مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٧) العدد (٤) ٢٠٢٣
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (٧) No. (٤) 2023

بلاغة الإطناب في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ

د. عمار ابراهيم البهلول *

(تاريخ الإيداع ٤/٢٥ /٢٠٢٣. قُبِل للنشر في ٧/٦ /٢٠٢٣)

□ ملخّص □

يدرس البحث الدّور البلاغيّ للإطناب ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ؛ إذ إنّ هذا الأسلوب، وهو أحد أساليب علم المعاني ضمن أقسام البلاغة، يُسهم في تشكيل الأثر البلاغيّ الفنّيّ من خلال أغراضه البلاغيّة من جهة، وبنية تشكّله من جهة أخرى؛ فقد يعتمد الشّاعر في تشكيل الإطناب على صورة فنّيّة، أو أسلوب آخر من أساليب المعاني، أو غير ذلك.

يدرس البحث أبرز الأغراض البلاغيّة للإطناب في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ، هذه الأغراض التي تندرج تحت دوافع الشّاعر إلى اللجوء إلى الإطناب، وذلك عبر تتبّعه وتتبّع أغراضه في شعر هذا الشّاعر، ثم اختيار مقطع شعري على كل غرض موجود، ودراسة هذا الأسلوب فيه ودوره في البناء الفنّيّ.

الكلمات المفتاحية: إطناب، دلالة، بنية، شعر، أثر.

* دكتور في اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الأندلسي، جامعة تشرين– اللاذقية– سورية .
بريد: Ammar.albahlool@tishreen.edu.sy

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٧) العدد (٤) ٢٠٢٣
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (٧) No. (٤) 2023

The extend eloquent In The poetry of Andalusian Ibn Abd Raboa

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

(Received ٢٥/٤ /٢٠٢٣. Accepted ٦/٧/٢٠٢٣)

□ ABSTRACT□

The research studies the job of the extend in the art language structure in the poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou, so this manner – and it's one of many manners of eloquent – does a lot in the formalizing the eloquent effection from its eloquent purposes from one side, and its formalizing building on the other side; because the poet can depend formalizing it on a metaphor or another eloquent manner …etc. .

This research studies the most shone eloquent purposes of the extend in the poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou, these purposes that categories under the poet modifies to use the extend, by tracking it and its purposes in the poetry of this poet, then choosing poetry syllable on each existed purpose, and studying this manner in it and its act in the artistic building.

Keywords: extend, denotation, structure, Poetry, effection .

مقدّمة:

انماز شعرنا منذ القديم بلغته البلاغيّة ذات الأثر الفنّيّ العالي، هذه اللغة التي ارتكزت على شتى أنواع أساليب البلاغة وصورها الفنّيّة، ومن هذه الأساليب أسلوب الإطناب، الذي يعدُّ أحد الأساليب التي تسهم في إغناء اللغة

* Doctor In Arabic language, Andalusia literary, Tishreen University – Lattakia – Syria.

الشّعريّة عند شعرائنا، بل يمكن القول إنّه يؤدّي دوراً مفصليّاً في فنّيّة اللغة؛ فعندما يلجأ الشّاعر إلى زيادة اللفظ على المعنى فإنّه يُحدث بذلك نوعاً من الأثر الفنّيّ عند المتلقّي، ليؤدّي بهذه الزيادة غرضاً فنّيّاً على صعيد لغة النّص.

بعد قراءة ديوان ابن عبد ربّه الأندلسيّ، اختار البحث هذا الأسلوب البلاغيّ؛ لغنى لغة شاعرنا به، وتنوّع أغراضه، فاتّجه البحث إلى الغوص في هذه الأغراض ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ الكلّيّ، أملاً في أن تغني هذه الدّراسة التّحليليّة الدّرس الأدبيّ.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً لم يأخذ حيّزاً كبيراً في الدّراسات الأدبيّة، فالإطناب بوصفه الوجه المعاكس للإيجاز يعدّ أحد الأساليب البلاغيّة المهمّة في اللغة الشّعريّة، والتي تؤدّي دوراً في زيادة الأثر الفنّيّ لهذه اللغة عند الاستخدام في المكان المناسب، فالإطناب في المكان المناسب من النّصّ يزيد من فنّيّة البناء اللغويّ، ويُسهم في منحه مزيداً من التّرابط، فيمنح الأثر البلاغيّ الكلّيّ ضمن المقام العام زخماً أكبر، كما أنّ شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ اتّهم بالضّعف، فلم يلقَ الاهتمام المطلوب من قبل الدّارسين.

ويهدف البحث إلى الوقوف على أسلوب الإطناب، وأبعاده البلاغيّة ضمن البناء اللغويّ الكلّيّ في شعر ابن عبد ربّه، وذلك من خلال استقراء هذا الأسلوب في ديوانه، وتتبع أغراضه، ثم دراسة الشّواهد المختارة على هذه الأغراض دراسة تحليليّة، للكشف عن الدّور البلاغيّ لهذا الأسلوب على مستوى لغة النّص عموماً.

منهجية البحث:

سيتّبع البحث البنيويّة التّكوينيّة وذلك لدراسة الأبيات الشّعريّة دراسة عميقة، للوقوف على دلالات هذا الأسلوب وأبعادها ضمن البناء اللّغويّ العميق في القصيدة من النّواحي كافة، وتقوم البنيويّة التّكوينيّة على مستويات خمسة رئيسة: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والمعجميّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، وتتيح إدخال السياقين الاجتماعيّ والتّاريخيّ .

وذلك للتّعمق في البناء الدّاخليّ للشّواهد الشّعريّة المُختارة، والكشف عن أثر الإطناب في البناء اللغويّ فيها.

أولاً: لمحة موجزة عن ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

لم تتحدّث كتب التّراجم عن أمّ شاعرنا أو عن أبيه أو جدّه، وكلّ ما ورد فيها كان يرتكز حول (العقد الفريد)، فلم ينتبهوا إلاّ إلى أسلوبه المُشرق، حتّى شعره إذا مرّوا بقطعةٍ منه مرّوا بها كراماً، أو تخطّوها دون اهتمامٍ كثير[1]، أمّا نسبه: "فهو شهاب الدّين أحمد بن محمّد بن عبد ربّه بن حبيب بن حُدير بن سالم القرطبيّ، مولى الإمام هشام ابن عبد الرّحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأمويّ، ويُكنّى أبا عمر"[2] .

وكان شاعرنا " من موالي بني أميّة، أمّا ولادته: فقد كانت عام ٢٤٦ هـ، ونشأته: كانت في معظمها في قرطبة، فتقرّب من أمرائها، وثقافته: تجلّت بالعقد الفريد الّذي كشف عن ثقافةٍ موسوعيّة، ومطالعةٍ وإلمامٍ بالتّاريخ والأدب، [...]، وقد اشتُهِرَ بالأدب أكثر من شهرته بالعلم والفقه، وشعره: جاء متنوّع الأغراض من غزلٍ، ورثاء، وهجاءٍ وذمٍّ، ومديحٍ،

[1] ينظر ابن عبد ربه، *الديوان*، تحق: د. محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي– بيروت، ١٤١٤هـ–١٩٩٣م، ص١١ .

[2] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص١١ .

ووصف، فضلاً عن شعرٍ في الشيب والمَشيب، وفي الخمرة، [...]، وسوى ذلك [٢]، ووفاته: كانت بعد إصابته بالفالج الّذي أقعده، سنة ٣٢٨ هـ، ودفن في مقبرة بني العبّاس في قرطبة [٣] .

