الخصائص الأسلوبية في شعر أبن عبد ربه الأندلسي ت (٣٢٨هـ)

Stylistic Features in the Poetry of Ibn Abd Rabbih Al-Andalusi (d. 328 AH))

م.م. سلام قاسم حسن Salam Qasim Hassan. Assistant Instructor

وزارة التربية/ المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد الرصافة/ الثالثة

The Ministry of Education\Genwral Directorate for Education in the province of Baghdad Rusafa\ Third

الملخص:

الاسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي عُنيت بتحليل النص الادبي, ودراسة بنيتها الهيكلية عن طريق تسليط الضوء على الدلالات المتكررة في الخطاب الشعري, واظهار قيمها الدلالية والجمالية بعيدًا عن الاحكام الانطباعية والنفسية, ودراسته بأنساقها الثلاثة الصوتي والدلالي والتركيبي, اما فضاء النص الذي كان محور الدراسة, فكان شعر ابن عبد ربه الاندلسي الذي يُعد احد ابرز شعراء الاندلس في القرنيين الثالث والرابع الهجريين, والتي انمازت نصوصه بثرائها اللغوي والمُعجمي وعمقها الدلالي, فضلًا عن مقدرته في ابتكار العديد من الصور والمعاني الجديدة, دفعني ذلك الى اختيار شعره ليكون موضوعاً لبحثنا (الخصائص الاسلوبية في شعر ابن عبد ربه الاندلسي) والغور في اسبارهِ, واستجلاء ملامحه الاسلوبية وسماته البارزة, وتحليل نصوصه تحليلاً اسلوبياً احصائياً بمستوياتها المتعددة.

الكلمات المفتاحية(الأسلوبية– المستوى الصوتي– المستوى البلاغي– المستوى التركيبي)

Abstract

Stylistics is a modern critical approach concerned with analyzing literary texts and studying their structural framework by highlighting recurring meanings in poetic discourse, revealing their semantic and aesthetic values away from impressionistic and psychological judgments. It examines texts through their three levels: phonetic,

semantic, and syntactic. The focus of this study was the poetry of Ibn Abd Rabbih Al-Andalusi, one of the most prominent Andalusian poets of the 3rd and 4th Hijri centuries. His poetry is distinguished by its linguistic and lexical richness, profound semantics, and his ability to craft innovative imagery and meanings.

These qualities motivated me to select his poetry as the subject of my research, titled *"The Stylistic Features in the Poetry of Ibn Abd Rabbih Al-Andalusi."* This study aims to delve into his work, uncover its stylistic features and prominent traits, and analyze his texts through a stylistic and statistical lens at various levels.

Keywords: Stylistics, Phonetic Level, Rhetorical Level, Syntactic Level.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على اشرف الانبياء والمرسلين نبينا الامين, وعلى اله الطيبين وصحبه المنتجبين.

وبعد

الاسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي اغارت في ثقة راسخة وعزيمة ثابتة عالم النقد الادبي بعد الدعوة إلى علمية النقد والتخلي عن الاحكام الانطباعية. (خوية، ٢٠١٣، صفحة ٤٥) , وقبل سبر غور هذا المصطلح اللساني, من الضروري معرفة موضوعها والمساحة التي تتتبوأها في تفسير النص, خصوصًا إذا علمنا انها لا تتناول كل انواع الخطاب, لان الخطاب يأتي على انماط مختلفة, فخطاب الحياة اليومية مثلًا يتخلى عن التعقيد والغموض ويقتضي السهولة والمباشرة, اما الخطاب الفني فأنّه يتفادى الابانة والتوصيل المباشر, بل يذهب الى صوغِ غاية جمالية تستفز السامع بمختلف مشارب الأعجاب, وهذا ما اطلق عليه بالأسلوب.

ومصطلح الأسلوب لم يكن غريبًا على ارثنا الثقافي القديم, بل كان له حظًا في كتب علماء العرب السالفين, ومنهم ابن قتيبة الذي اشار اليه بقوله: ((إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه, وفهم مذاهب العرب وافتتانها بالأساليب)), (قتيبة، ١٩٥٤، صفحة ١٠) ، بل ان الفراهيدي كان له السبق في ذكر هذا المصطلح في غضون استحضاره بعض الالفاظ واختلاف المفسرين فيها فقال بعضهم((كل شيء قد سمي في القرآن من الثمار, نحو: العنب, والرمان فأننا لا نسميه فاكهة... وقال اخرون كل الثمار فاكهة, وإنما كرّر في القرآن فقال عز وجل ﴿ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾سورة الرحمن٦٨, وهو تفضيل النخل والرمان على الفاكهة الاخرى, وهذا من اساليب اللغة العربية)) (الفراهيدي، د.ت، صفحة ج٣/ ٣٨١) .

ولم يكتف المصطلح عندهم الى هذا الحد, بل عند تتبعنا نصوص السلف –المعنية به – خلال القرنين الثالث والرابع نرى اقترب المفهوم من مدلوله الاصطلاحي, اثناء قيامهم بالموازنة بين اسلوب كتاب الله المنزل مع اساليب قول العرب لإظهار اعجازه, كالباقلاني الذي وازن بين الاسلوب والنص الادبي, وعده ركيزة في اثبات تفرد القرآن الكريم بالنظم العجيب عن غير من ضروب القول الاخرى, او الخطابي الذي ربط بين الاسلوب والطريقة او الغرض الذي يتضمنه النص), ينظر: (برونة، ٢٠٠٩، صفحة ٥٢) والجرجاني الذي ربط بين الاسلوب والنظم بقوله: ((الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق, بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل)) (الجرجاني، د.ت، صفحة ٤٤) ، او في معاجمهم كقول أبن منظور ان الاسلوب : يقال للسطر من النخيل, وكل طريق ممتد, والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب.....,, والأسلوب بالضم هو الفن, يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين, (ينظر: (منظور، د.ت، صفحة ٤٣٢) مع حضور المصطلح قديمًا, الا ان استخدامهُ كثر لدى النقاد المحدثين وافاضوا في تعريفه ومنهم الزيات الذي عرفه بأنه: ((الطريقة الخاصة للشاعر, أو الكاتب في اختيار الألفاظ, وتأليف الكلام, وهذه الطريقة فضلًا عن اختلافها في الكتّاب والشعراء تختلف عن الكاتب والشاعر نفسه, باختلاف الفن الذي يعالجه)) (ذريل، ٢٠٠٦، صفحة ١٢٨) .

اما بزوغ هذا المصطلح لدى الغربيين فأنه يعود الى القرن الخامس عشر, فقد كان مواكب البلاغة لفترة طويلة دون ان يتعارض معها, وان احدث تعريف لها جاء به بيفون عام ١٧٠٧–١٧٨٨م بقوله ان الاسلوب هو الإنسان نفسه ينظر: (المسدي، ٢٠٠٠٦، صفحة ٥٣) , وصب جميع التعريفات التي جاءت بعده بنفس المعنى, حتى عرفه بالي الذي يُعد مؤسس علم الاسلوب في العصر الحديث: بأنه العلم المعني بدراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي اي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة, وواقع اللغة عبر هذه الحساسية, (علم الاسلوب مبادئه وإجراءاته , (فضل، ١٩٩٨، صفحة ١٨) .

فعلم الاسلوب او الاسلوبية هي مصطلح لساني نقدي ارتبط بالدراسات اللغوية منذ سوسير, وهو من العلوم الحديثة اهتمت بدراسة النص الادبي من حيث شكله ومضمونه, وابراز ما يحتويه من خصائص اسلوبية, وقيم دلالية وجمالية بعيدًا عن الاحكام الانطباعية والنفسية. ودراسته بمختلف المستويات بدأ من المستوى الصوتي ثم الدلالي وصولاً الى المستوى التركيبي.

