان والدّيار... و يرجع أثر التّكرار إلى أنّه يزيد الشّيء المكرّر تميّزا عن غيره، وهذه حقيقة لا مراء فيها."[3] يبرز علي السيّد فوائد تكرار الكلمات حيث يعتبره مفتاحا لإظهار الصّورة التي يعبّر عنها الشّاعر وتثير انتباهه والتي يعمل على إيصالها للمتلقي في أيّ زمان وفي أيّ مكان، إضافة إلى أنّه يوحي بأنّ هذه الكلمات المكرّرة متميّزة عن الكلمات الأخرى.

وتكرار الكلمات في" **شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" يتنوّع بين تكرار الأسماء وتكرار الأفعال، سواء على المستوى الأفقي أي في بيت واحد أو على المستوى العمودي أي في بيتين أو أكثر، وقد مزج الشاعر في البيت الموالي بين الأسماء والأفعال فيقول: **(من الكامل):**

---

[1]البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء – دراسة أسلوبية ، ص 50.

[2]موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،دار الكندي، عمان، ط1، 2001، ص 31.

[3]عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 136.

واكْتُـب إلَينَا إنَّهَـا لَيَـد تَمحُو الَّذِي كَتَبَت يَدُ الدَّهرِ[1]

كرّر "ابن عمّار" الفعل "**كتب**" وكذا الاسم "**يد**" في حشو البيت وبطرق مختلفة ففي كلمة "**كتب**" الأولى جاء الفعل بصيغة الأمر أمّا الثّانية فكان الفعل في الماضي، ونعلم أنّ كل زيادة أو تغيّر في صيغة الكلمة يُحدث تغييرا في المعنى، والأمر نفسه بالنّسبة لكلمة "**يد**" حيث اتّصلت الكلمة في المرّة الأولى بحرف اللام؛ أمّا عندما كرّرها ألحقها بالدّهر، وجعل له يدا مع أنّه شيء معنوي، فألحق به صفة مادّية وكان هذا كلّه لتقريب الفكرة من ذهن المتلقي وحمله على تخيّل الصّورة وفهم المقصود، ويسهل عليه فك شفرة الرّسالة.

و هذا التّكرار خلق نوعا من الإيقاع الموسيقي كما أسهم في شدّ عضد المعنى وتقويته وتوضيحه أكثر، ولم يكن له أن يكون بهذا الوضوح لولا هذا التّكرار الذي حصل في الكلمتين وكذا الزّيادة التي لحقت بكليهما.

كما وظّف التّكرار كذلك في قوله:**(من مجزوء الكامل)**:

نَفسِي تَحِنُّ إلَى فِدَاء تَفدِيكَ نَفسِي مِن شِرَاء . [2]

أوّل ما يطالع القارئ أو السّامع في هذا البيت هو تكرار "ابن عمّار" للاسم "**نفسي**" فجعل الكلمة في بداية البيت، والكلمة الثّانية في حشو الشّطر الثّاني، وهو ما خلق توافقا صوتيا أحدث موسيقى داخلية إلى جانب موسيقى البيت عامّة، بالإضافة إلى ذلك يعدّ نقطة محورية سعى إلى إبلاغها إلى "المعتمد" بالدّرجة الأولى، وكذا كل قارئ أو مستمع لهذه القصيدة الشّعرية، مفادها أنّ كلّ نفس عزيزة على صاحبها ولا يرضى لها أن تُهان أو تعاني؛ لذا حاول تصوير حجم معاناته للمعتمد وما آل إليه وأصابه من إصغار و إهانة بسبب تواجده بالسّجن.

وأمّا في قوله**(من المجتث)**:

---

[1]أبو نصر الفتح بن خاقان، قلائد العقيان، ص 92.

[2](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم 2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.

بُؤسِي شَقُورَة عِندِي أَربَى عَلَى كلّ بُؤسِي [1]

فقد كرّر "ابن عمّار" كلمة "**بؤسي**" حيث جعل الكلمة الأولى في بداية حشو البيت، أمّا الكلمة الثّانية فكانت هي ضرب البيت. وبتكراره لهذا الاسم أضاف قيمة إيقاعية على الإيقاع العام للبيت، إضافة إلى دوره على مستوى المعنى بتركيزه على قضية محوريّة من خلال إلحاحه على هذه اللّفظة وتركيزه عليها، إذ يعدّ ذلك تعبيرا صريحا عن تجربة وخبرة يمرّ بها لأنّ " كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخيرّ الدّوال الصّالحة للتّعبير عنه"[2]. لذا ركّز على لفظ " **بؤسي**" وربطه بالمكان الذي يتواجد به "**شقورة**" باعتبارها سبب معاناته وبؤسه، فهو يقبع بسجنها الذي سبّب له البؤس والمعاناة وسلب حريته وأهان كرامته، كما أن بداية محنته انطلقت من هذا المكان.

وقد صوّر هذه الدّلالة بجعل هذه الكلمة المكرّرة قافية البيت حتّى يصوّر حجم المعاناة ومقدار البؤس والألم الذي سبّبه له، لأنّ الشّاعر يحاول دائما نقل معاناته من خلال دلالة الكلمات من جهة، وكذا موقع كل كلمة في البيت من جهة أخرى؛ ممّا سيسمح بشد عَضُد المعنى الأول وتقويته حتى يكون أكثر تأثيرا خاصّة إذا استُعمِل التّكرار كسند لذلك.

وفيما يلي جدول لأهم الكلمات المكرّرة على المستوى الأفقي وموقع التّكرار من البيت، وكذا البيت الأول من القصيدة أو القطعة الشّعرية الوارد بها التّكرار.

الكلمة ورقم البيت الوارد به التكرار	موقع التكرار من البيت	البيت الأول من القصيدة أو القطعة الوارد بها التكرار مع البحر
كبر البيت رقم (08)	الحشو + الضرب	**(من الكامل)** **أَدرِك أَخَاكَ وَلَو بِقَافِيَة كَالطِّلّ يُوقِظُ نَائِمِ الزَّهرِ**
يد البيت رقم (13)	الحشو	**(من الكامل)** **أَدرِك أَخَاكَ وَلَو بِقَافِيَة كَالطِّلّ يُوقِظُ نَائِمِ الزَّهرِ**

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص307.

[2] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، (د.ط)،1988، ص 113.

اكتب– كتبت البيت رقم (13)	الحشو	(من الكامل) أَدرِك أَخَاكَ وَلَو بِقَافِيَة كَالطِّلّ يُوقِظُ نَائِمِ الزَّهرِ
نفسي البيت رقم (01)	الحشو	(من مجزوء الكامل) نَفسِي تَحِنُّ إِلَى فِدَاء تَفدِيكَ نَفسِي مِن شِرَاء
بؤسي البيت رقم (01)	الحشو + الضرب	(المجتث) بؤسي شقورة عندي أربى على كل بؤسي
الراضي البيت رقم (04)	الحشو	(من الكامل) قالوا أتى الرَّاضِي فَقلتِ لَعَلَّهَا خُلِعَت عَلَيهِ من صِفَاتِ أَبِيه
عذر البيت رقم (05)	الحشو	(من الكامل) قالوا أتى الرَّاضِي فَقلت لَعَلَّهَا خُلِعَت عَلَيهِ من صِفَاتِ أَبِيه
أبعد – البعيد البيت رقم (05)	الحشو + الضرب	(من الخفيف) قُلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهر بَريدي قَاصِدًا بالسَّلاَم قَصرَ الرَّشِيد
طلوع البيت رقم (25)	العروض + الحشو	(من الخفيف) قُلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهر بَريدي قَاصِدًا بالسَّلاَم قَصرَ الرَّشِيد
الحين البيت رقم (03)	الحشو+الضرب	(من الكامل) هلاَّ سَألت شَفَاعَة المَأمُونِ أَو قُلت مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي
عطف البيت رقم (05)	الحشو + العروض	(من الكامل) هلاَّ سَألت شَفَاعَة المَأمُونِ أَو قُلتَ مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي
المأمون البيت رقم (06)	الحشو + الضرب	(من الكامل) هلاَّ سَألت شَفَاعَة المَأمُونِ أَو قُلتَ مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي

كفاه البيت رقم (07)	الحشو	**(من الكامل)** **هلاَّ سَألت شَفَاعَة المَأمُونِ** **أَو قُلتَ مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي**
فتح البيت رقم (26)	الحشو	**(من الكامل)** **هلاَّ سَألت شَفَاعَة المَأمُونِ** **أَو قُلتَ مَا فِي نَفسِه يَكفِينِي**
سماح البيت رقم (03)	الحشو	**(من المنسرح)** **يَقُولُ قَومٌ إِنَّ المُؤَيَّد قَد حَالَ فِي فِدِيَتِي عَلَى نَقده**
أعمال البيت رقم (08)	الحشو	**(من الطويل)** **سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيتَ أَندَى وأَسْمَح** **وعُذرُكَ إن عَاقَبتَ أَجلَى وأَوضَح**
المؤيد البيت رقم (16)	الحشو	**(من الطويل)** **سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيتَ أَندَى وأَسْمَح** **وعُذرُكَ إن عَاقَبتَ أَجلَى وأَوضَح**
مِتُّ –أموت البيت رقم (19)	الحشو	**(من الطويل)** **سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيتَ أَندَى وأَسْمَح** **وعُذرُكَ إن عَاقَبتَ أَجلَى وأَوضَح**

جدول(10): توزيع تكرار الكلمات في شعر السجن عند ابن عمّار الأندلسي بذكر الكلمة المكررة وموضعها من البيت ومطلع القصيدة أو المقطوعة المتواجد بها التكرار.

من الجدول نلاحظ:

– طغيان تكرار الأسماء على كامل " **شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي**" باحتلالها المرتبة الأولى بعدد قُدِّر بأربعة عشر اسما متقدِّمة على بقية الأنواع الأخرى المكرّرة من أفعال وظروف، ومعلوم أنّ الأسماء لها دلالة الثّبات والبقاء على مستوى واحد وهذا يحاكي وضع الشّاعر الّذي هو ثابت في مكان واحد لا يفارقه ولا يغيّره وهو السّجن.

– احتلال الأفعال المرتبة الثّانية بعدد قدِّر بأربعة أفعال، وتعدّدت أزمنة الأفعال بين ماضٍ، ومضارع، وهي الّتي تدلّ على الحركة والتقلّب من حال إلى حال والتحوّل من حالة أصلية إلى حالة مكتسبة بفعل ممارسة ذلك النّوع من الأفعال أو العكس، لأنها–الأفعال–" تنقل

الفضاء الشّعري إلى طاقة تنبض بالحياة وتسهم في حركية النّصوص الفكرية والجمالية وفي خلق بؤر شعرية من شأنها أن تثير الأثر الشّعري والفكري لدى المتلقي، إذ يضمن للرسالة الأدبية قدرا من التأثير على المتلقي عبر تحريك دلالات النص بمنحه طابعا ديناميا يخضع المتلقي على إثره إلى عمليتي استقطاب وجذب لتلك المؤثرات التي يسعى الشاعر إلى تفعيلها." [1]

– وُجد نوع آخر من الكلمات دمج فيه الشّاعر بين الفعل والاسم كقوله (أبعدت – البعيد).

ومن المؤكّد أن تكرار هذه العناصر اللّغوية التي ذكرناها والّتي هي مكرّرة على المستوى الأفقي، قد قدّمت إضافة إيقاعية للإيقاع الكلّي لـ "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي"، ووفّرت جوًا إيقاعيا إضافيا له انطلاقا من التّكرار الحاصل في الأسماء والأفعال والظّروف...، كما أنّ تنويع الشّاعر في التّكرار بين هذه العناصر أسهم بدوره في جعل الإيقاع أكثر تأثيرا جرّاء هذا التّلوين الإيقاعي.

بالإضافة إلى الدّور الذي يؤدّيه هذا التّكرار على المستوى الإيقاعي، ودوره على مستوى المعنى، فكذلك كلّ تكرار يقصد الشّاعر من خلاله تأكيد حقيقة معيّنة، تتعلّق إمّا بمعاناته أو بطريقة يتخلّص بها ممّا هو فيه، لذا وظّف التّكرار ليلفت انتباه المتلقي لما شغل باله ويعاني منه نفسيا بسبب الفضاء المغلق الذي يتواجد به، وما يسبّبه له من قهر ومعاناة، لأن هذه القصائد في الحقيقة عبارة عن رسائل بعث بها " ابن عمّار" لمن رأى فيهم بصيص أمل لمساعدته وتخليصه من المعاناة التي يعيشها.

وأمّا اعتماد الشّاعر على التّكرار في مستواه العمودي؛ أي على مستوى بيتين أو أكثر، ففي قوله(من **السريع**):

تَـالله لا جَارَ عَلَـــى نَقـــدِه مَن ضَمَّنِي بِالثّمَنِ الغَالِـــي

[1] **قط نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد –دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، بسكرة، 2015/2014، ص313.**

أَربِح بِهَا مَولاَي مِن صَفقَــة في سِلعَة من تَرك الغَالِـي[1]

فالشّاعر في هذين البيتين كرّر لفظة "**الغالي**" وقد وردتا كضرب سواء للبيت الأول أو البيت الثّاني؛ وهذا التّكرار بالإضافة إلى إسهاماته على المستوى الإيقاعي أسهم كذلك في إغناء المعنى العام للرّسالة الّتي بعث بها (ابن عمّار) إلى صاحب المريّة يريد بها تبيان مدى أهميته وعلوّ شأنه، وتعداد مميزاته الّتي تجعله مطلوبا لذا يخبره بضرورة المسارعة لتخليصه من السّجن، وما يعانيه داخله لأنه سيستفيد منه وممّا يملكه، و كلّ الّذي يُدفعه كثمن له هو هيّن إذا تمّت مقارنته بمزاياه الكثيرة.

أمّا المثال الثّاني عن التّكرار العمودي فقول الشّاعر(من **الخفيف**):

وَإذَا مَا مُدحتُم نُكتَــة الخَــط بة فَصُّ الحَدِيثِ بَيتُ القَصِيد

وَإذَا مَا رَكبتُم الخَيلَ صَدرَ الجَيـ ش عَين اللِّوَاء قَلب الحَديد[2]

كرّر ابن عمّار عبارة "**وإذا ما**" الأولى في حشو الشّطر الأول من البيت الأول، فيما اللّفظة الثّانية جعلها في حشو الشّطر الأوّل من البيت الثّاني، ونعلم أن الشّرط هو علاقة بين جملة الشّرط كسبب وجملة الجواب كنتيجة، ويتمّ الرّبط بينهما بالأداة "إذا" التي تفيد الدّلالة على المستقبل لأنّ المنافع التي سيجنيها منه ستكون بعد مساعدته وإخراجه من السّجن.

أمّا المثال الثّالث فهو مثال تكرّرت فيه الكلمات في أكثر من بيتين فيقول:(من **الخفيف**):

أَنت بَدرُ النُّجُوم تَحتَ سَنَــا الشّمـ س أَتتكُم عَلَى سَــمَاء السَّعــود

أنت رَيحَانَة العُــلاَ لِبَنِــي عَبّــا دٍ السَّــادَة الكِــــرَامِ الصِّيــــد

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم 2، تحقيق: إحسان عباس، ص 419.

[2]المرجع نفسه، ص 427.

أَنت إِمّـا اعتـرَضتـم دُرَّة التَّـا ج فِرَندِ الحُسَام وَسطِيّ الفَرِيـد[1]

في هذا المثال كرّر الشّاعر الضّمير" أنت" تكرارا عموديا في بداية كل بيت من هذه الأبيات، ممّا أحدث نوعا من التوقّع لدى المتلقّي، وهو ما سيهيّئه لاستقبال تتابعات جديدة من هذا التّكرار الذي عمل الشّاعر على إبرازه من خلال هذا الضّمير المكرّر.

فالتّكرار العمودي بالإضافة إلى ارتباطه بالمعنى العام للقصيدة، ارتبط كذلك بالمعنى الجزئي الذي ينشأ من كل تكرار جديد خاصّة وأنّ الرّسالة موجّهة لمن كان سببا في نكبته ومعاناته، فهو يحتاج لتليينه وجعله يعفو عنه لذلك استعمل هذه الطّريقة بالرّفع من شأنه ومدحه بكلام يرضيه ويرفعه في أعين الأعداء قبل الأصدقاء.

و لاشكّ أنّ أسلوب التّكرار على مستوى الكلمات يعدّ مثيرا أسلوبيا يحمل المتلقي على تلمّس الدّلالات التي تتضمّنها، وتمنح النّص الشّعري إيقاعا موسيقيا خاصا ذا دلالة شعورية لأنّ "التّكرار أحد العناصر التي تجري بوساطتها توقيع الموسيقى، وذلك من أجل تقوية الدّلالة وإيضاح المعنى"[2]

والتّكرار هو وسيلة أراد من خلالها الشّاعر**(ابن عمّار)** أن يبرز معنى شغل باله وتجربة يمرّ بها، ونقله للمتلقي وحمله على تبيّن المعنى المقصود من قِبله، ودعوته لأن يشاركه فيه، كما أنّه أدى دورا إيقاعيا من خلال إضافاته المتكرّرة وتنويعاته المختلفة للإيقاع العام للقصيدة الشّعرية المتواجد فيها؛ لأن التّكرار يقول ناصر فهد عاشور يمثّل "نقطة مركزيّة في القصيدة التي تحتويه، وترتبط كثير من الدّلالات والأفكار به عبر الخيوط التّعبيرية المختلفة." [3]

---

[1]ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم 2، تحقيق: إحسان عباس ، ص 427.

[2]يمنى العبد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص98.

[3]فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 36.

2- أسلوب التقابل أو التكافؤ:

يعدّ التّقابل أو التّكافؤ أو ما يعرف بالطّباق من العناصر الأسلوبية الّتي تسهم في تميّز أسلوب الشّاعر، وخدمة المعنى المراد نقله للمتلقي وإبلاغه له، وكذا إغناء الإيقاع الموسيقي للبيت الشّعري خاصّة والقصيدة الشّعرية عامّة، وهو صنف من الأصناف التي تندرج ضمن الدّرس البلاغي، والطّباق من المحسّنات البديعية يعرّفه ابن رشيق بقوله هو"جمعك بين الضِدّين في الكلام أو بيت الشعر."[1] بمعنى أنّ الطباق يتحقّق لمّا تجمع اللفظة وضدّها في نفس الجملة أو البيت الشّعري، وهو الأمر الذي يساعد على خلق نوع من الموسيقى تضفي عليهما حسًّا إيقاعيا رنّانًا، يأسر أسماع وأفئدة كل قارئ أو مستمع له.

ويعرّف الخطيب القزويني الطّباق بقوله هو:" الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة."[2] بمعنى أنّ الطباق يكون بجمع معنيين متقابلين متضادين في الجملة نفسها، أو هو "ما كان طرفاه لفظين متضادّين في الحقيقة."[3]

والطّباق كما بينّاه سابقا له دور إيقاعي جمالي إضافة إلى دوره في المعنى حيث يجعله أكثر وضوحا ويُسرا على المتلقي، وهذا انطلاقا من مقولة " بالأضداد تتّضح المعاني" إذ توجد بعض المعاني عسيرة على الفهم لكن عند ذكر نقيضها وضدّها تصبح أكثر وضوحا ويسرا على الفهم، خاصة وأنّ(**ابن عمّار**) يحتاج إلى هذا الأمر حتّى تُفهَم رسائله بشكل صحيح، وتؤدّي دورها المرجو منها في أقل وقت ممكن لأنّ كل لحظة يبقى فيها داخل السّجن تزيد من معاناته وآلامه.

ومن الشّواهد الشّعرية عن أسلوب التّقابل التي وردت في "شعر السّجن عند ابن عمّار" قوله(من **مجزوء الكامل**):

---

[1]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج2، ص 05.

[2]الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع-، ص 347.

[3]محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة-البديع والبيان والمعاني-، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، 2008، ص 66.

ثُمَّ امضِ فِيّ عَلَى اِختِيَا رِكَ مِن فَنَاءٍ أَو بَقَاءِ. [1]

حين قراءة هذا البيت يعلَق في الأذهان ذلك الرّنين الموسيقي الّذي نشأ حين استُعمل الطّباق بين كلمتين متضادّتين وهما" فناء" و"بقاء"، ولعلّ السّبب في رسوخ هاتين الكلمتين يرجع إلى الاستعمال الدّقيق الّذي راعى فيه الشّاعر خصوصية اللّفظ في جانبه الصّوتي نظرا لما للألفاظ "من قدرات صوتية وهالات موسيقية." [2] وكذا خصوصية المكان الذي وضعهما فيه حيث ورد اللّفظان متعاقبان وفي آخر البيت، وكان أحدهما لفظ القافية هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان هذا الأمر مساعدا على إيضاح المعنى وتبيانه وتسهيل فهمه، وجعله أكثر دلالة على تصوير المعاناة التي يقاسيها الشّاعر فلا يحتاج المتلقي إلى إعمال فكر لفكّ شفرة الرّسالة، وإنّما المعنى واضح يسير وضّحه التّضاد بين الكلمتين لأنّها تتعلّق بثنائيّة مهمّة في حياة الإنسان مرتبطة بوجوده من عدمه، وهي ثنائية(الحياة والبقاء) مقابل (الموت والفناء) .

ومن الأمثلة الشّعرية على هذا الأسلوب كذلك قول الشّاعر**(من الخفيف)**:

مُشفقٌ يَستَجِيبُ لِي مِن قَرِيبٍ وَأَنَا أَستَغِيثُه مِن بَعِيدِ [3]

فالطّباق الحاصل بين لفظتي " **قريب**" و"**بعيد**" خلق نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي نشأ من خصوصية اللّفظين المستخدمين، وكذا الموقع الذي احتلّه كل لفظ، حيث إنّ الأوّل وقع في عروض الشّطر الأوّل واللّفظ الثّاني وقع ضربا للبيت الشّعري، فسمح هذا التّباعد بين الكلمتين وفصلهما بعبارة " وأنا أستغيثه" بخلق إيقاع موسيقي عذب، فالقارئ لا يحسّ بهذا الفاصل التّعبيري، ولكن يرتسم في ذهنه ذلك التّضاد الذي كان بين كلمتي الضّرب

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01،قسم 2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.

[2]محمد علي سلطاني، البلاغة في فنونها، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، (د.ط)، 1980، ص 41.

[3](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01،قسم 2، تحقيق: إحسان عباس، ص 428.

والعروض، وهو ما زاد المعنى قوة ورصانة ووضوحا، فسهّل على المتلقي فهم الرّسالة وتفكيك شفرتها بأقل جهد وفي أقصر وقت.

والمثال الآخر قول الشّاعر **(من الكامل)**:

حَيثُ اِستَوَى الخَصمَانِ حَقًّا وَالتَّقَى عِزّ الغَنِيّ بِذِلَّةِ المِسكِين[1]

فالطّباق في هذا المثال وقع بين" **عزّ**" و" **ذلّة**" وجماليته اكتسبها من التّقارب بين الكلمتين إذ لم يفصل بينهما إلاّ كلمة واحدة، فأسهم هذا الأمر في توفير إيقاع موسيقي أكبر للبيت الشّعري، وكذا جعل المعنى رصينا متماسكا مؤدّيا للوظيفة التي وُجد من أجلها، والّتي احتاج(ابن عمّار) لإيصالها إلى المأمون لعلّه يستطيع التوسّط له لدى أبيه وتخليصه من معاناته، لذا لجأ إلى تصوير تحوّلِه من حالة العزّ والرّفعة والسّمو إلى حالة الذلّ والمهانة.

ويتوافر شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي على أنموذجٍ آخر في قوله**(من الطويل)**:

سَجَايَاكَ إِن عَافَيتَ أَندَى وَأَسمَح وَعُذرُك إِن عَاقَبتَ أَجلَى وَأَوضَح[2]

الطّباق في هذا المثال وقع بين" **عافيت** " و" **عاقبت** " وجماليته اكتسبها من التّقابل الموجود بين الكلمتين باعتبار أن الأولى كانت في حشو الشّطر الأوّل أمّا الثّانية فكانت في حشو الشّطر الثّاني، وهو ما أسهم في توفير إيقاع موسيقي للبيت الشّعري، وكذا جعل المعنى مؤدّيا للوظيفة التأثيرية التي احتاج (ابن عمّار) لإيصالها إلى المأمون علّه يستطيع التوسّط له لدى أبيه وتخليصه من معاناته.

من خلال الأمثلة الشّعرية الواردة في (شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي) اتّضح مدى إسهام هذا الجنس البديعي في تقديم الإضافة الإيقاعية للأبيات الشّعرية زيادة على ما تقدِّمه الأوزان العروضية والقافية من نغم موسيقي رنّان يجلب انتباه القارئ أو السّامع لهذه الأبيات لفكّ شفراتها.

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01،قسم 2، تحقيق: إحسان عباس ، ص 424.

[2]المرجع نفسه، ص 420.

والأبيات التي تمّ إيرادها كشواهد لأسلوب التّقابل أو التّكافؤ أو الطّباق ليست الوحيدة لهذا الجنس البديعي، بل توجد كذلك شواهد أخرى أسهمت هي الأخرى في توفير جوّ إيقاعي رنّان يستمتع به كل مطّلع على " شعر ابن عمّار الأندلسي بالسّجن" ومتذوق للشّعر العربي، بالإضافة إلى إسهاماتها في توضيح المعنى، وجعله أقرب إلى الذّهن ممّا يسهّل فهمه، وفكّ شفرة الرّسالة بأقل جهد وفي أقصر مدّة إلى جانب فهمها الصّحيح السّليم البعيد عن التأويلات، وهو ما يأمله "ابن عمّار"من وراء ذلك.

3- الجناس(المماثلة):

يعدّ الجناس أو"التّجنيس، التّجانس، المجانسة"[1] من العناصر الّتي تشكّل الموسيقى الدّاخلية للإبداع الشّعري، والّتي تعتبر سمة أسلوبية تميّز أسلوب شاعر ونتاجه الشّعري، كما يضفي جمالا موسيقيا يأسر المتلقي ويشدّ انتباهه، لأنّه يقوم على تكرار أصوات بعينها في نفس البيت الشّعري إذ "يورد المتكلّم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها.."[2]

وعرّفه أحمد الهاشمي بقوله هو: "أن يتّفق اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى"[3] بمعنى أنّ الجناس يتحقّق بجمع كلمتين يكون الاتفاق بينهما في الحروف أو النطق واختلافهما في المعنى، كما أنّه عند الود الود هو " الاتّفاق في الحروف أو في بعضها مع اختلاف المعنى"[4] بمعنى أنّ الجناس يكون بين الكلمات وليس بين التّراكيب ويتحقّق باتّفاق كلمتين أو تقاربهما لفظا واختلافهما في المعنى، ويتطلّب هذا الأسلوب "المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلاّ الأديب الذي وهب حاسّة مرهفة في تذوّق الموسيقى اللّفظية."[5] بمعنى أنّ

---

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د..ط)،(د.ت)، ص325.

[2](العسكري)أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ط1، 1952، ص321.

[3]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، ص325.

[4]الود الود، إشكالات الدّراسة الإيقاعية البديعية في الشّعر العربي-تطبيقات في الشّعر العربي-،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص98.

[5]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

هذا النوع البلاغي لا يمكن لأيّ كاتب أن يوظّفه في إبداعه لأنّه أسلوب يتطلّب المهارة والبراعة، وهي ميزات لا تتوافّر إلاّ عند الأدباء الذين وُهبوا حاسّة مرهفة تمكّنهم من تذوّق الموسيقى اللفظية.

ويذكر أحمد الهاشمي أنّ " الجناس التّام وهو ما اتفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، عددها، هيأتها، وترتيبها مع اختلاف المعنى"[1] أي يشترط في الجناس التّام أن يتشارك اللّفظان في الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها مع وجوب اختلافها في المعنى.

ويورد محمد طاهر اللاذقي النّوع الثّاني من الجناس وهو المسمى بالجناس "غير تام وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأربعة السابقة"[2] بمعنى أنّ الجناس غير التام هو اختلاف اللّفظين في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المحقّقة للجناس التّام، إمّا الاختلاف في حرف من الحروف أو هيأتها أو ترتيبها أو عددها مع بقاء شرط الاختلاف في المعنى.

وبتتبّع الألفاظ المتجانسة في " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" نلحظ اعتماد الشّاعر على الجناس غير التّام كما في قوله:**(من الخفيف)**

وَانتَحِب فِي صَلاَصِلِ الرَّعد تَحكِي ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِي وَقُيُودِي [3]

في البيت يظهر التّجانس الصّوتي الذي كوّن إيقاعا موسيقيا، حيث يظهر الجناس بين **(صلاصل، سلاسلي)** فجاء الاسمان مختلفان في نوع الحروف وكذا عددها، حيث إنّ الاسم الأوّل كان أوّل حروفه "**ص**" بينما الاسم الثاني أوّل حروفه "**س**"، وكذلك بالنّسبة للحرف الرّابع منهما، وزادت كلمة "**سلاسلي**" بحرف الياء الدّال على المتكلّم، وحقّق هذا التّقارب بين حرفي **السين والصاد** باعتبارهما من مخرج واحد(أسناني لثوي) جرسا موسيقيا يمتّع المتلقي،

---

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، ص326.

[2]محمد طاهر اللادقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)،2005، ص 207.

[3]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص309.

و يسمى هذا النوع بالجناس المضارع الذي يتحقق بحسب أحمد الهاشمي "باختلاف ركنيه في حرفين لم يتباعدا مخرجا"[1]

أمّا المثال الثّاني عن الجناس فهو في قوله:**(من الطويل)**

تَرَاءَى بِعَيني إن أَرَدت مَبَــرّتِـــي وَسَبب إِلَى الحُسنَى وَلَو بِقَسِيـــــم

فَمَا شمّ عرف المِسك دُون تَنشّــق وَلاَ اهتَزّ عَطفُ الغُصنِ دُونَ نَسِيم[2]

في هذا المثال يكمن الجناس غير التّام بين **(قسيم، نسيم)** فاللّفظان متّفقان من حيث العدد والهيئة والتّرتيب، إلاّ أنّهما مختلفان في نوع الحروف بين حرف القاف في الأولى وحرف النّون في الثّانية، وهذا النّوع من الجناس يسمّى "الجناس اللاّحق" وهو" ما كان فيه الحرفان المختلفان غير متقاربين." [3]

يضاف إلى ذلك مثال آخر يقول فيه "ابن عمّار": **(من المنسرح)**

يَا قَومُ مَاذا الشّــرَاء ثَانِيَــة تَرَى لِمَعنَى يرِيب مِــن عِنْــدِه

أَوحَشَني وَالسّمَاح عَـادَتــــه سَمَاحه بِالغَلاَء فِــي عَبــدِه[4]

يظهر الجناس النّاقص بين الكلمتين**(عنده، عبده)** حيث يختلف اللّفظان في نوع الحروف بين حرف " النّون" في كلمة **(عنده)** وحرف "الباء" في كلمة **(عبده)** وهي مجانسة اختلف الحرفان كذلك في المخرج، لذلك تندرج ضمن الجناس اللاّحق.

من خلال النّماذج الشّعرية الّتي تمّ إيرادها عن الجناس يظهر أنّ الشّاعر ابن عمّار كان مدركا لأهميته في تميّز أسلوبه وإبداعه الشّعري، حيث شدّ انتباه المتلقي من خلال ما أضفاه على شعره من نغم موسيقي وجمال لفظي.

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، ص 327.

(2) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص309.

(3) محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص 117.

(4) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية–، ص309.

ومما تجدر الإشارة إليه في نهاية هذا الفصل أنّ **(ابن عمّار)** ركّز على عناصر أسلوبية ميّزت شعره وإبداعه، فكان أسلوبه متميّزا اختلف عن غيره من الشّعراء بدءًا باختياره للأوزان العروضية المناسبة لشعره بالسّجن إضافة إلى القافية، كما استعان بما يحقّق لأسلوبه جمالا فنيا بالاعتماد على عناصر الموسيقى الدّاخلية كالتّكرار بنوعيه سواء تكرار الفونيمات أو تكرار الكلمات، وكذا أسلوب التّقابل أو التّكافؤ والتّجنيس أو المجانسة.

الفصل الثّاني

المستوى التّركيبي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا: الأسلوب بوصفه انزياحا:

1- مفهوم الانزياح

2- الانزياح في المستوى التّركيبي

2-1- التّقديم والتّأخير

2-2- الالتفات

ثانيا: الأسلوب بوصفه اختيارا:

1- أنماط الجمل الإنشائية

2- أسلوب الشّرط

3- أسلوب النّفي

أولا: الأسلوب بوصفه انزياحًا:

يعدّ الانزياح من المرتكزات الأساسية للدّراسات الأسلوبية في دراسة النّصوص الأدبية والشّعرية خاصّة لأنّ الشّاعر حسب جان كوهن " لا يتحدّث كما يتحدّث النّاس جميعا بل إنّ لغته شاذّة، وهذا الشّذوذ هو الّذي يكسبها أسلوبا"[1] أي النّظام اللّغوي الذي يوظّفه الشّاعر في إبداعاته شاذّ يختلف عن النّظام اللّغوي الذي يوظّفه سائر النّاس، وهذا الشذوذ الّذي يتميّز به هو ما يكسبه أسلوبا، لذلك فإنّ " الأسلوبيين نظروا إلى اللّغة في مستويين الأوّل: مستواها المثالي في الأداء العادي والثّاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[2] يشير محمد عبد المطّلب إلى قضية هامّة تتجلّى في تفريقه بين مستوى تُستعمل فيه اللّغة استعمالا عاديا، ومستوى آخر يعتمد على خرق النّظم العادية المألوفة وانتهاكها وهو ما يعرف بالمستوى الإبداعي.

والخطاب الأدبي حسب نور الدّين السد "نظام لغوي خارج عن المألوف، وهذا النّظام اللّغوي مقصود من إنشائه، بمعنى أنّه شُكّل بدافع إرادي، وهو خاضع لمبدأ الاختيار: أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام، وتركيبها في نسق لغوي فنّي لتؤدّي وظائفها الفنّية والجمالية"[3] بمعنى أنّ النّظام اللّغوي الذي تتألّف منه الكتابة الأدبية عامّة والشّعرية خاصّة، هو نظام خاص مقصود غير مألوف يتم فيه اختيار المفردات، وتنظيمها وفق أنساق لغوية فنية حتّى تؤدي وظائفها وتناسب مقام الكلام.

ويعتبر خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس" اللّغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشّكلية والّتي ترد عليها بل لأنّها بصورة خاصّة تترجم عن أصالة روحيّة وعن قدرة إبداعية متفرّدة"[4] يذكر خوسيه أنّ الانحراف الذي يكون في اللغة الأدبية لا يتعلّق بالمعطيات

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري، ص 15.

[2] محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، ص 268.

[3] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث-تحليل الخطاب الشعري والسردي-، ج1، دار هومة للطّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص198.

[4] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991، ص29.

الشّكلية التي يرد عليها بل في كونه صورة خاصّة تترجم عن قدرات إبداعية متميّزة وأصالة روحية.

وهذا التفرّد المميّز للّغة الأدبية قيامه الأساس هو اعتماده على الانزياح الّذي يعتبر "من أهمّ الظّواهر الّتي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره، لأنّه عنصر يميّز اللّغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها وتألّقها، ويجعلها لغة خاصّة تختلف عن اللّغة العادية"[1] أي يسهم الانزياح في جعل اللّغة الأدبية لغة خاصّة متفرّدة متميّزة لها خصوصيتها وتألقها تختلف عن اللّغة العادية، لذلك اعتبر "قضيّة أساسيّة في تشكيل جماليات النّصوص الأدبية...ويمكن بوساطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي"[2] بمعنى أنّ الانزياح هو قضية هامّة تتشكّل منه جماليات النّصوص الشّعرية والنّثرية، كما أنّه وسيلة لكشف خصائص الأسلوب الأدبي عن غيره، إذ بواسطته "يمكن التعرّف على طبيعة الأسلوب بل ربّما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته" [3] بمعنى أنّ الانزياح هو وسيلة يتمّ بها التعرّف على طبيعة الأسلوب.

ويعتبر فتح الله أحمد سليمان الأسلوب "تعبيرا كاملا عن شخصيّة صاحبه، بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية"[4] أي بواسطته يمكن تبيّن الخصائص الفنّية وحتّى الفكرية الّتي يتفرّد بها هذا المبدع عن غيره، بحيث لا يشاركه فيها أحد حتّى وإن تقاطعت في بعضها. بمعنى أنّه "انزياح فردي، أي طريقة في الكتابة خاصّة بواحد من الأدباء. وكان "بالي" نفسه يدعوه "انحراف اللّهجة الفردية" ويعتبره "ليو سبيتزر""انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"[5] بمعنى أنّ الأسلوب هو سمة خاصّة يتفرّد بها هذا الأديب أو الشاعر عن غيره من الأدباء أو الشعراء لذلك اصطلح على تسميته"انزياح فردي".

---

[1] أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني،(رسالة جامعية)،جامعة مؤتة، 2008، ص5، ص6.

[2] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث-تحليل الخطاب الشعري والسردي-، ج1، ص198.

[3] محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، ص 268.

[4] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية-، ص7.

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري ، ص16.

لذلك فإنّ الانزياح هو الرّكيزة الأساسية التي تقوم عليها الدّراسات الأسلوبية في صبر أغوار النّصوص الأدبية، وتبيّن مميزاتها وما تتفرّد به عن نصوص أدبيه أخرى، لأن الأسلوب" هو طريقة الفرد الخاصّة في التّعبير سيظلّ دائما مقترنا بالانزياح أو العدول عن طرائق أخرى فردية(أساليب كتّاب آخرين) أو جماعية(أساليب الأدب واللغة عامة) وثانيهما: أنّ الأسلوبية نفسها كانت قد جعلت الانزياح منذ نشأتها عماد نظريتها" [1] لأنّها"علم الانزياحات اللّغوية"[2]

لذلك تعمل الأسلوبية حسب نور الدين السد على تحليل" استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللّغة، وإنّ ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي"[3] يشير الباحث إلى أنّ الأسلوبية تهتم بتحليل طريقة استخدام العناصر اللّغوية في النّصوص الشّعرية والنّثرية، لأنّ استخدامها فيها هو انحراف أسلوبي فردي يميّزها عن الاستعمال العادي.

وفيما يلي سيتمّ تحديد المقصود بالانزياح من المنظور اللّغوي والاصطلاحي ثمّ سيكون الحديث عن الانزياح في المستوى التّركيبي، إضافة إلى الالتفات الضّميري والالتفات في الأفعال.

1-مفهوم الانزياح:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور**(ت711هـ)** في مادّة(نزح) قوله:"نَزَحَ الشّيءُ ينزحُ نزحاً ونُزُوحا: **بعُد.** وشيء نُزُوحٌ ونَزُوحٌ: نازحٌ، ونَزَحت الدّارُ فهي تَنزحُ نُزُوحاً إذا بعُدت. وقوم منازيحُ إنّما هو جمع منزاح وهي الّتي تأتي إلى الماء عن بُعد؛ ونزح به وأَنزَحَه. وبلد نازحٌ، ووصلٌ نازحٌ: **بعيد،** فعيل بمعنى فاعل. ونَزَحَ البِئرَ ينزِحُها وينزَحُها نزحاً وأَنزَحها إذا استقى ما فيها حتّى **ينفدَ، وقيل: حتى يقلَّ ماؤها.** ونزحتِ البئرُ ونكِزَتْ تنزِحُ نَزْحًا ونُزُوحًا فهي نازح ونُزُوحٌ ونَزُوحٌ: نفد ماؤُها قال اللّيث: والصّواب عندنا نُزِحَتِ البئر إذا استُقي ماؤها. وفي الحديث: أنّه نزل الحديبية وهي نَزَحٌ؛ النّزَح، بالتّحريك: البئر الّتي أُخذ ماؤها. يقال:

---

[1]**أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني ، ص6.**

[2]**جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومحمد العمري، ص 15.**

[3]**نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث،ج1، ص 198، ص199.**

نَزَحت البئر ونَزَحتُها، لازم ومتعد؛ ومنه حديث ابن المسيّب قال لقتادة: ارحل عنّي فلقد نَزَحتني أي أنفَدْت ما عندي... وجمع النَّزح أنزاحٌ وجمع النّزوح نُزُحٌ. وماء لا ينزِح ولا يَنزَحُ أي لا ينفدُ...والنّزحُ: **الماء الكَدِر**. وقد نُزِح بفلان إذا بَعُدَ عن دياره غيبَة بعيدة... وأنت بمُنتزحٍ من كذا أي ببعيد منه." [1] فالمعنى اللّغوي لكلمة (نزح) في لسان العرب تدلّ على البعد عامّة وقد تقترن بالزّمان حينما تدلّ على البعد عن الشّيء لمدّة طويلة، كما أنّها تعني نفاد ماء البئر أي ما أُخذ ماؤها ولم يبق منه شيء، وتعني كذلك الماء الكَدِرُ إذا كانت من لفظة(النّزَحُ) .