ثانياً: بلاغة الإطناب في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

إنَّ الإطناب أحد أساليب البلاغة التي اعتمد عليها الشَّاعر العربيُّ في العصر القديم بكثرة؛ إذ إنّه ينماز بقدرة عالية على منح اللغة الرّونق الإبداعيّ ضمن الغرض الشّعريّ في حال استخدامه في المكان المناسب؛ إذ إنّه يؤدّي دوراً في فنيّة اللغة، وأمّا عن مفهومه: فهو **في اللغة:** من المبالغة في الكلام؛ فـ أطنب في الكلام: بالغ فيه، والإطناب: المبالغة في مدح أو ذمّ والإكثار فيه [٤]، **وفي الاصطلاح البلاغيّ:** هو " زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف أوساط البلغاء لفائدة تقويته وتوكيده " [٥]، وقد أشار أبو هلال العسكريّ إلى الإطناب في أثناء حديثه عن الحاجة إلى الإيجاز والإطناب في الكلام؛ فيرى أنّ " الإيجاز والإطناب يُحتاج إليهما في جميع الكلام وكلّ نوع منه، ولكلّ واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التّدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ " [٦] ، فلكلّ نوعٍ موضع يختصّ به، ويفيد فيه بلاغة النّص؛ وهنا ينبغي أن نفرّق بين الإطناب من جهة، والحشو والتّطويل من جهة أخرى؛ فالإطناب بلاغة، وليس التّطويل كذلك [٧]، وثمّة أسباب تدفع المتكلّم إلى سلوك الإطناب في كلامه منها: تثبيت المعنى في نفس السّامع أو المخاطب، ومنها توضيح المراد، ومنها التّوكيد ودفع الإيهام، وغير ذلك...، وهي على أنواع، ومن هذه الأنواع عند شاعرنا:

١- الإيضاح بعد الإيهام:

" وذلك ليتمكّن في النّفس أكثر، فإنّ المعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوّقت النّفس إلى معرفته مفصّلاً " [٨]، ومنه قول شاعرنا مهنّئاً الأمير عبد الرّحمن بن محمّد على انتصاره: [٩] /الطّويل/

---

[٢] ينظر السابق نفسه، ص٢٥، ٢٦، ٢٧.

[٣] ينظر السابق نفسه، ص١٩، ٢٠ .

[٤] ينظر ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط١، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، مادة طنب: ٢٤١٧/٣.

[٥] السكاكي، *مفتاح العلوم*، تحقيق: نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٣، ص٢٧٧ .

[٦] كتاب *الصّناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١ – ١٩٥٢، ص١٩٠ .

[٧] ينظر غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٣ – ١٤٢٤ هـ، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤م، ص٢٥٠ .

[٨] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥٠ .

ألا إنّـــهُ فَـــتْحٌ يُقـــرُّ لَـــهُ الفـــتحُ ... فَأَوَّلُـــــهُ سَـــــعْدٌ وآخِـــــرُهُ نُجْـــــحُ

سَــرى القائــدُ الميمــونُ خَيــرَ سَــريَّةٍ ... تَقَـــدّمَها نَصْـــرٌ وتابَعَهـــا فَـــتْحُ

أَلَـــمْ تَـــرَهُ أَردى بإسْـــتجةَ العِـــدَى ... فَلاقــوا عَــذاباً كــانَ مَوْعِــدَهُ الصُّــبحُ *

فـــلا عَهْـــدَ للمُـــرّاقِ مِـــنْ بَعْـــدِ هَـــذهِ ... يَـــتمُّ لهـــم عِنْـــدَ الإمـــامِ ولا صُـــلْحُ

تَوَلُّـــوا عَباديـــداً بِكُـــلِّ ثَنِيَّـــةٍ ... وقَــدْ مَسَّــهمْ قَــرْحٌ ومــا مَسَّــنا القَــرْحُ

نلاحظ في البيت الثّاني أنّ التّركيب (تقدّمها نصرٌ وتابعها فتح) يعدّ تفصيلاً للتّركيب في الشّطر الأوّل، وتحديداً (السّرية)؛ فهو يرتبط بهذا اللفظ على المستوى التّركيبيّ (الضمير المتّصل الهاء في /تقدّمها/ ، و/تابعها/) من جهة، وعلى المستوى الدّلاليّ (عبر توضيح السّرية) من جهة ثانية؛ فإسناد لفظ (النّصر) – هذا اللفظ الذي ينماز بطاقة كبيرة على المستوى المعجميّ (فهو يقوم على رفع الظّلم وإعانة المظلوم في معانيه [٢]) فهو يحيل على الحركة – إلى السّرية دلاليّاً، ثمّ الفتح، هذا كلّه يسهم في إطلاق الطّاقة الدّلاليّة المُسندة أساساً إلى القائد في مطلع هذا البيت، وهو في موضع الفاعل (على المستوى التّركيبيّ)، ليطلق هذا الإسناد التّركيبيّ الطّاقة الدّلاليّة، ويرفعها إلى الأوج؛ فكأنّ لفظ (سريّة) يمثّل جسراً دلاليّاً يربط لفظ (القائد) في الشّطر الأوّل مع (النّصر – الفتح) في الشّطر الثّاني، هذا اللفظ (أي سريّة) الذي ارتبط بدوره مع الفعل الرّئيس (سرى) في مطلع البيت عبر التّكرار اللفظي؛ فهي (سرية) تكرار للفعل (سرى)، وهذا الارتباط يطلق طاقة دلاليّة تأثيريّة (ولاسيّما عبر الإسناد التّركيبيّ إلى الصّيغة /خير/) تتوافق والمقام العام والغرض النّصيّ، وهو التّهنئة بالنّصر المُحقق.

لقد دخل الإطناب في صلب البناء الفنّيّ للغة هنا، فأسهم في شحن الطّاقة التّأثيريّة عبر توجيه الطّاقة الدّلاليّة في ألفاظ تنضح قوّة (نصر، فتح) إلى الفعل الرّئيس [(سرى): عبر ارتباطه بالسّرية] المُسند تركيبياً ودلاليّاً إلى فاعله (القائد) وهو الممدوح، أو المُهنَّأ، ليُسهم أسلوب الإطناب في إطلاق فاعليّة اللغة تأثيريّاً من جهة، كما يُسهم في التّماسك النّصيّ على مستوى شطري هذا البيت من جهة ثانية، وفي التّماسك على مستوى الأبيات الأخرى من جهة ثالثة، فنلاحظ مثلاً لفظ (الفتح) الذي دخل ضمن أسلوب الإطناب إنّما هو في حقيقته لفظ مكرّر، فقد ورد في البيت الأوّل (في بدايته)، كما إنّه تكرّر في الشّطر ذاته من ذلك البيت، ليكون التّماسك الدّلالي التّأثيريّ ممتدّاً بين البيتين عبر أسلوب التّكرار الذي يدخل في صلب الإطناب، وأيضاً لفظ (العذاب) في البيت الثّالث يعدّ أيضاً متفاعلاً ومتوائماً مع لفظ (الفتح)؛ فلا فتح بلا معارك، ولا معارك دون عذاب...، ولعلّ وروده بصيغة التّنكير (على المستوى الصّرفيّ) من شأنه أن يفيد إطلاق هذا اللفظ نصّيّاً، هذا الإطلاق الذي يمتدّ بدوره إلى البيت الرّابع عبر نتائج هذا الفتح والنّصر، فمن نتائجه (على المستوى التّركيبيّ) أسلوب النّفي القائم على (لا) العاملة عمل إنّ (لا عهدَ، لا صلح)،

---

[٠] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٦٤ .

* إستجة: اسم كورة بالأندلس متّصلة بأعمال ريّة، وهي كورة قديمة واسعة على نهر غرناطة ...(حاشية الدّيوان، ص٦٤) .

[١] اللسان، مادة نصر: ٣٩٢٨/٤ .

هذا الأسلوب الذي يقود إلى إطلاقه دلاليّاً لنفي وجود أي هدنه وأي صلح مع الخارجين على الخليفة، وهو الممدوح أو صاحب النّصر.

لقد أزال أسلوب الإطناب – القائمّ هنا على جملةٍ مثاليّة، فالجملة من ناحية الدّلالة " وحدة مثاليّة تتطابق فيها سائر الأقوال الجزئيّة " [٢]– الإيهام عن لفظ (الفتح) المكرر في البيت الأوّل، فكأنّ توضيح هذا الفتح بأنّه تمّ على يد القائد بعد السير إلى (إستجة)، وإخضاعها لسلطانه (فعل الفتح ضمن جملة الإطناب)، وكأنّ توضيح العذاب في البيت الثالث هو من نتائج استخدام الإطناب بهذا التّركيب الموجز الذي يرتبط مع العناصر النسقيّة السّابقة، وأيضاً اللاحقة ...(الشّرح المفصّل للنّصر: لاقوا عذاباً، تولّوا...)، ليكون بمنزلة الحاجة التي يقتضيها السّياق، والمقام العام.