المستوى الصوتي:

تُعد الموسيقى من ابرز مكونات التشكيل الصوتي في الشعر العربي, ومحوره الاول في الولوج الى النص الادبي, والوغول الى عالمه وفهمه, وللإحساس بأدرك المبدع لما يحتويه من قيم جمالية, فهي تعمل اي –البنية الموسيقية

– على اثراء الخطاب الشعري وتميزه ليكون خطاباً موحياً, فالبحث في خبايا النص يتطلب التوقف عندها, والتي تعد جزءًا لا يمكن فصله عن هيكل القصيدة, فمهما اثرى المبدع نصه من الصور والاحاسيس لا يمكن لها أن ((تصبح شعرية, بالمعنى الحق, إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى, ونبض في عروقها الوزن))، (الملائكة، ٢٠١٤، صفحة ٢٢٥) ومن هنا اعتمدنا تقسيم الايقاع الموسيقى على نمطين: الاول نمط ثابت او ما يسمى بالموسيقى الخارجية يتمثل بالوزن والقافية, اما الاخر فهو متغير او كما اطلق عليه النقاد بالموسيقى الداخلية.

الانماط الثابتة (الموسيقى الخارجية):

١–الوزن:

يعد الوزن من اهم عناصر الإيقاع الصوتي في القصيدة العربية, والمعيار الذي يقاس به الشعر, ويعرف سالمة من مكسورة؛ لأنّه يضفي على النص رونقًا وجمالًا, ويلهب النفس, ويثير فيها البهجة والطرب,(ينظر: (مطلوب، ١٩٨٩، صفحة ٤٣٥), فهو يساعد على تجسيم الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال واثارة الانتباه لمتابعة سماع الانشاد, (د. ينظر: (النويهي، ١٩٧١، صفحة ٢٨) ((ويزيد الصورة حدةً ، ويعمق المشاعر ويلهب الاخيلة.، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحارة والتعابير المبتكرة المهمة)) (الملائكة، ٢٠١٤، صفحة ١٩٤) .

ان دراسة البنى الوزنية في شعر ابن عبد ربه, تظهر ان وظف اغلب بحور الشعر في نصوصه, الا ان البحر الطويل قد حاز القدح المعلى في نتاجه الشعري, فكان اكثر البحور الشعرية استعمالاً في ديوانه من حيث عدد الابيات, اذ شكل ما يقارب ٢١,٨٧٪ من نتاجه الشعري, ثم تلاه بقية البحور وفق النسب الاتية:

فقد جاء بحر الكامل بنسبة ١٩,٧٩٪, اما البسيط فكانت نسبته في نتاجه الشعري ما يقارب ١٨٪, والوافر ٨,٥٣ %, والسريع والمنسرح ٦٪, والرمل والمديد ٤٪, اما الخفيف فشكل ما نسبته ٣,٥٨٪, والرجز ٢,٢٩, والمتقارب والهزج فكان اقل البحور توظيفًا في شعره وشكل ما يقترب ١,٧٩٪. وفي الجدول ادناه يظهر توظيف الشاعر للبحور وعدد القصائد والمقطعات

نوع البحر	قصيدة ومقطوعة ونتفه	النسبة المئوية
الطويل	٥٣	٪٢١.٨٧
الكامل	٤٦	٪١٩.٧٩
البسيط	٤٥	٪١٨

الوافر	٢٥	٪٨.٥٣
السريع والنسرح	٢٠	٪٦
الرمل والمديد	١٥	٪٤
الخفيف	١٤	٪٣.٥٨
الرجز	٦	٪٢.٢٩

من خلال النسب اعلاه نلحظ ان ابن عبد ربه قد نظم اغلب شعره على البحر الطويل, وهو من البحور التامة, التي انمازت بأكبر عدد من التفعيلات, فضلاً عن قدرته على تضمين الأغراض الشعرية كافة, واستيعابه للمعاني واتساعه للصور, التي يرغب الشاعر في البوح فيها, فلا يمكنه في البحور القصيرة, يقول ابن عبد ربه, (ربه، ١٩٧٩، صفحة ١١٢) من الطويل

بِـــكُلِّ رُدَيـــنيٍّ كـــأنَّ سِـــنانه شِـهابٌ بـدا في ظُلـمةِ اللَّـيلِ ساطِعُ
تَقاصرتِ الآجالُ في طُول مَتْنِه وعادتْ به الآمالُ وَهْيَ فجائِعُ
وساءِتْ ظُنُونُ الحَربِ في حُسن ظَنِّهِ فَهُنَّ ظُبَاتٌ للِقلوبِ قَوارع
وَذي شُطَبٍ تَقْضي المنايا بِحُكمهِ وَليسَ لِما تقْضِي المَنِيَّةُ دافعُ

جاءت هذه الابيات بتفعيلات كاملة, اصاب زحاف القبض ثمنان منها, لجأ فيها الشاعر الى هذا الزحاف ليمنح نصه المرونة, ويخلق جواً موسيقيا تناغميا يتساوق مع غرضه الشعري, فأبن عبد ربه في وصفه لهذا الرمح وهو يخوض غمار الحرب, نراه يؤثر ان يعدد وسائله في التشكيل الايقاعي, فوزع بين عددٍ من التفعيلات الاصلية وبدائلها, ليجد فيه المساحة في البوح عن مشاعره وانفعالاته, بما يمتلكه ((من اكتناز نغمي منح الشاعر مزيداً من المرونة، فجعله قادراً على التحرك عبر مسافة موسيقية ليست بالقصيرة ، مكنته على استيفاء فكرته)) (عباس، ٢٠١١، صفحة ٣٣٧) .

ومن الطويل ايضًا قوله, (ربه, ١٩٧٩, صفحة ٢٠)

سيوفٌ يقيلُ الموت تحتَ ظباتها لها في الكلى طعمٌ وبين الكلى شربُ
أذا اصطفت الرايات حُمرًا متونها ذوائبها تهفو فيهفو لها القلبَ

في هذه المقطوعة المتسقة, لخص لنا الشاعر لوحة شعرية فيها انسجامًا لغويًا وايقاعيًا, يفصح عن اكتناز هذا البحر وغناه في احراز واكتساب سلوك اسلوبي, تكون في المفردات كنف ايقاعي مميزة, اذ ان الكلمة الواحدة تمثل تفعيلة كاملة, وهذا ما نلحظة في المفردات(سيوف– ظباتها– ذوائبها) اللتين جاءتا على تفعيلة فعولن, اما اللفاظ (تهفو– بين) جاءتا على تفعيلة فعول, منحت هذه الالفاظ النص بعدًا اسلوبيًا غاية في السماحة والتقبل.

اما بحر الكامل فقد جاء في الرتبة الثانية بعد بحر الطويل في عدد الوحدات الشعرية التي نظم فيها الشاعر, وقد انماز الكامل من اكثر البحور الشعر جلجلة ونبضًا, ويتلاءمم مع كل اغراض الشعر, لذلك كثر النظم فيه قديمًا وحديثًا, فضلًا عن تفرده بلون ايقاعيًا خاص ((يجعله إن اريد الجد– فخماً جميلاً , وإذ اريد به الغزل كان لينًا رقيقًا)) (ينظر : (الطيب، ١٩٨٩، صفحة ج١/ ٣٠٢) , يقرع اذن المتلقي بمقطوعاته الموسيقية الباهرة, ومن امثلة توظيف ابن عبد ربه لهذا البحر مقطوعته الغزلية, (ربه، ١٩٧٩، صفحة ١٤١), من الكامل

وكأنّما تـرَنـُو بـعين غَـزالــةٍ فَـقـَدَتْ بأعلى الـرَّبْـوَتَـــينِ غَـزالها
بيــضاءُ تُسـتَرُ بالحجالِ و وَوَجــهُـها كالـشمسِ يَـسترُ بالضـياءِ حـجالـها

خضع هذا النص الى بنية عروضية متكونة من تفعيلة واحدة وهي (مُتَفَاعلن) مكررة ثلاث مرات, اصاب بعضها زحاف الاضمار وهو تسكين التاء, وحسب فهمي ان هذا الزحاف أدى دورًا مهما في تهيئة الجو المناسب للشاعر في عرض صورته التشبيبية والتي هي لب النص, ليظهر جمال حبيبته وشغفه بها, بدفق لغوي تكون الكلمة فيها مشتملة وجودًا نغمياً خاصًا دون ان تخطي طرف كلمة اخرى, فقد احداث الشاعر جو موسيقي يتناغم مع الحالة النفسية, فكان الكامل وزنًا مناسبًا لوصف حالته الشعورية الهائجة المتفجرة حبًا, منح النص انسيابية حركية كونت اشبه بالموسيقى التصويرية عبرت عن مدى الاعجاب بالحبيبة.