أمّا في معجم تاج العروس من جواهر القاموس في مادّة(ن ز ح) فإنّ المعاني نفسها التي وجدناها في معجم لسان العرب حيث تعني:"(نزح) الشّيء (كمنع وضرب) ينزَحُ وينزِحُ (نزحاً) إذا (بعُد) كانتَزَحَ انتزاحًا. ونزح البئر يَنزَحها نزحًا: استقى ماءَها حتّى ينفدَ أو يقلَّ كأَنزحهَا. ونزحت هي أي البئر والدّار تنزحُ (نَزْحًا) ونُزُوحا فهي نازِحٌ ونُزُوحٌ...وشيء نُزُحٌ ونازحٌ: بعيد ... والنّزَحُ محرّكة: الماء الكَدِرُ والنَّزَحُ أيضا: البئر التي نُزِحَ أكثر مائها ... والنّزيح : البعيد... والمِنزَحَة بالكسر: الدَّلوُ يُنزَح بها الماءُ(وشبهها) وهو بِمُنتَزَحٍ من كذا أي بِبُعدٍ منه، وقد نُزح بهِ كعُني: بعُد عن دياره غيبةً بعيدةً...وقوم منازيح وإبلٌ منازيح من بلاد بعيدة ...وممّا يستدلّ عليه: أنزحَه. وماءٌ لا ينزِحُ ولا يَنْزَحُ أي لا ينفدُ ومن المجاز: أنت من الذمّ بمُنتزَحٍ ويقال: شرّك سُرحٌ وخيرك نُزُحٌ **أي قليل**." [2] فالمعاني التي أوردها الزّبيدي في معجمه لكلمة (نزح) هي نفسها المعاني التي أوردها ابن منظور غير أنّ الزّبيدي أضاف معنى آخر وهو دلالة الكلمة على الخير القليل.

أمّا المعنى الاصطلاحي للفظ "الانزياح"(Ecart ,Déviation) فقد تعدّدت مسمّياته وتنوّعت غير أنّ مدلولها يبقى نفسه حيث يشير الدكتور يوسف وغليسي إلى أنّه تمّ "نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحا يمكن أن نجد شفيعا لها في أنّ الغربيين أنفسهم قد عبّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،ج3، ص614.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج7، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص 169 وما بعدها.

العشرين(Scandale , Incorrection, Violation, Infraction, Subvertion, Altération, Aberration, Distorsion Déformation, Transgression, Abus)" [1] إضافة إلى ذلك قام عبد السلام المسدّي بذكر الدّوال المستعملة للدّلالة على الانزياح مع بيان من بادر إلى توظيفها فذكر:" الانزياح (L'écart)، التّجاوز (L'abus) فاليري (Vaéry)، الانحراف (La Déviation) سبيتزر(Spitze)، الاختلال (La distorsion) والاك وفاران (Wellek et Warren)، الإطاحة (La subversion) بايتار (Peytard)، المخالفة(L'infraction) تيري (Thiry)، الشّناعة (Le scandale) بارت (Barthes)، الانتهاك (Le viol) كوهن (Cohen)، خرق السّنن (La violation des normes) اللّحن L'incorrection) تودوروف (Todorov)، العصيان (trqnsgression) آراقون (Aragon)، التّحريف (L'altération) جماعة (مو) ((Le groupe (mu))" [2]

لا شكّ أنّ هذا التعدّد في المصطلحات يبيّن الأهمية التي يحظى بها الانزياح في الدّراسات الأسلوبية، حيث يعرّفه نور الدّين السد بأنّه" انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته" [3] بمعنى أنّ الانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المعروف أثناء إنشائه وصياغته.

ويضيف قائلا أنّه –الانزياح–"خرق للقواعد حينا ولجوءًا إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر"[4] فيظهر من هذا التّعريف أنّ الانزياح هو توظيف خاص للعناصر اللّغوية بطريقة تختلف عمّا هو معروف ومألوف، ويمكن أن يتحقّق كذلك حينما يتمّ الاعتماد على الصّيغ النّادرة، وهناك من حدّده انطلاقا من كونه وسيلة محوريّة للتّفريق بين الكلام العام العادي الذي يشترك فيه سائر النّاس، وبين الكلام الأدبي الفنّي المتفرّد في صياغته ودلالته باعتباره " استعمال للّغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث

---

[1]يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، ج64، مجلد 16، فبراير 2008، ص189.

[2]عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 100، ص 101.

[3]نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الأدبي الحديث،ج1، ص 198.

[4]المرجع نفسه، ص 103.

يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني." [1]

أمّا عباس رشيد الددّة فيرى أنّ الانزياح هو "اختراق مثالية اللّغة، والتجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة الّتي عليها النّسق المألوف والمثالي، أو العدول في مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالي عمّا عليه هذا النّسق." [2] بمعنى أنّ الانزياح هو تجاوز الصّياغة المألوفة المعتادة للّغة، واستحداث نسق جديد يختلف عن الأوّل سواء على المستوى التّركيبي أو الدّلالي، على اعتبار أنّ الانزياح حسب صالح عطية صالح مطر **هو** " انحراف لغوي نصّي بعيد عن المألوف والمتلقي ذو سمات لغوية صوتية وصرفية ونحوية وغنائية منحرفا أو مفارقا لنموذج آخر من الاستخدام اللّغوي"[3] بمعنى أنّ الانزياح هو انحراف في النّظام اللّغوي المكوّن للّنصوص والذي يكون مخالفا للمألوف والمتلقي يكون ذا سمات لغوية صوتية وصرفية ونحوية وغنائية مغايرا لتركيب آخر.

ويعرّف نوار بوحلاّسة الانزياح بأنّه" استعمال المبدع للّغة(مفردات– صور– تراكيب) استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي المبدع من خلالها ما ينبغي أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر أو هو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى بها المبدع في خطابه الأدبي عامة، والشّعري خاصّة لإكساب هذا الخطاب التميّز والبعد عن الأنماط المعيارية في النّصوص الأخرى"[4] بمعنى أنّ الانزياح هو استعمال الشاعر لمفردات اللغة وتراكيبها وصورها بصورة تخرج الخطاب عمّا هو مألوف ومعتاد وتكسبه التفرّد والقوّة والتميّز، لذلك فإنّ "نجاح الشّاعر في توليد أساليب جديدة يساعده على تشكيل لغته تشكيلا يمكّنه من التّعبير عن إحساسه ورؤاه بأساليب ذات أبعاد دلالية وإيحائية،

---

[1]نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الأدبي الحديث،ج1، ص 7.

[2]عباس رشيد الددّة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2009، ص 15.

[3]صالح عطية صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، مصر،(د.ط)، 2004، ص 16.

[4]نوار بوحلاسة، الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2012، ص 19.

خالية من الوضوح والابتذال"[1] بمعنى أنّ الأساليب الجديدة التي ينشئها الشاعر تساعده على التّعبير عن تجربته الشّعرية بأسلوب فنّي وعمق دلالي يأسر المتلقي ويدفعه للبحث عن مكامن التميّز في هذا الخطاب .

ويقسّم الباحث أحمد محمد ويس الانزياح إلى" نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح. أمّا النّوع الأوّل فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادّة اللّغوية ممّا سمّاه كوهن"الانزياح الاستبدالي" وأمّا النّوع الآخر فهو يتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق الّذي ترد فيه؛ سياقا قد يطول أو قد يقصر، وهذا ما سمّى"الانزياح التّركيبي"[2] يفرّق محمد ويس بين نوعين من الانزياح نوع يتعلق بجوهر المادّة اللّغوية وهو ما يسمى بالانزياح الدلالي أو الاستبدالي، ونوع آخر يتعلّق بتركيب المفردات مع بعضها البعض في السياق الذي ترد فيه وهو المسمى بالانزياح التّركيبي.

وعلى هذا الأساس سيتمّ العمل في هذا الفصل على الانزياح التّركيبي بينما سيتم الحديث عن الانزياح الاستبدالي أو الانزياح على المستوى الدّلالي في الفصل الثّالث.

2- الانزياح في المستوى التّركيبي:

يعرّف أحمد محمد ويس الانزياح التّركيبي أنّه كل ما" يتعلق بتركيب المادّة اللّغوية مع جاراتها في السّياق الّذي ترد فيه"[3] أي يتعلّق بانتظام العناصر اللّغوية بعضها ببعض بالنّظر إلى السّياق الّذي ترد فيه، ويتحقّق الانزياح التّركيبي " من خلال طريقة في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التّركيب والفقرة"[4] فهو إذًا يتعلّق بالطّريقة التي يتمّ بها الرّبط بين عناصر اللّغة أثناء تركيب جملة أو فقرة أو نصّ.

ومعلوم "أنّ تركيب العبارة الأدبية عامّة والشّعرية خاصّة يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النّثر العلمي ... التّركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كلّ علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية. فالمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللّغة جماليا

---

[1] بوشلالق حكيمة، بردة البوصيري دراسة أسلوبية، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2010/2009، ص65، ص66.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

[3] المرجع نفسه، ص 111.

[4] المرجع نفسه، ص 120.

بما يتجاوز إطار المألوف، وبما يجعل التنبّؤ بالّذي سيسلكه أمرا غير ممكن."[1] بمعنى أنّ التّركيب الذي يوظّفه الأديب أو الشّاعر ينماز عن التّركيب المألوف المعتاد، وعن التّركيب الذي يستعمله النّاس في التّخاطب، وهذا حتّى يخلق جمالية لنصّه، ويكسبه الدّيمومة والتميّز على اعتبار أنّ " شعرية النّص تنشأ من خلال كسر النّمط الشّائع من التّركيب لتوغل في الاتّساع، فتأتلف تراكيب جديدة منزاحة لتشكّل علما لا تقع على مرجعه الّذي نقل النّص عنه، فيتجلّى أمامك كيانا مفردا يدهشك بتجلّيه، وبما توحي به عناصره في النّص" [2] يشير عبد الله حمد خضر إلى قضية شعرية النص التي تعتمد في قيامها على مخالفة الأنماط التّركيبية المعروفة، فتنشأ من ذلك تراكيب لغوية جديدة لا تعبّر عن التجربة التي كان النص يعبّر عنها أولا. ويتحقّق هذا الانزياح التّركيبي أو العدول " في مباحث التّقديم والتّأخير والذّكر والحذف وغيرها"[3]

وعلى هذا الأساس سيتمّ العمل على تبيّن هذه المباحث في" شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" بداية بالتّقديم والتّأخير.

2-1- التّقديم والتّأخير:

يعتبر التّقديم والتّأخير بين عناصر الجملة من أهم القضايا الأسلوبية التي شغلت البلاغيين والنّحاة قديما وحديثا؛ لما لهذه القضيّة من أهمية كبيرة في زيادة جمالية النّصوص الأدبية ودرجة تأثيرها.

ويكون التقديم والتأخير أثناء نظم الكلام وتركيبه، وهو ما يعرف بالنّظم الّذي يرى محمود منير المسيري أنّه" يكون خاضعا لقوانين اللّغة وأصولها ومناهجها التي تكتب بها... ففي كلّ لغة من لغات البشر نسق معيّن في ترتيب الكلام، يلتزمه الكتّاب فيما يكتبونه، والمتكلّمون في أحاديثهم، ويرتبط بالتّسلسل المنطقي والتدرّج الذّهني بحيث يوضع الكلام كما

---

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

[2] عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص 66.

[3] إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص 15.

يقتضيه علم النّحو في هذه اللّغة"[1] يشير محمود منير المسيري إلى قضية وهي وجوب وضع الكلام وتنظيمه وفق ما تقتضيه قوانين اللغة المكتوب بها؛ لأنّ اللغات تختلف عن بعضها من حيث طريقة تركيب الكلام الذي يرتبط بالتدرّج الذهني والترتيب المنطقي الخاص بهذه اللغة أو تلك، ويكون هذا التنظيم وفق قواعد وقوانين علم النّحو، لأنّ" الإنسان بطبيعته البشرية يختلف أسلوبه تبعا لاختلاف حالاته الذّهنية والعاطفية فيتخيّر كلماته الّتي تقال في حالة الرّضا عن الّتي تقال في حالة الغضب، فيقدّم في مقام ما يؤخره في مقام آخر"[2] بمعنى أنّ الإنسان بطبيعته يختار تراكيب لغوية تناسب الحالة الذهنية والعاطفية التي هو عليها، لذا قد يلجأ إلى تقديم عنصر لغوي لأنّه المناسب للتّعبير عن حالة الفرح التي هو عليها، وقد يؤخّره في حالة الحزن أو الغضب.

واللّغة العربية تتميّز عن غيرها من اللّغات في كونها تتّصف بمرونتها وقدرتها على التّأقلم مع أيّ وضع لغوي جديد، لأنّ من مميزات اللّغة العربية "أنّ الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلّمون بها الحرّية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاؤون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجاراة لظروف القول وملابساته"[3] بمعنى أنّ اللّغة العربية تتيح للمتكلمين بها إمكانية التقديم والتأخير بين عناصر الجملة فيها تبعا لدوافعهم النّفسية أو خدمة لمقاصد يبتغونها.

وقد يحتاج المتكلّم كذلك للتّركيز على معنى معيّن بغية إبرازه وإظهاره؛ لذا يلجأ إلى إعادة ترتيب عناصر الجملة وفق ذلك ليخالف التّرتيب الأصلي لها، ولا يتمّ القيام بهذه العملية "إلاّ لفائدة يريدها المتكلّم ولحاجة في نفسه تقتضي تقديم هذا العنصر دون غيره مع

---

[1]منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، مصر، ط1، 2005، ص 23.

[2]عيد سالم العرجان، التقديم والتأخير في التوقيعات- دراسة نحوية(رسالة جامعية)، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص33.

[3]عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 69.

الاهتمام بالعناصر الأخرى ولكن بدرجة أقل"[1] بمعنى أنّ المتكلّم لا يلجأ إلى التّقديم والتّأخير بين عناصر الجملة إلاّ إذا احتاج إلى إبراز عنصر مهم بالنّسبة إليه؛ لأنّ المعنى عند ذاك يكون أكثر تأثيرا .

ويشير فاضل صالح السمرّائي إلى أنّ" تقديم الألفاظ بعضها على بعض له أسباب عديدة يقتضيها المقام وسياق القول يجمعها قولهم: إنّ التّقديم إنّما يكون للعناية والاهتمام. فما كانت به عنايتك أكبر قدّمته في الكلام، والعناية باللّفظة لا تكون من حيث أنّها لفظة معيّنة بل قد تكون العناية بحسب مقتضى الحال، ولذا كان عليك أن تُقدّم كلمة في موضع ثمّ تؤخّرها في موضع آخر لأنّ مراعاة مقتضى الحال تقتضي ذلك"[2] نلاحظ أن التّعريف قد أضاف عنصرا آخر يدفع بالمتكلّم إلى تغيير ترتيب عناصر الجملة، وهو مراعاة مقتضى الحال أو المقام أو سياق الكلام، فيُقدّم ما يتناسب ومقاما معينا، وقد يحتاج إلى تأخيره في مقام مغاير.

ويشير فتح الله أحمد سليمان أنّ المتكلّم يلجأ إلى التّقديم والتّأخير حينما يدرك أنّهما " يحقّقان أهدافا جمالية قد لا يحقّقها الالتزام بالرّتبة العادية للعبارة"[3] بمعنى أنّ التقديم والتأخير بين عناصر الجملة يهدف من ورائه تحقيق مقاصد جمالية قد تغيب إذا التزم المتكلّم الترتيب الأصلي العادي، وهذه الأهداف الجمالية أكثر ما يحتاجها المبدع.

ويبيّن جاسم محمد الصميدعي أنّ التّقديم والتّأخير من" أهم مباحث الأسلوبية في الكشف عن العملية الإبداعية في النّصوص، وذلك لكثرة اعتماد المبدعين عليه لغرض خلق دلالات جديدة وإثارة المتلقّي"[4] بمعنى أنّ المبدع يعتمده كوسيلة لخلق معانٍ جديدة للتّركيب الواحد، والهدف من ذلك إثارة المتلقّي وحمله للإقبال على المنتج الإبداعي.

---

[1]منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، ص 21.

[2]فاضل صالح السمرّائي، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، ط4، 2006، ص41.

[3]فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، ص29.

[4]جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج– دراسة أسلوبية –، دار دجلة ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2010، ص72.

فالمبدع حسب نور الدّين السد" يخترق الاستعمال المألوف للّغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[1] بمعنى أنّ السّبب الذي يدفع المبدع إلى خرق أنظمة اللّغة المألوفة هو جعل إنتاجه مؤثّرا في المتلقّي، لأنّ الخطاب الشّعري الأدبي " يسير في اتّجاه مخالف للخطاب النّثري العادي حيث يرتكز الثّاني على الوضوح والاتّساق والتّرابط المنسجم بين أجزاء الخطاب، في حين يعمل الأوّل على خرق هذه القاعدة"[2] بمعنى أنّ الخطاب الشعري مخالف للخطاب النثري العادي لكون هذا الأخير متميّز بالوضوح وترابط أجزائه واتساقها بينما الخطاب الشعري يقوم على خرق هذه الميزات واستحداث نظام خاص به.

والإبداع الأكثر حاجة إلى خرق هذه الأنظمة والاستعانة بالتّقديم والتّأخير هو الشّعر؛ لأنّ الشّاعر يضطرّ إلى" تمزيق الحاجز الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها، فالشّاعر شكّل في شعره خرقا للاستخدام العادي للّغة وفتح آفاقا لمجالات تستخدم فيها اللّغة استخداما غير مألوف ما جعل شعره يتّسم بالرّصانة والجزالة"[3] بمعنى أنّ الأمر الذي يكسب شعر الشّاعر رصانة وقوّة هو ما يلجأ إليه من تغييرات، وكسر للأنظمة المألوفة المعتادة على مستوى اللّغة العادية، والتّقديم والتّأخير بين عناصر الجمل، لأنّك قد " ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان"[4] فالتّقديم والتّأخير مطيّة لأن يكون الشّعر رصينا تستلذه الأسماع، ولكن لا يجب المبالغة فيه أو مخالفة قواعد العلوم المختلفة وخاصّة النّحو، لأنّ حسن النّظم حسب عبد القاهر الجرجاني" أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ص198.

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص42.

[3] أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني (رسالة جامعية)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2008، ص161.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

الرّسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها" [1] بمعنى أن تنظّم كلامك وفق ما تنصّ عليه قواعد علم النحو ولا تحيد عنها.

ويؤكّد عبد القاهر الجرجاني أنّ التّقديم والتّأخير بين العناصر اللّغوية يكون على وجهين: "تقديم يقال إنّه على نيّة التّأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التّقديم على حكمه الّذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدّمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدّمته على الفاعل...الخ، وتقديم لا على نيّة التّأخير، ولكن على أن تنقل الشّيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كلّ واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدّم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا" [2] باعتبار أنّ "للتّقديم ميزان توزن به الكلمات وللتّأخير مزايا فنّية يلاحظها الذّهن في معنى كل كلمة، ومالها من ميزات وخصائص في التّركيب"[3] .

وباستقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" يتبيّن توظيف الشّاعر للتّقديم والتّأخير لكونه سمة أسلوبية تمكّنه من زيادة جمالية قصائده وإثراء دلالتها وتعميقها، إضافة إلى ذلك وظّفه كأداة لإبراز معنى عكس من خلاله حالته المأساوية التي يعيشها داخل السّجن، والّتي سعى لنقلها لمتلقّيه والتّأثير بها على المعتمد أو من طلب شفاعتهم له لديه.

لذا احتاج إلى توظيف تركيب لغوي منزاح عن التّركيب الأصلي ليحقّق مقصده ويؤدي هذه المهمّة إضافة إلى" إمتاع المتلقّي وجذب انتباهه بتلك النّتوءات أو التحوّلات التي لا يتوقّعها في نسق التّعبير، لأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد" [4] يتحدّث حسن طبل عن الغاية من التقديم والتأخير حيث يعتبره وسيلة تمتّع المتلقي وتجذب انتباهه عن طريق

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص106، ص107.

[3] عبد الفتاح لاشين، التّراكيب النّحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ للنشر، السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص147.

[4] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، 1998، ص26.

الخرق الحاصل في نظام اللّغة ، وهذا على اعتبار أنّ نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب جديد من شأنه أن يكون أحسن وسيلة لتنشيط سمع المتلقي، وإيقاظ حاسة الإصغاء لديه.

ومن أبرز مظاهر التّقديم والتّأخير التي وردت في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي":

1- تقديم الخبر على المبتدأ.

2- تقديم خبر الناسخ على اسمه.

3- تقديم المفعول به على الفاعل.

4- تقديم الجار والمجرور.

أ- تقديم الخبر على المبتدأ:

يكون التّرتيب الأصلي بين عناصر الجملة الاسمية بأن يتقدّم المبتدأ (المسند إليه) على الخبر(المسند) والّذي تتعدّد صوره فقد يرد مفردا أو جملة(اسمية أو فعلية)أو شبه جملة(من جار ومجرور أو ظرف ومضاف إليه)، وقد يحتاج الشّاعر إلى إبراز دلالات جديدة لذلك يلجأ إلى الانزياح في ترتيب عناصر هذه الجملة، فيقدّم الخبر(المسند) على المبتدأ(المسند إليه) وهو ما يخلق جمالية فنّية في شعره، ويجعله أكثر تأثيرا في المتلقي لأنّ الشاعر "لا يقدّم ويؤخّر خضوعا لمقتضيات الوزن فحسب، وإلا كان مجرد ناظم، لا حياة في شعره، ولا قيمة لفنه، ولكنّه يعبّر عن إدراك معيّن للأمور، ويصوّر ما بنفسه من رغبات، ولا بأس بعد ذلك أن تلتئم هذه الغاية المعنوية مع أيّ قيمة شكلية أخرى كسلامة الوزن أو مراعاة الموسيقى الدّاخلية، أو غير ذلك ممّا يدلّنا على أنّ التّقديم والتّأخير في الشّعر مثلهما في النّثر يتِمّان بإدراك ووعي: ويهدفان إلى قوّة المعنى وصدق التّعبير وجمال العبارة"[1] بمعنى أنّ الشاعر حينما يقدّم ويؤخّر بين العناصر اللغوية لا يفعل ذلك خدمة لمتطلبات الوزن، وإنّما يفعل ذلك ليعبّر عن تجربته وانفعالاته بصورة صحيحة تجمع بين قوّة المعنى وجمال التعبير.

---

[1] **منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، ص43.**

ومن الشّواهد الشّعرية التي اعتمد فيها "ابن عمّار" على الانزياح في تركيب الجملة الاسمية هو تقديم الخبر الذي ورد شبه جملة على المبتدأ في قوله:**(من الكامل)**

لَكَ فِي نَفسِهِ العَزِيزَةِ حُـــبٌ شَابَ فِيهِ حَلاَوَةُ التّوحِيـــــدِ

وَعَلَى لَحظَة النَّزِيه طُلُوعٌ كَطُلُوع البَشِيرِ بِالتَّأيِيـــــدِ [1]

الملاحظ في البيتين قيام الشّاعر بالانزياح التّركيبي بين عناصر الجملة الاسمية، بحيث قدّم الخبر الذي ورد شبه جملة (لك، فيه، على لحظة) على المبتدأ (حبّ ، حلاوة، طلوع) وقد ورد المبتدأ في هذه الجمل نكرة؛ لذلك تقدّم الخبر شبه الجملة عليه.

وهذا التّركيب المنزاح وظّفه لمّا خاطب" الرّشيد بن المعتمد" طلبا في شفاعته له لدى أبيه، حيث سعى لإثبات هذا الحب الذي يتفرّد به لدى والده وهو حبّ دائم ثابت، لذلك استعان بالجملة الاسمية لإظهاره لكونها تدلّ على الثّبات والدّيمومة، كما أنّه لجأ إليه لطلب شفاعته له لدى أبيه اعتمادا على معنى الأبوّة من خلال مكانة الابن عند أبيه وهو ما أظهره هذا الانزياح على مستوى الجملة الاسمية.

ومن الشّواهد الشّعرية الأخرى عن التّقديم والتّأخير بين عناصر الجملة الاسمية في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" قوله:**(من الكامل)**

بِيَدِي مِنَ المَأمُونِ أَوثَقُ عِصمَةٍ لَو أَنَّ أَمرِي فِي يَدِ المَأمُون [2]

في البيت انزياح تركيبي قدّم فيه "ابن عمّار" الخبر وهو شبه الجملة (بيدي) على المبتدأ (أوثق)؛ ليبرز قيمته عند المأمون بن المعتمد، وهذا بغرض التّأثير عليه وحمله على مساعدته بالتوسّط له لدى أبيه حتّى يطلق سراحه.

---

[1] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص311.

[2] المرجع نفسه، ص313.

ولا شكّ أنّ هذا الانزياح شكّل سمة أسلوبية أسهم في زيادة جمالية وفنّية هذه القصائد، وكذا التّأثير في المتلقين وحملهم على تقديم العون باعتباره شاعر مسجون يعاني داخل سجنه.

ب- تقديم خبر النّاسخ على اسمه:

إضافة إلى تقديم الخبر على المبتدأ وظّف الشّاعر الانزياح في الجملة الاسمية المنسوخة بتقديم خبر النّاسخ على اسمه ومن ذلك قوله:**(من الطويل)**

وإن كان بين الخطّتين مزيّـةٌ فأنت إلى الأدنى من الله أجنح [1]

قدّم "ابن عمّار" خبر النّاسخ (كان) المتمثّل في شبه الجملة (بين الخطّتين) على اسمه (مزيّة)، ولا شكّ أنّ هذا الانزياح عمل على إبراز جوانب جمالية وفنّية أسهمت في التّأثير في المتلقي، وهو ما كان سيغيب لو أنّ الشّاعر حافظ على التّرتيب الأصلي (الناسخ + اسمه + خبره).

ج- تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل في ترتيب عناصر الجملة الفعلية أن يتقدّم الفعل ثمّ يحلّ بعده الفاعل ثمّ المفعول به، وقد ينزاح هذا التّرتيب ويحلّ محلّه ترتيب آخر ولكن بشرط الحفاظ على أحكام كل عنصر، وغالبا ما يقع هذا الانزياح بتقدّم المفعول به على الفاعل، ومن صوره في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي قوله:**(من الكامل)**

مَلِكٌ طَوَى سِرَّ المَهَابَة شَخصُهُ لَولاَ أَسِرَّةُ وَجهِهِ المَيمُون[2]

في هذا البيت أحدث "ابن عمّار" منبّها أسلوبيا أساسه الخرق التّركيبي، من خلال كسر نظام الجملة وترتيبها العادي ومجاوزة معياريتها بإبراز المخصوص، إذ تحوّل التّركيب الأصلي للجملة (فعل + فاعل + مفعول به) إلى تركيب جديد (فعل + مفعول به+ فاعل)

---

[1] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 319.**

[2] **المرجع نفسه، ص314.**

حيث أعطى هذا التّغيير الجديد حيوية أكبر للبيت، كما أسهم في تحقيق أثر دلالي مؤثّر عمّق من إحساس الشّاعر، وزاد من فاعلية المعنى الشّعري المقصود.

وقد سعى الشّاعر بهذا التّرتيب الجديد إلى التّأثير على "المأمون" حتّى يشفع له عند والده، بجعله ينزع نحو هذا التّشكيل الذي يبرز من خلاله ميزة أو قيمة يتميّز بها، ترتكز أساسا على الشّهامة وانطوائه على سرّ المهابة فكلّ من عرفه أو سمع به يتملّكه الخوف والفزع، وهي ميزة مخفيّة عبّر عنها بكلمة(سرّ) ولكن أتبعها في الشّطر الثّاني بما يجعلها ظاهرة للعيان في قوله (أسرّة وجهه الميمون)، فهذه الحالة الانفعالية التي تملّكت الشّاعر جعلت تعابيره تنساق وراءها وتستجيب لتداعياتها، فكان التّغيير في نظام التّركيب سبيلا لذلك؛ وهذا كلّه من أجل إبداء عنايته واهتمامه بالمعنى المقدّم، وكلّ هذا سعي من "ابن عمّار" للخلاص من حياته داخل السّجن.

ويقول كذلك في موضع آخر:(**من الطويل)**

سَيَأتِيكَ فِي أَمرِي حَدِيثٌ وَقَد أَتَى بِزُورِ بَنِي عَبدِ العَزِيزِ مُوَشَّح[1]

لجأ الشّاعر كذلك إلى التّقديم والتّأخير بين عناصر الجملة في هذا البيت، حيث قدّم (المفعول به والجار والمجرور) معا على الفاعل وهو لفظة(حديثٌ) وكذا الجار والمجرور (في أمري) محاولا إبراز صدقه وبراءته من الاتّهامات التي اتّهمه بها أعداؤه" بنو عبد العزيز" لأنّها مجرّد افتراءات افتروها عليه، وبهذا التّركيب الجديد أسهم في توضيح الفكرة الّتي تدور في ذهنه؛ وهي الكلام الكاذب الباطل الذي قيل عنه من قبل أعدائه، ليُحسّن صورته لدى "المعتمد" ويؤثّر فيه لأجل إطلاق سراحه.

وقوله كذلك:**(من الكامل)**

مَلَكَت عَنَانَ الرّيـحِ رَاحَتُـهُ فَجِيَادُهَا من تَحتِهِ تَجرِي[2]

---

[1] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص321.**

[2] **المرجع نفسه، ص303.**

قدّم الشّاعر في هذا البيت المفعول به والمضاف إليه(عنان الرّيح) على الفاعل(راحته) في الشّطر الأوّل، كما قدّم شبه الجملة(من تحته) على خبر المبتدأ (تجري) فعملت هذه المخالفة في التّرتيب المنطقي للجملة على مفاجأة المتلقي، فكان هذا النّسق التّركيبي الجديد محمّلا بشحنات إيحائية شكّلت بؤرة دلالية أسهمت في بروز معنى دلالي قصد به الشّاعر إلى ذكر مكانة المتلقي وقوّته وبطشه حين كان يخاطب "ابن حسداي".

كما أنّ هذا الترتيب الجديد حقّق دلالة إضافية على عكس لو جاء بالتّرتيب العادي، فهو يعبّر عن انعكاس واضح لخلجات نفسه وسبرا لمكنوناته بفعل الطّاقة الانفعالية التي تملّكته والّتي تجسّدت من خلال التّرتيب الجديد بين عناصر الجملة.

د- تقديم الجار والمجرور:

تقديم الجار والمجرور هو من أبرز ظواهر الانزياح التّركيبي الموظّف من طرف "ابن عمّار الأندلسي" في شعره بالسّجن، ولعلّ هذا الأمر راجع " لطبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتّع بالمرونة وسهولة التّحريك أفقيا"[1].

وتتعدّد الأغراض الّتي من أجلها يتمّ تقديم الجار والمجرور ويذكر الدكتور فتح الله أحمد سليمان أنّها تكون غالبا " للتّفصيل والتّوضيح وإزالة الإبهام"[2].

وقد ورد تقديم الجار والمجرور في الجملة الاسمية عند "ابن عمّار الأندلسي" في قوله:**(من الطويل)**

أَلاَ إِنَّ بَطشًا لِلمُؤَيَّد يُرتَجَى وَلَكِنَّ حِلْمًا للمُؤَيَّد أَرجَح [3]

في هذا البيت لجأ "ابن عمّار" إلى الخروج عن النّمط التّعبيري مألوف الاستعمال، حيث قدّم شبه الجملة " للمؤيّد" عن خبر "إنّ" الّذي ورد جملة فعلية" يرتجى"، وهو ما حصل

---

[1] فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعوري عند جميل بثينة- دراسة أسلوبية بنائية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 133.

[2] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص319.

[3] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص319.

كذلك في الشّطر الثّاني من خلال تقديم شبه الجملة " للمؤيّد" عن خبر النّاسخ "لكنّ"، وكان ذلك لتنبيه المتلقي وهو (المعتمد) إلى أنّ البطش والعقاب الذي عرف به تمنى أعداؤه أن يناله ويبطش به ويعاقبه على خيانته له.

ولكن يخالف هذا الأمر في الشّطر الثّاني، ويؤكّد على ميزات جديدة بارزة أكثر من الأولى وهي رجاحة عقله وميله إلى الحلم والعفو إذ هي الصفات الطّاغية على سلوكه، وهو ما يأمل أن يُعامَل به، وبفعله هذا أراد التّأثير عليه وشدّ انتباهه إلى ما سيقوله حتّى يكون تأثيره أعمق ويلبّي له ما يطلبه ويبتغيه. ويضاف إلى ذلك قوله:**(من الكامل)**

مَلَكَت عَنَان الرّيحِ رَاحتُــه فَجِيَادُهَـا من تحتـه تجـري [1]

حيث قدّم " ابن عمّار" الجار والمجرور (من تحته) على خبر المبتدأ الذي ورد جملة فعلية فعلها مضارع (تجري).

أمّا تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية فقد ورد في قوله:**(من الطويل)**

سَيَأتِيكَ فِي أَمرِي حَدِيثٌ وَقَد أَتَى بِزُورِ بَنِي عَبدِ العَزِيزِ مُوَشَّح[2]

في هذا البيت لجأ الشّاعر كذلك إلى التّقديم والتّأخير بين عناصر الجملة، حيث قدّم الجار والمجرور(في أمري) على الفاعل وهو لفظة(حديثٌ)، وهذا حينما حاول إبراز صدقه وبراءته من الاتّهامات التي اتّهمه بها أعداؤه" بنو عبد العزيز"؛ لأنّها مجرّد افتراءات قذفوه بها، فهذا التّرتيب الجديد أسهم في توضيح الفكرة الّتي تدور في ذهن الشّاعر؛ وهي الكلام الكاذب الباطل الذي قيل عنه من قبل أعدائه، وكذلك وفّر جانب التّشويق لدى المتلقي لأنّ عقله سيتشوّق لمعرفة الفاعل، إضافة إلى عنصر إبراز المتعلّق في نفس الشّاعر وهي سمات أسلوبية ميّزت أسلوبه.

كما يقول في موضع آخر:**(من الكامل)**

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 303.

[2]المرجع نفسه، ص321.

بَعْض مَن أَبعَدَتهُ عَنكَ اللَّيَالِي فَاجتَنَى طَاعَة المُحِبّ البَعِيدِ[1]

وظّف "ابن عمّار" الانزياح أو العدول بين عناصر الجملة الفعلية في هذا البيت، بحيث قدّم الجار والمجرور (عنك) على الفاعل (اللّيالي)، فالأصل أن يرد بهذا التّركيب (أبعدته اللّيالي عنك) ولكن ورد بالتّرتيب الجديد ليخدم عديد الأغراض الموسيقية الفنّية، وهذا حتّى يستقيم وزن البيت وتَعذُب موسيقاه، إضافة إلى الأغراض الدّلالية التي قصد منها التّخصيص وإبراز المتعلّق.

من خلال ما تقدّم نلحظ ما لهذا المنزع الأسلوبي من طاقة لإمداد النّصوص الشّعرية بفاعلية وحركيّة أكثر لأجل التّأثير في المتلقي، وهو تعبير يجسّد الحالة النّفسية الّتي كانت تسيطر على الشّاعر لأنّ" التّقديم والتّأخير يرتبط ارتباطا وثيقا بفكر الشّاعر ومشاعره، ذلك أنّ تغييرا في حركة الصّياغة يتبعه بالضّرورة تغيير في الفكر الذي يجسّده، فالتّقديم والتّأخير من عناصر التحوّل حسب إرادة المتكلّم في نقل المعاني التي يقصدها، فيغيّر في التّرتيب، وينقل اللّفظين من موقع أصلي له إلى موقع جديد مُغيّرًا بذلك نمط الجملة ناقلا معناها إلى معنى أكثر تركيزا وأشدّ إيضاحا"[2] بمعنى أنّ التّقديم والتأخير بين عناصر الجملة خاضع لفكر الشاعر ومشاعره، لأنّ أيّ تغيير في صياغة تركيب يتبعه تغيير في الفكر الذي يعبّر عنه، فحينما ينقل لفظ من موقع أصلي إلى موقع جديد إنّما ذلك لخدمة المعاني التي يقصدها، بحيث يجعلها أكثر تركيزا وأشدّ إيضاحا.

ولقد لجأ"ابن عمّار" إلى هذا النّوع من الانزياح لأنّ همّه الأساس من خلال تأليفه لهذا الشّعر هو التّأثير في متلقّيه من أجل تخليصه من الحياة السّيئة التي يعيشها داخل السّجن، وهو ما أثّر على نفسيته وأتعبها، لذا استعان بكل ما يوصله إلى هدفه وكان التّقديم والتّأخير

---

[1] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 309.

[2] سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، 2007، ص 223.

أحد هذه الوسائل التي اتكأ عليها لإبراز المعنى المقصود، وجعله أكثر تأثيرا ممّا لو أورد الجملة على ترتيبها العادي.

2-2- الالتفـات:

أسلوب الالتفات أحد مباحث الانزياح التّركيبي في النّصوص الأدبية، وهو عنصر فاعل داخل النّص لأنّه "من أجلّ علوم البلاغة وهو أمير جنودها، والواسطة في قلائدها وعقودها ... وقد يُلقّب بشجاعة العربية ... ولا شكّ أنّ الالتفات مخصوص بهذه اللغة العربية دون غيرها"[1] فهو أسلوب تختصّ به اللّغة العربية دون غيرها من اللّغات الأخرى لذلك اعتُبِر أحد الأساليب البلاغية المهمّة في تكوين النّصوص الأدبية.

وقد عرّفه ابن منظور (ت**711هـ**) في مادّة (لفت) قوله:" لفت وجهه عن القوم: صَرَفَه، والتفت التفاتًا، والتلفّتُ أكثر منه. وتلفّت إلى الشّيء والتفتَ إليه: صَرَف وجهه إليه...ولَفَتَه يلفتُهُ لفتًا: لواه على غير جهته ... ولفته عن الشّيء يلفِتُهُ لفتًا: صرفه...ولفتُّ فلانا عن رأيه أي صرفتُه عنه ومنه الالتفاتُ." [2] فالمعاني التي أوردها ابن منظور عن الالتفات تتمحور حول معنيين هما (صَرَف وجهه إمّا إلى الشّيء أو عنه، إضافة إلى المعنى لوا وجهه عن وجهته) ويؤكّد كمال ذاكير هذه المعاني بقوله "إنّ الالتفات في الكلام صرفه عن ظاهره، وإخراجه في غير صورته الّتي يترقّب المخاطَب صدوره عليها... وبهذا يكون الالتفات في الكلام البليغ خروجا عن مقتضى الظّاهر، وخرقا لأفق انتظار المتلقي من شأنه الإسهام في تعديل مسار الخطاب، وتوجيهه وجهة جديدة"[3] بمعنى أنّ الالتفات يتحقّق حينما يورد المتكلّم كلاما بصورة يفاجئ بها المتلقي لأنّه كان عكس ما يتوقّعه، وهذا العمل من شأنه أن يكسب الكلام دلالة جديدة ويوجهه وجهة مغايرة للوجهة التي يتوقّعها المخاطب.

---

[1] يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،ج2، دار الكتب الخلدونية، مصر،(د.ط)، (د.ت)، ص 131.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 2، ص 74.

[3] كمال ذاكير، أسلوب الالتفات في البلاغة العربية: بين اتساع المجال وتداخل المصطلح، مجلة مقامات، المجلد 5، العدد 1، 2021، ص 89.

كما ذكر الفيروز أبادي **(ت817هـ)** الالتفات بقوله:" لَفَتَهُ يَلْفِتُهُ: لواهُ، وصرفه عن رأيِهِ: ومنه الالتفات والتّلفُّت"[1] فاعتمادا على المفهوم اللّغوي لمصطلح الالتفات تتبيّن دلالته وتقتصر على معنى صرف الرّأي أو الشّيء عن وجهته الأصلية، واستحداث وجهة جديدة مغايرة للأولى.

ولعلّ المفهوم اللّغوي للالتفات يتوافق والمعنى الاصطلاحي لأنّه يتحقّق حسب ابن رشيق حينما "يكون الشّاعر آخذا في معنى ثمّ يعرض له غيره فيعدل عن الأوّل إلى الثّاني فيأتي به، ثمّ يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ في شيء ممّا يشد الأوّل"[2] يشير ابن رشيق إلى أنّ الالتفات يتحقق حينما يكون المتكلّم يتحدّث عن معنى معيّن ثمّ فجأة يأخذ في الحديث عن معنى جديد مخالف للأوّل، وبعدها يعود للحديث عن المعنى الأوّل الذي كان خائضا فيه أوّل الأمر، ولكن بشرط أن يكون هذا الانتقال بين المعنيين سلسا لا يقع معه أيّ خلل.

ويذكر فتح الله أحمد سليمان أنّ الالتفات" يعني في اصطلاح البلاغيين التحوّل عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر"[3] بمعنى أن يعمد الشّاعر أو الكاتب إلى تعبير فيستحدث بدله تعبيرا آخر مختلف الدّلالة والمعنى عن التّعبير الأوّل، أو ضميرا مغايرا للضّمير الأوّل.

ويذكر إبراهيم جابر علي أنّ الالتفات بحسب المعاني المذكورة سابقا هو" أحد سبل جذب انتباه المتلقي إلى النّص، فمن طريقه يعيد قراءة النّص ويتعمّق في بنيته اللّغوية من أجل اكتشاف تثني الكلام وتلفته، والمجال الدّلالي الذي انتقل إليه إثر انتقال حركة الضّمائر من صيغة إلى أخرى" [4] بمعنى أنّ أسلوب الالتفات هو وسيلة يلجأ إليها المبدع لجعل نصّه

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1995، ص 211.