ومن توابع هذا النّوع من الإطناب ما يعرف بـ **التّوشيع** وهو: " أن يُؤتى في عجز الكلام بمثنّى مُفسَّر باسمين أحدهما معطوف على الآخر كقولك: اجتمع في عمر (ر) خصلتان: الشّجاعة والفصاحة؛ فلفظ (خصلتان) جاء في عجز الجملة الأولى، ثمّ فُسِّر بلفظتين معطوف ثانيهما على أولهما وهما (الشّجاعة والفصاحة)_" [٣]؛ ومنه عند شاعرنا قوله في مديح النّصر لدين الله عبد الرّحمن بن محمّد * : [٤] /المجتث/

بَـــــدا الهِـــــلالُ جَديـــــداً والمُلـــــكُ غَـــــضٌّ جَديـــــدُ

يـــــا نِعْمَـــــةَ اللهِ زِيـــــدي إنْ كـــــانَ فِيْـــــكِ مَزِيْـــــدُ

إنْ كـــــانَ للصَّـــــوْمِ فِطْـــــرٌ فأنـــــتَ للـــــدَّهْرِ عِيْـــــدُ

إمـــــامُ عَـــــدْلٍ عَليـــــهِ تاجـــــانِ: بـــــأسٌ وجُـــــودُ

يَـــــومُ الخمـــــيسِ تَبَـــــدَّى لنـــــا الهِـــــلالُ السَّـــــعيدُ

فكُـــــلَّ يَـــــومِ خَمـــــيسٍ يَكـــــونُ للنَّـــــاسِ عِيْـــــدُ

نلاحظ في البيت الرّابع لفظ (تاجان) وهو لفظ مثنّى جاء في العجز وفسّر لفظين معطوف ثانيهما على أوّلهما (جود معطوف على بأس)، وهذا الإطناب دخل في صلب البناء الفنّيّ للغة؛ فالصّورة في البيت الثّاني (تشبيه النّعمة بالإنسان عبر النّداء) ومطالبتها بالزّيادة، لتأتي مخاطبة الممدوح في البيت الثّالث (أنت للدّهر عيد: تشبيهه بالعيد) عبر لفظ الدّهر الذي يتوافق واستخدام لفظ الجلالة في البيت السّابق (كلاهما يتمتّع بالرّهبة)، والهدف شحن الطّاقة، وهذا الشّحن يتوافق وأسلوب الإطناب في البيت الرّابع، فلفظ الجلالة بالتّعاون مع لفظ الدّهر (الدّهر + عيد) يعطي طاقة، وهذه الطّاقة تتوازى مع الطّاقة المُطلقة في أسلوب

[٢] عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، ١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩م، ص٦٩ .

[٣] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥١ .

* هو النّاصر لدين الله أبو المطرف عبد الرّحمن بن محمّد، وُلّي الحكم بعد جدّه عبد الله .

[٤] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٦٩ .

الإطناب، فعند إطلاق صفة العدل على الممدوح يأتي لفظ (تاجان) مُوضَّحاً بألفاظ مفردة تتضح قوّة تأثيريّة: البأس من الشّدة والعنفوان، والجود من الكرم، ومن يحمل هاتين الصّفتين إنّما يكون من عَليّة القوم.

نجح الشّاعر عبر أسلوب الإطناب في إحداث نقلة نوعيّة على صعيد اللّغة العميقة في إطار المديح، وقد برز شاعرنا في شعر المدح عموماً، فقد " بهر العيون بمدائحه " [١٤]، ولعلّ نصّه هنا يعد من روائع المديح بالاستناد على أسلوب الإطناب، فاجتماع لفظي التّوشيع مُطلِقٌ لطاقة تأثيريّة عالية تتواءم والطّاقة النّاجمة عن اجتماع لفظي (الله)، و(الدّهر)، فكان الجار والمجرور للدّهر (على المستوى التّركيبيّ) وإسناده إلى العيد تالياً للفظ الجلالة مطلقاً لطاقة دلاليّة (على المستوى الدّلالي) تسيطر على الذّهنيّة، إنّها تضمن تفاعلاً تامّاً للمتلقّي، ليكون هناك طاقة توازيها في أسلوب الإطناب، ولا سيّما عبر الفاعليّة النّغميّة (على المستوى الصّوتيّ)، فنلاحظ تكرار حرف الجيم ضمنه، بما يتمتّع به هذا الحرف من شدّة وقوّة؛ فهو حرف جهوريّ [١٦]، هذا الحرف الذي يعدّ بجزالته امتداداً للجزالة السّابقة عليه المتمثّلة في حرف الدّال، فالدّال هو أيضاً حرفٌ " مجهور شديد " [١٧]، وذلك إلى جانب دلالة كلّ لفظ من المتعاطفين، فيحدث تكامل بين المستويين الصّوتيّ والدّلاليّ .

قد دخل الإطناب في صلب البناء الدّاخليّ للبناء اللغويّ الفنّيّ عند شاعرنا، فكأنّ امتداداً ظهر له في الأبيات سواء من النّاحية الدّلاليّة (إطلاق العطاء)، ومن النّاحية المعجميّة (فعل الأمر /زيدي/ المُسند إلى النّعمة يتوافق مع لفظ /الجود/ ضمنه، وذلك عبر آليات التّوليف المعجميّ عن طريق العموم والخصوص [١٨] فالنّعمة لفظ عام، والجود يعدّ من تبعاته فالجود هو جود من النّعمة)، ومن النّاحيّة الصّوتيّة تكرار حرف الدّال (زيدي، جديداً...) إلى جانب حرف الجيم (جديداً)، ليدخل في صلب الأبيات، والتّماسك النّصيّ عموماً.

٢- ذكر الخاص بعد العام:

" و يُؤتى به للتنبيه على فضل الخاص حتّى كأنّه ليس من جنس العام " [١٩] ومنه عند شاعرنا قوله مهنّئاً بولادة الحكم بن النّاصر لدين الله: [٢٠] /الطّويل/

---

[٥] بالنثيا: انخل، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ت، ص ٦١ .

[٦] ينظر: عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة–* ، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص١٢٠– ١٠٣ .

[٧] المرجع نفسه، ص٦٦ .

[٨] ينظر مفتاح: محمد، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ط١: ١٩٨٥، ط٢: ١٩٨٦، ط٣: ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي، ص٦٠ .

[٩] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥١ .

هَــلاكٌ نَمَــاهُ المجــدُ واختــارهُ الفَخْــرُ تَلَقَّــتْ بِــهِ شَــمْسٌ وأَنْجَبَــهُ بَــدْرُ *

علــى وَجْهِــهِ سِــيما المَكــارِمِ والعُــلا فَضــاءَتْ بِــهِ الآمــالُ وابْــتَهَجَ الشِّــعْرُ

ســلالةُ أَمــلاكٍ رَبيــبُ خَلائِــفٍ أكفّهــمُ بَحْــرٌ ونــائِلُهمُ غَمْــرُ

بــدا لصــلاةِ الظُّهْــرِ نَجْــمَ مَكــارِمٍ تَحُــفُّ بــهِ العَليــا، ويَكْنُفُــهُ الفَخْــرُ

نَمــاهُ إلــى العليــاءِ خَيْــرُ خَلِيْفَــةٍ تَتيْــهُ بِــهِ الــدُّنيا، ويَزْهَــى بِــهِ القَصْــرُ

كَــذاكَ يطبــيُ الفَــرْعُ إنْ طــابَ نَجْــرُهُ ومــا طــابَ فَــرْعٌ لا يَطيــبُ لَــهُ نَجْــرُ

نلاحظ التّركيب في البيت الخامس (إلى العلياء خيرُ خليفةٍ)، ليأتي الإطناب: تتيه به الدّنيا /عام/، ويزهى به القصر /خاص/، فنلاحظ أنّ الإطناب جاء مبنيّاً على شحن طاقة الصّور السّابقة عليه (صور مديح) عبر ذكر لفظ (العلياء) مسنداً دلاليّاً إلى التّركيب (خيرُ خليفة) ليتابع في هذا الخليفة: (تتيه به /الدّنيا/) وهو من الألفاظ العامة المفتوحة، وعندما يستخدم هذا اللفظ يشحن المدح إلى الأوج، ليعمد إلى ضبط الطاقة العالية المطلقة من خلاله عبر لفظ خاص (القصر) هذا اللفظ الذي يحدد الزّهو بالخليفة فهو أقرب إلى لفظ الخليفة في الشّطر الأوّل (مكان تموضع الخليفة على نحو مباشر)، ليكون فضل هذا اللفظ على مستوى المقام العام وغرض النّص (المديح للخليفة) أقوى، وإن كان الشّحن النّاجم عنه أضعف (أضعف من اللفظ العام)؛ فهو أكثر تحديداً وأكثر التصاقاً بالممدوح.