اما البسيط فقد حل بالمرتبة الثالثة بعد الطويل والكامل من حيث انتشاره في ديوان الشاعر بنسبة ١٨٪, ويعد البسيط من الابحر المتجذره في دواوين القدامى فهو من البحور التي عرفت بنغماتها العالية واستيعابها للمشاعر والتغير الحركي والموجي وارتفاعًا وانخفاضًا,(علي, ١٩٩٧, صفحة ١٢١), ومن نظمه في البسيط مادحًا: قوله (ربه, ١٩٧٩, صفحة ١٣٧)

يا ناصرَ الدينِ هذا النّصر قد نزلا وأخمد الله كفرًا كان مُشتعلا
حكتْ حُنينًا وبدرًا وقعةٌ نزلتْ بالمشركين أراحتْ منهمُ السبلا
لما أحاط ابن إلياس بهم يئسوا من الحياة, وعيضوا الحتف والهبلا!

ما نلحظه في هذه الابيات المجتزأةَ ان الشاعر وظف البسيط بتفعيلاته التامة, ليمنح غرضه المدح للأمير الناصر لدين الله, ومهنئاً له في الظفر على اعداءه, صورة كاملة, تفصح عن تمكن الشاعر من إدارة نصه باحترافية عالية من الذوق الادبي, والتي يمكن نسبتها الى تركيب الخيال الشعري بالواقع الذي اضفى الى اسلوبية في نهاية المخاض الادائي, فالشاعر يقرن بين نصر المسلمين الاوائل في زمن رسول الله (ص) على مشركي قريش وحلفائهم يوم بدر وحنين, بنصر الامير على جيوش الافرنج, فشكل البسيط الاناء الذي استوعب المشاعر المنسابة, بنغماته الملتصقة بأحاسيس الشاعر النفسية المختلطة بالفرح بما اتاحه الله لهم.

٢- القافية:

تُعد القافية أحد الركائز المهمة في الشعر العربي, ودعامة اساسية من الدعائم التي يستند عليها ايقاع القصيدة, ولا يقل اثرها عن موسيقى البحر في ((أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي, فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى)) (المدرس، ٢٠٠٩، صفحة ٢٠٦), فتمنح النص بعداً من التلائم والانسجام فيضفي عليه صبغة التناسق النفسي والايقاع الزمني, وللقافية سمات متعددة تتصل بالبناء الوزني للنص, ومن اهمها:

حرف الروي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة, وبه تسمى, ويلزم في كل بيت منها ينظر: (مطلوب، ١٩٨٩، صفحة ج٢/ ٢٦), اي هو تردد صوتي يتكرر في نهاية البيت, يُولد رنينًا ايقاعيًا متناغمًا يجذب إصغاء المتلقي اليه, ومن خلال استقرائنا لديوان الشاعر, وجدنا ان حرف الراء هو اكثر حروف الروي ورودًا في شعره إذ شكل ما نسبته ١٥.٤٢٪ ثم بقية الحروف تباعًا, إذ جاء روي اللام بالمرتبة الثانية بنسبته ١٣.٥٥٪, ثم روي الدال ثالثًا ١١.٨٪, وحاز الميم على المرتبة الرابعة في ديوانه بنسبة ٨.٩٥٪, ثم القاف ٨٪, والباء بـ ٧.٦٦٪, والنون ٥.٨٠٪, اما الجيم والعين فق شكلا ٤.٦٥٪ من مجموع الابيات, ثم الحاء فقد شكل ٣٪, وجاء السين والكاف بنسبة ٢.٢٢٪ ثم بقية الحروف كما موضح في الجدول اناه.

الروي	عددالابيات	النسبة المئوية
الراء	٢١٥	١٥.٥٤٪
اللام	١٨٩	١٣.٥٥٪
الدال	١٦٦	١١.٨٪
الميم	١٢٥	٨.٩٥٪

القاف	١١٢	٪٨
الباء	١٠٧	٪٧.٦٦
النون	٨١	٪٥.٨٠
الجيم والعين	٦٣	٪٤.٨٧

من الواضح ان مجيء هذه الاحرف الاربعة (الراء واللام والدال والميم) بالمرتبة الاولى , لم يكن غريبًا في الشعر العربي, بل ان هذه الحروف هي من اكثر الحروف ذيوعًا و ورودًا عند الشعراء, وهي ما اطلق عليها بالقوافي الذلل, التي يستسيغها السمع وتطرب له الاذن, وهي من الاصوات المجهورة التي يكثر استخدامها في الشعر, وسنقف عند هذه الحروف في ديوان ابن عبد ربه, ومنها الراء, إذ يقول : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٧٧) من الوافر

أتلهوُ بينَ باطيةٍ وزِيْرٍ وأنتَ من الهلاك على شفَيرِ؟
فيا مَنْ غَرَّهُ أملٌ طويلٌ يؤدّيهِ ألى أجلٍ قَصيرِ
أتَفْرَحُ والمنيةُ كلَّ يومٍ تُريكَ مكان قبركَ في القُبورِ!
هي الدُّنيا فإنْ سرَّتْكَ يومًا فإنّ الحُزن عاقبهُ الغُرورِ
ستُسلبُ كلّ ما جَمّعتَ منها كعاريةٍ تُردُّ إلى المُعيرِ
وتعتاض اليَقينَ من التّظنّي ودارَ الحقِّ من دارِ الغرورِ

ان الاساس التي قامت عليه هذه المقطوعة هي الثنائية الضدية تمثلت في تذكر الشاعر لحياة الماضي الذي عاشه ما بين لهوٍ ومتعٍ وقصفٍ, وبين حاضرٍ يسعى فيه للتوبة والتأسف على ما فاته من عمر, فيسأل الشاعر الانسان مستنكراً عليه انغماسه وركوبه الملذات, وهو على علمٍ بأن الموت مدركه, ثم ينشئ في بقية الابيات حوارية مخفية مع سامعيه عندما يسأله مستفهماً (ا تفرح) والانسان يرى ويسمع خبر وفاة من يحب. فقد عبر الشاعر هنا عن ايقاعه الداخلي, فدأب على تكثير هذا الايقاع من خلال تردد حرف (الراء), الذي ساعد على زيادة الوقع النغمي وزاد من اهتزاز إيقاعه ضمن الوحدة الايقاعية, لأن ((الأصوات المتكررة في أواخر الأشطر أو الأبيات لها تردد ، وهذا التردد له توقيع منسجم يتوثق بصوت الروي الذي تبنى عليه الأبيات والأشطر)) (جعفر، ٢٠٠١، صفحة ١٩١) .

اما حرف الروي اللام فقد شغل نسبة عالية فاقت الحروف الاخرى, وهو توظيف يدنو من الادراك التوظيفى اكثر من دنوه من العفوية, ومن ذلك قوله:(ربه, ١٩٧٩, صفحة١٤١) من الكامل

يا ذا الذي خط الجمالُ بخدهِ خطين هاجا لوعةً وبلابلا
ما صح عندي أنّ لحظك صارمٌ حتى لبست بعارضيك حمائلا

بنى الشاعر مقطوعته على روي اللام, وهي من الحروف المستساغة التي طالما وظفها الشعراء روياً لقصائدهم, لأكتنازه نغم ايقاعي مائز, فقافية المقطوعة من المتدارك التي تحمل بين ساكنيها متحركين, اردف اليها الشاعر الف الوصل, فورود هذه الحروف بمعية حرف التأسيس منح القافية جرسًا موسيقيًا لازمًا للسمو بأيقاعها, وظفها الشاعر في نهاية تفعيلته الايقاعية؛ لاظهار مدى اعجابه وغرامه بمن هام فؤده فيه, فالشاعر وفق في نقل مشاعر الى المتلقي, جاعلاً من يسمع ابياته ينتظر وصوله الى قافية البيت وما تملك من نغم يصنعه الف الوصل والتأسيس.

وشكل قافية الدال حضورًا مميزًا في ديوانه, اذ حلت ثالثًا في عدد الابيات التي نظم الشاعر فيها شعره, وجاءت اغلبها مكسورة سوى مرتين مظمومة ومرة واحد مفتوحة اما المقيدة فكان حصتها من النظم مرتين, وكسر الروي يخلق بريق ايقاعيًا مائزًا, ومن ذلك قوله مرثيته في عبيد الله بن يحيى(ربه, ١٩٧٩, صفحة ٥٠) من الطويل

لقد فجع الإسلامُ منه بناصرٍ كما فُجعَ الأيتام منهُ بوالدِ
بكتهُ اليتامى والأيامي وأعولتْ عليهِ الأسارى خائباتِ المواعدِ

ان مجيء الروي مكسورة يفصح عن حالة نفسية حزينة عاشها الشاعر بعد فقدان احد رجالات الدين, فتأزر الصوت والمعنى دفع الى تكوين جوًا ايقاعيًا قادر على التلاؤم مع الغرض, تمكن من اظهار حالة التحطم النفسي, والالم العميق الذي انسجم تمامًا مع الروي المكسور.

حركة الروي:

ان العناية بالقافية لها قيمتها في إلهاب السامع, وجذب اصغائه وولههِ الى الوقع الموسيقي في النص, وهي حسب حركة الحرف الاخير – الروي– تقسم على قسمين: مقيدة, واخرى ومطلقة.

أ-القافية المقيدة:

وهي القافية التي يكون رويها ساكنًا, وعلى الرغم من الحرية التي تمنحها هذه القافية للشاعر, الإ أن نسبتها لا تكاد تتجاوز العشر في الشعر العربي (ينظر د. صفاء خلوصي, ٢٠١٤: ص)٢٢, وهي كذلك عند ابن عبد ربه, فعند استقراءنا لشعره وجدنا ان القافية المقيدة شكلت ما نسبته ٨.٣٠٪ من مجموع شعره, يقول : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٣٥) من المديد

صدعتْ قَلبي صَدْعَ الزُّجاجْ ... مالُهُ من حيلةٍ أو عِلاجْ
مزجتْ روحي ألحاظُها ... بالهوى فهو لِروحي مِزاجْ
يا قضيبًا فوقِ دعص نقا ... وكثَيبًا تَحت تمثالِ عاجْ
أنتَ نوري في ظلامِ الدُّجى ... وسراجي عند فقدِ السَّراجْ

في هذه الابيات الرقيقة نجد الشاعر يتوسل الحبيب, فيقف امامه خاضعًا منكسر القلب, معلنًا عن انهزامه وضعفه, عاجزًا عن ايجاد علاج ليسعفه من شوقه ووجده؛ الا الوصل الذي ينهي هذا الفراق الاليم والجرح العميق, فنرى الشاعر قد لجأ الى القافية الساكنة مع الروي الجيم الانفجاري ؛ ليمنح نصه بما يحمل من هيجان عاطفي بائن نوعاً من الهدوء, ليضبط ايقاعه الموسيقي, ويزيد من قوة التعبير.

بـ-القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً, وهي اكثرها حضورًا في الشعر العربي, يعود ذلك الى ان هذه القافية تكون ابين في السمع, واكثر جذب للأذن, وقد غلبت هذه القافية على نتاج ابن عبد ربه, إذ بلغت ما نسبته ٩١.٦٩٪ من مجموع نتاجه الشعري, , ولبيان نسبة استخدام كل قافية في شعره, قمنا بإخضاع ديوانه لكشف احصائي بغية التعرف على نسبة كل قافية, كما مبين بالجدول ادناه.

نوع القافية	حركة الروي	عدد الابيات	النسبة المئوية
المطلقة	الكسرة	٦٣٨	٤٩.٨٤٪
	الضمة	٣٦٧	٢٨.٦٧٪
	الفتحة	٢٧٥	٢١.٤٨٪

من خلال اطلاعنا على الجدول اعلاه, نرى ان القافية المكسورة هي اكثر القوافي شيوعًا في شعره, ربما يعود ذلك لان هذا اللون من القوافي يكون غنيٍّ بالموسيقى, فيتوافق مع شعره الذي اتصف بالرقة والعذوبة, ومن ذلك قوله في منى البكاء : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٧٨) ، من الوافر

إليك فررْتُ مِنْ لحظاتِ عينٍ خَلعْتَ بها القلوبَ من الصدورِ
تَسيلُ معَ الدَّموعِ جفونُ عيني كما سالَ الفؤادُ مع الزَّفيرِ

تفيض من كلمات البيتين كم عظيم من معان الألم والحزن تكلم عنها الشاعر, حين صور مشهد حزين؛ لطالما اختلسه العشاق لرؤية الحبيب, لكن شاعرنا يفر من رؤية الحبيب خوفًا من لحظاته؛ لأن عيونه تأسر القلب وتستأصله من مكانه, فكان البكاء المأوى الذي يبث فيه اشجانه, فتضافرت القافية المكسور مع المعاني داخل النسيج الشعري, الى ايجاد فضاء دلالي ونغمي ينسجم مع الوظيفة التداولية للنص, من اظهار حالة التحطم النفسي والكمد الغائر.

اما الروي المضموم فكان حاضرًا في ديوانه, اذ حل ثانياً في عدد الابيات التي استعملها الشاعر, ومن ذلك قوله: (ربه, ١٩٧٩, صفحة١٥٥) من الوافر

بِنَفسي منْ مَراشفهُ مُدامُ ومنْ لحظاتُ مُقْلتَهِ سهامُ
ومنْ هو إنْ بدا والبدرُ تمٌّ خفِيْ من حُسنهِ البدرُ التّمامُ
أقولُ لهُ وقد أبدى صُدُودًا فلا لفظٌ إليَّ ولا ابتسامُ
تكلمْ ليسَ يُوجعكَ الكلامُ ولا يمحو محاسنكَ السّلام

انسجامًا مح الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر, تأتي الحركة الايقاعية المصاحبة للمعنى حركة متموجة بين (الاظهار والاخفاء/ الصد والوصل) ولذلك جاءت القافية منسجمة مع كل هذه المعاني, فكان لروي الميم المضموم بما يملك من صفات تجمع بين الشدة والرخاء, دوراً واسعًا في دعم الدلالة الشعري للنص كبنية صوتية منتظمة في التعبير عن حالة الوجد والشوق التي يعيشها الشاعر.

اما حركة الروي المفتوحة فقد شكلت النسبة الاقل في ديوان الشاعر, قياسًا بالقافية المكسورة والمضمومة.

الانماط المتغيرة (الموسيقى الداخلية):

للموسيقى الداخلية دورًا اساسيًا في بنية النص الايقاعية؛ لما تحمله بطياتها كثير من ظواهر الصوت المكتنزة دلالة وقيم, تكون قادرة على تحريك نوع من التداعي الوقاد عند السامع, وللوصول الى هذا يتطلب من المبدع معرفة ((ودراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالية التي ترسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد ، وتنويع في النغم ، لا يمكن ان يوفق فيها إلا ذو رهف في الحسن وثقافة فنية ولغوية واسعة)) (مندور، ١٩٥٨، صفحة ١٠٢) وعند امعاننا النظر في شعر ابن عبد ربه وجدنا من وسائل الموسيقى الداخلية:

١-الجناس:

يُعد الجناس من الفنون البديعية المهمة, واحد اشكال التنوع الصوتي, الذي يمنح النص الشعري نغمًا موسيقيًا من خلال تكرر اللفظ المتشابه كليًا او جزئيًا, وبدوره يجعل الذهن يلتمس معنى اخر من تماثل اللفظتين, تبعث في النفس لذة, وللأذن شوقًا, ومن ذلك قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٤٩) من الطويل

وحاملةٍ راحًا على راحةِ اليد مورّدة تسعى بلونٍ مُورَّدِ
متى ما ترى الإبريق للكأس راكعًا تُصِلّ لهُ من غيرِ طُهرٍ وتسجدِ

فقد جمع ابن عبد ربه في مقطوعته هنا بين ألفاظ متماثلة في بنيتها الصوتية, لكنها تحمل دلالات مختلفة, فاللفظة الاولى(راحًا) حملت معنى الخمرة, أما لفظة(راحة) الثانية فهي باطن كف اليد, فحقق الشاعر من خلال الجناس تكثيفًا للمعنى وتنويعًا موسيقًا اظهر الجمال الحسي للألفاظ وكذلك جمالها الدلالي المنبثق من السياق المنتظمة فيه (ينظر: د. علي عبد رمضان, ٢٠١٦: ١٠٦), ومن جناسته الاخرى قوله من الوافر (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٥٧), من الوافر

رأيـــنا السّـــــيف مـــرتديًا بِسَـيفٍ وعاينّا الجوادّ على الجوادِ!

ما نلحظه في هذا البيت هو جمال التجانس الصوتي بين الالفاظ (السيف في صدر البيت, والجواد في عجزه), منحت النص رفاهية من النغم الموسيقي, فلفظة السيف الاولى تدل على نوع من الاسلحة الذي يضرب به باليد, اما السيف الثانية فجاءت بمعنى الليف الملتزق بالسعفة, دلالة شجاعة الممدوح الذي لا يفارقه سيفه, اما لفظة الجواد في عجز البيت فقد دلت على كرم الممدوح, اما كلمة الجواد الاخرى فأنها تدل على ما يمتطيه الفارس في

المعركة, هذا التفارق الدلالي اضفى توافقًا ايقاعيًا ملحوظًا للنص جعلته(حافلًا بوظيفة الإمتاع بموازاة اضطلاعه بوظيفة الإبلاغ مما يزيد من تأثيره في موسيقى النص من جهة, وفي الدلالة من جهة اخرى) (محمد، ٢٠٢١، صفحة ٦٥) .

٢- التكرار:

التكرار الصوتي هو من الظواهر التكرارية ذائعة الانتشار في الخطاب العربي, وسمة اسلوبية تسهم في توهج النص, وبعث الروح فيه عن طريق اضفائه نغمًا موسيقيًا, فضلًا عن ذلك فأن التكرار يعبر عن امكانية القائل في اغناء نصه بالمعنى المراد اذا اجاد التوظيف واستخدم في موضعه, لأن التكرار ليس ((جمالًا يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعًا بمجرد استعماله, وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات)) (الملائكة، ٢٠١٤، صفحة ٢٩٠) , وعند قراءتنا لشعر ابن عبد ربه وجدنا ان التكرار يتمثل في قول الشاعر (ربه، ١٩٧٩، صفحة ١٦٠), من السريع

يا ويلنا من موقفٍ ما بهِ أخوفُ من أن يعدلَ الحاكمُ
أُبارزُ اللهَ بعصْيانهِ! وليسَ لي من دُونهِ راحمُ
يا رب غُفرانكَ عن مذنبٍ أسرفَ إلا أنّهُ نادمُ

ما نلحظه في هذه الابيات ان البنية الصوتية فيه ارتكزت على تكرار صوت النون مع التنوين والتضعيف (١٣) مرة, وتردد صوت الميم ٩مرات, وهما من حروف الغنة الجهرية, التي خلقت نمطًا صوتيًا شجيًا, بائن الدلالة في تصوير حالة الشاعر النفسية والشعورية, في الدعوة الى التوبة قبل الرحيل والوقوف بين يدي البارئ, مخاطبًا البشر ومنبهًا لهم بالابتعاد عن الذنوب وكبح جماح النفس, فضلًا عن صوت الياء الذي تردد ٥ مرات عبرت عن حالة العجز والشجن عند الشاعر, هذه الاصوات تمكنت من تصوير مكنت الشاعر من نقل انفعالاته الى سمع المتلقي, ومن انماط التكرار الاخرى, هو تكرار اللفظ ومن ذلك قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٦١) من المنسرح

يا موتُ يحيى لقد ذهبتَ به ليس بزُمّيْلةٍ ولا نَكدِ
يا موتَهُ لو أقلتَ عثرتهُ يا يَوْمَهُ لو تَرَكْتَهُ لغَدِ!
يا موتُ لو لم تَكُنْ تُعَاجِلهُ لكانَ, لا شَكَّ, بيضةَ البلدِ

لقد قدم الشاعر في هذه الابيات دلالات حزينة كانت تجوب في مخيلته, ترشد الى حالة من الالم والكمد لفقد ابنه , فنراه يكرر لفظة الموت ثلاث مرات مع حرف النداء؛ ليوكد عن طريقهما حجم الفاجعة والالم الذي ينتابه, فابنه كان حسن السجايا, مقدامًا جريئًا, طيب الروح طاهر الجسد, ليس بظالمًا او جبانًا, يجتمع أليه الناس, ويقبل قوله, فجاء التكرار ليزدان الابيات نغماً ايقاعيًا وجرسًا معبرًا عما يختلجه الشاعر من احاسيس تسترق سمع المتلقي؛ لان (القيم الصوتية في اللفظة انما تحمل في طياتها دفقات شعورية تتلاءم وطبيعة المتلقي الحسية)) (هلال، ١٩٨٥) .

ثانياً- المستوى البلاغي:

إن الإفصاح عن البنيات الاسلوبية في النص الشعري, تثبت تمكن الشاعر على اخضاع اللغة لتتناغم تمامًا مع ما يطلبه من معنى, فيبغي لتنويع كلامه الشعري بالانحرافات المتعمدة لان اللغة هي خلق جمالي وتناغم روحي, وأنها نظام واقتران ورموز تحمل أفكار (ينظر : (درويش، ١٩٨٢، صفحة ٦٤), وتبان ادبية النص وامكانية الشاعر عن طريق كشف هذه الأفكار بأسلوب مهاري يختلف عن الاساليب المعتادة التي تخلو من اي بصمة شعرية.

وبما إن المبدع يبحث عن الوسيلة التي تمنح الخطاب سمته الادبية, فعليه ان يتوسل الدوال الفنية التي توصله الى التفرد والابداع, وهذا ما تحققه الفنون البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية, التي سيكون محور دراستنا.

١- التشبيه:

عد التشبيه من اكثر فنون البيان توظيفًا في كلام العرب, وعنصر رئيسًا من عناصر التصوير الفني, واساس تشكيله؛ لكثرة توسل الشاعر صوره له, وتعدد انماط التعبير به, فيتكرر في انماط التعبير المختلفة, فالتشبيه يراد به عقد مماثلة بين شيئين مختلفين اشتركا في صفة من الصفات, يروم الشاعر فيها الى رسم ابعاد المماثلة بين طرفي التشبيه الى الربط بينهما, فتمنح القول الشعري بعدًا جماليًا تُظهر مهارة الشاعر(ينظر : (عليوي، ٢٠٠٨، صفحة ٤٦٢) .

واذا تفحصنا شعر ابن عبد ربه وامعنا النظر فيه لرأيناه يفيض في استخدام التشبيه في تشكيل صوره الشعرية, ومن ذلك تشبيه لساقي الخمرة, قائلًا : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ١٦) من الطويل

وأزهرَ كالعيَّوقِ يسعى بزهراءِ لنا منهُا داءٌ وبرءٌ من الدّاءِ
ألا بأبي صُدْغٌ حكى العينَ عطفهِ وشاربُ مسكٍ قد حكى عطفة الراءِ
فما السحرُ ما يُعزى إلى الأرض بابلٍ ولكنْ فتورُ اللحظ من طرف حوراءِ
وكفٌّ أدارت مُذهبَ اللّونِ أصفَرا بمُذهبةٍ في راحةِ الكفِّ صفراءِ!

رسم ابن عبد ربه في هذه الابيات صورة جميلة للساقي قائمة على اسلوبية المماثلة بين المشبه والمشبه به, معتمدًا في تشكيلها على اداة التشبيه (كأن), ليقدم صورة مكتملة لجميع عناصر التشبيه دونما حذف لأحدهما, تمثلت في البيت الاول, عندما ضارع جمال الساقي ووضاءة وجه وهو المشبه, بالنجم الاحمر المضيء الذي يبرئ العليل وهو المشبه به, كذلك فعل الشيء نفسه بالبيت الثاني عندما شبه حُسن صدغ الساقي بحرف العين, وشاربه الجميل يحاكى حرف الراء, ثم يرسم صورة اخرى في بيته الثالث دون ان يمر بأداة التشبيه, وهذه تقنية اخرى يلجأ اليها الشاعر ليضفي على نصه بعدًا جمالياً, عندما يصف انكسار عيون من تدير كاس الخمر بالحوراء لشدة حسنها, حتى تخالط للناظر بين لون الشراب ويد من دارها.

ومن تشبيهاته الاخرى قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ١٤١) من الكامل

يا ذا الذي خَطَّ الجمال بخدّهِ خَطّينِ هاجا لوعةً وبلابلا
ما صحَّ عندي أنّ لحظكَ صارمٌ حتى لبستَ بعارضيكَ حمائلا

ترسم هذه المقطوعة صورة جميلة قوامها بنية التشبيه, عمد فيها ابن عبد ربه الى توظيف بنية بلاغية اخرى وهي صفه الايجاز, حين صور نظرات الحبيب بالسيف الباتر, وأن عذراه الذي زين خديه حمالة لصارمه الحبيب دون المرور بالأداة, ليوجز للمتلقي مماثلاً فيها بين المشبه والمشبه به, ل, صور فيها الشاعر نظرات الحبيب بالسيف القاطع

٢- الاستعارة:

تُعد الاستعارة من اهم الخصائص البلاغية التي تعتمد نظام العدول عن الشغل الوظيفي الوضعي الذي تؤديه اللغة, فتمنح الشاعر صلاحية في انتاج النص بعيدًا عن المباشرة, والخروج من عالم اللغة التقريرية الى عوالم جمالية ليس في ((حلى الشعر أعجب منها, وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه.... ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه)) (القيرواني،

١٩٨١، صفحة ج١/٣٣٥) لتبيان الاستعارات التي رصدناها في ديوان ابن عبد ربه, منها قوله (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٧٠) من البسيط

هَلاّ ابْتكرتَ لبينٍ أنت مُبتكرُ هيهاتَ يأبى عليكَ اللهُ والقدرُ
ما زلتُ أبكي حذارَ البينِ ملتهفًا حتى رثى لي فيكَ الرّيحُ والمطرُ
يا بردهُ من حيا مُزنٍ على كبدِ نيرانها بغليلِ الشّوقِ تستعرُ
آليتُ ألاَ أرى شَمسًا ولا قمرًا حتى أراك فأنت الشّمسُ والقمرُ

ما نلحظه في هذه الابيات ان الشاعر وظف لغته الشعرية بما تحمله من تدفقات عاطفية, مكنته من الإفصاح عما يختلجه ذاته, مخترقًا المألوف من اللغة العادية؛ ليخلق حالة وجدانية تحرك خيال المتلقي وتسترق سمعه, عندما جعل من الريح والمطر وهما من الجوامد ذواتًا عاقلة ترثي الذات الشاعرة المتوجعة والمتألمة مجازًا بقوله (حتى رثى لي فيك الريح والمطر), جاعلاً منهما برهانًا للحياة والخير, ويستمر الشاعر في بث اشجانه من خلال الاستعارة, ويوظف خرقًا استبداليًا ضمن النمط الاستعاري, عندما عمد الى اختيار (غليل الشوق), فجعل الشوق يحترق ويشتعل, لتحل محل (الحطب) الذي حذفه؛ لوجود لازمة تدل عليه وهي الاحتراق, فقد عملت الاستعارة على منح الخطاب الشعري قوة في التعبير, ونجاح الشاعر في الافصاح عما يختلجه في ذاته.

ويحشد ابن عبد ربه انزياحاً اسلوبيًا في نص اخر, قائلاً : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٥٠) من البسيط

بادرْ إلى التَّوبةِ الخلصاءِ مجتهدًا والموتُ ويحكَ لم يُمددْ إليكَ يدا
وارقُبْ من اللهِ وعدًا ليس يُخلفهُ لا بدَّ للهِ من إنجازِ ما وَعَدا

في هذه المقطوعة التي تحمل معنى المبادرة بالعمل الصالح, نقف امام نصًا قائمًا على خرقًا لغويًا خارج عن نسق التقريرية, عمق من خلاله الشاعر دلالته الاستعارية, ليشد من خلاله ذهن المتلقي, فعمد الى تجسد الموت وهو مدرك معنوي جاعلاً له يدًا, وليس للموت يدٌ يصل بها الى الانسان, لكنه يقصد ان على المرء ان يستعد له للموت الذي لابد ان يدركه قبل فوات الاوان, فجاءت الاستعارة لتزين الصورة وتقوية ايحاءها.

٣- الكناية:

الكناية احدى وسائل التصوير البلاغي, ومظهرًا من مظاهر جماله الفني التي تغني النص دلاليًا, عدهُ البلاغيون منبه ذوقي يستلزم من القارئ ادراكًا يتناغم مع متطلبات التصوير الشعري, والكناية شبيهة الاستعارة ((من حيث قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة ، تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظراً)) (عتيق، ١٩٨٥، صفحة ٢٢٤) , والمراد بالكناية ليس المعنى الموضوع له, بل كما اوضحه الجرجاني هو عندما يريد المتكلم ((إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه)) (الجرجاني، د.ت، صفحة ٦٦) ، وفي قصائد ابن عبد ربه الكثير من الكنايات الدقيقة والمعمقة, تنسجم مع متطلبات الموقف الشعري, ومن تلك النصوص التي حوت على هذه اللعبة الذوقية قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٤٠) من الكامل

فكأنّما جاستْ خلالَ ديارهمْ أسدُ العرينِ خَلتْ بسربِ نِعاجِ

في هذه البيت المجتزأ من النص المدحي, نرى انه قد زخر بالألفاظ والعبارات الكنائية التي حملت معاني بعيدة لا يدل عليها اللفظ بذاته, لكنها اجادت على النص حيوية وقوت صورته البيانية, ففي هذا البيت نجد هناك كنايتين قد وظفها الشاعر, فَضَل في كنايته الأولى عدم التصريح بها لأدراكه بأن التعريض أليق من التصريح, فيذكر لفظة اسد العرين كناية عن جيش الخليفة المنتصر الذي ذوقه خصمه الامرين, اما الثاني فقد انعطف ابن عبد ربه الى المجاورة من خلال استخدامه للفظة(سرب النعاج) دلالة عن جيش ابن حفصون المهزوم, ان هذا التعبير الكنائي المكثف الذي لجأ اليه الشاعر, زاد من تلاءم الخطاب, وافصح عن مقدرته في توظيف هذا النسق للتعبير عن المعاني بغير اللفظ الموضوع له.

ومن ذلك ايضًا, قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٧٧) من الوافر

ورادعـــةٍ بأنـــفاسِ العَـــبيرِ مُـــقنَعّة المـــفارقِ بالقـــتـــيرِ

في هذا البيت الشعري اراد الشاعر من خلال نسق الكناية, الذي تكون عن طريق مجموعة العلاقات التي أنتجت النص, هو التلميح الى حياة اللهو والقصف التي كان يعيشها بصباه, ففي هذا البيت المجتز من مقطوعته الخمرية ينعطف فيه الشاعر عن التصريح بالمعنى الحقيق الى التلميح من خلال قوله (القتير) في شطره البيت كناية عن ما يعلو الخمرة من زبد, فقد حاز الشاعر في هذا التعبير الكنائي البسيط الجمع بين جمالية الخطاب الادبي من حيث الاقتضاب, والهاب الفكر في سبيل التوصل الى المعنى المراد, فقامت الكناية بإيفاء ((معنى كثير في قليل

من اللفظ، وذلك هو الإيجاز الذي يمثل عنصراً من عناصر رفيع التعبير والإعجاز)) (بكري، ١٩٨٢، صفحة ج٢/ ١٨) .

المستوى التركيبي:

للقول الشعري اهمية كبيرة في تكوين بنية النص بشكل عام, وفي تكوين البنية التركيبية بشكل اكبر, وبقدر اتقاد التراكيب اللغوية بخصائص اكثر استيعابًا للفكر يتوقف مقدار تأجج البنية التعبيرية, ومن الواضح ان اللغة المنفردة لا يمكن لها ان تؤدي غرضًا, ولا ندرك لها معنى مالم تنتظم وتنسجم الكلمات مع الاخرى, وتصبح كل منها مرتبطة مع بعدها, فتحمل معنى تركيبيًا يفصح عنها السياق وهذا ما اشار اليه الجرجاني بقوله ان الألفاظ ((لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب)) (الجرجاني، اسرار البلاغة, (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر)، ١٩٩١، صفحة ٤) لذلك فأن مهمة المبدع في بناء بنيته اللغوية, مهمة شاقة: لأنها تكون مسؤولة عن رفد اللفظ بالإيقاع, مثلما تكون مسؤولة عن رفده بالصورة, التي تمثلان نتيجة تلك الحادث التعبيرية ابدعها الشاعر في لحظة شعورية تستدعي انتباه المتلقي.

ومن خلال اطلاعنا على نتاج ابن عبد ربه وجدنا ان ديوانه حفل بالكثير من الظواهر اللغوية التي تفاوتت وفرتها بين اسلوب واخر, بين استفهام ونداء وامر ونهي.

١- الاستفهام:

من الاساليب اللغوية المهمة التي يستند اليها المبدع في عمله الشعري(الاستفهام), بوصفه نافذة يشرف من خلالها الشعراء على مساحات شعري كبيرة, فتمنح تجربتهم طاقة شعرية قصوى من الاداء الفني الموسر, والاستفهام هو من اركان الانشاء الطلبي, والذي يوصف بطلب ((العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل) (مطلوب، ١٩٨٩، صفحة ج١/١٨١) , وقد عمد ابن عبد ربه الى استثمار اسلوب الاستفهام بأدواته (أسماء او حروف) في نصوصه الشعرية, ومن ذلك قوله في الغزل, (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٢١) من الطويل

أيَقْتُلُني دائي وأنتَ طبيبي قَريبٌ, وهل منْ لا يُرى بقريبِ؟
لئنْ خُنْتَ عَهدي إنَّني غَيرُ خائنٍ وأيُّ مُحبٍّ خَانَ عَهْدَ حَبِيبِ؟

هذه التساؤلات المتعدد التي اطلقها الشاعر, ما هي الا منظومة تحادثيه مزروعة في نفس الشاعر, نمت وازهرت بمعية المدرار التأثري, أوجد لنا شكل النص في صورته التركيبية التي يحجم اتقادها على الافادة التعبيرية, والذي

بدوره يترصد انسجام الادوات مع اساليب النص الاخرى, ونص وقد استحضر ابن عبد ربه في استفهامه اكثر من اداة تمثلت في الاسماء(أيّ) والحروف (الهمزة وهل), ضاعفت طاقة النص الايحائية. ومن تساؤلاته الاخرى قوله: (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٤٢) من المقتضب

يا مليحةَ الدَّعَجِ هل لديكِ من فَرجِ؟
أم تُراكِ قاتلي بالدَّلالِ والغنجِ؟
منْ لحُسن وهكِ من سوءِ فعلكِ السَّمجِ؟
عاذليّ حَسبكُما قد غرقتُ في لُجَجِ
((هل عليَّ –ويحكمُا!- إنْ لهوتُ من حرجِ؟!))

إنَّ لوعة الشاعر وهيامه بالحبيبة هو المحور الذي ارتكز عليه النص, فعن طريق اساليب الكسب البصرية والحسية التي استند عليها فيها لغة تحمل في طياتها معانٍ تلامس الاحساس مكنت الشاعر من الافصاح على قدر اكثر الشعرية, والذي وجد من خلال نسق الاستفهام بعد أن افرغه من معناه الحقيقي وسيلة ينجز فيها هدفه, إذ منحه المساحة لرسم صوره المتماسكة والتي تخبر بنوع من الاسى والخوف بدلالة(هل لديك, ام تراك قاتلي, سوء فعلك) هذا التساؤلات المتكرر بأدوات متعددة منحت النص الفاعلية.

٢- **النداء:** هو احد البنى الطلبية المهمة, واكثرها توظيفًا في الشعر العربي, كونه وسيلة لعقد الصلة بين صاحب النداء وبين من يريد الاقبال عليه او تنبيه, بوساطة احدى ادواته المخصوصة, وقد يخرج الشعراء هذا النسق التركيبي من دلالته الوضعية، الى دلالات ومعانٍ بديلة تفهم من سياق الكلام.

اجاد ابن عبد ربه في توظيف ادوات النداء لتوثيق بناء نصه الشعري, ولعل الاداة (الياء) وهي التي اعم ادوات النداء, كانت اكثرها حضورا, واعتلت الصدارة في موضوعات متعددة, ومنها قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٥٢) من البسيط

الجسم في بلدٍ والروحُ في بلدٍ يَا وحشَة الرُّوحِ بل يا غُربة الجسدِ
إنْ تَبْكِ عَيناكَ لي يَا من كلفتُ بهِ مِنْ رَحمةٍ فَهُما سَهمان في كبدي

افادة الادة يا في البيتين اعلاه معنى اللوعة والاشتياق للمحبوبة, ولبت في ذات الشاعر نفس المعاني والدلالات, الذي بان جليلًا في عجز البيت الاول عندما ينادي الشاعر بوحشة الروح لغياب الحبيب عنه, حتى الجسد قد

شاركه الم الفراق وبات يشعر بغربتها صارت كالسهمان في جوى كبده, ومن نداءاته الاخرى, قوله (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٧١) من البسيط

يا مَنْ تَلَهَّى وشَيْبُ الرأسِ ينْدُبَهُ ماذا الَّذي بَعْدَ شيبِ الرأسِ تَنْتَظِرُ؟

ما نلحظه من نداء ابن عبد ربه في هذا البيت هو التقريع والتأنيب للإنسان الغافل التي سرقته الدنيا, فبات لاهيًا منشغلًا بشهواتها, على الرغم من كبر سنه وغزى الشيب راسه, فيحذره من تلك الغفلة ويبكيه, فالموت صار قريبًا منه, مندهشًا ومتسائلاً ماذا ينظره الناس بعد هذا كله, فالنداء جاء ليشعر المخاطبين بغفلتهم, فاقتضت عليه تنبيههم وايقاظهم من سباتهم لعلهم يتذكرون.