[2] (ابن رشيق) أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وأدبه، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص 45.

[3] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 223.

[4] إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص 283.

مؤثّرا في المتلقي، وحمله على البحث والتعمّق في بنيته اللّغوية ودفع الملل عنه، لأنّ" التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة الأدبية كلّها يحدث مللا للقارئ أو السّامع" [1] لأنّ الكلام حسب الزمخشري "إذا انتقل من أسلوب إلى آخر كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السّامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد" [2] فهو بمثابة المنبّه الذي يستعين به الشّاعر أو الكاتب لإثارة انتباه القارئ ودفعه للإقبال على النّص أو القصيدة وتذوّقها والاستمتاع بقراءتها، وحتى البحث في بنيتها اللّغوية والدّلالية.

وبعد استقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" تبيّن توظيفه لهذه الظّاهرة الأسلوبية؛ لإدراكه بمدى إسهامها في تقوية جمالية شعره، وحمل المتلقي على الإقبال عليه، والبحث في ثناياه، وطرد الملل عنه خاصّة وأنّه وجّه هذه القصائد إلى متلقٍ بعينه بهدف مساعدته على الخروج من السّجن، وورد الالتفات في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي في نوعين هما :

1- الالتفات الضّميري.

2- الالتفات في الأفعال.

1- الالتفات الضّميري:

يعتبر الالتفات الضّميري أكثر التّقنيات الأسلوبية توظيفا من طرف الشّعراء لأنّه "يسهم في خلق مساحة من التوتّر عن طريق الانتقال من صيغة إلى أخرى، وهذه المساحة تضفي على النّص حيويّة من خلال تعدّد رؤى الشّاعر ومواقفه" [3] بمعنى أنّ انتقال الشاعر من صيغة إلى صيغة أخرى يخلق نوعا من التوتّر وهو ما سيمنح النّص حيويّة.

ويذكر الدّكتور فتح الله أحمد سليمان المواضع الّتي يمكن تلمّس الالتفات الضّميري فيها وهي" التحوّل عن التكلّم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحوّل عن الخطاب إلى التكلّم

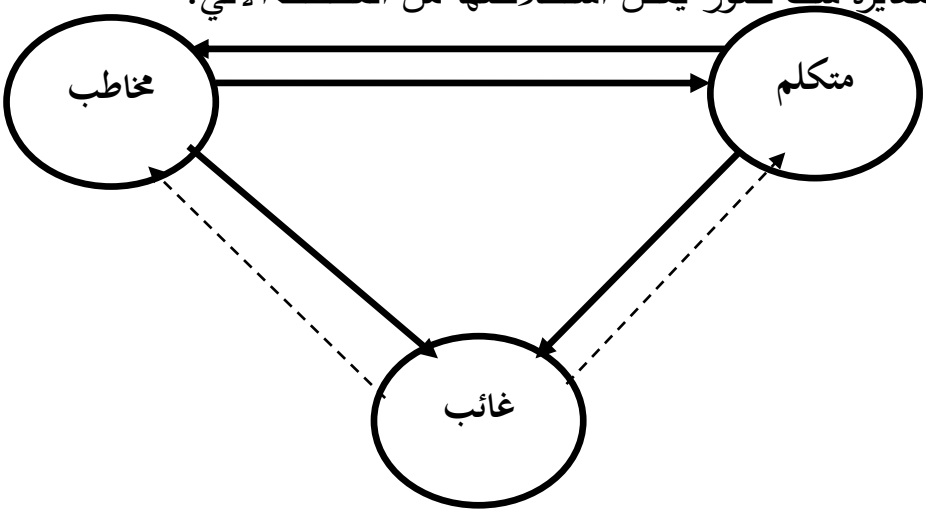
---

[1] **إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص 283.**

[2] **(الزمخشري) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: خليل مأمون شيما، دار المعرفة، لبنان، ط3، 2009، ص 29.**

[3] **إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص 284.**

أو الغيبة، وكذلك التحوّل عن الغيبة إلى التكلّم أو إلى الخطاب"[1] ويؤكّد إبراهيم جابر علي هذه المواضع بقوله"ينتج الالتفات من إحدى صيغ الضّمائر(المتكلّم والمخاطب والغائب) لصيغة أخرى مغايرة ست صور يمكن استخلاصها من المخطط الآتي:



مخطّط صور الالتفات في الضّمائر في البلاغة العربية"[2]

وفيما يلي سيتم تبيّن صيغ الالتفات الضّميري في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" غير أنّه سيكون الاكتفاء بصور الالتفات الضّميري الواردة فيه فقط، ودون التطرّق لباقي الصّور الأخرى، وهذا راجع لـ" الشّرط اللازم لتحقّق الالتفات– في أيّ من هذه الحالات الست– أن يعود الضّمير إلى واحد" [3].

أ– الالتفات عن ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب:

من الشّواهد الشّعرية الّتي وظّف فيها "ابن عمّار" الالتفات عن ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب قوله:**(من الكامل)**

إِذْ جَنَاحِي نِدّ بِظِلّـــــكَ طَلــقٌ ... وَلِسَانِي رَطبٌ عَلَــى التّغرِيــدِ

وَأَنَا اليَوم تَحتَ ظِــلّ عقَـــاب ... لِقَوم محوة الجَنَــاح صَيُــود

أتّقيهَا بِنَاظِر خَافِـــــق اللّــحـ ... ـظِ مَرُوع وَخَاطِـــر مَــرؤُود[4]

---

[1] **فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 223.**

[2] **إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص 284.**

[3] **فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 223.**

[4] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 310.**

استهلّ الشّاعر مقطوعته الشّعرية بالحديث عن نفسه بقوله (جناحي، لساني، أنا، أتّقيها) في إشارة منه إلى رغبته في الحرّية والتخلّص من المعاناة التي يلاقيها داخل السّجن، ثمّ يلتفت عن هذا الضّمير ليوظّف ضميرا آخر هو ضمير المخاطب في قوله:

وَهنِيــئًا مِــن المُؤيَّــد حَـــــظا لاَ مَزيدَ عَلَيـــه لِلمُستَزِيـــد

لَك فِي نَفسِــه العَزِيـــزة حُـــبٌّ شَابَ فِيه حَلاَوة التَّوحِيـــد[1]

التفت الشّاعر في البيتين عن ضمير المتكلّم الوارد في الأبيات السّابقة إلى ضمير المخاطب بقوله (لك) ممنّيا نفسه ومشيرا إلى المكانة الّتي يحتلّها في نفس المؤيّد، وهذا العمل يحدث خللا أو تيها لدى القارئ بحيث يتساءل عن المقصود في الخطاب، ولكن في الحقيقة هو امتداد لأسلوب التكلّم الذي استهلّه الشّاعر بالحديث عن نفسه في الأبيات الأولى، وهذا الأمر وسيلة أسلوبية لجأ إليها الشّاعر ليحدث خلخلة في ذهن القارئ ويدفعه للتّركيز في فحوى الرّسالة ودفع الملل والسّأم عنه.

ب- الالتفات عن ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب:

في هذا الصّنف من أسلوب الالتفات انتقل الشّاعر من أسلوب التكلّم إلى الغيبة، وهذا تبعا للمعاني والدّلالات الّتي يقصدها ويعرضها الشّاعر في أبياته فيقول:**(من الطويل)**

وَهَبنِي وَقَد أَعقَبتُ أَعمَالَ مُفسِــد أَمَا تفسُد الأَعمَالُ ثَمَّة تَصلُح

أَقِلنِي بِمَا بَينِي وَبَينَكَ مِن رِضَــى لَهُ نَحوَ روحِ اللهِ بَابٌ مفَتّــح [2]

تحدّث "ابن عمّار" بأسلوب التكلّم في قوله(هبني، أعقبتُ، أقلني، بيني)، حيث إنّه حاول الاعتراف بذنبه وتقصيره، ثمّ انتقل لتوظيف ضمير آخر هو ضمير الغائب بقوله:

تَخَيّلتُـــهُـــم لاَ دَرّ لله دَرّهُـــم أَشَارُوا تِجَاهِي بِالشّمَاتِ وَصَرَّحُوا

وَقَالُوا سَيَجزِيـــهِ فُلاَن بِفِعلِـــهِ فَقلت وقد يعفو فلان ويصفــح [3]

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 311.

[2]المرجع نفسه، ص 320.

[3]المرجع نفسه، ص 320.

فالتفت في هذين البيتين عن ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب(الهاء) بقوله(سيجزيه، بفعله) وهو يقصد في الحالتين عائدا واحدا وهو الشّاعر نفسه، ولكن هذه المرّة بتغييب ذاته وإحلال المعتمد محلّها علّه يلقى العفو والصّفح منه رغم الكلام الذي قيل عنه من طرف أعدائه والكارهين له، ولكنّها سبيل لإعادة تنبيه القارئ ودفع الملل والسّأم الذي قد يصيبه لو كان الخطاب يسير في خطّ ثابت، إضافة إلى ذلك يسمح للمتلقي بالتنبّه لفحوى الرّسالة الّتي يحملها، وبخاصّة المعتمد لأنّه المقصود بهذه القصيدة.

ج- الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلّم:

وظّف ابن عمّار هذا الصّنف من أسلوب الالتفات في شعره بالسّجن وذلك بالانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلّم كما في قوله:**(من الخفيف)**

فَإِذَا مَا اجتَـلاَكَ أَو قَـــالَ مَـــاذَا ... قُلتُ إِنّي رَسُول بَعض العَبِيدِ

بعض من أبعدته عنك الليالـــــي ... فاجتنى طاعة المحبّ البعيد[1]

اعتمد "ابن عمّار" في البيتين على أسلوب الالتفات كظاهرة أسلوبية بالتفاته عن ضمير المخاطب الوارد في قوله (اجتلاك) إلى ضمير آخر مغاير هو ضمير المتكلّم في قوله(قلتُ، إنّي). وفي قوله كذلك:**(من الكامل)**

هَلاَّ سَأَلتَ شَفَاعَةَ المَأمُـــون ... أَو قُلتَ مَا فِي نَفسِـــهِ يَكفِينِـــي

مَا ضَرَّ لَـــو نَبَهتَـــه بِتَحِيَّـــة ... يَسرِي النَّسِيم بِهَا عَلَـى دَارَيـــنِ

مَالِي أَبنه نَاظِرًا لَم يَغف عَـــن ... حَظَّيهِ مِن دُنيَاهُ أَو مِن دِين [2]

وظّف "ابن عمّار" الالتفات الضّميري حينما كان يحدّث نفسه فمرّة يخاطبها ويدعوها لطلب شفاعة "المأمون بن المعتمد" والتوسّط له لدى أبيه ليطلق سراحه بقوله(سألت، قلت، نبهته)، ومرّة بالتحدّث بضمير المتكلّم (يكفيني، مالي).

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 309.

[2]المرجع نفسه، ص 313.

د- الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:

هو صنف من أصناف الالتفات الضّميري لجأ فيه الشّاعر إلى الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، وذلك لمقاصد ودلالات سعى إليها الشّاعر علّه يحقّقها من ذلك قوله:**(من الكامل)**

أَدرِك أَخَـاكَ وَلَـــو بِقَافِيَـــة كَالطِلِّ يُوقِـظُ نَائِـــمَ الزَّهـــرِ

فَلَقد تَقَاذَفَت الرّكَـــابُ بِـــه فِي غَيـــرِ مُومَاة وَلاَ بَحـــرٍ[1]

اعتمد "ابن عمّار"على أسلوب الالتفات لإحداث التّأثير في المتلقي بالالتفات عن ضمير المخاطب (ك) في قوله (أخاك) إلى ضمير الغائب (به) ويقصد بالضّميرين نفسه، وهو خطاب بعث به إلى" صاحب شقورة إلى أبي الفضل بن حسداي يصف موضع اعتقاله"[2] فيدعوه إلى المسارعة لإنقاذه وتخليصه من معاناته، لذا استعان بما يمكّنه من ذلك ويجعل المتلقي يركّز في الرّسالة حتّى يتأثّر بها وتتحقّق بذلك رغبته.

كما يقول في موضع آخر :**(من الكامل)**

وَإِذَا مَا مَدَحتُـم نكتَـة الحَـــظ بَة قَصدَ الحَدِيثِ بَيتَ القَصِيد

وَإِذَا مَا رَكِبتُم الخَيلَ صَـدرَ الـ جَيشِ عَينَ اللّوَاء قَلبَ الحَدِيد

أَنتَ فِيهِم إِنْ يعتِمُوا لَيلَة القَد ر وَإِذْ يُصبِحُـونَ يَـومَ العِيـد[3]

استهلّ "ابن عمّار" أبياته بضمير الخطاب(مدحتم، ركبتم) ليلتفت عن هذا الضّمير إلى ضمير الغائب (فيهم) المتمثّل في ضمير الجماعة المتّصل بالفعلين(يعتموا، يصبحون) ، وهو وسيلة أسلوبية عمد إليها الشّاعر ككلّ مرّة لكسر أفق التوقّع لدى القارئ، وهذا ما من شأنه إحداث إثارة لديه ودفعه لتذوّق شعره والبحث في دلالاته.

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 302.

[2]المرجع نفسه، ص 302.

[3]المرجع نفسه، ص 311.

هـ- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب:

هذا الصّنف من أسلوب الالتفات سمة أسلوبية اعتمد عليها "ابن عمّار" في شعره بالسّجن، وهذا حينما التفت عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب سعيا منه لإمتاع القارئ، وتحقيق أعلى نسبة جمالية في شعره . من ذلك قوله:**(من الكامل)**

قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلتُ لَعَلَّهَـــا ... خُلِعَت عَليهِ مِن صِفَاتِ أَبِيـــــهِ

فَأل جَرَى فَعَسَى المُؤيَّد وَهِـبًـــا ... لِي مِن رِضَاه وَمِن أَمَانِ أَخِيـــــهِ

يَا أَيُّهَا الرّاضِي وَإن لَم يلْقـــــن ... مِن صَفحَة الرَّاضي بِمَا أَدرِيـــــــه

وَهَبكَ احتَجَبَت لِوَجه عُذر بَيــنَ ... بَذلِ الشَّفَاعَة أَيّ عـُـذر فِيـــــه[1]

عمد "ابن عمّار" إلى ضمير الغائب الوارد في البيت الأوّل والثّاني (عليه، رضاه) والعائد على "الرّاضي بن المعتمد" فالتفت عنه إلى ضمير المخاطب الوارد في النّداء(أيّها الرّاضي) وكذا (ك) في قوله(وهبك).

ممّا لا شكّ فيه أن توظيف "ابن عمّار" للالتفات الضّميري باستعارة ضمير ليقوم مقام ضمير آخر أضفى" حيوية على النّص""[2]، وهو ما سيساعد القارئ على تذوّق شعره والتمتّع بجمالياته، كما سيسهّل على الشّاعر التّأثير في المتلقي وإيصال رسالته وتحقيق هدفه، خاصّة وأنّ شاعرنا بحاجة إلى ذلك حتّى يبادروا لإنقاذه وتخليصه من معاناته داخل السّجن.

2- الالتفات في الأفعال:

من مباحث الانزياح التّركيبي الالتفات في الأفعال وذلك بتنويع صيغها وأزمنتها كالالتفات عن الماضي إلى المضارع أو الأمر، والالتفات عن المضارع إلى الماضي أو الأمر، أو الالتفات عن الأمر إلى الماضي أو المضارع، باعتبار أنّ هذا التّنويع والتّلوين بين الصيغ له دور كبير في تمثيل المعنى وأدائه بأحسن صورة، ودفع المتلقي لفهم محتوى

---

[1] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 308.

[2] إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص 313.

النّص الشّعري وعدم السّأم منه. وسيتمّ تتبّع الالتفات في صيغ الأفعال بالاقتصار على الصّور المتوافرة في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي.

أ- الالتفات عن الماضي إلى المضارع أو الأمر:

من الشّواهد الشّعرية عن هذه الصّورة من الالتفات قوله:**(من الكامل)**

بَحرٌ إِذَا رَكِب العفَاة سُكُونُـــه وَهَب الغِنَى فِي عِزّة وَسُكُـون

وإِذَا طَمَى لِلذّنبِ لَم يَسمَع بـه إِلاَّ الدُّعَاء يُعَــان بِالتّأمِيــنِ

وَاقرِن شَجَاعَتَك الكَرِيمَة عِندَهُ بِتَوَاضُع عَن عِزَّة لاَ هـون [1]

وردت أفعال البيت الأوّل من الزّمن الماضي (ركب، وهب) غير أنّه التفت عنها في البيت الثّاني إلى الزّمن المضارع(يسمع، يُعان) ثمّ انتقل إلى الأمر في البيت الثّالث بقوله (اقرن)، وهذا الالتفات أعان الشّاعر على تمثيل المعاني الّتي يقصدها بمدح "المعتمد" والحديث عن مكانته وقوّته وتواضعه .

ب- الالتفات عن الأمر إلى المضارع أو الماضي:

من الشّواهد الشّعرية قوله:**(من الكامل)**

أَدرِك أَخَـاكَ وَلَـــو بِقَافِيَــة كَالطِلّ يُوقِـظُ نَائِـــمَ الزَّهــرِ

فَلَقد تَقَاذَفَت الرّكَـــابُ بِـــه فِي غَيـــرِ مُومَاة وَلاَ بَحـــرٍ [2]

في هذين البيتين عمد الشّاعر إلى الالتفات الفعلي بين زمن الأمر (أدرك) إلى زمن المضارع (يوقظ) ثمّ إلى الزّمن الماضي (تقاذفت)، وهو ما خلق حيويّة في البيتين وسمح بتمثيل المعنى؛ باعتبار أنّ الأفعال تدلّ على الحركة وعدم الثّبات، وهو المعنى الذي أراد إيصاله لمتلقيه من خلال الحديث عن حالته المضطربة المتقلّبة داخل السّجن، ومعاناته من شتّى أنواع الألم والفراق والوحدة، وبحثه الدّائم عن حريته.

---

[1] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 314.

[2] المرجع نفسه، ص 302.

ج- الالتفات عن المضارع إلى الماضي أو الأمر:

ومن الشّواهد الشّعرية الواردة في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" عن هذا الصّنف من الالتفات قوله:**(من الطويل)**

سَيَأتِيكَ فِي أَمرِي حَدِيثٌ وَقَد أَتَـى بِزُورِ بَنِي عَبدِ العَزِيزِ مُوَشَّح

وَمَا ذَاكَ إِلاَّ مَا عَلِمـــتُ فَإِنّنِـــي إِذَا ثُبت لاَ أَنفَكّ آسُو وَأَجرَح [1]

اعتمد الشّاعر في البيتين على أسلوب الالتفات بين الأفعال، حيث التفت عن الزّمن المضارع (سيأتيك) إلى الزّمن الماضي (أتى، علمت، تبت) في محاولة منه لإضفاء حيويّة على أبياته الشّعرية، وتمثّل المعنى الذي يقصده ويبغي إيصاله للمتلقي.

وممّا تقدّم يمكن القول أنّ "ابن عمّار الأندلسي" اعتمد في شعره بالسّجن على الانزياح التّركيبي بمباحثه: التّقديم والتّأخير وكذا الالتفات في الأفعال والالتفات الضّميري كسمة أسلوبية، لزيادة جمالية هذه النّصوص الشّعرية التي كانت أكثر حيوية، وهو ما سيسمح للقارئ بالتمتّع بما تتوافر عليه من تراكيب جمالية فنية، ومعاني عميقة تصوّر التّجربة الّتي يعيشها الشّاعر، فحسب الدكتورة حكيمة بوشلالق فإنّ " كسر رتابة النّظام اللّغوي يشحن المتلقي بطاقات انفعالية حين يصطدم فجأة بما لا يتوقّع وما لم يتربّى عليه ذوقه" [2] بمعنى أنّ توظيف الشّاعر لنظام لغوي غير مألوف لدى المتلقي من شأنه أن يشحنه بانفعالات لم يكن ليشعر بها لولا هذا النّظام اللّغوي الجديد.

كما أنّها أعطت للشّاعر فرصا أكبر للتّعبير عن آلامه ومعاناته وتصوير حاله بين أسوار السّجن، وبثّ هذه المعاني في رسائله لتبليغها لمتلقّيه قصد التّأثير فيهم علّه يجد من بينهم من يبادر لمساعدته، ويخلّصه من معاناته وآلامه داخل السّجن.

---

[1] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 320.

[2] بوشلالق حكيمة، بردة البوصيري دراسة أسلوبية، ص 66.

ثانيا: الأسلوب بوصفه اختيارا:

1- أنماط الجمل الإنشائية الطّلبية:

تَلقى الأساليب الإنشائية الطّلبية اهتماما كبيرا من قبل البلاغيين، لأنّها بحسب عبد العزيز عتيق تختصّ" بكثير من الدّلالات والمعاني البلاغية التي تتولّد بحسب القرائن والسّياق"[1]ويتحقّق هذا الأسلوب بطلب المتكلّم أمرا لم يكن متحقّقا عند طلبه.

ويعرّف أحمد الهاشمي الأسلوب الإنشائي الطّلبي بقوله:هو" الّذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب في اعتقاد المتكلّم وقت الطّلب."[2] أي يتمّ تحقّق وجوده على الواقع فعليا بعد النّطق به.

وهو عند عبد العزيز عتيق "ما يتأخّر وجود معناه عن وجود لفظه"[3] بمعنى أنّ المتكلّم حينما يتلفّظ بعبارة أسلوبها إنشائي يكون تحقّق وجودها ودلالة معناها بعد التلفظ بها.

ويقسّم التفتازاني الإنشاء الطّلبي إلى خمسة أنواع هي" الأمر، النّهي، الاستفهام، التمنّي، النّداء"[4]

ولكن قبل التّفصيل في هذه الأنواع سيتمّ تحديد مفهومه- الأسلوب الإنشائي - حيث ورد في لسان العرب لابن منظور"أنشأ السّحاب يمطر، بدأ، وأنشأ دارا: بدأ بناءه... وأنشأ يحكي حديثا: جعل، وأنشأ يفعل كذا ويقول كذا ابتدأ وأقبل(إلى أن قال) وكل من ابتدأ شيئا فهو أنشأه"[5] فالمعاني التي ذكرها ابن منظور عن الإنشاء هي (بدأ، جعل، ابتدأ) ويؤكّد عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني هذه المعاني بقوله هو"الإبداع والابتداء، وكلّ من ابتدأ شيئا فقد أنشأه"[6]

---

[1]عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص74.

[2]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص70.

[3]عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص74.

[4]سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، المطول في شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2013، ص406.

[5]ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص171، ص172.

[6]عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، دار العلم، دمشق، ط3، 2010، ص223.

أمّا من النّاحية الاصطلاحية فهو" الكلام الذي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، وذلك لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النّطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه." [1] بمعنى أنّ إطلاق الحكم على الكلام لا يمكن أن يتمّ إلاّ إذا تجسّد وتحقّق في الواقع، وهذا ما لا ينطبق على الكلام الإنشائي؛ لأنّه لا يتمّ ولا يتحقّق إلا بعد أن يتلفّظ به المتكلّم.

كما أنّه عند أحمد الهاشمي هو" كلام لا يحتمل صدقا ولا كذبا لذاته...هو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقّق إلا إذا تلفّظت به، فطلب الفعل في (افعل) وطلب الكفّ في (لا تفعل) كلّ ذلك ما حصل إلا بنفس الصّيغ المتلفّظ بها." [2] بمعنى أنّ تسمية الإنشاء تطلق على الكلام الّذي لا يحتمل الصّدق ولا الكذب، لأنّه ليس له وجود فعلي إلا بعد التلفّظ به. والإنشاء عند مسعود صحراوي هو" الكلام التّام المفيد أو الخطاب التّواصلي، الّذي لا يقبل الصّدق ولا الكذب." [3] أي الكلام الإنشائي يتميّز بكونه تامًا مفيدا، وقد يُستعمل أثناء عملية التّواصل، وما يميّزه أنّه لا يمكن أن يُقال للمتلفّظ به أنّه صادق فيه أو كاذب؛ باعتبار غياب مدلوله في الواقع وتحقّقه فعليا بعد التّلفظ به.

أ- أسلوب الأمر:

يندرج أسلوب الأمر ضمن الإنشاء الطّلبي ويعدّ النّوع الأكثر توظيفا بالمقارنة مع باقي الأنواع الأخرى. فهو بحسب محمد طاهر اللاّذقي" طلب حصول الفعل من جهة أعلى على وجه الإلزام"[4] أي يتحقّق هذا النّوع من الإنشاء بطلب وقوع الفعل وإحداثه، ويصدر من أعلى مرتبة إلى أدنى مرتبة.

والأمر عند عبد العزيز عتيق هو"طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممّن يخاطبه أو يوجّه الأمر إليه،

---

[1] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص69.**

[2] **أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 69.**

[3] **مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، لبنان، ط1، 2005، ص61.**

[4] **محمد طاهر اللاذقي، المبسط في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع-، ص52.**

سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا"[1] أوضح عبد العزيز عتيق في هذا التّعريف أنّ شرط الاستعلاء يكون بالنّظر لاعتقاد المتكلّم أنّه أعلى مرتبة من المأمور ولا علاقة لهذا الأمر بالواقع؛ لأنه قد يكون متساوٍ معه في المرتبة أو أدنى منه.

ويذكر عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني أنّ الأمر هو "طلب تحقيق شيء ما، مادّي أو معنوي وتدلّ عليه صيغٌ كلامية أربع هي: فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النّائب عن فعل الأمر."[2] يشير عبد الرحمن حسن إلى الصّيغ التي يرد عليها أسلوب الأمر وهي الفعل المضارع المسبوق بلام الأمر أو اسم فعل الأمر أو المصدر النائب عن فعل الأمر ويكون الشيء المطلوب تحقّقه مادي أو معنوي.

وسيتم استقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" وتبيّن مواضع توظيف هذا النّوع الإنشائي– الأمر– والصّيغ الّتي ورد عليها.

من الشّواهد الشّعرية الّتي وظّف فيها هذا الأسلوب الإنشائي قوله:**(من الطويل)**

وَلِمَ لاَ وَقَد أَسلَفتُ ودًّا وَخِدمَـــةً ... يَكرَان فِي لَيـلِ الخَطَايَـــا فَيصبِـــح

وَهَبنِي وَقد أَعقَبت أَعمَال مُفسِد ... أَمَا تَفسد الأَعمَـال ثَمّـــة تَصلُـــح

أَقِلْنِي بِمَا بَينِي وَبَينَكَ مِن رِضَى ... لَهُ نَحوَ رُوح الله بَـــابٌ مُفَتَّـــــح

وَاعْف عَلَى آثَارِ جُرمٍ جَنَيـــه ... بِهَبَّة رُحمَى مِنكَ تَمحُو وَتَمصَـح [3]

وظّف الشّاعر في البيتين فعل الأمر" أقلني، اعف" حينما كان يشكو إلى "المعتمد" حاله التّعيسة داخل السّجن ويستعطفه لأجل إطلاق سراحه، فالأمر خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى الشّكوى والاستعطاف دلّ على ذلك" لفظ الأمر ويستفاد من السّياق وقرائن الأحوال" [4] .

---

[1] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية–علم المعاني، ص74.**

[2] **عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، ص228.**

[3] **(ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس ، ص420.**

[4] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية–علم المعاني، ص76.**

فالشّاعر ليس بمنزلة المعتمد في الواقع، وكذا لا يمكنه أن يتوقّع نفسه أعلى مرتبة منه، إنّما الأمر في حقيقته هو" طلب الفعل من الأعلى للأدنى على وجه الوجوب والإلزام"[1] فهمّه الوحيد هو التّأثير في المعتمد، واستمالة قلبه واستعطافه حتّى يعفو عنه ويطلق سراحه، لأنّه في موقف يحتاج لأن يُرأف بحاله ويُخفَّف عنه شدّة المعاناة التي هو فيها، ولا يمكن تحقّق ذلك إلاّ إذا تأثّر "المعتمد" بكلامه، ولأَنَ قلبه اتّجاهه لأنّه صاحب القرار في ذلك.

كما كتب "ابن عمّار" قصيدة إلى "المعتمد" من سجنه يستعطفه ضمّنها أسلوب الأمر يقول فيها: **(من الطويل)**

وإن كَان بَينَ الخطّتَيـــــنِ مَزيّـــــة ... فَأَنت إلى الأَدنَى مِـــن الله أَجنَـــح

حَنَانَيكَ فِي أَخذِي بِرَأيــكَ لاَ تُطـــع ... وُشَاتِي وَلَو أَثنَــوا عَلَــيّ وَأَفصَحُــوا

ويضيف قائلا:

وَهَبنِي قَد أَعقَبتُ أَعمَـــالَ مُفسِـــد ... أَمَا تفسد الأَعمَال ثَمَّـــتَ تصلُـــح؟

أَقِلْنِي بِمَا بَينِي وَبَينَكَ مِـــن رِضَـــى ... لَهُ نَحوَ رُوح الله بَـــابٌ مُفَتَّـــح[2]

شحن "ابن عمّار" أسلوب الأمر الوارد في الأبيات بدلالات جديدة تحمل معنى الاحترام والتّقدير والتّبجيل، لأنّه يخاطب "المعتمد" الّذي ليس كبقية النّاس الآخرين بالنّظر إلى المكانة السّامية التي يتبوّؤها، وكذا حال الشّاعر داخل السّجن، لذا استعان بهذا الأسلوب المشحون بدلالات الاستعطاف والشّكوى من جهة، والتّقدير والاحترام والرّفعة "للمعتمد" من جهة أخرى، لأجل إيصال همّه وبلوغ غايته وتحقيق مبتغاه بأسلوب بليغ مؤثّر، فاستهلّ البيت الأول بالأمر بتوظيف المصدر النّائب عن فعل الأمر"حنانيك" وهو عند ابن منظور" من المصادر المثنّاة الّتي لا يظهر فعلها كلبّيك وسعديك وقالوا: حنانك و حنانيك أي تحنّنا عليّ بعد تحنُّنٍ، فمعنى حنانيك تحنّن عليّ مرة بعد أخرى وحنانا بعد حنانٍ"[3]

---

[1] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني ، ص76.**

[2] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص319.**

[3] **ابن منظور، لسان العرب، مج:13، ص129.**

فـ"ابن عمّار" يلحّ في طلب الاستعطاف من (المعتمد) ويواصل طلب العطف والصّفح باستخدام أسلوب الأمر من خلال توظيفه لأفعالٍ أخرى(هبني، أقلني، عف)، وهي أفعال عكست حجم المعاناة التي يلاقيها في سجنه وجسّدت المعنى المقصود، فوظّفها كوسيلة لنقل تلك المعاناة والتّأثير على "المعتمد" لإطلاق سراحه، لذا استهلّ طلبه بالإلحاح في التحنّن بتوظيفه للمصدر(حنانيك) ثمّ صرّح بخطئه واستنجد به(هبني، أقلني) فصوّر حجم المعاناة التي يُعَايشها دون التّصريح بها، ثم ينتقل بعدها للتّصريح بطلب العفو والصّفح بقوله(عف)، والمسند إليه في هذا الفعل هو الضّمير المستتر "هو" الذي يعود على "المعتمد" لأنّ الرّسالة موجّهة إليه، وهو من بيده القدرة على تخليصه من هذه المعاناة.

وكتب كذلك من سجنه "باشبيليا" إلى "الرّشيد بن المعتمد" يطلب شفاعته لدى أبيه بقوله: **(من الخفيف)**

قُلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهِر بَرِيـــــدِي ... قَاصِداً بالسَّلام قَصرَ الرَّشِيْـــد

فَتقلّب فـــي جـــوّهِ كَفُـــؤَادِي ... وَتَنَاثَرت في صحَّتـــه كَالْفَـــرد

وانْتَحِب في صَلاَصِلِ الرَّعدِ تَحْكِي ... ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِي وَقُيُـــودِي

فَإِذَا مَا اجْتَلاَكَ أَو قَـــالَ مَـــاذَا ... قُلتُ إنّي رَسُولُ بَعـض العَبِيـــد

بَعض مَن أَبعَدَته عَنكَ اللَّيَالِـــــي ... فَاجتَنَى طَاعَة المُحِبّ البَعِيـــد[1]

بدأ "ابن عمّار" أبياته بفعل الأمر" قل" لتتوالى بعده أفعال أخرى، بيّنت الحالة النّفسية الصّعبة التي يعيشها من حزن ويأس، ووضّحت الواقع الأليم ومعاناته داخل السّجن، دلّ على ذلك أفعال الأمر الموظّفة(قل، تقلّب، انتحب) إذ هي أفعال أمر شحنها الشّاعر بدلالات ومعاني التوسّل والاستعطاف والأنين والشّكوى، كما أنّها أفعال تدلّ على الحركة والتحوّل من هيئة إلى هيئة جديدة، وهو ما يسعى لتحقيقه وتجسيده، فحالته داخل السّجن يبغي تغييرها واستحداث حالة جديدة مغايرة يتمتّع فيها بالحريّة، وبتوظيفه للفعل "انتحب" وهو

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص309.

عند ابن منظور "رفع الصّوت بالبكاء ... أشدّ البكاء، نحب ينحب بالكسر نحيبا، والانتحاب وانتَحَبَ انتحابا"[1] تشير دلالة الفعل "انتحب" في معجم لسان العرب لمعنى رفع الصوت بالبكاء أو شدّة البكاء، وهذا المعنى يعكس حالة الحزن واليأس والقهر الّتي وصل إليها الشّاعر من جرّاء تواجده بالسّجن، وهي مدعاة للبكاء والنّحيب.

ولهذا كان أسلوب الأمر سمة أسلوبية ميّزت شعر ابن عمّار بالسّجن، وعكست حالته ومعاناته، وذلك باستخدام فعل الأمر وكذا المصدر النّائب عن فعل الأمر، وقد وظّفه بمعنى جديد غير المعنى الحقيقي مرتكزه الأساسي (الشّكوى والاستعطاف)، دلّ عليه لفظ الأمر وكذا سياق الكلام وقرائن الأحوال.

ب- أسلوب الاستفهام:

أمّا النّوع الثّاني من أساليب الإنشاء الطّلبي فهو أسلوب الاستفهام، وهو عند عبد العزيز عتيق" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصّة"[2] أي يوظّف المتكلّم أو السّائل أداة خاصّة ليعلم ما كان مجهولا لديه قبل السّؤال.

وهو عند أحمد الهاشمي "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته هي: الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيّان، وكيف، وأين، وأنّى، وكم، وأي"[3] يشير أحمد الهاشمي إلى الأدوات التي توظّف في هذا الأسلوب وهي (الهمزة، هل، ما، من، متى، أيّان، كيف، أين، أنّى، كم، أي) وهي أدوات يستعملها السّائل لطلب العلم بأمرٍ كان مجهولا لديه قبل السّؤال.

ومن الشّواهد الشّعرية التي وردت في"شعر السّجن عند ابن عمّار" قوله:**(من المتقارب)**

كَأَنِّـي أَرَاكَ أَبَـا جَعفَـر ... تَقُولُ وَتَبسُم نَحـوِي مُشِيـرًا
سَفَرتُ لِيَرجِع هَـذَا مَعِـي ... وَزِيـرًا فَلَـم أَرَ إلاّ أَسِيـرًا
وَهَل يَملِكُ المَرءُ مِن أَمـرِهِ ... قَبِيـلاً فَينفِـذهُ أَم دَبِيـرًا

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب،مج:1، ص749.**

[2] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص82.**

[3] **أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص78.**

هُو القَدر الحَتم يُعمِي الفَتَى وَإِن كَانَ بِالدَّهر طبًّا بصيـرا[1]

وظّف الشّاعر أداة الاستفهام "هل" وهي الأكثر توظيفا عند "ابن عمّار" نظرا لميزاتها ولكونها أداة يقول أحمد الهاشمي " يُطلب بها التّصديق فقط أي معرفة وقوع النّسبة أو عدم وقوعها لا غير"[2] بمعنى أنّها أداة للاستفهام يكون الجواب على سؤالها إمّا بوقوع الأمر حقيقة أو عدم وقوعه.

لذلك يستفسر "ابن عمار"عن إمكانية تسيير الإنسان لنفسه، وإذا ما كان هو صاحب القرار في ذلك، لأنّه لو كان الأمر على هذا النّحو لما كانت حاله هكذا؛ فهو قد خرج وزيرا له قيمته وشأنه، ولكن انعكس حاله واسودّت أيامه بعد عودته حيث إنّه أضحى أسيرا مُهانًا لا قيمة له في محاولة منه لبثّ شكواه واستعطاف مخاطبيه علّهم يسارعون لنجدته وتخليصه من معاناته وقهره.

ووظّف "ابن عمّار" الاستفهام كذلك في قصيدة كتبها لمّا(وقع في حصن من حصون الأندلس في شقورة واقتيد إلى السّجن وعُرض للبيع على ملوك الأندلس من طرف "ابن المبارك" فما عرضه على أحد من ملوك الأندلس إلا رغب فيه وكتب فيمن كتب إلى المعتمد) [3] **(من السّريع):**

أَصْبَحتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَـى رَأسِي بِأَنـواعٍ مِـــنَ المَـال
فَهَل فَتـــى يَبْتَاعُنِـــي مَاجـــد أَخْدُمـــهُ مُـــدَّة إِمْهَالِـــي
تَا اللهِ لاَ جَـــارَ عَلَـــى نَقـــدِهِ من ضَمَّنِي بِالثَّمَن الغَالِي[4]

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 415، ص416.

[2]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص79.

[3]عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، مصر، ط1، 1949، ص 123.

[4]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص303.

جاء الاستفهام بالأداة "هل" وكان في بداية البيت الثّاني وأظهر حالة الشّكوى والتألّم من الوضع الذي آل إليه، وتحوُّل حياته من حياة الوزارة والإمارة إلى حياة الذلّ والمهانة سجينا وكالرّق يُعرض للبيع.

وقوله كذلك:**(من الخفيف)**

فَعَلاَم السّرى وَصُبح رِضَـــاه ... مَعَ سَنى وَجهِـكَ الأَغَــرِّ السَّعِيـد

وَإِلَى أَينَ فِي الشَّفيع إِذَا مَـا ... لَـم أَلُــذ مِنــكَ عنــدَهُ بـالرَّشيــد

بِفَتى نَـــازح المَكَان مُطِــلّ ... غَائِب الشَّخص ذِي اعتِنَاء عَتِيد[1]

وظّف الشّاعر في هذا البيت أسلوب الاستفهام بالأداة "أين" وهي أداة تستعمل للسّؤال عن المكان وسُبقت بحرف الجر"إلى"، حيث يعمل "ابن عمّار" على استعطاف "الرّشيد" ليشفع له عند والده، ممّا جعل أسلوب الاستفهام يشحن بمعاني الألم واليأس والقهر الّتي وصل إليها بسبب السّجن، لذا حاول الاستفسار عن المكان الذي يلجأ إليه لقضاء حاجته من "المعتمد" لو سدّ بابه ولم يعره سمعه، ويلِين قلبه لحاله ويتدخّل لإنقاذه من قبضة أبيه الذي أدخله السّجن وتركه يعاني مرارة الوحدة وألم الذلّ والمهانة.

ج- أسلوب النّداء:

عرّف عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني النّداء بقوله هو "طلب الإجابة لآمر ما بحرف من حروف النّداء ينوب مناب"أدعو""[2] بمعنى أنّ النّداء يكون بإجابة المخاطَب للآمر الّذي يوظّف حرفا من حروف النّداء ينوب عن الفعل "أدعو" .

وهو عند محمد التنوخي"طلب الإقبار من المخاطب بحرف نائب مناب الفعل أدعو أو أنادي فتتحوّل الجملة من الخبرية نحو: أدعو عليا، إلى الإنشائية نحو: يا علي وتتحوّل الجملة الخبرية إلى الإنشائية بأداة نداء تنوب مناب الفعل"[3] بمعنى أنّ النّداء يتحقّق بجملة

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص301.

[2]عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1،ص240.

[3]محمد التنوخي، الجامع في علوم البلاغة،ص62.

خبرية تتكوّن من (فعل + فاعل+ مفعول به) بحيث تنقل خبرا من صاحب الخبر إلى المتلقي، ولكن حين دخول أداة نداء تتحوّل الجملة إلى نوع جديد يكون أسلوبها إنشائي؛ لأنّه أصبح يدلّ على طلب وتحقّق أمر لم يكن متحقّقا قبل الطّلب، وهو ما يجعله يندرج ضمن الأساليب الإنشائية الطّلبية نظير الأداة الموظّفة فيه.

أمّا عبد العزيز عتيق فالنّداء عنده هو" طلب إقبال المدعو على الدّاعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل "أدعو""[1] بمعنى أنّ النّداء يتحقّق حسب ما سبق " عندما ندعو شخصا ليُقبل ندعوه بذكر اسمه بعد حرف ينوب مناب فعلٍ كأنادي أو أدعو أو نحوهما"[2] أي يتجلّى النّداء ويتحقّق لمّا يُطلب الإقبال من المتلقي أو المخاطب على المنادِي، ويكون ذلك بأداة من الأدوات المختصّة لذلك، وهذه الأداة تنوب مناب فعل يستعمل لمثل هذا الغرض كـ"أنادي، أدعو.."