لقد نجح الشّاعر – عبر صورة (الدّنيا)، وصورة القصر [(التّشبيه بإنسان) من خلال الاستعارة المكنيّة] هاتان الصّورتان اللتان يقوم عليهما أسلوب الإطناب – بتحقيق ربطٍ عضويٍّ مع البيت الأوّل القائم هو الآخر في شطره الثّاني على صورة استعاريّة [(أنجبه بدر): استعارة مكنيّة أيضاً]، فنجح في الرّبط مع هذا البيت ومع البيت الرّابع؛ إذ نجح في تفعيل الامتداد التّأثيريّ إليه عبر لفظ (العلياء المكرر)؛ إذ إنّ لفظ (العليا) فيه يتناسب دلاليّاً مع لفظ (الفخر) في الشّطر ذاته، واللغة الشّعريّة عموماً قائمة على تناسق الكلمات [٢٠]، واللفظان هنا يتفاعلان لدعم طاقة الصّورة في البيت الأوّل /عبر الامتداد إليها من خلال لفظ مشترك :الفخر/، كما يمتدّ إلى لفظ /العليا/ في البيت الرّابع، فيحدث تكامل على صعيد إطلاق الطّاقة عبر أسلوب التّكرار (تكرار لفظ /العليا/ في البيت الخامس : حدث ترابط بين البيتين الرّابع والخامس على نحو مباشر عبر التّكرار)، تكاملٌ يحقق الشّاعر من خلاله نوعاً من الرّبط الدّلاليّ مع البيت الرّابع (على المستوى الدّلاليّ)، هذا الأسلوب الذي يعدّ تمهيداً للإطناب القائم بدوره على صورتين تتضحان قوّة، فأسلوب التّكرار هنا جوهري، " فللتكرار مَواضع يحسنُ فيها، ومواضع يَقبحُ فيها، وَأكثر ما يَقعُ التّكرار في

---

[٢٠] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٨٧ .

* هلاك: هكذا وردت في الديوان، ولعلها: هِلالٌ

[٢١] ينظر كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص١٥٤ .

الألفاظ " [٢٢] وقد كان هنا حسن الاستعمال، مركزيّاً في الرّبط من جهة، وتمهيدياً لأسلوب الإطناب من جهة أخرى.

نجح الشّاعر في إطلاق الطّاقة التّأثيريّة للإطناب ليكون جزءاً فاعلاً من الأدوات البلاغيّة ومنها (الصورة الفنّيّة)، وجزءاً من العناصر اللغويّة النّسقيّة مثل لفظ (الآمال) بصيغة الجمع (على المستوى الصّرفيّ)، لفظ (السّلالة) ...، فكان جزءاً لا يتجزّأ من بلاغة النّصّ الشّعريّ، بل يمكن القول إنّه كان جزءاً جوهريّاً؛ وهذه الجوهريّة لا تعود فقط إلى الطّاقة التي يطلقها، بل إلى إسهامه أيضاً في التّماسك النّصي عبر تفعيل الرّوابط البلاغيّة بين أجزائه، فكان بمنزلة الحلقة التي تربط العقد البلاغيّ برمّته.

٣- التّأكيد:

ومنه عند شاعرنا قوله في مدح رجل عُرف بسهولة لفظه، وحسن كلامه:[٢٣] /مجزوء الكامل/

قَـــــوْلٌ كـــــأنَّ فَرِيْـــــدَهُ ... سِـــــحْرٌ علـــــى ذِهِـــــنِ اللبيـــــبْ

لا يَشْـــــمَئِزُّ علـــــى اللِّســـــا ... نِ، ولا يَشِـــــذُّ عَـــــنِ القلـــــوبْ

لـــم يَغُـــلْ فـــي شَـــنِيْعِ اللغـــا ... تِ، ولا تَـــــــوَحَّشَ بالغَرِيْـــــــبْ

سَـــــيْفٌ تَقَلَّـــــدَ مِثْلَـــــهُ ... عَطْـــفَ القَضِـــيْبِ علـــى القَضـــيبْ

هـــــذا تُجَـــــذُّ بِـــــهِ الرِّقـــــا ... بُ، وذا تُجَـــــذُّ بِـــــهِ الخُطُـــــوبْ

نلاحظ أنّ أسلوب الإطناب يسيطر على الأبيات، وذلك لتأكيد حسن القول الذي يتحدّث عنه شاعرنا، ففي البيت الأوّل جاء الإطناب متمّماً للصّورة التّشبيهيّة التي رسمها؛ إذ ينتهي التّشبيه عند لفظ (السّحر) فقد شبّه الشّيء الفريد الوحيد من نوعه بالسّحر، ليأتي الإطناب (على ذهن اللبيب)، فالقول يُعالج في الذّهن، والشّاعر هنا أطنب على المستوى الدّلاليّ؛ لإحداث امتداد في الطّاقة التّأثيريّة النّاجمة عن الصّورة، وذلك عبر لفظ (اللبيب)، فاستحضار لفظ (الذّكي) يتناسب ولفظ (الفريد) ليكون الإطناب محوريّاً في إطلاق الطّاقة التّأثيريّة، كما أنّه محوريّ (على المستوى الصّوتي) في إرساء الوزن الشّعريّ، فكان محوريّاً في هذا البيت لمسايرة طاقة الصّورة الفنّيّة، والوزن الخليليّ.

ليأتي البيت الثّاني أيضاً مشتملاً على إطناب (لا يشذّ عن القلوب)، والقلوب مجاورة للسان، والمقصود تأكيد سلاسة هذا اللفظ لهذا الرجل وعذوبته لكلّ أعضاء الجسد، فتحولات المعنى تأتي " إمّا عن طريق التّماثل بين الأسماء، وإمّا عن طريق التّجاور بين الأسماء " [٢٤] وهنا حدث تجاور بين الأسماء الدّالة على أعضاء الجسد، ليؤكّد الإطناب وفق الدّلالة الجديدة (بالارتكاز على تفعيل المعاني وترابطها) عذوبة اللفظ بالنّسبة إلى كلّ أعضاء الجسد، لقد حدث تجاوب بين أسلوبي الإطناب على نحو موحّد،

---

[٢٢] ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط١، مطبعة السعادة– مصر، ١٣٢٥ هـ– ١٩٠٧م، ٢/ ٥٩.

[٢٣] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٤٤ .

[٢٤] جيرو: بيير، *علم الدلالة*، ترجمة: منذر عياشي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، ص٨٦ .

والدّليل لفظ (الذّهن) وهو أحد أعضاء الجسد، وأيضاً (القلوب) وهي أيضاً أعضاء في الجسد، وكلاهما شكّل ركيزة لأسلوب الإطناب الذي ينتمي إليه، لتأتي الصّيغة الصّرفيّة [(على المستوى الصّرفي): الغريب] في البيت الثّالث وهي ضمن أسلوب النّفي ليطلق الشّاعر طاقة العذوبة عبر اتّجاه آخر وهو نفي كلّ غريب ضمن هذا اللفظ، ليكون نفي الغرابة امتداداً تأثيريّاً للإطناب الذي أجاد الشّاعر استخدامه، فكان موقعه الأوّل تمهيداً للموقع الثّاني ومتعاوناً معه، ليظهر التواؤم مع هذين الأسلوبين في البيت الثّالث عبر أسلوب النّفي (على المستوى التّركيبيّ)، وركيزته الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ) /غريب/، فيحدث تواؤم عام قائم على ركيزة موحّدة وهي تأكيد سهولة لفظ (الرّجل) وعذوبته وحسنه .