٣- الشرط:

الشرط من الاساليب اللغوية المهمة, الذي يستند بناءه على علاقة بين تركيبين بوساطة الاداة, التي بدورها تقوم بربط الشقين ربطاً وثيقًا تحول دون استغناء احدهما عن الاخر, فيكون الاول سببًا في وجود الثاني, بمعنى ان الشرط هو عقد يوجب من لزوم جوابه مبعثًا له ولإدته, فالشرط هو ذلك التركيب الذي يبنى على((تألف جمل إسناديةٍ بسيطةٍ مع بعضها أو مع جملٍ غير إسنادية بعلاقة مركبة)) (المطلبي، ١٩٨١، صفحة ٦٤) وقد استثمر الشاعر توظيف نسق الشرط في اشعاره, لاسيما الادوات (اذا ولو ولولا), فمن توظيفه للأداة اذا قوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٢٠) من الطويل

سُيوفٌ يَقيلَ الموت تحت ظُباتها لها في الكُلى طُعمٌ وبين الكُلى شربُ
إذا اصطفَّت الرّاياتُ حُمرًا متونُها ذوائبها تهفُو فيهفُو لها القَلْبُ
ولم تنْطقِ الأبطال إلاّ بفعلها فألسُنُها عُجمٌ وأفعالُها عُرْبُ!
إذا ما التَقوْا في مأزقٍ وتعانَقُوا فلقياهمُ طعنٌ وتعنيقُهُمْ ضَرْبُ

نلحظ من خلال هذه الابيات ان نسق الشرط بان من خلال التكرار الواضح للأداة (إذا) في البيتين الثاني والرابع, التي شكلت مركز النص واساسًا لموضوع الشاعر وهو (الوصف), فرغب الشاعر في تكثير الجانب الدلالي من خلال التركيب الشرطي؛ لإدراكه له بما يمنحه من مساحة وفيرة للإفصاح, وهذا ما افادته الاداة إذا التي دلت على ((جزم المتكلم بوقوع الشرط أو على ترجيحه لوقوعه,) (أسبر، ١٩٨١، صفحة ٧٦), فحققت الفاعلية الشرطية من خلال ارتباطها بالأفعال (اصطفت, التقى) بدلالته الماضية, والتي توافقت مع موضوعه الشعري, الذي اراده الشاعر منح فرسان المعركة صفات الشجاعة والقوة.

ومن ادوات الشرط الاخرى التي برزت في شعرِ ابن عبد ربه لو, كقوله : (ربه، ١٩٧٩، صفحة ٨٠) من الكامل

هلا عطفتَ برحمةٍ لمّا دَعَتْ وَيلًا عليكَ مدائحي وثُبورا
لو أنَّ لُؤمكَ عادَ جودًا عُشره ما كانَ عندكَ ((حاتمٌ)) مذكورا!

ان المفهوم الاساس الذي اراد الشاعر ايصاله من خلال الشرط, حالة الالم والخيبة التي شعر بها بعد رده من قبل الامير في اطلاق محبوس عنده, فاراد ان يجرد المهجو من خصائل الكرم والعطاء, فلجأ الى توظيف الشرط ليكثف دلالته, الذي عززته الاداة لو من خلال الربط باستحالة الكرم لشدة لومه.

الخاتمة:

وبعد نهاية رحلتنا في شعر ابن عبد ربه الاندلسي يمكننا ان نبين او نلخص اهم الخصائص الاسلوبية في شعره, وإنّا لا ندعي بسيطرتنا على شعره سيطرة شاملة, لان الدراسات الاسلوبية تعتمد اساسًا على تنوع القراءات وتعددها, لذا فقد اخترنا سمات وخصائص بارزة بحسب قراءة النصوص, ومع النظر الى السياق العام نظرة اعتبارية عن طريق قراءة شاملة استكشافية نسبيًا, وتوصلنا الى:

تمكن ابن عبد ربه من تحقيق مستوى موسيقيًا مائزًا, سواءً في تشكيل موسيقاه الداخلية المتمثلة بالتكرار والجناس, والتي اظهرت مقدرة الشاعر في تحقيق مستوى صوتي ايحائي, أو على مستوى الموسيقى الخارجية، فقد تناول فيها الأوزان العروضية المعروفة التي كثر تداولها لدى الشعراء، وقد تصدرت بحور (الطويل، والكامل والبسيط والوافر) اغلب شعره, وهي بحور طويلة تحتوي على قدر كبير من التفعيلات .

اما على المستوى البلاغي فقد كشفت هذه الدراسة ان ابن عبد ربه حقق بعض التفرد في نصوصه على مستوى الصورة والتي انمازت بتنوعها, إذ هيمن التشبيه على اكثرها, فجاءت متسقة مع موضوعه وخياله, وكذلك جاءت الاستعارات والكنايات التي اسهمت في رسم ادوات النص التي يروم الشاعر في الوصول الى غايته.

شكل الجانب التركيبي ملمحًا اسلوبيًا مميزًا, اذ تحولت نصوص الشاعر الى حواضن اسلوبية للإنتاج وتوزيع خصب عن طريق الاستفهام والنداء والشرط.

المصادر والمراجع :

ابن خوية. (٢٠١٣).

ابن رشيق القيرواني. (١٩٨١). *العمدة في محاسن الشعر ونقده* (المجلد ط٥). (تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) بيروت: دار الجيل.

ابن قتيبة. (١٩٥٤).

ابن منظور. (د.ت).

أحمد المدرس. (٢٠٠٩). *لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري* (المجلد ط٢). اربد الاردن: عالم الكتب الحديث.

أحمد درويش. (١٩٨٢). *الاسلوب والاسلوبية*. العراق: مجلة فصول, المجلد٥, العدد١.

الاندلسي ابن عبد ربه. (١٩٧٩). (تحقيق د. محمد رضوان الداية، المحرر) بيروت: مؤسسة الرسالة.

الشيخ أمين د. بكري. (١٩٨٢). *البلاغة في ثوبها الجديد* (المجلد ط١). بيروت: دار العلم للملايين.

الفراهيدي. (د.ت).

بلال جنيدي الشامل ومحمد سعيد أسبر. (١٩٨١). معجم *في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها* (المجلد ط١). لبنان: دار العودة.

د. . ماهر مهدي هلال. (١٩٨٥). *جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*. بغداد: دار الرشيد للنشر.

د. أحمد مطلوب. (١٩٨٩). معجم *النقد العربي القديم* (المجلد ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

د. حسن علي عباس. (٢٠١١). *شعر تميم بن المعز الفاطمي*. بغداد: دراسة فنية تحليلية, اطروحة دكتوراه, الجامعة المستنصرية, كلية التربية.

د. عبد السلام المسدي. (٢٠٠٠٦).

د. عبد العزيز عتيق. (١٩٨٥). *علم البيان* . بيروت: دار النهضة العربية.

د. عبد الكريم راضي جعفر. (٢٠٠١). *الثنائيات المتوافقة وتكرار التراكم*. بغداد: مجلة كلية التربية, ع٢.

د. كريمة نوماس محمد. (٢٠٢١).

د. محمد مندور. (١٩٥٨). *محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي* . القاهرة : معهد الدراسات العربية.

د. هناء عباس عليوي. (٢٠٠٨). *شعر ابي طالب دراسة ادبية* (المجلد ط١). العراق: مكتبة الروضة الحيدرية.

د.محمد النويهي. (١٩٧١). *قضية الفكر الجديد* (المجلد ط٢). بيروت: دار الفكر.

صلاح فضل. (١٩٩٨).

عبد القاهر الجرجاني. (١٩٩١). *اسرار البلاغة, (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر)* (المجلد ط٢). جدة: دار المدني.

عبد القاهر الجرجاني. (د.ت). *دلائل الإعجاز*. (تحقيق : محمود محمد شاكر، المحرر) القاهرة– مصر: مكتبة الخارجي.

عبد الله الطيب. (١٩٨٩). *المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها* (المجلد ط١). الكويت: مطبعة حكومة.

عدنان بن ذريل. (٢٠٠٦).

مالك المطلبي. (١٩٨١). *في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر, دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي* (المجلد ط١). بغداد: دار الرشيد للنشر.

محمد برونة. (٢٠٠٩).

نازك الملائكة. (٢٠١٤). *قضايا الشعر المعاصر* (المجلد ط٥). بيروت: دار العلم للملايين.