ويذكر عبد العزيز عتيق أدوات النّداء الّتي تنوب مناب الفعل" أدعو، أنادي" وهي" الهمزة وأي ويا وأيَا وهياَ وآ وآيْ و وا وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان:1- الهمزة وأي لنداء القريب.2- والأدوات الست الأخرى لنداء البعيد." [3] بمعنى أنّ النّداء يتحقّق لمّا يطلب المخاطِب إقبال المُخاطَب بأداة من الأدوات الثّماني المخصّصة لذلك، ويكون استعمال هذه الأدوات تبعا لقرب المدعوّ أو بعده عن الدّاعي.

ويذكر ثامر عدنان أنّ حروف النّداء وجب أن" تشير إلى شخص معيّن يُفهم من خلال سياق الحديث في الخطاب... فلا يجوز لنا أن نذكر في خطاب ما أداة النّداء دون أن نذكر الشّخص الذي تُحيل عليه لأنّ مرجعها في هذه الحالة يكون غير واضح تماما"[4] يشير ثامر عدنان في هذا التّعريف إلى قضية هامّة وهي وجوب تعيين الشّخص المنادى إمّا

---

[1] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص114، ص115.**

[2] **محمد طاهر اللاذقي، المبسط في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع-، ص83.**

[3] **عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص114، ص115.**

[4] **ثامر عدنان، تداولية الخطاب الشّعري في شعر عثمان لوصيف ديوان" براءة" أنموذجا،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص 85.**

حقيقة أو تلميحا ولا يصحّ ذكر أداة النداء دون وضوح مرجعها لأنّ ذلك يؤدّي إلى عدم أداء النّداء وظيفته.

وباستقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" تبيّن استعانته بهذا الأسلوب كسمة أسلوبية مكّنته من تحقيق جمالية لشعره، كما أنّه وسيلة استعان بها لإيصال المعنى وتمثيله وفق قصده للمتلقي. في قوله:**(من الكامل)**

قَالُوا نَعم فَوَضَعَت خَدِّي فِي الثَّرَى شُكـــرًا لَـــه وَتَيمُّـــنًـــا بِبَنِيـــه
يَـا أَيُّهَا الرَّاضِي وَإِن لَـــم يَلقـــن مِن صَفحَة الرَّاضِي بِـــمَا أَدرِيـــه
وَهبك احتَجَبَت لِوَجـه عُـذر بَيـنَ بَذلِ الشَّفَاعَة أَيّ عُـذر فِيـــه[1]

نادى (ابن عمّار) "الرّاضي بن المعتمد" بالأداة "يا" لأجل لفت انتباهه كي يستمع لكلامه ومقولته؛ لأنّ ذلك مدعاة للتّأثير فيه، ودفعه للتحرّك لأجل فكّ أسره، وإنهاء معاناته وتحريره من السّجن بالتوسّط له لدى والده.

كما جاء النّداء كذلك في قوله:**(من المنسرح)**

يَقُولُ قَوم إِنَّ المُؤَيَّد قَـــد حَالَ فِي فِديَتِي عَلَى نَقـــدِهِ
يَـا قَوم مَاذَا الشِّرَاء ثَانِيـة تَرَى لِمَعنَى يُرِيْب مِن عِنـــدِه
أَوحَشَنِي وَالسَّمَاح عَادَتـه سَمَاحه بِالغَلاَءِ فِـــي عَبـــدِه
يَـا رَبّ بَشِّر بِرَحمَةٍ وَحَيا تُؤنِسُ مِن برقِهِ وَمِن رَعدِه[2]

توجّه "ابن عمّار" بالنّداء إلى قومه "يا قوم" في البيت الأوّل آملا أن يقبلوا لنجدته وتخليصه من معاناته بالسّجن، كما توجّه بالنّداء إلى الله عزّ وجلّ بعبارة "يا ربّ" في البيت الثّاني، فخرج النّداء بذلك من معناه الحقيقي إلى غرض جديد هو الدّعاء والتوسّل لله عزّ وجلّ، بحيث دعاه إلى أن يدعمه بالقوّة والفرج والصّبر من عنده، ويستجيب لدعائه لينعم

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص423.

[2]المرجع نفسه، ص432.

بالرّاحة والحرّية الّتي سُلبت منه بعد أن أُدخل السّجن؛ وهو ما جعله يعيش غربة وألما دفعت به إلى التشبّث بأيّ شيءٍ يرى فيه بصيص أمل يساعده في التخلّص من كلّ معاناته.

أمّا النّداء في قوله:**(من الخفيف)**

مِن مُطِيع عَهدَ الوَفَـــاء مُطَـــاع وَوَدُود عَلَى النَّـــوَى مَـــودُود

كُنتُ أَشدُو عَلَيك يَا دَوحَـة المَـجْ دِ وَيَا رَوضَةَ النَّـــدَى وَالجُـــود

إِذْ جَنَاحِـــي نِـــدّ بِظِلِّـــك طَلَـــق وَلِسَانِي رَطبٌ عَلَى التّغرِيـــد[1]

فكان بالاعتماد على الأداة "يا" كذلك حيث نادى" دوحة المجد، روضة النّدى والجود" فلعلّ بمناداته إيّاهم يتمّ تحقّق أماله ويُخفّف ولو القليل من معاناته، فلا شكواه "للمعتمد" نفعته ولا طلبه للوساطة والشّفاعة من أبنائه نفعته، فتوجّه بالنّداء إلى روضة النّدى ودوحة المجد علّه يجد ما يخفّف عنه معاناته.

د- أسلوب النّهي:

يعرّف عبد العزيز عتيق النّهي بقوله هو "طلب الكفّ عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام"[2] بمعنى أنّ النّهي يتحقّق بطلب الكفّ عن الفعل.

وأسلوب النّهي عند محمد التنوخي"ضدّ الأمر، ويستخدم بصيغة الأمر للكفّ عن الشّيء على وجه الاستعلاء." [3] بمعنى أنّ النّهي يكون هو الآخر بصيغة الأمر ولكن ليس بطلب الفعل ولكن بطلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء.

وإذا كان أسلوب النّهي هو طلب الكفّ عن الفعل فإنّ أسلوب الأمر هو طلب الفعل، فرغم هذا الاختلاف في الدّلالة إلاّ أنّ الأسلوبَين يشتركان بأنّ كليهما يكون الطّلب فيهما على وجه الاستعلاء.

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص313، ص310.

[2]عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص82.

[3]محمد التنوجي، الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة للشباب، الجزائر، ط1، 2012، ص 52، ص53.

ويتحقّق أسلوب النّهي حسب عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني بـ" صيغة كلامية واحدة هي: الفعل المضارع الذي دخلت عليه "لا" الناهية."[1] بمعنى أنّ النّهي لا يتحقّق إلاّ بصيغة واحدة وهي صيغة الفعل المضارع المسبوق بلا النّاهية، ولكن قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى جديد يُستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال.

وإذا تمّ تتبّع هذا الأسلوب –النّهي– في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي"، يظهر توظّيفه له في مناسبة واحدة على حدّ علمي في قوله:**(من الطويل)**

وَعف عَلَى آثَار جـرم جَنيتـــهُ بِهبّة رحمَى مِنكَ تَمحُـــو وَتَمصَـح

وَلاَ تَلتَفِت رَأيَ الوُشَاة وَقَـولَهـــم فَكُلُّ إِنَـاء بِالّذِي فِيـــــهِ يَرشَـــحُ

سَيَأتِيكَ فِي أَمرِي حَدِيثٌ وَقَد أَتَـى بِزُورِ بَنِي عَبدِ العَزِيزِ مُوَشّـــــح[2]

ورد أسلوب النّهي في البيت الثّاني باستعمال الأداة "لا" النّاهية وكذا الفعل المضارع "تلتفت"، وقد توجّه بالخطاب في هذه القصيدة إلى"المعتمد"، وطلب منه الكفَّ عن الإنصات لقول الوشاة وأعدائه واتهاماتهم له، ونَلحظ خروج النّهي عن معناه الحقيقي إلى معنى جديد هو الاستعطاف، لأنّ المعتمد أعلى منزلة من "ابن عمّار" لذا يسعى لاستعطافه آمِلا أن لا يسمع لحديث الوشاة ولا يصدّق قولهم عنه لأنّه ادّعاء كاذب، فهم سبب محنته ومعاناته.

هـ– أسلوب التمنّي:

يعرّف محمد طاهر اللاذقي أسلوب التمنّي بأنّه " طلب الأمر المحبوب الذي لا يُرجى حصوله، إمّا لأنّه مستحيل الوقوع أو بعيد المنال." [3] بمعنى أنّ النّداء يتطلّب وجوده توافر الرّغبة في الحصول على أمر من الأمور" على سبيل المحبّة "[4] ولكن الحصول عليه وتحقّقه هو أمرٌ مستبعدٌ وقد يصل حدّ الاستحالة أي يستحيل حصوله.

---

[1]عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، ص228.

[2](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص420.

[3]محمد طاهر اللاذقي، المبسط في علوم البلاغة العربية، ص78.

[4]أبو العباس أحمد بن محمد بن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص الفتّاح، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، (د.ت)، ص53.

والتمنّي عند عبد العزيز عتيق هو" طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله: إمّا لكونه مستحيلا والإنسان كثيرا ما يحب المستحيل ويطلبه، وإمّا لكونه ممكنا غير مطموع في نيله." [1] فالتمنّي حسب ما يشير إليه عبد العزيز عتيق هو رغبة الإنسان في الحصول على أمر معيّن وأساس هذه الرّغبة هو المحبّة؛ ولكن ما يعترض تحقّقه هو كونه إمّا مستبعد الوصول إليه وتحقيقه أو مستحيل.

وينبّه عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني إلى أنّ تحقّق الأمر المرغوب فيه يكون في" اعتقاد المُتمنِّي، لاستحالته في تصوّره، أو هو لا يطمع في الحصول عليه، إذ يراه بالنّسبة إليه متعذّرا بعيد المنال والأداة الّتي يتمنّى بها هي كلمة" ليت"" [2] أي إنّ صعوبة تحقّق الشّيء المتمنَّى أو استحالته متعلّق بالمُتمنِّي، وليس بالأمر المُتَمَنَّى في حدّ ذاته، لأنّ ما تعذّر تحقيقه مع إنسان يمكن تحقّقه مع إنسان آخر، وقد يكون متعذّرا على الجميع تحقيقه.

وتُوظّف الأداة "ليت" لإنشاء أسلوب التمنّي كأداة أصلية، ولكن قد توظَّف أدوات أخرى لأداء نفس الوظيفة التي ذكرها عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني وهي "هل، ولعلّ، وعسى"[3] ويلجأ المتكلّم إلى توظيف هذه الأدوات بدل الأداة الأصلية في كلامه بحسب الميداني "لغرض بلاغي وهو إبراز المُتمنَّى في صورة الممكن المطموع فيه، بغية إشعاره بكمال العناية به، والتلهّف للحصول عليه، أو تحقيقه وقد يوظّف في التمنّي الحرف "لو" وذلك لإبراز المتمنَّى في صورة الأمر الممكن تحقيقه غير أنّه صعب المنال يصعب تحقيقه، إذ حرف "لو" يشعر بعزّة الأمر المرجو المطموع فيه." [4] يبيّن عبد الرحمن حسن الأدوات التي يمكن أن تنوب مناب الأداة الأصلية "ليت" لإنشاء أسلوب التمنّي وهي (هل، لعلّ، عسى) ويكون ذلك لأجل تحقيق أغراض بلاغية محضة تتمثّل في الرّغبة الشّديدة لتحقيق الأمر المُتمنَّى.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية–علم المعاني،ص112.

[2] عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1،ص251.

[3] المرجع نفسه، ص252.

[4] المرجع نفسه، ص252.

وباستقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" والسّعي لتبيّن هذا النّوع الإنشائي الطّلبي–التمنّي– يتّضح لجوء "ابن عمّار" إليه واعتماده عليه؛ نظرا لرغبته في تحقيق حرّيته وتخلّصه من معاناة السّجن وآلامه، ولكن توظيفه كان دون الاعتماد على الأداة الأصلية "ليت" وإنّما بواسطة أدوات أخرى تظهر في قوله:**(من الكامل)**

قَالُوا أَتَى الرَّاضِي فَقُلتُ لَعَلَّهَا خلِعَت عَلَيه مِن صِفَات أَبِيه

فَألٌ جَرَى فَعَسَى المُؤَيَّد وَاهِبًا لِي مِن رِضَاهُ وَمِن أَمَانِ أَخِيه

قَالُوا نَعم فَوَضَعت خَدّي فِي الثَّرَى شُكرًا لَه وَتَيمّنًا بِبَنِيه[1]

اعتمد "ابن عمّار" على الفعل "عسى" لإنشاء التمنّي، وهو فعل مكّنه من إبراز الشّيء المتمنَّى المتمثل في رضا "المؤيّد" وكذا أمان أخيه، إضافة لرغبته ولهفه الشّديد لتحقّقه بسرعة وبذلك تتحقّق الأمنية الأكبر وهي حرّيته، وتخلّصه من المعاناة التي يلاقيها داخل السّجن، وتمنّيه أن يكون "للرّاضي بن المعتمد" مقدرة على تحقيق هذه الأمنية.

كما وظّف "ابن عمّار" أسلوب التمنّي بالأداة " لو" في قوله:**(من الكامل)**

وَأَهُزّ مِن عَطفِ ثَنَاه عَطفَه حَتّى خَشِيتُ عَلَيه فَرطَ اللّين

بِيَدِي مِنَ المَأمُون أَوثَقُ عِصْمَة لَو أَنَّ أَمرِي فِي يَد المَأمُون

أَمرِي إِلَى مَولَى إِلَيهِ أَمرهُ وَكَفَاهُ مِن فَوقِ كَفَاه وَدون[2]

تمّ توظّيف أسلوب التمنّي في هذا البيت بالأداة" لو" وهذا لإبراز الأمر المتمنَّى، وهو رغبته أن يكون أمره بيد المأمون، وكذا تلهّفه لتحقيقه والحصول عليه، ولكن أنّى له ذلك لأنّ "المعتمد" هو من أودعه السّجن ومنعه حرّيته، فالأداة أبرزت الأمر المُتمنَّى وبيّنت تركيز الشّاعر عليه ورغبته في تحقّقه؛ لأنّه سبيل تخلّصه من معاناته وآلامه.

فـ"ابن عمّار" اختار هذه الأساليب الإنشائية الطّلبية لتكون سمة أسلوبية ميّزت أسلوبه في شعره بالسّجن، وزادته قدرة على التّأثير في متلقيه وجعلهم يتمثّلون معاناته.

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص423

[2]المرجع نفسه، ص424.

2- أسلوب الشّرط:

من المباحث الأسلوبية المسهمة في تكوين الخطاب الأدبي؛ والّتي تميّز أسلوب الشّاعر عن غيره وتجعله متفرّدا، وتمنحه جمالية فنّية وقوّة تأثيرية في المتلقّين؛ باعتباره يجمع بين أمرين مهمّين في تركيب واحد وهما السّبب والنّتيجة، وهذا من شأنه أن يحقّق تميّزا لأسلوب الشّاعر ويسهم في تبليغ مقاصد الرّسالة للمتلقي بأحسن صورة.

وقبل التطرّق لمدى إسهام أسلوب الشّرط في تحقيق تميّز أسلوب "ابن عمّار الأندلسي" في شعره بالسّجن، وتوفيره للجمالية الفنّية وقوّة التّأثير في متلقيه سيتمّ الحديث عن مفهومه من النّاحية اللّغوية.

ورد في معجم لسان العرب في مادّة (شرط)" والشّرط: إلزام الشّيء والتزامه في البيع ونحوه، والجمع شروط"[1] يشير ابن منظور إلى معنى الشّرط فهو عنده إلزام الشّيء والتزامه وجمعها شروط.

والشّرط في المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية هو" ما يوضع ليُلتزم في بيع أو نحوه ...و(عند النحاة) ترتيب أمر على أمر آخر بأداة"[2] بمعنى أنّ الشّرط يدلّ على تعلّق عنصر بعنصر آخر بحيث لو غاب الأول أدّى بالضّرورة إلى غياب الثّاني ويتمّ الرّبط بين العنصرين بأداة.

وأمّا في الاصطلاح فالشّرط عند محمد سمير نجيب اللبدي هو " تعليق شيء بشيء بحيث إذا وُجِد الأول وُجِد الثّاني. وهو أسلوب لغوي له مكوّناته وأركانه وهي أداة وفعلان الثّاني منهما يترتّب حصوله على حصول الأول أو هو جواب وجزاء"[3] يشير اللبدي في كلامه أنّ الشّرط يتحقّق بوجود جملتين فعليتين بحيث وقوع الفعل الثّاني مرتبط بوقوع الفعل الأوّل، وتقوم أداة بالرّبط بينهما حتى يُكوّنان جملة واحدة مترابطة.

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب،مج:7، ص339.**

[2] **مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص379.**

[3] **محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصّرفية، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1985، ص: 114.**

وأسلوب الشّرط عند مهدي المخزومي هو "أسلوب لغوي، ينبني بالتّحليل على جزأين، الأوّل منزلة السّبب، والثّاني منزلة المسبّب، يتحقّق الثّاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثّاني إذا انعدم الأوّل، لأنّ وجود الثّاني معلّق على وجود الأول ... فجملة الشّرط إذن تتألّف من عبارتين لا استقلال لإحداهما عن الأخرى، تسمّى العبارة الأولى شرطا، وتسمّى الثّانية جوابا وجزاءً"[1] أي يتكوّن أسلوب الشّرط من تركيبين الأوّل هو جملة الشّرط، والثّاني هو جملة الجواب أو الجزاء.

ويشير عبّاس حسن إلى سّبب تسمية فعل جملة الشّرط بفعل الشّرط بقوله:" لأنّ المتكلّم يعتبر تحقّق مدلوله ووقوع معناه – شرط لتحقّق مدلول الجواب ووقوع معناه، ولا يمكن – عنده– أن يتحقّق معنى الجواب ويحصل إلا بعد تحقّق معنى الشّرط وحصوله، إذ لا يتحقّق المشروط إلا بعد تحقّق شرطه"[2] بمعنى أنّ الشّرط يتحقّق بأدوات وأسماء خاصّة تربط بين جملة الشّرط وجملة الجواب وهي:(حروف تتصدّر الشّرط، منها الجازم ومنها غير الجازم: لو، لولا، لوما، ما المصدرية في "كلّما"، لمّا، أمّا، إنْ وإذما) [3] وكذلك (إذا، كيف...) [4]

ويُعدّ أسلوب الشّرط أحد الملامح الأسلوبية الّتي اعتمد عليها "ابن عمّار" في شعره بالسّجن، ووظّفه في الكثير من تعابيره الشّعرية؛ حيث وردت الجملة الشّرطية في تسعة وثلاثين موضعا أي بنسبة مئوية كانت أكثر من واحد وثلاثين بالمائة، وهذا الأمر أعطى لقصائده الشّعرية حركيّة أكثر، وكذا جسّد الدّلالة والمعنى الّذي أراد الشّاعر نقله وإيصاله للمتلقي حتّى يجعله يعيش التّجربة الّتي مثّلها له، ويشعر بالحالة النّفسية الّتي يعيشها.

وكان توظيف "ابن عمّار" لأسلوب الشّرط حينما كان يخاطب من يرى فيهم فرصة ليتخلّص من وطأة السّجن وقهره، فهو وسيلة اعتمد عليها الشّاعر لإيقاظ ذهن المتلقي

---

[1] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1986، ص284.

[2] عباس حسن، النحو الوافي، ج4، دار المعارف،مصر، ط3، (د.ت)، ص422.

[3] يُنظر: إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، ص318 وما بعدها.

[4] المرجع نفسه، ص643.

والتّأثير فيه، وحمله على عيش التّجربة المريرة التي يمرّ بها؛ علّه يقدّم المساعدة لأجل إطلاق سراحه، وقد وظّف "ابن عمّار" عدّة أدوات لتحقيق أسلوب الشّرط أهمّها (إذا، إنْ، لو، منْ) فشكّلت ملمحا أسلوبيا واضحا أسهم في جعل تأثير الرّسالة على المتلقي يكون أكبر. من ذلك يقول:**(من الكامل)**

بَحرٌ إِذَا رَكِبَ العفَاة سُكُـــونَـــه ... وَهَب الغَنيُّ فِي عِـــزّة وَسُكُــون
وَإِذَا طمَى للذَّنــبِ لَـــم يَسمَـــع ... إِلاَّ دُعَاء يُعَانِي بِـــالتَّـأمِيـــن
كَم أَسْكب العَذبُ الفُرَات عَلَى فَمِـي ... يَرْمِي يَدِي بِاللّؤلُـــؤ المَكنُــون
وَاليَومَ قَد أَصبَحْتُ فِـــي غَمَرَاتِـــه ... إِنْ لَم تُغِثْنِي رَحمَـــة تُنْجِينـــي
لاَ شَكَّ فِي أَنِّـــي غَرِيـــقُ عَبَابــه ... إِنْ لَم يَمُدّ الفَتحُ لِـــي بِيَمِيـــن[1]

اعتمد الشّاعر على الشّرط كسمة بارزة في أسلوبه بالأبيات وهذا" لتؤشّر بسمة أسلوبية بارزة عملت على دعم الدّلالة وإحكام النّسيج التّركيبي، وإخلال أي سمة يؤدّي بالضّرورة إلى حدوث خلل دلالي لأنّ السّياق العام الذي يحكم النّص أدى إلى إبراز هذا النّسق"[2] وقد كانت أدوات الشّرط الموظّفة في الأبيات السّابقة مرتكزة على أداتين (إذا، إنْ) حيث انبنى أسلوب الشّرط على الأفعال (ركب، وهب)، (طمى، لم يسمع)، (تغثني، أصبحت)، (لم يمدّ الفتح، إنّي غريق)، فكانت هذه التّعابير وسيلة للفت انتباه "المأمون"، وحمله على تصوّر الحياة البائسة التي يعيشها "ابن عمّار" داخل السّجن، وكذا زيادة التّأثير عليه حتّى يشفع له لدى أبيه علّه يتخلّص من تلك الحياة الصّعبة.

ويمكن تلمّس الشّرط كذلك في قوله:**(من المنسرح)**

الحَمْدُ لله إِنْ يَكُن حَرجًـــا ... فَلَيسَ فِي مِثلِهِ سِـــوَى حَمـدِه
وَحِيلَة إِنْ وَصَلت حَضرَتـه ... جَعَلتهَا رَغبَـــة إِلَـــى جُنـدِه

---

[1] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص314، ص315.**

[2] **يُنظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج-دراسة أسلوبية-، ص141.**

لَو سَامَحُوا فِي الفرنْد أَرمُقُه مِن طَرْفِهِ لَم أخْفِه مِن غِمـدِه[1]

ورد أسلوب الشّرط في الأبيات بالأداتين(إن، لو) فعلاقة التّرابط الشّرطية تحقّقت في البيت الأوّل بين جملة الشرط (يكن حرجا) والجواب (فليس في مثله ..) وتمّ الرّبط بين الجملتين بالأداة (إنْ).

وكذلك في البيت الثّاني كان أسلوب الشّرط بين جملة الشّرط (وصلت حضرته) وجملة الجواب(جعلتها رغبة)، وقد تمّ الرّبط بين الجملتين وتحقّق معنى الشّرط بالأداة (إنْ).

وأمّا البيت الثّالث فعمد "ابن عمّار" إلى تغيير أداة الشّرط بالاعتماد على (لو)، وما حقّق التّرابط الشّرطي هو جملة الشّرط(سامحوا) وجملة الجواب (لم أخفه)، فأسهمت هذه الصّيغ الشّرطية كلّها في إعطاء الدّلالة المقصودة مفهوما أعمق وحملها على أن تكون مؤثّرة في متلقّيه فهمّه الوحيد هو حمل هذا المتلقي على التحرّك ونجدته من معاناته داخل السّجن.

كما وظّف "ابن عمّار" الشّرط في قوله :**(من الطويل)**

سَجَايَاكَ إِن عَافَيتَ أَندَى وَأَسمَـح وَعُذرُكَ إِن عَاقَبتَ أَجلَى وَأوضَــح

وَإِنْ كَان بَينَ الخُطّتين مَزِيَّـــــة فَأَنتَ إِلَى الأَدنَى مِن الله أَجنَــح

حَنَانَيكَ في أَخذِي بِرأيك لا تطــع عَدَاتِي وَإِن أَثْنوا عَلَيَّ وَأَفصَحــوا

وَمَاذَا عَسَى الأَعدَاءُ إِنْ يَتَزَايَــدُوا سِوَى أَنَّ ذَنبِي وَاضِح مُتصَحّح[2]

في الأبيات ورد أسلوب الشّرط بأداة واحدة وهي(إنْ) حيث جاء في البيت الأوّل في موضعين (سجاياك إن عافيت أندى وأسمح) وكذلك في العجز (وعذرك إن عاقبت أجلى وأوضح) وهذا التّراكم في الجمل الشّرطية لا شكّ أنّه أسهم في تجسيد المعنى المراد تبليغه للمتلقي من جهة، كما أنّه كان بمثابة المنبّه في الأبيات بجعل المتلقي مركّزا على الخطاب حتّى يفهم رسالته ليصل الشّاعر بذلك إلى غايته وهي التّأثير في مخاطَبِيه، وتحقّقت علاقة

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص432.

[2]المرجع نفسه، ص420.

التّرابط الشّرطية في صدر البيت الأوّل بين جملة الشّرط(عافيت) والجواب(أندى وأسمح) والعجز بين (عاقبت) و(أجلى وأوضح).

أمّا البيت الثّاني فكانت بين (كان بين الخطتين مزيّة) و(أنت إلى الأدنى من الله أجنح)، والبيت الثّالث كانت فيه بين (أثنوا عليّ) و(لا تطع)، وفي البيت الرّابع بين(يتزايدوا) و(سوى أنّ ذنبي واضح) إذ في البيت الأخير هذا حاول توضيح مكر أعدائه وتكاثرهم وتزايد اتّهاماتهم له وسعيهم الدّائم للإيقاع به، وتحميله ذنوبا لا علاقة له بها.

واعتمادا على ما سبق يُعتبر"الشّرط نسق تركيبي يجسّد المعاني على هيئة تتجاوز معانيها السّطحية وتحوّلها إلى منافذ تنفتح على دلالات تتواسع كلّما توغّلنا في أعماق السّياق"[1] بمعنى أنّ أسلوب الشّرط يسهم في تعميق المعنى المقصود من قبل الشّاعر حتّى يصوّر التّجربة الشّعرية للشّاعر بأدق تفاصيلها متجاوزا بذلك المعاني السّطحية الظّاهرة التي تبدو لأوّل وهلة.

و"ابن عمّار" استعان بكل طاقات اللّغة الإبداعية ليجعل إنتاجه الشّعري مكتمل العناصر محققا لغاياته، ومن هذه الطّاقات اللّغوية أسلوب الشّرط لدوره الهام في بلوغ رسائله غايتها وتحقيق حرّيته وتخلّصه من معاناة السّجن، وهذا طبعا لا يتأتّى إلاّ بالتّأثير على متلقيه وجعلهم يهبّون لهذا الغرض، وقد أسهمت التّراكيب الشّرطية التي وظّفها في تحقيق هذا الأمر بما وفّرته من منبّهات عملت في كلّ مرّة على توجيه المتلقي إلى التّركيز مع الخطاب لاستيعاب مقاصده ومعانيه.

3– أسلوب النّفي:

يعدّ أسلوب النّفي من الأساليب العربية التي تُوظّف للدّلالة على مقصد خاص، في مواقف كلامية على نطاق واسع في الشّعر وفنون النّثر عامّة، وكذلك الحال عند (ابن عمّار) الّذي وظّفه ليدلّ على مقاصد خاصّة سعى إليها من خلال قصائده الشّعرية بالسّجن، وقبل الحديث عن ذلك سيتمّ توضيح معنى النّفي في المعاجم العربية وفي الاصطلاح.

---

[1] **قط نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد –دراسة أسلوبية، ص337.**

ورد في معجم لسان العرب في مادّة(نَفِي) قوله: "ومن هذا يُقال: نفى شَعرهُ فُلان إذا ثار... ، ونفيتُه: نحيته، ونفى الرّجل عن الأرض ونفيته عنها طردته فانتفى." [1] فالنّفي عند "ابن منظور" هو التّنحية والطّرد.

أمّا عند "ابن فارس" فهو" النون والفاء والحرف المعتلّ أصيلٌ يدل على تعرية شيء من شيء وإبعاده منه." [2] فالنّفي عند ابن فارس هو التّعرية والإبعاد.

وعند ابن دريد هو" مصدر نفيتُ الشّيء أنفيه نفيا، والنّفي: ما نفاه الرّشاء من الماء والطّين حتّى ينتضح، وما نفته الحوافر من الحصى وغيره في السّير"[3]

كما أنّه عند الزّمخشري هو من "نفيته من المكان: نحيته عنه فانتفى، ونفى فلان من البلد: أُخرج وسيّر، وانتفى شَعرُه: تساقط، وانتفى الشّجر من الوادي: ذهب وهذا نفيٌ الرّيح: ما بقي من التّراب الذي تأتي به في أصول الحيطان"[4] يذكر الزمخشري من خلال هذا التعريف عدّة معان للنّفي فهو(التّنحية ، الإخراج، التّساقط، الذّهاب، ما بقي من التّراب الذي تأتي به في أصول الحيطان).

أمّا التّعريف الذي جمع أغلب معاني النّفي الّتي مرّت بنا فهو الّذي جاء في المعجم الوسيط الصّادر عن مجمع اللّغة العربية جاء فيه" نفى الشّيء: نحّاه وأبعده، ونفاه: جحده وتبرّأ منه، وانتفى شعره: تساقط وانتفى الشجر من الوادي: انقطع وانعدم"[5] يشير التّعريف إلى معاني عديدة هي الإبعاد والتنحية، التبرّؤ من الشّيء، تساقط، انقطع.

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، مج:15، ص336.

[2]أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، ج5، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، 1979، ص456.

[3](ابن دريد)أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة،ج2، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1987، ص972.

[4] (الزمخشري)أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشري، أساس البلاغة،ج2(فأد، يهم)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998، ص296.

[5]مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص943.

أمّا النّفي عند ابن سيدة فهو" ضد الإيجاب، من نفيته نفيا وأهل المنطق يسمونه سلبا"[1] يتطرّق ابن سيدة إلى معنى النّفي بتبيان ضده وهو الإيجاب كما أضاف معنى جديد حسب أهل المنطق وهو كلمة سلب.

وممّا سبق يتبيّن أن كلمة " نفى" في اللّغة وضعت للدّلالة على عدد من المعاني منها: الطرح جانبا، الجحد والبعد، الإخراج من البلد، التّعرية والطّرد، التّنحية، التّساقط، الانقطاع والانعدام، الذّهاب ...الخ)

أمّا من النّاحية الاصطلاحية فيعرّف مهدي المخزومي أسلوب النّفي بقوله هو:" أسلوب لغوي تحدّده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب فينبغي إرسال النّفي مطابقا لما يلاحظه المتكلّم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ، ممّا اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب نفي بإحدى طرائقه المتنوّعة الاستعمال" [2] يشير المخزومي إلى أنّ أسلوب النّفي تابع للسّياق الوارد فيه القول، ويكون بإزالة ما يتردّد في ذهن المخاطب من أحاسيس خاطئة بإحدى طرائق النّفي المناسبة لما يلاحظه المتكلّم.

فيما ترى سناء حميد البياتي أن النّفي هو" أحد أساليب النّظم في العربية ويستخدم المتكلّم للدّلالة على النّفي أدواتٍ متعارفا عليها تتصدّر النّظم وتهيمن بمعناها على معنى الجملة عامّة، وإنمّا يعمد المتكلّم إلى النّفي عندما يريد أن ينقض ما يتردّد في ذهن المخاطب، والمتكلّم يرسل النّفي مطابقا لما يقتضيه حال المخاطب ويتم نظم الجملة المنفيّة بطريقة مناسبة بطرائق النّفي المتنوّعة"[3] بمعنى أنّ أسلوب النّفي حسب ما تشير إليه الباحثة يقع لمّا يوظّف المتكلّم أداة من أدوات النّفي المعروفة؛ وذلك لمّا يريد نقض المعاني الموجودة في ذهن المخاطب مع وجوب مراعاة حاله.

---

[1](ابن سيدة)أبو الحسن علي بن إسماعيل ابن سيده، المخصص،ج4، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1996، ص 166.

[2]مهدي المخزومي، في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، ص246.

[3]سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي على ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص237.

وهو عند الدكتور محمد حماسة عبد اللّطيف هو من" العوارض الّتي تُعرض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند إلى المسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية" [1] بمعنى أنّ النّفي يُتلمّس في الجملة الفعلية كما يمكن أن نجده في الجملة الاسمية، وهو يدلّ على عدم ثبوت نسبة الفعل إلى الفاعل وعدم نسبة الخبر إلى المبتدأ، ويُنشأ بأدوات مخصوصة هي(ما، لا، لم، لمّا، لن، ليس، لات)[2]

وباستقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" وإحصاء تردّد أسلوب النّفي، يظهر أنّ الشّاعر وظّفه في "واحد وعشرين" مرة، وقد اعتمد في ذلك على أدوات لتحقيقه وهي(لم ، لا، ما، ليس) والجدول الموالي يوضّح عدد تردّد كل أداة:

الأداة	ترددها	النسبة المئوية	مثال من شعر السّجن عند ابن عمّار
لم	08 مرات	%38.09	(من الخفيف) وَإِلَى أَينَ فِي الشَّفِيعِ إِذَا مَا لَم أَلُذ مِنكَ عِندَهُ بِالرَّشِيد
لا	08 مرات	%38.09	(من الخفيف) وَهَنيئًا مِن المُؤبّد حَظًا لاَ مَزيدَ عَلَيه للمُستَزيدِ
ما	04 مرات	%19.04	(من الكامل) فَأَبُوكَ مَن يَغشَى المُلُوكُ بسَاطة شوسًا فَمَا يَرمُونَهُ بِعُيُون
ليس	01 مرّة	%4.76	(من المنسرح) الحَمدُ لله إِنْ يَكُن حَرجًا فَلَيسَ في مِثْلِهِ سِوَى حَمدِه[3]

جدول(10): توزيع أدوات النفي ونسبها المئوية في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي.

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،مصر، ط1، 2003، ص280.

[2] يُنظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، ص248 وما بعدها.

[3] صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)

- اعتمادا على الجدول يلاحظ:

– توظّيف "ابن عمّار" للأداة "لم" في" ثماني "مرّات أي بنسبة مئويّة كانت أكثر من ثمانٍ وثلاثين بالمائة.

– توظيف الأداة" لا" في "ثماني" مرّات وبنسبة مئويّة كانت أكثر من ثمان وثلاثين بالمائة، أمّا الأداة " ما" فقد تردّدت "أربع" مرات بنسبة مئوية تجاوزت تسع عشرة بالمائة.

– اعتمد على الأداة " ليس" في مناسبة واحدة فقط بنسبة مئوية قاربت خمس بالمائة.

– اعتمد "ابن عمّار" كذلك على الأفعال والجمل الفعلية أكثر من اعتماده على الجمل الاسمية، لأن الأداة "لم" تختصّ بالدّخول على الأفعال دون الأسماء، وهذا تبعا لرفضه التّام للحالة الصّعبة التي يعيشها داخل السّجن، ورغبته في تغييرها واستحداث حياة جديدة مغايرة والأفعال أكثر دلالة على ذلك.

وبتتبّع أسلوب النّفي في" شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" يظهر توظّيف الشّاعر له في قوله:**(من المنسرح)**

وَاليَومَ قَد أَصبَحْـتُ فِي غَمَرَاتـه ... إِنْ لَم تُغِثْنِي رَحمَة تُنجِينِـي
بَعدَت سَوَاحله عَلَـيّ وَأَدرَكـت ... أَمواجهُ فَتَلاَعَبَت بِسَفِينِـي
لاَ شَكَّ فِي أَنِّـي غَرِيقُ عَبَابـه ... إِنْ لَم يَمُد الفَتحُ لِي بِيَمِيـن
يَا فَتْحُ جَرِّدهَـا عِنَايـة فَـارسٍ ... بَطل عَلَى حَربِ الوَلِيّ أَمِين
مُتَقَـدّم مِـن جَـدِّه بِكَتِيبَـة ... مُستَظهِرًا مِن لَفظِهِ بِمَكِيـن
وَاقرِن شَجَاعَتك الكَرِيمة بِكَتِيبَـهٍ ... بِتَوَاضُع عَن عِزَّةٍ لاَ هُون[1]

يعمل البناء التّركيبي القائم على أسلوب النّفي على تأدية دور أساسي في قصائد السجن من خلال الأدوات الموظّفة فيه (لم، لا)، وكذا الإثبات الّذي يعدّ أمرا ضمنيا يتجسّد بفعل غياب أدوات النّفي عن الأفعال والصّفات، وهو الأمر الّذي من شأنه أن يترك أعمق الأثر في المتلقي خاصّة إذا تمّ ربطه مع السّياق الوارد فيه الكلام؛ فالشّاعر في حالة مزرية

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص315.

وهو داخل السّجن لذا وظّف أسلوب النّفي تعبيرا منه عن رفضه لهذه المعاناة وتواجده بالسّجن أساسا، فيُدخل النّفي على كلمات يسعى من خلالها إلى إحداث قطيعة مع تلك الحالة السّيئة التي يتخبّط فيها، مبيّنا أن عدم إغاثته من طرف "المأمون" وتدخّله لإنقاذه سيزيد من معاناته وتألّمه من خلال الجملة (لا شكّ أنّي غريق إن لم يمدّ الفتح) فيؤكّد من خلال مخاطبته للمأمون على استمرار معاناته إذا لم يتدخّل لإنقاذه، أمّا إذا حدث العكس فهذا إثبات لحرّيته وتَخلّصه من الهوان والمعاناة في قوله(لا هون).

وفي قصيدة أخرى يقول:**(من المنسرح)**

الحَمْدُ لله إنْ يَكُــن حَرجًــا فَلَيسَ فِي مِثلِهِ سِـــوَى حَمــدِه

وَحِيلَة إنْ وَصَلت حَضرَتــه جَعَلتهَا رَغبَــة إلَــى جُنـــــدِه

لَو سَامَحُوا فِي الفرنْد أَرمُقُــه مِن طَرْفِهِ لَم أخْفِه مِن غِمــدِه[1]

وظّف "ابن عمّار" أسلوب النّفي باستعمال أداتين " ليس" و " لم" وكل أداة عملت على إضفاء سمة أسلوبية على المعنى المقصود، فأسهمت في شدّ عضده حتّى يكون أكثر تأثيرا في المقصود بالرّسالة.

وممّا لا شكّ فيه أن توظيف (ابن عمّار) لأسلوب النّفي في شعره بالسّجن أسهم في إبراز ما يعيشه من معاناة نفسية قاهرة جرّاء ما يقاسيه من آلام داخله، وهو ما سيعينه على إقناع "المعتمد" أومن قصده حتّى يشفع له عنده؛ لأجل النّظر لحاله وإطلاق سراحه، إضافة إلى أنّه بيّن رفضه لتلك الحالة البائسة الّتي آل إليها بعدما كان يعيش حياة الملوك والأمراء.

وفي نهاية هذا الفصل يتبيّن سعي "ابن عمار" في شعره بالسّجن إلى الاستعانة بكل العنّاصر اللّغوية الّتي رأى فيها قدرة على الرّقي بشعره، وجعله أكثر رصانة وإحكاما من جهة، وكذا إيصال رسالته إلى "المعتمد" أو من لجأ إليهم حتى يشفعوا له عنده مشحونة بدلالات تحمي المعنى المقصود وتوصله بأحسن حال من جهة أخرى.

---

[1](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص432.

فوظّف الانزياح التّركيبي بمبحثيه(التّقديم والتّأخير، والالتفات) باعتباره أهم سمة أسلوبية تُحدث خلخلة في النّظام التّركيبي للّغة بمخالفة ترتيب عناصر الجملة؛ ممّا يُكسب المعنى قوّة أكبر ودلالة أعمق لأنّ الشّاعر يلجأ إلى تقديم ما يرى فيه مقدرة على إكساب التّعبير حسًّا جماليا أكبر وتأثيرا أعمق؛ لأنّه انعكاس للحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر، كما وظّف الجمل الإنشائية الطّلبية (أمر، نهي، استفهام، نداء، تمني) وكان كل غرض يشدّ من عضد المعنى ويزيد من درجة تأديته للهدف المبتغى.

إضافة إلى توظيفه لأسلوب النّفي كي يعبّر عن رفضه للحالة الّتي أورثه إيّاها مكوثه بالسّجن، واستعان بأسلوب الشّرط لإثارة انتباه المتلقي؛ حتّى ينصت إليه ويعيره انتباهه واهتمامه.