٤- التّكرار:

والمراد به " تكرير المعاني والألفاظ، وحدّه هو دلالة اللفظ على المعنى مُرَدَّداً ... والتّكرير المفيد يأتي في الكلام تأكيداً له، وتشديداً من أمره، وإنّما تفعيل ذلك للدّلالة على العناية بالشّيء الذي كررت فيه كلامك إمّا مبالغة في مدحه، أو ذمّه، أو غير ذلك " [٢٤] ، وأغراضه ودواعيه كثيرة ومتنوّعة عند شاعرنا، ومنها : **التّأكيد:** ومنه في الغزل: [٢٦] /مجزوء الكامل/

لا واستراقِ اللَّحظِ مِنْ ... عَيْنِ المُحبِّ إلى الحَبيبْ

يَشكُو إليهِ بِطَرْفِهِ ... شَكوى أَرقَّ مِنَ النَّسيبْ

ما طابَ عَيْشٌ لَمْ يَذُقْ ... طَعمَ الوِصالِ، ولا يَطيبْ

ولَرُبَّ إلْفٍ قَدْ طَوَيْـ ... ـتُ على مُراقَبَةِ الرَّقيبْ

ريْحُ الشَّمالِ تُهَيِّجُهُ ... وتُهَيِّجني رِيْحُ الجنوبْ

وأسلوب الإطناب الرّئيس في البيت الأخير، وتحديداً (تهيّج)، والإطناب هنا قائم على لفظ (الهيجان) المكرر في كلا شطري البيت، وأيضاً تكرار لفظ (الرّيح) الذي يدعمه، ليساير هذا الإطناب إطناباً آخر في البيت الثّاني (يشكو إليه بطرفه شكوى)، والإطناب في الشّطر الثّاني عبر تكرار لفظ الفعل بصورة أخرى (صيغة مصدريّة: شكوى)، ولعلّ قوّة هذا الإطناب الدّلاليّة تعود إلى استخدام لفظ من ألفاظ الجسد، وإسناده إليه(لفظ: الطّرف) فلفظ العيون يقوم هنا على لغة الجسد، وقدرتها على الشّكوى، لتكون لغة الجسد متحكّمة بفعل الشّكوى، ليأتي إسناد تذوّق الوصال في البيت الثّالث إلى التّركيب القائم على أسلوب النّفي (ما طاب عيش)، ولفظ (الوصال) يتطابق والطّرف ولغة العيون في البيت الثّاني، ليأتي الهيجان مكمّلاً لما سبق، فكأنّ ما سبق جاء بمنزلة التّمهيد للإطناب القائم على دلالة الرّغبة بهذا المحبوب، فيكون لفظ (الهيجان) الذي يحمل طاقة بذاته في هذا السّياق متناسباً مع التّمهيد، لتتضاعف هذه الطّاقة عبر أسلوب التّكرار، ويحدث تفعيل كامل للطّاقة التّأثيريّة عبر لفظ (الرّيح) الذي يحمل في تضاعيفه طاقة عالية؛ فالرّيح لا

---

[٢٥] ينظر عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط١، دار النهضة العربية- بيروت، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م ص١٩١ .

[٢٦] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٤٥ .

تتوقف إنّها تتحرّك باستمرار، وهذا التّكرار المُتضمَّن في الرّيح يتجاوب والتّكرار المُتضمَّن في لفظ (الهيجان)، فيتفاعل اللفظان (بما يحملانه من التّكرار) ليطلقا طاقة أسلوب الإطناب عموماً.

إذن نجح الشّاعر في إحداث سلسلة متكاملة من الأحداث المتتابعة: استراق اللحظ، الشّكوى /إطناب أوّليّ تمهيدي/، لذّة الوصال المرتبطة باللحظ، وحركة العيون /إطناب ثانٍ مركزيّ الطّاقة/، وكلا الإطنابين قائم على التّكرار في أسلوب /الإطناب الثّالث/ في البيت الأخير والذي جاء بغرض التّأكيد على محبّة غير مسبوقة لهذا الحبيب، وذلك عبر تكرار الفعل (تهيّج)، وترابطه مع ما سبق، فجاء ذا طاقة عالية بفعل هذا التّرابط (التّرابط مع أسلوبي الإطناب السّابقين) .

ومن أغراض التّكرار ضمن الإطناب عنده **التّهويل**، ومنه قوله في ردٍّ على المنجّمين: [٢٧] /السّريع/

مـــا قَـــدَّرَ اللهَ هـــو الغالـــبُ	لـــيسَ الـــذي يَحســـبُهُ الحاسِـــبُ
قَـــدْ صَـــدَّقَ اللهُ رَجـــاءَ الـــورى	ومـــا رَجـــاءٌ عِنْـــدَهُ خائِـــبُ
مـــا يَعْلَـــمُ الشَّـــاهِدُ مِـــنْ حُكْمِنـــا	كَيـــفَ بِـــأَمْرٍ حُكْمُـــهُ غائِـــبُ؟
وقُـــلْ لِعَبَّـــاسٍ وأَشـــيَاعِهِ	كيـــفَ تـــرى؟ قَـــوْلُكُمُ الكـــاذِبُ
تُغـــالِبُونَ اللهَ فـــي حُكْمِـــهِ	واللهُ لا يَغلبُـــــــهُ غالِـــــــبُ
قَـــدْ أَشْـــهَدَ اللهَ علـــى نَفْسِـــهِ	بِأَنَّـــهُ مِـــنْ جـــاهِلِكُمْ تائِـــبُ

نلاحظ الإطناب القائم على التّكرار في البيت الخامس في لفظ الجلالة الذي تكرّر في شطري البيت، فتكرار هذا اللفظ من شأنه التّهويل، والإعلاء من قدرة الله عزّ وجل أمام قدرة هؤلاء المنجمين الذين يزعمون المعرفة والعلم، فتهويل قدرة الخالق والإعلاء منها هو ضرورة على مستوى الغرض النّصيّ، فالمقام يردّ على المنجمين، وطبيعة الرّد تقتضي الإعلاء من قدرة الخالق التي لا تفوقها قدرة، وتكرار لفظ الجلالة للإخبار بعدم وجود قدرة تضاهي قدرته عزّ وجل، وهذا الإخبار بمنزلة الرّد المباشر على الفعل في مطلع هذا البيت (تغالبون) الذي جاء (على المستوى الصّرفي) بصيغة المضارعة، ليكون محمّلاً بطاقة عالية، وجعل هذا الفعل مُسنداً (على المستوى التّركيبي) إلى الضّمير (واو الجماعة) العائد إلى المنجمين؛ ليكون الرّد شاملاً، لتأتي المواجهة على نحو مباشر مع المفعول به (لفظ الجلالة: الله) فتكون المواجهة مشبعة بطاقة عالية عبر الإسناد التّركيبي إلى الجار والمجرور (في حكمه)، ويأتي التّكرار في الشّطر الثّاني مسنداً إلى أسلوب النّفي (لا يغلبه) هذا الأسلوب القائم على الفعل الذي من شأنه أن يتصدّى لطاقة الفعل الموازية في الشّطر الأوّل، فكأنّما حدث تقابل في الإبطال من خلال الإطناب الذي أحدث إبطالاً كاملاً عبر تهويل قدرة الله عزّ وجل من خلال إسناد هذا اللفظ المكرر إلى أسلوب النّفي وركيزته صيغة المضارعة (على المستوى الصّرفي)، إلى جانب امتداد فاعليّة النّفي إلى صيغة فاعليّة أخرى (وهي صيغة اسم الفاعل

[٢٧] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٤٧ .

غالب)، وهنا حدث تعاون تركيبيّ دلاليّ على مستوى اللغة العميقة، لإحداث الأثر الفنّيّ؛ أي لإطلاق الطّاقة التّأثيريّة إلى الذّروة .

وعلى مستوى بناء النّص نلاحظ دوراً فاعلاً للإطناب القائم على التّكرار بمعنى التّهويل في صياغة أنسجة النّسق اللغويّ للنص وتماسكها؛ فالبنية هي كيفيّة وجود الدّلالة، والأهميّة الرّئيسة فيها لظهور العلاقة بين العناصر اللّغويّة [٢٨] لقد بدأ الشّاعر إطلاق التّهويل في لفظ الجلالة من البيت الأوّل وإسناده تركيبيّاً إلى الصّيغة الصّرفيّة (الغالب) بما يحمله لفظ (غالب) من معانٍ معجميّة، وهذه الصّيغة الصّرفيّة التي تحيل على الفاعليّة /وهنا حدث ارتباط عضويّ مباشر بين الإطناب وهذا البيت عبر لفظ – الغالب– إلى جانب لفظ الجلالة/، ليلي ذلك نفي حسابات الآخرين في البيت ذاته/، فحصر الشّاعر بذلك الغلبة بالله عزّ وجلّ، ولعلّ الإطلاق الدّلالي وإسناده على مستوى الإطلاق التّأثيريّ عبر استخدام الضّمير (هو) وإسناده إلى الصّيغة الفاعلية (الغالب) والتي كُررت ذاتها في بيت الإطناب من شأنه الرّبط معه من جهة، ومن شأنه زيادة الفاعليّة التّأثيريّة فيه من جهة أخرى، فتمّ تفعيل علاقة العناصر اللغويّة ليعود لفظ الجلالة إلى الظّهور في البيت الثّاني، فتزداد فاعليّة التّأكيد في إطار التّهويل، ليكون الإطناب مركز هذه العناصر (اللغوية المتماسكة) ومحورها، ويُظهر الشّاعر في هذا البيت قدرة الله عزّ وجل على تلبية الرّجاء، مطلقاً هذا الرّجاء عبر التّنكير فيه؛ فالتّنكير يفيد الإطلاق، وإسناده إلى (ما) العاملة عمل ليس من شأنه نفي عدم الاستجابة وتأكيدها، واستخدام صيغة الفاعليّة (خائب) يتوافق دلاليّاً مع الصّيغة (غالب) في أسلوب الإطناب، فيرتبط معه، كما يتوافق معه على المستوى الصّوتي من الجانب النّغمي الموسيقي؛ (إذ إنّ كلا الصّيغتين على الوزن نفسه: فاعل)، ليسهم الجانب الموسيقي إلى جانب الرّوابط اللغويّة المتينة في إطلاق فنّيّة الإطناب بهذه الدّلالة .

ومن أغراض التّكرار ضمن الإطناب أيضاً **إظهار التّحسّر**، ومنه قوله في الغزل: [٢٩] /المديد/

طَلَّقَ اللَّهْوَ فؤادي ثَلاثاً ... لا ارتجاعَ لي بَعْدَ الثّلاثِ

وبياضٌ في سوادِ عِذاري ... بَدَّلَ التَّشبِيبَ لي بالمَراثي

غَيْرَ أنِّي لا أُطيْقُ اصطباراً ... وأراني صابِراً لانتكاثي

بإناثٍ في صِفاتِ ذُكورٍ ... وذُكورٍ في صِفَاتِ إناثِ

نلاحظ الإطناب القائم على التّكرار في المطلع في لفظ (الثّلاث)، المرتبط (على المستوى التّركيبيّ) بالطّلاق، والارتباط هنا هدفه عدم الرّجوع، وتثبيت الحكم، فالطّلاق ثلاث مرّات يعني الانفصال النّهائيّ، وهنا الانفصال مسند إلى اللهو، فالشّاعر يودّع اللهو نهائيّاً، وعمد إلى اختيار ألفاظ سهلة مباشرة، واعتماد أسلوب واضح يؤكّد فيه الحكم، ويستعير فيه من الحياة الاجتماعيّة على النّحو الذي يؤكّد فيه المعنى بالاستناد على التّكرار المُرتبط إسناديّاً بالطّلاق، فقد " تميّز الشّعر الأندلسيّ بسهولة اللفظ وسلاسة في

---

[٢٨] ينظر عدنان بن ذريل، *اللغة والدّلالة آراء ونظريّات – دراسة –* ، د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق، ١٩٨١، ص١٤٣ .

[٢٩] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٥٦ .

التّراكيب، وما ذلك سوى أثر لسهولة طباعهم، ولين أخلاقهم، ورقّة الطّبيعة الأندلسيّة، وجمالها الفاتن، وأفقها العاطر الشّفاف، وإرسالهم القول من غير تكلّف أو تصنّع، ودون تحميل الألفاظ ما لا تطيق من المعاني المزدحمة " [٣٠]، ونلاحظ هنا بساطة الألفاظ ولا سيّما في البيت الثّاني الذي يحيل فيه الشّاعر الحكم الثّابت بعدم القدرة على اللهو على الشّيب، لتكون الألفاظ مباشرة (بياض)، (سواد) وإنْ اعتمدت على الطّباق، ليطلق لفظ (المراثي) الطّاقة الدّلاليّة التي تدعم التّكرار الذي يحيل على النّهائيّة في البيت الأوّل، فكأنّ عملية دفن لهذا اللهو حدثت هنا، وذلك عبر التّواصل الإسناديّ، وعبر الارتكاز (على المستوى الدّلاليّ) على لفظ (المراثي) للتّأكيد، هذا التّأكيد المُردف بالصّبر في البيت الثّالث عبر اللفظ (صابراً) وهذه الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ) التي تحيل على الفاعليّة، فهو يؤكّد الصّبر عبر الفعل (أراني: الرؤية تحيل على اليقين) وإن كان غير مُحبّب له (لا أطيق).

إنّ التّواصل بين الألفاظ والتّراكيب يولّد بنيّة دلاليّة خاصّة ذات سياق خاص؛ إذ إنّه يفعّل المصطلحات ضمن السّياق لإطلاق الصّور الذّهنيّة الملائمة للغرض، ليغدو كلّ لفظ محوريّاً ضمن الدّلالة الكلّيّة، فـ " النّص الأدبيّ يفرز أنماطه الذّاتيّة وسننه العلاميّة والدّلاليّة، فيكون سياقه الدّاخلي هو المرجع لقيم دلالاته، حتى لكأنّ النّص هو معجم لذاته "[٣١] والطّلاق هنا – الذي يقوم الإطناب عليه – هو التّرك النّهائيّ للهو، بما يخدم السّياق الدّاخليّ للنّص، والدّلالة العامّة فيه، وليكون هذا الطّلاق متحكّماً بطبيعة التّراكيب المُستخدمة، والصّور ضمنها، فيكون النّص بمجمله قائماً على الإطناب الذي استخدمه الشّاعر في المطلع.

قد دخل الإطناب – والحال كذلك – في صلب البناء اللغويّ الفنّيّ للنّصّ الشّعريّ، فأطلق تثبيتاً لجكم الطّلاق والابتعاد عن اللهو، وبالاستناد على الطّباق أوضح سبب هذا التثبيت للحكم، فجاء التّوافق الدّلاليّ والانسجام بين عناصر النّص ضمن البنيّة الدّاخليّة له والسّياق المضمونيّ قائماً على التّثبيت وتسويغه .

٥- الإيغال:

وهو في الاصطلاح البلاغيّ " الإتيان في عجز الكلام بنعت لما قبله مفيد للتّأكيد والزّيادة " [٣٢]، يقول في صفة كلب قنص: [٣٣] /الرّجز/

يَخْتَلِسُ الأَنْفُسَ باسْتِلابِهْ ... كَلْبٌ يُلَقَّى الوَحْيَ مِنْ كَلَّابِهْ

يَمُونُ أَهْلَ البيْتِ باكْتِسابِهْ ... أَهْبَتُه فانصَاعَ في إهابِهْ *

---

[٣٠] عيد: يوسف ، *دفاتر أندلسيّة في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام*، د.ط، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، – طرابلس– لبنان، ٢٠٠٦، ص ٢٨٤ .