فهي عناصر لغوية جعلت شعر "ابن عمّار" يلقى قبولا من قبل أي متلقٍ يطّلع عليه وليس على الّذين بعث به إليهم فقط، كما جعل الشّاعر يرتقي بشعره إلى مصافّ الشّعراء المجيدين والمميّزين بالأندلس وحتّى بين الشّعراء العرب جميعا، فهي مرحلة عانى فيها الشّاعر ويلات السّجن والألم والقهر إلاّ أنّها سمحت بظهور شعر أذهل الدّارسين والنقاد، ومنهم من اعتبره أجود شعر قاله (ابن عمّار).

الفصل الثّالث

المستوى الدّلالي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا: الانزياح في المستوى الدّلالي

ثانيا: التّوازي الصّرفي ودلالته

ثالثا: الحقول الدّلالية

أولا: الانزياح في المستوى الدّلالي:

يحتاج المبدع عموما والشّاعر خصوصا إلى نقل المعاني الّتي تختلج داخله إلى المتلقي لأهداف عديدة، لذا يلجأ إلى تطويع اللّغة لتخدم مقصده، وتوفّر له إمكانية تحقيق ذلك بأحسن صورة وأكثر تأثيرا؛ لذلك أصبح لزاما عليه " أن يسعى جاهدا للبحث عن طرق جديدة للتّعبير الشّعري تكون قادرة على استيعاب أفكاره وواقعه الّذي يعيش فيه، وأن ينشئ لغة جديدة مشحونة بالدّلالة"[1] تشير الباحثة إلى قضية هامّة وهي سعي الشعراء الحثيث للبحث عن تراكيب لغوية تستوعب تجاربهم وأفكارهم وتعكس واقعهم، وكذلك خلق لغة تعبير جديدة مشحونة بدلالات تناسب التجربة التي يقصدها الشّاعر بمعنى يستحدث نظاما لغويا جديدا غير مألوف مخالف للمعتاد، فحسب ميكائيل ريفاتير فـإنّ "التوقّع يمكن أن يؤدّي إلى قراءة سطحية بينما سيُجبر عدم التوقّع على الانتباه"[2] بمعنى مخالفة توقّع المتلقي ترغمه على التركيز مع الرسالة ومحاولة فهمها وتبيّن مقصدها.

ويضيف ريفاتير كذلك أنه يتوجّب على الشّاعر أن يبحث في الآليات الكفيلة بتحقيق غاياته وأهدافه" لأنّه لا يجد في متناوله الوسائل اللّسانية والفوق لساني للتّعبير(النبرة، الحركات ...الخ) الّتي ينبغي أن يُعوّضها ببعض إجراءات الإلحاح (مبالغة، استعارة، نظام غير مألوف للكلمات ... الخ)"[3] بمعنى أنّ الأمر الذي يجب على المبدع الاهتمام به والعمل عليه هو توظيف ما يسمح بإعطاء النّص قيمة جمالية وبعدا دلاليا يجعله أكثر تأثيرا وتحقيقا لغاياته، حتّى ولو اضطرّ إلى مخالفة المألوف والمعتاد.

ومخالفة المعتاد يحقّقه الانزياح على المستوى الدّلالي باعتباره" متعلّق بجوهر المادّة اللّغوية...فيحدث العدول بنقل الدّلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ من التصادمات الدّلالية

---

[1]أم السّعد فضيلي، من أسرار الشّعرية الدّرويشية وسيكولوجية الصّورة الشّعرية في الدّيوان الأخير(لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، رسالة جامعية، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص 163.

[2]ميكائل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد الحمداني، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية، تعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصّور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميّز"[1] .

لذلك ترى موزة العبدلي أنّ " الانزياح الدّلالي من الأساليب غير المباشرة التي تنقل المدلولات من حيّزها الحقيقي إلى أفقها المجازي ويأتي ذلك من خلال أساليب البلاغة كالتّشبيه والاستعارة والكناية" [2] تشير موزة العبدلي إلى أنّ الانزياح الدّلالي يكون فيه نقل المعاني من مجالها الحقيقي الظاهر إلى مجال مجازي خفي تمثّله أساليب بلاغية مختلفة كالتشبيه والاستعارة بنوعيها والكناية بأنواعها.

وباستقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" واستخراج ما توافر عليه من أساليب بلاغية أسهمت في خلق الأفق المجازي وتشكّل الانزياح الدّلالي الذي تكمن أهميته "في توكيد المعاني وتوظيف إمكانيات اللّغة في ابتكار الصّور الّتي تدهش المتلقي وتضفي على النّص بعدا جماليا وعمقا دلاليا"[3] تتحدّث الباحثة عن غايات الانزياح الدّلالي التي تتمثّل في تأكيد المعنى من جهة، وكذا إبداع صور وتعابير جديدة تكسب النص جمالا فنيا وعمقا دلاليا يدهش المتلقي ويحمله على تذوّق جمالياته واستيعاب دلالاته.

1- التشبيه:

يعتبر التّشبيه من أهم المباحث البلاغية المسهمة في رفع شاعرية النّصوص، ويعتبره محمد الهادي الطرابلسي "أبرز التّصوير اطّرادا في كلام البشر عامّة، المسموع والمقروء على حدّ سواء... فعن طريق التّشبيه اتّسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد" [4] بمعنى أنّ التشبيه حسب الطرابلسي هو أكثر الصّور البيانية توظيفا وورودا في كلام البشر سواء المقروء منه أو المكتوب.

---

[1]عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 155.

[2]موزة العبدلي، بن عيسى بطاهر، الانزياح الدلالي في ديوان: محاولة وصل ضفّتين بصوت" للشاعر وديع سعادة، مجلة الخطاب، مجلد 17، العدد 1، جانفي 2022، ص 434.

[3]المرجع نفسه، ص 434.

[4]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د.ط)، 1981، ص 142.

ولعلّ اهتمام الناس بالتشبيه في كلامهم مردّه إلى أنّه يتحقّق بـ" إلحاق أمر بأمر في معنى من المعاني بأداة من أدوات التّشبيه"[1] بمعنى أنّه يعمل على التّقريب بين شيئين في معنى من المعاني بتوظيف أداة من أدوات التشبيه، وأساس هذا الإلحاق بين الأمرين هو " مشاركة أمر لآخر في معنى"[2] وهذه المشاركة تكون "في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التّطابق أو التّقارب لغرض ما"[3] بمعنى أنّ التشبيه يكون بإلحاق أمر بأمر آخر نظرا لتشاركهما في معنى من المعاني إمّا على سبيل التطابق بينهما في هذا المعنى أو تقاربهما فيه.

فيما ذكر ابن رشيق أنّ التّشبيه هو"صفة الشّيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه كلية لكان إيّاه، ألا ترى أنّ قولهم ((خدّ كالورد)) إنّما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها"[4] بمعنى أنّ المشابهة القائمة بين الشّيئين تكون في جانب واحد أو يمكن أن تكون في جوانب عديدة لكن لا تكون في كل الجوانب لأنّه عندئذ يعتبر الشّيء نفسه.

وبالرّغم من هذا الانتشار الواسع للتّشبيه والاستعمال الكبير له إلاّ أنّه " لم يفقد التّشبيه قيمته الفنّية السّامية بسبب اطّراده وسهولة بنائه وما يهدّده من جمود قد يلحقه من جرّاء التّقليد، والقوالب الجاهزة. بالعكس لم يحرمه منثور ولا منظوم فلا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات ولا القطعة من الأبيات"[5] يشير الباحث إلى مكانة التشبيه في كلام البشر رغم كثرة انتشاره وسهولة بنائه، فذلك لم يُفقده قيمته الفنّية السّامية.

لذلك اعتمد "ابن عمّار الأندلسي" عليه في شعره بالسّجن كتركيب انزياحي لتحقيق مفارقاته الدّلالية، وخلق جمالية فنّية لشعره و بناء صورته الشّعرية المقصودة بالاستعانة

---

[1]عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،(د.ط)، 2002، ص 156.

[2]شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1982، ص 56.

[3]عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص 162.

[4](ابن رشيق)أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 286.

[5]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 142.

بحركة وحيوية ركني التّشبيه(المشبّه، والمشبّه به)، إمّا بذكر جميع أركان التّشبيه أو حذف عنصر أو عنصرين معا في تركيب واحد، لذا سيتمّ الحديث عن التّشبيه في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" من جانبين:

1- التّشبيه تام الأركان.

2- الحذف في أركان التّشبيه.

1-1- التّشبيه تام الأركان:

وهو أن تُذكر فيه جميع أركان التّشبيه الأربعة(المشبّه، المشبّه به، أداة التّشبيه، ووجه الشّبه) لذلك يرى محمد الهادي الطرابلسي أنّ " بناءه لا يتطلّب صنعة كبيرة، ولا تفنّنا خاصًا ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقيّة أنواع التّشبيه، خاصّة وأنّه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصّور أوضح مظهر مشبّعة بأبين دلالة، وإن خلت من العمق أحيانا"[1] يشير الطرابلسي إلى سهولة بناء الجمل التشبيهية التي تذكر فيها أركان التشبيه جميعها، فبناؤها لا يتطلّب صنعة وجهدا كبيرا ولعلّه حسبه سبب انتشاره وشيوعه.

وقد ورد هذا النّوع من التّشبيه في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" في قوله: **(من الكامل)**

أَدْرِك أَخَـاكَ وَلَـو بِقَافِـيَـة كَالطِلِّ يُوقِـظ نَائِـم الزَّهـرِ[2]

ذكر الشّاعر المشبّه (القافية أو القصيدة الشّعرية) ثمّ أداة التّشبيه (الكاف) وبعدهما المشبّه به (الطلّ) وأخيرا وجه الشّبه (يوقظ نائم الزّهر)، بحيث إنّه استطاع أن يحوّل هذا البيت الشّعري المكتوب إلى بيت شعري مرئيّ يتميّز بالحركة والحيوية، وكأنّك تنظر إلى القصيدة (القافية) الّتي تسعى جاهدة لإيقاظه وإنقاذه من أزمته بدخوله السّجن، وهو ما سبّب له الكثير من المعاناة والألم، ولعلّها تكون هي سبب نجاته وحرّيته.

ومن التّشبيهات التي وظّفها "ابن عمّار" كذلك قوله:**(من الخفيف)**

---

[1] **محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 143.**

[2] **صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 302.**

كَلِمَات كَأَنَّهَا الــدرُّ نَظمًـــا طَوَّقَت مِنكَ أَيّ طَوقٍ وَجِيد[1]

استهلّ الشّاعر بيته بذكر المشبّه(كلمات) ليُتبعه بأداة التّشبيه (كأنّ) ثم ذكر بعدها المشبّه به (الدرّ) فيما ورد وجه الشّبه متوسّطا المشبّه والمشبّه به، فأضحت أركانه منتظمة متراصّة كالعقد الفريد، وقد سعى بهذا التّشبيه إلى تجسيد وتجسيم هذه الكلمات، فأضحى كلّ من يسمعها يستطيع تخيّل قيمتها وأهميتها وكيفية انتظامها، فاستطاع حسب أيوب جرجيس" تحويل صورة الواقع الخارجي إلى حالة قريبة من أذهان المتلقّين"[2]، وهذا كلّه خدمة للمعنى الّذي يقصده ويرجو بلوغه" للرّشيد بن المعتمد" حتّى يحقّق ويجسّد له آماله.

كما أورد التّشبيه التّام كذلك في قوله:**(من الكامل)**

عَالٍ كَأن الجِنّ إذ مَـــــرَدَت جَعَلَتــهُ مرقَاة إِلَى النّسرِ[3]

حيث عمد الشّاعر في البيت إلى وصف موقع سجنه لذا استهلّه بوجه الشّبه (عال) ثمّ أعقبه بأداة التّشبيه(كأنّ) ليليها المشبّه به (الجنّ) ويذكر بعد ذلك المشبّه في المرتبة الأخيرة، فصوّر بذلك علوّ مكانه وارتفاعه بحيث يمكن لأي متلقٍ أو مستمع تصوّر وتخيّل موضع هذا السّجن، وإدراك حجم المعاناة والآلام التي يلقاها فيه. ويقول كذلك:**(من المنسرح)**

أَخضَر يَفتر مِـــن جَـــوانبــه كالبحـــر في جـزره ومـــدّه [4]

في هذا التّركيب حافظ "ابن عمّار" على ترتيب أركان التّشبيه بحيث ذكر المشبّه ثمّ أداة التّشبيه وبعدها أورد المشبّه به وأخير وجه الشّبه، وبذكره لحركة البحر أثناء الجزر والمدّ سمحت بمنح النصّ الشّعري حيوية وحركة أسهمت في بلوغ المعنى مقصده وهدفه.

ذُكرت أركان التّشبيه كاملة في الشّواهد الشّعرية التي تمّ إيرادها، حيث اعتمد الشّاعر على أداة التّشبيه كوسيلة " توحي للمتلقي بأنّ المشبّه غير المشبّه به، مهما بلغت جهات

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 310.

[2]أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 58.

[3]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 302.

[4]المرجع نفسه، ص 318.

الاشتراك بينهما وتعدّدت"[1] وكانت أكثر أدوات التّشبيه توظيفا من قبل "ابن عمّار" (الكاف) و (كأنّ).

1-2- الحذف في أركان التّشبيه:

قد يعدل الشّاعر عن الصّورة الأولى من التّشبيه -ذكر جميع الأركان- ويلجأ إلى انزياح أسلوبي بحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه، وهذا الأمر من شأنه إلغاء الفواصل بين طرفي التّشبيه (المشبّه والمشبّه به)، فهو حسب محمد الهادي الطرابلسي" يجمع إلى جانب التّقريب بين الطّرفين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف"[2] بمعنى أنّ التشبيه الذي يحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه يسهم في بلوغ الهدف من الكلام أكثر مما يسهم به التشبيه الذي يكون تام الأركان، لأنّ هذا التشبيه القائم على حذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه حسب علي إسماعيل السامرائي يسهم كذلك بـ" إعطاء الصّورة قيمة جمالية أكبر" [3] وهو ما اصطلح على تسميته بالتّشبيه البليغ الذي يُهدَف به حسب ابن الأثير إلى " جعل المشبّه مشبّها به من غير واسطة أداة، فيكون هو إيّاه"[4] بمعنى أنّ التشبيه البليغ يقوم على إلغاء الحاجز الذي يفصل المشبه والمشبه به، وهو أداة التشبيه فيكون بينهما التقارب حدّ التطابق.

وهذه الطّريقة التي يُعتمد عليها لإظهار المشبّه والمشبّه به ما هو إلاّ انعكاس لشعور الشّاعر وانفعالاته النّفسية اتّجاههما، بحيث بلغ التّقارب بين الرّكنين وتطابقهما في ذهنه درجة دفعه إلى الاستغناء عن أداة التّشبيه ووجه الشّبه.

ومن الشّواهد الشّعرية التي حذف فيها "ابن عمّار" أداة التّشبيه ووجه الشّبه قوله:

(من الخفيف)

---

[1]مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص 193.

[2]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 143.

[3]علي إسماعيل السامرائي، مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، دار غيداء، الأردن، ط1، 2014، ص221.

[4]ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ص 121.

أَنتَ بَدرُ النُّجُوم تَحت سَنَى الشّـــمـ س أَبيكُم عَلَى سَمَـــاء السَّعود[1]

نلحظ في البيت حذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه في محاولة من الشّاعر إظهار شدّة التّقارب بين المشّبه (الرّشيد بن المعتمد) والمشبّه به (بدر النّجوم)، وذلك حينما كتب إليه من سجنه يطلب شفاعته له لدى أبيه، لذا عمل على الرّفع من مكانة المشبّه وجعله بمقام المشبّه به(بدر النّجوم) بهدف التّأثير فيه، وحمله على تلبية طلبه، فكما أنّ البدر له فضل على باقي النّجوم إلى جانب علوّه وتميّزه عليها، فكذلك المشبّه(الرّشيد) له علوّ المكانة ورفعة الشأن على غيره من النّاس.

كما عمل على هذا الأمر في قوله:**(من الخفيف)**

أَنت رَيحَانَة العُلَى لِبَنِـــي عَـبـــ بَـاد السَّادَة الكِـــرَام الصّيـــد [2]

يواصل الشّاعر في هذا البيت تأكيد التّقارب بين ركني التّشبيه (المشبّه والمشبّه به) إلى حدّ التّطابق بحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه، وهذا لأجل التّأثير في المتلقي (الرّشيد بن المعتمد) كمشبّه وجعله بمكانة المشبّه به(ريحانة العلى).

كما له مثال آخر حقّق هذا التّقارب بين المشبّه والمشبّه به بحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه في قوله:**(من الخفيف)**

وَإِذَا مَا رَكِبتُم الخَيلَ صَـــــدرَ الـــ جَيش عَينَ اللِّوَاء قَلـــبَ الحَدِيـــد

أَنتَ فِيهم إن يعتِمُوا لَيلَـــةَ القَـــد ر وَإِذ يُصبِحُـــونَ يَـــومَ العِيـــدِ

فَهَنِيـــئًا أَبَـــا الحُسَيـــن خِـــلاَل وَصِفَات جَلَّت عَـــن التّحدِيـــدِ[3]

حذف "ابن عمّار" في هذا المثال أداة التّشبيه ووجه الشّبه تحقيقا لما يسمّى بالتّشبيه البليغ الذي يتمّ فيه المطابقة بين طرفي التّشبيه(المشبّه والمشبه به)، فرفع من مكانة المشبّه إلى حد مطابقته مع أعظم ليلة في الإسلام وهي ليلة القدر، فكما أنّها ليلة تميّزت بفضلها

---

[1]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 310.

[2]المرجع نفسه، ص 310.

[3]المرجع نفسه، ص 310.

عن سائر اللّيالي الأخرى فكذلك فضله عمّ جميع رعاياه وقومه بحيث لا يضاهيه في الفضل أحد.

فمكّن هذا التّركيب التّشبيهي القائم على المشبّه والمشبّه به فقط، وحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه من إحداث تنبيه لدى المتلقي بواسطة التّركيب الجديد المغاير للأصل المتوقّع، فأسهم ذلك في خلق جمالية فنّية لشعره وعمقا دلاليا خدم مقصد الرّسالة وبلوغها غايتها وأهدافها، وهو التّأثير في المتلقي وحمله على تلبية طلبه في التوسّط له لدى أبيه ليطلق سراحه ويخلّصه من معاناته وهذا لم يكن ليحصل لولا فهمه لمحتوى الرّسالة.

واعتمادا على ما سبق فإنّ الصّورة الشّعرية المعتمدة أساسا على التّشبيه، سواء من خلال ذكر أركان التّشبيه كلّها أو اللّجوء إلى الانزياح الأسلوبي بحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه، خلقت حيوية وحركيّة داخل النّصوص الشّعرية لشعر السّجن وهو ما منحها إيّاه ركني التّشبيه (المشبّه والمشبّه به).

كما مكّنت الشّاعر من تجسيد المعاني الشّعورية النّفسية وانفعالاته الّتي تختلج داخله حتّى تكون أسهل على الإدراك والتصوّر من قبل المتلقي، وتسهم كذلك في تعميق دلالة الرّسالة وخدمة المعنى المقصود والتّأثير في المتلقّي، خاصّة حينما تمّ حذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه ليؤكد بذلك التّطابق الحاصل بين المشبّه والمشبّه به، ويُلغي جميع الفواصل الّتي يمكن أن تحول بينهما وتنقص من قدر المشبّه، فهو قد جمع بين" صفات ثلاث هي: المبالغة والبيان والإيجاز "[1]، وقد وظّف هذا النّوع من التّشبيه حينما كان يخاطب متلقٍ بعينه وهو "الرّشيد بن المعتمد" لمّا كتب إليه يطلب شفاعته له لدى أبيه بُغية حمله على الاستجابة لمطلبه ومساعدته على تحقيق حريته.

2- الاستعارة:

يعرّف محمد الهادي الطرابلسي الاستعارة بأنّها "اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"[2] بمعنى أنّ الجملة

---

[1] **ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 122.**

[2] **محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 161.**

الاستعارية تدلّ على معنى غير ذلك الظاهر والرابط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي هو علاقة المشابهة.

لذلك يذكر جون كوهن أنّ الاستعارة هي من المباحث البلاغية التي تقوم على " علاقة هي المشابهة"[1] لأنّها "ضرب من التّشبيه حذف أحد طرفيه الرّئيسيين، والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التّشابه دائما غير أنّه تشابه كالتحام وتقارب كانسجام؛ لأنّه مفضي إلى فناء أحد الطّرفين في الآخر"[2] بمعنى أنّ الأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هو مبدأ المشابهة غير أنّها تتميّز عن التّشبيه في كونها يحذف فيها أحد طرفيه- المشبّه أو المشبّه به- زيادة على حذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه.

كما أنّ الاستعارة عند مسعود بودوخة هي" أهم أشكال الإيحاء وصوره، وهي أقدر من التّشبيه على التّصوير والتّخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات، ولذلك كانت أعلى مراتب التّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، وإذا كان التّشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، فإنّ الاستعارة قد تدمج طرفي الصّورة محدثة نوعا من التّفاعل الحيّ بينهما" [3]

ولعلّ هذا الأمر جعلها تلقى اهتمام البلاغيين فعدّوها حسب ابن رشيق من" أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلى الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[4] وهي من معالم الأسلوبية الّتي يعتمد وجودها على نظام الانزياح، حيث إنّها كما تقوم على مبدأ "خرق المألوف في العلاقات اللّغوية، وصهرها في كيان واحد، فتعمل على استثارة القارئ وتحفيز ذهنه، ليتجاوز البنية السّطحية إلى البنية العميقة الّتي يمكن الوصول إليها عبر عدد من القراءات المنتجة لأبعادها الإيحائية" [5]

---

[1]جون كوهن، النظرية الشعرية-بناء لغة الشعر -، ج1، ترجمة:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط4، 2000، ص 137.

[2]محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 162.

[3]مسعود بودوخة، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر 2011، ص 28.

[4](ابن رشيق)أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 268.

[5]جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص 75.

يشير الباحث إلى اعتماد الاستعارة على مبدأ خرق المألوف ومخالفة الواقع في العلاقات اللغوية، والتي من شأنها إثارة ذهن المتلقي للوصول إلى البنيات العميقة لهذه التراكيب الاستعارية اعتمادا على القراءات المنتجة لأبعاده الإيحائية.

ويشير عبد الله خضر حمد إلى أنّ الاستعارة تمكّن من" الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة، وذلك من خلال خلخلة العلاقة بين الدّال والمدلول، وإعادة بنائها من جديد بخلق علاقات جديدة بينها"[1] بحيث تمنح الشّاعر حسب عبد الله خضر فرصا أكبر وإمكانيات أكثر ومساحات أرحب للتّعبير عن مكنوناته وشعوره، وتبليغ رسالته للمتلقي مشحونة بدلالات عميقة مؤثّرة وموحية.

وبخاصة إذا كان الهدف المقصود واضح المعالم بيّن المقاصد مثل "ابن عمّار" الّذي سعى ببناء قصائده الشّعرية داخل السّجن إلى تبليغ رسالته، وإحداث التّأثير في متلقّيه الّذين يأمل فيهم تخليصه من معاناته وآلامه داخل السّجن، فكانت الاستعارة أحد العناصر الأسلوبية التي ميّزت أسلوب "ابن عمّار" في شعره بالسّجن بما توفّره من انزياحات دلالية تعمّق المعنى، وتحقّق الجمال الفنّي الّذي يسهم في تكوين الصّورة الشّعرية المميّزة وتبليغ رسالته لتحقّق الهدف المنشود.

وعند استقراء "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" يتبيّن اعتماد الشاعر على هذا اللّون البياني والانزياح الدّلالي في قوله:**(من الكامل)**

دَع ذَا وصلَـنَا غَيـرَ مُؤتَمـــــر مُستَأثِـرًا بِالحَمـــــدِ والشُّكـر

وَاكتُبـت إِلَيـنَا إِنّـهَا لَيَـــــدٌ تَمحُو الّذِي كَتَبَت يَد الدَّهـــــر[2]

عمد "ابن عمّار" في البيت الثّاني إلى تشخيص الدّهر بمنحه صفة من الصّفات الّتي تُمَيّز البشر، حيث شبّه الدّهر بالإنسان وحذف هذا الأخير باعتباره مشبها به، وأبقى على ما

---

[1]عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 164.

[2]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 314.

يدلّ عليه وهي (كتبت يد)، فصوّر بهذا التعبير الدّهر على أنّه شخص له يد تسجّل كل عمل يُنجز، ورقيب على أعمال النّاس لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلاّ ويدوّنها ويحصيها، على عكس يد صاحب شقورة "أبي الفضل بن حسداي" الّتي تتميّز بالعفو والسّماحة والكرم لذا تقوم بمحو الآلام والقهر الّذي سجّلته اليد الأولى يد الدّهر، فحاول "ابن عمّار" بتوظيفه لهذه الصّورة الاستعارية أن يصوّر معاناته ومآسيه داخل سجن شقورة، فجعل هذا التّعبير الاستعاري حسب عبد القاهر الجرجاني على جعل" المعاني اللّطيفة الّتي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتّى رأتها العيون"[1] .

ومن النّماذج الشّعرية عن الاستعارة كذلك قوله:**(من الكامل)**

بَحرٌ إذَا رَكِـــبَ العُفَاة سُكونَـــه وَهَـب الغنَى فِي عِـزَّةٍ وَسُكُـــون

وَإِذَا طمَى لِلذَّنبِ لَم يَسمَـع بِـــهِ إلاّ الدُّعَـاء يُعَـــانُ بِالتّأمِيـــنِ

بَعدَت سَوَاحلـــه عَلَـيّ وَأدرَكَـت أَمواجُـــه فَتَلاَعَبـت بِسَفِيـنِـي

لاَ شَـكَّ فِي أَنِّـي غَرِيـقُ عُبَابِـــهِ إن لَـم يَمـدّ الفَتـح لِـي بِيَمِيـن [2]

هي صورة استعارية أخرى قام فيها "ابن عمّار" بتشخيص عنصر من عناصر الطّبيعة في محاولة منه لـ " إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له"[3] ، وهو ما عمل عليه الشّاعر من خلال تشخيص البحر باعتباره عنصر طبيعي جامد لا حياة ولا روح له، وإظهاره على هيئة إنسان من ميزاته الكرم وإعانة المحتاجين، وتقديم المساعدة لهم فجعل من " الجماد حيّا ناطقا"[4]حيث شبّه البحر بالإنسان الكريم وحذف المشبّه به وجاء بأحد صفاته وهي أنّه من يَهب الغِنى والعزّة.

---

[1]أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، (د.ط)، 1991، ص43.

[2]صلاح خالص، محمد ابن عمار الأندلسي(دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية)، ص 314 ص 315.

[3]جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص 68.

[4]أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص43.

والصّورة المجازية السابقة استعان بها ليُظهر عظمة المعتمد ورفعة مقامه وخصال الكرم والجود الّتي ينماز بها، حتّى يؤثّر فيه ويحمله على مساعدته والتكرّم عليه ويطلق سراحه ويتجاوز عن خطئه من جهة، ويصوّر انفعالاته وأحاسيسه وما يعايشه من ألم ووحدة وقهر داخل السّجن من جهة أخرى، فالبحر صحيح هو مصدر خير ونفع للمخلوقات عموما والنّاس خصوصا حيث يمكّنهم من التّخفيف من آلامهم ومآسيهم وأحزانهم وسدّ جوعهم بما يصطادونه منه، ولكنّه في المقابل عنوان رهبة وخوف يقهر كل من يستهين ويستخفّ به.

ويواصل الشّاعر توظيف الأسلوب البياني القائم على التعابير المجازية لبناء الصّورة الشّعرية التي يقصدها، وخدمة للدّلالة الّتي يسعى لتحقيقها وإبلاغها للمتلقي بإثارة ذهنه وأسر انتباهه، كما هو الأمر في البيت الرّابع حيث قام الشاعر بحذف المشبّه به (البحر) وأبقى على صفة من صفاته وهو عبارة غريق عبابه، فربط بين "المعتمد" والبحر نظير ما يعانيه داخل السّجن من معاناة وآلام وقهر، فكما أنّ البحر تتسبّب أمواجه العاتية العالية بغرق مرتاديه فيعانون ألم القهر وذلّة الضعف وقد يكون سبب فقدان حياتهم، وكذلك خطؤه مع "المعتمد" تسبّب في غضبه وهيجانه، فجعله ذلك يعيش معاناة وآلام السّجن.

فهذه الأساليب البيانية كانت سمات أسلوبية ميّزت "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي"، وأسهمت في تشكيل صورته الشّعرية، وتحقيق جمالية فنية وفسحة بديعة ساعدت كلّها في إثارة فكر المتلقي وشدّ انتباهه، ومنحه القدرة على السّفر بخياله لإدراك المعاني التي يقدّمها الشّاعر وفهم فحوى الرّسالة، خاصة وأنّ شاعرنا نقل معاناته وانفعالاته داخل السّجن، لذا استعان بكل ما من شأنه الوصول به إلى ذلك، وإقناع متلقّيه بحاجته إليهم وقدرتهم على تغيير قدره وإحلال حرّيته، لذا بعث الحياة في الجماد بجعل البحر كالإنسان الكريم المعطاء، وكذلك صوّر الدّهر بأنّه إنسان له يد تدوّن كل ما يصدر عن الإنسان، وقبله كان أسلوب أدبي آخر هو التّشبيه فهي صور نفسية وانفعالات صادقة جسّدت مشاعر الشّاعر اتّجاه موصوفاته الّتي وظّفها والمعاني الّتي قصدها.

ثانيا: التّوازي الصّرفي ودلالته:

تذكر حياة شويطر أنّ " التّوازي التّركيبي من الجماليات والسّمات الفنّية الّتي تميّز النّص الشّعري عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى"[1] بمعنى أنّ التّوازي التّركيبي سمة تميّز النصوص الشعرية عن غيرها من فنون القول الأخرى، فهو يمكّن الشّاعر من نقل المعنى المقصود وتجسيد تجربته والتّعبير عن أفكاره وهمومه وآلامه، وجعل أسلوبه متميّزا عن غيره من الشّعراء، وذلك بالاستعانة بكل ما توفّره اللّغة من إمكانات لغوية لأجل ذلك، ولعلّ أهمّ هذه الإمكانات هو اختياره للكلمات المناسبة لإبداع نصٍّ شعري متميّزٍ متفرّدٍ أو بما يعرف بـ(التّوازي الصّرفي).

ويعرّف هشام زميت التّوازي الصّرفي بأنّه"عبارة عن وجود تماثل، وتشاكل وتساوٍ بين وحدات الكلام المتوالية، وهذا التّشاكل من شأنه أن يمنح الكلام مزيدا من الرّونق والجمال"[2] بمعنى أنّ التّوازي يتطلب وجود وحدات لغوية متوالية في تركيب كلامي؛ بحيث تكون العلاقة بينهما إمّا التّماثل أو التّشاكل أو التّساوي وقد تكون كذلك حسب محمد كنوني"على أساس من التّضاد"[3].

ويمكن أن يكون التّوازي كذلك بين وحدات لغوية متضادّة، وهذا من شأنه أن" يمنح النّص بعدا إيحائيا يسعى إلى تعميق الفكرة. كما يقوم التّوازي أيضا على تكرار الفكرة الّتي توفّر انتشارا إيقاعيا أو يشكّل أسلوبا غنائيا"[4] بمعنى أنّ أهمية التّوازي الصّرفي " تتعدّى إلى المعنى"[5]

وقد وظّف "ابن عمّار الأندلسي" التّوازي الصّرفي في شعره بالسّجن نظرا لحاجته لكل ما يمكّنه من تمثيل أحاسيسه وانفعالاته وتجسيدها، لتكون أدعى للفهم والوضوح من قبل

---

[1]حياة شويطر، مظاهر اتّساق الخطاب الشّعري ديوان"مية لمحمد حديبي" أنموذجا، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2016/2015، ص 114.

[2]هشام زمّيت، جماليات التوازي الصّرفي في شعر ابن الرومي"دراسة وصفية تحليلية"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 01، ص 1694، ص 1695.

[3]محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 18، 1999، ص 79.

[4]تامر فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثّقافية، بغداد ط1، 1987، ص 234.

[5]موسى ربابعة، الشعر الجاهلي مقاربات نصيّة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2002، ص 138.

المتلقي، وأكثر هذه الصّيغ الصّرفية خدمة لهذا المقصد : اسم الفاعل، اسم المفعول، أسماء وأفعال على وزن واحد.

ومن الشّواهد الشّعرية الّتي اعتمد فيها "ابن عمّار" على التّوازي الصّرفي قوله:

(من الخفيف)

وَأَنَا اليَومَ تَحتَ ظِلّ عقَاب لِقُوَّة محوة الجَنَاح صَيُود

أَتَّقِيهَا بِنَاظرٍ خَافق اللَّحـ ظِ مَرُوعٍ وَخَاطِرٍ مَرؤُود[1]

ظهر التّوازي الصّرفي بين صيغ اسم الفاعل في البيت الثّاني وهي: (ناظر، خافق – خاطر) وقد اشتقّت من أفعال ثلاثية على وزن (فاعل) وهي أفعال دالّة على التغيّر و عدم الاستقرار والتحوّل من حال إلى حال، وهو من المعاني التي يدلّ عليها اسم الفاعل لأنّه " يدلّ على الحدث والحدوث وفاعله ويقصد بالحدث معنى المصدر، وعلى الحدوث ما يقابل الثّبوت"[2] وبالتّالي فالشّاعر أراد لرسالته أن تكون أكثر حركيّة وحيويّة حتّى تصوّر تجربته وحياته البائسة داخل السّجن، وتبليغها "للرّشيد بن المعتمد" حتّى يشفع له لدى أبيه، فكانت هذه الصّيغ خير دالٍ على هذا المعنى.

أمّا المثّال الثّاني عن التّوازي الصّرفي فكان في قوله **(من الخفيف)**:

فَجَزَاكَ الإلَه مِن مَلِـــك حُـــــر ر بَقَاءَ التَّمكِيـــنِ وَالتَّمهِيدِ

مِن مُطِيْع عَهدَ الوَفَـاء مُطـــاع وَوَدُود عَلَـى النَّـــوَى مَوْدُود

كُنتُ أَشدُو عَلَيك يَا دَوحَة المَـجـ ـدِ وَيَا رَوضَةَ النَّـــدَى وَالجُود

إِذْ جَنَاحِي ندّ بِظِلّـــــك طَلْـــق وَلِسَانِي رَطْب عَلَى التَّغرِيد[3]

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 310.

[2] فاضل صالح السمرّائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2007، ص41.

[3] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 309، ص 310.

يكمن التّوازي الصّرفي في هذه الأبيات بين كلمات تشترك في وزن واحد (التّمكين، التّمهيد) (طلق ، رطب) وهذا الاشتراك الوزني القائم بين هذه الكلمات أسهم في خلق نغم موسيقي من ناحية، وإضافة دلالة عميقة للمعنى من ناحية أخرى خاصّة وأنّها تتعلّق بحياة الشّاعر ومقصده من هذا الشّعر وهو تحقيق الحرية.

إضافة إلى ذلك وظّف "ابن عمّار" التّوازي الصّرفي كذلك في قوله:**(من الكامل)**

مُتَوقِّد الجَنَبَات كَلَـــل دَوحُـــه بِجَنَى وَفجر صَفحِـــهِ بِعُيُـــون

دَانَت لأَيدِي المُجتُنِين قُطُوفُـــه وَدَنَا إِلَيهِم مِن ظِلالِ غُصُـــون

وَنَأَى لِأَبصَار العُصَاة فَإِنَّـــمَا يَتَوهَّمُـــون نَعِيمَـــه بِظُنُـــون

بَحر إِذَا رَكِب العُفاة سُكُونـــه وَهَب الغِنَى فِي عِزّة وَسُكُـون[1]

عمل التّوازي الصّرفي القائم على أساس التّشابه في الوزن أو التّطابق فيه بين الكلمات على المستوى الأفقي (دوحه، صفحه)، (ركب، وهب)، وكذلك على المستوى العمودي (العصاة، العفاة)، (عيون، غصون، ظنون، سكون) على خلق إيقاع موسيقي يأسر الأسماع والأفئدة.

كما خدم الجانب الدّلالي بحيث إنّ الشّاعر وظّف كلمات إمّا أنّها تقترن بمعاناته وآلامه داخل السّجن وسبب تواجده فيه(العصاة، ظنون، عيون، ركب) أو ما يأمل بلوغه وتحقيقه وهو صفح "المعتمد" عنه وحصوله على حريته(صفحه، سكون، العفاة، وهب) ولا شكّ أنّ تكرارها سَبَبٌ لدغدغة فكر المتلقي ولفت انتباهه، وبلوغ الرّسالة غايتها واستيعابه لمضمونها وفحواها، وبذلك يحصل التّأثير في المتلقي ويحمله على مساعدته لتحقيق حرّيته، وهذا ما يأمله "ابن عمّار الأندلسي" من شعره بالسّجن.

كما نقف على أنموذج آخر وظّف فيه ابن عمّار التّوازي الصّرفي:(من الخفيف)

أَنتَ إِمّا اعتَرَضتُـم دُرّة التّـــا ج فَرَند الحُسَام وَسطِيّ الفَرِيـد

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 314

وَإذَا مَا مَدحتُم نكتَـة الخَــط ... بــة قَصدَ الحَدِيث بَيتَ القَصِيد

وَإذَا مَا رَكِبتُم الخَيلَ صَدرَ الـ ... جَيشِ عَينَ اللِّوَاء قَلبَ الحَدِيـد[1]

اعتمد الشّاعر كذلك على التّوازي الصّرفي كسمة أسلوبية لبناء نصّه الشّعري، وكوسيلة لبلوغ رسالته هدفها وتحقيقها غايتها المرجوّة، وهذا ما يُتلمّس من الأفعال(اعترضتم، مدحتم، ركبتم) فبالإضافة إلى كونها تتقارب في الأوزان اتّصل بها ضمير الجماعة للمخاطب، والمتأمّل في هذه الأفعال يجدها متّصلة بما يسعى إليه الشّاعر، وهو التّأثير في "الرّشيد بن المعتمد" حينما طلب شفاعته له لدى أبيه لذا كرّر هذه الأوزان المتقاربة مقرونة بضمير المخاطب محاولة للرّفع من شأن العائلة الحاكمة وممدوحه بالخصوص.

كما وظّف تعابير متقاربة في أوزان كلماتها وكذا عددها(قصد الحديث، بيت القصيد، عين اللواء، قلب الحديد) فهذا التّقارب الوزني والعددي خلق جوا إيقاعيا آسرا، وعمقا دلاليا خدم محتوى الرّسالة ومكّنها من بلوغ غايتها ومقصدها.

ووظّف "ابن عمار" كذلك صيغة المبالغة بتكرار وزن (فعيل) في قوله(**من الخفيف**):

فَإذَا مَا اجتَــلاَك أَو قَـــالَ مَــاذَا ... قُلتُ إنّـي رَسُــولُ بَعــض العَبِيــد

بَعض مَنْ أَبعَدَتْهُ عَنْــكَ اللَّيَالِـــي ... فَاجتَنَى طَاعَةَ المُحِـــبّ البَعِيــد[2]

في هذين البيتين وظّف الشّاعر التّوازي الصّرفي بين صيغتي المبالغة(عبيد، بعيد) وهما على وزن (فعيل) فالمعنى الّذي عبّرت عنه هذه الصّيغة يدلّ على الكثرة وتجاوز المعنى الذي كانت قد تعبّر عنه الكلمة لو وُظّفت توظيفا عاديا(عَبد، بَعُد) وبالتّالي فالشّاعر حتّى يُقنع "الرّشيد بن المعتمد" ويحمله على الشّفاعة له لدى أبيه لجأ إلى مثل هكذا تعابير، وصيغ حتّى تكون الصّورة أبلغ والمعنى أوضح من الاستعمال العادي للكلمة.

---

[1]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 310، ص311

[2] المرجع نفسه، ص 309.

واعتمادا على ما سبق يتّضح أن (ابن عمّار) ونظرا لحاجته لإقناع المتلقي وحمله على تلبية رغبته في التوسّط له لدى "المعتمد" حتّى يُطلق سراحه، ويُخلى سبيله ويعود لحياة الرَّفَه والحكم اضطرّ إلى توظيف كل ما يساعده على تحقيق هذا الأمر، وقد وجد في التّوازي الصّرفي بكل أنواعه ما يلبّي حاجته، ويحقّق آماله بما يوفّره من معاني ودلالات موحية بحجم معاناته وآلامه، فهو يعيش نوعا من الاضطراب وعدم الاستقرار بسبب تغيّر في حياته، إذ بعدما كان يعيش بالبلاط مع الملوك والأمراء ويتمتّع بملذّات الحياة، ويحظى باحترام الجميع وتهابه جيوش الأعداء، أصبح داخل سجنٍ يعاني مرارة الوحدة والعزلة ويقاسي هموم الذّل والمهانة، يتودّد ويتوسّل لكل من يرى فيه بصيص أمل في تخليصه من معاناته وتحقيق حريته.

كما أنّ هذا التّوازي الصّرفي أسهم في جعل شعره بالسّجن يكون فيه " روعة في التّصوير وقوّة البناء وتدفّق العواطف والمشاعر... وهذا الجزء على قلّته هو الّذي يسمح لنا أن نضع "ابن عمار" في حضرة الشّعراء." [1] بمعنى أنّ أفضل الشّعر ما كان معبّرا عن تجربة حياتية يعيشها الشّاعر، وهو ما نجده عند "ابن عمّار" الّذي كان شعره يعكس تجربة يعيشها ومرارة يقاسيها وألما يعانيه داخل السّجن.

ثالثا_ الحقول الدّلالية:

تعتبر اللّغة وسيلة التّواصل بين أفراد الجماعة اللّغوية الواحدة، والّتي تقوم على جملة من الكلمات توظّف لأجل ذلك، إذ لا يمكنها أداء وظيفتها إلاّ إذا تفاعلت الكلمات بعضها ببعض ضمن التّركيب لأنّ الكلمة " تكتسب معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى، لأنّ الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل إنّ معناها يتحدّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة"[2] يشير الباحث إلى أنّ الكلمة تتحدّد دلالتها ومعناها من خلال ربطها مع

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 171.

[2] حسن ظاظا، كلام العرب – من قضايا اللغة العربية–، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، 1970، ص 20.

كلمات أخرى تتشارك معهم في الدّلالة، ويشكّلون مجموعة من الكلمات يكون الرّابط المشترك بينهم هو تشاركهم في نفس المعنى والدّلالة، ويتمّ وضع لفظ عام مشترك لهذه المجموعة يكون عنوانا لها يصطلح على تسميته بالحقل الدّلالي الذي يعرّفه أحمد مختار عمر بأنّه" مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللّغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام لون وتضمّ ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر، أبيض"[1] يشير الباحث إلى أنّ الحقل الدلالي يتحقق بوجود مجموعة من المفردات تشترك في الدلالة، ويوضع لفظ عام يدل على هذا المعنى المشترك وقدّم مثالا توضيحيا على ذلك بقوله لفظ لون هو مصطلح عام يجمع مفردات تشترك في نفس الدلالة كـ: أحمر، أزرق، أصفر ... .

ووضع أحمد مختار عمر جملة من المبادئ تنظّم وفقها الحقول الدلالية: 1/ لا وحدة معجمية (Lexene)عضو في أكثر من حقل. 2/ لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين. 3/ لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة. 4/ استحالة دراسة المفردات مستقلّة عن تركيبها النحوي "[2]

وفيما يلي عرضٌ لأهم الحقول الدّلالية الواردة في " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" بدءًا بحقل الظّواهر الطّبيعية، حقل الدّين، حقل الزّمان والمكان، حقل الشّكوى والاستعطاف، حقل التّجارة.

1_ حقل الطّبيعية:

تعرّف الباحثة حياة بوعافية الطّبيعة أنّها " ذلك الجزء أو العالم الّذي يعيش فيه الإنسان، فتحرّك فيه إحساسا فنّيا رائعا"[3]

والمعروف أنّ بلاد الأندلس تتوفّر على طبيعة خلاّبة يذكر محمد رضوان الدّاية أنّها تنوّعت" تضاريسها بين سهول وجبال ووديان وهضاب، وأنهار كبرى وأنهار صغرى،

---

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، مصر، ط6، 2006، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

[3] حياة بوعافية، الصّورة الفنية في شعر أبي العلاء المعري وأثرها في المعنى–دراسة إحصائية تحليلية–، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، 2016/2015، ص 397.

ونهيرات، إضافة إلى الينابيع المعدنية والكبريتية الباردة والحارّة (الحمامات) ... متعدّدة الأوصاف في شبه جزيرة متراميّة الأطراف ومتعدّدة المناخات من السّواحل(المتوسطية والأطلسية) إلى الهضاب المعتدلة الارتفاع إلى الجبال الشّاهقة التي تكسوها الثّلوج زمانا طويلا من شهور السّنة"[1] بمعنى أنّ هذا التنوّع الطّبيعي الّذي تتوافر عليه بلاد الأندلس جعل "فتنة الطّبيعة في الأندلس وجمالها حدًا لا يوصف، هذه الطّبيعة السّاحرة التي انتظمت الجبال والأنهار والوديان والحقول الواسعة وشواطئ البحار، والمدن الجميلة، مثل: قرطبة وغرناطة وطليطلة وأشبيلية، وغيرها وكانت مناظر الطّبيعة في الأندلس أجلّ من أن توصف"[2] .

فكلّ هذه الطّبيعة التي تزخر بها بلاد الأندلس كيف لها أن لا تؤثّر على الشّعراء وترغمهم على الحديث عنها ووصفها، وهم أصحاب إحساسٍ مرهف ونظرة للأشياء مختلفة عن نظرة بقية النّاس الآخرين، و"ابن عمّار" أحد هؤلاء المبدعين إذ تركت هذه الطّبيعة أثرها على نفسه، وحملته على ذكرها وذكر عناصرها في شعره خاصّة تلك الّتي يمكنها تصوير معاناته وآلامه داخل السّجن، وكذا تلك المساعدة على تبليغ رسائله لمن يرى فيهم مقدرة على مساعدته ليُطلق سراحه وينعم بالحرّية، وأهم عنصر طبيعي لا يمكن لهذا الجمال الطّبيعي أن يكون ويكتمل إلاّ به ألا وهو عنصر الماء.

1-1- عنصر الماء والسقيا:

يمثّل هذا العنصر أهم عناصر استمرار الحياة ودوامها، لذا نجد الشّعراء يوظّفونه توظيفا يصوّرون به نوع التّجربة التي يمرّون بها، كما يعكس طبيعة الحياة التي يعيشونها ويتحدّثون عنها، وهذا ما تمّ الوقوف عليه عند "ابن عمّار الأندلسي" في شعره بالسّجن حيث وظّف عناصر السّقيا كوسيلة صَوّرت حجم معاناته وآلامه، وانتكاسته الّتي حصلت له وآل إليها بعدما كان سيّدا وذا مكانة مرموقة مقرّب من أصحاب البلاط.

---

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، سوريا، ط3، 2000، ص 18.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي – التطور والتجديد–، دار الجيل، لبنان، ط1، 1992، ص 60.

لذا يوظّف في كلّ مرّة ما يساعده على تبليغ رسالته وتصوير معاناته داخل السّجن علّه يجد من يساعده في التّخفيف من حدّتها وقسوتها، فوظّف عنصر الماء و السّقيا توظيفا صريحا بلفظة الماء أو بألفاظ دالّة عليه إمّا بمواصفاته أو مصادره وجاءت على النّحو الآتي: (بحر، الأنواء، القطر، برق الغمام، صلاصل الرعد، أسكب العذب الفرات، سواحله، أمواجه، غمراته، غريق عبابه، سفيني، جزره، مدّه، برقه، رعده، إناء).

ومن الشّواهد الّتي وظّف فيها "ابن عمّار" عناصر الماء و السّقيا توظيفا صوّر من خلاله مقدار معاناته وحجم جروحه وآلامه، لأنّه شخص ضائع لم يُوفّ حقّه تكالبت عليه الأيادي والألسن من كلّ مكان، حتّى أردوه في هذا المكان المظلم الضيّق الّذي لا يوضع فيه إلاّ من ارتكب جرما أو اقترف إثما؛ لذا يحاول التشبّث بكل ما فيه بصيص أملٍ لنجاته، وهذه الأبيات من القصيدة الّتي كتبها "ابن عمّار" في سجنه باشبيليا وبعث بها إلى "المأمون بن المعتمد" يطلب شفاعته له لدى أبيه يقول فيها **(من الكامل)**:

بَحر إِذَا رَكبَ العفَاة سُكُونَــه ... وَهب الغَنيّ فِي عِزَّة وَسُكُــون

وَإِذَا طمى لِلذّنبِ لَمْ يَسمَعْ بِهِ ... إِلاَّ الدُّعَاء يُعَانُ بِالتَّأمِيـــن

وَاليَومَ قَدْ أَصْبَحْتُ فِي غَمَرَاتِهِ ... إِن لَم تُغِثْني رَحمَةٌ تُنْجِينِـــي

بَعُدَت سَوَاحِلُه عَلَيَّ وَأَدرَكــت ... أَمواجُهُ فَتَلاَعَبَت بِسَفِينـــي

لاَشَكَّ فِي أَنِّي غَرِيقُ عُبابــه ... إِنَّه لَم يَمدَّ الفَتحُ لِي بِيَمِين[1]

اعتمد "ابن عمّار" على التّشبيه لإقناع "المأمون بن المعتمد" لتلبية طلبه؛ حيث إنّه في البيت الأوّل مدحه وشبّهه بالبحر الهادئ الّذي يسهل على الغوّاص الاستنفاع بما يزخر به من كنوز وخيرات، وهو الحال بالنّسبة لممدوح الشّاعر(المأمون) الّذي تطال عطاياه وخيراته حتّى الأعداء، وذلك حينما يكون هادئا ساكنا وفي عزّة وليس عن ذلّة وهوان.

---

[1] (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 425.

ثمّ انتقل للحديث عن حالته ومآله فوظّف مكوّنات البحر، والّتي يقصد بها الأسباب الّتي أدّت به إلى هذا الوضع الّذي هو عليه حتّى تسهم في إغناء المعنى، وتكوين تلك الصّورة السّوداوية والمأساوية الّتي آل إليها، فهو كمن انقطعت به السّبل وسط البحر الهائج الغاضب الّذي أمواجه تتقاذفه من كل جهة، وسبل النّجاة منعدمة فحتّى سفينته الّتي تعدّ معقد أمله في النّجاة نأت به بعيدا؛ لأنّها تتقاذفها أمواج البحر لا تبغي لها النّجاة والوصول إلى شاطئ الأمان والحرّية ويقصد بها أعداءه الّذين كانوا سبب غضب "المعتمد" عليه.

فيحاول من خلال هذه الأحداث تصوير معاناته داخل هذا السّجن المظلم الّذي وُضع به، وانقطعت به سبل النّجاة والخلاص منه؛ لأنّ كل أعدائه يتربّصون به ويحاولون الإيقاع به أكثر فأكثر، لذا يرى في "المأمون" وسيلة النّجاة الوحيدة الّتي تُخلّصه من كلّ ما هو فيه من معاناة وألم، وتأخذ بيده إلى شاطئ النّجاة والحرّية والخلاص من كل ما آل إليه.

فاعتماده على عنصر من عناصر الماء والسّقيا وهو البحر مع إيراد مكوّناته وعناصره مكّنه من تصوير الحالة السّيئة والمأساوية الّتي آل إليها، ووصف المكان الضيّق المظلم الّذي يعيش فيه، وهذا كلّه من أجل إقناع "المأمون" وجعل رسالته أكثر إقناعا وتأثيرا فيه، والتّأثير حتّى في كل متلقٍ أو مستمعٍ يطّلع على هذا الشّعر.

ويقول كذلك(**من الخفيف**):

قُل لِبُرقِ الغَمام مِطـوِيّ البَريـــد ... قَاصِدًا بِالسَّلاَم قَصرَ الرَّشِيـــد

فَتَقَلَّبْ فِي جَـــــوِّه كَفُـــؤَادِي ... وَتَنَاثَرَ فِي صَحنِهِ كَالفَرِيـــــد

وَانْجَذِب فِي صَلاَصِلِ الرَّعدِ تَحكِـي ... ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِي وَقُيُـودِي

فَجَزَاكَ الإلَـه مِن مَلِـــــكٍ حُـــرٍّ ... بَقَاءَ التَّمكِينِ وَالتَّمهِيـــــد[1]

هذه الأبيات هي من قصيدة بعث بها "ابن عمّار" وهو في" سجنه باشبيلية إلى الرّشيد ابن المعتمد يطلب شفاعته له لدى أبيه"[2] لذا وظّف عناصر السّقيا حتّى يُصوّر حجم

---

[1] (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 425.

[2] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 309.

معاناته وهول ما يقاسيه داخل السّجن، وما يسبّبه له من ألمٍ ووحدة ومعاناة، فهو يجد فيه سبيلا لنقل هذه المعاناة للمتلقي حتّى يُسَارِع التدخّل ويخلّصه ممّا هو فيه، فاعتمد كذلك على عنصر من عناصر السّقيا وهو(الرّعد) بصخبه وصوته المرعب المدوّي ليحقّق ذلك، فصوته هذا يشبه صوت سلاسله وقيوده الّتي يقاسي آلامها داخل السّجن، فكان هذا تصويرا بديعا لحالته المأساوية داخله.

وقد وظّف هذه العناصر بما توحي إليه وتدلّ عليه من ألم ومعاناة وقساوة وإزعاج، آملا في تحقّق ما يتبع هذه العناصر من هطول للمطر وحياة الأرض والخلق وبعث الحياة من جديد في هذا الكون، فبها يغاث النّاس وينعموا بما تجود به، وهذا يقابل أمله في حصوله على حرّيته وتخلّصه من ظلمة السّجن وألم الوحدة، والّذي لا يمكن تحقّقه إلاّ بفضل "الرّشيد بن المعتمد".

وأمّا العنصر الثّاني من عناصر الطّبيعة والّذي يكون نتيجة وجود العنصر الأوّل- عنصر الماء والسقيا- حيث إنّ له أهميّة بالغة في استمرار الحياة ودوامها، وهو ملمح من ملامح وجود الحياة على الأرض ألا وهو عنصر النّبات.

1-2- عنصر النّبات:

لا يمكن الحديث عن حقل الطّبيعة دون التطرّق لعنصر النّبات الّذي يعدّ من العناصر التي تكوّنت منها الطّبيعة الأندلسية الغنّاء، والّتي أرغمت الشّعراء على توظيفها والاقتباس من جمالها في كلّ الأغراض الشّعرية وبما يتناسب والتّجربة التي يتحدّثون عنها، و"ابن عمّار" من بين هؤلاء الشّعراء حيث استعار من عناصرها ما يتناسب والحياة الصّعبة التي يحياها داخل السّجن والتّجربة المريرة التي يمرّ بها، ويساعده على تبليغ رسالته وإيصال المعنى المقصود بأحسن حلّة، وشحنه بدلالات عكست مرارة تلك التّجربة وعبّرت عن مشاعره وأحاسيسه، ومن المفردات المعبّرة عن هذا العنصر وإن كانت قليلة: (الزّهر، الغصن، النّوى، روضة، وكذلك نواتج النّبات كـ(المسك)...الخ).

ومن الأبيات الّتي وظّف فيها الشّاعر هذا العنصر **(من الكامل)**:

أَدرِك أَخَـاكَ وَلَـو بِقَـافِيَـة كَـالطلّ يُـوقِظُ نَائِـمَ الزَّهرِ [1]

وقوله كذلك: **(من الطويل):**

تَرَاءَى بِعَينِـي إِنْ أَرَدتَ مَبَرَّتِـــــي وَسَبَب إِلَى الحُسنَى وَلَـــو بِقَسيـــم

فَمَا شَم عرفَ المِسكَ دُونَ تَنَشُّــقٍ وَلاَ اِهتَزَّ عَطفُ الغُصنِ دُونَ نَسِيم [2]

بعث" ابن عمّار" بهذه القصيدة عندما كان سجينا بـ"شقورة" إلى المطرّز، ونلحظ توظيفه لعنصر من عناصر النّبات وهو كلمة (غصن)، وكذا لأحد نواتجه وهو (المسك) وقد وظّفهما بحيث وصف حاله مع الوشاة والمعتمد مبينا أنّ الحالة الّتي آل إليها كانت نتيجة دسائس من هؤلاء الوشاة، لذلك عليه أن يتحرّك ويخلّصه من معاناته ووحدته.

أسهمت العناصر الطّبيعية الّتي وظّفها "ابن عمّار" في شعره بالسّجن على توضيح الصّورة السّوداوية التي تطبع حياته وجعلها أكثر وضوحا ودلالة على المقصود، فالمسك لا يمكن معرفته إلا باستعمال حاسّة الشّمّ، وكذا أي غصن لا يمكن أن يتحرّك إلا نتيجة قوّة خارجية تؤثّر فيه وتُحدث هذا التغيّر عليه وهي (النّسيم، الرّياح) وهذا إشارة منه إلى أنّ حالته المأساوية داخل السّجن كان بسبب أعدائه، والوشاة الّذين أوقعوا به وكادوا له، فهم القوّة الخارجية التي سبّبت تغيّر حاله وسوء مآله وكان الأجدر به التثبّت في أمره قبل اتّخاذ قرار سجنه، لذا يطلب منه النّظر لحاله والتدخّل لنجدته .

وفيما يخص العنصر الثّالث من عناصر الطّبيعة فهو العنصر الّذي يتمتّع ويتغذّى على العنصر الثّاني –عنصر النّبات– فوجوده مقترن بتوافره وتنوّعه وهو عنصر الحيوان والطّيور.

1-3- عنصر الحيوانات والطّيور:

وظّف" ابن عمّار" معجما لغويا توافر على مفردات تدلّ على عنصر الحيوانات والطّيور إمّا بصورة صريحة، أو على صفة من صفاتها أو كنية له، وعبّر عن الخيل بـ

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 302.

[2] المرجع نفسه، ص 304.

(جيادها، الخيل، فارس) وقد وظّف هذا العنصر عندما قصد استعطاف "الرّشيد بن المعتمد" ومدحه حتّى يشفع له لدى أبيه فيقول **(من الخفيف)**:

وإذا ما مُدحتُم نُكتـــةُ الخـــط ... بة فصُّ الحديث بيت القصيد

وإذا ما ركبتم الخيل صَـدْرَ الجيـ ... ـشِ عين اللّواء قلب الحديــد

أنت فيهم إن يُعتِموا ليلــة القـدر ... وإذ يُصبِحون يوم العيـــد [1]

وردت في البيت الثّاني مفردة(الخيل) والمعروف أنّ هذا الحيوان فيه من السّمات المتفرّدة كالقوّة والنّشاط والحيوية وتعلّق النّاس بها؛ لذا ربط بين هذه الدّلالة وممدوحه "الرّشيد" الّذي يتميّز بالشّجاعة والقوّة والمكانة المرموقة بين قومه، وهذا كلّه من أجل نيل رضاه حتّى يشفع له لدى أبيه.

أمّا العنصر الثّاني وهو عنصر الطّيور فقد وظّفه الشاعر إمّا بالتّصريح باسمه(عقاب، نسر، نسرين) أو بألفاظ دالّة على الطّيور(جناحي، التغريد، الجناح، شدا) وقد وظّفها توظيفا يُخالف دلالتها في الواقع حيث دلّت على الألم والشّكوى والقهر والمعاناة الّتي يعيشها. فيقول**(من الكامل)**:

بِمَعَارِجٍ أَدَّت إِلَـــى جـــرَد ... حَتَّى مِنَ الأَنْـــوَاءِ وَالقطــر

عَالٍ كَـانَ الجِـنّ إِذَا مَـرَدَت ... جَعَلَتْـهُ مرقَاةٌ إِلَــى النِّسْـــرِ

وَحْشٌ تَنَاكَرَت الوُجُوهُ بِــهِ ... حَتَّى اسْتَرَبَت بِصَفحَة البَدر

قَصْرٌ تَمَهَّد بَينَ خَافقَتــي ... نِسرَيْن مِن فَلَك وَمِن وَكْرِ [2]

في هذه الأبيات وظّف الشّاعر كلمة (النّسر) في مناسبتين: مرّة بصيغة المفرد (النّسر)، ومرّة بصيغة المثنّى(نسرين)، واستعان بالنّسر الّذي يتميّز بقوّته ونشاطه وسرعته ليصوّر شدّة علوّ المكان المسجون فيه، فهو الوحيد الّذي يمكنه الوصول إليه في سجنه هذا نظرا لطبيعة وخصائص مكان السّجن الّذي يتواجد به، وتمّ توظيف هذا الطّائر ليبيّن شدّة

---

[1] (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 427.

[2] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 302.

معاناته، ويصف من خلاله سجنه عند صاحب "شقورة" وصعوبة الوصول إليه، وإذا طال الأمر فيصعب نجدته وإنقاذه، في محاولة منه لإقناع " بن حسداي" للتدخّل وإنقاذه من معاناته.

كما وظّف (العقاب) في قصيدته التي كتبها من سجنه "باشبيليا" إلى "الرّشيد بن المعتمد" يطلب شفاعته له لدى أبيه حيث يقول **(من الخفيف)**:

وَأَنَا اليَومَ تَحتَ ظِلّ عُقَابٍ لِقُوَّة مِحوَة الجَنَاحِ صَيُود[1]

وردت مفردة (عُقاب) ليصف بها الشّاعر مآله وحاله في هذا الفضاء المغلق الموحش (السّجن)؛ الّذي جعله ذليلا منكسرا بعدما كان صاحب شأن ومكانة مرموقة، فهو يعاني معاناة كبيرة بسبب هذا المكان بما يسبّبه له من ألم وحزن، والسّبيل لإنقاذه من كل ذلك هو التوسّط له لدى المعتمد حتى يُطلق سراحه ويتخلّص من معاناته.

1-4-عنصر الكواكب:

وظّف " ابن عمّار" في شعره بالسّجن من عناصر الطّبيعية عنصر الكواكب إمّا بصورة صريحة أو مفردات تدلّ عليها، واقتصر على تلك المشعّة بالنّور والإشراق، لأمله في إشراق شمس الحرّية وتغيّر حاله إلى الأفضل، فيتخلّص من آلام السّجن وظلمته، كما وظّفها أحيانا ليشبّه بها ممدوحه، ويصفه بصورة ترضيه وتجعله يهبّ لنجدته وتخليصه ممّا هو فيه، ومن هذه المفردات (الشّمس، البدر، النّجوم، القمر...الخ) وتوجد كذلك كلمات تكرّر ذكرها من طرف الشّاعر خاصّة حينما يتحدّث عن ممدوحه كقوله **(من الخفيف)**:

كَلمَات كَأَنَّـــهَا الـــدُرُّ نَظمـــًا طَوَّقَت مِنكَ أَيَّ طَـــوقٍ وَجِيـــدِ

أَنتَ بَدرُ النُّجُومُ تَحتَ سَنَا الشَّمـــ سِ أَتَتكُم عَلَى سَمَاء السَّعُود[2]

---

(1) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية-، ص 310.

(2) (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 427.

هذان البيتان هما من قصيدة بعث بها "ابن عمّار" إلى "الرّشيد بن المعتمد" يستعطفه فيها ويطلب شفاعته له لدى أبيه، لذا وظّف ما يتقرّب به إليه وما يرقّق قلبه ويُعلي شأنه، وقد استعان بما يحقّق له ذلك فوظّف في هذين البيتين كلمات لهذا الغرض منها(بدر، النّجوم، الشّمس)، فخاطبه بقوله "أنت بدر النّجوم" فشبّهه ببدر النّجوم وهو تشبيه بليغ يقوم على المشبّه والمشبّه به فقط وتُحذف الفواصل بينهما كأداة التّشبيه ووجه الشّبه، وهذا لا شكّ سيزيد المشبّه رفعة وسموا لأنّه سيتّصف بالمشبّه به وسيشمله كل ما يميّزه، ويجعله محل مقارنة وتشبيها لغيره، وذلك لأجل التّأثير في المتلقي، وحمله على مساعدته لتجاوز المحنة الّتي هو فيها.

إضافة إلى ذلك قام بتشبيه "المعتمد" بالشّمس المضيئة الّتي يُستدلّ بها ويتنعّم النّاس بدفئها وحرارتها وضوئها، ففضلها كبير على بقيّة الكواكب التي تقتبس من نورها، وكذلك الحال بالنّسبة لممدوحه "الرّشيد" الّذي يهتدي بهدي أبيه "المعتمد" فسيادتهما لقومهما جعلت فضلهما كبير عليهم فالكلّ يتنعّم بخيراتهما، وهذا في محاولة من "ابن عمّار" للتّأثير فيه حتّى يخلّصه من سجنه.

ويقول كذلك **(من الكامل)**:

عَالٍ كَـانَ الجِـنّ إِذَا مَـــرَدَت ... جَعَلَتْـهُ مرقَاةٌ إِلَـــى النِّسْـــرِ

وَحْشٌ تَنَـاكَرَت الوُجُــوهُ بِـــهِ ... حَتَّـى اسْتَرَبَت بِصَفحَـة البَدر

قَصْرٌ تَمَهَّد بَينَ خَـــافقَتـــي ... نِسرَيْن مِن فَلَك وَمِن وَكْرٍ[1]

هي أبيات من قصيدة بعث بها " ابن عمّار" إلى "أبي الفضل بن حسداي" يصف فيها موضع اعتقاله، فوظّف كلمة(البدر) دلالة على المكانة الّتي كان يحظى بها ويحتلّها قبل أن تدور عليه الدّائرة، ويجد نفسه في هذا المكان الموحش السّيئ الّذي يبذل جهدا للخلاص منه ومن معاناته.

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 302.

2- حقل الغربة:

من أهمّ الحقول الّتي وجب الحديث عنها في هذا العمل هو "حقل الغربة " لما له من اتّصال وثيق بالموضوع، فـ"ابن عمّار" في حالة تفرض عليه توظيف معجم لغوي يُساير حالته السيّئة الصّعبة التي يعيشها داخل السّجن، لأنّ" الشّاعر الأندلسي إنسان اقتطع من ذاته الحسّاسة ذاتا بثّها شعره الذي رصد سيلا من الانفعالات والمشاعر الغنيّة المتنوّعة ... هي تلك الحالات الّتي تفرض عليهم فيها العزلة والإبعاد وتضرب عليهم الوحدة، فينضوون على نفوسهم يتحسّسون فيها خباياهم، ويصغون إلى ما ينبعث من أناتهم المكتومة ومن أشهر حالات العزلة والوحدة والانفراد، والتي تظهر فيها الحساسية المفرطة الممزوجة بالمعاناة هي السّجن"[1] بمعنى أنّ الشّاعر يعبّر في منتوجه وإبداعه الشّعري ما يعيشه ويحياه من معاناة وقهر داخل السّجن، فهو مرتبط بتجربته المعاشة لذلك تنطبع في إبداعه، لأنّها مرتبطة بأهمّ مكان ينطوي على كل ذلك وهو "السّجن" الّذي ترى رشا عبد الله الخطيب أنّه" يُولّد في النّفس شعورا عميقا بالغربة والأسى والوحدة والوحشة، وهذا جزء من الأثر النّفسي الّذي يخلقه هذا المكان في نفس السّجين. والسّجن بوصفه مكانا يخطف نور الحرّية، فإنّه موحش وغريب عن تلك النّفس التوّاقة للحرّية دائما"[2] .

لذا وظّف"ابن عمّار الأندلسي" قاموسا لغويا في شعره بالسّجن يُعبّر عن حالة العزلة والغربة والانعزال الّتي يعيشها، والّتي سبّبت له معاناة وأسى جعلته يلجأ ويتشبّث بكل ما يرى فيه منفذا للخلاص من ذلك، فكان يرى في الشّكوى والاستعطاف سبيلا لتحقيقه خاصّة مع الّذين بعث إليهم بقصائده للتّوسّط له لدى "المعتمد".

ومن الكلمات الواردة في شعره بالسّجن والّتي تحمل في طياتها معنى الشّكوى والاستعطاف(فداء، بطشا، تقاذفت، انتحب، قيودي، خوفي، أمان، الشّفاعة، الشّفيع، المشفق، أتفتديك، السماح، سماحة، تغثني، رحمة، سامحوا، عافيت، تمحو وتمصح، واعف،

---

[1] براهيمي فوزية، شعر السجون في الأندلس(رسالة جامعية)(جامعة بن يوسف بن خدة)، 2005/2004، ص54.

[2] رشا عبد الله الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، ص88.

يعفو ويصفح، فديتني، السلام، جريح ...وغيرها) فهذه مجموعة من الكلمات وظّفها "ابن عمّار" ليبثّ شكواه، ويشكو سوء حاله، ويستعطف ويتوسّل بها إلى من رأى فيهم سبيلا للخلاص من معاناته.

ومن الأمثلة الشّعرية التي وظّفها "ابن عمّار" في هذا الغرض لتنقل المعنى المقصود قوله: **(من الطويل)**:

سَجَايَاكَ إِن عَافَيتَ أَنْدَى وَأَسمَـح ... وَعُذرُكَ إِن عَاقَبتَ أَجلَى وَأَوضَـــحُ
وَإِن كَانَ بَينَ الخطَّتَيــنِ مَزِيَّـــة ... فَأَنتَ إِلَى الأَدنَى مِنَ الله أَجنَـــح
حَنَانَيكَ فِي أَخذِي بِرَأيـكَ لاَ تُطِع ... عدَاتِي وَإِن أَثنَوا عَلَيَّ وَأَفصَحُـــوا
وَمَاذَا عَسَى الأَعدَاء أَن يَتزَيَّـدُوا ... سِوَى أَنَّ ذَنبِي وَاضِحٌ مُتَصَحِّـــحُ
نَعم لِي ذَنب غَيــرَ أَنَّ لِحلمِـــهِ ... صِفَات يَزِلُّ الذَّنبُ عَنهَا فَيَسفَـــح
وَإِنَّ رَجَائِي أَنَّ عِنـــدَكَ غَيرَ مَا ... يَخُوضُ عدوِي اليَومَ فِيهِ وَيَمـرَحُ[1]

فهذه الأبيات تُظهر محاولة الشّاعر التوسّل إلى "المعتمد" حينما كان سجينا إذ يُحاول فيها استعطافه، وبعثّ شعور الرّحمة والشّفقة في نفسه لذا شحن القصيدة بمعنى " الإخلاص والعواطف الحارّة، فيها يمتزج الخوف بالأمل واليأس بالرّجاء، هاجم فيها أعداءه وحاول أن يبعث في نفس الملك عواطف الرحمة والشفقة ...وأن يثير في خاطره ذكريات الماضي والأعمال الجليلة التي قدّمها لمملكته ...ويتوسّل إليه"[2]

وفي الأبيات السّابقة يُقرّ الشّاعر ويصرّح بذنبه وتقصيره ولكن في المقابل يطلب عطفه وصفحه عنه؛ لأنّ ميزته الحِلم والعفو وهما صفتان تسع كل ذنب قد يُرتكب.

ويقول كذلك في معرض حديثه عن معاناته وما يلاقيه داخل سجنه باشبيلية وهو يخاطب " الرّشيد بن المعتمد" **(من الخفيف)**:

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص162، ص163.

[2] المرجع نفسه، ص162.

قُلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهر بَرِيـــــدِي قَاصِدُا بِالسَّلاَمِ قَصــرَ الرَّشِيــد

فَتَقلّب فِي جَـــــوّهِ كَفُـــؤَادِي وَتَنَاثر فِي صَحنِـــهِ كَالفَرِيـــد

وَانتَحِب فِي صَلاَصِلِ الرَّعدِ تَحكِي ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِي وَقُيُـــودِي

فَإِذَا مَا اجتَلاَكَ أَو قَــالَ مَـــــاذَا قُلتُ: إِنّي رَسُولُ بَعضِ العَبِيــد[1]

يُحاول "ابن عمّار" في الأبيات بثّ شكواه ووصف حالته السيّئة داخل سجنه محاولا استعطاف" الرّشيد بن المعتمد" علّه يشفع له لدى أبيه، وبذلك يتخلّص من معاناته وغربته داخل هذا السّجن الّذي وُضِع فيه بالقوّة، فحدّ من حريته وحرمه متعتها والتنعّم بخيرات البلاط وقرب الملوك والأمراء.

3- حقل المكان والزّمان:

3-1- عنصر المكان:

الزّمان والمكان عنصران أساسيان في الإبداع الشّعري لأنّ التّجارب الشّعرية ترتبط بأماكن تُجسّد عليها وتحدّد نوعها وطبيعتها، وهو ما ينطبق على شعر السّجن إذ هو نتاج شعري مرتبط بمكان محدّد وهو" السّجن" لذا تتوافر فيه المفردات الدّالة على هذا المكان، وخاصة التي لها علاقة مباشرة بما يعيشه من معاناة ووحدة داخله؛ لأنّ الإبداع الشّعري لهذا الشّاعر –ابن عمّار– هو انعكاس للحالة الّتي يحياها ويعيشها بسبب تواجده بالسّجن والّتي طبعت في إبداعه الشّعري هذا–شعر السجن–.

ومن الكلمات الدّالة على المكان في شعر" ابن عمّار" بالسّجن هي (شقورة، مأوى، قصر، بيت ، روضة الندى، قصر الرّشيد، وكر...الخ) فكلّ كلمة من هذه الكلمات إلاّ ويُعبّر بها الشّاعر عن مكان عانى فيه، وطبع في نفسيته حالة حزن ومعاناة أو مكان تمتّع فيه حينما كان مقرّبا من بلاط الملوك والأمراء، أو مكان يأمل بلوغه والعيش فيه بعد خروجه من السجن وحصوله على حريته.

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 309.

ومن الشّواهد الشّعرية الواردة في " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" والدّالة على المكان قوله(**من المجتث**):

بُؤسِي شَقُورَةِ عِندِي أَربَى عَلَى كُلِّ بُؤسِي

فَقَدتُ هَارُون فِيهَا فَظَلْتُ أَطلُبُ مُوسَى[1]

ذكر " ابن عمّار" في البيت الأوّل" شقورة" وهو مكان ارتبطت به معاناة الشّاعر ومآسيه، فهي نقطة غيّرت حياته وقلبتها رأسا على عقب حيث" حدث القبض على ابن عمّار في شقورة في ربيع الأوّل من عام 477هـ (آب 1084م) ولهذا التاريخ أهمّية خاصّة إذ أنّه يحدّد نهاية النّشاط السّياسي لابن عمّار" [2] بمعنى أنّه مكان يؤرّخ لبداية نكسته وآلامه ومعاناته، وحاله التي تسوء يوما بعد يوم، وسببٌ في بؤسه وشقائه.

ومن الشّواهد الشّعرية التي وظّف فيها"ابن عمّار" مفردات دالّة على المكان قوله: (**من الكامل**):

وَحشٌ تَنَاكَرت الوُجُوهُ بِه حَتَّى اِستَرَبَت بِصَفحَة البَدر

قَصرٌ تَمَهَّدَ بَينَ خَافِقَتي نِسرَينِ مِن فَلَكٍ وَمِن وَكر

مُتَحَيِّر سَالَ الوَقَارُ عَلَى عطفَيهِ مِن كِبر وَمِن كِبَر

مَلَكَت عَنَانَ الرِّيحِ رَاحَته فَجِيَادُهَا مِن تَحتِهِ تَجرِي[3]

لا يزال الشّاعر يذكر المكان الذي يراه سببا لحالة البؤس والشّقاء الّتي يعيشها داخل السّجن وهي" شقورة"* حيث يصف قلعة "شقورة" المنيعة، وموقعها العالي الذي لا يمكن أن يدركه أحد لأنّه مشابه لوكر النّسر الّذي يختار من الأماكن أعلاها، إذ لا يمكن أن تدركه أيادي الإنسان أو أيّ حيوان مفترس، وهذا حال المكان الّذي سجن به فهو مشابه لوكر

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 307.

[2] المرجع نفسه، ص 148.

[3] المرجع نفسه، ص 302، ص 303.

*** شقورة حصن كالمدينة عامر بأهله شمال مرسية وهو رأس جبل عظيم متصل منيع الجهة، ويخرج من أسفله نهران، أحدهما النهر الكبير الذي يمر بقرطبة، والثاني هو النهر الأبيض الذي يمر ببلنسية.(عبد الواحد المراكشي، المعجب، ص123.**

النّسر حيث يصعب أو يستحيل في بعض الأحيان الوصول إليه، ولكن هذا الطّائر له قدرة عجيبة على التّحليق عاليا، وهو أنّى له ذلك لو يتأخّر هو عن تقديم المساعدة له، لذا هدف إلى وصف مكانه "لأبي الفضل بن حسداي" في خطوة منه لطلب مساعدته والتدخّل لإنقاذه من هذا الوضع السيّئ الذي آل إليه وأصبح عليه.

3-2- عنصر الزّمان:

إنّ الإبداع الشّعري مرتبط بتجربة عايشها الشّاعر وتمتّع فيها أو عانى بسببها، والّتي لا يمكن أن توجد مجرّدة من زمان يؤرّخ لها ومكان ترتبط به، بحيث لا يكون منعزلا عن البعدين الزّماني والمكاني، فهما جزء مهمّ في حياة الإنسان، وبخاصّة إذا كان هذا الإبداع الشّعري مرتبط بزمان يجثم على صدر الشّاعر، ويتمنّى انتهاءه وزواله كل لحظة وحين كما هو الحال مع الشّاعر "ابن عمّار الأندلسي" باعتباره يؤرّخ لفترة صعبة في حياته وهي تجرّعه مرارة السّجن وقهره.

وقد وظّف مفردات دالّة على الزّمان وموحية بالحالة النّفسية والشّعورية السيّئة الّتي هو عليها للسّبب الذي تمّ ذكره لمّا تمّ التطرّق لعنصر المكان، فهذا الانعكاس أسهم في تَكَوُّن الصّورة الشّعرية المقصودة ووصول الرّسالة بكامل دلالتها وتمام معناها، خاصّة لأولئك الّذين يرى فيهم خَلاصه ونجاته وحرّيته، وبالتّالي فالزّمن حسب قصي الحسن" يستحيل بموجب محتوى النّص إلى سلسلة من الحركات المتموّجة المختلطة التي تتلاعب في إدراك الشّاعر ... تبعث في النّص الشّعري طاقة قويّة لها صفة الإشعاع الحي في الحاضر كما في الماضي أو في المستقبل، وتتيح للقارئ أن يجد فيها أبعادا جديدة ومتعدّدة" [1] .

والمعجم اللّغوي الذي وظّفه "ابن عمّار الأندلسي" في شعره بالسّجن يحوي مفردات تدلّ على الزّمن وبخاصّة ذلك الزّمن الموحي بمعاناته وقهره، وكذا الحالة السّيئة الّتي يعيشها

---

[1] قصي الحسن، تشظي السكون في العمل الفني، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد:92، 1998، ص207.

داخل السّجن أو توحي برغبته في تجاوز ما يعيشه إلى وضع أحسن عنوانه" الحرّية " ومن ذلك (الدّهر، أصبحت، اللّيالي، ليلة، ليل، اليوم، يوم، الحين، فجر، غدا...)

ومن الشّواهد الشّعرية التي وظّف فيها الشّاعر المفردات الدالة على الزّمن قوله: **(من المتقارب):**

سَفَرتُ لِيَرجِعَ هَـــذَا مَعِـــي وَزِيـرًا فَلَـــم أَرَ إِلاَّ أَسِيـــرًا

وَهَل يَملِكُ المَرءُ مِن أَمـــرِهِ فَتِيـلاً فَيُنفِـــذُهُ أَمْ ...

هُوَ القَدر الحَتمُ يعمى الفَتَى وَإِن كَانَ بِالدَّهرِ طِبًا بَصِيـرًا[1]

هي أبيات بعث بها " ابن عمّار" إلى" أبي جعفر بن حرج " يُنبئه بما حدث له، وأنّ وضعه حتمية لا بدّ من وقوعها وحدوثها لأنّه قضاء الله وقدره، وأنّ الإنسان يعجز أمام ذلك؛ لأنّه في تلك اللّحظة يصاب بالعمى وعدم الإدراك والقدرة على تغيير وضعه، فلو كان عارفا حاذقا بنوائب الدّهر وتقلّباته لاستطاع النّفاذ منه وتجنّب كل نوائبه ومصائبه، ولَمَا وقع فيما وقع فيه، ولأنّ هذا الدّهر أقوى منه فقد فاجأه وباغته من حيث لا يدري، وقوّته مستمدّة من كونه مُسيّر من الله عزّ وجلّ، فهو المقدِّر والمسيِّر وله يرجع الأمر كلّه.

يسعى "ابن عمّار" لتبرير سوء فعاله وما بدر منه من ذنوب إلى قصور قدرته عن مجاراة هذه القدرة الخارقة التي أرغمته على فعل كل ذلك وهي القدر ، إذ ليس له قدرة على تجنّب نوائبها، فكلّ أعماله كانت خارجة عن إرادته وليس له يدٌ فيها لأنها من تأثير وتسيير الدّهر فهو المسؤول عن كل ذلك.

4- حقل الدّين:

يتشكّل الإبداع الشّعري دائما من معجم لغوي توحي مفرداته بثقافة الشّاعر وانتمائه الدّيني والعقائدي ومكانته العلمية والاجتماعية، فهي حسب حماد حسن أبو شاويش تبرز" حياة الشّاعر والأشياء الذّاتية القريبة من نفسه ومنه، وتجاربه العلمية المتنوّعة، والتّراث

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية-، ص 301.

الشّعري وما حفظته الذّاكرة من كل ذلك الأثر الواضح فيها"[1] والتّراث الدّيني له أكبر الأثر في ذلك لأنّه مرتبط بعقيدة الشّاعر وانتمائه الدّيني وبخاصة عند المسلمين.

و"ابن عمّار الأندلسي" هو الآخر وظّف هذا المعجم اللّغوي واستعان بما يمكّنه من تصوير ووصف سوء منقلبه وحالته السّيئة داخل السّجن من جهة، أو تساعده في الخلاص من المعاناة والوحدة التي يعيشها بسبب السّجن من جهة أخرى، وأساس هذا المعجم اللّغوي هو مفردات مستمدّة من تعاليم الدّين الإسلامي، بحيث إنّ دلالاتها وإيحاءاتها و قداستها الدّينية تؤثّر في نفس المتلقي المسلم فلا يمكن أن ينكرها أو يتجاهلها، وبخاصّة شديد الارتباط بالدّين ومن ذلك :(القدر، الجن، الحمد والشكر، رسول، الإله، ذكر، ليلة القدر، يوم العيد، التوحيد، رحمة، دين، الدعاء، التأمين، الجبّار، الحمد لله، يا ربّ، بشّر برحمة، والله، تالله ...الخ) فهذه الكلمات وأخرى غيرها كثير وردت في "شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي"، وهي مستمدّة من التّراث الدّيني الإسلامي، وأغلبها مستقاة من القرآن الكريم.

ومن الشّواهد الشّعرية على ذلك قوله **(من المنسرح)**:

أَوحَشَنِي وَالسَّمَاح عَادَتــهُ ... سَمَاحه بِالغَلاَء فِي عَبــدِه

الحَمدُ لله إِن يَكُن حَرجًــا ... فَلَيسَ فِي مِثلِهِ سِوَى حَمدِه

وَحِيلَة إِن وَصَلت حَضرَتــه ... جَعَلتهَا رَغبَة إِلَى جُنــدِه[2]

ويضيف قائلا:

يَا فَتح إِن نَازَلنه مُستَنــزِلاً ... فَاهنَأ بِفَتحٍ مِن رِضَاه مُبِيــنٌ

وَلْيخلِصَن إِلَيكَ مِن أَعلاَقِــه ... علق يَشُدُّ عَلَيكَ كَفَّ ظَنِين[3]

---

[1] حماد حسن أبو شاويش، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري، دار إحياء علوم الدين، لبنان، ط1، 1989، ص 328.

[2] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 315.

[3] المرجع نفسه، ص 316.

في هذه الأبيات تظهَر المفردات المستمدّة من الدّين الإسلامي والقرآن الكريم خاصّة، كقوله (الحمد لله) فهي بداية عديد السّور القرآنية كسورة الفاتحة " الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ (4)" [1] وكذا سورة الكهف" الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا (1)" [2] وعديد الآيات كذلك، وهذا فيه دلالة واضحة على تشبّع هذا الشّاعر بالثّقافة الإسلامية ومحاولته التّأثير في متلقيه بالاستعانة ببعض مفردات القرآن علّه يحقّق حرّيته ويصل لمبتغاه الّذي يسعى إليه.

كما وظّف عبارات توجَّه من خلالها بالدّعاء إلى الله عزّ وجلّ بلفظ " ربّ " حيث يرجو رحمةً منه لأنّ كلّ من توجّه إليهم بطلب المساعدة، وتوسّل إليهم خيّبوا ظنّه وأمله، ولم يراوح مكانه إذ مازال يعاني مرارة العزلة وألم الوحدة وظلمة المكان وقسوة الحاكمين، لذا نجده وظّف ما يخدم هذا الغرض ويؤدّي هذا المعنى بقوله:**(من الخفيف)**:

وَإِذَا مَا رَكِبتُم الخَيلَ صَــدرَ الــ ـــ جَيشِ عَينَ اللّوَاء قَلبَ الحَدِيد

أَنْتَ فِيهِم إِن يعتِمُوا لَيلَة القَــد ـــ ر وَإِذ يُصبِحُون يَومَ العِيـــــدِ

فَهَنِيئًا أَبَا الحُسَيـــــن خِـــلاَلَ ـــ وَصَفَاتٍ جَلَّت عَن التَّحدِيـدِ[3]

هذه الأبيات هي من قصيدة وجّهها "ابن عمّار" إلى " الرّشيد بن المعتمد " يطلب شفاعته لدى أبيه لمّا كان سجينا بـ "اشبيلية"، لذلك أعلى شأنه ورفع درجته وقدره، علّه بذلك يؤثّر فيه ويحمله على مساعدته، حيث جعله في مرتبة " ليلة القدر" الّتي يتمنّى كلّ مسلم أن يشهدها ويدركها، لذا يتنافسون في طاعاتهم وعباداتهم علّهم يُوفّقون لإدراكها وبلوغها ونيل رضا الله تعالى، فتكون سببا لغفران ذنوبهم ودخول الجنّة لأنّها ليلة عظيمة عند الله ليست كباقي اللّيالي الأخرى ، فمنزلتها عظيمة وأجرها كبير، وفي ذلك يقول تعالى:"إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ

---

[1]سورة الفاتحة، الآية 01.

[2]سورة الكهف، الآية 01.

[3]صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 311.

الْقَدْرِ (1) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (2) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ (3) "[1] فالشّاعر أنزل "الرّشيد" منزلة فضّله فيها على بقية النّاس لأنّه يسعى في مساعدة الفقراء وقضاء حوائج النّاس، فكل فقير أو صاحب حاجة يلجأ إليه إلاّ وتُقضى حاجته ويُسَدّ فقره، إذًا فضله ومكانته كفضل ليلة القدر التي فضّلها الله عزّ وجل على ألف شهر نظير عظمتها والأجر الكبير الّذي يناله المسلم الّذي يدركها.

ولم يكتف بهذا فقط بل واصل الرّفع من شأنه وإعلاء مكانته فعدله هذه المرّة بيوم العيد الّذي هو فرصة ليبتهج فيه النّاس ويفرحوا، ويحتفلوا بحلوله بعد أدائهم لفريضة الصّيام، وهذا حال النّاس كذلك من الفقراء والمحتاجين برؤيتهم "للرّشيد بن المعتمد" لأنّه مجلبة للفرح والبهجة والسّرور بما يقدّمه لمساعدتهم، وحال النّاس كذلك حينما ينتظرون العيد ليفرحوا ويسعدوا هو نفس الشّعور الّذي يحسّه الفقراء والمحتاجين بانتظارهم للرّشيد.

كما وظّف القَسم في قوله:**(من مجزوء الكامل)**

ثُمَّ امضِ فِيّ عَلَى اختِيَـــا ... رِكَ مِـن فـنَـــاءٍ أَو بقَــاءِ

واللَّـــهِ مَـــــا أَدْرِي إِذَا ... قَالُوا غَـــدًا يَـــومَ اللّقَــاءِ

مَا أَقتَـــل الحَالِيـــنَ لِـــي ... إِن كَانَ خَـوفِي أَو حَيَائِي[2]

يواصل "ابن عمّار" توظيف مفردات تنتمي للمعجم اللّغوي الدّيني وهذه المرّة بالاستعانة بالقَسم، وذلك بتوظيف لفظ الجلالة "والله" معتمدا على أداة القسم "الواو" التي" تدخل على الاسم الظاهر فقط"[3] إذ أقسم الشّاعر بـ "الله" على أنّه لا يعرف ما يفعل أو يقول لو يُطلب للمثول أمام "المعتمد"، لأنّه سبب آلامه وغضبه لخيانته له وما بدر منه من ذنوب هذا من جهة، ومن جهة أخرى هيبة "المعتمد" في خطوة منه للتّأثير فيه معتمدا على مفردات دينية ربّما تكون سببا في نجاته وتكفير ذنوبه وحصوله على حرّيته.

---

[1]سورة القدر، الآيات:1 ،2، 3.

[2](ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص420.

[3]عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية-علم المعاني، ص72.

5- حقل التّجارة:

يعدّ هذا الحقل من الأمور الهامّة في حياة النّاس، لأنّها تتعلّق بأمر يحفظ لهم قوّتهم وينمّي ثروتهم وأموالهم، وبه كذلك يعرف أصحاب الطّبقة الرّاقية من الطّبقة البسيطة، حيث تُعرض للبيع مختلف السّلع والأغراض الّتي يحتاجها النّاس في حياتهم اليومية حتّى يشتريها من هم بحاجة إليها.

ولكن في وضعنا هذا فالأمر مختلف فالسّلعة ليست كباقي السّلع والأغراض الأخرى، إذ البائع والسّلعة واحد وهو الشّاعر " ابن عمّار الأندلسي" الّذي دارت عليه الأيام وكادت له، وقست عليه لدرجة أنّه عرض نفسه للبيع في صورة توحي بالقهر وانقطاع كل سبل النّجاة الممكنة، فلم يبق له سوى هذا المنفذ وهو عرض نفسه للبيع على الملوك الأصدقاء، وحتّى على الأعداء علّه يجد فيهم مشترٍ يريحه من معاناته وقهر السّجن، فينال الحرّية وينعم براحة وينجو ممّا هو فيه داخل هذا الفضاء المغلق الذي أُلقي فيه بعدما قبض عليه، وعلم بأنّه سيسلّم "للمعتمد" وهذا ما يخشاه لأنّ آلامه ستتضاعف ومعاناته ستزيد.

ومن المفردات الّتي استعان بها لتخدم مقصده وهدفه من هذا الشّعر –شعر السّجن– والّتي تنتمي للمعجم اللّغوي التّجاري قوله(السّوق، المال، يبتاعني، نقده، الثّمن، الغالي، أربح، صفقة، سلعة، الغالي، شراء، نقدك، مسترخصا، الغلاء...).

ومن الشّواهد الشّعرية التي وظّف فيها "ابن عمّار" المعجم اللّغوي التّجاري في قوله **(من السّريع)**:

أَصْبَحتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَى ... رَأسِي بِأَنوَاعٍ مِنَ المَـــالِ

فَهَل رَجُل يَبتَاعُنِـــي مَاجِـــد ... أَخدُمُه مُدَّة إِمـــهَالِـــي

تَاللهِ لاَ جَارَ عَلَـــــى نَقـــدِهِ ... مَن ضَمَّنِي بِالثَّمَنِ الغَالِـــي

أَربِح بِهَا مَولاَيَ مِـــن صَفقَـــةٍ ... فِي سِلعَةٍ مِن بِرِّكَ الغَالِي[1]

---

[1] (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.

حاول الشّاعر وصف حاله وهو يُعرض للبيع حينما " حاول بنوا سهيل بعد أن ألقوا "ابن عمّار" في الأغلال والقيود أن ينتفعوا منه، وكانوا يعلمون حقّ العلم أنّ كثيرا من ملوك الأندلس وأمرائها يدفعون ثمنا غاليا للحصول عليه والانتقام منه، فعرضوه للبيع وقرّروا تسليمه لمن يدفع الثّمن الغالي الأكبر، وحاول هو أن يستجير بمن تبقّى له من الأصدقاء فلم يحظ بغير الإعراض وعدم الاكتراث"[1]

لذا يتحدّث عن تجارة من نوع خاص، فهو نفسه السّلعة المراد بيعها فنراه يمتدحها ويمدح نفسه ويُرغّب في شرائها لأنّ خطابه موجّه للملوك، فهو يرجو دفع ثمن يليق بهذه السّلعة المعروضة التي قام بالتّرويج لها وإعلاء شأنها، حتّى أنّه ذكر مزاياها وإيجابياتها في محاولة منه للتّأثير في المتلقي للمبادرة إلى شرائه فيقول(أخدمه مدّة إمهالي، لا جار على نقده من ضمّني بالثمن الغالي، أربح بها مولاي من صفقة) في خطاب موجّه إلى " صاحب المريّة" لمّا كان سجينا بـ" شقورة "علّه يجد بديلا عن الوضع الذي يعيشه داخل السّجن، بعدما كان يُحسب له الحساب ويحظى بمكانة مرموقة مقرّبة من الملوك لا يطلب شيئا إلاّ أُحضر له، ولا يأمر بأمر إلا أُطيع فيه، يتنعّم بالخيرات ويتنقّل بين الدويلات بحرّية ودون شروط ولا قيود.

ويقول كذلك في نفس السّياق **(من مجزوء الكامل):**

نَفسِي تَحِنُّ إِلَى فِـــدَاء تَفدِيكَ نَفسِي مِن شِــرَاء

فَاسْبِق بِنَقدِكَ وعدهُـــم مُستَرخِصًا لِي بِالغَلاَءِ[2]

في هذين البيتين وظّف الشّاعر كذلك عبارات دالّة على ممارسة مهنة البيع والشّراء (شراء، نقدك، مسترخصا، الغلاء) فهي مفردات تنتمي إلى حقل واحد مشترك وهو حقل التّجارة، في رغبة شديدة منه لتغيير واقعه المعاش الذي أصبح لا يطاق، لذا تمنّى لو

---

[1] صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 350، ص351.

[2] (ابن بسام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، ص 420.

يتفضّل عليه ملك من الملوك ويشتريه فيقضي ذلك على معاناته وينال حريته، أو يكون سببا لأن ينظر" المعتمد" في أمره ويرأف لحاله باعتباره سبب تواجده بهذا المكان الذي لم يجن منه إلاّ كل سيءٍ.

والظّاهر من خلال توظيف " ابن عمّار" لهذه الحقول كلّها هو رغبته الشّديدة في البوح بما يختلج داخله ويجول في خاطره، حيث إنّها عكست طبيعة حياته الّتي يحياها داخل السّجن، وأوحت بما يقاسيه ويعانيه داخله، كما أظهرت كذلك سعيه لتغيير حاله بالاستعانة بكل ما يأمل فيه عونا له على التّأثير في متلقّيه الّذين كان أغلبهم من أبناء "المعتمد"، لأنه يرى في الأبناء قدرة على التّأثير في أبيهم، وبالتّالي يكون خلاصه مما يقاسيه ويعاني منه.

كما أنّ هذه الحقول كلّها وبما ينضوي تحتها من مفردات توحي كلّها إمّا بحياة العزّ والهناء والمكانة المرموقة الّتي كان يتمتّع بها، أو بمعاناته وألمه ووحدته التي ألقى بها عليه السّجن، أو بما يأمله من الحياة بعد نيله لحرّيته، وطبعا لن يتحقّق له ذلك إلاّ بفضل من رأى فيهم مقدرة على تغيير هذا الوضع الذي يعيشه، وحتّى يُجسِّدوا له ذلك وجب التّأثير عليهم لذا عمل على تصوير مكانتهم العالية وإنزالهم المكانة المرموقة والدّرجة العالية الرّفيعة.

لقد عكس حسن توظيف "ابن عمّار" للمفردات الّتي تنتمي إلى حقل من الحقول الدّلالية الواردة في شعره بالسّجن مقدرته على التّعبير عن تجربته، وتمكّنه من كتابة الشّعر وعدم يأسه وقنوطه بل كان في كلّ مرّة يُظهر قوّة وصلابة وعزما شديدا لأجل بلوغ هدفه، والوصول إلى تحقيق أمله ونيل مبتغاه، مصمّما في كلّ مرّة على تجاوز محنته والخروج إلى برّ الأمان، وشروق شمس الحرية واندثار الظّلام الذي عانى منه مدّة طويلة داخل السّجن.

خاتمة

لقد تبيّن لي بعد دراسة " شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي" جملة من النتائج التي أحاول ذكر أهمّها في النّقاط الآتية:

أولا– كانت قصائد شعر السّجن عبارة عن رسائل شعرية بعث بها ابن عمّار الأندلسي إمّا إلى المعتمد بن عبّاد معتذرا عمّا بدر منه من أعمال سيّئة استوجبت سجنه، وشاكيا حاله السيّئة داخل السّجن، ومستعطفا إيّاه حتّى يرق لحاله ويطلق سراحه، وإمّا إلى أبنائه طمعا في التوسّط له لدى أبيهم ..

ثانيا– أظهر خلال أنساقه التعبيرية مهارة وقدرة على صياغة أفكاره وشحنها بدلالات خصيبة الإيحاء ، تضمر خلالها عميق معاناته وعذاباته ..لقد كان متميّزا عن شعراء عصره بحسن بناء صوره وأفكاره في أسلوب متميّز مزج فيه بين متانة القصائد العربية، وبين ما في النسق الشعري الأندلسي من رقّة وعذوبة. ثم إنه في شعره ينوع أساليبه وآداءاته البيانية واللغوية متكئا على كل ما يمكّنه من بناء صوره الشّعرية بناء محكما متميّزا سواء على المستوى الصّوتي أو على المستوى التّركيبي أو على المستوى الدّلالي ..فكان شعره السّجني فضاء رحبا يعج بالخصائص والسّمات الأسلوبية.

ثالثا– أحسن "ابن عمّار الأندلسي" اختيار العناصر الإيقاعية المكوّنة للموسيقى الخارجية وفق ما يخدم أهدافه ومقاصده، وفي مقدّمتها الأوزان العروضية الّتي استخدم المتداول منها بين شعراء العربية وبنسب متفاوتة،وكانت النسبة الأكبر لبحر الكامل فالخفيف فالطويل ثمّ المنسرح فالسّريع فالمتقارب وأخيرا المجتث بنسبة أقل، كما وظّف مجزوء الكامل.

أمّا القافية فقد أتى بها ابن عمّار مطلقة فيما غابت القافية المقيّدة رغبة في قوة التبليغ ، وقد نسج قوافيه على حروف كثر النّسج عليها عند الشّعراء وبنسب متفاوتة منها(الدال والنون والحاء والراء...الخ)، فيما أهمل القوافي الثّقيلة كالخاء والجيم والضاد، كما استثمر في القوافي المردوفة والموصولة لخلق كثافة إيقاعية عالية المستوى في شعره .

رابعا– تشكّل الإيقاع الدّاخلي لشعر السّجن عنده من خلال أسلوب التّكرار على مستوى الفونيمات وعلى مستوى الكلمات، حيث وظّفه بما يتوافق مع إيقاعات الحركية

الشعورية والقصدية الموسيقية التي لا تخلو من دلالات ، وهكذا فقد جاءت تلك الأصوات والكلمات المكرّرة مؤدّية دورا دلاليا وآخر إيقاعيا، كما اعتمد على التقنية البديعية وعلى التّماثل الصّوتي بين ألفاظه ليضفى جمالا موسيقيا، ويُذوّق المتلقي مختلف الإيقاعات الموسيقية المعبرة عن عذاب الذات وألم المعاناة ..

خامسا- اعتمد "ابن عمّار" على أنماط الانزياح التّركيبي ليُحدث تقاربا بينه وبين المتلقي من جهة؛ ولتعزيز شعرية قصائده بالسّجن من جهة أخرى، وهذا عن طريق العدول عن نظام الجملة المألوف واستحداث ترتيب جديد مخالف له، وهو ما يعرف بالتّقديم والتأخير بين عناصر الجملة سواء أكانت جملا فعلية أم اسمية، كما سعى من خلال الالتفات إلى التأثير في المتلقي عن طريق تلك الجسور الفنية ..

سادسا- أحسن "ابن عمّار" الاستثمار في أنماط الجمل الإنشائية الطّلبية من أمر ونهي ونداء واستفهام، فكانت سمات أسلوبية بارزة وبالأخص أسلوب الأمر لما يوفّره من إثارة المتلقي وتنبيهه، وقد وظّفها بشكل يمكّن المتلقي من مشاركته انفعالاته وآلامه لذا خرجت هذه الأساليب عن الأغراض الحقيقية ..

سابعا- أدّى أسلوب النّفي دورا محوريا من خلال دلالته على الإنكار والرّفض وهو ما يتماشى وموضوع هذا الشّعر الذي عبّر فيه "ابن عمّار"عن رفضه لواقعه الّذي يعيشه وعدم قبوله به، وكذا إنكاره كلّ الاتهامات الّتي رماه بها أعداؤه والحاقدون عليه .. كما استعان بأسلوب الشّرط لإثارة انتباه المتلقي وحمله على استيعاب محتوى رسائله علّه بذلك يؤثّر فيه ويحمله على تلبية طلباته.

ثامنا- كان التّركيب النّحوي المعتمد على الأفعال بكل صيغها من بين السّمات الأسلوبية التي ميّزت شعر "ابن عمّار" بالسّجن نظرا لما توحي به من حركيّة وتغيّر، وهذا يتماشى وحالة الاضطراب أو القلق الّتي كان يعيشها داخل سجنه، فكانت خير وسيلة لتصوير ذلك الجيشان الدؤوب .. إضافة إلى كل ذلك كان يستخدم الجمل

الاسمية الّتي تدل على الثّبات والاستقرار وعدم التّغير، وقد وظّف كل نوع من هذه التّراكيب بحسب المعنى الّذي يود تبليغه ...

تاسعا- تنوّعت أنماط الانزياح الدّلالي عند "ابن عمّار الأندلسي" حيث شكّلت سمة أسلوبية وفنية وَسَمت شعره بالسّجن، بعيدا عن كل تكلّف أو صنعة ... وكانت مصادر أغلب الصّور البيانية مستمدّة من عناصر الطّبيعة سواء الجامدة أو المتحرّكة. كما كان للتّوازي الصّرفي حضور لافت أسهم في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللّغوية والفنّية والدّلالية داخل القصائد، وهذا لإحداث تناغم إيقاعي وتحقيق وظائف جمالية وإيقاعية.

عاشرا- برزت في شعر السّجن عند "ابن عمّار" ستّ حقول دلالية تتماشى ووضعه الّذي كان يعيشه داخل السّجن، وكان حقل الطّبيعة أبرزها بما ينضوي تحته من عناصر طبيعية متعددة ، إضافة إلى حقل الشّكوى والاستعطاف وحقل الزّمان والمكان وحقل الدّين وهلم جرا...

والحمد لله أولا وآخرا وصلّ اللهم وسلّم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه إلى يوم الدّين.

ثبت
المصادر
والمراجع

❖ **القرآن الكريم:**

✓ برواية حفص عن عاصم.

❖ **قائمة المصادر والمراجع:**

1. **(ابن بسّام)أبو الحسين علي بن بسّام الشنتريني:**

✓ الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مجلد: 01، قسم2، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، **1997**.

2. **(ابن دريد)أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد:**

✓ جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، **1987**.

3. **(ابن رشيق)أبو علي الحسن ابن رشيق:**

✓ العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج1+ج2، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، ط5، **1981**.

4. **(ابن سيدة)أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي:**

✓ المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

✓ المخصص،ج4، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، **1996**.

5. **(ابن منظور)أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور:**

✓ لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)،(د.ت).

6. **(أبو هلال العسكري)أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري:**

✓ كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ط1، **1952**.

7. **(الزمخشري)أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشري:**

✓ أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، **1998**.

✓ تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: خليل مأمون شيما، دار المعرفة، لبنان، ط3، **2009**.

8. **(الزوزني)أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني:**

✓ شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، **2004**.

9. (عبد القاهر الجرجاني)أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي:

✓ أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، (د.ط)، **1991**.

10. ابتسام أحمد حمدان:

✓ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، **1997**.

11. إبراهيم أنيس:

✓ موسيقى الشعر، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، ط**2**، **1952**.

12. إبراهيم جابر علي:

✓ المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، **2009**.

13.إبراهيم خليل:

✓ الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، **1997**.

14. إبراهيم مصطفى الحمد:

✓ فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط1، **2009**.

15. ابن دحية:

✓المطرب من أشعار المغرب، تحقيق:إبراهيم الأبياري وآخرون، المطبعة الأميرية، مصر، (د.ط)، **1954**.

16.ابن زيدون:

✓ ديوان ابن زيدون، شرح: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط1، **2005**.

17.ابن شهيد الأندلسي:

✓ ديوان ابن شهيد الأندلسي، تحقيق: يعقوب زكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت).

18.ابن هانئ الأندلسي:

✓ ديوان ابن هانئ الأندلسي، تحقيق: كريم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، **1980**.

19.أبو العباس أحمد بن محمد بن يعقوب المغربي:

✓ مواهب الفتاح في شرح تلخيص الفتّاح، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، (د.ت).

20.أبو الفرج الأصفهاني:

✓ كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط3، **2008**.

21.أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري:

✓ الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، **1998**.

22.أبو فراس الحمداني:

✓ ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ، **1994**.

23.أبو نصر الفتح بن خاقان:

✓ قلائد العقيان، طبعه مصر، **1866م 1284 هـ**.

24.أحمد الشايب:

✓ الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، **1991**.

25.أحمد الهاشمي:

✓ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د..ط)،(د.ت).

✓ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، **1997**.

26.أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي:

✓ معجم مقاييس اللغة، ج5، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، **1979**.

27.أحمد رجائي:

✓ أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، **1999**.

28.أحمد محمد ويس:

✓ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، **2005**.

29.أحمد مختار عمر:

✓ علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، مصر، ط6، **2006**.

30.إسماعيل بن القاسم (أبو العتاهية):

✓ ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت،(د.ط)، **1986**.

31.اعتدال عثمان:

✓ إضاءة النّص، دار الحداثة، بيروت، (د.ط)،**1988**.

32.إميل بديع يعقوب:

✓ المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، **1991**،

33.إيمان محمد أمين خضر الكيلاني:

✓بدر شاكر السياب– دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، **2008**.

34.أيوب جرجيس العطية:

✓ الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، **2014**.

35.البدراوي زهران:

✓أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، **1977**.

36.تامر فاضل:

✓مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثّقافية، بغداد، ط1، **1987**.

37.جاسم محمد الصميدعي:

✓ شعر الخوارج– دراسة أسلوبية –، دار دجلة ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، **2010**.

38.جبور عبد النور:

✓ المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، **1984**.

39.حازم القرطاجني:

✓منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، **2008**.

40.حازم علي كمال الدين:

✓ القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، **1998**.

41.حبيب مونسي:

✓ توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

42.حسن سليم نعيسة:

✓شعراء وراء القضبان(من الأدب السياسي)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، **1986**.

43.حسن طبل:

✓ أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، **1998**.

44.حسن ظاظا:

✓كلام العرب – من قضايا اللغة العربية–، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان،(د.ط)، **1970**.

45.حسن ناظم:

✓البنى الأسلوبية– دراسة في" أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، **2002**.

46.حسني عبد الجليل يوسف:

✓التمثيل الصوتي للمعاني– دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي–،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، **1998**.

47.الحطيئة:

✓ شعر الحطيئة: تحقيق: عيسى سابا، مكتبة صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

48.حماد حسن أبو شاويش:

✓النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري، دار إحياء علوم الدين، لبنان، ط1، **1989**.

49.الخطيب التبريزي:

✓ كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، **1994**.

50.رجاء عيد:

✓ الشعر والنّغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثّقافة، مصر، ط1، **1975**.

51.رشا عبد الله الخطيب:

✓ تجربة السجن في الشعر الأندلسي، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، **1999**.

52.سالم عبد الرزاق سليمان المصري:

✓ شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، **2007**.

53.سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني:

✓ المطول في شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، **2013**.

54.سعد مصلوح:

✓ الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر، ط3، **1996**.

✓ دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، مصر، ط1، **2000**.

55.سليمان البستاني:

✓ إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال بمصر، مصر، (د.ط)،**1904**.

✓ نظرية الشعر–مقدّمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط3، **1996**.

56.سليمان فياض:

✓ استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط)، (د.ت).

57.سناء حميد البياتي:

✓ قواعد النحو العربي على ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، **2003**.

58.شكري محمد عياد:

✓ مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، **1982**.

59.شوقي ضيف:

✓ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط7، (د.ت).

60.صابر عبد دايم:

✓ موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، **1993**.

61.صالح بلعيد:

✓ التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، **1994**.

62.صالح عطية صالح مطر:

✓ في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، مصر،(د.ط)، **2004**.

63.صفاء خلوصي:

✓ علم القافية، مطبعة المعارف، بغداد، (د.ط)، **1963**.

64.صلاح خالص:

✓محمد بن عمار الأندلسي_ دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية_ مطبعة الهدى، بغداد،(د.ط)، **1957**.

65.صلاح فضل:

✓ إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، **1987**.

66.صلاح يوسف عبد القادر:

✓في العروض والإيقاع الشعري–دراسة تحليلية تطبيقية–، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، **1997**.

67.ضياء الدين بن الأثير:

✓المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، **1973**.

68.طرفة بن العبد:

✓ديوانه الشعري، شرح : مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، **2002**.

69. الطيب البكوش:

✓ التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، **1992**.

70. عادل نذير بيري الحساني:

✓ الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، **2012**.

71. عباس حسن:

✓ النّحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت).

72. عباس رشيد الدّدة:

✓ الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، **2009**.

73. عبد الحكيم عبدون:

✓ الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، **2007**.

74. عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني:

✓ البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، ج1، دار العلم، دمشق، ط3، **2010**.

75. عبد الرضا علي:

✓ موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه–دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، **1997**.

76. عبد السلام المسدّي:

✓ الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، مصر، ط3، (د.ت).

77. عبد العزيز عتيق:

✓ الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، **1976**.

✓ في البلاغة العربية–علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، **2009**.

✓ علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)

78. عبد الفتاح لاشين:

✓ التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ للنشر، السّعودية، (د.ط)، (د.ت).

79. عبد اللّطيف شريفي وزبير دراقي:

✓ محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

80. عبد الله خضر حمد:

✓ أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، **2013**.

81. عبد الله درويش:

✓ دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، **1987**.

82. عبد الواحد المراكشي:

✓ المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، مصر، ط1، **1949**.

83. عبد الواحد حسن الشيخ:

✓ دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،(د.ط)، **2002**.

84. عدي بن زيد العبادي:

✓ ديوانه، تحقيق: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد، (د.ط)، **1965**.

85. العرجي:

✓ ديوان العرجي، تحقيق: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، **1998**.

86. عز الدين علي السيّد:

✓ التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط2، **1986**.

87. علي إسماعيل السامرائي:

✓ مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، دار غيداء، الأردن، ط1، **2014**.

88. علي بن الجهم:

✓ ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مروم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، **1980**.

89.علي محمد البجاوي وآخرون:

✓ أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط)، **1942**.

90.علي يونس:

✓ نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، **1993**.

91.عمر الدقاق:

✓ ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت، ط1، (د.ت).

92.عيسى علي العاكوب:

✓ العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، **2002**.

93.فاتح علاق:

✓ في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، **2008**.

94.فاضل أحمد القعود:

✓ لغة الخطاب الشعوري عند جميل بثينة– دراسة أسلوبية بنائية–، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، **2012**.

95.فاضل صالح السمرّائي:

✓ التعبير القرآني، دار عمار، عمان، ط4، **2006**.

✓ معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط3، **2007**.

96.فتح الله أحمد سليمان:

✓ الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، **2008**.

97.الفرزدق:

✓ ديوان الفرزدق، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، **1987**.

98.فهد ناصر عاشور:

✓ التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، **2004**.

99.الفيروز أبادي:

✓ القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، **1995**.

100.مأمون عبد الحليم وجيه:

✓ العروض والقافية- بين التراث والتجديد-، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، **2007**.

101.مجمع اللغة العربية:

✓ المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، **2004**.

102.مجيد عبد الحميد ناجي:

✓ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، **1984**.

103.محجوب موسى:

✓ الميزان-علم العروض كما لم يعرض من قبل-، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، **1997**.

104.محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب:

✓ علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، **2008**.

105.محمد التنوجي:

✓ الجامع في علوم البلاغة، دار العزة والكرامة للشباب، الجزائر، ط1، **2012**.

106.محمد العمري:

✓ تحليل النص الشعري-البنية الصوتية في الشعر الكثافة.الفضاء.التفاعل-،الدار العالمية للكتاب، المغرب، ط1، **1990**.

✓ **1960**.

107.محمد الهادي الطرابلسي:

✓ خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (د.ط)، **1981**.

✓ تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، **1992**.

108.محمّد بن سلام الجمحي:

✓ طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة،،(د.ط)،(د.ت).

109.محمد بن يحي:

✓ السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، **2010**.

110.محمد بنيس:

✓ الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاته-ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، **1991**.

111.محمد حماسة عبد اللطيف:

✓ بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،مصر، ط1، **2003**.

112.محمد رضوان الدّاية:

✓ في الأدب الأندلسي، دار الفكر، سوريا، ط3، **2000**.

113.محمد سمير نجيب اللّبدي:

✓ معجم المصطلحات النحوية والصّرفية، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، **1985**.

114.محمد طاهر اللادقي:

✓ المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)،**2005**.

115.محمد عبد المطّلب:

✓ البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، **1994**.

116.محمد عبد المنعم خفاجي:

✓ الأدب الأندلسي – التطور والتجديد-، دار الجيل، لبنان، ط1، **1992**.

✓ موسيقى الشعر وأوزانه-دراسات في الشعر العربي، الاتحاد التعاوني للطباعة، الرياض، (د.ط)، (د.ت).

117.محمد علي سلطاني:

✓ البلاغة في فنونها، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، (د.ط)، **1980**.

118.محمد عوني عبد الرؤوف:

✓ القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)،(د.ت).

119.محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي:

✓ تاج العروس من جواهر القاموس، ج7، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، **1994**.

120.محمد مندور:

✓ في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1، **1988**.

121.محمود مصطفى:

✓ أهدَى سبيل إلى عِلمَي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، **1996**.

122.مسعود بودوخة:

✓ الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، **2011**.

123.مسعود صحراوي:

✓ التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، لبنان، ط1، **2005**.

124.المعتمد بن عباد:

✓ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق: حامد عبد المجيد – أحمد أحمد بدوي، المطبعة الأميرية، مصر، (د.ط)، **1951**.

125. مقداد محمد شكر قاسم:

✓البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، (د.ط)، **2007**.

126.منذر عياشي:

✓ الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، **2002**

127. منير محمود المسيري:

✓ دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، مصر، ط1، **2005**.

128. مهدي المخزومي:

✓ في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، **1986**.

129. موسى الأحمدي نويوات:

✓ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، منشورات السّهل، الجزائر،(د.ط)، **2009**.

130. موسى ربابعة:

✓ الشعر الجاهلي مقاربات نصيّة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، **2002**.

✓ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،دار الكندي، عمان، ط1، **2001**.

131.نازك الملائكة:

✓ قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، **1967**.

132. نور الدين السّد:

✓الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث–تحليل الخطاب الشعري والسردي–، ج1، دار هومة للطّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، **2010**.

133.واضح الصمد:

✓ السجون وأثرها في الآداب العربية (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، **1995**.

134.يحي العلوي:

✓الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،ج2، دار الكتب الخلدونية، مصر،(د.ط)، (د.ت).

135. يمنى العبد:

✓في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، **1985**.

136.يزيد بن مرغ الحميري:

✓ ديوانه، تحقيق: عبد القدّوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، **1982** .

137. يوسف أبو العدوس:

✓الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1 ، **2007**.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. **جان كوهن:**

✓بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، **1986**.

✓ النظرية الشعرية–بناء لغة الشعر –، ج1، ترجمة:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط4، **2000**.

2. **خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس:**

✓ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، **1991**.

3. **ميكائل ريفاتير:**

✓معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط1، **1993**.

الرّسائل الجامعية:

1) أحمد عبد الله محمد حمدان:

✓ دلالات الألوان في شعر نزار قباني (رسالة جامعية)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، **2008.**

2) أحمد غالب النوري الخرشة:

✓ أسلوبية الانزياح في النص القرآني،(رسالة جامعية)،جامعة مؤتة، **2008.**

3) أم السّعد فضيلي:

✓ **من** أسرار الشّعرية الدّرويشية وسيكولوجية الصّورة الشّعرية في الدّيوان الأخير(لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، رسالة جامعية، جامعة المسيلة، **2017/2016**

4) أيمن سليمان خالد التميمي:

✓ السجون في العصر العباسي،(رسالة جامعية)، كلية الدراسات العليا–الجامعة الأردنية، **1997.**

5) براهيمي فوزية:

✓ شعر السجون في الأندلس(رسالة جامعية)(جامعة بن يوسف بن خدة)، **2005/2004.**

6) البكاي أخذاري:

✓ قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء– دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، الجزائر، **2005/2004.**

7) بوعلام رزيق:

✓ الخصائص الأسلوبية في نونية أبي البقاء الرّندي،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2012/2011.**

8) ثامر عدنان:

✓ تداولية الخطاب الشّعري في شعر عثمان لوصيف ديوان" براءة" أنموذجا،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2017/2016**

9) حكيمة بوشلالق:

✓ بردة البوصيري دراسة أسلوبية، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2010/2009.**

10) حياة بوعافية:

✓الصّورة الفنية في شعر أبي العلاء المعري وأثرها في المعنى–دراسة إحصائية تحليلية– (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2016/2015**

11) حياة شويطر:

✓مظاهر اتّساق الخطاب الشّعري ديوان"مية لمحمد حديبي" أنموذجا، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2016/2015**،

12) خضرة ناصف:

✓ التّناص في رسالة" التّوابع والزّوابع" لابن شهيد الأندلسي،(رسالة جامعية)، جامعة المسيلة.

13) سكينة قدور:

✓ الحبسيات في الشعر العربي،(رسالة جامعية) جامعة منتوري، قسنطينة، **2006 / 2007.**

14) صالح بن عبد الله بن إبراهيم العثيم:

✓ شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، المملكة العربية السعودية، **2018.**

15) عيد سالم العرجان:

✓ التقديم والتأخير في التوقيعات– دراسة نحوية(رسالة جامعية)، جامعة مؤتة، الأردن، **2006.**

16) فتيحة العقاب:

✓شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان–دراسة في المكونات والخصائص الجمالية–، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2015/2014.**

17) قط نسيمة:

✓ شعر عبد الله بن الحداد –دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، بسكرة، **2015/2014.**

18) كمال جبّار:

✓ ديوان مآسي وأين الآسي؟ لأبي الحسن علي بن صالح (1994/1906) دراسة في البنى الأسلوبية وأبعادها الدلالية، (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2017/2016.**

19) الود الود:

✓إشكالات الدّراسة الإيقاعية البديعية في الشّعر العربي–تطبيقات في الشّعر العربي– (رسالة جامعية)، جامعة المسيلة، **2017/2016.**

الدوريات والمجلاّت المحكّمة:

1) بشير تاوريريت :

✓ مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، جوان **2009**

2) جمال الدين محمد محمود:

✓ السجون بين الأمس واليوم، مجلة العربي، **عدد 200، 1975.**

3) قصي الحسن:

✓ تشظي السكون في العمل الفني، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد:**92، 1998.**

4) كمال ذاكير:

✓ أسلوب الالتفات في البلاغة العربية: بين اتساع المجال وتداخل المصطلح، مجلة مقامات، المجلد **5، العدد 1، 2021.**

5) محمد كنوني:

✓ التّوازي ولغة الشّعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد **18، 1999.**

6) مسعود بودوخة:

✓ المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر **2011.**

7) موزة العبدلي:

✓ بن عيسى بطاهر، الانزياح الدلالي في ديوان: محاولة وصل ضفّتين بصوت" للشاعر وديع سعادة، مجلة الخطاب، مجلد 17، العدد 1، جانفي **2022.**

8) نوار بوحلاسة:

✓ الانزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر **2012.**

9) هشام زميت:

✓ جماليات التوازي الصّرفي في شعر ابن الرومي"دراسة وصفية تحليلية"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد **13،العدد 01.**

10) يوسف وغليسي:

✓ مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، ج64، مج 16، **فبراير 2008**.

الملاحق

❖ **حياة ابن عمّار الأندلسي:**

في قرية (شنبوس) الصغيرة قرب (شِلْب) ولد أبو بكر محمد بن عمّار عام 422هـ(1031م) وكانت عائلته فقيرة غير معروفة، أبوه هو عمار بن الحسين بن عمار يرجع نسبه إلى قبيلة مهرة العربية[1] .

قدم على مدينة (شِلْب) وتعلّم بها الأدب على يد مجموعة من الشيوخ منهم أبو الحجاج يوسف بن عيسى الأعلم، وانتقل بعدها إلى مدينة قرطبة حيث مهر بها صناعة الشّعر، الذي استعمله كوسيلة للتكسّب وطلب الرزق، فقدم على "المعتضد بالله أبي عمرو" فامتدحه بقصيدته التي مطلعها:

أدِر الزُّجَاجَة فَالنَّسِيم قَد انبَرَى وَالنَّجم قَد صَرفَ العِنَانَ عَن السُّرى

وهي القصيدة التي استحسنها المعتضد فاستحق بها المال والثياب والمركب، وأمر أن يُكتب في ديوان الشّعراء.

تعلّق في هذه الفترة بـ "المعتمد بالله" و صار"ابن عمّار" ملازما له فلا يستغني عنه أبدا. وبعد أن توفي "المعتضد بالله" استدعى "المعتمد" ابن عمار وقرّبه إليه أشدّ تقريب، وهو ما جعله يطلب منه ولاية (شِلْب) فاستجاب المعتمد لطلبه، واستمرّت ولاية" ابن عمّار" عليها إلى أن اشتدّ شوق "المعتمد" إليه فقام بعزله وعيّنه وزيرا له، فذاع صيته في تلك الفترة في بلاد الأندلس كلّها وحتى خارجها حيث كان ملك الرّوم "الأدفنش" إذا ذُكر"ابن عمّار" قال: هو رجل الجزيرة...

أعان المعتمد في السيطرة على مرسية، فحدّثته نفسه وسوّل له سوءُ رأيه أن يستبدّ بأمره، وأن يضبط تلك البلاد لنفسه فلم يزل يُصَرِّف الحيلة في ذلك إلى أن تمّ له بعضه ودانت له "مرسية. [2]

---

[1] يُنظر: صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي–دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية–، ص 19.

[2] يُنظر: عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب(من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين)(مع ما يتّصل بتاريخ هذه الفترة من أخبار الشعراء وأعيان الكتاب)، تحقيق:محمد سعيد العريان و محمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، مصر، ط1، 1949، ص 111 وما بعدها.

طمع "ابن عمار" في ملك "بلنسية" ولكن "عبد الله بن رشيق المار" طلبها لنفسه فقام بتحريض العامة وبعض الجند، فسمع "ابن عمّار" بذلك وكان خارجها فجاء يركض حتّى أتاها وقد غلّقت أبوابها دونه: فحاصرها بمن معه من جند أياما، ولكن دون جدوى، فاحتار ما يصنع وإلى أيّ مكان سيتوجّه خاصّة أنّه بلغ المعتمد سوء فعاله وقيامه بخلع يده من طاعته، فاختار الهروب حلا له، فهرب إلى بني هود بسرقسطة وأقام عندهم حتّى ثقل عليهم وخافوا غائلته، وبغّضه في عيونهم ما فعل مع صاحبه وولِي نعمته، فأخرجوه عن بلادهم.

بقي يتنقل من مدينة إلى أخرى إلى أن قدم مدينة" شقورة" حيث أكرم "ابن مبارك" وفادته وأحسن نزله، ولكن لم تدم له تلك الحال حيث قَبض عليه وقيّده وجعله في سجنه، فطلب منه ابن عمّار أن يكتب إلى ملوك الأندلس ويعرضه عليهم فسيكون من بينهم من يرغب فيه، وسيقدّم له من أجله مالا لأجل الحصول عليه، وهو ما فعله "ابن مبارك" ولكن ما من أحدٍ من ملوك الأندلس رغب فيه ...

بعث "المعتمد على الله" رجاله مع مال وخيل لتسلّم "ابن عمّار"، وأمرهم أن يزيدوا في الاحتياط عليه وتقييده، فخرجوا به حتّى وصلوا مدينة "قرطبة" وكان "المعتمد" بها، "فدخلها "ابن عمّار" أشنع دخولٍ وأسوأه، على بغل بين عدلى تِبْن، وقيوده ظاهرة للناس، وقد كان قبل هذا إذا دخل "قرطبة" اهتزّت له وخرج إليه وجوه أهلها وأعيانهم ورؤساؤهم، فالسّعيد منهم من يصل إلى تقبيل يده أو يردُّ عليه "ابن عمّار" السلام، وغيرهم لا يصل إلا إلى تقبيل رِكابه أو طرف ثوبه، ومنهم من ينظر إليه على بعد لا يستطيع الوصول إليه...الخ" [1]

أدخل على "المعتمد على الله" يرسف في قيوده، فجعل يعدد نعمه عليه، و"ابن عمّار" في ذلك مطرقٌ لا ينبس، وبعد أن أنهى" المعتمد" كلامه أجاب "ابن عمّار" بقوله: [2] "ما أُنكر شيئا مما يذكره مولانا أبقاه الله، ولو أنكرته لشهدت عليّ به الجمادات فضلا عمّن ينطق، ولكنّي عثرتُ فأقِلْ، وزللت فاصفح، فقال " المعتمد": هيهات إنّها عثرة لا تقال، وأمر

---

[1] عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب(من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين)(مع ما يتّصل بتاريخ هذه الفترة من أخبار الشعراء وأعيان الكتاب)، تح:محمد سعيد العريان و محمد العربي العلمي، ص 124

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 122 وما بعدها

به فاحدر في النهر إلى "اشبيلية" فدُخل به "اشبيلية" على الحال التي دخل بها " قرطبة"، وجُعل في غرفة على باب قصر "المعتمد" المعروف بالقصر المبارك فطال سجنه هناك." [1]

كتب بسجنه قصائد إلى المعتمد يتوسّل إليه فيها ويستعطفه أن يطلق سراحه وحتّى أنّه توسّط بأبنائه ليشفعوا له لدى أبيهم ولكن دون جدوى حيث لم يزل بسجنه إلى أن قتله المعتمد، حيث دخل الغرفة التي بها "ابن عمّار" وبيده الطبرزينُ فلمّا رآه "ابن عمار" على هذه الحالة علم أنّه قاتله فجعل يزحف وقيوده تثقله، حتّى انكبّ على قدمي "المعتمد" يقبلهما، و"المعتمد" لا يثنيه شيء، فعلاه بالطّبرزين الذي في يده، ولم يزل يضربه به حتّى بَرَدَ.ورجع المعتمد فأمر بغسله وتكفينه، وصلى عليه ودفنه بالقصر المبارك. وكان ذلك سنة 479هـ[2]

❖ **صفاته:**

كان ابن عمّار يتميّز بصفات متميّزة كالذكاء الوقاد وهو ما ساعده على الإفادة من خبراته وتجاربه وتحقيق مشاريعه وأهدافه، والطموح الواسع، وكان حديثه الممتع وثقافته الأدبية ومعرفته بنفوس النّاس سبب نفوذه وتميّزه على الكثير من رجالات عصره، وكانت مطامعه سبب جشعه وبحثه الدائم على أهداف جديدة ومناصب أرفع متحديا بذلك كل المخاطر، وهي التحديات التي أدّت به إلى النهاية الحزينة التي ذكرناها سابقا.

وضع ابن عمّار ذكاءه في خدمة مطامعه حيث كانت المثل الخلقية والدين والصداقة والشعر وسائل حتّى يحقق مآربه، وهي صفات جعلته شخصا مخيفا مرهوب الجانب، كثير المكر والدهاء وهي صفات تضافرت في تكوينها العديد من العوامل أهمّها أصله المغمور، وفقر عائلته، وذكاؤه الوقاد وحياته المضطربة .

---

[1]عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب(من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين)(مع ما يتّصل بتاريخ هذه الفترة من أخبار الشعراء وأعيان الكتاب)، تح:محمد سعيد العريان و محمد العربي العلمي، ص 125

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 125 وما بعدها.

كانت الحياة وما فيها من متعة وأنس وبهجة وفرح مأرب من مآربه إلى جانب المناصب الرفيعة والمراكز السّامية، حيث كان يحبّ الخمر ويهوى حلقات الأنس ويتعشّق الغلمان[1]

❖ **ثقافته:**

كان ابن عمّار من الصبية الذين كانت لهم الرغبة والقدرة على طلب العلم في المدارس والاستمرار فيه خاصة في ميدان الأدب والشعر.

سافر إلى شِلْب أوّل الأمر ليحقق رغبته في طلب العلم حيث تتلمذ على يد أحد علمائها في علوم العربية وهو أبو الحجاج يوسف بن الأعلم، ثمّ انتقل إلى قرطبة مواصلا حياته التعليمية حيث حضر لحلقات العلماء واحتكّ بالمثقفين والأدباء، فنمت ثقافته الأدبية واللغوية وسمحت له بنظم قصائد متينة التركيب متماسكة العبارة، صحيحة الوزن. ولم يعرف عنه ممارسة مهام وأنشطة غير قول الشعر وميدان السياسة. [2]

[1] يُنظر: صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي-دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في إشبيلية-، ص 20، ص 21.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 22، ص 23.

❖ **شعر ابن عمّار الأندلسي بالسّجن:**

1)وقال في سجنه في شقورة مخاطبا الوزير أبا جعفر بن جرج حين اجتاز بتلك البقاع (من المتقارب)

كَأَنِّـــي أَرَاك أَبَـــا جَعفـــر ... تَقُول وَتَبسم نَحوي مُشيـــرًا
سَفَرتُ لِيَرجِعَ هَـــذَا مَعِـــي ... وَزيـرًا فَلَـــم أَرَ إِلاَّ أَسِيـــرًا
وَهَل يَملِكُ المَرءُ مِـــن أَمـــرِه ... فَتِيـــلاً فَينفِـــذه أَم .....
هُو القَدر الحَتمُ يُعمِى الفَتَـى ... وَإِنْ كَانَ بِالدَّهـر طَبًا بَصيْرًا

---

2)وكتب في مدّة اعتقاله عند صاحب شقورة إلى أبي الفضل بن حسداي يصف موضع اعتقاله (من الكامل)

أَدْرك أَخَـــاكَ وَلَـــو بِـقَافِيَـــةٍ ... كَالطِلِّ يُوقِظُ نَائِـمَ الزَّهـــر
فَلَقَد تَقَاذَفَت الـــرِّكَـــابُ بِـــه ... فِي غَيرِ مُومَـــاةٍ وَلاَ بَحـــر
طَفَحَت صَحَابَتهُ بِـــلاَ سنَـــة ... وَتَسَاقَطُوا سَكرَى بِلاَ خَمـــر
بِمَعَارِج أَدَّت إِلَـــى جُـــرَد ... حَتَّى مِن الأَنْـوَاءِ وَالقطـــرِ
عَالٍ كَأَنّ الجِـنُّ إِذْ مَـــرَدَت ... جَعَلَتهُ مرقَاة إِلَـــى النِّســـرِ
وَحشٌ تَنَاكَرَت الوُجُـــوهُ بِـــهِ ... حَتَّى اسْتَرَبت بِصَفحَة البَدرِ
قَصرٌ تَمهَّدَ بَيـــنَ خَافِقَـــتـــي ... نِسرَيْنِ مِن فَلَكٍ وَمِن وَكْـــر
مُتَحَيِّرٌ سَـالَ الوَقَـــارُ عَلَـــى ... عَطْفَيـهِ مِن كِبر وَمِن كِبـــر
مَلَكَت عَنَان الرِّيـــحِ رَاحَتـــه ... فَجِيَادُهَا مِنْ تَحتِـهِ تَجْـــرِي
مَأوَى العَزِيز وَقَدْ نصحَت فَـإِنْ ... تُهمِل فَقَد أَبلَيت فَي العُـــذْرِ
وَوَصَلتُ خِدْمَةَ قَاطِـعَ سَبَبِـــي ... وَأَطَعتُ أَمرَ مُضَيِّعَ أَمـــرِي
دَع ذَا وصْلَنَا غَيْـرَ مُؤْتَمـــر ... مُستَأْثِرًا بِالحَمـــدِ وَالشُّكـــرِ

وَاكتبْـــت إِلَيْـنَا إِنَّـــهَا لَيَـد تَمحُو الّذِي كَتَب يَدُ الدَّهــرِ

3)وكتب عندما كان سجينا في شقورة إلى المطرز (من الطويل)

تَرَاءَى بِعَينِـــي إِن أَرَدتَ مَبَرَّتِـــي وَسَبَبٌ إِلَى الحُسنَى وَلَـــو بِقَسِيـــم

فَمَا شَمّ عُرفَ المِســك دُون تَنَشّـقٍ وَلاَ اهتَزَّ عَطفُ الغُصنِ دُونَ نَسِيـم

4)وكتب إلى صاحب المرية في مدّة اعتقاله في شقورة (من السريع)

أَصبَحتُ فِي السُّوقِ يُنَادَى عَلَـى رَأسِي بِأَنوَاعٍ مِـنَ المَـالِ

فَهَل فَتى يَبتَاعُنِـــي مَاجِـــد أَخدُمُـهُ مُـــدَّة إِمهَالِـــي

تَالله لاَ جَـــارَ عَلَـــى نَقـــدِه مَن ضَمَّنِي بِالثّمَن الغَالِي

أَربِح بِهَا مَـولاَي مِـــن صَفقَـــة فِي سِلعَةٍ مِن ترِكِ الغَالِي

5)وكتب إلى المعتمد في مدّة اعتقاله بشقورة (من مجزوء الكامل)

نَفسِي تَحِنُّ إِلَـى فِـــدَاءِ تَفدِيكَ نَفسِي مِـن شِـــرَاء

فَاسْبِق بِنَقدِكَ وَعـــدُهُـــم مُستَرخِصًا لِـي بِالغَـــلاَءِ

ثمُّ امضِ فِيّ عَلَى اختِيَا رِكَ مِن فَنَـــاءٍ أَو بَقَـــاءِ

وَالـــلّـــهِ مَـــا أَدرِي إِذَا قَالُوا غَدًا يَـــومَ اللِّقَـــاءِ

مَـا أَقتَلَ الحَالِيـــنَ لِـي إِن كَانَ خَوفِي أَو حَيَائِـي

6)وقال وهو في سجن شقورة، وقد استدعى نورة يستنظف بها فتعذّرت عليه فاستدعى موسى فأتى بها (من المجتث):

بُؤسِي شَقُـورَة عِنـــدِي أَربَى عَلَى كُـــلِّ بُؤسِـــي

فَقَـدتُ هَـــارُونَ فِيـــهَا فَظَلْتُ أَطلُـــبُ مُوسَـــى

7)وكتب إلى الراضي بن المعتمد (من الكامل)

قَالُوا أَتَى الرَّاضِـــي فَقُلـــتُ لَعَلَّـــهَا ... خلعَت عَلَيه مِـن صِفَات أَبِيـه

فَألٌ جَرَى فَعَسَى المُؤَيَّـــدُ وَاهِـــبًـــا ... لِي مِن رِضَاه وَمن أَمَانِ أَخِيـهِ

قَالُوا نَعم فَوَضَعتُ خَدِّي فِـي الثَّرَى ... شُكـــرًا لَـــهُ وَتَيمُّـنًـــا بِبَنِيـــه

يَا أَيُّهَا الرَّاضِـــي وَإن لَـــم يَلقـــن ... مِن صَفحَةِ الرَّاضِي بِمَا أَدرِيـــه

هَبك احتَجَبت لِوَجـه عُـــذرٍ بَيِّـــن ... بَذل الشَّفَاعـــة أَيّ عُـــذرٍ فِيـــهِ

سَهل عَلَى يَدِك الكَرِيمـــة أَحـــرُفًـــا ... فِيمَن أَسَـرت فَتَنثَنِـــي تَفدِيـــهِ

8)وكتب من سجنه باشبيلية إلى الرّشيد بن المعتمد يطلب شفاعته له لدى أبيه (من الخفيف)

قُـلْ لِبَرقِ الغَمَام ظَاهِـــر بَرِيـــدِي ... قَاصِدًا بِالسَّلاَم قَصـــرَ الرَّشِيـــد

فَتَقـلَّـــب فِـــي جَـــوِّهِ كَفُـــؤَادِي ... وَتَنَاثر فِـــي صَحنِـــهِ كَالفَـــرد

وَانتَحِب فِي صَلاَصِلِ الرَّعدِ تَحكِـي ... ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلِـي وَقُيُـودِي

فَإِذَا مَا اجتَـــلاَكَ أَو قَـــالَ مَـــاذَا ... قُلتُ إِنّي رَسُولُ بَعـض العَبِيـدِ

بَعض مَن أَبعَدَتـهُ عَنـكَ اللَّيَالِـي ... فَاجتَنَى طَاعَة المُحـــبِّ البَعِيـد

فَجَزَاكَ الإِلَـــه مِـــن مَلِـكٍ حُـرْ ... ر بَقَـاءَ التَّمكِيـــن وَالتَّمهِيـدِ

مِن مُطِيع عَهـدَ الوَفَـاءِ مُطَـــاع ... وَوَدُود عَلَـى النَّـوَى مَـــودُود

كُنتُ أُشدُو عَلَيك يَـا دَوحَـــةَ المَجْـ ... ـد وَيَا رَوضَـة النّـدَى وَالجُـــود

إِذْ جَنَاحِـــي نِـــدٌّ بِظِلّـك طَلْـــقٌ ... وَلِسَانِي رَطبٌ عَلَـى التَّغـرِيـدِ

وَأَنَا اليَـومَ تَحـــتَ ظِـــلِّ عُقَـــاب ... لِقُـوّة مَحـــوَة الجَنَـاح صَيُـود

أَتَّقِيـهَا بِنَاظِـــرٍ خَافِـق الـلَّـحـ ... ـظ مَـــرُوع وَخَـاطِـــر مَـــرؤُود

غَيرَ أَنِّي سَأَصْطَفِي لَـكَ جُهـــدِي ... مِن ثَنَاء طَيِّـب وَذِكـرٍ حَمِيـد

فِي قَلِيلٍ مِنَ القَوَافِي كَثِيرٌ وَذَلُول مِن المَعَانِي شَرُود
كَلِمَات كَأَنَّهَا الدُرُّ نَظمًا طَوَّقَت مِنك أَيَّ طَوقٍ وَجِيد
أَنتَ بَدرُ النُّجُوم تَحتَ سَنَى الشَّمـ ـس أَبِيكم عَلَى سَمَاءِ السَّعُود
أَنتَ رَيحَانَة العلَى لِبَنِي عَبْـ ـبَاد السَّادَة الكِرَام الصّيد
أَنتَ إِمَّا اعتَرَضتُم دُرَّة التَّا ج فِرَندِ الحُسَام وَسْطِيّ الفَرِيد
وَإِذَا مَا مَدَحتُم نُكتَة الخَط بة قَصدَ الحَدِيث بَيتَ القَصِيدِ
وَإِذَا مَا رَكِبتُم الخَيلَ صَدرَ الـ جَيْش عَينَ اللِّوَاء قَلْبَ الحَدِيدِ
أَنتَ فِيهِم إِن يُعتِمُوا لَيلَة القَد ر وَإِذْ يُصبِحُون يَومَ العِيدِ
فَهَنِيئًا أَبَا الحُسَين خِلاَل وَصِفَات جَلَّت عَن التَّحدِيدِ
وَشُفُوف عَلَى الجَمع بِسنٍّ وَسَنَاءٍ إِلَى سَنَى مَمدُود
وَهَنِيئًا مِن المُؤَيَّدِ حَظ لاَ مَزِيد عَلَيهِ لِلمُستَزِيدِ
لَك فِي نَفسِهِ العَزِيزَة حب شَابَ فِيهِ حَلاَوَة التَّوحِيدِ
وَعَلَى لَحظَة النّزِيهِ طُلُوع كَطُلُوعِ البَشِير بِالتَّأْيِيدِ
وَإِذَا مَا شَدَا بِذِكرِكَ شَادٍ قَالَ أَحسَنْت هزَّة المُستَعِيد
فَعَلاَم السّرَى وَصُبح رِضَاه مَعَ سَنَى وَجهكَ الأَغَرّ السَّعِيدِ
وَإِلَى أَينَ فِي الشَّفِيعِ إِذَا مَا لَم أَلُذ مِنْكَ عِنْدَه بِالرَّشِيدِ
بِفَتَى نَازح المَكَان مُطِلّ غَائِب الشَّخص ذِي اعتِنَاءٍ عَتِيد
مُشفِق يَستَجِيبُ لِي مِن قَرِيب وَأَنَا أَستَغِيثُهُ مِن بَعِيد
لَو أَطَلّت عَلَيَّ رَحمَة عَينِيـ ـه انجَلَت شِدَّتِي وَذَابَ حَدِيدِي

9)وكتب من سجنه في إشبيلية إلى المأمون بن المعتمد يطلب شفاعته لدى أبيه

(من الكامل)

هَلاَّ سَأَلتَ شَفَاعَةَ المَأمُونِ أَو قُلت مَا فِي نَفسِهِ يَكفِينِي
مَا ضَرَّ لَو نَبَّهتَهُ بِتَحِيَّةٍ يَسرِي النَّسِيم بِهَا عَلَى دَارَين

وَهَزَزتُ مِنْـــهُ فَقَـد يقلــب سَيفَـــهُ ... يَومَ الجلاَد الحِين بَعــدَ الحِيــنِ

مَالِي أَبِنهُ نَاظِـرًا لَـــم يَغــفُ عَـن ... حَظَّيهِ مِن دُنيَــاه أَو مِــن دِيــن

وَأَهُزُّ مِـن عَطــفِ ثَـنَـاه عَطفَـــه ... حَتَّى خَشيتُ عَلَيهِ فَــرطَ اللِّيــنِ

بِيَدِي مِن المَأمُونِ أَوثَــقُ عِصمَــة ... لَو أَنَّ أَمرْي فْــي يَــد المَأمُــونِ

أَمـرِي إِلَـــى مَولَـــى إِلَيـــهِ أَمـــره ... وَكَـفَاه مِــن فَــوقِ كفَــاه وَدُون

حَيثُ اسْتَوَى الخَصمَان حَـقًا وَالتَقَــى ... عِـزُّ الغَنـــيّ بِذِلَّـــةِ المِسكِيــن

مَلِكٌ طَوَى سِــرَّ المَهَابَــة شَخصـــهُ ... لَــولاَ أَســرَّةُ وَجـهِـــهِ المَيمُــون

جَبَلٌ سَمَا بِــذُؤابَتَيــه إِلَــى العُلَــى ... وَرَسَا بِهَضبَتــه عَلَــى التَّمكِيــنِ

مُتَوَقِّــد الجَنَــبَــات كَـلَـل دَوحـــهُ ... بِجَنى وَفَجــر صَفحــه بِعُيُــون

دَانَت لأَيــدِي المُجتَنِيــن قُطُوفـــة ... وَدَنَا إِلَيهم مِن ظِــلاَل غُصُــون

وَنَـأَى لأَبصَــار العُـصَــاة فَإِنَّــمَا ... يَتَوَهَّمُـــون نَعِيمَـــه بِظُنُـــون

بَحرُ إِذَا رَكِــب العـفَاة سُكُــونَــهُ ... وَهب الغنى فِـي عِــزَّة وَسُكُــون

وَإِذَا طَمَى للذَّنبِ لَــم يَسمــعْ بِـــهِ ... إِلاَّ الدُّعَــاء يُعَــانُ بِالتَّأمِيــن

كَمْ أَسكَب العَذْب الفُرَات عَلَى فَمِــي ... يَرمِــي يَـدِي بِاللّؤلُــؤ المَكنُــون

وَاليَوم قَد أَصبَحْـــتُ فِــي غَمَرَاتِــه ... إِنْ لَم تُغِثنِــي رَحمَـــة تُنجِينِــي

بَعُدَت سَوَاحِلـــهُ عَلَـــيَّ وَأَدرَكـــت ... أَمـوَاجُــه فَتَــلاَعَبـت بِسَفِينِــي

لاَ شَكَّ فِــي أَنِّــي غَرِيــقُ عُبَابِــه ... إِن لَم يَمُـد الفَتــحُ لِــي بِيَمِيــن

يَـا فَتــح جَرِّدهَــا عِنَايــة فَــارِس ... بَطَل عَلَى حَربِ الـوَلِــيّ أَمِيــن

مُتَـقَـــدِّم مِـــن جِـــدِّه بِـــكَتِيبِـــه ... مُستَظهِـر مِـــن لَفظِـــهِ بِمَكِيــن

وَاقْرن شَجَاعَتَـك الكَرِيمَـــة عِنـــدَه ... بِتَوَاضع عَـــن عِــزَّةٍ لاَ هُـــون

فِـي سَكتَـــةٍ مِــن هَيبَـــةٍ وَسَكِينَـــةٍ ... وَبِضَجَّـةٍ مِــن رَحمَــة وَحَنِيــن

فَأَبُوكَ مَن يَغشَي المُلُـوكَ بِسَاطُـــه ... شُـوسًـــا فَـمَا يَرمُونَـــهُ بِعُيُــونِ

مَا يَعــرِضُ الجَـبَّار مِــن حَاجَـــة ... إِلاَّ بِرَفــعِ يَــدٍ وَوَضــعِ جَبِيــن

يَــا فَتــح إِن نَــازَلتـــهُ مُستَنــزِلاً فَاهنَأ بِفَتحٍ مِـــن رِضَـــاه مُبِيـــن
وَليَخلِصَــن إِلَيــك مِـــن أَعلاَقِـــه عَلق يَشُدُّ عَلَيــكَ كَــفَّ ظَنِيـــن

10)ومما قاله في أثناء اعتقاله في إشبيلية (من المنسرح)

يَقُــولُ قَـــومٌ إِنَّ المُؤَيَّـــد قَـــد حَال فِي فِديَتِي عَلَـــى نَقـــدِه
يَـــا قَـــوم مَـــاذَا الشِّـــرَاء ثَانِيـــة تَرَى لِمَعنَى يُرِيـبُ مِـن عِنـــدِهِ
أَوحَشَـــنِـــي وَالسَّمَـاح عَـــادَتـــه سَمَاحَه بِالغَـــلاَءِ فِـــي عَبـــدِهِ
الحَمـــدُ لله إِنْ يَكُـــن حَـــرجًـــا فَلَيسَ فِي مِثْلِهِ سِـــوَى حَمْـــدِهِ
وَحِيلَـــة إِنْ وَصَلَـــت حَضـرَتـــه جَعَلتْـــهَا رَغبَـــةً إِلَـــى جُنْـــدِهِ
لَو سَامَحُـــوا فِـــي الفِرَنْـــدِ أَرْمُقُـــهُ مِن طَرفِـــهِ لَـــم أخفِـــهِ مِن غِمْدِهِ
لَكِن عَلَى الغَرْبِ عَـــارِضُ رَجـــل مُرْتَمِيًا بِالشّـــرَارِ مِـــن رنـــدِهِ
أَخضَرُ يَفتـــر مِـــنْ جَـــوَانِبِـــهِ كَالْبَحْرِ فِي جَـــزْرِهِ وَفِـــي مَـــدِّهِ
يَا رَبّ بَشِّـــر بِرَحمَـــةٍ وَحـــيًـــا تُؤْنِسُ مِن بِرْقِـــهِ وَمِـــن رَعـــدِهِ

11)وكتب إلى المعتمد من سجنه يستعطفه ويقال إنها آخر قصيدة أرسلها إليه (من الطويل)

سَجَايَاكَ إِنْ عَافَيْتَ أَنْـــدَى وَأَسْمَـــح وَعُذرُكَ إِنْ عَاقَبتَ أَجْلَى وَأَوْضَـــحُ
وَإِنْ كَانَ بَيْـــنَ الخُطَّتَيـــن مَزِيَّـــة فَأَنْتَ إِلَى الأَدْنَى مِنَ الله أَجْنَـــحُ
حَنَانَيْكَ فِي أَخْذِي بِرَأيـــكَ لاَ تُطِـــع عَدَاتِي وَإِنْ أَثنَوا عَلَيَّ وَأَفصَحُـــوا
وَمَاذَا عَسَـى الأَعـــدَاء إِنْ يَتَزَيَّـــدُوا سِوَى أَنَّ ذَنْبِي وَاضِحٌ مُتَصَحِّـــحُ
نَعَم لِي ذَنْبٌ غَيْـــرَ أَنَّ لِحِلْمِـــهِ صِفَات يَزِلُّ الذَّنْبُ عَنْهَا فَيَسْفَـــحُ
وَإِنَّ رَجَائِـي أَنَّ عِنْدَكَ غَيْـــرَ مَـــا يَخُوضُ عَدْوَى اليَوم فِيْهِ وَيَمـرَحُ
وَلِمَ لاَ وَقَد أَسْلَفْـــت وُدًّا وَخِدْمَـــة يَكْرَان فِي لَيلِ الخَطَايَا فَيُصْبِـــحُ

وَهَبنِي وَقَدْ أَعقَبْتُ أَعْمَـالَ مُفْسِـــد ... أَمَا تُفسِدُ الأَعمَالُ ثَمَّةَ تَصْلـــحُ

أَقِلْنِي بِمَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ مِـــن رِضَـــى ... لَهُ نَحوَ رُوْحِ الله بَـابٌ مُفَتَّـــحُ

وَعف عَلَى آثَـــارِ جُـــرْمٍ جَنَيْتُـــه ... بِهبَّة رُحمَى مِنْكَ تَمحُو وَتَمْصَـــحُ

وَلاَ تَلْتَفْت رَأْيَ الوُشَـــاة وَقَولَهُـــم ... فَكُلُّ إِنَاءٍ بِالَّـذِي فِيْـــهِ يَرْشَـــحُ

سَيَأتِيكَ فِي أَمرِي حَدِيثٌ وَقَـدْ أَتَـــى ... بِزُورِ بَنِي عَبْدِ العَزِيـــزِ مُوَشَّـــحُ

وَمَا ذَاكَ إِلاَّ مَا عَلِمـــــتَ فَإِنَّنِـــي ... إِذَا تُبْتُ لاَ أَنْفَـكُّ آسُـــو وَأَجْـــرَحُ

تَخَيَّلْتُهـــم لاَ درَّ لله درّهـــــــم ... أَشَارُوا اتِّجَاهِي بِالشّمَاتِ وَصَرَّحُـوا

وَقَالُوا سَيَجْزِيـــهِ فُـــلاَن بِفِعلِـــهِ ... فَقُلْتُ وَقَد يَعْفُو فُـــلاَنُ وَيصْفَـــحُ

أَلاَ إِنَّ بَطشًـــا لِلمُؤَيَّـــدِ يُرْتَجَـــى ... وَلَكِـــنّ حِلْمـــاً لِلْمُؤَيَّـــدِ أَرْجَـــحُ

وَبَيْنَ ضُلُوعِي مِن هَـــوَاءِ تَمِيمَـــة ... سَتَنْفَعُ لَـو أَنَّ الحَمَـــامَ مُجَلّـــحُ

سَلاَمٌ عَلَيْهِ كَيْفَ دَارَ بِـــهِ الهَـــوَى ... إِلَـــيَّ فَيَدنُـــو أَو عَلَـــيَّ فَينْـــزَحُ

وَيهنِيه إِنْ مِـــتُّ السَّلـــوَ فَإِنَّنِـــي ... أَمُوتُ وَلِي شَوقٌ إِلَيْـهِ مُبَـــرّحُ (1)

---

(1) صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي_ دراسة أدبية تأريخية لألمع شخصية سياسية في تأريخ دولة بني عباد في اشبيلية_ مطبعة الهدى، بغداد،(د.ط)، 1957، ص 301 وما بعدها.

فهرس
الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة: ..... أ-ج

مدخـــــــــل

مدخل إلى شعر السّجن في الشّعر العربي

توطئة..... 07

أولا- شعر السّجن في العصر الجاهلي..... 09

ثانيا- شعر السّجن في صدر الإسلام..... 12

ثالثا- شعر السّجن في العصر الأموي..... 14

رابعا-شعر السّجن في العصر العباسي..... 19

خامسا- شعر السّجن في بلاد الأندلس..... 25

سادسا- الأسلوب والأسلوبية..... 29

1- الأسلوب..... 29

أ- لغة..... 29

ب-اصطلاحا..... 30

2- الأسلوبية..... 32

سابعا- مستويات التحليل الأسلوبي..... 35

1- المستوى الصّوتي..... 35

2- المستوى التّركيبي..... 36

3- المستوى الدّلالي..... 37

الفصل الأوّل

المستوى الصّوتي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا-الأسلوب بوصفه اختيارا..... 41

1- اختيار ابن عمّار الأندلسي للأوزان الشّعرية..... 41

1-1- الأوزان العروضية 43
أ- بحر الكامل 49
ب- بحر الطويل 50
ج- بحر الخفيف 52
د- بحر المتقارب.....52
هـ-بحر السّريع 53
و-بحر المنسرح 54
ز- بحر المجتث 55
1-2- أسلوب التّدوير.....56
1-3- إيقاع الزّحافات والعلل.....58
2-اختيار ابن عمّار الأندلسي للقافية.....62
2-1- القافية في ضوء التردّد الفونيمي.....62
2-2- القافية في ضوء الحركات الإعرابية للرّوي.....68
أ- القافية المطلقة والقافية المقيّدة 68
ب- القوافي المردوفة.....71
ج- القوافي الموصولة.....73
ثانيا- جماليات الأسلوب في الإيقاع الدّاخلي لشعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي 74
1- أسلوب التكرار 76
1-1- أسلوب التّكرار على مستوى الفونيمات.....79
1-2- أسلوب التّكرار على مستوى الكلمات 97
2- أسلوب التّقابل أو التّكافؤ.....106
3- الجناس(المماثلة).....109

الفصل الثّاني

المستوى التّركيبي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا-الأسلوب بوصفه انزياحا 114
1- مفهوم الانزياح 116
2- الانزياح في المستوى التّركيبي 120
2-1- التّقديم والتأخير 121
أ- تقديم الخبر على المبتدأ 126
ب- تقديم خبر النّاسخ على اسمه 128
ج- تقديم المفعول به على الفاعل 128
د- تقديم الجار والمجرور 130
2-2- الالتفات 133
1- الالتفات الضّميري 135
أ- الالتفات عن ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب 136
ب- الالتفات عن ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب 137
ج- الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلّم 138
د- الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب 139
هـ- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب 140
2- الالتفات في الأفعال 140
أ- الالتفات عن الماضي إلى المضارع أو الأمر 141
ب- الالتفات عن الأمر إلى المضارع أو الماضي 141
ج- الالتفات عن المضارع إلى الماضي أو الأمر 142
ثانيا- الأسلوب بوصفه اختيارا 143
1- أنماط الجمل الإنشائية الطّلبية: 143

أ- أسلوب الأمر 144
ب- أسلوب الاستفهام 148
ج- أسلوب النّداء 150
د- أسلوب النّهي..... 153
هـ- أسلوب التمنّي 154
2- أسلوب الشّرط..... 157
3- أسلوب النّفي..... 161

الفصل الثّالث

المستوى الدّلالي في شعر السّجن عند ابن عمّار الأندلسي

أولا- الانزياح في المستوى الدّلالي..... 169
1- التّشبيه 170
1-1- التّشبيه تام الأركان..... 172
1-2- الحذف في أركان التّشبيه..... 174
2- الاستعارة 176
ثانيا- التّوازي الصّرفي ودلالته 181
ثالثا- الحقول الدّلالية..... 185
1- حقل الطّبيعة..... 186
1-1 – عنصر الماء والسّقيا..... 187
1-2- عنصر النّبات..... 190
1-3- عنصر الحيوانات والطّيور..... 191
1-4- عنصر الكواكب..... 193
2- حقل الغربة..... 195
3- حقل المكان والزّمان..... 197

3-1- عنصر المكان..... 197

3-2- عنصر الزّمان..... 199

4- حقل الدّين 200

5- حقل التّجارة..... 204

الخاتمة 208

قائمة المصادر والمراجع 212

الملاحق 231

فهرس الموضوعات..... 243

ملخص الدراسة

ملخص

الدّراسة

ملخص باللغة العربية

اعتمادا على موضوع الدراسة الموسوم بـ"شعر السجن عند ابن عمار الأندلسي مقاربة أسلوبية"تم السعي لإزالة الإبهام والغموض عن لفظة السجن والأسر والحبس التي تدل كلّها على المنع والإمساك الذي هو ضد الحرية، كما تمّ تتبع توظيف هذه اللفظة في الشعر العربي بدءً بالعصر الجاهلي إلى بلاد الأندلس، فهو نوع شعري فرضته ظروف خاصة وكانت سببا في ظهوره وتطوره، ومن شعرائه "ابن عمّار الأندلسي"الذي وظّف في شعره بالسجن العناصر اللغوية التي رأى فيها قدرة على الرّقي بشعره وجعله أكثر رصانة وإحكاما من جهة،وتبليغ رسالته في أحسن الظروف وأكمل معنى.

استعان بالبحور الشعرية والقافية المطلقة بأنواعها، وتكرار الفونيمات والكلمات، بالإضافة إلى الجناس والطباق، فوظّفها توظيفا فنيًا بديعاً استمتع بها كل متلق لهذا الشعر، وعايش تجربة الشاعرَ ومعاناته وأحس بآلامه.

بالإضافة إلى الانزياح التركيبي من خلال التقديم والتأخير والالتفات فكانت سمة أسلوبية أحدث بها خلخلة في النظام التركيبي للغة ليكون تعبيره أكثر دلالة وأعمق تأثيرا، إضافة إلى الجمل الإنشائية الطلبية التي عملت على الشدّ من عضد المعنى لتحقيق هدفه، فيما كان أسلوب النفي وسيلة عبّر بها عن رفضه للحالة التي أورثه إياها مكوثه بالسجن،كما استعان بأسلوب الشرط ليثير انتباه المتلقي ويعيره انتباهه واهتمامه.

وكان للانزياح الدّلالي عن طريق التشبيه والاستعارة قدرة على تصوير حالة عدم الاستقرار التي يعيشها وحجم معاناته وآلامه، وهو ما دعمه أسلوب التوازي الصّرفي عن طريق التطابق أو التقارب الوزني بين الكلمات، أمّا الحقول الدلالية فاستعان بها ابن عمّار ليصوّر بها إمّا حياة العزّ والهناء التي عاشها، أو معاناته داخل السجن، أو ما يأمله من حياة بعده، فعكس كل ذلك مقدرة الشاعر في التعبير عن تجربته وإجادته في كتابة الشعر. لذا كان شعره بالسجن" فيه روعة في التصوير وقوّة البناء وتدفق العواطف والمشاعر.

الكلمات المفتاحيّة: شعر، السّجن، ابن عمار الأندلسي، مقاربة، أسلوبية.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Abstract

Based on the subject of the study, which is called "Prison Poetry of Ibn Ammar Al-Andalusi ".A stylistic approach sought to remove the vagueness and ambiguity of the word prison, captivity, and confinement Which all indicate prevention and prohibition, which are against freedom, and the employment of the former word has also been tracked in Arabic poetry, starting from the pre-Islamic era to Andalusia. It is a poetic type that was imposed by special circumstances and was the reason for its emergence and development, Among its poets there stands Ibn Ammar Al-Andalusi, who employed in his prison poetry the linguistic elements in which he saw the ability to upgrading his poetry and making it more rigid and tight on one hand, and more resonant in delivering his message in the best way.

He relied on using poetic meters and absolute rhymes of all kinds ,in addition to the repetition of phonemes and words, as well as alliteration and antonyms. His artistic use and employment was magnificently enjoyed by every reader of this poetry, all those who read it lived the experiences and sufferings the poet has been through..

they felt his pain and agony, in addition to the linguistic compositional displacement through submission, delay, and turning around, so it was a stylistic feature that disrupted the structural system of the language, to make its expressions more meaningful and deepely influential. As for the constructive sentences, they worked to tighten the meaning aiming to achieve his goal, while the method of negation was meant to express his rejection of the situation that he inherited his improvement, moreover ,he also used the method of the condition to arouse the attention of the recipient and lend him his attention and interest,

The semantic displacement through analogy and metaphor had the ability to depicting the state of instability he is experiencing and the extent of his anguish and torment. The former was also supported by the method of morphological parallelism by means of congruence or grammatical closeness between words, regarding the semantic fields, Ibn Ammar used them to depict either the life of glory and bliss that he lived or his suffering inside the prison, or what he hopes for a life after it, so all of this reflects the ability of the poet in expressing his experience and proficiency in writing poetry. As a result ,his prison poetry was splendid in illustration, construction, and the flow of emotions and feelings.

Keywords: poetry, prison, Ibn Ammar Al-Andalusi, approach, stylistics

الملخص باللغة الفرنسية: ***Résumé:***

En fonction du sujet de l'étude, qui s'intitule «Poésie carcérale d'Ibn Ammar Al-Andalusi, une approche stylistique», une tentative a été faite pour lever l'ambiguïté et l'ambiguïté des mots prison, captivité et emprisonnement, qui désignent la privation et la constipation qui sont contre la liberté. Comme on a suivit l'emploi de ces mots dans la poésie arabe . C'est un genre poétique imposé par des circonstances particulières et a été la raison de son émergence et de son développement, et parmi ses poètes se trouve "Ibn Ammar Al-Andalusi", qui a employé dans sa poésie en prison les éléments linguistiques dans lesquels il voyait la capacité d'élever sa poésie et de la rendre plus sobre et compacte d'une part, et de communiquer son message dans les meilleures circonstances et le sens le plus complet . Ainsi il a utilisé des métriques poétiques et des rimes absolues de toutes sortes, et la répétition de phonèmes et de mots, en plus de l'allitération et du contrepoint, il les a donc employés d'une manière artistique merveilleuse que chaque destinataire de cette poésie a apprécié, et a vécu l'expérience et la souffrance du poète et a ressenti sa douleur, en plus du déplacement synthétique par la présentation, le retard et l'attention, c'est donc une caractéristique stylistique qu'il a créée.. Perturbation du système synthétique de la langue pour que son expression soit plus significative et plus profonde dans l'impact, en plus des phrases elles-mêmes pour leur capacité à dépeindre l'état émotionnel et le mouvement de la vie du poète. Quant aux phrases exigeantes structurelles, elles travaillaient à resserrer le sens pour atteindre son but, tandis que la méthode de la négation était un moyen par lequel il exprimait son rejet de l'état dont il avait hérité l'emprisonnement, il a également utilisé la méthode de la condition pour éveiller l'attention du destinataire et lui donner son attention et son attention, et le déplacement sémantique par analogie et métaphore avait la capacité de dépeindre l'état d'instabilité dans laquel il vivait et le l'ampleur de sa souffrance et de sa douleur, qui s'appuyait sur la méthode du parallélisme morphologique par congruence ou convergence métrique entre les mots, soit des champs sémantiques, Ibn Ammar les utilisait pour dépeindre soit la vie de gloire et de félicité qu'il a vécue, soit ses souffrances en prison , ou ce qu'il espère pour une vie après lui, tout cela reflète donc la capacité du poète à exprimer son expérience et sa maîtrise de l'écriture poétique. C'est pour cela que sa poésie en prison était merveilleuse en images poétiques et en constructions poétiques.

MOTS Clé: Poésie , La prison , Ibn Ammar, Approche, Stylistique.