[٣١] المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب*، ط٣، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص ١١٤ – ١١٥ .

[٣٢] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥٣ .

[٣٣] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص٥٣ .

* أهبته: نبّهته، يمون: يحمل المؤن، الإخاب: الجلد أو ما يُدبغ منه .

كأنَّـــهُ الكَوكَـــبُ فـــي انصـــبابِهْ أو قَـــبَسٌ يُلْقَـــطُ مِـــنْ شِـــهابِهْ

إنّ جملة (يُلقَط من شهابه) هي جملة في محل رفع صفة لِـ (قبس)، وهذه الصّفة هنا جاءت في العجز؛ للتأكيد، والزّيادة فيه؛ فلفظ (الكوكب) عموماً هو من الألفاظ الواسعة الدّلالة (على المستوى الدّلاليّ) واستخدامه في إطار الصّورة الفنّيّة التّشبيهيّة يطلقها تأثيريّاً، ويزيد من الشّحن التّأثيريّ لها، ولا سيّما بعد ألفاظ مثل (يمون)، ... وسوى ذلك، فهذا يعدّ من التّمهيد لصورة الكوكب، وللإيغال في الصّورة يأتي الإطناب القائم على الوصف في العجز، هذا الإطناب الذي يدعمها، ويدعم تفاعلها مع ما يسبقها (صورة اختلاس الأنفس) في المطلع، فهذه الصّورة تعدّ تمهيداً لصورة الكوكب، فعبر التّأثير الفنّيّ الذي تتمتّع به على صعيد النّصّ والبناء التّركيبيّ فيه، يحدث ترابط مع رسم صورة الكوكب لتكون نتيجة فنّيّة لتلك الصّورة، فهذا الإطلاق في هذه الصّورة (الكوكب)، والإيغال فيها (الإطناب)، يعدّان نتيجة منطقيّة لاختلاس الأنفس.

لقد دخل الإطناب هنا في عمق البناء التّركيبيّ التّأثيريّ للنّص، وللبيت الثّالث على وجه الخصوص، عبر دخوله في فنّيّة الصّورة (صورة الكوكب)، هذه الصّورة التي ترتبط مع الصّورة في البيت الأوّل (يختلس الأنفس)، وعبر الارتكاز على التّصريع في البيت الأوّل يحدث تفاعل نغميّ موسيقيّ (على المستوى الصّوتي) مع الجانب الدّلاليّ في إطلاق الطّاقة التّأثيريّة إلى أعلى المستويات، هذا التّفاعل النّغميّ الذي يعدّ الإطناب أيضاً جزءاً منه (الهاء جزء من الصّفة)، فالجانب النّغميّ الموسيقيّ أوغل في دعم الجانب الدّلاليّ؛ وذلك عبر امتداد التّصريع ليشمل الأبيات كلها، وأيضاً عبر تجاوزه لحرف واحد إلى حرفين (الباء إلى جانب الهاء).

٦- **التّذييل:**

وهو تعقيب الجملة بجملة تشتمل على معناها للتّوكيد، ويأتي على ضربين: تذييل لا يخرج مخرج المثل؛ لأنّه لا يؤدّي المراد بذاته، وإنّما يعتمد على ما جاء قبله، تذييل يخرج مخرج المثل؛ أي يمكن أن يؤدّي المراد بذاته [٣٤]، ويغلب عند شاعرنا النّوع الأوّل، ومنه قوله في وصف سفينة: [٣٥] /البسيط/

بَحْـرٌ يسـيرُ علـى بَحـرٍ بجاريـةٍ للبَحْـرِ، حَاملـةٍ بـالبَحْرِ، تُحْتَمَـلُ *

كَأنَّهـا جَبَـلٌ فـي المـاءِ مُنْتَقِـلٌ يـا مَـنْ رَأَى جَـبَلاً فـي المَـاءِ يَنْتَقِـلُ

[٣٤] ينظر غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥٤ – ٢٥٥ .

[٣٥] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص١٣٨ .

* الجارية: السّفينة.

تَحْكِـي العـروسَ، تَهـادَى فـي تَأَوُّدِهـا وقَـدْ أَطَافَـتْ بِهـا الـدَّاياتُ والخَـوَلُ **

إنّ الشّـطر الثّـاني مـن البيـت الثّـاني لـه معنـى الشّـطر الأوّل وإنْ كـان مختلفـاً فـي طريقـة التّركيـب؛ فالشّـطر الأوّل قـائم علـى التّصـوير الفنّـيّ؛ إذ إنّ الصّـورة التّشـبيهيّة تحمـل طاقـة تأثيريّـة عاليـة عبـر ارتكازهـا علـى أحـد عناصـر الطّبيعـة (الجبـل) هـذا العنصـر الضّـخم الثّابـت، الـذي جعلـه الشّـاعر يتحـرّك فـي المـاء عنـدما شـبّه السّـفينة بـه، ليؤكّـد هـذا المعنـى فـي الشّـطر الثّـاني بصـيغة تعجّبيّـة مـن شـأنها شـحن صـورة التّشـبيه عبـر إثـارة الخيـال؛ فالارتبـاط الوثيـق بـين الصّـورة والخيـال عمومـاً هـو أحـد ركـائز الصّـورة وأحـد دعائمهـا الرّئيسـة، وإثـارة الخيـال عنـد المتلقـي معيـار لجـودة الصّـورة " فتخيّـل حقيقـة مـا أو أمـر مـا يعنـي إعـادة صـياغته، أو تشـكيل هـذهِ الحقيقـة تشـكيلاً جماليّـاً مـؤثراً "[٣٦] ولعـلّ هـذا المعنـى يـرتبط بنظـرة (ابـن سـينا) إلـى التّخييـل، فـرأى أنّـه " يحمـل معنيـين الأول : معنـى خـاص بصـناعة الصـورة، والآخـر الأثـر النّفسـيّ المترتـب علـى ذلـك "[٣٧] وهنـا الصّـورة تطلـق الخيـال علـى نحـو واسـع، عنـد تخيّـل المتلقـي لجبـل ضـخم يبحـر فـي المـاء، إنّهـا صـورة تخييليّـة، عمادها وركيزتها الرّئيسة الخيال.

إنّ الشّـطر الثّـاني (وهـو الإطنـاب) قـائم علـى الشّـطر الأوّل، ولا يـؤدّي المـراد (وهـو التّعجّـب) بغـرض الشّـحن التّـأثيريّ دون الإتيـان بالصّـورة أوّلاً، فتـأتي الصّـورة (المرتكـزة علـى الخيـال علـى نحـو رئـيس)، ثـمّ التّعجّـب مـن هـذه الصّـورة، هـذه الصّـورة التـي تسـتحقّ إطنابـاً للتّعجّـب منهـا؛ إذ إنّهـا تحمـل المتلقّـي علـى إعمـال الذّهنيّـة إلـى أعلـى الـدّرجات؛ فهـي قائمـة علـى تشـبيه متحـرّكٍ بثابـتٍ، وهـذا الثّابـت ينقـل أشخاصـاً (الـدّايات، الخول) .

لقـد دخـل الإطنـاب فـي صـلب التّصـوير الخيـاليّ القـائم علـى التّشـبيه، عبـر إطـلاق طاقتـه مـن خـلال التّعجّب المُتضمَّن فيه، فأسهم في شحن الأثر الفنّيّ للصّورة .

٧- الاعتراض:

هـو " أن يُـؤتى بـين كلامـين متّصـلين معنـى بجملـة أو أكثـر، وهـي جملـة لا محـلّ لهـا مـن الإعـراب "[٣٨]، ويكـون لأغـراضٍ متنوّعـة منهـا التّنزيـه والتّنبيـه والـدّعاء [٣٩] وأبرزهـا عنـد شـاعرنا الـدّعاء، يقـول فـي الغزل: [٤٠] /المتقارب/

حـــالَ عَـــنِ العَهْـــدِ لمَّـــا أحـــالَا وزالَ الأحبَّـــــــةُ عَنْـــــــهُ فَـــــــزَالَا

مَحَـــلٌ تَحُـــلُّ عُراهـــا السَّـــحابُ وتَحكـــي الجنـــوبُ عليـــهِ الشَّـــمالا

** التّأوّد: الثقل، الدّاية: القابلة وهي هنا الوصيفة الفارسيّة، الخَول: الخَدم .

[٣٦] عبد العزيز: ألفت، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٢٧ .

[٣٧] عبد العزيز: ألفت، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، ص ١٢٧ .

[٣٨] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥٦ .

[٣٩] ينظر السابق نفسه، ص٢٥٦ – ٢٥٧ .

[٤٠] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص١٣٤ .

فَيـــا صَـــاحِ هـــذا مُقـــامُ المُحِـــبِّ ورَبْـــعُ الحَبيـــبِ فَحُـــطَّ الرِّحـــالا

سَـــلِ الرَّبْـــعَ عَـــنِ سَـــاكِنِيهِ فَـــإِنِّي خَرِسْـــتُ فمـــا أَسْـــتَطيعُ السُّـــؤالا

" ولا تُعجِّلَنِّـــي – هَـــدَاكَ المَلِيْـــكُ – فَـــإِنَّ لِكُـــلِّ مَقَـــامٍ مَقَـــالا "

جملة (هداك المليك) في البيت الخامس اعتراضيّة، وتضمّنت معنى الدّعاء، فالإطناب هنا قائم على الاعتراض المتضمّن غرض الدّعاء؛ الدّعاء للمخاطب، ونلاحظ في الأبيات السّابقة على الإطناب تصريحاً مباشراً بأنّ المكان هو مكان الحبيب (هذا مقام الحبيب)، ومن يهواه الشّاعر، ولذلك هو مكانه، ولن يبرحه بعد الآن (حطّ الرّحال)، فالفعل (حطّ) يدلّ على الاستقرار، كما يدلّ على الثّبات، ويكشف هنا عمق العاطفة، وعمق المشاعر التي تجتاح كيان الشّاعر، والوصل عبر حرف الواو يؤمّن الوصل الدّلاليّ مع ما سبقه [(الوصل التّركيبيّ ← الوصل الدّلالي)، (الوصل مع أسلوب التّكرار: المحب، الحبيب)]، فهنا الشّاعر يطلق الثّبات بعد الكشف عن الأسباب، لتتكشف المشاعر الجيّاشة، والتي ظهرت على نحو أقوى في البيت الذي يليه (خرست فما أستطيع)، ليكون العجز عن الكلام أحد نتائج هذه المشاعر التي تغمره وتجتاح كيانه، ليأتي أسلوب الإطناب مقاطعناً لطلب الشّاعر بعدم استعجاله، ومفيداً الدّعاء لهذا المخاطب الذي طلب إليه سؤال الرّبع، ويكون (أي الإطناب) تجلّياً لهذه المشاعر فهو يدعو له، بعد أن تحققت رغبته بأن بلغ مكان الحبيب، فكأنّ أسلوب الإطناب هنا جاء تجاوباً دلاليّاً لما سبق، كما أنّه تجاوب نفسيّ؛ أي تجلٍّ للمشاعر الجيّاشة التي تجتاح الشّاعر، وما يدعم هذا الاتّجاه قيامه على ألفاظ رقيقة؛ فاللفظ (هداك) يعدّ من الألفاظ الرّقيقة، ولكنّ حسنه ليس قائماً على رقّته، ولكن على توافقه مع ما سبق، فـ " جزالة الألفاظ أو رقّتها ليست سمة حسنة في ذاتها إلاّ إذا أتت متّسقة مع موضوعها معانقة لمضمون العمل الأدبيّ " [41]؛ وهذا ما تمّ هنا، فالشّاعر في غمرة مشاعره ليأتي هذا اللفظ منسجماً مع هذه المشاعر وموافقاً لما سبق .

لقد دخل أسلوب الإطناب بغرض الدّعاء في صلب البناء الدّاخليّ العميق، والبناء النّفسيّ في النّص، فكان مترابطاً مع سابقه دلاليّاً، كما أنّه مترابط نفسيّاً.

ويشير البحث في هذا المقام إلى وجود أغراض أخرى لأسلوب الإطناب، لم يتمّ التّطرق إليها مثل: التّتميم (" وهو أنْ يُؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله كالمفعول أو الحال أو شبه الجملة مما ليس بجملة مستقلّة وذلك لنكتة " [42])، والاحتراس (وهو أن يُؤتى في كلامٍ يُوهم خلاف المقصود بما يدفعه..." [43])، ...؛ وذلك لعدم ورودها عند شاعرنا إلى فيما قلّ وندر.

خاتمة:

خلص البحث بعد هذه الدّراسة إلى النّتائج الآتية:

– يغلب على الإطناب عند شاعرنا وروده لغرض الإيضاح بعد الإيهام؛ إذ يرتكز عليه

[41] الدقاق: عمر، *ملامح الشّعر الأندلسي*، ط٣، منشورات جامعة حلب، ١٩٧٨، ص٩١ .

[42] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص٢٥٦ .

[43] المرجع السّابق، ص٢٥٥ .

الشّاعر في إيضاح المعاني ضمن البناء الفنّي اللغويّ .

– يغيب ورود الإطناب لغرض ذكر العام بعد الخاص على نحو شبه تام؛ إذ قلّ وروده عند شاعرنا.

– نلاحظ غياب بعض أغراض الإطناب إلّا فيما ندر، كالتّتميم، والاحتراس، ... .

– لقد تعاون أسلوب الإطناب مع الأساليب الأخرى في شعر شاعرنا دلاليّاً (حتّى مع أساليب إطناب أخرى ضمن البناء الفنّيّ للقصيدة الواحدة)، بما يزيد من تماسك النّص الشّعريّ ضمن غرض هذا النّص.

– لقد نجح الشّاعر في تفعيل الصّور الفنّيّة تأثيريّاً بالاستناد على الإطناب في بعض المواضع.

– جاءت بعض أساليب الإطناب عند شاعرنا مشتملة بذاتها على صورة فنّيّة، فأسهمت في إغناء النّصّ الشّعريّ فنّيّاً.

– ارتكز الشّاعر على أسلوب الإطناب في دعم المعاني، وتوضيح ما قبله في كثير من المواضع.

– اعتمد الإطناب في كثير من المواضع عند شاعرنا على ألفاظ سهلة، ورقيقة تتلاءم مع غرض النّصّ بما يزيد من حسنها في هذه المواضع، وبما يزيد من رونق النّص والتّفاعل معه.

المصادر والمراجع:

١– ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط١، مطبعة السعادة– مصر، ١٣٢٥ هـ– ١٩٠٧م.

٢– ابن عبد ربه، *الديوان*، تحقيق: د. محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي– بيروت، ١٤١٤هـ–١٩٩٣م.

٣– ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م .

٤– بالنثيا: انخل، *تاريخ الفكر الأندلسي*، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ت.

٥– جيرو: بيير، *علم الدلالة*، ترجمة: منذر عياشي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨ .

٦– الدقاق: عمر، *ملامح الشّعر الأندلسي*، ط٣، منشورات جامعة حلب، ١٩٧٨ .

٧– السكاكي، *مفتاح العلوم*، تحقيق: نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٣.

٨– عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٩– عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، ١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩م .

١٠- عبد العزيز: ألفت، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد* ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

١١- عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط١، دار النهضة العربية- بيروت، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م .

١٢- عدنان بن ذريل، *اللغة والدّلالة آراء ونظريّات – دراسة –*، د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق، ١٩٨١ .

١٣- العسكري: أبو هلال، *كتاب الصّناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١ – ١٩٥٢ .

١٤- عيد: يوسف ، *دفاتر أندلسيّة في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام*، د.ط، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، – طرابلس- لبنان، ٢٠٠٦ .

١٥- غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٣ – ١٤٢٤ هـ، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤ م.

١٦- كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠ .

١٧- المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب* ، ط٣، الدار العربية للكتاب، د . ت.

١٨- مفتاح: محمد، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ط١: ١٩٨٥، ط٢: ١٩٨٦ ، ط٣: ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي.