جامعة الخليل

عمادة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

شعر ابن نباتة المصري (ت ٧٦٨هـ) – دراسة أسلوبية

إعداد

إيمان يونس صدقي الأطرش

إشراف

الدكتور حسام محمد عمر التميمي

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل

٢٠١٦-٢٠١٧م

نوقشت هذه الرسالة يوم الأربعاء بتاريخ ٢٠١٦/١١/٣٠ وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة:

د. حسام عمر التميمي	مشرفاً ورئيساً	.....
أ.د. مشهور حبازي	ممتحناً خارجياً	.....
د. بسام القواسمي	ممتحناً داخلياً	.....

الإهـداء

إلى الغائب الحاضر، الحرّ في سجنه، والثائر في كلِّ عين، صاحب الفضل، والعين الساهرة التي رعت حلمي من بعيد، توءَم الروح، وبلسم الجراح، زوجي الحبيب عواد .....

وإلى قرة عيني، وشمس نهاري، وسر ضحكتي، طفلي الغالي محمد .....

شكر وتقدير

إلى أستاذي الفاضل الدكتور حسام التميمي، الذي أفادني بإرشاداته وخبراته، فكان خير معلّم أنار بسنا برقه كل طريق نحو العلم والمعرفة، وتحمل مني ما تحمله، فأظهر رحابة العلماء، وسماحة العارفين، فأسدى بنصحه وما بخل، إليه أقدم شكري الجزيل .

إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة، أقدّم لكم شكري لقبولكم هذا الجهد، وتكبدكم عناء التقييم، سائلة الله – عز وجل – أن يَمُنّ عليّ بالاستفادة من توصياتكم وإرشاداتكم القيمة .

إلى من علمني معاني الصبر والمثابرة، وكان بإرادته عنواناً لكل إنجاز، وفخراً لكل تقدّم ..... أبي .

إلى من أفتقدها في كلّ خطب، ولم تمنحها الحياة فرصة لأرتوي من حنان يديها، ووفير دعائها ..... أمي .

إلى أهلي وإخوتي وأخواتي وأصدقائي ومعارفي، وأخصّ بالذكر أمي الثانية والصديقة الحانية أختي أماني، التي أزالت من أمامي كل صعب، وذللت بمساندتها كل خطب، فكانت العون لي في تيسير دراستي، ورعايه ابني حتى أتمم هذا الجهد .

فلجميعكم مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان .

الطالبة

إيمان الأطرش

فهرس المحتويات

الإهداء	ت
الشكر والتقدير	ث
فهرس المحتويات	ج
الملخص	د
المقدمة	ذ
الفصل الأول: التكرار في شعر ابن نباتة المصري	1
_ مدخل	2
_ أولاً _ أشكال التكرار في شعر ابن نباتة المصري	5
_ تكرار الحرف	5
النمط الأول: تكرار الصوت الواحد في البيت	6
_ شيوع حرف واحد داخل البيت	7
_ تكرار حروف المد واللين	12
_ تكرار القافية	20
_ تكرار الحرف في الكلمة الواحدة	25
• صيغة فعَّلَ	26
• صيغة افعوعَلَ	27
• صيغة فعْلَلَ	27
• صيغة فعّال	29
النمط الثاني: تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي أو رأسي	30
_ تكرار الكلمة	37
_ تكرار الجملة	43
_ التكرار الذي يأتي في القصيدة الواحدة	44
_ التكرار الذي يشيع في عموم شعره	48
_ تكرار الصورة الشعرية	55
_ ثانياً _ دلالة التكرار في شعر ابن نباتة المصري	60
_ الدلالة النفسية	60
_ الدلالة الاجتماعية	69

الفصل الثاني: الانزياح في شعر ابن نباتة المصري 73
_ مدخل 74
_ أولاً _ الانزياح الاستبدالي 77
_ ثانياً _ الانزياح التركيبي 83
_ التقديم والتأخير 84
_ تقديم المسند والمسند إليه 85
_ تقديم المفعول به على الفاعل 89
_ تقديم الجار والمجرور 91
_ الحذف 95
_ حذف المبتدأ 96
_ حذف الخبر 99
_ حذف الفعل 100
_ حذف الحرف 103
_ الالتفات 105
_ الالتفات بالضمائر 106
_ الالتفات بالأفعال 108
_ ثالثاً _ الانزياح الإسنادي 110

الفصل الثالث: البديع في شعر ابن نباتة المصري 115
_ مدخل 116
_ أولاً _ الجناس 117
_ الجناس التام 118
_ الجناس الناقص 124
_ ثانياً _ رد العجز على الصدر 130
_ ثالثاً _ السجع 134
_ المتوازي 135
_ المطرف 136
_ المرصع 136

_ رابعاً _ الطباق 137
_ طباق الإيجاب 138
_ طباق السلب 140
_ إيهام التضاد 141
_ خامساً _ التورية 143
_ سادساً _ التقسيم 147
_ الخاتمة 150
_ المصادر والمراجع 152

الملخص

تقف هذه الدراسة على ثلاث ظواهر أسلوبية ترد في ديوان ابن نباتة المصري، وتتمثل في: (التكرار، والانزياح، والبديع)، وهي تركز على دور هذه الأساليب في الإيحاء بمعاني الشاعر، وإبراز جماليات نصوصه، والكشف عن مدى إبداعه في توظيف طاقاته اللغوية بأساليب متنوعة تؤثر في القارئ، ويتم ذلك بالاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من لغة النص أساساً في دراسته، على اعتبار أن العمل الأدبي هو عمل لغوي يستثمر من إمكانات اللغة الصوتية والدلالية ما يمكنه من بث مشاعره وأفكاره بأسلوب مميز .

وقد احتوت هذه الدراسة ثلاثة فصول، تناول فصلها الأول ظاهرة "التكرار"، وبيّن ما لها من أثر في تأكيد معاني الشاعر، وإضفاء الجمال على نصوصه، فضلاً عمّا لها من أهمية في الكشف عن نفسيته، والتعبير عن مظاهر حياته الاجتماعية .

ودرس الفصل الثاني "الانزياح" الذي أفاد منه الشاعر في تنبيه المتلقي لما يريد، وإثراء نصوصه بما تحمله انزياحاته عن المألوف من أبعاد دلالية وجمالية تحقق له الإبداع .

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة بعض الفنون البديعية التي كان لها حضور بارز في شعره، وسعى عن طريقها إلى التعبير عن معانيه بدقة، وتوليد جرس موسيقي – عبر فنونه اللفظية – يزيد شعره بهجة وجمالاً .

المقدمـــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، محمد – صلى الله عليه وسلم– وبعد:

فقد جاءت هذه الرسالة بعنوان " شعر ابن نباتة المصري– دراسة أسلوبية "، وكان دافع الباحثة لاختيار هذا الموضوع هو الرغبة في الخوض في شعر ابن نباتة المصري، لا سيما أنها اعتمدت قبل هذا العنوان موضوع "الصورة الشعرية" عنده، وفوجئت بعد استخراج الصورة من ديوانه أن الموضوع قد بُحث في رسالة ماجستير بعنوان "الصورة الفنية في شعر ابن نباتة المصري"، قدمها محمد غلاب سمى مهدي لجامعة القاهرة عام (1990)م، فاتجهت لدراسة جوانب أخرى من شعره لم تتناولها الرسائل الأخرى بالبحث حسبما توصلت إليه .

وقد وقع اختيار الباحثة على هذا الشاعر لكونه يمثل أحد أهم شعراء العصر المملوكي الذين يمكن من خلالهم التعرف على الناحية الأدبية في هذا العصر، وبخاصة أن ابن نباتة كان من الشعراء الجادّين المميزين في ذلك العصر باتفاق كثير من الباحثين، وأطلق عليه بعض الأدباء لقب أمير شعراء المشرق، لكونه يمثل الوحدة الأدبية القائمة بين مصر التي هي وطنه الأصلي، وولد فيها سنة ستمائة وست وثمانين للهجرة، والشام التي رحل إليها وقضى فيها زمناً طويلاً من حياته، حتى عاد إلى مصر وهو شيخ كبير السّنّ، وكانت وفاته فيها سنة سبعمائة وثمان وستين للهجرة .

كما تعززت الرغبة في دراسة هذا الموضوع بفعل ما حظيت به الدراسات الأسلوبية من اهتمام الباحثين المحدثين؛ نظراً لأهميتها في الكشف عما تحمله النصوص من أبعاد دلالية

وجمالية بالاعتماد على اللغة التي تتشكل منها، هذا بالإضافة لما لها من دور في إظهار مدى إبداع الشاعر في إبراز المعنى، ولفت انتباه المتلقي لما يريد .

ولأجل معرفة ما ينطوي عليه شعر ابن نباتة من قيم دلالية وجمالية ومقدار إبداعه في خلق هذا الشعر، جاءت هذه الدراسة الأسلوبية لتقف على ثلاث ظواهر أسلوبية في شعره، وهي: التكرار والانزياح والبديع .

وتستمد هذه الدراسة أهميتها من كون الظواهر الأسلوبية التي تم تناولها فيها لم تنفرد بدراسة مستقلة – في حدود علم الباحثة – في الوقت الذي تعددت فيه الكتب التي تحدثت عن شخصيته، وثقافته ونشأته، وموضوعات شعره، وأسلوبه الشعري بشكل عام، ولا سيما كتاب "ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق" للمؤلف عمر موسى باشا، وكتاب "ابن نباتة شاعر العصر المملوكي" لمحمود سالم محمد، كما تناول بعض الباحثين دراسة جوانب محددة في شعره وما وجدَتْه الباحثة من هذه الدراسات رسالتين، إحداهما بعنوان: "الصورة الفنية في شعر ابن نباتة المصري"، التي تمت الإشارة إليها في بداية هذه المقدمة، والأخرى بعنوان: "شعر ابن نباتة المصري تحقيق ودراسة". لوائل عبد الفتاح محمد، وهي رسالة دكتوراة قُدّمت لجامعة القاهرة عام(2007)م. ويضاف إلى ذلك بعض الأبحاث المحكمة التي تناولت موضوعي (التناص) و(الرمزية) في شعره، لكنها لم تتطرق إلى الجوانب التي تناولتها هذه الدراسة .

وتأتي الدراسة هنا في ثلاثة فصول وخاتمة، تم فيها التركيز على طريقة الشاعر في استخدام اللغة التي تُميّز فنّه، وذلك سيرا على منهج الأسلوبية التي تدخل إلى أعماق النص، بالاعتماد على اللغة التي يتكوّن منها، وتكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، كما أفادت من المنهج التاريخي في التعريف بالشخصيات الواردة في الأشعار .

حيث تناول الفصل الأول موضوع "التكرار" في شعره، وبدأ بمدخل تحدث عن أسلوب التكرار من حيث: معناه، وضوابطه، وأهميته، ثم تلاه الحديث بشكل مفصل عن أشكاله في شعر ابن نباتة المصري، وتتمثل في: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والصورة، ثم تطرق إلى ما للتكرار في شعره من دلالات نفسية وأخرى اجتماعية .

وخُصص الفصل الثاني للبحث في "ظاهرة الانزياح" في شعره، حيث تم استهلاله بمدخل للتعريف بمصطلح الانزياح، ومعاييره، ووظيفته، وأهميته، ثم تناول أشكاله في شعر ابن نباتة المصري، وهي: الانزياح الاستبدالي، والتركيبي، والإسنادي، ووقف في هذه الأشكال على أنواع متعددة من الانزياحات التي استخدمها الشاعر للتعبير عن معانيه وتوضيح رؤاه .

أما الفصل الثالث فقد درس البديع في شعره، وتضمن في البداية لمحة موجزة وسريعة حول بدايات مصطلح البديع، وتوسّع العلماء فيه وصولاً إلى عصر ابن نباتة، ثم وقف عند أبرز الفنون البديعية التي ظهرت في شعره، وهي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والطباق، والتورية، والتقسيم، مبيناً من خلال هذه الفنون ما يمتلكه ابن نباتة من طاقات لغوية ساهمت في النهوض بشعره .

وانتهت الدراسة بخاتمة كانت عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها البحث .

وقد تنوعت مصادر الدراسة ومراجعها وفقاً لمتطلبات البحث، فأفادت من الكتب القديمة، والدراسات والبحوث الحديثة على حد سواء، وكان أول هذه المصادر وأهمها ديوان ابن نباتة الذي استقت منه الباحثة مادة الدراسة، ومنها كذلك من أمّات الكتب: (الخصائص) لابن جني، و (المثل السائر) لابن الأثير، و (خزانة الأدب) للحموي .

أمّا الدراسات والبحوث الحديثة فكان من أهمها: (التكرير بين المثير والتأثير) لعز الدين السيد، و (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) لأحمد ويس، وغيرها كثير من المراجع المدونة في هوامش الدراسة .

ولا يفوت الباحثة في هذا المقام أن تتقدم بالشكر الجزيل، وعظيم الامتنان من الأستاذ المشرف الدكتور حسام التميمي على ما نصح ووجّه وأرشد وشجّع من أجل إنجاز هذه الرسالة، فجزاه الله خير الجزاء .

وبعد؛ فهذا جهدي، بذلت فيه ما استطعت للوصول به إلى هذه الصورة، فما أصبت في دراسته فهو بتوفيق من الله، وما أخطأت فيه فمن الشيطان، والكمال لله وحده .

الفصل الأول

التكرار في شعر ابن نباتة المصري

مدخـل

يمثل التكرار أحد أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية، ذلك أن الدراسة الأسلوبية تتميز عن غيرها من الدراسات التي تقوم على الشرح والتفسير، بالتركيز على الخواص المكررة، التي يتم توظيفها بانتظامٍ داخل النص الأدبي[1] .

ويجد الدارس في هذا الأسلوب ما يستوقفه للكشف عما في لغة الشاعر من إبداعٍ؛ وذلك "لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[2] .

ويُعَرّف التكرار في اللغة بأنه : الرجوع إلى الشيء، وإعادته مرّة بعد أخرى، وكذلك الترديد، حيث يقال : كرّرتُ عليه الحديث إذا ردّدته عليه[3] .

أما في الاصطلاح فهو في أبسط مستوياته "أن يأتي المتكلم بلفظ، ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده"[4] .

وقد تنبه بعض علماء العربية من لغويين وبلاغيين ونقاد إلى ظاهرة التكرار، وأشاروا إليها في معالجتهم لكثير من النصوص[5]، وبالرغم من معرفة العرب للتكرار منذ أيام الجاهلية، وروده في الشعر العربي إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في العصر الحديث، حيث عَدّه المحدثون في فترة

---

[1] ينظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 106 .

[2] ينظر: عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، 80 .

[3] ينظر: ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (كرر)

[4] مطلوب، أحمد ، **معجم النقد العربي القديم** ، 1\370 .

[5] ينظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، 105/1، وابن فارس، **الصاحبي**، 177، وابن جني، **الخصائص**، 102/3-104، وأبو هلال العسكري، **الصناعتين**، 212-213، وابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، 51،53، وابن رشيق القيرواني، **العمدة**، 92/2، وابن الأثير، **المثل السائر**، 3/3-35 .

من الزمن أحد ألوان التجديد في الشعر، فهو يمتلك من الإمكانيات التعبيرية ما يستطيع به أن يصل بالمعنى إلى درجة الأصالة ويغنيه[1] .

ويتوقف نجاح التكرار على مدى الوعي الشعري في استخدامه بالقدر الذي يساهم في إنجاح العمل الشعري[2]، فهو إما أن يحيي الكلمة أو يميتها، وذلك أن اللفظ المكرر يَقِف، في الوقت الذي يتحرك فيه كل شيء حوله ، فينتفخ ، ويجذب الانتباه ، مما يجعل الوعي يتوقف عنده ، فإذا هيمن التكرار الآلي الذي يعطل الوعي على العمل الشعري ، فقدت الكلمة وزنها، وأصبحت كأن لم تكن[3]. وهذا الأمر الذي يتطلب من الشاعر استخدامه: "بحذر وحساسية يجنبانه الوقوع في مزالق تعبيرية، تثقل جسد القصيدة وتحولها إلى مومياء محنطة"[4].

والإكثار من استخدام التكرار إلى حد الإفراط فيه يُدخل النص في الضياع، ويصل بالمعنى إلى درجة الصفر، فيبتعد التكرار عن نقطة المركز، ويندفع نحو أماكن هامشية في الموسسيقى[5]، وبناءً على ذلك فالشاعر الحاذق هو الذي يكرر عندما تستدعي الحاجة للتكرار، فيجعل من تكراره وسيلة لإضفاء الجمال على النص، لا مجرّد حشد كلمات لا فائدة منها، كما عليه أن يتنبه إلى أن الجمال لا يكون بكثرة استخدامه للتكرار، بل بقدر ما لهذه الظاهرة من تأثير إيجابي في الأداء الشعري، يجعل منها "فضيلة في الشعر"[6] .

وتصل ظاهرة التكرار أعلى درجاتها تأثيراً وحضوراً في القصيدة الحديثة، إذ أصبح البناء التكراري فيها يمثل نظاماً خاصاً، يعتمد في أساسه على طبيعة التجربة الفنية، ومدى عمقها

---

[1] ينظر : الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، 230-231
[2] ينظر : عبيد ، محمد صابر ، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** ، 194
[3] ينظر : غاتشف ، غيورغي ، **الوعي والفن** ، 64
[4] ينظر: الحمد، إبراهيم مصطفى، **فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان**، 78 .
[5] ينظر : بارت ، رولان ، **لذة النص** ، 77
[6] كيليطو ، عبد الفتاح ، الأدب والغرابة ، **دراسات بنيوية في الأدب العربي** ، 12

وثرائها، وقدرتها على توظيف الشكل التكراري الذي يحقق لبنية التكرار أكبر قدر ممكن من التأثير، بالاعتماد على قوة فاعليته التي لا تجعل من الإمكانات اللغوية والنحوية حداً تقف عنده، وبذلك يصبح أداة ذات فائدة مزدوجة موسيقية ودلالية في آن واحد، كما حاولت القصيدة الحديثة بكل معطياتها المتاحة أن تمد التكرار بإمكانات أخرى جديدة تزيده تعقيداً وثراءً، وهذا يتطلب النظر إلى العمل الشعري الحديث وفق رؤية كلية متماسكة الأجزاء، باعتباره بنية واحدة توظف جميع الإمكانات المستخدمة فيه للوصول إلى أفضل حالة شعرية يظهر فيها النص[1] .

وتتمثل أهمية التكرار في إضفاء كثافة على اللغة لجذب انتباه المتلقي، وتدفعه إلى تأمل لغة الشاعر وأسلوبه في النص الأدبي[2]، فالألفاظ المكررة تمثل جوهر المعنى، ولعل اختيار الشاعر لها نابع من مدى إدراكه لطبيعتها، وأهميتها وتأثيرها على ما يطرحه من أفكار[3]. وهو من ناحية أخرى يعد إحدى الأدوات الفنية الأساسية في النص، فهو يستخدم في الشعر والنثر، والرسم والتأليف الموسيقي[4] .

ويهدف التكرار إلى تحقيق عدد من الأمور تتجلى بشكل أكبر في تأكيد اللفظ الخاضع للتكرار، وتأكيد معناه، وإحداث الإيقاع الموسيقي الذي تسر الأذن بسماعه[5] .

والتكرار الشعري الذي يدل على تقدم في الوعي الفني يأتي في القصيدة بأشكال مختلفة، مستخدمة في الأساس لإتمام الدلالة، بأسلوب إبداعي يرفع من قيمته الشعرية[6] .

---

[1] ينظر :عبيد ، محمد صابر ، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** 193-194

[2] ينظر : الخلايلة ، محمد خليل ، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، 32

[3] ينظر : عبد المطلب ، محمد ، **التكرار اللفظي في قصيدة المديح عند حافظ** ، مجلة فصول م 3 ، ع 2 ، سنة 1983، 47

[4] ينظر : عبد المطلب ، محمد ، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة** ، 390 ، والنعامي ، ماجد ، **ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة)**، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ، م 3 ، ع 1 ، 2012 م، 70

[5] ينظر: محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر، مجلة الشعر**، ع 8، 1977، 29 .

[6] ينظر : عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، 194.

أولاً _ أشكال التكرار في شعر ابن نباتة المصري

ظهر التكرار في شعر ابن نباتة بصورٍ مختلفة، وهي: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والصورة، وذلك كما يلي:

- تكرار الحرف

إن للحروف والأصوات وظيفتها في تكوين المعنى، فالحرف في اللغة العربية له إيحاء خاص، فهو إن لم يكن ذا دلالة قاطعة على المعنى يحمل بداخله دلالة إيحاء، تضع النفس في حالة تهيئها لقبول المعنى، وتلفت النظر إليه، وتوحي به[1]، ويرى (Bally) أن المادة الصوتية تكمن بداخلها طاقات تعبيرية هائلة، إلا أنها تبقى في مرحلة القوة والكمون ما دامت دلالة الكلمات مخالفة لها أو غير عابئة بها، أما إذا انسجمت معها فأنها تتحول إلى طور الظهور والتأثير[2]، ولم يعط العربي لأصوات حروفه معاني مطلقة، أو قيماً رمزية ثابتة، بل ترك الأمر لما تلمح به هذه الأصوات، ولطريقة النطق بها أينما وقعت في الكلمة[3] .

وتكرار هذه الحروف والأصوات "له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري"[4]، وذلك أن الموسيقى الكاملة للشعر تنجم عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين الخصائص الصوتية للفظ وبين ظلال المعنى ونبرات العاطفة ، فتحليل أصوات الشعر ينبغي أن يراعي ما يحمله الشاعر من فكرة وما يريد أداءه من عاطفة[5]، فكثيراً ما يشير

---

[1] ينظر : المبارك ، محمد ، **فقه اللغة وخصائص العربية** ، 261

[2] ينظر : فضل ، صلاح ، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ، 27

[3] ينظر : عباس ، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 43

[4] النويهي ، محمد ، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه** ، 1/ 65

[5] ينظر: **نفسه**، 1 /69

التكرار إلى هيمنة شعور معين تظهره العبارة أو اللفظة المكررة ، وعلى الدارس التعمق بمعناها وربطها بالمعنى العام[1] .

وينشأ عن تكرار الحرف في الكلام الكثير من الحسن والانسجام الصوتي إذا جاء على أبعاد تناسب الجرس وصحة الإيقاع[2]، ولا يكون التكرار قبيحاً إلا حين يبالغ فيه، أو يأتي في موضع من الكلام يجعل النطق به شاقاً، وهنا تظهر مهارة الشاعر في توزيع الحرف المكرر بشكل حسن، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات، وهذا أمر لا يتيسر لكل شاعر، كما لا يكون مع جميع الحروف[3] .

ويمكن رصد تكرار الحرف في شعر ابن نباته المصري ضمن نمطين اثنين، هما:

الأول : تكرار صوت واحد بشكل أفقي داخل البيت أو رأسي في القصيدة .

الثاني : تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي (داخل البيت)، أو رأسي (داخل القصيدة) .

النمط الأول : تكرار الصوت الواحد في البيت

ويضم هذا التكرار تكرار أنواع من الأصوات لها أثرٌ كبيرٌ في إغناء موسيقا النص، بالإضافة إلى دورها في أداء المعنى، ولأجل الوصول إلى الغاية المرجوّ تحقيقها من هذا البحث، يمكن الاستناد على الإيقاع بجانبيه الداخلي والخارجي. ويتصل بالإيقاع الداخلي عدد من الأنظمة التكرارية التي ميزت شعر ابن نباتة، وتتمثل في : شيوع حرف داخل البيت، وتكرار حروف المد واللين، وتكرار الحرف في الكلمة الواحدة. وفي الجانب الخارجي للإيقاع ستتطرق الدراسة إلى دلالة حرف القافية في خدمة النظام التكراري في شعر ابن نباتة .

---

[1] ينظر :أبو شريفه ، عبد القادر ، وقزق ، حسين لافي ، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي** ،51

[2] ينظر : السيد ، عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، 57

[3] ينظر : أنيس ، إبراهيم ، **موسيقا الشعر** ، 39

1- شيوع حرف واحد داخل البيت

ويأتي تكرار الحرف في هذه الحالة على مساحة البيت بشكل كامل، أو على مساحة شطر منه، محدثاً نغماً موسيقياً، يهيمن على البيت بطريقة تجعل السامع يتوقف عنده؛ لأن التكرار "يعتبر منبهاً للقارئ، كي يلتفت إلى المعنى المكرر"[1]، وبذلك يصبح له تأثيره على ما يطرح الشاعر من أفكار. غير أن العربي لم يعط لأصوات حروفه قيماً رمزية معينة، ولا معان ثابتة، بل ترك الأمر لما تلمح به هذه الأصوات، ولطريقة النطق بها أنى وردت في الكلمة، مما يتطلب تركيزاً في السمع، وإحساساً مرهفاً وفطنة وانتباهاً مستمرين[2] .

والقارئ لشعر ابن نباته يجد أمثلة كثيرة على تكرار حروف متنوعة من حيث المخرج والصفات، ومما جاء فيه التكرار موزعاً على مساحة البيت، تكرار حرف الميم الشفوي في قوله يصف في إحدى قصائده[3] : (البسيط)

مَشَتْ عَلى مُسْتَحِبِّ الهَمْزِ مُصْمِيَةً[4] نِبالُها كُلَّ هَمّازٍ ومَشّاءِ[5]

حيث تكرر حرف الميم في الشطر الأول خمس مرات، كما تكرر في الشطر الثاني ثلاث مرات، ومن الملاحظ أن تكرار الميم وخاصة في الشطر الأول ساهم في إغناء موسيقا النص، وإسناد المعنى، إذ صور الشاعر قصيدته المدحيّة بالسهم الذي يُصَوّب بِدِقة ليصيب حسّاده ومن يتعرضون له بالسوء برمية قاتلة، وهذا يتوافق مع خصائص حرف الميم الذي يدل معناه على الشدة والتأني بما يماثل "ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني قبيل خروج صوت الميم"[6]، فاختيار الشاعر للفظ (مشت) المبدوء بالميم يدل على الأناة والتمهل في الخطو، بحيث لا يصل

---

[1] أبو شريفه ، عبد القادر ، وقزق ، حسين لافي ، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي** ، 50

[2] ينظر : عباس ، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 43

[3] **الديوان** ، 6

[4] الإصماء : قتل الصيد في مكانه ، وهو يعني كذلك السرعة في إزهاق الروح ، وإنفاذ الرّمية .
ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (صما)

[5] يظهر هنا تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى " هَمَّازٍ مَّشَّاء بِنَمِيمٍ " **(القلم)** 11

[6] عباس، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 71

الأمر إلى درجة الإسراع في المشي أو العدو، فالنبال تُصَوّب بِدِقّة لتحدد هدفها، ولكنها في الوقت ذاته شديدة نافذة تزهق أرواح مغتابي الشاعر برمية لا تخطئ، وهذا ما أكّده لفظ (مصمية) الذي تكرر فيه حرف الميم مرتين؛ بالإضافة إلى تتابع لفظ هذا الحرف من أول البيت إلى آخره .

ويكرر ابن نباته حرف الباء الشفوي (سبع مرات) في قوله:[1] (الكامل التام)

فَتَحَتْ بَنـو أَيّـوبَ أَبْـوابَ الـرَّجـا وَأَتَتْ بِحـارُهُـم بِكُـلِّ عَجـيبِ

فتكرار هذا الحرف يؤكد معاني الظهور والانبثاق والمفاجأة التي يوحي بها حرف الباء نتيجة انفجاره الصوتي[2]، فقد عمد الشاعر إلى استهلال البيت بلفظ (فتحت) المكون من ثلاثة حروف مهموسة، مبدوءة بحرف (الفاء) الذي أضفى على الكلمة معني الضعف والوهن[3]، ثم جاء بحرف الباء المجهور الشديد في لفظ (بنو) ليلفت انتباه السامع إلى شخص الممدوح، وهو من (بني أيوب)، ويتكرر مجيء (الباء) في الشطر الأول من البيت في الكلمات (بنو، أيوب، أبواب) ليؤكد ما أظهره قوم الممدوح من سخاء وكرم، وبتتابع مجيء الباء في الشطر الثاني في الكلمات (بحارهمو، بكل، عجيب) يظهر الشاعر بصورة بصرية أن ما يقدّمه قوم الممدوح ليس كرماً عادياً، فهم يفاجئون الآخرين بكل عجيب ومثير للدهشة .

والقارئ للبيت الآتي يلاحظ ما لتكرار حرف الفاء الشفوي الأسناني من تأثير في إيصال المعنى، وذلك بما يوحيه من معنى الضعف والوهن، يقول ابن نباتة:[4] (الطّويل)

سَـأبذلُ جِفنـي بَعْـدَ سَـيْفٍ فقدتُـهُ إذا السَّـيْفُ أوْدى فَالعَفاءُ عَلى الجِفْنِ

فبعد أن فقد الشاعر ممدوحه، لا يبالي إن أضعف البكاء بصره أو حتى أذهبه، وهذا ما أكّده تكرار حرف الفاء .

---

[1] **الديوان** ، 20

[2] ينظر : عباس ، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 99

[3] ينظر : ابن جني ، **الخصائص** ، 166/2 .

[4] **الديوان** ، 534

ويظهر في شعر ابن نباتة تكراره لحروف أخرى تشترك في المخرج، كالحروف التي تخرج من أول اللسان والثنايا العليا، إذ يكرر ابن نباتة (الراء) في وصف خيل الصيد أثناء ركضها، يقول:[1] (الرَّجَز)

رائِقَــةُ المَنْظَــرِ زَهْــراءُ الغُــرَرْ كَـأَنَّـهـا الرَّوْضـاتُ حَيَّتْ بِـالـزَّهَــرْ

فالراء صوت مكرر، ينتج عن طرق طرف اللسان بحافة الحنك مرة بعد مرة بلين ويسر[2]، وتتابع تكراره بمرونة في الشطر الأول خمس مرات، ثم في الشطر الثاني ثلاث مرات، يماثل رشاقة حركة الخيل، التي تُعجب الناظر إليها، بما تُظهره من إشراق وبياض في جبهتها، فتبدو كأنها البساتين التي يزينها نوْر النبات والشجر، فتبهر الناظر إليها.

ويقول مكرراً حرف اللام[3] . (الكامل التام)

مُتَلَــوّنُ الأَخْــلاقِ إلاّ أَنَّـهــــا لِشَــقاوَتي لَيْسـتْ تَمَـلُ مُلاَلَهــا[4]

فالمرأة التي يصفها الشاعر متلونة الأخلاق، فهي لا تبقى على حال واحد، ولا تمل من التقلب حتى يبقى الشاعر في شقاء وتعب دائمين، ولعل تتابع تكرار حرف (اللام) يساهم في إيصال هذا المعنى، فهذا التقلب في أحوال المحبوبة يشابه حدث تشكّل حرف اللام، بما ينطوي عليه من (التصاق) للسان بأول سقف الحنك، يليه (انفكاك) له عن سقف الحنك[5]، ولعل هذا التغير السريع في وضع اللسان في الفم {التصاق/انفكاك} يشابه إلى حد كبير التغير الذي يطرأ على أحوال المحبوبة .

---

[1] **الديوان**، 588

[2] ينظر: أنيس ، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية** ، 57-58

[3] **الديوان** ، 378

[4] المُلال: التقلب من المرض أو الغم . ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (ملل)

[5] ينظر: عباس ، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 78

وفي هذا البيت تكرار لحرف السين، يقول:[1] (الكامل التام)

جِسْـمٌ سَـقِيـمٌ لا يُـرامُ شِـفاؤُهُ سَـلَبَتْ سُـويدا مُهْجَتـي سَـوْداؤُهُ

فتكرار حرف السين الذي صنفه حسن عباس ضمن الحروف البصرية التي توحي بإحساس من الانزلاق والامتداد[2]، يؤكد انزلاق الشاعر ودخوله في حالة لا يرجى شفاؤه منها؛ لأن المحبوبة سلبت قلب الشاعر بنظراتها، فهو في وضع ممتد من الضعف والهزال في الجسم .

ويساهم تكرار التاء في مدح كمال الدين بن الزَمْلَكاني[3] في بيان قوة تأثير هذه الشخصية على مَنْ حولها، بما تحمله من فوائد ينتفعون بها، وذلك استناداً على ما وُصف به هذا الحرف من القرع بقوة[4]، حيث يقول:[5] (البسيط)

طالِـع فَتاويـهِ واسْـتَنْزِلْ فُتُوّتَـهُ تَلْـقَ الإفـاداتِ تَتْلـوهـا الإفـاداتُ

ومَنْ يستمع إلى بيت ابن نباتة الذي يكرر فيه حرف القاف[6] يلاحظ ما أوحى به تكراره من شدة في الموقف، يقول :[7] (البسيط)

قـامَتْ قِيـامَـةُ قَلْبي فـي هَـواكِ فَـإِنْ أَسْـكُتْ فَقَدْ شَـهِدَتْ بالسَّـقْمِ أَعْضائي

فتوالى مجيء هذا الحرف في أول الكلمات (قامت، قيامة، قلبي) أظهر حالة الصخب التي أصابت قلب الشاعر بشكل فجائي بفعل هوى المحبوبة، بعد أن كان في حالة سكون .

---

[1] **الديوان**، 10

[2] ينظر : **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 109

[3] كمال الدين أبو المعالي محمد بن علي بن عبد الواحد بن عبد الكريم الأنصاري الدمشقي، ولد سنة (667)هـ ، وكان مقدماً في الفتوى والتدريس والمشاورة في المجالس ، فأطلق عليه عالم العصر وأمير الشافعية واتصف بكرم النفس وعلو الهمة والفطنة والذكاء حتى قيل إنّه أفتى قبل أن يتجاوز العشرين من العمر. ينظر :ابن حجر العسقلاني ، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، 74/4

[4] ينظر :عباس، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 54

[5] **الديوان** ، 69

[6] صوت شديد، مخرجه أقصى الحنك،يلفظه بعضهم مجهوراً، وبعضهم يلفظه مهموساً. ينظر : أنيس ،إبراهيم، **الأصوات اللغوية** ، 72

[7] **الديوان** ، 5

كما يلاحظ في شعر ابن نباتة تكراره للأصوات الحلقية، ومن ذلك تكراره لحرف (الحاء) في قولة:[1] (البسيط)

يـا حَبَّـذا الـرّاحُ لِلأَرْواحِ سـارِيَـةً تَقْضي بِسَـعْدِ سُـراهـا أَنْجُـمُ الحَبَبِ

فتكرار الشاعر لحرف الحاء في كلمات متتالية (حبذا، الراح، للأرواح) يعكس مدى الارتياح الذي يسيطر عليه بسبب سريان الخمرة في جسده، وذلك لأن النفس تقبل على العمل المحبب عليها بكل اطمئنان، ولعل الشاعر تعمد اختيار كلمة (الراح) المنتهية بالحاء دون غيرها من أسماء الخمر، ليشد انتباه المتلقي أكثر إلى الصوت المكرر، ولا سيما أن حرف الحاء مع بحّته وحفيف النفس، أثناء خروجه من أعماق الحلق له القدرة على التعبير عما يختلج في داخل الصدر من أحاسيس وعواطف[2] .

ويكرر ابن نباتة حرف الهاء في إحدى قصائده التي يمدح فيها شهاب الدين بن فضل الله[3]، ذاكراً فضله على الممالك ، يقول في أحد أبياتها:[4] (الطّويل)

هَداهـا حَماهـا زانَـهـا جادَهـا اعْتَلى فَكـانَ عَلى الخَمْسِ الجِهاتِ شِـهابَهـا

فتكرار حرف الهاء الذي يعد من الحروف الشعورية[5]، ساعد الشاعر في بث مشاعره وحشد عدد من مناقب الممدوح في بيت واحد، كما أن اتصالها بالألف اللينة زاد من قوة تأثيرها في المعنى؛ لأن الألف أضفت على الكلمة خاصية الامتداد في الزمان والمكان[6]، وهذا يدل على أن الشاعر يتمنى للممدوح طول بقاء في الملك والعز والجاه .

---

[1] **الديوان**، 22

[2] ينظر : عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 180

[3] أحمد بن يحيى بن فضل الله العدوي العمري، أملي نسبه: شهاب الدين بن محيي الدين، ولد سنة(700) هـ ، اتصف بشدة الذكاء، وقوة الحافظة، وجمال الصورة، والاقتدار على النظم والنثر ، وكان يقرأ البريد على السلطان الناصر في فترة تولي أبيه محيي الدين كتابة السر، ولكن السلطان غضب عليه لأمر ما، فعين أخاه مكانه. ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، 333-331/1

[4] **الديوان** ، 45

[5] ينظر: عباس، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 172

[6] **نفسه** ، 95

ويستخدم ابن نباتة حرف (الهمزة) الذي يُعَبَّر به لقوته[1]، مكرراً إياه أربع مرات في شطر واحد؛ ليؤكد قوة فعل الممدوح، ورفعة قدره، وعلو شأنه موازنة بغيره، يقول في ذلك:[2] (الكامل التام)

شَـهِدَتْ مَعاليـكَ الـرَّفيعَـةُ وَالنَّـــدا أَنَّ الْـــوَرى أَرْضٌ وَأَنْـتَ سَـــمـاءُ

ففي موازنته بين الممدوح وغيره من بني البشر، عبر عن شخص الممدوح بلفظ (أنت) المبدوء بالهمزة، وجعل في مقابلها الواو في كلمة (الورى)؛ وذلك لأنها دون الهمزة صوتاً فجعلها للمعنى الأضعف[3]، ثم جاء بكلمتي (أرض وسماء) المشتملتين على الهمزة؛ ليعبر بقوة عن المعنى الذي أراده، فالناس جميعاً أرضٌ والممدوح سماء .

ولهذا النوع من التكرار أمثلة كثيرة، لا يتسع المقام لذكرها جميعاً، وما ذكرته منها هو نماذج تخدم الدراسة .

2_ تكرار حروف المد واللين

ويكرر ابن نباتة في شعره حروف العلة (الألف، والواو، والياء)، ولهذه الحروف وظيفتها المعنوية التي تقوم على إظهار المعنى الكلي العام في صور خاصة متقلبة ومتنوعة، فإضافة الياء في (عليم) لم تغير أصل المعنى وهو (العلم) لكنها كانت أداة لتنويع المعنى الواحد[4]، وقد تحدث حسن عباس عما توحيه هذه الأصوات من معان، فجعلها للإيحاء بثلاثة اتجاهات (الألف للأعلى، والواو للأمام، والياء للأسفل)، وخصّ الألف اللينة بإضفاء خاصية الامتداد في المكان أو الزمان، كما خصّ الياء بإيحاءات بصرية تختلف بحسب موقعها في اللفظة[5] .

---

[1] ينظر: ابن جني ، **الخصائص**، 160/2 .
[2] **الديوان**،12
[3] ينظر : ابن جني ، **الخصائص** ، 263
[4] ينظر: المبارك، محمد، **فقه اللغة وخصائص العربية** ، 254
[5] ينظر : **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ،95-97

وإضافة إلى الوظيفة المعنوية لهذه الحروف فإنّ لها قيمتها الموسيقية، فهي لمرونتها الصوتية وسعة إمكاناتها، تعطي المجال لتنوع الموسيقا في الكلمة أو الجملة الواحدة[1]، مما يسهم في "راحة القلب بمد النفس، وراحة الأذن بطيب النغم، وإعطاء النظم من تجاوب الجرس مالا يعطيه توالي الحروف والحركات"[2]. ويظهر تكرار ابن نباتة لحرف الألف على أبعاد متقاربة، حين تتدفق مشاعره في مدح المؤيد[3]، يقول:[4] (الخفيف)

هِمّـةٌ جـازَتْ السِّـــماكَ فَلَـمْ يَعْـــ بَـأْ مَداهـــا بِالحاسِـــدِ العَـــوّاءِ

فالممدوح يتصف بعلوّ همّة يفوق مداها نجم السماك، وهذا ما أكده تكرار حرف المد، وذلك بما يضفي على الكلمات من امتدادٍ واتجاه إلى الأعلى .

ويشتمل ديوان ابن نباتة على الكثير من الأبيات التي تكرر فيها حرف المد (الألف)، وخاصة في موضوع المدح الذي يشغل معظم شعره؛ لأن الشاعر كان يكرر في مدائحه عدداً من الصفات التي تدور في معظمها حول (علو مكانة الممدوح، وعلامات سيادته، وفضله على غيره)، وكل هذه الأمور تتطلب أصواتاً توحي بما تفيده من معاني السموّ والرفعة التي يتضمنها حرف الألف .

ومن ذلك قوله:[5] (الخفيف)

دُمْتَ سـامي المَقـامِ هامـي العَطايـا قـاهِـــرَ البَـأْسِ فـــارِجَ الغَمّـــــاءِ

---

[1] ينظر: المبارك، محمد، **فقه اللغة وخصائص العربية**،256

[2] السيد : عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، 62

[3] إسماعيل بن علي بن محمود بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أيوب ، الملك المؤيد، ويطلق عليه السلطان عماد الدين صاحب حماة،اتصف بالكرم والشجاعة والاهتمام بالعلم والمعرفة واقتناء الكتب ونظم الشعر والموشحات ، وتوفي سنة (732) هـ ينظر : ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/371-372

[4] **الديوان**، 4.

[5] **نفسه**، 8

وقوله:[1] (الطّويل)

مَهيبُ السَّطا هامي العَطا سابِقُ العُلا جَلِـيُّ الحَـلا كَشّـافُ لَيْلِ المَعـارِكِ

وقوله:[2] (الطّويل)

كَـريـمُ الثَّنـا نـالَ الكَـواكِبَ قاعِـداً وَجـاوَزَ غـايـاتِ الـعُـلا مُتَمَهّـلا

فبالإضافة لما يقدمه تكرار حرف المد من جرس موسيقي يشد انتباه السامع، فإن هذه المدات تضفي على الكلمات امتداداً إلى الأعلى يساهم في إيصال المعنى، ففي البيت الأول ساهمت المدات وخاصة ألف اسم الفاعل في الكلمات (سامي، هامي، قاهر، فارج) في التأكيد على علو مرتبة الممدوح، فهو متقدم في مقامه وعطاياه وشدة بأسه ومساندته لغيره .

وفي البيت الثاني كذلك ساعدت المدات على إظهار هيبة الممدوح وكرمه، وعلو شأنه وشجاعته، وخاصة أنها سُبقت بحروف أسندتها في إيصال الدلالة، كالطاء والسين، والعين في الكلمات(السطا، العطا، سابق، المعارك) التي توحي – على الترتيب – بالضخامة والامتداد والسموّ[3]، بما يتناسب مع شخص الممدوح .

وفي البيت الثالث أعطى حرف المد من الامتداد في المكان ما أوصل الممدوح مكانة الكواكب وهو قاعد، وما جعله يتعدى غاية مراتب الرفعة والشرف وهو متمهل .

ويكرر ابن نباتة حرف الياء موظفاً إيّاه في خدمة المعنى، وهو يعاتب الزمان الذي أصبح فيه لفظه دون قيمة، كما لا قيمة للسيف في اليد الشلاء، حيث يقول:[4] (الخفيف)

ضـاعَ فيـهِ لَفْظـي الجَهيـرُ وَفَضْلـي ضَيْعَـةَ السَّـيْفِ فـي يَـدٍ شَـلاّءِ

---

[1] **الديوان**، 360
[2] **نفسه**، 549
[3] ينظر :عباس،حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 118,119,208
[4] **الديوان**، 7

فتوالي تكرار الياء في الشطر الأول في الكلمات(فيه، لفظي، الجهير، فضلي) يؤكد ما حلَّ بالشاعر من ضياع في ذلك الزمن، وذلك بما يوحي به صوت الياء من اتجاه إلى الأسفل، يتناسب مع معنى الهلاك والضياع، ثم أتى في الشطر الثاني بصورة تبين الهيئة التي كان عليها الشاعر، وتزيد المعنى إيضاحاً، مكرراً حرف الياء، الذي يصلح أن يكون في هذه العبارة مقراً للمعنى، كما تصلح الحفرة على سطح الأرض أن تكون مستقراً للماء[1] .

ولا يخفى على السامع ما يعطيه حرف المد الياء في أواخر الكلمات من موسيقا، تشف عما في أعماق الشاعر من حنين إلى زمن الصبا،وذلك في قول ابن نباتة:[2] (الخفيف)

يـا زَمـانَ الصِّبـا سَـقَتْكَ الـغَوادي أَيْنَ كَـأسـي وَرَوْضَتـي وَنَديمـي؟

فالياء الساكنة إذا ما تحرك ما قبلها بالكسر كشفت عما يختلج في صميم الإنسان من أشياء[3]، فكيف إذا تكررت عدة مرات؟ فمن المؤكد أنها ستكون أكثر تأثيراً، وهذا ما ينطبق على الياء التي تشتمل عليها الكلمات(الغوادي،كأسي،روضتي، نديمي) في بيت السابق .

كما يسهم تكرار الياء في الكشف عما يقاسيه الشاعر من غرام، وذلك في قوله:[4] (الخفيف)

كَـمْ أُقاسـي مِـنَ الغَـرامِ وَأُخْفـي عَـنْ وُشـاتـي صَبـابَـةً وَغَليـلا

آه يـا ويلتـي ويـاليت أنّـي كُنْتُ لَـمْ أتّخـذ فُـلانـاً خَليـلاً[5]

فالشاعر أظهر ما بداخله من مشاعر متكئاً على حرف الياء، إذ كرره في البيت الأول أربع مرات بأسلوب يريح الأذن بطيب النغم، واستمر على هذا الأسلوب في البيت الثاني، لكنه كثف من

---

[1] ينظر : عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**،97

[2] **الديوان** ، 448

[3] ينظر : عباس،حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 98

[4] **الديوان**، 560

[5] يظهر في هذا البيت تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى : " يَاوَيْلَتَىٰ لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلا " **الفرقان** 28

تكرار الياء بشكل أكبر، فأوردها ست مرات على أبعاد متقاربة، ومتنوعة في مواقعها من الألفاظ، لتظهر مدى تألم الشاعر وتوجعه بفعل ما يقاسيه من الغرام، وبذا يظهر ما لتكرار الياء من دور في الإيحاء بالمعنى، وإعطاء جرس يبعث على الراحة، لا سيّما أنه صدّر بيته الثاني بلفظ (آه) الذي يدل في معناه على التألم والتّوجّع، إضافة لما يحمله صوت الهاء الذي يشتمل عليه هذا اللفظ من إيحاء بالاضطرابات النفسية التي تعتري الإنسان[1] .

ويلاحظ في شعر ابن نباتة تكراره للواو سواء مَدّية كانت أم لينة؟ ومن ذلك قوله:[2]

(الكامل التام)

قَطَعـوا الوُصـولَ وَعَوَّضوا غَيْري وَما جـاروا ابْـنَ عَمِّهِـمُ وَلا ظَلَمونـي

فالسامع لهذا البيت يستطيع أن يتبين غلبة حرف الواو فيه على غيره من الحروف، إذ تكرر عشر مرات، ثمانية منها في الشطر الأول، جاءت على أبعاد متقاربة، فأكسبت البيت _ بما فيها من مد _ إيقاعاً حزيناً؛ حيث اتخذ الشاعر من هذا الصوت " الحاصل من تدافع الهواء في الفم"[3]متنفساً يخفف ما به من تعب وكرب، بسبب عتبه على ممدوحيه الذين قطعوه ووصلوا غيره.

ويكرر ابن نباتة حرف الواو في مدحه لآل فضل الله الذين كان لهم فضلٌ كبيرٌ عليه، وفي ذلك يقول:[4] (الطّويل)

أَلَـمْ تَرَهُـم كَالشُّـهْبِ لَمّـا عَلـوا حَمـوا وَلَمّـا حَمـوا ضـاؤوا وَلَمّـا أَضوا رانوا[5]

---

[1] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 189

[2] **الديوان**، 515

[3] ينظر : عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 95

[4] **الديوان**، 501

[5] ران : رين على قلبه تعني :غُطّيَ، وكل ما غطّي شيئاً يقال : ران عليه ، وقيل: كل غَلَبَة رْين .
ينظر: ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (رين)

فحال أسرة فضل الله عند الشاعر كحال الشهب التي في السماء، فالمراحل التي تتولد فيها الشهب إلى أن تتناثر قبل وصولها إلى سطح الأرض، هي ذات المراحل التي مرت بها أسرة فضل الله قبل أن يعم فضلهم على الناس، وتصبح لهم الغلبة، وهذا التطور في حالهم، والتنقل من مرحلة إلى أخرى، يوحي بالاتجاه إلى الأمام، الذي يتناسب مع دلالة حرف الواو .

ويمكن القول إنَّ تكرار واو العطف يعد سمة بارزة في شعر ابن نباتة، إذ يمكن إدراكه عن طريق العين، وهو يتجاوز مساحة البيت الواحد في أغلب الأحيان، ليتعداه إلى عدة أبيات، وقد أكثر الشاعر من هذا التكرار عند تعداده لمناقب الممدوح والمرثي، حتى يوفّيه حقه، ولا يترك شيئاً من صفاته، ومن تكراره الذي لم يخرج به عن مساحة البيت الواحد قوله في رثاء والدة ناصر الدين كاتب السر بدمشق:[1] (الطّويل)

سَـــلامٌ وَرُضْـــوانٌ عَلَيْـــهِ وَرَحْمَـــةٌ وَرَوْحٌ وَرَيْحـــانٌ وَخَمْـــرٌ مُنَـــوَّعُ

وله أرجوزة يمدح فيها تقي الدين السبكي [2]، يقول في أحد أبياتها:[3] (الرّجز)

كَـمْ وَمَتـى جادَلْـتُ فيـهِ مَـنْ عَـذَلْ وَلا وَحَتّـــى ثُـــمَّ أَوْ وَأَمْ وَبَـــلْ

ولكن يبدو للباحثة أن التكرار في هذا البيت ظهر متكلفاً، حيث جاء ثقيلاً في اللفظ، بدل أن يضفي على البيت حيوية وجمالاً.

وممّا يمثل تكراره الذي تعدى حدود البيت الواحد، ما ورد في مدح شهاب الدين فضل الله، يقول:[4] (الكامل)

---

[1] **الديوان** ، 307

[2] هو علي بن عبد الكافي بن علي بن تمام بن سليم السبكي ، تقي الدين أبو الحسن الشافعي، ولد سنة (683) هـ ، وتفقّه على والده، وباشر القضاء في عفة وصرامة، كما باشر الخطابة في الجامع الأموي مدة من الزمن، سنة 742هـ، وتوفي سنة (756) هـ .ينظر:ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/ 63، 70 .

[3] **الديوان** ، 583

[4] **نفسه**، 34

يَخْتـــالُ بَيْـــنَ سِـــيادَةٍ خَفَضَـتْ حَـقّـاً رُؤوس العُجْـــمِ وَالـعُـــرْبِ

وَمَناسِـــبٍ عُمَـرِيَّـــةٍ نَصَبَتْ دَرَجَ المَفـاخِـــرِ أَحْسَـــنَ النَّصْبِ

وَمَهـابَـــةٍ سَـــكَنَ الـزَّمـــانُ بِهـــا عَـنْ خـائِفيـــهِ وَكـــان ذا شَـــغَبِ

وَمَكـــارِمٍ مِـــنْ دونِ غـايَتِهـــا خَفِيَتْ وَمـــا بَلَغَت قُـــوى كَـعْبِ

وَفَضـائِـلٍ وَأَبـيـــكَ مـــا تَرَكَـتْ للـــرّوضِ غَيْـــرَ مَـــوارِثِ الْأَبّ

حيث كرر الواو في أربعة أبيات متتالية بشكل رأسي ليؤكد ما يتصف به الممدوح من شرف النسب ومكارم الأخلاق .

كما يكرر ابن نباتة الواو خمس مرات بشكل رأسي مؤكداً كذلك ما يجتمع لممدوحه من قوة، وسداد رأي، وعفو، وطيب حديث، وكرم، يقول:[1] (المتقارب)

مَليـكٌ لَـــهُ سُـــوَرٌ فـــي الثَّنـــا تَظَـلُّ السُّـــراةُ لَهـــا جاثِيَـــة

وَبَـأْسٌ تَبيتُ عُيـــونُ الجِـــراحِ لِـهَيْبَتِـهِ فـــي الـوَغـــى دامِيَـــة

وَإِيضـــاحُ رَأْيٍ بِنَحْـــوِ العُـــلا قَضـــاياهُ شـــافِيَـةٌ كـافِيَـــة

وَعَفْـوٌ يَقـولُ لِسـاري الـذُّنـــو بِ إِلـى جَبَـلِ الحِلْـمِ يـا سـارِيَـة

وَلَفْظٌ يُـقَـــــرِّطُ أَسْـــماعَنا بِمـــا لا رَأَتْ مِثْلَـــهُ مـارِيَـــة

وَجـودٌ يُنَقِّصُ جـــودَ الحَيـــا مَـوازيـــنَ أَنْعُمِـــهِ الـوافِيَـــة

ومما ورد منه في غرض الرثاء، ما جاء في رثاء القاضي تاج الدين بن الزيات خضر، يقول:[2] (الطّويل)

فَنَـوَّرَ مَرْعـى القاصِـدينَ وَسُـبْلَهُم فيـالَكَ فـي الحـالَيْـن رَوْضـاً مُنَـوِّرا

---

[1] الديوان، 563
[2] نفسه، 224

وَمَـدَّ يَـدَ النُّعمْـى إلـى كُـلِّ فِضَّـةٍ ... دَنـــا وَرَقٌ مِنْهـــا إلَيْـــهِ فَأَثْمَـــرا

وَقـابَـلَ أَسْـــرارَ المُلـــوكِ بِصَـــدْرِهِ ... وَأَوْرَدَ عَنْهُـــم بِاليَـــراعِ وَأَصْـــدَرا

وَأَخْدَمَهُـــم مِـــنْ رَأْيِـــهِ وَمِـــدادِهِ ... صَوابـاً كَمـا تَرْضى المُلـوكُ وَعَنْبَـرا

وَصـانَ حِمى الإسْـلامِ بِالْقَلَمِ الّـذي ... إذا مَـدّ حِبْـراً خِلْـتَ دُرّاً مُـحَبَّـــرا

وَنَظَّـمَ أَسْـــلاكَ السُّـــطورِ فَحُلِّيَتْ ... مِـنَ التّـاجِ أَجْيـادُ المَمالِكِ جَوْهَـراً

وَصـادَفَنـي فـي مَـعْشَـرٍ بِديـارِهِـمْ ... بَعيـداً مِـنَ الحَيَّيْـنِ داراً وَمَعْشَـراً

فَكَمَّـلَ مَنْقوصـاً مِـنَ اسْـمي لَدَيْهِـمُ ... وَعَـرَّفَنـي فيهِـم وَكُنْتُ مُنَكَّـــرا

فما ورد من تكرار الواو في الرثاء جاء بهدف تأكيد اجتماع الكثير من الصفات الحسنة في شخص المرثي، وحزن كل شيء من بعده عليه حتى الجمادات تَئِنُّ حزناً عليه .

وقال أيضاً في الرثاء مكرراً واو العطف:[1] (البسيط)

بَكـى لِفَقْـدِكَ مِحْـرابٌ كَـأَنَّ سَـنا ... مِصْباحِـهِ فـي حَشـاهُ نـارُ تَذْكـارِ

وَمُصْحَـفٌ بـاتَ يَشْكو قَلْبُـهُ أَسَـفـاً ... مُقَسَّـــماً بَيْـن أَجْـزاءٍ وَأَعْشـــارِ

وَمَـدْرَجٌ كـــانَ فيـهِ الـدُّرُّ مُنْتَظِمـاً ... عَلـــى تَـرائِبِ أَسْـــماعٍ وَأَبْصـــارِ

وَقِصَّـةٌ كـــانَ فيهـا غَـوْثُ مُـرْتَقِبٍ ... عَلـى يَدَيْـكَ وَيُسْـرٌ بَعْـدَ إعْسـارِ

وَمَجْمَـعٌ كُنْتَ فيـهِ مِـنْ نَـدىً وَتُقـىً ... أَحَـــقَّ أَنْ تَتَسَـمّى بِابـنِ دينـارِ

ويظهر من الأمثلة السابقة لتكرار حروف المد ما لها من تأثير على إيضاح الدلالة؛ وذلك بما أضفاه تكرارها من إيحاءات تسهم في إيصال المعنى .

[1] الديوان ، 222

3_ تكرار القافية:

اهتم علماؤنا القدامى بالقافية لأنها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[1] إلا أنهم اختلفوا في تحديدها، فمنهم من رأى أنها تأتي على حرف واحد، وقد تأتي بعضاً من الكلمة، أو كلمة واحدة أو كلمتين، ومنهم من رأى أنها آخر كلمة في البيت، ومن العلماء من جعلها الجزء الأخير في البيت، وجاء آخر بكلام مختصر لاقى استحسان ابن رشيق، حيث حددها بما يلتزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت[2] .

وقد سار المحدثون على ما وضعه القدامى من حدود في تعريفهم للقافية، ومنهم إبراهيم أنيس، فهي عنده: مجموعة من الأصوات تتكون في أواخر أبيات القصيدة، وتتكرر في فترات منتظمة، مما يجعلها بمثابة فواصل موسيقية يستمتع السامع بترددها [3]. فتكرار القافية في القصيدة يمنحها حسناً وبهاءً يبعثان الرضا في النفس، ولهذا عدّها بعضهم "الركيزة الأساس التي تقوم عليها جمالية القصيدة"[4]، فالكلام دون قافية يفتقد إلى التكثيف الموسيقي الذي يصل فيه الإيقاع ذروته في نهاية البيت؛ ليبرز انفعالات الشاعر وأحاسيسه .

وأقل ما يمكن أن يراعى تكراره في القافية ما يسميه أهل العروض بالرويّ، وهو الصوت الذي تبنى عليه القصيدة، وتشترك فيه كل قوافيها، ولا يكون الشعر مقفى إلا به، وفي حال تكراره وحده دون الاشتراك مع أصوات أخرى تكون القافية الشعرية في أصغر صورة ممكنة لها[5] .

---

[1] ابن رشيق ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، 151/1

[2] ينظر: **نفسه**، 151/1-154

[3] ينظر : **موسيقا الشعر** ، 244

[4] التكريتي ، أسماء صابر جاسم، **المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري**، 213

[5] ينظر : أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشعر**، 245

وتظهر القافية في معظمها عند ابن نباتة المصري بأصغر صورها، إذ التزم في جميع قصائده بحرف الرويّ وحده، لكن مقطعاته حوت ألواناً متنوعة من القافية، أما الأصوات التي وقعت رويّاً في (قصائده) فهي جميع الحروف الهجائية عدا حرفي الصاد والواو، فكل ما جاء مقفى بهذين الحرفين لم يتجاوز حدود المقطوعات .

والجدول الآتي يبين الحروف التي جاءت روياً في قصائده ومقطعاته، مرتبة حسب الروي الذي حاز على النصيب الأكبر من قصائد الديوان :

الرتبة	الرويّ	عدد القصائد	النسبة من مجموع القصائد	عدد المقطعات	النسبة من مجموع المقطعات
1_	الراء	33	12,9%	198	13,4%
2_	اللام	28	10,9%	131	8,8%
3_	النون	26	10,2%	156	10,5%
4_	الدال	24	9,4%	116	7,8%
5_	الميم	22	8,6%	142	9,6%
6_	الباء	19	7,4%	139	9,4%
7_	العين	15	5,8%	74	5%
8_	الحاء	14	5,4%	42	2,8%
9_	الهمزة	9	3,5%	25	1,7%
10_	القاف	8	3,1%	79	5,3%
11_	الفاء	7	2,7%	47	3,1%
11_	الكاف	7	2,7%	22	1,4%
11_	الياء	7	2,7%	50	3,3%
11_	لا	7	2,7%	12	0,81%
12_	الجيم	6	2,3%	20	1,3%
13_	التاء	5	1,9%	55	3,7%
14_	السين	4	1,5%	36	2,4%
15_	الثاء	2	0,78%	4	0,27%
15_	الخاء	2	0,78%	9	0,61%
15_	الزاي	2	0,78%	15	1%
15_	الهاء	2	0,78%	16	1,09%
16_	الذال	1	0,39%	11	0,75%
16_	الشين	1	0,39%	9	0,61%
16_	الضاد	1	0,39%	20	1,3%
16_	الطاء	1	0,39%	16	1,09%
16_	الظاء	1	%0,39	4	0,27%
16_	الغين	1	%0,39	5	0,34%
17_	الصاد	0	0	9	0,61%
17_	الواو	0	0	12	0,81%
المجموع		255		1474	

ومن هذا الجدول يمكن الخروج ببعض النتائج التي تفيد البحث، وهي على النحو الآتي:

1_ جاء حرف الراء في المرتبة الأولى من قوافي ابن نباتة في قصائده ومقطوعاته، وهذا التقديم لحرف الراء على غيره من الحروف ربما يعود إلى خصائص هذا الصوت المكرر، الذي يبعث في الكلام مرونة ورشاقة تماثل رشاقة طرف اللسان في أدائه[1]، وهذا يعكس ما امتاز به شعر ابن نباتة من رقة وجزالة[2]، إذ تنساب ألفاظه بحيوية ودون تكلف، مصدرة موسيقا تصل مداها عند النطق بحرف الرويّ .

2_ سيطرت حروف الروي (الراء، اللام، النون، الدال، الميم، الباء) على أكثر من نصف شعر ابن نباتة، حيث جاءت بنسبة (59,4) من مجموع قصائده ومقطعاته، كما أنها تتناسب بما توحيه من معان مع شعر ابن نباتة، فاللام والميم مضافة إلى الراء تعكس ما فيه من ليونة ومرونة، والنون لما يكنه من أنين بسبب ما لاقاه من فاقة في العيش، والدال والباء بصوتهما الشديد للتعبير عن معاني الشدة والقوة[3] .

3_ حَلّت الأصوات المجهورة في مرتبة الصدارة من قوافي ابن نباتة، إذ استحوذت على ثلثي قوافيه، وذلك بنسبة (69,8%) من مجموع قصائده، وبنسبة (64,9%) من مجموع مقطعاته، ولتكرار هذا النوع من الأصوات أثره الإيجابي على الوضوح السمعي للصوت، فيكون وقعه أقوى في إثارة انتباه المتلقي، وذلك لأن "الأصوات المجهورة أقوى من نظائرها المهموسة في ناحية الوضوح السمعي"[4] .

---

[1] ينظر : عباس ، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 82.
[2] ينظر : باشا، عمرو موسى، **ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق**،424.
[3] ينظر : عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، 66,71، 78، 99، 291.
[4] استيتية، سمير شريف، **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، 173.

4_ كرر ابن نباتة في قوافيه جميع الحروف الهجائية، وإن كان استخدام بعض الحروف أكثر من غيرها، وهو في عدم إغفال أيّ منها – حتى ما ندر أن يأتي روياً – أظهر براعة فائقة في نظم الشعر .

ولم تقتصر أشعار ابن نباتة على القافية في أصغر صورها (حرف الروي)، فقد ألزم نفسه في بعض قوافيه بأصوات قبل حرف الرويّ، غير أنه لم ينظم على هذه القوافي قصائد طويلة، فكل ما كتبه في هذا المجال لا يتجاوز حدود المقطوعات، إذ نظم على هذه القوافي (مئة وعشرين) مقطوعة من مجموع (ألف وأربعمئة وأربعٍ وسبعين)، أي ما نسبته (8,1%) من مقطوعاته التي بلغ عدد أبياتها مجتمعة (مئتين وأربعة وثمانين) بيتاً، منها مئة وأربع مقطوعات التزم الشاعر قبل رويّها بحرف أو حرفين، وثلاث عشرة مقطوعة تكررت فيها كلمة بكامل حروفها، ومقطوعتان تكررت فيهما حروف الكلمة؛ غير أنها جاءت في كلمتين منفصلتين، كما تعدّت القافية حدود الكلمة الواحدة لتصل إلى كلمتين أو ثلاث كلمات في مقطوعتين أخريين، فالقافية عنده جاءت مرّة جزءاً من كلمة، ومرة كلمة، ومرّة جملة .

ومما يمثل قافيته التي تأتي جزءاً من كلمة، والتزم فيها حرفين قبل الرويّ، قوله:[1]

(مُخَلّع البسيط)

يـا خَيْـرَ مَـنْ تُبْسَـطُ الْمَسـاعي ... لَـــهُ وَمَـــنْ تُعْقَـدُ الخَنـاصِـــر

وَيـــا أَميـــراً عَلـــى قَديـــمٍ ... سَـــما وَأَرْبـــى عَلـــى المَعـاصِـــر

أَوْصِـلْ بِخَيْـرِ البُـدورِ مَدْحـاً ... يَبْقـى إذا بـادَتِ العَناصِـــر

وَحَسْـــبُهُ أَنَّـــهُ قَـــريضٌ ... أَنْتَ لَـــهُ قُـــوَّةٌ وَنـاصِـــر

[1] الديوان، 236

حيث ألزم الشاعر نفسه قبل حرف الراء بحرفي (الألف والصاد) في الكلمات (الخناصر، المعاصر، العناصر، ناصر)، ولعل في التزامه بهذه القافية ما يحقق لشعره إيقاعاً جميلاً، ترتاح له النفس، ويكون ذا وقع حسن لدى سماعه .

ومما تكررت فيه كلمة القافية، قوله:[1] (الكامل)

يـا عالِياً للنَّجْـمِ لا يُهْـوي بِـهِ أُفُـقٌ إذا مـا النَّجْـمُ مِنْ أُفُـقٍ هَـوى

يَفْديـكَ كُـلُّ مُؤَمِّـل لَـكَ قـائِـلٌ حاشـا لِجِسْـمِكَ أَوْ لِنَفْسِـكَ مِنْ هَوى

حيث تكررت كلمة (هوى) في القافية بمعنيين مختلفين، وهو في تكراره لكلمة القافية في البيت الثاني يفاجئ المتلقي بمعنى مغاير لما سبقه، فيحقق له المتعة؛ لإتيانه بما لم يكن يتوقعه، وبما ينتج عن تكرار أصوات الكلمتين من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان .

ويكرر ابن نباتة حروف لفظة (إنعاما)، فيأتي بها مرّة على هيئة كلمة واحدة، وأخرى على هيئة كلمتين، على طريق الجناس المركب المفروق، وذلك بما يتناسب مع معنى البيت، يقول:[2] (البَسيط)

نِعْمَ الإمـامُ الّـذي بِالخَصْبِ شَمَّلَها مَمـالِكـاً وَأَناسِـيّاً وَأَنْعـامـا

يا واحِدَ العَصْرِ إنْ عِلْماً وَإنْ كَرماً هُنِّئْتَ بِالدَّهْـرِ إنْ شَـهْراً وَإنْ عامـا

وَبِالأَهِلَّـةِ أَمْثـالُ الـشِّـفاهِ دَنَت لِلَثْـمِ كَـفٍّ تَعُـمُّ الْخَلْـقَ إنْعامـا

تُهـدي السُّعودَ إلى بَحْـرِ العُلومِ فَما يُلامُ زَوْرَقُهـا فـي البَحْـرِ إن عـامـا

لا زِلْتُ بِالحـالِ أَهْنـا مـا أَكونُ بِـهِ وَقَبْلَهـا كُـنْتُ لِلأَحْـوالِ أَنْعـى مـا

ومما تجاوزت قافيته حد الكلمة الواحدة قوله:[3] (البسيط)

---

[1] الديوان، 547 .
[2] نفسه، 464 .
[3] نفسه، 418 .

يا سَيِّدي يا صَلاحَ الدِّينِ لا صَلُحَتْ إنْ أَنْـسَ بِـرَّكَ أَفْكـاري وَلا حالـي

يـا مَـنْ جَفانـي فَلَفْظـي بَعْـد جَفْوتِـهِ وَجيْـدِ قَصْـدِيَ لا حُلْـوٌ وَلا حـالـي

إنْ لَمْ يَعُدْ لِي فلا صادُ الحروفِ ولا لامٌ مُعـانَقَـةً فيهـا وَلا حـالِـي

حيث كرر الشاعر عبارة (ولا حالي) لكنها جاءت في كل مرّة بمعنى يختلف عمّا سبقه؛ ليظهر فيها مقدرته على النظم .

ولعل اقتصار ابن نباتة على المقطوعات في نظمه للقوافي الطويلة ليس عيباً فيه، أو عدم مقدرة على النظم، فربما كان يفضل نظم قصائده الطويلة ملتزماً حرفاً واحداً؛ ليترك لنفسه مجالاً أوسع للإطالة كما يشاء، وخاصة أنه كان يمدح لينال العطاء من ممدوحيه، فإن ألزم نفسه بحروف أخرى تسبق الرويّ، كلّف نفسه جهداً أكبر هو في غنى عنه .

تكرار الحرف في الكلمة الواحدة

شغلت الصيغ الحرفية اللغويين القدامى بما تحمل من دلالات، ومن هذه الصيغ ما تكرر فيها حرف بعينه، فأضفى هذا التكرار على الكلمة معنى إضافياً، ويظهر هذا الأمر في "المزيد بتضعيف العين أو اللام من الأفعال، وما اشتق على غرارها، وفي بعض المزيدات مما أحدثت الزيادة فيه تكريراً"[1]، والحديث عن هذه الصيغ جميعاً يطول في هذا المقام، لذا ستكتفي الدراسة بعرض

[1] السيد ، عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، 69

بعض الصيغ التي تتناغم مع موضوع التكرار لفظاً ودلالة على حد سواء، وهي على النحو الآتي:

1_ صيغة فَعَّلَ

وهذه الصيغة مكررة العين بالتضعيف، ويعد تكرار العين دليلاً على تكرار الفعل[1] ، إذن فصيغة فَعَّلَ تفيد معنى التكرار، وهذا ما يتضح في قول ابن جنّي: "اعلم أنّ فَعّلتُ أكثرها يكون لتكرير الفعل، نحو قطّعت وكسّرتُ، إنّما تخبر أن هذا فِعْلٌ وقع منك شيئاً بعد شيء على تطاول الزمان"[2]. فالشَّدَّة في (قطّعَ) أفادت كثرة القطع، أي بمعنى (قَطَعَ قطْعاً بعد قطْع)[3] وقد وردت هذه الصيغة بكثرة في شعر ابن نباتة، ولاسيما عند حديثه عن الممدوح؛ لتأكيد المعنى الذي أراده، فهو يقدم الشكر لممدوحه المؤيد، ويبين له أنّ هذا الشكر ليس بالكثير عليه أو المبالغ فيه، وذلك في عبارة (ما ثقّلتُ) في قوله:[4] (الكامل)

شَكَرْتُ لُهاكَ فَما أَشُكُّ بِأَنّني ثَقَّلْتُ وَهْيَ مُطيقَةٌ أَثقالَها

ويعاتب الشاعر الدهر الذي لم يبق أحداً إلى جانبه حتى الكلم، مستخدماً صيغة (فَعَّلَ) في كلمة (نَفّر) للتعبير عن كثرة مَنْ نَفّر الدهر عنه، وتتابع هذا الحدث وتكراره مرّة بعد مرّة، وذلك في قوله:[5] (البسيط)

ونَفَّرَ الكَلِمَ اللاتي أُغازِلُها ما نَفَّرَ الغيدَ مِنْ شَيْبي وَإِقْلالي

ويذكر ابن نباتة المحبوبة التي سلبت بجفائها صفاء حياته، معبراً عن هذا المعنى بقوة، عن طريق تضعيف عين الفعل في كلمة (كدّرت)، إذ يقول:[6] (المتقارب)

---

[1] ينظر : ابن جني، **الخصائص**، 155/2 .
[2] ينظر: ابن جني، **المنصف**، 91/1
[3] ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (قطع)
[4] **الديوان**، 379 .
[5] **نفسه**، 386 .
[6] **نفسه**، 562 . للمزيد من الأمثلة ينظر: **الديوان** ص 361، 379، 447، 506، 544 .

وَوالِيَـــــةٌ كَـــــدَّرَتْ بِـالـجَـفـــــا حَياتــي فَيــا لَيْتَهــا القاضِيَـــــة[1]

فتشديد عين الفعل أفاد تكرار الفعل تباعاً، مما يساهم في تأدية المعنى بقوّة .

2_صيغة افعوعل

تستخدم عند إرادة التأكيد والمبالغة[2]، إذ يساهم تكرار العين وزيادة الواو في تقوية اللفظ، الأمر الذي يؤدي إلى تقوية المعنى[3]، وفي هذا يقول ابن يعيش: فمعنى: خَشُنَ وأَعْشَبَ، دون معنى: اخشوشن واعشوشبت لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو. وقوّة اللفظ، مؤذنة بقوّة المعنى"[4] .

ومما يمثّل ذلك في شعر ابن نباتة، ما جاء في مدح الملك المؤيد، إذ يقول:[5] (الكامل)

يـا ابْـنَ المُلـوكِ إذا دَعـاهُـم مُقْتِـرٌ لانــوا وَإن دُعِيَتْ نِــزالُ اخْشَـوشَـنوا

فتكرار الشين، إضافة إلى زيادة الواو في كلمة (اخشوشنوا) أضفى على اللفظ شدة، قابلتها شدة في المعنى .

3_ صيغة فعلل

وهذه الصيغة تمثّل بما يحدث فيها من تكرار حرفيها تكراراً للمعنى[6]، وهذا ما ذهب إليه ابن جنّي عندما تحدث عن المصادر الرباعية، فذكر أنها "تأتي للتكرار نحو: الزعزعة، والقلقة، والصلصة، والقعقعة، ....."[7] وقد ورد هذا الوزن في شعر ابن نباتة بصيغة الماضي والمضارع والأمر .

---

[1] يظهر هنا تأثر الشاعر بقوله تعالى: " يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ " **الحاقة**، 27

[2] ينظر : ابن يعيش، **شرح الملوكي في التصنيف**، 85

[3] ينظر: ابن جني، **الخصائص** ، 264/3 .

[4] ابن يعيش، **شرح الملوكي**، 85-86

[5] **الديوان** ، 487

[6] ينظر : السيد، عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير**، 75

[7] **الخصائص**، 153/2 .

ومما يمثل ذلك تكراره لحرفي الخاء واللام في تصويره لمدينة دمشق، فهي عنده امرأة تلبس الخلخال الذي يُصدر صوتاً منتظماً متقطعاً أثناء مشيها، يقول:[1] (البسيط)

غَيْداءُ وَشَّحَها ظِلٌّ وَخَلْخَلَها ماءٌ فَقَدْ ظَهَرَتْ في مَنْظَرٍ حالي

وهذا التقطيع في صوت الحرف في لفظ (خلخلها) دليل على التقطيع في الفعل وتكراره المرّة تلو الأخرى .

ويجسد تكرار الحرف تكراراً مماثلاً في المعنى، وذلك بما تتطلب المضمضة من تتابع في حركة الفم يماثل في صوته تتابع الحروف في الكلمة، لكن مضمضة الممدوح تمتاز عن غيرها، فهي مضمضة بالسيوف لا بالماء، حيث يقول في مدح شهاب الدين بن فضل الله:[2] (الوافر)

أَبا العَبّاسِ قَدْ حُفِظَتْ ثُغورٌ بِرَأْيِكَ فَهْيَ باسِمَةُ النَّواحي

تُسَوّكُ بالقَنا مِمّا حَبَتْها بِزاتُكَ أو تُمَضْمِضُ بِالصِّفاح

فقوة اللفظ بما يحوي من تكرار للحروف، منحته القدرة على التعبير عن المعنى المراد بقوّة.

وتتضح صلة اللفظ المكرر بمدلوله في بيت ابن نباتة الذي يظهر فيه قلم الممدوح بصورة إنسان يقهقه، يقول:[3] (الكامل)

سُدْ يا عَلِيُّ عَلى ذَوي قَلَمٍ وَقُلْ لِيَراعِكَ اضْحَكْ بِالصَّريرِ وَقَهْقِهِ

فقد وظّف الشاعر لفظ (قَهْقِهِ)، لأنه أراد التعبير عن الضحك الشديد الذي يحدث فيه الترجيع والتكرار، لكنه لو أراد أن يخفف لقال:

---

[1] **الديوان**، 387 .
[2] **نفسه**، 103 .
[3] **نفسه**، 543 . للمزيد من الأمثلة ينظر **الديوان** ص 29، 103، 558 .

قَهَّ الضاحك[1].

4_ صيغة فَعّال

صيغة اسميّة تدل على المبالغة[2]، كما تفيد معنى التكرار، وهذا ما أشار إليه ابن السراج النحوي في قوله: "ألا ترى أنك إذا قلت: زيدٌ قتّال أو جرّاح، لم تقل هذا لمن فعله واحدة"[3] .

وقد وردت هذه الصيغة بما فيها من دلالة على المبالغة والتكرار بكثرة في شعر ابن نباتة، وخاصة عند تعداد مناقب الممدوح، حيث اتخذ من التكرار وسيلة لإظهار كثرة عطاياه، وذلك في قوله:[4] (البسيط)

شُـكْـراً لَـهـا خُلْعَـةً فـاءَتْ غَمامَتُهـا عَلَـيَّ مِنْ يَـدِ هـامـي المُـزْنِ هَطّـالِ

فتكرار الحرف في كلمة (هطّال) أضاف صوتاً أفاد تكرار الحدث مّرات كثيرة، كما ازداد به المعنى قوّة .

ويكاد السامع لوصف محبوبة الشاعر يرسم في مخيلته صورة عينيها بما فيها من سحر وجاذبية شديدين، أَوحى بهما تكرار الحرف في كلمة (الفتّان) في قول الشاعر:[5] (الطّويل)

لِنـاظِـرِهِ الفَتّـانِ بِـالسِّـحْـرِ آيَـةٌ عَلى مِثْلِها دَمْعي مِـنَ العَيْـنِ مُرسَـلُ

ويظهر بتكرار حرف الطاء ما آل إليه حال الشاعر، فهو كثير التعطل عن العمل، حيث يقول:[6]

(الكامل)

---

[1] ينظر : ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (قهقه) .
[2] ينظر : المبارك، محمد، **فقه اللغة وخصائص العربية**، 137 .
[3] **الأصول في النحو** ، 123/1 .
[4] **الديوان**، 388 .
[5] **نفسه**، 390 .
[6] **نفسه** ، 400 لمزيد من الأمثلة ينظر **الديوان** ص 361، 388، 407، 506، 514 .

يـا سـائِلـي بِـدِمَشْـقَ عَـنْ أَحْـوالـي قِـفْ وَاسْـتَـمِـعْ عَـنْ سِـيْرَةِ البَطّـالِ

فتكرار الحرف فيما ذكر من أمثلة أكسب الألفاظ معانٍ إضافية، وهنا لا بد من استحضار قول ابن جنّي: "فإذا كانت الألفاظ أدلّة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به"[1] .

النمط الثاني: تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي (داخل البيت) أو رأسي (داخل القصيدة):

ويتصل بهذا النمط تكرار الحرف الذي يعد قسماً من أقسام الكلمة أو ما تسمى بحروف المعاني، بشكل أفقي أو رأسي في القصيدة .

وبعد دراسة الباحثة لديوان ابن نباتة، تم رصد مئة وخمسة وخمسين موضعاً لهذا النوع من التكرار، موزعة على اثنين وعشرين حرفاً، حاز حرف الجر (في) على النسبة الأكبر منها، ويليه حرف الجر (من)، ثم حرف النفي (لا)، ثم حرف النداء (يا) والجدول الآتي يبين ترتيبها من حيث الأكثر تكراراً، ونسبة تكرار كل منها من مجموع ما تم استخراجه من الديوان:

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
الحرف	في	من	لا النافية	يا	واو العطف	كأن	عن	لم	هل	ليت	لو
نسبة تكراره	16,7%	12,9%	10,9%	10,3%	7,7%	7,7%	5,8%	3,2%	3,2%	2,5%	2,5%

الرتبة	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
الحرف	أو	إنْ	إنَّ	إلى	ربَّ	وا	ما النافية	هلاّ	إلا	قد	لولا
نسبة تكراره	2.5%	1.9%	1,9%	1,2%	1,2%	1,2%	1,2%	1,2%	1,2%	1,2%	0,65%

[1] الخصائص، 268/3 .

وبالنظر في الجدول السابق يمكن تصنيف الحروف التي تكررت وفق أنواعها على النحو الآتي

الحرف	حروف الجر (في، من،عن، إلى،ربّ)	حروف النفي (لا، لم، ما)	إنّ وأخواتها (إنّ، كأنّ،ليت)	حرفا النداء (يا، وا)	حرفا العطف (الواو)	حروف الشرط (لو،لولا ،إنْ)	حرف الاستفهام (هل)	حرف التخصيص (هلاّ)	حرف الاستثناء (إلاّ)	حرف التحقيق (قد)
نسبة التكرار	37,8%	15,3%	12,1%	11,5%	10,2%	5%	3,2%	1,2%	1,2%	1,2%

وبذلك تكون حروف الجر قد نالت النسبة الأكبر مما تكرر من حروف، بينما حصل حرف التحقيق (قد) على النسبة الأصغر منها .

وقد نوّع ابن نباتة في أسلوب تكراره لهذه الحروف، فكان يكررها مرّة على مساحة بيت واحد، وأخرى على مساحة بيتين أو أكثر، وقد مثل النمط الأول منها ما نسبته (43,8%) من مجموع ما ورد من مواضع في هذا الصنف، واحتل النمط الثاني ما نسبته (56,2%) من هذه المواضع، ومما يمثل ما جاء منه على مساحة البيت الواحد، تكراره لحرف الجر (في) وهو يرثي تقي الدين السبكي، ويتحسر على ذهاب الطهر المتمثل بالمرثي، يقول:[1] (البسيط)

لَهْفي عَلَى الطُّهْرِ في عَرْضٍ وَفي سِمَةٍ وَفي لِسانٍ وَفي حُكْمٍ وَفي غَضَبِ

فتكرار (في) خمس مرات في بيت واحد، يؤكد كثرة ما يجتمع للمرثي من صفات الطهارة .

وكذلك يساهم تكرار حرف الجر (عن) في التعبير عن مناقب الممدوح، من مواساة للمحزونين، وكرم، وإسعادٍ للآخرين، وإحسان إليهم، فيقول مخاطباً طيراً يشدو على فنن:[2] (البسيط)

كَأَنَّها عَنْ وَزيرِ المُلْكِ مُخْبِرَةٌ عَنْ جابِرٍ عَنْ عَطا عَنْ سَعْدِ عَنْ حَسَنِ

[1] الديوان، 42 .
[2] نفسه، 524 .

ويستمر الشاعر في ذكر صفات ممدوحه، وينادي عليه بألقابه، مكرراً حرف النداء (يا) في المقطوعة ذاتها، يقول:[1] (البسيط)

يـا خاتَمَ الْـوزَراءِ الأَكْـرَميـنَ وَيـا عَزيـزَ مِصْـرٍ وَيـا سـارٍ عَلَـى السُّـنَنِ

فتكرار (يا) على أبعاد مناسبة في البيت، جاء بمثابة المنبه للقارئ، فلا يكاد ينتهي من النداء حتى يعود إليه مرة أخرى؛ ليظهر رفعة شأن ممدوحه، وعلو منزلته، فهو خاتم الوزراء، وهو عزيز مصر، وهو السائر على السنن .

ويؤكد الشاعر تمسكه بمحبوبته التي تسمى (ماما) عن طريق تكرار (لا) النافية، رغم تعنيف عاذله له، وطلبه منه أن ينساها، يقول في ذلك:[2] (مُخلع البسيط)

عَنَّفَنـي ثُـــمَّ قـــالَ تَسْـــلَـى عَـــنْ حُـبِّ مـــامـــا فَقُلْـتُ: لا لا

ويكرر ابن نباتة حرف العطف (أو)، ليعطي نفسه مجالاً أوسع في وصف المحبوبة، حيث يقول:[3] (الرمل)

دُرَّةٌ أَوْ زَهْـــــــوَةٌ أَوْ زَهْـــــــرَةٌ فَـاجْتَبـي أَوْ فَاجْتَلـي أَوْ فَـاجْتَنـي

فالمحبوبة عنده إما درة تُجتبى، أو زهوة تُجتلى، أو زهرة تُجتنى، وللمخاطب الحرية في اختيار ما يراه مناسباً .

---

[1] الديوان ، 525 .
[2] نفسه، 559.
[3] نفسه، 491 .

ومن تكراره الذي كان يخرج فيه عن نطاق البيت الواحد، تكراره لحرف الجر (من) الذي اتخذ منه وسيلة ليظهر ما به من أسى وحزن، بسبب بعد المحبوبة عنه، يقول:[1] (الطّويل)

حَلَفْتُ بِلَيْلِ الشِّعْرِ مِنْهُ إذا سَجى وَضَوْءِ الضُّحى مِنْ وَجْهِهِ مُتَبَلِّجا[2]

وَمِنْ أَدْمُعي بِالمُرْسَلاتِ مِنَ الأَسى وَمِنْ أَضْلُعي بِالموريِاتِ مِنَ الشَّجا[3]

لَقد أَلْجَمَ العُذّالَ وَجْهُ مُعَذبي وَقَدْ لاحَ في جُنْحِ الظَّلامِ فَأَسْرَجا

فقد استعان بمِنْ لإيضاح أيْمانه ومسبباتها، وقد عطفها على بعضها باستخدام (حرف الواو)؛ ليؤكد بها مجتمعة صدق ما يقول .

ويخاطب الشاعر نفسه التي ترجو العطاء من الممدوح، ويدعوها للتوجه إليه، ثم يبدأ بذكر صفاته مستعيناً بحرف الجر (إلى) في التنقل من صفة إلى أخرى، حتى يفرغ من إيصال المعنى الذي يريده، يقول:[4] (السريع)

وَقُلْتُ إِيهٍ يا رَجائي إِلى ذِي كَرَمٍ يُلْفَى وَتَكْرِيمِ

إِلى حَياً جاءَ إِلى رائِدٍ فَالآنَ تُرْوَى غُلَّةُ الهِيمِ

إِلى عَلِيٍّ[5] الاسْمِ وَالْفِعْلِ والـ أَلْفاظِ وَالرُّتْبَةِ وَالجيمِ

---

[1] **الديوان**، 89 .

[2] يظهر تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى : " وَالضُّحَى ۝ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى " الضحى 1،2 .

[3] يظهر تأثر الشاعر بألفاظ القرآن، في الشطر الأول في كلمة (المرسلات) في قوله تعالى : " وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا "، **المرسلات** 1،وفي الشطر الثاني في كلمة (الموريات) في قوله تعالى : " فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا " **العاديات** 2

[4] **الديوان**، 456 .

[5] هو علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى العدوي، ولد سنة 712 هـ ، ولّاه الناصر قراءة البريد بعد أن غضب على أخيه أحمد ونفاه إلى الشام، وكان حسن الخط، غير أن بضاعته من العلم كانت قليلة، وقد سمع الحديث من أبيه وغيره، وتوفي سنة 769 هـ . ينظر : ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 3 / 138-139 .

وتتجلى بتكرار (كأن) صورة الخمرة التي صُبَّت في الكؤوس، وذلك في قوله:[1] (الطّويل)

كَـأَنّ سَـنا راووقِهـا وَصَبيبِهـا ... حِبـالُ شُـعاعِ الشَّمْـسِ تُفْتَـلُ بِاليَـدِ

كَـأَنَّ بَقايـا مـا نَضا مِـنْ كُؤوسِها ... أَسـاوِرُ تِبْـرٍ فـي مَعاصِـمِ خُـرَّدِ

كَـأَنَّ مَليكَ الفُـرْسِ صَـوَّرَ نَفْسَـهُ ... عَلـى جامِها عَمْـداً فَمَـنْ يَـدْنُ يَسْجُدِ

ولعلّ ثقة الشاعر بالملك المؤيد جعلته يؤكد باستخدام (أنَّ)، وتكرارها مرة بعد مرة، أن عوده بعد الحج مبرور، وسعيه مشكور، وحجه موفور، وأنه مبعث السعادة في أي مكان ينزل فيه، حيث يقول:[2] (البسيط)

بُشْـراكَ أَنَّ السُّـرى وَالْعَـوْدَ مَبْـرورُ ... وَأَنَّ سَـعْيَكَ عِنْـدَ اللهِ مَشْـكـورُ

وَأَنَّ حَـجَّـكَ فـي عافٍ بِمِصْـرَ دَعـا ... كَمِثْـلِ حَجِّـكَ بِالبَطْحـاءِ مَوْفـورُ

وَأَنَّ كُـلَّ حِمـىً يَمَّمتَ دارُ هَـنـاً ... وَخـادِمُ الوَقْتِ مُخـتـارٌ وَمَسْـرورُ

والرغبة الشديدة في بقاء المؤيد على قيد الحياة يرسمها تكرار الشاعر لحرف التمني (ليت)، التي تفيد طلب المستحيل أو المستبعد المرغوب في حصوله، حين يقول:[3] (البسيط)

لَيْتَ الـمُـؤَيَّـدَ لا زالَـتْ عَـوارِفُـهُ ... فَـزادَ قَلْـبُ المُعَنّـى فـي تَلَظّيـهِ

لَيْتَ الـحِمـامَ حَبـا الأيّـامَ مَوْهِبَـةً ... فَكـانَ يُفْنـي بَنـي الدُّنْيـا وَيُبْقيـهِ

لَيْتَ الأَصاغِـرَ تُفْدى الأَكْبَـرونَ بِهـا ... فَكـانَتِ الشّـهبُ فـي الآفـاقِ تَفْديـهِ

---

[1] الديوان، 129 .
[2] نفسه، 204 .
[3] نفسه، 571 .

ويمتلئ صدر الشاعر بالألم لأن المحبوبة تمتنع عن لقائه، رغم أن دارها لا تبتعد عنه، فيعاتبها على ذلك، ويذكرها بأيام الوصال التي تبدلت بالجفاء بينهما، وقد ساعده في إيصال هذا المعنى تكرار (لم) في قوله:[1] (الطّويل)

دَنَتْ دارُهُ مِنّـــي وَشَـطَّ مَـــزَارُهُ ... فَهَـلْ أَبْصَـرَتْ عَيْنـاكَ ثَغْـراً مُفَلَّجـا[2]

كَـأَنِّـيَ لَـمْ أَنْعُـمْ بِدينـارِ خَـدِّهِ ... مَشـوقاً عَلى نَقْدِ العِـدا أَوْ مُبَهْرَجـا

وَلَـمْ أَصْبُ مِـنْ لَهْـوٍ بِنُقْطَـةِ خالِـهِ ... إِلـى كُرَةٍ مِـنْ حَولِها الصُّدْغُ صَوْلَجا[3]

وَلَـمْ أَحْجُبِ العُذَّالَ مِنْـهُ بِحـاجِبٍ ... رَأَوْا عِنْـدَهُ حَـقَّ المَـلاحَـةِ أَبْلَجـا[4]

وَلَـمْ أَتَرَشَّـفْ بَعْـدَ فيـه مُدامَـةً ... عَلى يَـدِهِ دَفّـاعَـةً حُجَّـةَ الحُجـى

وَلَـمْ أُعْطَ كَـأْسـاً بِالنَّضـارِ وَخَـدُّهُ ... لَمُعْطيـهِ بِالـدُّرِّ النَّظيـم مُتَـوَّجـا

وَلَـمْ أَتَلَـقَّ النَهْدَ فـي الصَّـدْرِ جالِساً ... وَأَسْـرى بِـهِ حالـي الشَّكيمُ مُهَمْلَجا[5]

والشاعر بتكرار لم، أراد أن يركز على فكرة إعراض المحبوبة عنه، وكأن شيئاً لم يكن بينهما فيما مضى، فمجيء لم قبل الأفعال المضارعة، قلب معناها من الحاضر إلى الماضي[6]، كما أفاد تكرار حرف الواو اجتماع حصول كل هذه الأمور للشاعر في زمن منصرم .

ويظهر بتكرار (هل) صراع الشاعر مع الدهر الذي حرمه من المؤيد، وقد نال في عهده

---

[1] **الديوان**، 90 .

[2] الفلج : التباعد بين الأسنان، فيقال : هو أفلج، والثغر مُفلّج وأفلج. ينظر : ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فلج)

[3] الصولج : الفضة الخالصة . ينظر : ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صلج)

[4] الأبلج : الذي لا يقترن حاجباه، ويظهر ما بينهما نقاوة ووضوحاً. ينظر : **نفسه**، مادة (بلج) .

[5] المهملج : المنقاد المذلل من الأمور. ينظر : **نفسه**، مادة (هملج) .

[6] ينظر : أبو العينين، خضر، **معجم الحروف العربية**، 340 .

العطاء الكثير، والشهرة الواسعة، يقول:[1] (الطّويل)

سَلِ الدَّهْرَ هَلْ أَعْفى مِنَ الْمَوْتِ شائِباً غَـداةَ أدارَ الـكـأسَ أَمْ رَدَّ أَمْـرَداً؟!

وَهَـلْ أَبْقَتِ الأَيّـامُ لِلْعِلْـمِ وَالعُـلا وَبَـذْلِ النَّـدى ذاكَ المليـكَ المُؤَيَّـدا؟!

وَهَـلْ تَرَكَتْ لِلسُّؤْدُدِ ابْنَ عَلِيّـهِ وَهَلْ قَبِلَتْ مِنّـا الفِـدا لِأَبـي الفِدا؟!

ومكانة المؤيد الكبيرة عند الشاعر جعلته يراه وقد جاوز هلال العيد سمواً وارتفاعاً، حيث بدا هـلال العيد فـي يـده، على أشـكال متعددة، بلغت اثني عشر تشبيهاً، تكررت فيها (أو) إحدى عشرة مرّة، حيث يقول:[2] (البسيط)

كَـأَنَّ شَـكْلَ هِـلالِ العيـدِ فـي يَـدِهِ قَـوْسٌ عَلـى مُهَـجِ الأَضْـدادِ مَوْتـورُ

أَوْ مِخْلَـبٌ مَـدَّهُ نَسْـرُ السَّـماءِ لَهُـم فُكُـلُّ طائِـرِ قَلْبٍ مِنْـهُ مَذْعـورُ

أَوْ مِنْجَـلٌ بِحَصـادِ القَـوْمِ مُنْعَطِـفٌ أَوْ خِنْجـرٌ مُـرْهَفُ النَّصْلَيْنِ مَطْـرورُ

أو نَعْـلُ تِبْـرٍ أَجـادَتْ فـي هَدِيَّتِـهِ إِلـى جَـوادِ ابْـنِ أَيّـوبَ المَقاديـرُ

أَوْ راكِعُ الظُّهْرِ شُكْراً في الظَّلامِ عَلى مَنْ فَضلُهُ في السَّما وَالأَرْضِ مَشْكورُ

أَوْ حاجِبٌ أَشْـمَطٌ يُنْبـي بِـأَنَّ لَـهُ عُمْـراً لَـهُ فـي ظِـلالِ المُلْكِ تَعْميـرُ

أَوْ زَوْرَقٌ جـاءَ فيـهِ العيـدُ مُنْحَـدِراً حَيْثُ الدُّجى كَعُبابِ البَحْرِ مَسْجورُ

أَوْ لا فَقُـل شَـفَةٌ لِلْكَـأْسِ مائِلَـةٌ تَذْكُـرُ العَيْـشَ إِنَّ العَيْـشَ مَذكـورُ

أَوْ لا فَنِصْفُ سِـوارٍ قـامَ يَطْرَحُـهُ كَفُّ الدُّجـى حيـنَ عَمَّتْـهُ التَّباشـيرُ

أَوْ لا فَقِطْعَـةُ قَيْـدٍ فُـكَّ عَـنْ بَشَـرٍ أَخْنـى الصِّيـامُ عَلَيْـهِ فَهْـوَ مَـأْسـورُ

أَوْ لا فَمِنْ رَمَضانَ النُّونُ قَدْ سَقَطَتْ لَمّا مَضى وَهْوَ مِـنْ شَـوّالَ مَحْصورُ

---

[1] الديوان، 140 .
[2] نفسه، 186 .

وقد جاء تكرار (أو) في عشرة أبيات متتالية، وهي أطول مساحة يتكرر فيها الحرف عند ابن نباتة ضمن هذا النوع من التكرار، ويبدو أن الشاعر أراد من وراء حشد هذه التشبيهات للهلال أن يبيّن مقدرته، وتفوقه على غيره من الشعراء، ويتضح هذا الأمر في آخر بيت من القصيدة ذاتها، حين قال:[1] (الطّويل)

بَعْضُ الـوَرى شـاعِرٌ فَاسْمَعْ مَدائِحَهُ وَبَعْضُهُـمْ مِثْلَمـا قَـدْ قيـلَ شُـعْرورُ

ويتبيّن مما ورد من أمثلة، أن ابن نباتة كان لا يلجأ إلى تكرار الحرف عبثاً ودون فائدة، أو حتّى يملأ به فراغاً معيناً، وإنما كان يوظفه عن وعي منه بأهميته في إيصال المعنى، وفي إضفاء الجمال على النص .

- تكرار الكلمة

وهو ما يسمّى بالتكرار البسيط[2]، وفيه تتكرر الكلمة سواءً اسماً كانت أو فعلاً أو حرفاً في البيت الشعري، أو في القصيدة، بشكل أفقي أو عمودي، وينبغي هنا أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، حتى ترتقي نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال، التي لا تتأتى إلا للشاعر الموهوب[3] .

ويشيع هذا النوع من التكرار بكثرة في شعر ابن نباتة، وقد سبق الحديث عن جانب منه وهو (تكرار الحرف)، أما الأسماء والأفعال، فقد وردت مكررة، في سبعمائة واثني عشر موضعاً

---

[1] **الديوان**، 186 .
[2] ينظر : سنداوي، خالد أحمد، **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**، 141 .
[3] ينظر : الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، 231 .

في الديوان، كان للأسماء النصيب الأكبر منها، إذ استحوذت على خمسمائة وتسعة وخمسين من مواضع التكرار، بينما جاءت الأفعال في مائة وثلاثة وخمسين من هذه المواضع . وستكتفي الدراسة هنا بتسليط الضوء على نماذج من هذا اللون التكراري، لمعرفة مدى استثمار الشاعر لها في إغناء النص، ومنحه جمالاً وتميزاً .

ومما يمثل تكراره للاسم بشكل أفقي، قوله في إحدى مقطوعاته:[1] (المتقارب)

إذا جـــاءَ عُثْمـــانُ مُسْـــتَخْبِراً عَـــنِ المُتَقـــارِبِ بَحْـــراً فَقولـــوا

ثَقيـــلٌ ثَقيـــلٌ ثَقيـــلٌ ثَقيـــلٌ ثَقيـــلٌ ثَقيـــلٌ ثَقيـــلُ

حيث يبدو من تكراره لكلمة ثقيل ثماني مرات أنه يستكره النظم على البحر المتقارب، ولا يطيب له سماعه، فاستبدل وزن (فعولن) الذي يتكرر في كل شطرٍ من البحر المتقارب أربع مرات، بكلمة (ثقيل) التي تأتي على وزنها، وذلك بهدف المبالغة في إظهار عدم استحسانه النظم على هذا البحر .

وقد وظّف الشاعر التكرار ليبين شدة تعلقه بالمحبوبة التي نهاه العذّال عن المبالغة في حبها، حيث يقول:[2] (الرّمل)

عَذَّبونـي فـــي هَواهـــا عُذَّلـــي وَنَهونـــي زائِـــداً وَالقَلْبُ مَفْتـــونْ

ثُـــمَّ قالـــوا أَنْتَ مَجنـــونٌ بِهـــا قُلْتُ مَجْنـــونٌ وَمَجْنـــونٌ وَمَجْنـــونْ

[1] الديوان، 425 .
[2] نفسه، 529 .

ويكشف الشاعر من خلال التكرار عن اتصاف ممدوحه بالإنسانية، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، حيث يقول:[1]

إيـــــهٍ فَـــــذاكَ الإنـســـــــانُ إنـســـــانٌ كُـــــلُّ إنْـســـــانِ

ويكرر ابن نباتة الكلمة بغية التأكيد على أفضلية وجه ممدوحه الملك الأفضل[2] على الهلال في حسن الطلعة، فيقول:[3] (الكامل)

طَلَـعَ الهِـلالُ وَيُمْـنُ وَجْهِـكَ للـوَرى يَتَفـاضَـلانِ وَأَنْتَ أَنْتَ الأَفْضَـــلُ

كما ينتقد نظرة المجتمع التي ترفع من شأن الغني، وتحط من قيمة الفقير، إلى درجة حرمانه من العطاء على الشعر، ومنح غيره من الشعراء ممن يتيسر حالهم، ويعبر عن هذا المعنى بتوظيف أسلوب التكرار الذي يتجاوز فيه حد البيت الواحد، فيقول:[4] (الطّويل)

تَقولُ الـوَرى إذْ بَيْتُ شِـعْـري مُخَيَّبٌ وَفـي بَيْتِ غَيْـري مِـنْ نَـداكَ يَسـارُ

أَلَـمْ تَـرَ بَيْتَ الفَقْـرِ يُجْفى وَيُجْتَـوى وَبَيْـتَ الغِنـى يُـهْـدَى لَـهُ وَيُـزارُ؟!

فلفظة (بيت) التي كررها أربع مرات بمعنيين مختلفين في كل بيت شعري، جاء استخدامها في كل مرة ملائماً للمعنى العام الذي وردت فيه، وهي بما تحمل من أصوات (توزعت داخل البيتين الشعريين) أضفت موسيقا زادت البيتين جمالاً .

---

[1] **الديوان**، 510 .

[2] هو محمد بن إسماعيل بن علي، الملك الأفضل، بن المؤيد، تولى سلطنة حماة، بعد وفاة أبيه سنة 732هـ ، ثم نقل في عام 742هـ إلى دمشق أميراً، وأقام فيها مدّة يسيرة، ومات في ربيع الآخر من العام المذكور، وكان جواداً على الشعراء وغيرهم، كما امتاز بكثرة استحضار الأمثال والشعر. ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 3/388-389 .

[3] **الديوان**، 411 .

[4] **نفسه**، 247.

ويكرر الشاعر كلمة هو في أول مجموعة أبيات متتالية، في قصيدة يمدح فيها سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – ليؤكد عظمة شأن الممدوح، يقول:[1] (الطّويل)

هُوَ المُرْتَقي السَّبْعِ الطِّباقِ إلى مَدىً ... لِجِبْريـــلَ عَنْـــه مَـوْقِفٌ مُتَأَخِّـــرُ

هَـوُ الثّـابِتُ العَليـا عَلى كُـلِّ مُرْسَـلٍ ... بِحَيْثُ لَهُ في حَضْرَةِ القُدْسِ مَحْضَرُ

هُـوَ المُصْطَفى وَالمُقْتَفى لا مَنـارُهُ ... يَحُـطُّ وَلا أَنْـــــوارُهُ تَـتَكَـــــوَّرُ

ويصوّر التكرار حسرة الشاعر وشدة تفجعه على ولد له مات صغيراً، فيردد كلمة (لهفي) في ثلاثة أبياتٍ متتالية، يقول:[2] (الكامل)

لَهْفـــي لِغُصْـنٍ راقَنـي بِنَباتِـــهِ ... لَـــوْ أَمْهَلَتْـــهُ التُّـــرْبُ لِلإِثْمـــارِ

لَـهْفـي لِجَـوْهَـرَةٍ خَفَتْ فَكَـأَنَّنـي ... حَجَّبْتُهـــا مِـــنْ أَدْمُعـــي بِبِحـــارِ

لَـهْفـي لِسـارٍ حـارَ فيـهِ تَجَلُّـدي ... وا حيـرَتـي بِالكَـوْكَـبِ الـسَّـــيَّارِ

والتكرار في غرض الرثاء كثير في شعر ابن نباتة، وذلك إدراكاً منه لما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني، بأن باب الرثاء هو أولى ما يتكرر فيه الكلام[3] .

وإلى جانب تكرار الأسماء كان ابن نباتة يكرر الأفعال بأنواعها من ماضٍ ومضارعٍ وأمر، غير أن الفعل الماضي نال النسبة الأكبر من مجموع ما تم رصده من مواضع تكرار الأفعال، إذ بلغت نسبته (68.6 %)، وحلّ الفعل المضارع ثانياً بنسبة (28.7 %)، أما الأمر فجاء في المرتبة الثالثة بنسبة (2.7 %)، وربّما كان سبب وقوع الماضي في موضع الصدارة من حيث النسبة، يرجع إلى رغبة الشاعر في التركيز على ما كان يصدر عن ممدوحيه من أفعال متأصلة فيهم منذ

---

[1] **الديوان**، 183 .
[2] **نفسه**، 218
[3] ينظر : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، 2/ 94 .

نعومة أظافرهم، حتى أصبحت في الكبر طبيعة تصدر عنهم دون أي تكلف. ومن تكراره الأفقي للفعل الماضي قوله في مدح علاء الدين بن فضل الله:[1] (الطّويل)

إذا سـارَ سـارَ النَّصْـرُ تِلْـوَ يَراعِهِ وَإِنْ حَـلَّ حَـلَّ الفَضْـلُ صَـدْرَ دَنِيِّـه

فتكرار الفعلين (سار، حلّ) جاء مناسباً في موضعه، حيث يبدو أن الشاعر لم يأت به لتعسر سبل النظم أمامه، فاختلاف الفاعل بعد ترديد الفعل أكسب البيت دلالة إضافيّة، زادت من قيمته المعنوية بإظهار صفات الممدوح، فهو إن سار بتحقيق هدفٍ معينٍ تبعه النصر، وإن نزل في مكان، حلّ فيه الفضل .

ويرسم ابن نباتة صوراً متتابعة لولده عبد الرحيم الذي فجع بموته صغيراً، باستخدام أسلوب التكرار الرأسي للفعل الماضي، مظهراً بتلك الصور ما كان عليه ولده من الحسن قبل وفاته، لكن الموت عاجله سريعاً، وفي ذلك يقول:[2] (المجتث)

كُـنْتَ الـهِـــــلالَ لِأُفْـــــقٍ فَعَـــارَضَ الأُفْـــقُ سَـــــعْدَك

وَكُـنْتَ فَـــــرْعَ نَبـــــاتٍ فَـأَذْبَـــلَ الـمَـــــوْتُ وَرْدَك

وَكُـنْتَ نَـهْـــــرَ بَـحـــــارٍ لَـــوْ عِـشْـــتَ أَحْيَيْتَ مَجْـــدَك

ومن الأمثلة على تكراره للفعل المضارع، ما جاء في مدح علاء الدين بن فضل الله، إذ يقول:[3] (الكامل)

ذو الفَضْـلِ قَـدْ دُعِيَتْ رُواةُ فَخـارِهِ فـي الخافِقَيْـنِ دُعـاءَهـا المُتَناسِـبا

فَالبَيْتُ يُدْعـى عـامِـراً وَالمَجْدُ يُـد عـى ثابِتـاً وَالمـالُ يُدعى السّائِبا

---

[1] **الديوان**، 567 .

[2] **نفسه**، 157 . لمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 3، 43، 67، 157، 406 .

[3] **نفسه**، 27

فقد أسهم تكرار الفعل المضارع ثلاث مرات في البيت الثاني في إظهار عراقة نسب الممدوح، وكثرة أمجاده وفضائله، وبالإضافة إلى هذه المعاني التي ساعد تكرار الفعل المضارع في إيصالها، لا بد من الإشارة إلى ما تحمله مادة (دعا) في البيت الأول من دلالة، وإن جاءت بصيغتين، الأولى فعل ماض (دُعيت)، والثانية مصدر (دعاءها)؛ حيث جاء بالأولى للدلالة على ما وُجّه من دعوة للمفتخرين بما عند الممدوح من فضائل، وجاء في الثانية ليبيّن أن ما يُدعى إليه رُواة الفخار من القول جاء متناسباً مع ما عند الممدوح من فضائل .

كما وظّف تكرار الفعل المضارع ليجعل منه أداة للتعبير عن حزنه لوفاة والدة ناصر الدين[1] كاتب السر بدمشق، حيث يقول:[2] (الطّويل)

وَأَنْـدُبُ لِلمِحْـرابِ قِنْديـــلَ غُـــرَّةٍ بِنورِ التُّقى طولَ الدُّجى يَتَشَعْشَعُ

وَأَنْـدُبُ للمَعْــروفِ وَالبِــرِّ راحَـــةً تَــرى راحَــةَ تَعبانِهــا حيـنَ يَنْفَـعُ

وَأَنْـدُبُهــا لِلتُّـرْبِ مِـنْ حُجُبِ العُـلا وَديعَـةَ أَسْـتارٍ إِلـى عَـدْنِ تُــودَعُ

وَأَنْـدُبُهــا لليَـوْمِ صَـوْمـاً وَللدُّجــى صَـلاةً وَأَذْكــاراً وَنُسْــكـاً يُــوَزَّعُ

وقد جاء تكراره في هذه الأبيات بشكل رأسي في مستهل أربعة أبيات متتابعة، واختار له كلمة (أندب)، لتكون أشد تأثيراً في دلالتها؛ لأن الندب في الرثاء يختص ببكاء الأهل أو من يكون بمنزلتهم[3] كما أنها جاءت محكمة الاتصال بما بعدها من ألفاظ، أي غير منفصلة عن السياق الذي وردت فيه، حيث جاء ما بعدها في كل الأبيات موضحاً لها ومرتبطاً بها .

---

[1] هو محمد بن يعقوب بن عبد الكريم بن أبي المعالي الحلبي ثم الدمشقي، كان يعرف في البداية بابن الصاحب، ثم أصبح يعرف بناصر الدين بن يعقوب، ولد تقريباً سنة سبعمائة وثلاث، وهو أول من تولّى كتابة الإنشاء في حلب، ثم تولى فيها كتابة السر سنة (739هـ)، وتولاها بدمشق سنة (747هـ) واشتهر بجمال خطه، وسرعته في النظم، وكانت وفاته في دمشق سنة(763هـ) . ينظر : ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 4/287-289 .

[2] **الديوان**، 306 . لمزيد من الأمثلة ينظر **الديوان** ص 161، 306، 569 .

[3] ينظر : محمد، محمود سالم، **ابن نباتة شاعر العصر المملوكي**، 38 .

ويتكئ ابن نباتة على التكرار الأفقي لفعل الأمر في رسم صورة القصائد الشعرية التي نظمت في مدح علاء الدين بن فضل الله، حيث يقول:[1] (السريع)

يَقــولُ رائيــهِ لِأَمْـداحِـــــهِ: حـومــي عَلــى أُفْـقِ العُـلا حومـي

إذ تظهر أمداحه على صورة طيور، تبهر الناظر إليها وهي تحوم في السماء، باسطة أجنحتها، فلا يملك من يشاهدها إلا أن يطلب منها أن تبقى محلّقة في الهواء، حتى يذيع صيتها أكثر، وقد أكد الشاعر على ضرورة بقائها محلّقة في الأفق، بتكرار فعل الأمر (حومي) الذي ورد في آخر البيت.

ومن الواضح أن ابن نباتة كان يلجأ إلى تكرار الكلمة عندما تستدعي الحاجة لتحقيق غرض معين، فيستخدمه عن وعي ودراية بأهميته في الرفع من قيمة العمل الشعري، لا الحط من شأنه، فلا يضع جلّ اهتمامه بالشكل مهملاً المضمون، بل يأتي تكراره مناسباً للسياق الذي يرد فيه .

– تكرار الجملة

وفيه تتكرر الجملة أو العبارة بذاتها دون إحداث أي تغيير فيها، أو مع حصول بعض التغيير بالتقديم أو التأخير أو التبديل في بعض حروفها، وإذا كان لتكرار الحرف الواحد ما تم ذكره من القيمة السمعية والدلالية، فإن لتكرار الكلمة في النص، وتكرار الجملة في سياقها من القيمة ما هو أكبر[2] .

---

[1] **الديوان**، 456 . لمزيد من الأمثلة ينظر **الديوان** ص 28، 209، 451 .
[2] ينظر: السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، 79.

ويمكن تتبع هذا اللون من التكرار في شعر ابن نباتة ضمن نمطين اثنين، أولهما: التكرار الذي يأتي في القصيدة ذاتها، وثانيهما: التكرار الذي يشيع في عموم شعره .

1- التكرار الذي يأتي في القصيدة

وقد تم رصد مئتين وأربعة عشر نموذجاً لتكرار الجملة في ديوان ابن نباتة وردت في حدود القصيدة الواحدة، وجاءت في سياقات مختلفة، بشكل رأسي أو أفقي، ومما يمثل تكراره الأفقي للجملة ما نظمه في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - ، وهو يناشد الرجاء أن يعيده مرة أخرى للزمن الذي كان فيه بالقرب من الروضة النبوية، ويلح عليه في الطلب عن طريق تكرار الجملة، يقول:[1] (الوافر)

أَعِدْ لي يا رَجاءُ زَمانَ قُرْبٍ بِرَوْضَتِهِ أَعِدْ لي يا رَجاءُ

ويتخذ من تكراره لصيغة (أفعل بـ) وسيلة لإظهار كثرة تعجبه من كرم أصل ممدوحيه، الذين يهنئهم بمولود جديد، فيقول في إحدى مقطعاته:[2] (الطّويل)

لَعَمْري لَقَدْ ضاءَتْ نَجابَةُ طِفْلِكُم فَأَكْرِمْ بِكُم أَكْرِمْ بِكُم ثُمَّ أَكْرِمِ

ويبين الشاعر بتكرار الجملة أن ما أصابه من هيام بالمحبوبة، وما نزل به من محنة، يعود إلى ما تتصف به المحبوبة من فتور اللواحظ، ورشاقة القامة، ودقة الخصر، يقول:[3] (الكامل)

عُلّقْتُهُ ساجي اللَواحِظِ أَهْيَفا وَبَلِيَّتي ساجي اللَواحِظِ أَهْيَفُ

---

[1] الديوان، 3 .
[2] نفسه، 470 .
[3] نفسه، 336 .

ويدعو الشاعر لممدوحه الناصر حسن[1] بدوام السرور في كل عام، ويؤكد على هذا الأمر بتكرار الجملة، في قوله:[2] (البسيط)

تَهَنَّ عاماً مُضيءَ السَّعْدِ مُتَّصِلاً بِأَلْفِ عامٍ مُضيءِ السَّعْدِ مُتَّصِلِ

ويكرر الشاعر الجملة، ليدل على كثرة النوق التي تقطع الصحراء، لترتع في حمى الممدوح، وهو الملك المؤيد، وقد ساعد مجيء ربّ[3] التي أفادت هنا التكثير في إيضاح هذه الدلالة، يقول:[4] (الخفيف)

رُبَّ وَجْناءِ ضامِرٍ تَقْطَعُ البيـ ـدَ على إِثْرِ ضامِرٍ وَجْناءِ

فقد كرر عبارة (وجناء ضامر) مع تغيير في مواقع الكلمات، حيث قدّم (ضامر)، وأخر (وجناء)، وربما كان لهذا التغيير أثره في لفت انتباه السامع، الذي استساغت أذنه النمط الأول في التعبير، فجاء في المرة الثانية مخالفاً لما كان قد اعتاد سماعه، الأمر الذي استوقفه أكثر .

---

[1] السلطان الناصر، حسن بن محمد بن قلاوون، ولد سنة (735هـ)، تولى السلطنة بعد أخيه المظفر، سنة (748هـ)، وعمره ثلاث عشرة سنة، لذا تولى بعض أمرائه شؤون ملكه، حتى بلغ رشده، فاستبدّ بتدبير أمر مملكته، لذلك خلع عن الحكم سنة (752هـ)، وأعيد إليه سنة(755هـ)، وبقي متولياً للحكم حتى خلع ثم قتل سنة (762هـ). ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/38-40 .

[2] **الديوان**، 381.

[3] ربّ حرف جر يرد للتكثير والتقليل، لكن تكرار الجملة في البيت أضفى عليها معنى المبالغة في الأمر. ينظر: أبو العينين، خضر، **معجم الحروف العربية**، 188-189.

[4] **الديوان**، 7.

ويلجأ ابن نباتة للتكرار الرأسي في الجملة، ليؤكد أن أقلام ممدوحه كمال الدين الزملكاني في مجالي التدريس والفتوى كانت بمثابة الحامي للديار والذمار[1] من كل مكروه، فآراؤه في مسائل الفتوى مسددة لا يدخلها الشك أو الانقياد للهوى، وفي ذلك يقول:[2] (البسيط)

حامي الدِّيارِ بأَقْلامٍ مُسَدَّدَةٍ تَأَخَّرَ الشَّكُّ عَنْها وَالغِواياتُ

حامي الذِّمارِ بأَقْلامٍ لَهُا مَدَدٌ مِن الهُدى وَاسْمهُ في الطِّرْسِ مَدّاتُ

ويبين الشاعر بتكرار العبارة مهارة ممدوحه تاج الدين السبكي[3] في أمور السيادة، وقيامه بها على أتم وجه، وعدم إغفاله لأي جانب منها، حيث يقول:[4] (الطّويل)

حَكَمْتَ بِعَدْلٍ لَمْ تَدَعْ فيهِ ظالِماً وَصُلْتَ بِعِلْمٍ لَمْ تَدَعْ فيهِ مُلْحِدا

وَجُدْتَ إلى أَنْ لَمْ تَدَعْ فيه مُقْتِراً وَسُدْتَ إلى أَنْ لَمْ تَذَرْ فيهِ سَيِّدا

حيث كرر عبارة (لم تدع فيه) ثلاث مرات، وكان من المتوقع أن يكررها في المرة الرابعة، لكنه استبدل كلمة (تذر) بكلمة (تدع) المرادفة لها في المعنى، وهذا التغيير -بما يحوي من أصوات- أضاف قيمة سمعية، أضفت جمالاً على البيت، وهيّأ ذهن السامع إلى استقبال العبارة نفسها، ففاجأه بتغيير لفظة مع الحفاظ على المعنى وتأكيده .

ولعل عاطفة الشاعر القوية تجاه ممدوحه الملك المؤيد جعلته يكرر شطراً شعرياً كاملاً في بيتين متتاليين، لإظهار شدة حسرته على فراقه، ثم يكرر عبارة (لهفي على) في خمسة أبيات

---

[1] الذمار: كل ما يلزم حمايته وحفظه والدفاع عنه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ذمر) .

[2] **الديوان**، 69.

[3] هو عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي، أبو نصر تاج الدين، والده تقي الدين، ولد سنة 727هـ، وقدم معه والده إلى دمشق، سنة 739هـ، وظهرت مهارته وهو شاب فأجاد الخط والنظم والنثر، وكان ذا بلاغة، عارفاً بالأمور، وتولى رئاسة القضاء والمناصب بالشام وكانت وفاته سنة 771هـ، ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/425-428 .

[4] **الديوان**، 142.

تأتي مؤكدةً هذا الأمر، يقول:[1] (البسيط)

لَهْفي وَهَلْ نافِعي لَهْفي عَلى مَلِكٍ ... باتَ الغَمامُ عَلى الآفاقِ يَبْكيهِ

لَهْفي وَهَلْ نافِعي لَهْفي على مَلِكٍ ... كَسى الزَّمانَ حِداداً مِنْ دَياجيهِ

لَهْفي عَلى المُلْكِ قَدْ أَهْوَتْ سَناجِقُهُ[2] ... إِلى التُّرابِ وَقَدْ حُطَّتْ غَواشيهِ

لَهْفي عَلى الخَيْلِ قَدْ وَفَّتْ صَواهِلُها ... حَقَّ العَزا فَهْو يَشجيها وَتَشجيهِ

لَهْفي عَلى ذلِكَ السُّلْطانِ حينَ قَضى ... مِنَ الحِمامِ عَلَيْهِ حُكْمُ قاضيهِ

لَهْفي عَلَيْهِ لِمُمْتارٍ وَمُطَّلِبٍ ... بِالمالِ يُقْريهِ أَوْ بِالعِلْمِ يُقْريهِ

لَهْفي عَلَيْهِ لِجودٍ كانَ يُعْجِبُهُ ... فيهِ الَملامُ كَأَنَّ اللَوْمَ يُغريهِ

ويستحضر الشاعر في تكراره جزءاً من بيت للمتنبي في المدح[3] مستخدماً إياه في خدمة النص وهو يمدح كمال الدين الزملكاني، فيوظفه في مقدمته الغزلية، حيث يقول:[4] (البسيط)

يُخادِعُ السَّمْعَ وَالأَحشاءُ قائِلَةٌ ... غَيْري بِأَكْثَرِ هذا النّاسِ يَنْخَدِعُ

ثم يكرره في ختام قصيدته بعد ستةٍ وأربعين بيتاً في الغزل والمدح، فيقول:[5] (البسيط)

وَقُلْتُ لِلْخاطِبي مَدْحي بِذِكْرِ نَدىً ... غَيري بِأَكْثَرِ هذا النّاسِ يَنْخَدِعُ

والناظر في البيتين السابقين يجد أن الشاعر في البيت الأول يوجه كلامه للعاذل الذي كان يلومه

---

[1] **الديوان**، 571.

[2] السنجق : لفظ دخيل على العربية، وهو يعني في التقسيم الإداري اللواء أو المديرية. ينظر: أنيس، إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادة (السنجق) .

[3] وهو الشطر الأول من مطلع قصيدة المتنبي التي قالها في مدح سيف الدولة، وذكر فيها الوقعة التي نكب فيها المسلمون، بالقرب من بحيرة الحدث، وذلك سنة 339هـ، حيث يقول:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع ... إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

ينظر: البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، 329/2- 330 .

[4] **الديوان**، 297.

[5] **نفسه**، 299.

على تعلقه الشديد بالمحبوبة، فهو إن أنصت لما يقول عاذله، فإن ما في جوف بطنه ينطق قائلاً: لست أنا من ينخدع بالناس، ويتوسم فيهم الخير وهم ليسوا كذلك . وفي البيت الثاني يخاطب الذين يطلبون منه المدح لاتصافهم بالجود والسخاء، بأنه لا يغتر بهم، فهو لا يمدح إلا من يستحق ذلك، وهو بهذا التعبير يرفع من مكانة ممدوحه الذي يلمح في خطابه له أن صفة الكرم أصيلة فيه قولاً وفعلاً. ولعلّ استخدام الشاعر لأسلوب التكرار في هذه القصيدة، جاء بهدف التأكيد على أنه يمتلك القدرة في الكشف عن حقيقة جوهر من يعاملهم، فلا ينخدع بأحاديثهم التي تأتي أفعالهم معاكسة لها .

2- التكرار الذي يشيع في عموم شعره

ويندرج ضمن هذا النمط تكرار ما وظّفه الشاعر متأثراً بنصوص أخرى من الموروث الديني والأدبي والتاريخي والشعبي، فابن نباتة كغيره من الشعراء تلقى ثقافة عصره والعصور السابقة له، وارتكز عليها في إبداعه، فظهر أثرها في شعره، وقد جاء تكراره لها عن وعيٍ بأهميتها في خدمة النص للتعبير عن قصده .

ومما يمثل ذلك استعانة الشاعر بما ورد في القرآن، ليخفف معاناته بسبب بعد المحبوبة عنه، مظهراً بأن كل إنسان يبقى جاهداً في عمله، سواءً خيراً كان أم شراً طول حياته حتى يلقى ربّه[1]، فيقول:[2] (الكامل)

إنْسـانُ عَيْنـي سـاهِرٌ بِكَ سـافِحٌ يـا أَيُّهـا الإنْسـانُ إنَّـكَ كـادِحُ

[1] ينظر: الصابوني، محمد علي، **صفوة التفاسير**، 511/3.
[2] **الديوان**، 108.

ففي الشطر الثاني يظهر تأثر الشاعر بقوله – عزّ وجل – " يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلاقِيهِ "[1]، ثم يكررها في موضع آخر لإيصال المعنى ذاته في مقطوعة يقول في أحد أبياتها[2]: (الكامل)

تَعْبَانُ ذا سَهَرٍ وَسِحٍّ مَدامعٍ يا أَيُّها الإِنْسانُ إِنَّكَ كادِحُ

ويستند الشاعر إلى تكرار الآيات القرآنية في مواضع متفرقة، ليبين ما طبع عليه الإنسان من العجلة، حيث يقول في مقدمة غزلية[3] : (البسيط)

إِنْسانُ عَيْني بِتَعْجيلِ السُّهادِ بُلي عُمْري لَقَدْ خُلِقَ الإِنْسانُ مِنْ عَجَلِ

ويبدو أن الشاعر ضمّن الشطر الثاني قوله تعالى: "خُلِقَ الإِنسَانُ مِنْ عَجَلٍ"[4]، ليظهر أن ما يجلب له الأرق ويستعجل به هي عينه التي توقعه في الحب، ويكرر التناص مع الآية القرآنية بموضع آخر، يطالب فيه بعدم لوم الفتى الذي تسيل دموعه بغزارة لغياب حبيب، لأن العجلة مما رُكِّبَ عليه الإنسان، فيقول:[5] (المديد)

لا تَلُمْ إِنْسانَ مُقْلَتِهِ خُلِقَ الإِنْسانُ مِنْ عَجَلِ

ويجعل الشاعر عين الواثق بالأمل تتلو هذه الآية، وكأنها أبصرت ما سيحدث قبل وقوعه، فيقول[6]: (المديد)

يا فَتى العَلياءِ وَصاحِبَها ما تَرى في واثِقِ الأَمَلِ

---

[1] **الانشقاق**، 6 .
[2] **الديوان**، 120.
[3] **نفسه**، 381 .
[4] **الأنبياء**، 37.
[5] **الديوان**، 412. ولمزيد من الأمثلة التي كرّر فيها آيات قرآنية ينظر الديوان ص 354 .
[6] **نفسه**، 381.

تـالِيـــاً إنْـســـــانُ مُقْلَتِـــــهِ خُـلِـقَ الإنْســـانُ مِـــنْ عَـجَـــلِ

فمن الواضح أن تأثر ابن نباتة في الآية، وتكرارها في ثلاثة مواضع متفرقة جاء بما يتلاءم مع سياق شعره، حيث أفاد من معناها، واستطاع أن يوظفه، في كل مرة بما يخدم نصه الشعري .

وضمن جملة ما تلقاه ابن نباتة من ثقافات ومعارف، كان رصيد من سبقه من الشعراء ماثلاً أمامه، فصار من الطبيعي أن يتأثر بما جاؤوا به من أشعار، ويوظفها متناصاً في شعره، لكنه كان يعمد إلى تكرار بعضها في مواطن متفرقة، بما يتناسب مع الفكرة التي يطرحها، ويتمثل ذلك في تكراره للشطر الأول من مطلع معلقة امرئ القيس، حيث وظفه في شعره في قصيدة يعاتب فيها صلاح الدين الصفدي[1]، وذلك في قوله:[2] (الطّويل)

وَعـاداتُ حُبٍّ هُـنّ أشْـهَرُ فيـكَ مِنْ قِفـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرى حَبيبٍ وَمَنْـزِلِ

ثم كرره مرة أخرى في بكاء حبيب سلبه قلبه، حيث يقول:[3] (الطّويل)

خَليلَـيّ وَالأَشْـواقُ تَـرْوي حَديثَهـا دُمـوعُ الأَسـى مِـنْ مُـرْسَـلٍ وَمُسَلْسَلِ

عَلـى نـازِلٍ بِالقَلْـبِ مُـرْتَحِـلٍ بِـــهِ قِفـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرى حَبيبٍ وَمَنْـزِلِ

ويبدو أن شعر المتنبي كان يحظى على استحسان كبير من ابن نباتة، ذلك أنه ضمّن شعره أشطاراً من قصائده، وكررها في أكثر من موضع، ففي رثائه قاضي القضاة تقي الدين السبكي، تحدث عما

[1] صلاح الدين الصفدي، أبو البقاء، خليل بن أيبك بن عبد الله، ولد سنة ست أو سبع وتسعين وستمائة تقريباً، ومهر في صناعة الرسم، وولع بالأدب، فأكثر من النظم والنثر، والترسل والتواقيع، وكتب الخط الجيد، وله مؤلفات كثيرة منها الوافي بالوفيات، وشرح لامية العجم، وكانت وفاته بدمشق سنة 764هـ. ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/87-88.

[2] **الديوان**، 393

[3] **نفسه**، 415.

جرى من مواساة النساء لقريبات الفقيد في مصابهن بمن هو خير أخ وخير أبٍ لهن، وجعل الشطر الثاني فيه جزءاً من بيت للمتنبي[1]، يقول:[2] (البسيط)

وَكُلِّ بادِيَةٍ فِي الحُجْب قلْنَ لَها يا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أَبِ

ثم كرر شطر المتنبي في مقطوعة يعزي فيها بامرأة دون أن يصرح باسم المرأة التي نُظمت فيها، داعياً لضريحها بالسقيا، يقول:[3] (البسيط)

جادَتْ ضَريحَكِ للرِّضْوانِ غادِيَةٌ يا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أَبِ

ويكرر شطراً من شعر المتنبي، ليؤكد أن ما يثني على ممدوحه به هو مما اعتاده الممدوح وتربّى عليه، فيقول في مدح الملك الأفضل بن المؤيد:[4] (الطّويل)

وَنَمْدَحُ مَعْتادَ المَديحِ وَإِنَّما لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ ما تَعَوَّدا

فالشطر الثاني هو جزء من بيت للمتنبي في مدح سيف الدولة[5]، وقد كرره ابن نباتة في مدح تاج الدين السبكي، الذي يجود على الآخرين بما عنده، وهذا كذلك ما ألفه وتربى عليه الممدوح منذ صغره، يقول:[6] (الطّويل)

أُجيدُ وَيُجْدي عادَتَيْنا وَإِنَّما لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ ما تَعَوَّدا

---

[1] وهو مطلع قصيدة المتنبي التي نظمها في رثاء أخت سيف الدولة سنة 352هـ وفيه يقول:
يا أخت خير أخ يا بنت خير أب كناية بهما عن أشرف النسب
ينظر: البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، 215/1.

[2] **الديوان**، 42.

[3] **نفسه**، 48.

[4] **نفسه**، 140.

[5] وهو من قصيدة المتنبي التي نظمها في مدح سيف الدولة، وتهنئته بالعيد، سنة اثنتين وأربعين، وثلاثمائة، يقول في مطلعها:
لكل امرئٍ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا
البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، 3/2 .

[6] **الديوان**، 146.

وممن أفاد من أشعارهم، وكررها عن وعيٍ بأهميتها، ما ورد من تكراره لقول أبي تمام:[1]

(البسيط)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْباءً مِنَ الكُتُبِ فـي حَـدِّهِ الحَـدُّ بَيـنَ الجـدِّ واللعِبِ

فقد ورد الشطر الأول منه عند ابن نباتة مكرراً في مواضع متفرقة، حيث وظّفه في معرض وصفه للساقي، مقللاً من أهمية كلام عاذله الذي يلومه على التعلق به، ويبرر موقفه بدعوى أن لواحظه كالسيف، فإن حضر السيف فقد خلا الأمر من المزاح، وفي ذلك يقول:[2] (البسيط)

يـا تـالِيَ العَـذْلِ كُـتْبـاً فـي لَواحِظِـهِ السَّـيفُ أَصـدقُ أنبـاءً مِـنَ الكُـتُبِ

كما كرره في رثائه قاضي القضاة تقي الدين السبكي، الذي عرف بسعة علمه، لكنّه لجأ إلى قلب المعنى بإدخال ما النافية على العبارة، ليأتي المعنى ملائماً لصفات المرثي، يقول:[3] (البسيط)

وَكَلَّمَتْنـا سُـيوفُ الكُـتْبِ قـائِلَـةً: مـا السَّـيفُ أَصْدقُ أنباءً مـن الكُتُبِ

وكرره مرة ثالثة وهو يخاطب من يجزل له العطايا[4]، بأن كتب التاريخ تكشف عن سادة من ذوي الرتب والمقامات العالية، لكن فضل ممدوحه يتضح للعيان، فيتحقق منه الناظر بشكل قطعي لا شك فيه، بما يشابه حدة السيف في صرامته، وفي ذلك يقول:[5] (البسيط)

كُـتْبُ التَّـواريـخِ تُمْلينـا وُتُخبِـرُنـا عَـنْ سـادَةٍ مِـنْ ذَوي العَليـاءِ والـرُّتَبِ

وَأَنْتَ بِالفَضْـلِ تُملينـا مُعايَنَـةً وَالسَّيْفُ أَصْـدقُ أَنبـاءً مِـنَ الكُتُبِ

---

[1] وهذا مطلع قصيدة أبي تمام، التي قالها في مدح المعتصم بالله أبي إسحاق محمد بن هارون الرشيد، وذكر فيها حريق عمورية وفتحها. التبريزي، **شرح ديوان أبي تمام**، ص32.

[2] **الديوان**، 22.

[3] **نفسه**، 41.

[4] لم يصرح جامع الديوان باسم الشخص الذي نظمت فيه هذه المقطوعة.

[5] **الديوان**، 52.

ويستند ابن نباتة إلى لامية الطغرائي[1] في وصف حاله بعد أن فارقته المحبوبة وهو في ريعان شبابه، قبل أن يكسو الشيب رأسه، ويكرر تناصه مع هذه القصيدة، لإيصال المعنى ذاته في قصيدتين منفصلتين، مبيناً في الأولى أن بلوغه سن التعقل لم يقده إلى الرأي الصواب وهو في ريعان شبابه، فيقول:[2] (البسيط)

لا الرُّشدُ ساعَدَني مِنْ قَبْلِ ذاكَ وَلا إصالَةُ الرَّأْيِ صانَتْني عَنِ الخَطَلِ[3]

ويكرر شطر الطُّغرائي في القصيدة الثانية، قائلاً[4] : (البسيط)

لا الصَّبْرُ ساعَدَ قَلْبي في السُّلُوِّ وَلا إصالَةُ الرَّأْيِ صانَتْني عَنِ الخَطَلِ

كما كرره ثالثاً وهو يمدح جمال الدين بن جملة[5]، مستخدماً أسلوب التشخيص، حيث جعل قلمه ينطق به، ليظهر ما يتصف به الممدوح من سدادٍ في الرأي يصونه عن الاضطراب في الكلام، يقول:[6] (البسيط)

قالتْ يراعَتُهُ وَالفِكْرُ يُرشِدُها إصالَةُ الرَّأْيِ صانَتْني عَنِ الخَطَلِ

ويمثل التاريخ بما فيه من أحداث مصدر إلهامٍ لكثير من الشعراء، فقد استطاع ابن نباتة أن يوظفه مكرراً إياه في أكثر من موضع، بما ينسجم مع ما يعبر عنه من أفكار، حيث صوّر قلبه

---

[1] الطغرائي هو الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد، مؤيد الدين أبو إسماعيل، سمي بالطغرائي نسبة إلى من يكتب الطغراء، وهي الطرة التي تكتب فوق البسملة، وتتضمن اسم الملك وألقابه، كان ماهرا في الكتابة والشعر، خبيرا بصناعة الكيمياء، متوليا ديوان الطغراء، عاش في ظل الدولة السلجوقية، كانت ولادته سنة (453)هـ ، ومات قتلا سنة(515)هـ، ومن شعره قصيدته التي تداولها الرواة، وتناقلتها الألسن، المعروفة باسم لامية العجم، التي يقول في مطلعها:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل وحلية الفضل زانتني لدى العطل

ينظر: ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 9/56-57 .

[2] **الديوان**، 380.

[3] الخطل: الكلام الفاسد المطرب. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (خطل) .

[4] **الديوان**، 382.

[5] محمود بن محمد بن إبراهيم بن جملة، الخطيب جمال الدين، تولى الخطابة بالجامع بعد تاج الدين القزويني، سنة 749هـ، وبعد توليه الخطابة ظل ملازماً لقاعة الخطابة، لا يخرج منها، فيأتي الأكابر لزيارته والتطفل عليه. ومات بالطاعون قبل أن يكمل الستين سنة (764)هـ. ينظر : ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 1/332-333 .

[6] **الديوان**، 403.

ببيت يمتلئ بحب المعشوق، وهو لا يخشى على هذا البيت من لوم لائم، وقد علل عدم خشيته بعبارة(إن للبيت رباً سوف يحميه)[1] التي استحضرها من تاريخ العرب قبل الإسلام، حيث قال:[2]

(البسيط)

لا يَخْتَشي بَيْتُ قَلْبي غَزْوَ لائِمِهِ فَإنَّ للبيتِ رَبّاً سَوْفَ يَحْميهِ

وقد كرر ابن نباتة هذه العبارة في سياقٍ آخر وهو يرثي الملك المؤيد، ناهياً إياه عن الخشية من إهلاك الزمان لبيته، يقول:[3] (البسيط)

لا تَخْشَ بَيتَكَ أَنْ يَلْوي الزَّمانُ بِهِ فَإنَّ للبَيْتِ رَبّاً سَوْفَ يَحميهِ

وفي مدح الشاعر لعلاء الدين بن فضل الله، يظهر عدم نيته التوجه إلى أحدٍ غير آل فضل الله لإنشاد قصائده، ويستبعد ذلك الأمر بتوظيفه (هيهات) وباستحضاره للمثل الشعبي (لا ناقة لي في هذا ولا جمل)[4]، الذي بدا من توظيفه له أنه يريد حصر مدائحه بآل فضل الله دون سواهم، وكأنه يعد توجهه إلى غيرهم ظلماً وإساءة لهم، يقول:[5] (البسيط)

مالي وَما لِلسُّرى قَصْداً لِغَيْرِكُمُ هَيْهاتَ لا ناقَتي فيها وَلا جَمَلي

---

[1] وهذه العبارة من كلام عبد المطلب جد الرسول عليه السلام، لأبرهة صاحب الفيل، عندما سأله عبد المطلب أن يرد عليه ماله، فقال أبرهة:" سألتني مالك ولم تسألني عن الرجوع عن قصد البيت مع أنه شرفكم، فقال: إن للبيت رباً يحميه " . العجلوني، **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، 471.

[2] **الديوان**، 564.

[3] **نفسه**، 573.

[4] وقد ورد أن أصل هذا المثل للحارث بن عباد، حين قتل جساس بن مرة كليباً، فقرر الحارث أن يعتزل الحرب، فصار هذا المثل يضرب عند التبري من الظلم والإساءة . وقال آخرون إن أول من قاله الصدوف بنت حليس العذرية زوجة زيد بن الأخنس العذري، حيث كان لزوجها بنتاً من امرأة أخرى، أسكنها في خباءٍ منعزل عن زوجته فأحبها شاب وأحبته، وكانا يخرجان ليلاً ويعودان صباحاً، وعندما علم والد الفتاة بالأمر، توجه لزوجته وفي وجهه الشر، فقالت له : يا زيد لا تعجل واقْفُ الأثر، فلا ناقة لي في هذا ولا جمل. ينظر: الميداني، **مجمع الأمثال، 320/2** .

[5] **الديوان**، 384.

ويكرر تناصه مع هذا المثل وهو يمتدح ما عند جمال الدين بن جملة من مكارم الأخلاق، التي لو رآها الطائي الذي عرف بكرمه، لاعترف بأن ما عنده من المكارم لا يساوي شيئاً، إذا ما قورن بما عند الممدوح، يقول:[1] (البسيط)

مَكـارِمٌ لَـوْ رَأَى الطّـائِـيٌّ مَسْـرَحَهـا لَقـالَ لا نـاقَتـي فيـهـا وَلا جَمَلـي

ويبدو مما ورد من أمثلة على تكرار ابن نباتة لما استقاه من ثقافات سابقة، أن تكراره لها نابعٌ من عمق فهمه لمعناها، ففي كل مرة تتكرر فيه كانت تظهر في حلة جديدة، تعكس إبداع الشاعر، ومهارته في توظيف الموروث بما يلائم السياق الذي يرد فيه .

_ تكرار الصورة الشعرية

عمد ابن نباتة المصري في شعره إلى تكرار صور شعرية عديدة، وربّما يكون تكراره هذا بدافع استحسانه لها، ففي معرض وصفه لممدوحيه، والإشادة بكرمهم، جعل نعمهم وأياديهم تتخذ من الأحرار عبيداً لها، وقد تكررت هذه الصورة في عدد من مدائحه، ومما تمّ رصده في هذا الجانب ما جاء في مدح الشهاب محمود[2]، حيث قال:[3] (الخفيف)

لَيْسَ فيـه عَيْبٌ سِـوى أَنّ نُعْمـا هُ تُفيـدُ الأَحْـرارَ رِقّ العَبيـدِ

وقال في مدح تاج الدين السبكي:[4] (الخفيف)

وَجَـواداً لا عَيْبٌ فيـهِ سِـوى نُعْـ ـمى تُعيـدُ الأَحْـرارَ وَهْـيَ عَبيـدُ

---

[1] **الديوان**، 403 .

[2] محمود بن سلمان بن فهد بن محمود الحلبي ثم الدمشقي، أبو الثناء، شهاب الدين، ولد سنة (644هـ)، وتفوق على أقرانه في النظم والإنشاء والكتابة، وتولى كتابة الإنشاء بدمشق، ثم نقل إلى مصر، ثم تولى كتابة السر بدمشق إلى أن مات سنة (725هـ) . ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 326/4.

[3] **الديوان**، 153 .

[4] **نفسه**، 159.

وفي مدح ابن صقر الحلبي[1] يقول:[2] (الوافر)

وَلَمْ أَرَ فيكَ عَيْباً غَيرَ نُعمى بِها اسْتعبدْتَ مِنّا كُلَّ حُرِّ

وقال ولم يصرّح باسم الممدوح:[3] (الخفيف)

لَيْسَ فيهِ عَيْبٌ سِوى أَنَّ نُعْما هُ تَحوزُ الأَحْرارَ بِاسْتِرْقاقِ

وفي مدحه لتقي الدين بن مراجل[4]، قال:[5] (الخفيف)

لَيْسَ فيهِ عَيْبٌ يُعَدُّ سِوى أَنْ نَ أَياديهِ تَجْعَلُ الحُرَّ عَبْدا

وقال في مدح الملك المؤيد:[6] (الخفيف)

لَيْسَ فيهِ عَيْبٌ سِوى أَنَّ إِحْسا نَ يَدَيْهِ يَسْتَعْبِدُ الأَحْرارا

وقال في مدح أحد القضاة:[7] (الطّويل)

وَما فيهِ مِنْ عَيْبٍ سِوى أَنَّ عِنْدَهُ أَيادٍ تُعيدُ الحُرَّ في يَدِهِ قِنّا

وربما أراد ابن نباتة من تكرار توظيفه لهذه الصورة أن يستعطف أكبر عدد من ممدوحيه، حتى يشملوه برعايتهم، فينال منهم العطاء الذي يضمن له ولأسرته عيشاً كريماً، وأكد مدحهم بأسلوب تأكيد المدح بما يشبه الذم بتكراره (ليس فيه عيب) لينفي عن ممدوحيه العيب ثم أتى بأداة استثناء توهم السامع أن ما بعدها ذم وإذا به مدح، وهذا الأسلوب في منتهى الغاية في المدح يصل إلى درجة المبالغة في تعظيم الممدوح .

---

[1] محمد بن اسحاق بن محمد بن صقر الحلبي، شمس الدين، ولد سنة (633)هـ، عمل ناظراً للأوقاف في حلب، وكان الشعراء يمدحونه فيمنحهم أفضل الجوائز، وكانت وفاته سنة 726هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 381/3.

[2] **الديوان**، 234.

[3] **نفسه**، 346.

[4] سليمان بن علي، بن عبد الرحيم، بن مراجل، تقي الدين، اتصف بالصرامة والأمانة، تولى نظر الجامع، وتنقل في ولايات دمشق ومصر والإسكندرية، وتوفي سنة (764) هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 159/2.

[5] **الديوان**، 149.

[6] **نفسه**، 190.

[7] **نفسه**، 507.

ويصوّر ابن نباتة (العوّاء) الذي هو منزل من منازل القمر[1] بإنسان يحسد ممدوحه على ما وصل إليه من مكانة جاوزت الكواكب علوّاً، ويكرر هذه الصورة في مواضع متفرقة من مدائحه، حيث يقول في مدح الملك المؤيد:[2] (الخفيف)

هِمّـةٌ جـــازَت السِّـــماكَ فَلَـمْ يَعْـ بَـأْ مَـداهـــا بالحـاسِـــدِ العَـــوّاءِ

وفي مدح جمال الدين بن شهاب محمود[3]، يقول:[4] (الكامل)

ذاكَ الّذي أَمْســى السُّـهـا جـاراً لَـهُ لكــنَّ حـاسِـــدَ مَجْـــدِهِ العَـــوَّاءُ

في موضع ثالث في مدح الصاحب شرف الدين[5] ناظر الممالك الحلبية، يقول:[6]

(الكامل)

الصّـاحِبُ الشَّـرَفُ الرَّفيعُ عَلى السُّها قَـذْراً بِـرَغْـمِ الحـاسِـدِ العَـــوَّاءِ

ويلجأ ابن نباتة أحياناً إلى تكرار الصورة مع إحداث بعض التغيير على معناها، ففي مدحه لشهاب الدين بن فضل الله صوّر أمواله بالإنسان المقتول، الذي قضى عليه الممدوح بكثرة عطاياه، كما جعله يحمل على النعش الذي هو يمين الممدوح، ويلفّ بالأكفان التي هي أكياس أمواله، حيث

---

[1] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عوي) .

[2] **الديوان**، 4.

[3] إبراهيم بن محمود بن سلمان بن فهد الحلبي، جمال الدين، ولد سنة(676)هـ، وباشر كتابة السر بحلب مدة ست عشرة سنة، وبقي يصرف ويعاد إلى مهنته حتى مات سنة (760) هـ، ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 72/1.

[4] **الديوان**، 12.

[5] يعقوب بن مظفر بن مزهر الصاحب شرف الدين، ولد سنة (628) هـ وتولى النظر في دمشق وحلب وطرابلس وغيرها، ومات في حلب سنة (714)هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 436/4.

[6] **الديوان**، 13.

يقول:[1] (الطّويل)

وَيَقْضي عَلى أَمْوالِهِ فَيَمينُهُ وَأَكْياسُهُ لِلمالِ نَعْشٌ وَأَكْفانُ

ثم كرر هذه الصورة في قصيدة أخرى مستثنياً منها تصوير اليد بالنعش، حيث يقول:[2]

(الخفيف)

قاتِلُ المالِ بِالنَّوالِ فَما أَكْ ياسُ أَمْوالِهِ سِوى أَكْفانِ

وأثناء وصف الشاعر للمحبوبة تكررت في قصائده بعض الصور المألوفة، كتصوير الأجفان بالسيوف، والوجه بالبدر، والقد بالغصن واللحظ بالسهم، ومما يمثل ذلك قولهم في وصف أجفان المحبوبة:[3] (الطّويل)

ما كُنْتُ أَدْري قَبْلَ فَتْكِ جُفونِها بِأَنَّ السُّيوفَ المَشْرَفِيَّةَ أَجْفانُ

ويقول في موضع آخر:[4] (البسيط)

ما كُنْتُ قَبْلَ تَلافي مِنْ جُفونِهِمُ أَظُنُّ أَنَّ مِنَ الأَسْيافِ أَجْفانا

ويقول كذلك:[5] (الطّويل)

مُحَجَّبَةٌ ما خِلْتُ قَبْلَ جُفونِها عَلى كَبِدي أَنَّ السُّيوفَ جُفونُ

---

[1] الديوان، 500.
[2] نفسه، 512.
[3] نفسه، 500 .
[4] نفسه، 505.
[5] نفسه، 519.

ومما يمثل تصوير وجه المحبوبة (بالبدر) في مواضع متفرقة من شعره، قوله:[1] (الكامل)

إنْ كانَ وَجْهُكِ بَدْرَ سَعْدٍ إنَّهُ ... مِنْ لَحْظِكِ الفتّاكِ سَعْدُ الذّابِحُ

ويقول في قصيدة أخرى:[2] (المتقارب)

تَأَوّبَ كالبَدْرِ في جُنْحِهِ ... وَأَيْنَ العَواصِمُ مِنْ سَفحِهِ

ويقول في موضع آخر:[3] (الطّويل)

تَعَشَّقْتُهُ كَالبَدْرِ في الطُّرْقِ مُشْرِقاً ... فَيا أَسَفي وَالبَدْرُ زاهٍ وَآفِلُ

ويقول كذلك:[4] (السريع)

بَدْرٌ عَلى غُصْنٍ جَديدِ الحَيا ... فَخَلِّ عُرْجونَ الهِلالِ القَديم[5]

ويقول:[6] (الطّويل)

وَبَدْراً لَهُ في العُرْبِ وَالتُّرْكِ نِسْبَةٌ ... دَعَتْني إلى دانِي الهَوى وَقَصِيِّه

ولعلّ تكرار الشاعر لمثل هذه الصور المألوفة في غرض الغزل، يرجع إلى أن جل ما نظمه في هذا الغرض الشعري جاء في مقدمات قصائده المدحية، سيراً على منهج القدامى في بدايات قصائدهم، فهي لا تعبر عن تجربة حب صادقة، تدفع الشاعر للخروج دوماً بما هو جديد مستحدث، لذا تأتي بعض هذه الصور المألوفة مكررة في أكثر من موضع .

---

[1] **الديوان**، 108.
[2] **نفسه**،109.
[3] **نفسه** ، 395.
[4] **نفسه**، 436.
[5] يظهر هنا تأثر الشاعر بقوله تعالى: " والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم" من سورة يسن، آية39، وقد جاء في تفسير هذه الآية أن الله سبحانه وتعالى قدر مسير القمر في ثمانية وعشرين منزلاً، فإذا أصبح في آخر منازله دقّ وتقوّس حتى صار كغصن النخل حين يجف ويصفر ويتقوّس. ينظر: الصابوني، **صفوة التفاسير**، 13/3.
[6] **الديوان**، 566.

ومن الجدير بالذكر أن تكرار ابن نباتة للصورة الشعرية في بعض المواقع قد يكون بسبب عدم قدرته على الإتيان بصور شعرية مبتكرة أو مجددة في كل مرّة ينظم فيها الشعر، لكن هذا لا يقلل من قيمة صوره، فهي في كل مرة تتكرر فيها تأتي مناسبة لسياقها الذي ترد فيه، كما أن تقديم الشاعر لها بصياغة جديدة، يجعل القارئ يظن للوهلة الأولى أنه تصوير ابتكاري، الأمر الذي يبعث المتعة لدى المتلقي، ويشد انتباهه للنص .

ثانياً _ دلالة التكرار في شعر ابن نباتة المصري

1_ الدلالة النفسية

التكرار ليس مجرد إعادة للكلام، وإنما هو تسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، تحظى باهتمام المتكلم، وهذا يعني أن التكرار يعكس نفسية كاتب النص[1]، وذلك أن الظروف النفسية والانفعالية تعد مثيرة للتعبير، وحاملة على التكرير[2]، فالشاعر يعبر بالألفاظ التي توحي له بفيض المشاعر، وبالظرف النفسي الذي يحياه، والوضع الذي يحكم استخدامه لهذه الألفاظ[3] .

والدارس لشعر ابن نباتة يلحظ وجود ألفاظ تكررت في شعره لما لها من انعكاسات على نفسية الشاعر، وهي تتمثل في تكراره لبعض ألفاظ: الزمان، والمكان، والألوان .

فقد ظلّ ابن نباتة دائم الشكوى من (الزمان والدهر والأيام) التي كان يرى أنها جارت عليه، وذلك بما هيأت له من ظروف معيشية صعبة، وقد انعكست هذه الرؤية على ما نظمه من أشعار،

---

[1] ينظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، 242

[2] ينظر: السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير** ، 79

[3] ينظر: التكريتي أسماء صابر جاسم، **المضامين التراثية في شعر أبي علاء المعري** ،180

لذا تكررت هذه الكلمات (الزمان، والدهر، والأيام) في عموم شعره بوجه شامل، ففي ديوانه ورد لفظ (الزمان) مئتين وتسع وأربعين مرّة، وجاء لفظ (الدهر) في مئتين وثلاث مرات، أمّا لفظ (الأيّام) فقد ورد فيه ست وستين مرّة .

كما وردت هذه الألفاظ مكررة بشكل أفقي أو رأسي داخل البيت الواحد، وداخل القصيدة الواحدة، ويتمثل هذا في تكراره للفظ (الزمان) وهو ينهى المخاطب عن الاطمئنان لعروضه، لأنه قادرٌ على فعل ما يريد، يقول:[1] (المتقارب)

وَلا تَـأْمَنَـنّ عَـروضَ الـزَّمـــانِ فَــإنَّ الــزَّمـــانَ فَعـولٌ فَعـولٌ

كما يوظف الشاعر لفظ (الزمان) مكرراً إيّاه؛ ليظهر أنّ صبره على مشيئة الزمان كان ناتجاً عن قلّة وجود مَنْ يعينه عليه، يقول:[2] (الخفيف)

قـلَّ عَـونـي علـى الزّمـانِ فَأَصْبَحْ تُ صَبـوراً عَلـى مُـرادِ الـزَّمـانِ

ويظهر موقف الشاعر من (الدهر) في مدحه لشمس الدين بن الشهاب محمود، حيث بدا الدهر في صورة الممتنع عن تقديم العون للآخرين ، والمثير للشغب، وجعل ممدوحه بمثابة المؤدب له، وكرّر لفظ (الدهر) في ثلاثة أبيات متتالية لإيصال هذه الفكرة، وفي ذلك يقول:[3] (الخفيف)

شَـمِلَتْنـا جَـدْواهُ وَالـوَقْـتُ جَدْبٌ فَاسْـتَلانَتْ وَمِعْطَفُ الـدَّهْـرِ آبـي

مـا سَـرى فـي الكِـتابِ إلاّ وَأَضْحى شَـغَبُ الـدَّهْـرِ آمنِـاً بِالكِـتـابِ

يـا رَئيســاً بِــهِ لَقــد أُدِّبَ الـدَّ هْـرُ الّـذي قَـدْ جَنى عَلـى الآدابِ

---

[1] الديوان، 420 .
[2] نفسه، 536
[3] نفسه، 40

ويؤكد ابن نباته على موقفه من (الدهر) بتكراره لهذا اللفظ في ثلاثة أبيات متتالية وهو يرثي الملك المؤيد، حيث يقول:[1] (البسيط)

هلاّ ثَنى الدَّهْرُ غَرْباً عَنْ مَحاسِنِهِ فَكانَ كَوْكبَ سَعْدٍ في لَياليهِ

تُرى دَرى الدَّهْرُ مِقْدارَ الّذي فَقَدَتْ مِنْ فَيْضِ أَدْمُعِهِ أَحْوالُ أَهْليهِ

تُرى دَرى الدَّهْرُ ما مَغْزى سَماحَتِهِ فَجاءَ مُهْجَتَهُ فِي زِيَّ عافيهِ

وتكرار الشاعر للفظ (الأيام) يعكس نظرته لها ، ويظهر هذا الأمر جلياً في رثائه قاضي القضاة تقي الدين السبكي حين جعل نوب الأيام تُقبل ثائرة بعد موت المرثي، الذي كان معيناً على هذه الأيّام، يقول في ذلك:[2] (البسيط)

وَأَقْبَلَتْ نُوَبُ الأيّامِ ثائِرَةً إذ كانَ عَوْناً عَلى الأيّامِ وَالنُّوَبِ

ومن الطبيعي أن يكون للمكان الذي ولد فيه ابن نباتة تأثير في نفسيته، ولاسيما أنه قضى معظم شبابه في الغربة؛ لذا كان كثير الحنين إليه، وقد ذكر صاحب الدرر الكامنة أنه ترك مسقط رأسه مصر وتوجه إلى الشام عام 716هـ، وأقام في دمشق ما يقارب الخمسين سنه[3]، لكن إقامته في دمشق هذه الفترة الطويلة لم تنسه وطنه الأصلي مصر، بل ظلّ حاضراً في شعره؛ لحضوره في نفسه، فبعد أن قامت الباحثة برصد مواطن تكرار المكان في شعر ابن نباتة، تبين أن كلمة (مصر) ورد ذكرها في الديوان (مئة وسبع عشرة مرّة)، وجاءت مكررة في أربعة عشر موضعاً، فكانت بذلك الأكثر ذكراً وتكراراً، ويليها (الشام) التي ورد ذكرها (مئة وعشر مرات)، وتكررت في خمسة مواضع،

---

[1] الديوان،571

[2] نفسه، 41

[3] ينظر : ابن حجر العسقلاني ، 4/217_216

وحلت (دمشق) في المرتبة الثالثة، لكنها لم ترد مكررة على أبعاد متقاربة في حدود البيت الواحد أو القصيدة الواحدة .

ومما يكرر فيه ذكر مصر مظهراً شوقه وحنينه إليها، قوله:[1] (الكامل)

آهاً لِمِصْرَ وَأَيْنَ مِصْرُ وَكَيْفَ لي بديارِ مِصْرَ مَراتِعاً وَمَلاعِبا

ويتذكر الشاعر ظباء مصر وهي تقف على شطي النيل فيشتد شوقه إليها، يقول :[2]

(الطّويل)

ظِباءٌ بِشَطَّيْ نيلِ مِصْرَ لِأَجْلِها يَقول حَنينُ الشَّوْقِ آهاً عَلى مِصْرِ

ويحن الشاعر إلى أيام عيشه في مصر حيث أهله وأحبابه، فيرسل لها تحيته، ويكررها في بيتين متتاليين، يقول:[3] (البسيط)

وَحَبَّذا العَيْشُ وَالأَيّامُ مُسْعِفَةٌ وَمِصْرُ داري وَأَحْبابي بِها خَوَلي

يا بارِقاً مِنْ نَواحي مِصْرَ مُبْتَسِماً بَلِّغْ تَحِيَّةَ هامي الدَّمْعِ مُنْهَمِلِ

ويبدو من هذه الأمثلة أن الشاعر أراد التوكيد على شدة حنينه لمسقط رأسه، ومرتع طفولته مصر رغم بعده عنه .

وتكرار الشاعر للفظ (الشام) كان يأتي في سياق حديثه عن الممدوح، ومما يمثل ذلك ما

---

[1] الديوان ، 26
[2] نفسه، 200
[3] نفسه ، 383

جاء في مدحه لشمس الدين بن التاج اسحاق [1]،حيث قال:[2] (الطّويل)

هَنيئاً لأُفْقِ الشّامِ يا شمسَ مِصْرِه بِأَنَّكَ بِالتَّدبيرِ للشّامِ طالِعُ

فتكرار لفظ (الشام) يؤكد أن الشاعر أراد أن يركز على عناية ممدوحه بأمور الشام دون غيرها من الأماكن .

وبالإضافة لما يُلمح في ألفاظ الزمان والمكان من دلالات نفسية، فإن للألوان كذلك القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان، وإحداث تأثيرات نفسية عليه، وذلك لما لها من ارتباط بمفاهيم معينة، وما تحويه من دلالات وإيحاءات خاصة[3]، وما من شك بأن اللون يظهر في حياة الإنسان كأحد أهم عناصر الجمال التي يهتم بها ؛[4] لذا كان من الطبيعي أن تزخر به أشعار الشعراء لما يكسبها من الحسن والبهاء وما يمنحها من القدرة على إحداث التأثير .

وابن نباتة كغيره من الشعراء وظّف الألوان في شعره وكرّر ذكر بعضها في عدد من المواضع، وعند قيام الباحثة بإحصاء الألوان الواردة في شعره، تبين أنها جاءت تبعاً للأكثر وروداً في الديوان على النحو الآتي:

لفظ اللون	الأبيض	الأحمر	الأسود	الأخضر	الأصفر	الأزرق
مرات وروده في الديوان	68	59	58	32	19	6
عدد المواضع التي تكرر فيها على أبعاد متقاربة	3	3	5	5	-	-

[1] موسى بن إسحاق، ويُسمى عبد الوهاب بن عبد الكريم المصري القبطي، وهو شمس الدين ابن الكاتب تاج الدين، تولى نظر الجيش في القاهرة، ثم تولى الوزارة بدمشق، وظل في حالة متقلبة بين الولاية والمصادرة، والإهانه والعز ، حتى كان آخر تولٍ له سنة سبعين، وبقي على ذلك الأمر حتى توفي سنة (771) هـ .
ينظر : ابن حجر العسقلاني، **الدرر الكامنة**، 4\374

[2] **الديوان**، 302

[3] ينظر: عمر، أحمد مختار ، **اللغة واللون**، 228 .

[4] **نفسه** ، 13 .

وبالاعتماد على الجدول السابق يمكن الخروج ببعض الأمور التي تخدم البحث، وهي:

أولاً_ إن مجيء اللون الأبيض في المرتبة الأولى يدل على أمرين :

1_ اتصاف ممدوحي الشاعر بالطهارة والنقاء والصدق التي يوحي بها اللون الأبيض[1]، ففي مدح الشاعر للملك المؤيد جعل يده الممتدة بالعطاء يداً بيضاء، تقضي على كل ما سواها، وكرّر لفظ (بيضاء) في الشطر الثاني؛ ليؤكد أن ما عند ممدوحه من صفات الطهارة يفوق ما عند غيره ويطغى عليه، حيث قال:[2] (البسيط)

داعٍ لِجودِ يَدٍ بَيْضاءَ ما بَرِحَتْ تَقْضي عَلى كُلِّ صَفْراءٍ وَبَيْضاءِ

2_ رغبة الشاعر في تغيير حياته للأفضل، والتخلص من فاقته؛ وذلك لأن النفس البشرية تتطلع إلى هذا اللون "تخلصاً مما هي فيه، وتلويناً لحياتها، وتغييراً لشدتها" [3]. ففي إحدى مقطعات ابن نباتة جعل شعره يظهر في صورة منحة بيضاء، تنبئ بعيش كريم للممدوح، حيث يقول:[4] (الطّويل)

تَهَنَّ بِها بَيْضاءَ مِنْ خُلَعِ الرِّضا تُخَبِّرُ أَنَّ العَيْشَ يَلقاكَ أَبْيَضا

فاستخدام الشاعر للون (الأبيض) في الشطرين الأول والثاني يعكس طموحه في تحسين ظروفه المعيشية، عن طريق مدحه لرجالات عصره، فكما أن إشادته بالممدوح في أشعاره تعلي من شأن ممدوحه بين الناس، فهي كذلك تعود على الشاعر بالنفع، وذلك بما يناله من عطاء يكفيه مؤونة عائلته، ويكفل له حياة كريمة، وقد أوحى لهذه الحياة في هذا البيت باستخدام اللون الأبيض .

---

[1] **الديوان**، 229 .
[2] **الديوان**، 6
[3] الكوسا، عبير فايز حمادة، **اللون في الشعر الأندلسي** ، 125
[4] **الديوان**، 281

ثانياً_ تكرار استخدام الشاعر للون الأحمر يدل على ما يختلج في نفسه من مشاعر متناقضة من الأسى والارتياح، وينبع هذا التباين في الدلالة من ارتباط هذا اللون بأمور متعددة، فهو لون الدم والنار والذهب والورد وغير ذلك[1]، ولكل أمر من هذه الأمور إيحاء خاص به. فالأحمر في غزل ابن نباتة يمثل لون خدود المحبوبة، ولون دموع الشاعر بسبب فراقها [2]، وكذلك هو لون دموع الشاعر حسرة على المرثي[3]، وهو في المدح يمثل رمزاً للفخر بشجاعة الممدوح، وإنزال الهزيمة بالأعداء[4]. ومما تكرر فيه ورود اللون الأحمر في بيتين متتاليين ما جاء في أحدى مقطوعاته، حيث قال:[5] (الكامل)

رَكِبوا وَقَدْ مَلَأوا الفَضا في أَحْمَرِ كَالشَّمْسِ تُشْرِقُ في العَجاجِ الأَكْدَرِ

فَزَمانُهُم يَقْضي بِعَيْشٍ أَبْيَضٍ وُجُيوشُهُمْ تَسْري بِمَوْتٍ أَحْمَرِ

ويبدو في البيتين السابقين أن الشاعر أراد إظهار شجاعة ممدوحيه، فجعلهم يملؤون الفضاء باللون الأحمر، الذي رمز به ليعبر عن اشتعال الحروب بينهم وبين أعدائهم، وما تحمله هذه الحروب من شدة ومشقة[6]، ثم كرّره في البيت الثاني ليظهر فتك ممدوحيه بأعدائهم، وإزهاقهم لأرواحهم، وعبّر عما لحق بهم وما آلو إليه ب(الموت الأحمر) رمزاً للون الدماء التي سفكت في المعركة .

كما كرّر ابن نباتة ذكر الأحمر في وصفه للخيل؛ ليؤكد استحسانه لهذا الصنف من الخيول، حيث قال:[7] (الرّجز)

مِنْ أَحْمَرٍ لِلبَرقِ عَنْهُ خَبَرُ يَشْهَدُ أَنَّ الحُسْنَ حَقّاً أَحْمَرُ

---

[1] ينظر : عمر ، أحمد المختار، **اللغة واللون**، 211-212

[2] ينظر: **الديوان**، 21، 47، 207، 234، 344، 504 .

[3] **نفسه**، 572,367,218,156

[4] **نفسه**، 584,188,119,64,14

[5] **نفسه**، 247

[6] ينظر : عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، 211-212

[7] **الديوان** ، 588

فقد ظهر في الشطر الأول أن الخيل التي يتحدث عنها حمراء اللون ،تبدو كالبرق في إشعاعها وسرعتها، ثم ألمح في الشطر الثاني إلى سبب استحسانه لهذه الصفة في الخيل بعبارة (أن الحسن حقاً أحمر)، ففي هذه العبارة دلالة على أن الحسن " لا يوصل إليه إلا بمشقة وصبر على المكاره"[1] وذلك لارتباط هذا اللون بلون الدم .

ثالثاً_ جاء اللون الأسود عند ابن نباتة بدلالتين (سلبية وإيجابية)، وفي هذا دلالة على توازن نظرة الشاعر للأمور من خير وشر، فهو تارة يستخدم اللون الأسود للتعبير عن سمة حسنة، كسواد شعر المحبوبة وسواد خالها[2]، وتارة أخرى يتخذ منه صفة للأهوال والأيّام السيئة[3]، ومما كرّر فيه ذكر (الأسود) قوله:[4] (الطّويل)

زَمـانُ الهَـوى وَالفَـوْدُ أَسْـوَدُ حـالِكٌ وَعَصْرُ الصِّبا وَالعَيْشُ أَبْيَضُ ناصِعُ

إذا ابْيَضَّ مسـوَدُّ العِـذارِ فإنَّمـا هُـوَ الصُّبـحُ للّـذّاتِ باللّيـلِ قاطِـعُ

ففي البيت الأول تحدّث الشاعر عن زمن الشباب الذي قضى فيه أوقات لهو، وحدّده بالزمن الذي كسا فيه اللون (الأسود) جانبي رأسه، وأكد على شدة السواد باستخدام لفظ (حالك)، وفي البيت الثاني كان حلول اللون الأبيض مكان الأسود في زمن المشيب، بمثابة حلول الصبح مكان الليل وقطعه لذاته .

وبذا يكون الشاعر في هذين البيتين قد استخدم المفردة اللونية (أسود) بدلالة رمزية إيجابية تتمثل في (عصر الصبا)، الذي قضى فيه الشاعر أجمل أيامه .

---

[1] عمر، أحمد مختار ، **اللغة واللون**، 212

[2] ينظر : **الديوان** ، 252,497

[3] **نفسه**، 136,130

[4] **نفسه**، 302

رابعاً_ مجيء الأخضر بنسبة أقل من الأبيض والأحمر والأسود يعكس قسوة حياة الشاعر في أيّام شبابه؛ وذلك لأن هذا اللون يكشف عن تمتع الإنسان بحياة الشباب؛ لارتباطه بالطبيعة الخصبة[1]، غير أن صعوبة حياة الشاعر في أيّام شبابة لم تقف حائلاً دون توظيفه لهذا اللون وتكراره له، ففي أحد أبيات مقطوعاته، اتّخذ من اللون الأخضر رمزاً لنقاء النفس، وكرّر ذكر هذه المفردة اللونية في الشطر الثاني من البيت ليؤكد أصالة هذه الصفة فيمن تحدّث عنه، حيث قال:[2] (المنسرح)

أَخْضَـــرُ نَفْسُ الفَتـى بِـــهِ أُلِفَتْ وَالنَّفْسُ خَضْـــراءُ قَـــدْ عَرفْنـاهـــا

خامساً_ تأخّر الأصفر والأزرق إلى الموقعين الخامس والسادس، وعدم ورودهما مكررين على أبعاد متقاربة داخل القصيدة أو المقطوعة، قد يوحي بما تعرض له الشاعر من مشاقّ ظلّ يشكو منها طوال حياته، لذا تَدنّت نسبة توظيفه للون الأصفر الذي يوحي بالانشراح[3]، كما تدنت نسبة توظيفه للأزرق الذي يوحي بالراحة[4]؛ وذلك لأنهما يحملان دلالة ربما تتناقض مع ما حوته حياة الشاعر من صعوبات.

ومما ورد يتبين ما لتكرار الألوان من أهمية في الكشف عن نفسية الشاعر، بالإضافة لما تحمله من دلالة تلفت انتباه المتلقي، وتجعله يُعمل فكره ليتوصل إلى المعنى الذي قصده الشاعر .

---

[1] ينظر : عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، 232
[2] **الديوان** ، 544
[3] ينظر : عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، 229
[4] **نفسه**، 228

2_ الدلالة الاجتماعية

لجأ ابن نباتة إلى أسلوب التكرار أثناء تعبيره عن مظاهر الحياة الاجتماعية، بما تحويه من أفراح وأحزان، وعلاقات بين الناس، فالقارئ لقصائده في الرثاء يلاحظ أنها تزخر بمواطن التكرار بشتى أشكاله، ولا سيما قصائده التي رثى فيها أبناءه[1]، وكذلك قصائده في رثاء الملك المؤيد[2]، وفي هذا ما يدل على أن ابن نباتة كان لا يلجأ إلى التكرار لملء فراغ معين، وإنما كان يلجأ إليه عن دراية منه بأهميته في تأكيد الفكرة التي يطرحها .

فقد اتخذ ابن نباتة من التكرار وسيلة ليبين ما كان لوفاة الملك المؤيد من تأثير على بعض نواحي الحياة الاجتماعية، حين قال:[3] (البسيط)

مَنْ للعُلومِ وَلِلأَعْلامِ يَنْشُرُها ... وَللوَغى وَرِداءِ الخَوْفِ يَطْويهِ

مَنْ للكَسيرِ مِنَ الأَهْوالِ يَجْبُرُهُ ... وَلِلطَّريدِ مِنَ الأَيّامِ يُؤْويهِ

مَنْ للتَّصانيفِ أَمْثالِ الكَواكِبِ في ... لَيْلِ المِداد لِساري الفِكْر يُهْديهِ

وهنا كرر الشاعر اسم الاستفهام(من) في ثلاثة أبيات بشكل رأسي؛ ليظهر ما تركه الملك المؤيد من فراغ في مجال التعليم كما اتضح في البيتين: الأول والثالث، كما ألمح في البيت الثاني إلى ما كان للمرثي من دور في النهوض بالوضع الاقتصادي للناس، عن طريق مساعدته للضعفاء والمشردين .

---

[1] ينظر: الديوان، 156، 217، 310.
[2] نفسه، 412، 570 .
[3] نفسه، 572.

وقد استخدم الشاعر أسلوب التكرار وهو يقدم التهاني ببعض المناسبات، كالتهنئة بالقدوم من الحج[1]، أو بعيد النحر[2]، أو بمولود جديد[3]، وقد ورد أنه هنأ أحدهم بالأيام العشر بعد التعزية بميت[4]، فقال:[5] (الطّويل)

أَتَيْتُكَ يـا أَزْكـى البَـرِيَّـةِ جـامِعـاً لِأَمْرَيْـنِ فـي يَـوْمٍ مِنَ الدَّهْـرِ وافِـدِ

هَنـيءً وَعَـزاً لا عَتْبَ فيـه لأننـي أُهَـنّـي بِعَشْـرٍ إذْ أُعَـزّي بِواحِـدِ

فالشاعر يخشى أن يعرض نفسه للعتاب واللوم؛ لأنه يهنئ ويعزي شخصاً في آن واحد، وهذا أمرٌ غير مقبول اجتماعياً؛ وذلك لوجود تناقض بين (التهنئة والتعزية)، ولما يترتب على كل منهما من عبارات تختص بهذه المناسبة أو تلك، لذا لجأ الشاعر إلى أسلوب التكرار في الشطر الثاني؛ ليبرر هذا العمل، ويدفع عن نفسه اللوم، غير أنه كرر الكلمة مع وجود اختلاف في الصيغة، إذ وردت الكلمتان في الشطر الأول بصيغة الاسم، بينما وردتا في الشطر الثاني بصيغة الفعل المضارع (أهني / أعزي). وقد برر الشاعر تصرفه بأسلوب طريف يبعث على السرور، حين ذكر أنه يهني بعشر، لكنه يعزي بواحد .

ومن المظاهر الاجتماعية التي انتشرت بين الناس على نطاق واسع في عصر الشاعر عادة الإهداء[6]، حيث كانوا " يتهادون المؤن، والمآكل الشهية، والمطاعم المفتخرة مما يعز صنعه، أو يغلو ثمنه"[7]، وقد اشتمل ديوان ابن نباتة على مقطعات أشار فيها إلى ما كان يتقبل من هدايا، وما كان يهدي إلى غيره، فكان يعمد في بعضها إلى توظيف أسلوب التكرار؛ لإبراز جانب مهم

---

[1] ينظر: **الديوان**، 454.
[2] ينظر: **نفسه**، 217.
[3] ينظر: **نفسه**، 132.
[4] لم يصرّح جامع الديوان باسم الشخص الذي خاطبه الشاعر في هذين البيتين، ولم يذكر كذلك اسم الميت الذي عزّى به.
[5] **الديوان**، 162.
[6] ينظر: باشا، عمر موسى، **ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق**، 354.
[7] **نفسه**، 354.

يريد التركيز عليه، فعندما أهدى إليه بعض أصحابه ديوكاً، أظهر من خلال التكرار استحسانه لهذه العادة، وفي ذلك يقول:[1] (الخفيف)

وَصَلَتْنـــا دُيـــوكُ بِـــرِّكَ تَـــزْهـــو بِـــوُجـــوهٍ جَـمـيـلَـــــةٍ مُسْـــتَـجـادَة

كُـلُّ عُـــرْفٍ يَـــروقُ حُـسْـنـاً وَإِنّـي أَرْتَجـي أَنْ تَكـــونُ عُـرْفـــاً وَعـــادَة

حيث كرر الشاعر كلمة (عُرف) في البيت الثاني، لكنها جاءت بمعنيين مختلفين، وهو ما يسمى في البلاغة العربية بالجناس التام المماثل، ففي الشطر الأول جاءت بمعنى عرف الديك؛ أي منبت ريشه من العنق[2]، وفي الشطر الثاني وردت بمعنى ما تعرفه النفس من الخير، وتطمئن إليه، ولا تنكره[3]، وفي تكرار الشاعر لهذا اللفظ بهذين المعنيين فإنه يكشف عن أحد المظاهر الاجتماعية التي سادت في عصره، كما أنه يعبّر عن قبوله لهذا المظهر، وأمله ببقائه بين الناس، وعدم إنكارهم له .

ويميّز الشاعر من خلال التكرار بين أنواع الهدايا التي كانت تقدم في عصره، ويظهر من مقطوعة له أن هداياهم لم تكن تقتصر على الأطعمة، بل يمكن أن يتهادوا بينهم أشياء أخرى لا تؤكل، حيث قال الشاعر عندما أهدى ورقاً:[4] (المنسرح)

إِنْ لَـــمْ يَكُـن قَـــدْ أَتَـــاكَ ذا ثَمَـــرُ فَـإِنَّـــــهُ قَـــــدْ أَتَـــــاكَ ذا وَرَقُ

ويستعين الشاعر بالتكرار ليكشف عن علاقته الخاصة مع أفراد مجتمعه، فهو إن استاء من معاملة أحدهم له، عاتبه على ذلك، فعندما مرض الشاعر ولم يزره أحد أثناء ضعفه قال معاتباً:[5] (الكامل)

---

[1] **الديوان**، 163.
[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عرف).
[3] ينظر: **نفسه** مادة (عرف) .
[4] **الديوان**، 351.
[5] **نفسه**، 163

مالـي مَـرِضْتُ فَلَـمْ يَعُدْنـي عـائِـدٌ مِنْكُـم وَيَمْـرَضُ كَلبُكُـم فَـأَعــودُ

فتكرار الجذر (عاد) ثلاث مرات مع اختلاف الصيغة التي ورد فيها (يعدني–عائد– فأعود) يؤكد الفكرة التي يطرحها الشاعر، وهي عدم اكتراث غيره به أثناء مرضه، على الرغم من حرصه الشديد على مساندة الآخرين، وزيارتهم في كل أمر، مهما صغر أو كبر . ومن هذه الأمثلة يتبيّن ما للتكرار من دور في الكشف عن مظاهر الحياة الاجتماعية في عصر ابن نباتة المصري .

الفصل الثاني

الانزياح في شعر ابن نباتة المصري

مدخل

تنبه الأسلوبيون إلى ضرورة رصد ما في الكلام من انزياح عن النسق المألوف، وعدّوه من أهم مباحث الأسلوبية التي تمكنهم من التعرف على أسلوب مؤلف النص، بل وصلت عنايتهم به إلى الحد الذي جعلهم ينظرون إليه على أنه الأسلوب ذاته[1]، فما المقصود بمصطلح الانزياح؟ وما هي وظيفته وأهميته والمعايير التي تحدّده؟

لقد تعددت تعاريف الانزياح عند الباحثين والأسلوبيين، ولعل هذا نابع من مدى إدراكهم لأهميته في ابتكار ما يميز النص ويلفت النظر إليه، وهذا ما تنبه إليه أحمد ويس حين عرّف الانزياح بأنه "استعمال المبدع للغة: مفردات، وتراكيب، وصوراً استعمالاً يخرج بها عَمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[2]، والمتأمل في هذا التعريف يجد أنه يدور في جوهره حول الإتيان بما هو غريب مبتدع من اللغة بهدف النهوض بالنص وشد انتباه المتلقي له .

والمتتبع لمفهوم الانزياح يسترعي انتباهه وجود مسميات كثيرة تشير إليه، وهي مسميات غربية المنشأ، تجاوزت أربعين مصطلحاً، وتختلف تبعاً لاختلاف من تحدّث عنها من النقاد[3] .

وإذا كان مصطلح الانزياح حديث النشأة في الدراسات الأسلوبية، فإن الظاهرة التي يتناولها ليست جديدة، بل لها جذور ترتد في أصولها إلى أرسطو وما تلاه من بلاغة ونقد عند الغربيين[4]، كما أنها كانت حاضرة عند اللغويين والبلاغيين العرب القدماء بمسميات مختلفة، عمل الباحثون

---

[1] ينظر: عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، 268، وكوين، جون، **بناء لغة الشعر**، 199 .

[2] **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 7 .

[3] ينظر: **نفسه**، 30، 33، وينظر: المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، 100-101 .

[4] ينظر: ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 81 .

العرب على الكشف عنها، ومنها: العدول، والاتساع، والغرابة، ومنافرة العادة، وشجاعة العربية، وغيرها[1]، ويُعدّ مصطلح العدول من أقوى المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة وأكثرها تداولاً[2]، حيث وجد فيه عبد السلام المسدي إحياءً لمفهوم الانزياح في التراث العربي[3] .

والحديث في مسألة الانزياح يتطلب نظرة متأملة إلى اللغة الشعرية، وذلك لأن الشعر – كما يرى جون كوين (Jean Cohen) – لا يتم دون انزياح[4]، وهو بهذه الرؤية يجعل من هذا الأسلوب أساساً يقوم عليه الشعر، لكنه لا يعبأ بأي انزياح، بل هو عنده مشروط بتحقيق الهدف المنشود منه وهو (الهدم بغية البناء)[5]، فأي خروج عن قانون اللغة ينبغي أن يعود بالنفع والفائدة على النص .

والناظر في الدراسات الأسلوبية يجد نفسه أمام محاولات كثيرة للوقوف على الأصل الذي يشكل معياراً يُستأنس به لبيان الانزياح، فثمة من انطلق في تحديده من معايير خارج نطاق النص، كاللغة العادية والنثر العلمي، وهناك من اعتمد على معايير داخلية كالسياق بأنواعه، والإحصاء لبعض السمات اللغوية، ويضاف إلى ذلك المعايير التي تراعي الجانبين الداخلي والخارجي في النص ويمثل ذلك ما يُسمّى (بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية)[6] التي لا تظهر قيمة إحداها منفردة دون الالتفات إلى الأخرى[7]، ومهما يكن نوع المعيار داخلياً أم خارجياً أم يجمع بين الجانبين

---

[1] ينظر: ربابعة، موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، 47-51، وابن الأثير، **المثل السائر**، 2/71-72، وابن جني، **الخصائص 360/2**، 444، 447، والجرجاني، **دلائل الإعجاز**، 49، والقرطاجني، **منهاج البلغاء**، 71-72، وقدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، 177 .

[2] ينظر: ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 8 .

[3] ينظر: المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، 162 .

[4] ينظر: **بناء لغة الشعر**، ص 197.

[5] ينظر: **نفسه**، ص 200 .

[6] العلاقات الرأسية تعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجه، كالعلاقة بين عالم وعلّامة ومعلم ومتعلم وعلم وتعليم ... والعلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد. ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 145 .

[7] ينظر: **نفسه**، 134-137، 145-147 .

فإن أهميته تكمن في مقدار كشفه عن الانزياح، فتعدد هذه المعايير واختلاف النظرة إليها من باحث إلى آخر ينبغي أن يُسخّر من أجل فهم أوسع للنص؛ للوقوف على ما يميّز أسلوب مؤلّفه .

ونظراً لافتقاد الانزياح للثبات والاستقرار، فإن هذا يترتب عليه ظهور ما يفاجئ المتلقي في كل مرّة ينزاح فيها المؤلف عمّا هو معتاد، وذلك يتفق مع وظيفة الانزياح الرئيسة التي أكثرت الدراسات من نسبتها إليه، ألا وهي المفاجأة، حيث لاقت هذه الوظيفة عناية خاصة عند المدارس النقدية، جعلتها داخل دائرة الإبداع، ويترتب على حدوث المفاجأة جذب انتباه المتلقي للنص، الأمر الذي يوصله إلى الغبطة والإمتاع[1]، وبذا يكون الانزياح قد راعى بعدين ضروريين للعمل الإبداعي في رؤية علماء الأسلوب، وهما: شد انتباه المتلقي للعمل، وتحقيق البعد الجمالي للنص[2] .

وتتجلى أهمية الانزياح في تمكين المبدع من استخدام اللغة دون التقيّد بأي قواعد وأنظمة، وفق ما تستدعي حاجته، مما يتيح له "خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما تربّى عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأوليّة"[3]، وبالإضافة لما يُهيئ للمبدع من طاقات في استعمال اللغة، فإن رصد المتلقي له يُمْكن أن يعينه على قراءة النص قراءة داخلية متأملة، تتجاوز حدود القراءة السطحية الهامشية[4] للوقوف على ما في النص من قيم جمالية، وما استحدثه المؤلف من أساليب وتراكيب جديدة .

ويتضح مما سبق أن الانزياح الذي يخدم النص هو الذي لا يخرجه عن فصاحته، بل يمده بإمكانات تضفي عليه الغرابة التي ترفع من قيمته الفنية، وتزيده جمالاً وحيوية، وهو إذ يرخي

---

[1] ينظر: ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 156، 164 .
[2] ينظر: درابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية**، 118 .
[3] ربابعة، موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، 58 .
[4] ينظر: **نفسه**، 58 .

العنان للمبدع في استخدام اللغة دون أن يضيق المجال أمامه، فإنه يزيد من قدرته على الإبداع، بل يجعله في مرحلة خلق وابتكار دائمين .

ولمّا كان الانزياح "الشرط الضروري لكل شعر"[1] فإنّ في شعر ابن نباتة المصري من أنماطه ما يستأهل أن يخصص هذا الفصل لدراسته، وهنا ستتم دراسته ضمن ثلاثة أشكال، وهي: الانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، والانزياح الإسنادي .

أولاَ _ الانزياح الاستبدالي

ويختص هذا النوع بالانحرافات التي تطرأ على المعاني الموضوعة أصلاً، إذ تنقل المعنى من دائرته الخاصة التي تعبّر عن الحقيقة إلى دائرة أوسع تمثل المجاز[2]، وتُعَدّ الاستعارة عماد هذا اللون من الانزياح[3]، فقد حدد عبد القاهر الجرجاني معناها بقوله: "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم"[4]، وفي هذا النقل للفظ عن أصله اللغوي إلي غيره يتجلّى معنى الانزياح، فهو من جهة يخالف ما اعتاد الإنسان على استخدامه، ومن جهة أخرى يُكسب اللغة دلالات جديدة تزيد من إمكاناتها التعبيرية، وهذه الدلالات تحدث مفارقة دلالية تفاجئ المتلقي بفعل مخالفتها للاختيار المنطقي المتوقع، وهذا ما توصل إليه الباحث المحدث سعد مصلوح الذي عرّف الاستعارة بأنها "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً

---

1 ينظر: كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، 29 .
2 ينظر: درابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية**، 118، 122 ، وسلوم، تامر، **الانزياح الدلالي الشعري**، 98 .
3 ينظر: ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 111 .
4 الجرجاني، **أسرار البلاغة**، 22 .

دلالياً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة"[1]. وفي هذا التعريف ما يمثل جوهر الانزياح الذي دارت حوله الدراسات الحديثة .

ولم يقف الاهتمام بالاستعارة عند حدود البلاغيين العرب، بل أولاها الغربيون عناية كبيرة، فكانت لهم آراؤهم التي تربطها بمفهوم الانزياح، وتجعلها القاعدة التي تقوم عليها حياة الشعر[2] .

وقد استطاع ابن نباته المصري أن يستخدم الاستعارة ليظهر للمتلقي قدرته على استخدام اللغة وتوسيع دلالاتها، فامتلأ شعره بالانزياحات الاستعارية في شتى الأغراض، ولا سيما في غرض المدح الذي شغل معظم شعره، ومن ذلك قوله مادحاً:[3] (الطّويل)

لَـهُ راحَـةٌ صَلّى الحَيـا خَلْفَ جودِها وَأَذْعَنْ فَانْظُـرْ لِلْمُصَلّـى المُسَـلِّمِ

عَجِبْتُ لَهـا فـي الجـودِ تَظْلِمُ مالَهـا وَتِلْكَ أَمـانُ الخـائِفِ المُتَظَلِّـمِ

وقد تجلّى الانزياح الاستبدالي في قول الشاعر: (له راحة صلى الحيا خلف جودها) وهنا ظهرت مهارة الشاعر وقدرته على اللعب بالألفاظ، حيث خرج عن المألوف في الاستعمال، فأضفى على المطر صفة إنسانية، وجعله يصلّي خلف الجود الذي يمثّل أمراً معنوياً تتصف به يد الممدوح، وقد زاد من جمال الاستعارة عندما جعل الحيا يظهر في صورة المصلّي المذعن المنقاد لجود الممدوح، ثم أثرى نصّه باستعارة أخرى تقوم على أمرين متضادين عندما جعل يد الممدوح تظلم المال بكثرة عطائها، لكنها في الوقت ذاته تشكّل أماناً للخائف والمتظلّم، وكل هذه الاستعارات

---

[1] **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية**، 187 .

[2] ينظر: كوين، جون، **بنـاء لغـة الشعر**، 119، 211، ولويس.س. داي وآخرون، **اللغـة الفنيـة**، 46، 88، وفضل صلاح، **بلاغـة الخطاب وعلـم النص**، 153.

[3] **الديوان**، 434 .

التي وظّفها الشاعر في نصّه ما هي إلا وسيلة للتعبير عن شدة سخاء ممدوحه، إذ لا يفوقه في الكرم أحد حتّى المطر، وهنا استطاع الشاعر عن طريق الاستعارة أن يجمع بين ما هو حسي ومعنوي، وأن يوظف المتضادات بطريقة تزيد من إمكاناتها اللغوية، وتكسبها بعداً جمالياً إبداعياً مؤثراً .

وتظهر وظيفة الاستعارة في قوله:[1] (الطّويل)

إذا سَحَبَتْ جَدْوَى المُؤَيَّدِ ذَيْلَها تَغَطَّى فَخارُ الفَضْلِ في ذلِكَ الفَضْلِ

مليكٌ إذا رُمْنا مَديحَ جَلالِهِ فَأَقْلامُنا تَجْري وَأَوْصافُهُ تُمْلي

وقد بدا الانزياح عن قانون اللغة المعيارية هنا حينما جعل عطايا الملك المؤيد تظهر على صورة فتاة ترتدي ثوباً طويلاً مُسْدلاً، حتّى إذا مشَتْ جرّته خلفها، فغطى كل ما يمرّ به، وهو بهذه الصورة الاستعارية يبين أن فضل المؤيد يَحْجب ما عند غيره من فضل، ويغطّي على ما سواه، فهو منقطع النظير في العطاء، إذ لا مثيل له ولا شبيه .

وقد عاود في البيت الثاني استخدام التعبيرات الاستعارية عندما تحدّث عمّا يُلاقيه الشعراء إن همّوا بوصف عظمة الممدوح، وذلك بقوله: (فأقلامنا تجري) و (أوصافه تُملي)، إذ لجأ في التعبير الأول (أقلامنا تجري) إلى أسلوب التشخيص عندما خلع على الأقلام صفة الجري، وجسّد أوصاف الممدوح حينما جعلها تملي والأقلام تكتب ما تقول، ومن الواضح هنا أن استخدام الشاعر لهذه الاستعارات توحي بكثرة ما عند ممدوحه من صفات حسنة، إذ بلغت كثرتها إلى الحد الذي جعل الأقلام تركض حتى لا يفوتها شيء منها.

وبذلك يكون الانزياح قد منح النص قيماً دلالية عبّرت عن صفات معنوية مجردة بأسلوب ملأ النص بالحركة التي تشد انتباه المتلقي، وتضفي جمالاً على النص.

---

[1] الديوان، 377 .

ويتخذ الشاعر من الاستعارة وسيلة ليدل على كثرة ما نظم من الشعر في ممدوحه، وذلك في قوله:[1] (الكامل التام)

يـا مَنْ سَـرَت مِدَحي لَـــهُ فَتَزاحَمَتْ فـي الخـافِقَيْنِ قَصـائِـرِي وَطِـوالـي

وهنا يبرز الانحراف الأسلوبي في قوله (سرت مدحي) إذ أضفى على مِدَحه صفات بشرية فجعلها تسير للممدوح ليلاً، ثم زاد من جمال الاستعارة عندما جعل قصائره وطواله تتزاحم وتتدافع على مساحة شاسعة بين المشرق والمغرب، وقد ساهمت الثنائية الضدية المتمثلة في (قصائري، وطوالي) في إثراء الدلالة، فمدائحه لم تقتصر على القصائد أو المقطعات بل شملتها جميعاً.

ويلجأ الشاعر إلى وصف الخمرة معتمداً على الاستعارة، فيخرجها من دائرتها الحقيقية، ويدخلها في دائرة الإنسان، ويكسبها بعضصفاته، وفي ذلك يقول:[2] (البسيط)

غَـرّاء حالِيَةُ الأَعْطـافِ تَخْطُـرُ فـي ثَـوْبٍ مِنَ النّــورِ أَوْ عِقْدٍ مِنَ الحَبَبِ

عَـذْراءُ تُنْجِـزُ ميعـادَ السُّــرورِ فَمـا تـومـي إليـكَ بِكَـفٍّ غَيْـرِ مُخْتَضِبِ

وتتمثل الاستعارة هنا في تصويره للخمر بالفتاة الجميلة المزيّنة، التي تتبختر في مشيتها، لكن الشاعر فاجأ المتلقي عندما جعلها تظهر في ثوب من نور، فربما يتبادر إلى الذهن مثلاً أن يقول: ثوب من حرير، أو غير ذلك من أنواع الأقمشة الفاخرة، لكنّه خالف التوقّع وجعله من نور ليوحي إلى صفة من صفات الخمر التي طالما تغنّى بها الشعراء، وهي الضياء والتّوهج، وربّما كان قوله: (عقد من الحبب) إشارة منه إلى ما ينبعث عن هذه الخمر من فقاقيع تبدو متلألئة برّاقة فتثير الرغبة في طلبها، وتتنامى في النص دلالات استعارية أخرى في قوله: (عذراء تنجز ميعاد

[1] الديوان، 409 .
[2] نفسه، 22 .

السرور)، فالخمر فتاة عذراء تفي بما تعد من تحقيق السرور، فهي لا تشير لعشاقها إلا بكفّ مُلوّنة بالخضاب تلفت النظر إليها، وتبعث في النفس الرضا، والشاعر في حديثه عن لون الخضاب أضفى على استعارته لوناً من ألوان الطبيعة الذي منحها جمالاً وحيوية، وهو في الوقت ذاته ربما أراد أن يربطه بلون الخمر الضارب إلى الحُمرة، وبذلك يكون ابن نباتة قد سخّر البناء الاستعاري الذي قام على تشخيص الخمر للتعبير عن فكرته بأسلوب زاد من مقدرة اللغة على التأثير.

وقد ازدانت مقدمات ابن نباتة الغزلية بالكثير من الانزياحات التي منحتها قيماً دلالية، ومن ذلك قوله:[1] (المُنسرح)

يـــا مَـنْ أغـاظَ الـرِّمـــاحَ مِعْطَفُـهُ فَهْـيَ تَخـــافُ القُـــدودَ مُـرْتَـعِـشَـــة

وقد تحقق الانزياح عن المألوف في هذا البيت عندما أضفى الشاعر على المحسوس (الرماح) صفات معنوية مجردة وذلك في قوله: (أغاظ الرماح)، ثم زاد المعنى تكثيفاً عندما أسبغ عليها صفة الخوف، إذ جعلها ترتعش بسبب شدة خوفها من قدود المحبوبة، وهو في هذا البناء الاستعاري أراد أن يبين أن المحبوبة فاتنة الجمال، فمعطفها وقدودها يمتلكان من قوة التأثير ما لا ترتقي إليه قوّة الرماح، لذا بدت الرماح في هذه الصورة مغتاظة وخائفة، وهنا ظهرت مهارة الشاعر في تقديم ألفاظه بالطريقة التي جعلتها أكثر فعالية وإثارة لدى المتلقي .

[1] الديوان، 275 .

ويطوّع ابن نباتة لغته بما يرتقي بالنص أثناء تعبيره عن تلقّي نبأ وفاة المرثي، ومن ذلك ما جاء في رثاء قاضي القضاة تقي الدين السبكي، حيث قال:[1] (البسيط)

وَأَقْبَلَتْ نُوَبُ الأَيّامِ ثائِرَةً إذْ كانَ عَوْناً عَلى الأَيّامِ وَالنُّوَبِ

فَفاجَأَتْنا يَدُ التَّفْريقِ مُسْفِرَةً عَنْ سَفْرةٍ طالَ فيها شَجْوُ مُرْتَقِبِ

فالشاعر هنا استطاع أن يظهر المعنويات في صورة أمر مشاهد محسوس، حين جعل نُوَب الأيام تُقبل على المرثي في صورة إنسان ثائر، وزاد الصورة حركة وحيوية، عندما أضفى على لفظ (التفريق) صفات مجسدة، فجعل له يد تفاجئ الناس وتكشف لهم عن رحلةٍ للمرثي طال فيها حزن من يرتقب لقاه. ومن الواضح أن تعبير الشاعر عن نبأ الوفاة بطريقة تخالف المألوف، تكسِبُهُ من الغرابة ما يفاجئ المتلقي ويجذبه للانتباه إليه .

وكذلك نظم ابن نباتة في الزهد، متكئاً على الاستعارة في تقديم أفكاره، ومما يمثّل ذلك قوله:[2] (البسيط)

لا تُخْدَعَنَّ بِشَهْدِ العَيْشِ تَرْشُفُهُ فأيُّ سُمٍّ ثَوى في ذلِكَ الشَّهْدِ

فقد عمد الشاعر إلى الانزياح عن المألوف اللغوي عن طريق إكساب المعنويات صفات محسوسة مُجسّدة وذلك في قوله: (بشهد العيش)، حيث أضاف (الشهد) _ وهو شيء حسي يدل على نوع من الأطعمة_ إلى (العيش) وهو معنى مجرد، وفي هذا البيت نَهْيٌ للمخاطب عن الانخداع بذلك الشهد الذي رُبّما دُسّ فيه السّمّ خُفية، ومن الواضح هنا أن مجيء الشاعر بالمركب الإضافي (شهد العيش) يوحي للمرء بفكرة مفادها عدم الاغترار بالمظاهر البرّاقة، إذ كثيراً ما يقدم للإنسان شيء

[1] الديوان، 41 .
[2] نفسه، 126 .

ضارّ في شكل جذّاب. وقد عبرّ ابن نباتة عن هذا المعنى بأسلوب استعاري يعكس ما يجول في خاطره من أفكار، ويبيّن في الوقت نفسه قدرة الشاعر على صياغة ألفاظه بما يمنحها قيماً دلالية وجمالية في آن واحد .

وجملة القول فيما ورد من أمثلة حول الانزياح الاستبدالي أن ابن نباتة المصري نجح في توظيف إمكاناته اللغوية بما يخدم نصه، ويتفق مع وظيفة الانزياح، إذ اشتملت استعاراته على ما يفاجئ المتلقي، ويجذب انتباهه، ويحقق لنصوصه بعداً جمالياً إبداعياً .

ثانيا_الانزياح التركيبي

يحدث الانزياح عند ربط الدّوال ببعضها بعض داخل العبارة أو داخل التركيب والفقرة بطريقة معنية[1]، حيث يعمل على "خرق القوانين المعيارية للنحو، بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية"[2]. غير أن هذا الخرق للقوانين المعيارية النحوية لا يأتي به المبدع عن غير قصد منه، بل هو واعٍ لما سيحققه هذا التغيير التركيبي من إثارة تدفع إلى البحث عما وراءه من دلالات.

وقد أولى الاسلوبيون لهذا النمط من التعبير أهمية كبيرة، وذلك انطلاقاً من نظرتهم إلى اللغة التي يعدونها المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة[3] .

---

[1] ينظر: ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 120 .
[2] ابن قويدر، مختار، **الانزياح من منظور شجاعة العربية**، 273 .
[3] ينظر: عيّاد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، 138 .

وتظهر العمليات التي يتم بها الانزياح التركيبي ضمن أشكال متعددة، لم تُعنى بها الدراسات الحديثة فحسب، بل تنبّه إليها من قبل اللغويون والنقاد العرب القدامى، فأكثروا من القول فيها، كالتقديم والتأخير والحذف والالتفات وغيرها[1]، وترمي هذه الدراسة إلى الوقوف على هذه الأشكال من الانزياحات التركيبية في شعر ابن نباتة المصري بدءاً بالتقديم والتأخير وصولاً إلى الحذف ثم الالتفاف، بغية الكشف عمّا تحمله هذه الانزياحات من أبعاد دلالية وجمالية تساهم في إثراء نصوصه .

أ_ التقديم والتأخير

يحظى التقديم والتأخير على أهمية كبيرة لدى دارسي التركيب في العربية، فَهُم يرون فيه دراسة للأسلوب ذاته أكثر مما هو دراسة للتركيب النحوي[2]، وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني قديماً أهمية هذه الظاهرة وَدورها في إضفاء الصبغة الجمالية على الشعر[3]، ذلك أنّ الخطاب الشعري لا يعبّر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعي مرسله، ولهذا يجد مؤلفه في التقديم والتأخير واقعة لغوية جديدة تنبض بالمتعة الجمالية التي لا تنفصل عنها[4] .

---

[1] ينظر: ابن جني، **الخصائص**، 2/360-441، وسيبويه، **الكتاب**، 34/1، والجرجاني، **دلائل الإعجاز**، 83، 111، والعلوي، **الطراز**، 131/2، وويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، 123-128، ودرابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية**، 124-126، وعبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، **271**-277.

[2] ينظر: معلوف، سمير أحمد، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، 305 .

[3] ينظر: **دلائل الإعجاز**، 83 .

[4] ينظر: إسماعيل، يوسف، **البنية التركيبية في الخطاب الشعري**، 13-15 .

وللتقديم والتأخير دوافع تحمل المنشئ على اللجوء إليه، فقد يحدث بدافع بيان أهمية المقدّم[1]، وقد يكون التقديم لمراعاة المعنى، وربما يعمد إليه الشاعر مراعاة لمقتضيات الوزن[2]، وهو بذلك يمثّل طاقة تعبيرية يديرها المتكلم الذّكي إدارة واعية، مسخّراً إيّاها للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه[3].

والناظر في ديوان ابن نباتة المصري يجد أنّه قد وظّف التقديم والتأخير للبوح بما يجول في خاطره، وذلك بما يحقق لشعره قيماً معنويّة وجماليَّة تُظهر مهاراته في استخدام اللغة، ومن صور التقديم والتأخير التي وردت عنده:

1_ تقديم المسند والمسند إليه

تتكوّن الجملة عند البلاغيين من ركنين أساسيين وهما: المسند إليه والمسند، فالمسند إليه هو المبتدأ في الجملة الاسمية، والفاعل أو نائبه في الجملة الفعلية، أما المسند فهو الخبر في الجملة الاسمية والفعل في الجملة الفعلية، وهذان الركنان هما عمدة في الجملة والأصل أن يحافظ كل منهما على رتبته فيها، بحيث يكون المقدَّم في الجملة الاسمية هو المسند إليه (المبتدأ)، أما في الجملة الفعلية فالأصل أن يقدم المُسند (الفعل)، فإن عُدل عن أصل هذه الرتبة بين عناصر الجملة كان ذلك من باب التقديم والتأخير، الذي يُشترط لجواز حدوثه أن يؤمن اللبس لتتحقق الفائدة[4] .

---

[1] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، 34 .

[2] ينظر: المسيري، منير محمود، **دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم**، 43 .

[3] ينظر: أبو موسى، محمد محمد، **دلالات التركيب**، 170 .

[4] ينظر: حسّان، تمام، **الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، 121-122، والسمرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، ص34-35 .

وقد ازدان شعر ابن نباتة المصري بأمثلة تقديم المسند والمسند إليه التي تثير استغراب المتلقي بفعل مخالفتها للشائع والمتعارف عليه في التركيب، ومما يمثّل تقديم المسند في الجملة الاسمية قوله في مدح تاج الدين السبكي:[1] (الخفيف)

يـــا إمامـــاً لَـــهُ عُلـومٌ وَجَـدْوى كـامِـلٌ بَـحْـرُهـــا سَـــريـعٌ مَـديـــدُ

حيث قدّم شبه الجملة (له) الذي حقه هنا التقديم على المبتدأ (علوم) بعد استخدامه لأسلوب النداء (يا إماماً) ليلفت انتباه المتلقي أكثر إلى شخص الممدوح بذكره للضمير المعبر عنه، ثم قدّم المسند (كامل) في الشطر الثاني على المسند إليه (بحرها)، لتركيز اهتمام المتلقي على ما سيأتي به من وصف دقيق لعلم الممدوح وجدواه، وعلى الرغم من إخباره عن المبتدأ الواحد (بحرها) بعدد من الأخبار (كامل، سريع، مديد) إلا أنه قدّم المسند (كامل) دون غيره من الأخبار ليوحي بتمام المناقب الحسنة لدى ممدوحه، إذ يمتلك من العلم والجدوى ما يرتقي به إلى مرتبة الكمال .

ويظهر كذلك تقديمه للمسند في قوله في إحدى مقدماته الغزلية:[2] (البسيط)

في فيكِ خَمْرٌ وَفي عَطْفِ الصِّبا مَيَدٌ فَـمـــا تَثَنّيـكِ إلا مِـــنْ ثَـنـايـاكِ

وهنا قدّم شبه الجملة (في فيكِ) و (في عطف الصبا) على المبتدأ النكرة (خمر)، (ميد) من أجل تخصيص المبتدأ النكرة[3]، فالمحبوبة تتفوق على غيرها بمذاق فيها وتثني عطفها، وهو كذلك ربما أراد لفت القارئ إلى أنّ ما تجذبه في المحبوبة هو صفاتها الجسدية، لذلك قدّم (في فيك)، (في عطف الصبا) ليركز على ما أولاه عنايته واهتمامه .

---

[1] **الديوان**، 158 .

[2] **نفسه**، 360 .

[3] لأن المبتدأ هنا نكرة محضة، ولا مسوّغ للابتداء به إلا تقدّم الخبر المختص. ينظر: حسن، عباس، **النحو الوافي**، 501/1 .

كما قدّم المسند في قوله:[1] (الكامل)

وَالــرَّأْيُ نـافِـذَةٌ قَـضـايــا رَسْــمِـهِ مِـنْ قَبْــلِ مــا نَــوَتِ الإرادَةَ راؤُهُ

فقد عمد الشاعر إلى تقديم في قوله: (نافذةٌ قضايا رسمه) وإن كان الأصل أن يقول: (قضايا رسمه نافذة) ولعلّه أراد من وراء هذا التقديم أن يؤكد عقلانيّة ممدوحه، وحزمه في اتخاذ القرارات وتنفيذها، ولهذا أتى بالمسند أولاً من أجل إبراز المعنى الأولى باهتمامه .

ومما ذُكر من أمثلة في تقديم المسند يتبيّن أن ابن نباتة كان يلجأ إليه لغاية في نفسه يريد تحقيقها، سواءً في حالة وجوب التقديم كتقديمه عند كونه شبه جملة والمبتدأ نكرة، أو في مواضع أخرى كان يتقدّم فيها جوازاً، كما هو الأمر في تقديمه لواحد من الأخبار المتعددة لفظاً ومعنى .

وقد بنى ابن نباتة كثيراً من تراكيبه على تقديم المسند إليه (الفاعل) على المسند (الفعل) وإن كان حكم الفاعل يقضي بوجوب وقوعه بعد المسند، لكن الشاعر قصد إليه قصداً بدافع ما، ومن ذلك ما قاله في مدح سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – :[2] (الوافر)

وَنِـعْــمَ الغَــوْثُ إنْ دَهْيــاءُ دارَتْ ونـعْــمَ الـعــونُ إن دارَ الـرجــاءُ

فالشاعر بعد أن أشاع جوّاً من الراحة في نفس المتلقي باستخدام أسلوب المدح جاء بهذا التقديم لكلمة (دهياء) ليكون بمثابة المنبه لأمر عظيم يصيب الناس، فيجدون في شخص الممدوح نعم المغيث لهم من هذا الأمر .

---

[1] الديوان، 11 .
[2] نفسه، 3 .

ويقدم الشاعر المسند إليه (الفاعل) على الفعل في موضع آخر وهو يمدح الملك الأفضل، يقول:[1] (البسيط)

ملكٌ لهاهُ عن الآمالِ قد فَصُحَتْ وَراحَتاهُ عَنِ الأيّامِ قَدْ صَفَحَتْ

فأصل الترتيب في الأسلوب السابق (ملكٌ قد فصحت لهاهُ عن الآمال/ وصفحت راحتاه عن الأيّام) لكن الشاعر خالف الترتيب الطبيعي للجملة، ولعله بهذه المخالفة أراد أن يؤكّد عظيم الأثر لعطايا ممدوحه، وذلك لما ينطوي على هذين اللفظين (لُهاه، وراحَتاه) من إيحاء بسخاء الممدوح، وكرم أخلاقه، وهو من هذا القبيل قدّم ما هو أولى باعتنائه واهتمامه، وأَخّر ما يليه في الأهمية .

ويتجلّى تقديم المسند إليه (الفاعل) في قول ابن نباتة في إحدى مقدماته الغزلية:[2] (الطّويل)

تَشَـرَّبَ تُـرْبُ الأَرْضِ مـاءَ مَدامِعي وَبَيْـنَ ضُلُـوعي جَمْـرَةٌ تَتَـأَكَّـلُ

حيث قدّم الشاعر هنا الفاعل في المعنى (جمرة) على فعله (تتأكل) وهو بهذا الانزياح عن التركيب المألوف يريد أن يؤكد على شدة حرقته بسبب فراق المحبوبة، وهذا ما يوحي به لفظ (جمرة) الذي ينضوي بداخله على معنى الحرقة والالتهاب، فكان الأولى هنا تقديمه مراعاة للمعنى الذي تركّز اهتمام الشاعر في هذا البيت حوله .

ويقول ابن نباتة في موضع آخر:[3] (الطّويل)

يمينُـكَ تَصْطـادُ الوُحـوشَ مُطيعَـةً وَحُبُّـكَ يَصْطـادُ القُلـوبَ طُيـوراً

فالأصل أن يقول: (تصطاد يمينك، ويصطاد حبك) لكنه قدّم الفاعل في المعنى (يمينك، وحبك) لأن هذين اللفظين هما وسيلة الاصطياد لدى الممدوح، فكان تقديمهما إدراكاً منه لأهميتهما ودورهما في

---

[1] الديوان، 98 .
[2] نفسه، 391 .
[3] نفسه، 238 .

إظهار شجاعة الممدوح وقوّة تأثيره على الآخرين. وبذلك يكون لتقديم المسند إليه أثر كبير في تشكيل النص الإبداعي بما يخدم الغاية التي من أجلها أنشأ الشاعر العمل .

2_ تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل في تركيب الجملة في العربية أن يتأخّر المفعول به عن الفعل والفاعل، أمّا إن قُدِّم المفعول وأُخِّر الفاعل لبيان أهمية المُقَدَّم، والعناية به، فإنه كما قال سيبويه: "عربيٌّ جيّدٌ كثير"[1]، ولعلّ الحكم بجودة هذا النمط من التركيب يوحي بما يضفيه هذا التقديم على اللغة من جمال، بفعل مخالفته للمعهود، ويبدو أنّ ابن نباتة المصري كان قد فطن إلى دور هذا الاستخدام اللغوي في خدمة نصوصه، لذلك امتلأ شعره بأمثلة تقديم المفعول على الفاعل، وخاصة عندما يريد أن يركز على صفة محددة عند الممدوح، ومن ذلك قوله:[2] (الطّويل)

فَلَـوْ أَنَّ أَقْمـــارَ السَّـمـاءِ تَحَجَّبَتْ لَأَغْنى سُـراةَ اللـيـلِ عَنْهـا وُجـودُهُ

وقوله:[3] (الكامل)

وَمَحَتْ غُثـاثَـــةَ دَهْـرِهِ نِـعْمـــاؤُهُ فَكَـأَنَّ ذاكَ غُثـــاً وَتِلْكَ سُـــيـولُ

وقوله:[4] (الكامل)

وَحَمَـى العَـواصِـــمَ رَأيُـــهُ وَلَطـالَمـا قَـعَـــدَ الـحُـســـامُ وَقـامَتِ الآراءُ

فالشاعر في الأبيات السابقة قدّم المفعول (سُراة، غُثاثةَ، العواصمَ) حتى يتشوّق السامع لمعرفة ما

---

[1] الكتاب، 34/1 .
[2] الديوان، 139 .
[3] نفسه، 394 .
[4] نفسه، 12 .

أغنى عن أقمار السماء في (البيت الأوّل)، وما محا غثاثة الدهر في (البيت الثاني)، وما حمى العواصم في (البيت الثالث)، الأمر الذي يشغل فكر المتلقي في توقّع الفاعل، ثم عندما أتى به أثار انتباه المتلقي إلى سمات تميز شخصية الممدوح عن غيره، فبوجوده يستدل سراة الليل، وبنعمه زالت غثاثة الدهر، وبسداد رأيه حمى الديار، وكل هذه المعاني أسهم تقديم المفعول به وتأخير الفاعل في تأكيدها واستقرارها في ذهن المتلقي بأسلوب أعطى أبياته جمالاً وزاد معانيه قيماً .

ومن أمثلة هذا التقديم قوله:[1] (الكامل)

خـافَتْ مهـابتَــه الرِّمــاحُ فَـأَذْعَنَتْ حَتّى تَخَـوَّفَــهُ السِّــماكُ الـرّامِــحُ

ويبدو في هذا البيت أن الشاعر قدّم المفعول (مهابته)؛ ليشيع لدى المتلقي من بداية البيت جوّاً نفسيّاً مملوءاً بالرهبة والتعظيم والإجلال تجاه شخص الممدوح الذي خافت الرماحُ من مهابته رغم أنّها تُشكّل في ذاتها أداة للتخويف والرهبة .

وقد يعمد ابن نباتة إلى تقديم المفعول حين يريد أن يولي أمراً ما عنايته واهتمامه أكثر من غيره، وذلك كما في قوله:[2] (الـوافـر)

وَبَثَّ صَبـابَتــي إنْســـــانُ عَيْنــي فَيـا عَجَبـاً وَفـي الفَــمِ مِنْــهُ مـــاءُ

فالشاعر هنا أراد أن يُظهر ما به من حرارة الشوق بسبب فراق المحبوب، فقدّم المفعول (صبابتي) على الفاعل (إنسان عيني)، إذ يبدو أنه لا يهتم بالوسيلة التي تُظهر ألمه بالقدر الذي يريد به أن يُعبّر عن مُكابدته بفعل حرارة الشوق، لذا قدّم (صبابتي) التي تحمل هذا المعنى وتُركّزُ الاهتمام حوله .

---

[1] الديوان، 109 .
[2] نفسه، 1 .

ويلجأ ابن نباتة أحياناً إلى تقديم المفعول به وتأخير الفاعل مراعاة لموسيقا القصيدة، ومن ذلك قوله:[1] (الكامل)

هَيْهـاتَ نَظْـمُ الشِّـعْرِ مِنْـهُ بَعْدَمـا سَـكَـنَ التُّـرابَ وَلِيـدُهُ وَحَبِيبُـهُ

وقوله:[2] (البسيط)

ما يُمْسِكُ الهُدْبُ دَمْعي حينَ أَذْكُرُكُـم إلا كَمـا يُمْسِـكُ المـاءَ الغَرابيـلُ

ففي البيت الأوّل قدّم الشاعر المفعول (التراب)، وأخّر الفاعل وليده؛ ليأتي متناسباً في إيقاعه مع المعطوف (حبيبه)، مما يمنح الألفاظ خفّة وسهولة في النطق. أمّا في البيت الثاني فيبدو أنه قدّم المفعول (الماء) وأخّر الفاعل (الغرابيل) ليحافظ على القافية التي ألزم نفسه بها في جميع أبيات قصيدته التي جاءت مقفّاة بحرف (اللام) .

وبذلك يظهرُ أن تقديم المفعول به على الفاعل عند ابن نباتة إمّا أن يأتي خدمة لمعنى معين أو مراعاة لموسيقى القصيدة، وهذا كله يصب في خدمة العمل الشعري ويجعله أكثر جمالاً وتأثيراً .

3_ تقديم الجار والمجرور

ورد في أحكام شبه الجملة (الظرف والجار والمجرور) أنه "لا بدّ من تعلقهما بالفعل أو ما يشبهه، أو ما أُوّل بما يشبهه، أو ما يشير إلى معناها"[3] ولكن يُراعى في ذلك حاجة العامل لهذا التعلق في استكمال المعنى وعدم إفساده[4]، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تغيّر موقع المتعلق في

---

[1] **الديوان**، 51 .
[2] **نفسه**، 372 .
[3] ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، 566/2 .
[4] ينظر: حسن، عباس، **النحو الوافي**، 443/2 .

الجملة قد يؤدي إلى تغير في المعنى[1]، وذلك أنّ الأصل في العامل أن يأتي متقدماً على المعمول، أمّا إن عُكس الأمر وقُدّم المعمول على العامل كان ذلك بمقتضى غرض بلاغي، وهنا يصبح التقديم أبلغ من التأخير[2] .

وقد استطاع ابن نباتة المصري أن يطوّع تقديم الجار والمجرور على عامله بما يخدم مصلحة نصوصه، ومن ذلك قوله:[3] (الطّويل)

أَغارَ عَلى حالي الزَّمانُ بِعَسْفِهِ وَلكِنْ نَدا كَفَّيْكَ في الحالِ أَنْجَدا

إذا قدّمَ الشاعر الجار والمجرور (في الحال) على الفعل (أنجدا) ليلفت انتباه المتلقي إلى سرعة ممدوحه في النهوض لنجدة الآخرين عند الضيق، لذا جاء أوّلاً بما أولاه عنايته، ثم أتبعه بالفعل، وبالإضافة لما تركه التقديم من أثر على المعنى، فقد ساهم في الحفاظ على موسيقا القصيدة الخارجية، لأن الشاعر التزم بحرف الدال المفتوح قافية لها .

ومما يمثّل هذا التقديم قوله:[4] (مجزوء الرجز)

عَنْ كَفِّهِ أَوْ صَدْرِهِ تَرْوي البِحارُ الزَّاخِرَة

فالشاعر هنا أراد أن يؤكّد صفة السّخاء التي يمتاز بها الممدوح، فقدّم الجار والمجرور الذي يوحي بمعناها (عن كفّه) وأَخَّرَ الفعل (تروي)، وكأنه يقول: (عن جوده تروي البحارُ الزاخرة)، ويبدو أنه عمد إلى هذا التقديم ليجعل المتلقي يعمل عقله في التفكير بما سيصدر عن كف الممدوح أو صدره؛ ليكون ذلك أدعى لاستقرار المعنى في الذهن.

---

[1] ينظر: السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، 48 .
[2] ينظر: عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني**، 141 .
[3] **الديوان**، 142 .
[4] **نفسه**، 187 .

ويتجلّى هذا التقديم كذلك في قول ابن نباتة وهو يشكو من الفقر:[1] (الطّويل)

تَقـولُ بَنِـيَّ الجـائِعـونَ أمـــا تَـرى مِنَ الـجــوعِ شَـــكْوانـا لِكِـلِّ فَـريـقِ

فالأصل في ترتيب الشطر الثاني أن يقول: (شكوانا من الجوع) بتأخير الجار والمجرور على عامله وهو المصدر (شكوانا)، لكنّ الشاعر قدّم المتعلق (من الجوع) على عامله ليلفت المخاطب أكثر إلى سوء حال أبنائه ويستجدي عطفه لمساعدتهم.

ومن المُلاحظ في شعر ابن نباتة كذلك تقديمه للجار والمجرور على عامله المشتق، مما يمثّل ذلك قوله:[2] (البسيط)

يا شـاهِرَ اللحْظِ حُبّي فيكَ مَشْـهورُ وَكاسِـرَ الطَّـرْفِ قَلْبي مِنْكَ مَكْسـورُ

حيث جاء الجار والمجرور (فيك، منك) مُتقدّمين على اسمي المفعول (مشهور، مكسور) وذلك لتخصيص المحبوب دون غيره بمحبة الشاعر التي ذاع صيتها بين الناس، وكذلك تسببه وحده بكسر قلبه، وهو يتخذ من هذا التخصيص وسيلة لاستعطاف محبوبته والتقرّب منها .

ويقول:[3] (الكامل)

إنْ يَتّـــزِنْ بَيْتُ الفَخـــارِ بِذِكْـــرِهِ فَبَنـانُـــهُ لِلْمَكْـرُمـــاتِ فَعـــولُ

فالأصل أن يقول في الشطر الثاني: (فبنانه فعولٌ للمكَرمات) وذلك بتأخير المتعلَّق (للمكرمات) على صيغة المبالغة (فَعول)، لكنّ الشاعر أراد أن يركّز على ما يصدر عن ممدوحه من فعل الخير، فقدّم ما هو أولى باهتمامه وعنايته .

---

[1] الديوان، 351 .
[2] نفسه، 184 .
[3] نفسه، 394 .

ويظهرُ تقديم آخر للجار والمجرور على المشتق في قوله:[1] (البسيط)

مَطالِـعٌ بِنُجـومِ الـسَّـعْدِ حالِيَـةٌ عَلى حِمـىً بِبُـدورِ الفَضْـلِ مِحْـلالِ

فالممدوح عند الشاعر يمثل (نجوم السعد) و(بدور الفضل)، وحتّى يسترعى انتباه المتلقي إلى هذا التصوير الذي يدُلّ على رفعه قَدْر الممدوح، أخّرَ الشاعر اسم الفاعل (حالية) في الشطر الأوّل، وصيغة المبالغة (مِحلال) في الشطر الثاني، وقدّم متعلقهما عليهما؛ بهدف التركيز على المعنى الذي أراده، ويلتئم هذا الهدف مع غاية أخرى وهي المحافظة على الموسيقا الخارجية في القصيدة، وذلك أنّ الشاعر اتّخذ من حرف اللام رويّا له في قصيدته، ولهذا جاء تأخير (مِحلال) متناسباً مع هذا الأمر .

ويقول كذلك في تقديم الجار والمجرور:[2] (الـوافـر)

وزيـــرَ المُـلكِ دُمْتَ لَنـــا مَـلاذاً مَديـدَ الظِّـلِّ مَبْســـوطَ الـسَّـعَـادَة

فالشاعر هنا قدّم الجار والمجرور (لنا) على اسم المكان (ملاذاً)؛ ليدعو لنفسه خاصة بدوام بقاء الممدوح ملاذاً وملجأً له، وهو حين عَبّر بقوله (لنا)، ولم يقل (لي) رُبّما أراد أن يعلي من ذاته الشاعرة بين نظرائه، وأن يخصّ نفسه بعطف الممدوح وعطائه ورعايته، والاستحواذ على إعجابه دون غيره من الشعراء .

وبناءً على ما تقدّم يتبيّن أن ابن نباته المصري استطاع أن يُقدّم الجار والمجرور تحقيقاً لغايات معنوية وجمالية، تُظهر مهارته في النظم، وترفع من قيمة شعره، وبهذا يكون انزياح ابن نباته عن المألوف في الاستعمال تقديماً وتأخيراً قد فتح أمامه آفاقاً لغويّة مكّنته من تشكيل

---

[1] الديوان، 387 .
[2] نفسه، 166 .

نصوصه، فكان التقديم والتأخير لديه بمثابة أداة تمكّن من استخدامها بما يُثري نتاجه الشعريّ ويرتقي به .

ب_ الحذف

الحذف ظاهرة لغويّة تُعنى بدراسة التّركيب الذي طَرح مُنشئه أحد الأجزاء المكوّنة له، وتشترك في هذه الظاهرة مختلف اللغات الإنسانية، لكنها تبدو في العربية أكثر ثباتاً ووضوحاً، وذلك لِما جُبلت عليه اللغة العربية من ميل إلى الإيجاز في مواضع كثيرة[1]، يقول سيبويه: "اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يُستعمل حتى يصير ساقطاً"[2] .

واللجوءُ إلى الحذف في التركيب لا يتمّ اعتباطاً، بل يحدث ذلك انطلاقاً من إدراك المنشئ لأبعاده الدلالية والجمالية في النص، ولهذا قال عنه الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة. وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن"[3]، ولعلّ في هذه الميّزات لأسلوب الحذف ما يدفع المبدع إلى استخدامه حسبما يتطلب السياق، لأنه يصبح عند الضرورة "حاجة يلحّ المعنى على وجودها"[4] فالمنشئ للنص عندما يتغنّى بلغته يعدل عن الأسلوب

---

[1] ينظر: حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، 9 .
[2] **الكتاب**، 1/24-25 .
[3] **دلائل الإعجاز**، 112 .
[4] التركي، إبراهيم بن منصور، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، 561 .

المفهم العادي إلى أسلوب مثير ومنبه؛ ليضفي على نصه صفتي الشعريّة والإبداع[1]، فيجد فيه المتلقي عملاً راقياً ذا قيمة فنية تميزه عن غيره من النصوص .

ويرد في اللغة أنواع مختلفة للحذف، فقد كان العرب يحذفون الجملة والمفرد والحرف والحركة، ولكن لا بد عند وقوعه من دليل يدلّ على المحذوف، خشية أن تصير معرفته في طي الغيب[2]، وبذلك يفقد المتلقي المنُطلَق الذي يستأنس به في معرفة الانزياح داخل النص .

ولذا فإنّ قدراً كبيراً من مسؤولية إفهام المتلقي يقع على عاتق المؤلف، لأن الحذف قد يُكسب النص ملمحاً إبلاغياً يومئ للقارئ بالكثير مما يريد الشاعر أن يقوله بأسلوب مكثف، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر في توصيل المعنى الكامن داخل ما حُذف من التركيب بالاعتماد على سياق النص[3] .

وقد أدرك ابن نباتة المصري ما للحذف من دور جماليّ ودلاليّ في آن واحد، فتجلّت مظاهره في شعره، ومما برز منها: حذف المبتدأ، وحذف الخبر، وحذف الفعل ، وحذف الحرف، وسأتحدث عنها على النحو الآتي:

1_ حذف المبتدأ

لجأ ابن نباتة إلى حذف المبتدأ في مواضع كثيرة من شعره منها: في حالة (القطع والاستئناف)، وذلك يحدث للشعراء عندما "يبدأون بذكر الرجل ويُقدّمون بعض أمره ثُمَّ يدعون الكلام الأوّل،

---

[1] ينظر: المياحي، جبار اهليل، **أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة**، 185 .
[2] ينظر: ابن جني، **الخصائص**، 360/2 .
[3] ينظر: القرالة، زيد خليل، **التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص**، 234 .

ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[1]، ومما يمثل ذلك قول ابن نباتة في المدح:[2] (الطّويل)

فَـلا غَـزَلٌ إلاّ لَـهُ مِـنْ قَصيـدَةٍ ... وَلا مَـدْحَ إلاّ لِلْمَليـكِ المُـؤَيَّـدِ

مَليكٌ رَأى أَنْ لا مُبـارِيَ فـي الـوَرى ... فظَـلَّ يُبـاري سُـؤْدُدَ اليَـوْمِ بِالغَـدِ

أَخـو عَزَمـاتٍ في العُلا جَـدَّ جَدُّهـا ... فَـلا دَدُ مِنْهـا لا ولا هِـيَ مِـنْ دَدِ[3]

ومن ذلك قوله في مدح بهاء الدين السبكي:[4] (الخفيف)

عَـنْ جَمـالِ الوُجـوهِ قَصَّـرَ شَـجْوي ... وَثنـائي يَـهْـوى جَمـالَ العُلـومِ

سَـيِّدٌ وَابْـنُ سَـيِّدٍ هـامَ حَمْـدي ... فيهِمـا بِالكَـريمِ وَابْـنِ الكَـريمِ

وَإِمـامٌ مِـحْـرابُ أَفْكـارِهِ الطِّـرْ ... سُ وَكُـلُّ الأَنـامِ مثـلُ الأَميـمِ[5]

وقوله في مدح علاء الدين بن فضل الله:[6] (الطّويل)

هَـويتُ مِـنَ الآثـارِ آثـارَ عُمْـرِهـا ... وَمِـنْ بَيْتِ فَضْـلِ اللهِ فَضْـلَ عَلِيِّـه

وَزيـرُ مُلـوكٍ شَـدَّ بِالـرَّأْيِ إِزْرَهُـم ... وَحـاتِـمُ دَهْـرٍ كَـفَّ بَـأْسَ عَـدِيِّـه

فالشاعر في الأبيات السابقة حذف المبتدأ والتقدير في الأبيات الثلاثة الأولى: (هو مليك، هو أخو عزمات)، وفي الأبيات التي تليها (هو سيّد، وهو ابن سيّد)، وفي البيتين الأخيرين (هو وزير ملوك، وهو حاتم دهر)، والظاهر هنا أنّ الشاعر حذف المبتدأ لأنّه أصبح معلوماً وواضحاً للمتلقي، ولا فائدة من إعادة ذكره، سواء حين وقع الحذف في بداية الأبيات، أو حين جاء في سياق العطف في

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، 113 .

[2] **الديوان**، 129 .

[3] الدَّدُ تعني اللهو واللعب. ينظر: ابن منظور؛ **لسان العرب**، مادة (دد) .

[4] **نفسه**، 448 .

[5] الأميم: الذي يهذي مِنْ شجّة في أم رأسه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (أمم) .

[6] **نفسه**، 566-567 .

قوله: (وحاتم دهر، وابن سيّد)، هذا فضلاً عن أنّ الإيجاز في مثل هذه المواضيع "يُكسب العبارة قوّة، ويجنبها ثقل الاستطالة وترهّلها"[1] .

ويُلحظ في شعر ابن نباتة حذفه للمبتدأ في سياق العطف، عندما يكون الاستدلال عليه ممكناً، وذلك كما في قوله:[2] (السريع)

ذو طَلْعَـةٍ تَعْلـو عَلـى المُشْـتَري وَغُـرَّةٍ تَـزْهـو عَلـى الـزُّهْـرَة

وقوله:[3] (الطّويل)

تَصَـرَّمَتِ الأَيّـامُ دونَ وِصـالِكِ فَمَنْ شـافِعي في الحُبِّ يـا ابْنَةَ مالِكِ

فكـان الكَـرى يُدني خَيالَكِ وَانْقَضى فَـلا مِنْـكِ تَنْـويلٌ وَلا مِـنْ خَيـالِكِ

وقوله:[4] (الكامل)

افْتَـحْ دَواةَ فَضـائِـلٍ وَفَـواضِـلٍ نِعْـمَ العَيـانُ لِمَـنْ رَأَى وَلِمَـنْ رَوى

تَشْـفي ضَعيفَ الحـالِ مِنْهـا مُـدَّةً فَهْـيَ الـدَّواةُ لِمَـنْ تَأَمّـلَ وَالـدَّوا

فالمبتدأ في الأمثلة السابقة محذوف، وتقديره في المثال الأوّل (وذو غرّةٍ)، وفي المثال الثاني (ولا من خيالك تنويل)، أمّا في المثال الثالث فتقديره (هي الدّوا)، وقد حَذَف الشاعر المبتدأ في هذه الأمثلة دفعاً للإطالة؛ لأنه مفهوم من السياق .

وقد ورد في شعر ابن نباتة حذفه للمبتدأ فيما أكثرت العرب استخدامه من تراكيب، ومما يمثل ذلك قوله:[5] (السريع)

---

[1] حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، 100 .
[2] **الديوان**، 188 .
[3] **نفسه**، 359 .
[4] **نفسه**، 547 .
[5] **نفسه**، 446 .

لِلـهِ مـا أَغْنـاهُ فـي حـالَتَـيْ جَـدْوى وَفَتْـوى للعُلا قاسِـمَة

فأصل التركيب يقتضي أن يقول: (لله دره)؛ لإظهار التعجب من صفات الممدوح وأفعاله، لكن الشاعر انزاح عن هذا الأصل وحذف المبتدأ (درّه) مراعاة للوزن العروضي أولاً، ثم لكثرة دوران هذا التعبير على ألسنة الناس، ولرغبته في التخفيف الذي يميل إليه الناس بطبيعتهم .

وبهذا الحذف للمبتدأ يكون ابن نباتة قد أدى معانيه بما يجنبه ثقل الإطالة، وبما يوفي له بالغرض المتوخّى من الحذف، ويزيد تراكيبه قوّة وتأثيراً .

2_ حذف الخبر

وقد يحذف ابن نباتة الخبر عندما يدل السياق عليه، وذلك كقوله:[1] (الكامل)

وَالنّـاسُ إمّـا مـادِحٌ أَوْ مُطْـرِبٌ بِثَـنـائِـهِ المَـوْصـولِ بِـالنَـغَمـاتِ

فالتقدير أن يقول: (والناس صنفان إمّا مادحٌ أو مُطربٌ) لكنه حذف الخبر إيجازاً في الكلام لدلالة السياق عليه .

كما كان يعمد إلى حذف الخبر في معرض العطف على المبتدأ الذي ذُكر خبره، ومن ذلك قوله:[2] (الطّويل)

رَئيسٌ لَـهُ رَأْيٌ كَمـا وَضَحَتْ ذُكـا وَجـودٌ كمـا يَهْمي الغَمـامُ وَيَهْمُـرُ

وَعِلْمٌ إذا ما غاصَ في الفِكْرِ غَوْصَةً رَأَيْتَ لآلـي لَفْظِـهِ كيْفَ تُنْثَـرُ

وَبَأْسٌ يُذيبُ الصَّخْـرَ لكِـنْ وَراءَه عَـواطِفُ مِـنْ أَحْلامِـهِ حينَ يَقْدِرُ

---

[1] الديوان، 74 .
[2] نفسه ، 210 .

فتقدير الكلام أن يقول في البيت الأولّ: (وله جودٌ)، وفي البيت الثاني (وله علمٌ)، وفي البيت الثالث (وله بأسٌ)، لكنه حذف الجار والمجرور (له) الذي يأتي في محل رفع خبر مقدّم لإمكانية الاستدلال عليه من قوله في البيت الأوّل: (له رأيٌ)، وذلك ليجنب نفسه الإطالة التي تضفي الضعف على تراكيبه .

وحذف ابن نباتة خبر الناسخ بغرض المحافظة على موسيقا القصيدة، ومن ذلك قوله:[1]

(مجزوء الكامل)

لا يُعْـدَمُ العـافـــون يُمْنَـــكْ فـــي كـــلِّ مقصـدهـم ومَنّـــكْ

فالـشَّـــهـبُ تعلـــم أنّـــك الـــ ـعالـــي ســـناً والسُّـــحْبُ أنّـــكْ

حيث حذف خبر أنّ في نهاية البيت الثاني، والتقدير أن يقول: (والسحبُ تعلمُ أنّك كذلك)، لكنه عمد إلى حذف الخبر ليُنهي بيته بكلمة (أنك) التي تتلاءَم مع قافيته المكوّنة من حرفيّ (النون المشدَّدة واللام)، كما أنه بذلك يُجنّب نفسه الإطالة التي تؤدي في هذا البيت إلى إفساد الوزن .

ويظهر أنّ ما اعترى أبيات ابن نباتة من حذف للخبر لم يُحدث خللاً في معناها، كما أنه لا يحتاج إلى طويل تأمل لمعرفة المحذوف، إذ جاء مفهوماً من سياق الكلام .

3_ حذف الفعل

يُحذف الفعل جوازاً أو وجوباً، وقد يُحذف الفعل والفاعل معاً، إلا أنه لا يجوز حذف الفاعل من دون الفعل؛ لأنّ الفعل لا يقوم بذاته[2] .

---

[1] **الديوان**، 528 .

[2] ينظر: ابن هشام، **مغني اللبيب**، 827/2 ، وابن كمال الباشا، أسرار النحو، 97-98 .

ويبرز حذف الفعل في شعر ابن نباتة المصري في مواضع كثيرة في سياق العطف، أو في حال دلالة معنى الجملة عليه اعتماداً على ما سبق ذكره، أو فيما يُقدّر له النحاةُ فعلاً محذوفاً ويكتفي الناطقون حينها بذكر المفعول به أو المفعول المطلق .

ومن مواضع حذف الفعل في شعر ابن نباتة قوله:[1] (البسيط)

يَمِّمْ حِماهُ تَجِد عَفْواً لِمقترفٍ مالاً لِمُفْتَقِرٍ جاهاً لمُقْتَرِبِ

ففي الشطر الثاني حذف الفعل من قوله: (مالاً لمفتقرٍ، جاها لمقترب، والتقدير أن يقول: (تجد مالاً لمفتقرٍ/ تجد جاها لمقتربٍ) لدلالة معنى ما سبقه عليه، ولتجنب الإطالة التي تضفي ثقلاً على البيت .

ومما وقع فيه الحذف قوله في إحدى مقطوعاته:[2] (المجتث)

وَمولَعٌ بِفِخاخٍ يَمُدُّها وَشِباكِ

قالَتْ لِيَ العَيْنُ ماذا يَصيدُ؟ قُلتُ: كَراكِ

حيث حذف الفعل في جواب الاستفهام ماذا يصيد؟ والتقدير أن يقول: يصيد كراكِ؛ لأنّه معلوم بالاعتماد على ما سبق ذكره في جملة السؤال .

ويقول:[3] (البسيط)

أَهْلاً وَسَهْلاً بِوافي الفَضْلِ كَمْ شَهِدَتْ آثارُهُ بِفَخارٍ غَيْرِ مَحْجوبِ

---

[1] الديوان، ص22 .
[2] نفسه ، 370 .
[3] نفسه، 48 .

إذ حذف الفعل الناصب لكلمتي (أهلاً) و(سهلاً) والتقدير أن يقول: (حللتَ أهلاً ووطئت سهلاً)، وما دفعه إلى الحذف هنا أنها من العبارات التي اعتاد العرب على استخدامها بحذف الفعل؛ لكثرة جريانها على ألسنتهم .

ويقول كذلك:[1] (الخفيف)

البِـــدارَ البِـــدارَ نَحْـــوَ نَـــداهُ فَـــإذا صـــالَ فَالفِـــرارَ الفِـــرارا

وهنا ورد الاسمان (البدارَ) و(الفرارَ) منصوبين على الإغراء دون عامل ظاهر، وهذا النصب يكون عند النحاة بفعل محذوف وجوباً تقديره (الزم) لتنبيه المخاطب على لزوم أمر حسن .

ويقول:[2] (البسيط)

نِعْـمَ المُفيـدونَ للطُّـلابِ مـا سَـأَلوا وَالآخِـذون مِـنَ الـهَـلاكِ بِـالـحَجْـزِ

والجاعِلـون مَعـانـي المَجْـدِ واضَحَـةً بَيْنَ الأَنـامِ وَكـانَ المَجْـدُ كاللُّغْـزِ

وقد وقع حذف الفعل هنا في سياق العطف، فحذف الشاعر فعل المدح (نِعْمَ)، وأبقى على فاعله، والتقدير أن يقول: (نعم الآخذون/ونعم الجاعلون) لكنه حذف الفعل بغية الاختصار، ولوضوح الاستدلال عليه، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ حذف الفعل في مثل هذا الموضوع (في سياق العطف) كثير في شعر ابن نباتة المصري .

وهنا فقد استطاع ابن نباتة أن يستثمر حذف الفعل بما يحفظ تراكيبه اللغوية، ويجعلها أوجز وأبلغ في التعبير عمّا يريد .

---

[1] الديوان، 191 .
[2] نفسه، 259 .

4_ حذف الحرف

الدارس لشعر ابن نباتة يجد نفسه أمام ضربين من هذا الحذف، فالأوّل: يمثّل الحذف الذي يعتري الحرف الذي يُعَدّ قسماً من أقسام الكلمة، والثاني يختص بالحذف الذي يقع في أحد حروف الكلمة الواحدة بهدف المحافظة على الوزن، ومما يمثّل الصنف الأوّل حذفه لأداة التشبيه (كأنّ) في قوله وهو يمدح سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – :[1] (الوافر)

كَـأَنَّ البَـدْرَ صَفَّـرَهُ خُـشـوعٌ لَـهُ وَالشَّمْسَ ضَـرَّجَهـا حَيـاءُ

فحذَفَ (كأنّ) في الشطر الثاني؛ لمجيئها في سياق العطف، والتقدير أن يقول: (وكأنّ الشمسَ ضرّجها حياءُ) وهو بذلك يكون قد جنّب نفسه التكرار الذي لا فائدة منه؛ لأنّ "العطف بعامّة موضع يكثر فيه الحذف، لما فيه من طول الكلام، وتكرر للعناصر التي يمكن الاستغناء عنها لورود مثلها أو مقابلها"[2] .

وممّا يمثل هذا الحذف كذلك قوله:[3] (الطّويل)

فيـالَكَ مِـنْ بَيْتٍ جَديدٍ بَكـى لَـهـا وَبَيْتٍ عَتيـقٍ نَـحْـوَهـا يَتَطَلَّـعُ

وقوله:[4] (الخفيف)

رُبَّ عَيْشٍ نَصَبْتُ كَـأْسَ مُـدامِـهْ وَمَليـحٍ ضَمَمْتُ غُصْـنَ قَـوامِـه

ففي المثال الأوّل حذف حرف الجر (مِنْ) والتقدير أن يقول في الشطر الثاني (من بيتٍ) وفي المثال الثاني حذف حرف الجرّ (رُبّ) والتقدير أن يقول: (وربَّ مليحٍ)؛ وذلك لوجود القرينة الدالة عليهما، إذ تقدّم ذكرهما في الشطر الأوّل في كلا البيتين .

---

[1] الديوان، 2 .
[2] حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، 249 .
[3] الديوان، 307 .
[4] نفسه، 438 .

وجاء في شعر ابن نباتة كذلك حذف حرف النداء (يا)، ومن ذلك قوله:[1] (البسيط)

مُديرَةَ الكاسِ عنّي أَنَّ لِـي شُـغْـلاً عَـنْ صَفْـوِ كَأْسِـكِ مِنْ شَيْبِي بِإِقْذاءِ

والتقدير أن يقول: (يا مُديرةَ)، ويبدو أنّه لجأ إلى الحذف هنا لإمكانية الاستغناء عن ذكره لكونه معلوماً من السياق، إضافة إلى أنّ إسقاطه من الكلام في هذا الموضع يجلب للنصّ خِفّة في التعبير تُحقّقُ له الجمال .

ويرد في شعر ابن نباتة ضرب آخر من حذف الحرف وهو حذف الهمزة التي تُشكّل جزءاً من الكلمة، ويقع هذا الحذف في مواضع كثيرة من شعره، ومما يمثّل ذلك قوله:[2] (الكامل)

وافى إِلَـيَّ بِمِدْحَـةٍ قَـدْ أَخْبَـرَتْ عَـنْ كُـلِّ بَيْتٍ جَيِّـدٍ مِـنْ أَيْنَ جَـا

وقوله:[3] (الكامل)

تَدعـو مَنـازِلُـهُ سُـراةَ وُفـودِهِ لِجِنابِ مَـنْ فـي لَيْلَـةِ الإِسْـرا دُعـي

وقوله:[4] (الطّويل)

وَيُسْـكِرُ عَقْلـي خَـدُّهُ بِمُدامَـةٍ سَـقاها لِغَيْثي مِـنْ إِنـا عَسْـجَدِيَّة

ففي الأبيات السابقة حذف الشاعر الهمزة من أواخر الكلمات (جا، الإسرا، إنا) لتخفيف النطق بها؛ من أجل المحافظة على موسيقا أبياته وعدم الإخلال بوزنها .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظّف حذف الحرف ميلاً منه إلى الإيجاز الذي يحقق الجمال لنصوصه .

---

[1] الديوان، 8 .
[2] نفسه، 94 .
[3] نفسه، 291 .
[4] نفسه، 566 .

وهنا يُشكّل الحذف في التركيب اللغوي بشتى صوره في شعر ابن نباتة المصري أسلوباً من الأساليب التي تُثير المتلقي وتجعله يُعمِلُ عقله لإدراك المحذوف، والوصول إلى الغاية التي يرمي إليها الشاعر من وراء هذا الحذف الذي انزاح به عن المألوف في التركيب، وهذا من شأنه أن يحقق المتعة للمتلقي، وأن يُظهر مدى إبداع ابن نباتة المصري في إخراج نصوصه .

جـ- الالتفات

الالتفات هو طريقة مميزة في التعبير، تقوم في بنائها على الانتقال من أسلوب لغوي إلى آخر، لتحقيق غاية معينة يقصدها المتكلم، وقد عرّفه محمد عبد المطلب بأنه "ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات"[1]، وقد أطلق ابن الأثير على هذه الظاهرة اسم (شجاعة العربية)؛ لأن الشجاعة تعني الإقدام، ومن يأت بهذا النسق من الكلام "يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورّد ما لا يتورّده سواه"[2]، وهذا يعني خروجه عمّا هو مألوف في الاستخدام اللغوي، بأسلوب تصبح معه عملية الخروج ذات أثر دلالي وجمالي في آن واحد، وهذا ما يمثّل جوهر ظاهرة الانزياح .

ويعكس الالتفات عناية الشاعر بالنص، وتتجلى هذه العناية في إيهام المتلقي، وصرفه عن المعنى العادي إلى المعنى الشعري، المُستمدّ من البُنية الداخلية للملفوظ، ومن وعي الشاعر بالنص، الذي يدفع بالمتلقي إلى تغليب المعنى الشعري دون غيره[3]، وهذا يدل على أهمية الالتفات

---

[1] البلاغة والأسلوبية، 277 .
[2] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 168/2 .
[3] ينظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، 275 .

في الربط بين النص والمتلقي، وذلك عن طريق الإيحاءات الفنية التي يضفيها على النص، الأمر الذي يساعد في جذب انتباه المتلقي، وتفعيل وظيفته في التفاعل مع النص الأدبي[1] .

ويأتي التحوّل في الالتفات على أشكال متعددة، جعلها ابن الأثير في ثلاثة أقسام، إذ ضمّ القسم الأول انتقال الضمائر من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، أمّا القسمان الآخران، فقد خصّهما بالالتفاتات التي تطرأ على الأفعال، فهناك تحوّل من فعل المستقبل إلى فعل الأمر، ومن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، ومن الإخبار بالفعل المضارع عن الماضي وبالعكس[2].

والمتأمل لشعر ابن نباتة يجد فيه كثيراً من صور الالتفات التي تتعلق بالضمائر والأفعال، وستأتي الدراسة في هذا الموضع بعدد من الأمثلة التي تبيّن هذه الظاهرة، وتوضح الغرض الموجب لاستخدامها في شعره .

1_ الالتفات بالضمائر

يُعَدّ وجود الضمير في صيغه المعروفة (أنا – أنت – هو) جزء حيويّ في عملية الالتفات؛ لأنه يسهم في عملية تضليل المتلقي، وإدخال ما يشبه الخديعة على النص، بهدف تأكيد شعريته[3]، ويظهر في شعر ابن نباتة الكثير من الأمثلة التي تقوم على تغيير أسلوب الخطاب من سياق الغيبة إلى الخطاب أو العكس بالاعتماد على الضمير، ومن ذلك قوله:[4] (الكامل)

يا سَيِّداً عَمَّتْ صَنائِعُهُ الوَرى ... بِعَوائِدِ المَعْروفِ وَالأَفْضالِ

ما بَعْدَ ديمَتِكَ الرَّوِيَّةِ ديمَةٌ ... يَشْكو لَها ظَمَأً ذَوو الإِقْلالِ

---

[1] ينظر: درابسه، محمود، **مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم**، 125 .
[2] ينظر: ابن الاثير، **المثل السائر**، 2/168-184.
[3] ينظر: المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، 280،278 .
[4] **الديوان**، 401 .

هــذي شِــكايَـةُ مُسْـتَغيثٍ مُـوجَــعٍ أَنْهــى قَضِيَّتَــه وَرَأْيُــكَ عــالِــي

ويبدو أن الشاعر تحدث عن الممدوح بضمير الغائب في قوله: (صنائعه) لأنه أراد أن يُحدّث الآخرين بما يصدر عنه من صنائع المعروف، ثم التفت في كلامه مع ممدوحه في البيتين التاليين من الغيبة إلى الخطاب في قوله: (ديمتكَ، رأيكَ) حتى يتقرّب منه، ويتودّد له، ويُعظم شأنه؛ لينالَه الشيء الكثير من عطاياه، وقد عبّر في البيت الثالث عن نفسه بضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم في قوله: (قضيته) حتى يجنب نفسه الحرج وهو يشكو لممدوحه ضيق حاله، فبدا بهذا الالتفات كأنه يقدّم شكاية شخص آخر، لكنه استطاع أن يوحي بالمعنى الذي يريده .

ويقول في إحدى مقدماته الغزلية:[1] (الطّويل)

وَمَنْ مَـزَجَ الغُصْنَ الرَّطيبَ بِعَطْفِهِ فَكــانَ مِــزاجُ المِعْطَفَيْــنِ قَـوامــا

تَنـاوَحَتِ العُـشّــاقُ إِذْ مـاسَ قَــدُّهُ فَيـالَكَ غُصْنـاً فِـي الـهَـوى وَجِمـامـا

والظاهر هنا أن الشاعر أراد أن يسترعي انتباه المتلقي إلى صورته في وصف المعشوقة، فاكتفت من ضمير الغيبة في (قدّه) إلى ضمير الخطاب في (لكَ)؛ ليوقظ إصغاء السامع لكلامه، وذلك لأن استخدامه لضمير الغيبة تكرر بشكل متلاحق في عدد من الأبيات التي سبقت هذا البيت في قصيدته .

ويقول ملتفتاً من الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى الخطاب في إحدى لزوميّاته[2]:

(مجزوء الكامل)

هُنِّئْتَ شَــــــــهْــراً بِـامْـتِــــدا حِـكَ فيــهِ قَــدْ سَــمِـعَ الأَصَــمّ

---

[1] الديوان، 452 .
[2] نفسه، 462 .

يـــا مَـــنْ بِـــهِ لاذَ الفَقِيـــ رُ مِـــنَ الفَـواقِـــرِ وَاعْتَـصَـــم

يـــا ذا الـــرَّغـائِبِ مِـنْ نَـــوا لِكَ لا أَصـــومُ وَلَـــمْ أَصُـــم

بدأ الشاعر بمخاطبة الممدوح مستخدماً ضمير الخطاب في (هنئتَ، بامتداحكَ) ثمَّ أخرج كلامه من معرض الخطاب إلى الغيبة في (به)؛ ليبيّن لممدوحه أن إشادته به ليست تملقاً له في حال حضوره فحسب، فهذا ما يُحدّث به غيره، وليوحي كذلك بأن صفة الكرم متأصلة في ممدوحه، ولا فرق عنده بين مَنْ نظم فيه المدح ومن لم ينظم، وبعد أن أظهر فضل ممدوحه على الناس بشكل عام انتقل إلى مشافهته في (نوالكَ)؛ ليُظهر له تقديره لأفضاله عليه بشكل خاص، وذلك من باب الاعتراف بالفضل، وشكر النعمة .

2_ الالتفات بالأفعال

يحدث بإحلال واحد من الأفعال (الماضي، والمضارع، والأمر) محل الآخر؛ وذلك طلباً للتوازن في تركيب الصيغة[1]. ومما يمثّل ذلك في شعر ابن نباتة قوله:[2] (البسيط)

وُلّيتَ بِالْعِلْـمِ لا بِالحَظِّ مَرْتَبَـــةً فاحْكُـمْ بِعِلْمِـكَ فيمـا أَنْتَ ناظِـرُهُ

حيث التفتَ الشـاعر عـن الفعـل الماضي (وُلّيتَ) إلى فعل الأمر (فاحْكُمْ)، وأصل الكلام أن يقول: (وُلّيتَ بالعلمِ لا بالحظِّ ..... فَحَكمْتَ بعلمك)، ويبدو أنـه لجـأ إلى هذا الالتفات من الماضي إلى الأمر لتأكيد أهميّة ما أُجْرى عليه فعل الأمر وهو (الحكم عن علم ودراية)، ولإظهار عنايته بتحقيقه، وذلك لما يترتب على هذا الأمر من تحقيقٍ للعدل بين الناس .

[1] ينظر: عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، 281 .

[2] **الديوان**، 199 .

ويقول في موضع آخر:[1] (المجتث)

يَـســـــيلُ أَحْمَـــــرُ دَمْعـــي لَمَّـــــا تَـذَكَّـــرْتُ خَـــــدَّك

والتقدير أن يقول: (لمّا تذكّرتُ خَدّك، سِـالَ أحمـرُ دمعـي) لكنـه أخبـر بالمسـتقبل (يَسـيلُ) عن الماضي؛ ليدلّ على عدم توقّف الشـاعر عن بكـاء ابنه، فدموعه مسـتمرة في السيلان كلما تذكر خدّه .

ويقول:[2] (الكامل)

لا نَعتَبُ الأيّـــامَ كَـــيْفَ تَقَلَّبَتْ بِالقـاطِنِينَ وَأَنْتَ مِـنْ حَسَـناتِهـا

وفي هذا البيت التفت الشاعر للإخبار عن المستقبل بالماضي، فعندما قال: (تقلّبَتْ) بلفظ الماضي بعد قوله: (نَعْتَبُ) بلفظ المستقبل، كان ذلك بمثابة الإشعار منه بأنّ تقلّب الأيّام أمرٌ مُسَلَّمٌ بحدوثه وهو حاصل لا محالة، وذلك لأنّ "الفعل الماضي إذا أُخبر به عن المستقبل الذي لم يوجد بعد، كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده[3]"، وهذا ما استطاع الشاعر أن يُعَبّر عنه باستخدامه لأسلوب الالتفات في هذا البيت .

وهنا يتضح أنّ ابن نباتة كان يستخدم أسلوب الالتفات سواءً في الضمائر أو في الأفعال بطريقة تفاجئ المتلقي، وتدفعه للتركيز في النص من أجل معرفة الغرض الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من وراء هذا الالتفات، وبذلك تبرز عنده أهمية الالتفات كونه أحد الظواهر التي تقوم على الانزياح عن المألوف في التركيب لتحقيق أهداف جمالية ودلالية في النص، كما أنّه يعكس مهارة ابن نباتة في نظم الشـــعر، ويُظهر امتلاكه لناصية اللغة، إذ من الممكن أن ينطبق عليه كلام ابن

---

[1] الديوان ، 156 .
[2] نفسه، 67 .
[3] ابن الأثير، المثل السائر، 182/2 .

الأثير حين تحدّث عمّن يعمد إلى هذا الأسلوب وذلك في قوله: "وهو لا يتوخّاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطّلع على أسرارها، وفَتَّش عن دفائنها"[1] .

ثالثاً_ الانزياح الإسنادي

وهو يتعلق بالركنين الأساسيين اللذين يؤلفان الجملة، وهما المسند والمسند إليه، ويتحققان في الجملة الاسمية في المبتدأ والخبر، وفي الجملة الفعلية في الفعل والفاعل، وقد تحدّث الناقد الغربي جون كوين (Jean Cohen) عن قانون عام يتعلق بتأليف الكلمات في كل عبارة إسنادية، وهذا القانون يقضي بضرورة وجود ملاءمة معنوية بين المسند والمسند إليه في العبارة الواحدة، فإن لم تتوفر هذه الملاءمة عُدَّ هذا الأمر انتهاكاً ومجاوزة للقانون اللغوي، وذلك هو ظاهرة عامة تشيع في لغة الشعر[2]، فمن خلال القصيدة تتلاحم كلمات تُعدّ متنافرة في القانون العادي للاستعمال اللغوي، يكون من شأنها أن تدفع بقيم معنوية تعمل على بناء المعنى الشعري[3] .

وقد حرصت البلاغة العربية كذلك على إعطاء الإسناد اهتماماً خاصاً، وذلك لما له من أثر على تحسين النصوص، إضافة إلى دوره في إظهار الوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة الإبلاغيّة؛ لأنّ الحقيقة الإسنادية هي جهد عقلي يقصد إليه المنشئ لأغراض كثيرة، ربما يكون من أهمها توجيه المتلقي إلى مراتب الكلام وفق ما يقتضي الخطاب، بهدف إحداث هزّة في وعي المتلقي[4] .

---

[1] ابن الأثير، **المثل السائر** ، 180/2 .
[2] ينظر: **بناء لغة الشعر**، 114-117 .
[3] **نفسه**، 122-123 .
[4] ينظر: المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، 255 .

وقد عمد ابن نباتة المصري إلى انتهاك الملاءمة الواقعة بين المسند والمسند إليه، سواء في الجملة الاسمية أو الفعلية بما يضفي على عبارته الإسنادية غرابة تثير المتلقي، وتدفعه إلى تأمل قيمها المعنوية الإضافية، وأبعادها الجمالية، ويتحقق الخرق للمألوف في الإسناد الاسمي في مثل قوله:[1] (مجزوء الرمل)

صَيْدُكَ الأَجْرُ وَدارُ الْـ ـعَدْلِ لا تَبْرَحُ مَرْجَكْ

وهنا يتجلى الإسناد الاسمي في قوله: (صيدُكَ الأجرُ)، ففي هذه العبارة يبدو واضحاً عدم ملاءمة المسند والمسند إليه، فالشاعر هنا كسر توقع القارئ، الذي ربّما كان ينتظر منه أن يقول: (صيدك الغزلان، أو الطيور، أو أي شيء مادي)، لكنه بهذا الانزياح عن الاستعمال العادي للغة استطاع أن يخلق جواً من المتعة والتشويق؛ ليدلّ على أنّ ممدوحه يهوى الصيد، لكن صيده من نوع خاص، فهو يصطاد الأجر، وهذا يوحي بصدق نوايا ممدوحه وإخلاصه، فهو لا يحسن للآخرين ليحظى بمدحهم، بل لينال الأجر والثواب من الله تعالى .

ويقول:[2] (الطّويل)

أَتَيْنا لِمَغْناكُمْ تِجاراً وَإِنَّما بَضائِعُنا الآمالُ تُعْرَضُ وَالْحَمْدُ

فالإسناد الاسمي حاصل في قول الشاعر: (بضائعنا الآمال)، وهو بإسناده (الآمال) إلى (بضائعنا) فاجأ المتلقي بهذه العلاقة الإسنادية، لأن القارئ قد يتوقّع منه أن يقول: بضائعنا مميزة، أو جميلة، إلى غير ذلك من الأوصاف، لكن الشاعر بهذه العلاقات الجديدة بين الكلمات أضاف إلى العبارة دلالة أخرى، فمن الواضح هنا أنه لجأ إلى هذا الانزياح الإسنادي ليستعطف ممدوحه، ويستميله

[1] الديوان، 93 .
[2] نفسه، 136 .

إليه حين يعلم أنّ بضاعة الشاعر هي (الآمال) التي تدل على حسن ظنه بشخص ممدوحه، وثقته في الحصول على عونه ومساعدته .

ويقول في موضع آخر:[1] (مخلع البسيط)

رَجـــايَ فـــي بِـــرِّهِ سَـــمينٌ كَـالفيـلِ لا كَـالـرَّجـا الـنَّـحيـلِ

حيث وقع الانزياح الإسنادي في قوله: (رجايَ سمين)، والمألوف في الاستعمال العادي للغة أن يقول: (رجاي كبير)، لكن الشاعر فاجأ المتلقي بهذا الإسناد؛ بهدف لفت انتباهه إلى عِظَم رجائه في برّ ممدوحه، وقد زاد المعنى لطافة حين شبه رجاءه في جسامته بالفيل، وهنا يكون للانزياح دور كبير في الإيحاء بالمعنى بأسلوب يضفي جمالاً على البيت .

ومما يمثّل خرقه للمألوف في الإسناد الفعلي قوله:[2] (الطّويل)

تَحَيَّـرَتِ الأَفْكـارُ دونَ صِفـاتِـهِ فَيـا حَبَّـذا الحُـرُّ الرَّقيقُ المُجَنَّسُ

ففي عبارة (تحيّرت الأفكار) انزياح إسنادي، لأنّ المتلقي هنا ينتظر من الشاعر أن يُسند الفعل إلى فاعل متعلق به معجمياً، كأن يقول: (تحيّرت الناس)، لكنه حين جعل الحيرة تعتري الأفكار أراد أن يُثبت تفوّقه على أقرانه في مجال التأليف، وأن يبين أنّ قدرته في هذا المجال فاقت حدود ما يتصوره العقل، وهذا ما جعل الأفكار تقف مترددة ومضطربة دون صفاته .

ويقول:[3] (الطّويل)

أَتانـا وَقَـدْ ضَنَّ السَّحـابُ بِقَطْرَةٍ فَجـادَ وَأَجْـدى نيلُـهُ المُتَـدافِـعُ

---

[1] الديوان، 414 .
[2] نفسه، 268 .
[3] نفسه، 303 .

وهنا أراد الشاعر أن يُظهر كرم ممدوحه فعقد مقارنة بينه وبين السحاب، وزاد المعنى قوّة حين لجأ إلى الانزياح الإسنادي في عبارة (ضنّ السحاب)، فأسند الفعل ضنّ إلى السحاب رغم أنه ليس ملائماً له، لأنه عمل يَصدرُ عن الإنسان وليس من الطبيعي أن يصدر عن السحاب، فكان من الممكن أن يقول: (ضنّ الناس)، لكنّ إسناد الفعل إلى السحاب ساهم في توليد معنى المبالغة في إظهار كرم الممدوح حين قارنه بالسحاب المنتج للمطر .

ويقول في موضع آخر:[1] (الكامل)

زالَ الصِّبـا وَنَـأَى الحَبيبُ فَعـادَنـي أَرَقٌ عَلـــى أَرَقٍ وَمِثْلِـــيَ يَـــأْرَقُ

ويبرز الانزياح الإسنادي في قول الشاعر (فعادني أرق)، فحين أسند الفعل (عادَ) إلى (أرق) خالف ما قد يتوقعه المتلقي، كأن يكون مثلاً: (فعادني طيفُهُ، أو فعادَني صديقٌ)، لكنه أتى بالمسند إليه (أرق) ليكشف به عن الظرف النفسي الذي يحياه، إذ تحوّلت حياته بعد زوال الصبا ونأي الحبيب إلى سهر دائم بفعل تلك الهموم .

ويقول كذلك:[2] (البسيط)

يَشْـتاقُكَ الشَّـــهْرُ آتيـــهِ وَذاهِبُـــهُ ذا قَبْـلَ حِـلٍّ وَهـذا بَـعْـدَ تَـرْحـالِ

ويتحقق الانزياح الإسنادي هنا في قول الشاعر: (يشتاقُكَ الشهرُ)، إذ جاءت عبارته الإسنادية مخالفة للعلاقة الاعتيادية بين الفعل ومسنده، فمن الممكن أن يكون المتلقي قد هيَّأ نفسه لقول الشاعر: (يشتاقكَ الأبناء، أو الناس، أو المُحِبّون أو غير ذلك) لكن الشاعر بفعل هذا الانزياح يحدث هزّة في وعي المتلقي تجعله يُمعن النظر فيما وراء هذا التعبير، إذ يبدو أنه عَمد إلى هذا

---

[1] الديوان، 339 .
[2] نفسه، 387 .

الأسلوب للتعبير عن شدة الاشتياق للممدوح، ولجأ إلى تكثيف هذا المعنى عندما جعل (الشهر) – الذي يعبر عن شيء معنويّ – يبوح به .

وجملة القول فيما ورد من أمثلة حول هذا النوع من الانزياح، أنّ ابن نباتة استطاع أن يستخدمه للإيحاء بما يجول في خاطره من معان، بأسلوب لطيف ومؤثر، يرفع من قيمته الشعرية .

الفصل الثالث

البديع في شعر ابن نباتة المصري

مدخل

ورد في لسان العرب أن البديع في اللغة يعني "الشيء الذي يكون أولاً[1]، أمّا مصطلح البديع بمعناه الفني فقد أطلقه الرواة العرب أول الأمر إطلاقاً عاماً على كل جديد من الألوان البلاغية، مثل: التشبيه، والمجاز، والمحسنات البديعية، وكانوا يقصدون من هذه التسمية إلى أنه شيء جديد مبتدع[2]، وقد ورد في كتاب الأغاني أن مسلم بن الوليد كان له السبق في إطلاق تسمية البديع[3]، وكان ابن المعتز أول من أفرد له بدراسة مستقلة، وقد توسع في نظرته لمفهوم البديع، حتى أطلقه على فنون بلاغية مختلفة[4] .

وقد وسار من جاء بعد ابن المعتز من علماء العربية على منواله في التوسع في نظرتهم لمفهوم البديع، فأخذوا يخصصون له فصولاً في كتبهم، ويتبارون في تعداد مصطلحاته[5]، وأصبح كل خلف يزيد على عدد الفنون البلاغية التي جاء بها سلفه حتّى جاء العصر المملوكي الذي عُدَّ البديع فيه بمثابة الهواء الذي يتنفسه شعراؤه وأدباؤه ونقاده، وباتوا لا يستحسنون الشعر إلا بقدر ما فيه من فنون بلاغية[6]، وكان ابن نباتة المصري ممن أقبلوا عليه، واستخدموه في أشعارهم بقسميه المعنوي واللفظي، لذا ستقف هذه الدراسة عند بعض الفنون البديعية التي برزت في شعره، وهي: الجناس ورد العجز على الصدر، والسجع من المحسنات اللفظية، والطباق والتورية والتقسيم من المحسنات المعنوية .

---

[1] ابن منظور، مادة (بدع) .
[2] ينظر: الجويني، مصطفى الصاوي، **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، 177 .
[3] الأصفهاني، 3602/19 .
[4] ينظر: ابن المعتز، **البديع**، 58 .
[5] ينظر: أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، 266-430، والباقلاني، **إعجاز القرآن**، 106-161، وابن رشيق القيرواني، **العمدة** 265/1-335، 3/2-100، وأسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، 2-192 .
[6] ينظر: الهيب، أحمد فوزي، **التصنع وروح العصر**، 10 .

أولاً:- الجناس .

وحقيقته "أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"[1]، وقد سمّي بهذا الاسم لأن حروف لفظيْه مركبة من جنس واحد[2]، وهذا يعني أن يتفق اللفظان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، ولا يكون الاختلاف حاصل إلا في المعنى، وهو ما عُرف عند العلماء بالجناس الحقيقي والتام والمستوفى والكامل والمماثل، أمّا إن اختلف اللفظان فيما عدا المعنى سمي ذلك جناساً ناقصاً أو مشبهاً[3]؛ لأنه لا يدل على حقيقة المسمى بعينه، وفي ذلك قال ابن الأثير: "وما عداه (التام) فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، إلا أنه قد خرجَ من ذلك ما يُسمى تجنيساً، وتلك تسمية بالمشابهة، لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"[4] .

والجناس الجيد هو ما يطلبه المعنى، ويأتي من غير أن يقصد المتكلم إلى الإتيان به، ودون أن يتأهب في طلبه[5]، ويرجع سر الجمال في الجناس الجيد إلى ما ينتج عنه من إيقاع موسيقي يُطرب الآذان، ويُمتع الأسماع، كما أنّ تناسب الألفاظ في صورتها يخلع على النفوس الراحة والهدوء؛ وذلك لأن النفس بالفطرة تميل إلى اقتران الأشباه والنظائر وتأنس به، ثم إن هذا التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان تستقبله النفوس بالبشر والسعادة؛ فحين يبدو في ظاهر الأمر أن المبدع يعرض معنى مكرراً ولفظاً مردداً، فإن المتلقي يدهش بهذه المفاجأة السارة التي أظهرت له شيئاً جديداً مفيداً لم يكن في حسابه[6] .

---

[1] ابن الأثير، **المثل السائر**، 262/1 .
[2] نفسه، والصفحة نفسها .
[3] ينظر: العلوي، **الطراز**، 356/2، والقزويني، **تلخيص المفتاح**، 91-92، وابن الأثير، **نفسه**، 263/1، والصفدي، **جنان الجناس**، 20 .
[4] ابن الأثير، **المثل السائر**، 262/1 .
[5] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، 7 .
[6] ينظر: الجندي، علي، **فن الجناس**، 29-30 .

وبناءً على ما تقدم فإن ما يهم الباحثة في هذا الموضع ليس تعداد صور الجناس عند ابن نباتة بقدر معرفة مدى حاجة كلامه إليه، وما إذا كان قد تكلف في استخدامه، فأضفى وجوده ثقلاً على النص، أم جاء مطبوعاً بألفاظ جميلة تمد النص بإيقاع موسيقي يستميل القلوب والألباب. فكيف جاء الجناس عند ابن نباتة؟ وهل استطاع استخدامه بما يرفع من قيمة نصوصه ويزيدها قوة وجمالاً؟

وهنا ارتأت الباحثة أن تدرس الجناس في ديوان ابن نباتة ضمن قسمين اثنين، الأول: الجناس التام، والثاني: الجناس الناقص .

أ_ الجناس التام

ويحظى الجناس التام على مرتبة عالية بين أنواع الجناس، فقد قال عنه الحموي: "هو أكمل الأنواع إبداعاً، وأسماها رتبة، وأولها في الترتيب"[1]، وقال الصفدي: "هو أعلى أنواع الجناس مرتبة"[2] .

والدارس لديوان ابن نباتة يلاحظ أن الجناس التام ورد عنده على أنماط مختلفة فمرّة كان يستخدم الجناس المماثل، وأخرى يستخدم الجناس المستوفى، وثالثة يستخدم الجناس المركب، وهذا يدل على براعته في تفجير طاقات اللغة، عند الإتيان بالألفاظ التي تخدم المعنى الذي يريده، ومما يمثل استخدامه للجناس التام المماثل بين الأسماء المتفقة لفظاً قوله:[3] (البسيط)

يـا مَـنْ أَرى نَسَبي بَيْتَ المَديـحِ لَـهُ لَـوْ لَـمْ يَكُـنْ لِـيَ لا بَيْتٌ وَلا نَسَـبُ

---

[1] **خزانة الأدب**، 37 .
[2] الصفدي: **جنان الجناس**، 20 .
[3] **الديوان**، 56 .

وقوله:[1] (السّريع)

لا غَـــرْوَ إنْ أَحْيَيْتَنـي بِالنَّـــدا إنَّ النَّــدا وَالـشَّمْسَ مُحْيـي النَّبـاتْ

وقوله:[2] (الرمل)

أَنْتَ فَخّـــــارٌ بِدُنيـــــاكَ وَلا بُـــدَّ لِلْفَخّــارِ مِـنْ أَنْ يَتَكَسَّــر

ففي الأبيات السابقة استخدم ابن نباتة الجناس التام المماثل، إذ جانس في كل مرّة بين لفظين من نوع واحد وهو الاسم، ففي البيت الأول جانس بين (بيت) في الشطر الأول بمعنى: بيت الشّعر، و(بيت) في الشطر الثاني التي وردت بمعنى: المسكن. وفي البيت الثاني جاءت (الندى) الأولى بمعنى: الجود والسخاء؛ وجاءت الثانية بمعنى: قطرات الماء التي تسقط على الأرض صباحاً. أما البيت الثالث فقد وقع الجناس فيه بين (فخار) التي جاءت بمعنى: كثير التباهي، و(الفخار) في الشطر الثاني وهو الخزف .

ومن الملاحظ أن جناس ابن نباتة في هذه الأمثلة يسترعي الانتباه إلى ما فيه من اتفاق في الألفاظ يحمل المتلقي على تأمل معناها، لكنه بدا في المثال الأول متكلفاً، غير مستساغ، لأن ألفاظه لا تخرج بخفة ويسر .

ومما يمثل الجناس المماثل المكون من فعلين قوله:[3] (السريع)

قــاضٍ قَـضَـى الْـعَــدْلَ وَلـكِنَّـــهُ قَـضَـى عَلَـى المـالِ قَضـاءَ الـغَـريـم

---

[1] الديوان ، 82 .
[2] نفسه، 257 .
[3] نفسه، 437 .

وقوله:[1] (الخفيف)

جَمَعَ اللهُ فيكَ ما عَزَّ في الخَلْـ قِ فَسُبْحانَهُ وَعَزَّ وَجَلاّ

وقوله:[2] (الطّويل)

أَيا مَلِكاً قَدْ أَنْجَدَ النّاسَ عَزْمُهُ فَأَنْجَدَ مَدْحُ النّاسِ فيه وَأَتْهَمَا

حيث جانس في المثال الأول بين الفعل (قضى) في الشطر الأول بمعنى: حكم، و(قضى) في الشطر الثاني بمعنى: أفناه. ووقع الجناس في البيت الثاني بين (عزّ) التي جاءت في الشطر الأول بمعنى (قَلَّ)، و(عزّ) في الشطر الثاني بمعنى: قوي وعلا على كل شيء. وفي المثال الثالث جانس بين الفعل (أنجد) بمعنى: أغاث ونصر، و(أنجد) بمعنى: دخل بلاد نجد، بدليل قوله: وأتهما أي دخل تهامة .

ويظهر هنا أن الجناس في هذه الأمثلة جاء في خدمة المعنى، كما بدا منساباً رقيقاً لا تكلّف فيه .

ويرد في شعره كذلك الجناس التام الذي يقع بين لفظين من نوعين مختلفين كاسم وفعل، وهو ما يسمى بالجناس المستوفى، ومما يمثل ذلك في شعره قوله في مدح علاء الدين بن فضل الله:[3] (الطّويل)

فَيالَيْت يَحْيَى الآنَ يَحْيَا فَيَجْتَني مَحاسِنَ مِنْها خَيْلُهُ وَشَبابُ

إذ دلت يحيى الأولى على اسم والد الممدوح، ودلت الثانية على فعل بمعنى: تعود له الحياة .

---

[1] الديوان ، 554 .
[2] نفسه، 430 .
[3] نفسه، 29 .

ويقول:[1] (الطّويل)

أَيـا دارُ دارَ اليُمْنُ مِـنْ كُـلِّ وُجْهَــةٍ عَلَيْــكِ وَلا زالَ الهَنــا لَـكِ يُجْلَـبُ

وهنا جاءت (دار) الأولى بمعنى: المنزل والبيت، ودار الثانية بمعنى: طاف وتحرك .

ويقول:[2] (البسيط)

الـرّاحُ رِيقَــةُ مَـنْ أَهْـوى وَلا عَـجَـبٌ إِنْ راحَ وَهْـوَ عَلَـى العُشّـاقِ عِـرْبِيـدُ

فالراح في الشطر الأول هي اسم يقصد به الخمر، وهي في الشطر الثاني تدل على فعل بمعنى: ذهب .

ويبدو من هذه الأمثلة أن ابن نباتة وظف الجناس التام المستوفى للتعبير عن معانيه بدقة، وبأسلوب لطيف، فجاء في أبياته منساباً رقيقاً، وأضفى عليها الحسن والجمال .

أما الجناس المركب فقد ورد في شعر ابن نباتة بنوعيه المتشابه والمفروق، وقد سمي بهذا الاسم لكون أحد ركنيه مركباً من كلمتين مستقلتين، أو كلمة وجزء من كلمة، أو جزأين من كلمتين[3]، وهو إن اتفق لفظاه في الخط سمي متشابهاً، وإن اختلفا فيه سمي مفروقاً[4] .

ومما يمثل الجناس المركب المفروق في شعر ابن نباتة قوله[5]: (الكامل)

قَمَــراً نَــراهُ أَمْ مَليحــاً أَمْــرَداً وَلِحـاظُهُ بَيْـنَ الجَـوانِــحِ أَمْ رَدى

---

[1] **الديوان** ، 61 .
[2] **نفسه**، 152 .
[3] ينظر: الجندي، علي، **فن الجناس**، 75 .
[4] ينظر: القزويني، **تلخيص المفتاح**، 92 .
[5] **الديوان**، 144 .

فقد جانس الشاعر في هذا البيت بين (أمردا) في الشطر الأول التي تدل على الشاب الذي طلع شاربه ولم تبد لحيته[1]، و(أم ردى) في الشطر الثاني المركبة من كلمتين، وهما حرف العطف (أم) وكلمة (ردى) التي تعني الهلاك، وهو جناس مفروق لافتراق ركنيه في الكتابة (أمردا، أم ردى) .

ويقول ابن نباتة:[2] (الكامل)

يـا أَيُّهـا الطَّيْفُ الّذي ما ضَـرَّ مَـنْ أَهْـداهُ لَمّـا أَنْ عَشـا لَـوْ أَنْـعَشـا

فالركن الأول في الجناس هنا مركب من (أن) المصدرية والفعل الماضي (عشا) بمعنى ساء بصره، أما الركن الثاني فهو مكون من كلمة واحدة وهي (أنعشا) بمعنى: بَعَث القوّة في جسده، وقد اتفق الركنان في اللفظ، لكنهما اختلفا في الخط، لذا فهو جناس مفروق .

ومنه قوله:[3] (البسيط)

مَوْلايَ مَوْلايَ تـاجَ الـدِّيْـنِ مُمْتَدَحـاً حاشـا لِمِنْهاجِ ذاكَ البـابِ مِـنْ هـاجِ

ويتكوّن الجناس المركب المفروق هنا من كلمة (منهاج) التي تعني الطريق الذي يسير عليه الممدوح، أما ركنه الثاني فهو مركب من كلمتين هما: حرف الجر (من)، وكلمة (هاج) التي تعني: الذاكر لعيوب الناس .

ومما يمثل الجناس المركب المتشابه في شعر ابن نباتة قوله:[4] (الكامل)

فـازَ الّـذي شَـغَلَ الأَسَـى أَوْقـاتَـهُ لَـوْ كـانَ أَشْـبَعَهُ الأَسَـى أَوْ قـاتَـهُ

---

[1] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (مرد) .
[2] **الديوان**، 273 .
[3] **نفسه**، 93 .
[4] **نفسه**، 75 .

حيث جانس الشاعر بين (أوقاته) في الشطر الأول وهي جمع (وقت) وبين (أوقاته) في الشطر الثاني المركبه من حرف العطف (أو) وكلمة (قاته) بمعنى: أطعمه، ويظهر هنا أنّ ركني الجناس توافقا تماماً في الخط، ولم يظهر عليهما أي اختلاف؛ لذا سمي بالجناس المركب المتشابه .

وقد ظهر للباحثة من خلال ما تم استخراجه من أمثلة الجناس المركب من ديوان ابن نباتة أنّ كم الجناس المتشابه عنده أقل من كم الجناس المفروق، وربما يرجع ذلك إلى ما يتطلبه النظر في توافق الألفاظ خطاً من نسبة تركيز أكبر تضاف إلى ما يحتاجه الشاعر من فطنة كبيرة تمكنه من الإتيان بالألفاظ المناسبة التي تتم معانيه .

لم يقتصر ابن نباتة في شعره على استخدام الجناس الذي يكون أحد ركنيه مركباً، بل اشتمل شعره على الجناس الذي يكون كل ركن من ركنيه مركباً، وليس أحدهما فقط، ومما يمثل ذلك قوله في مقدمة غزلية[1]: (الخفيف)

عاشَ وَصْلاً وَغَيْرُهُ ماتَ صَدّاً مُسْتَهامٌ لِسَلْوَةٍ ما تَصَدّى

فالركن الأول في هذا الجناس هو (مات صدا) المكون من جزأين مستقلين وهما الفعل (مات) والمصدر (صدّا)، والركن الثاني هو (ما تصدى) وهو كذلك مكون من جزأين، وهما (ما) النافية والفعل (تصدى)، ولعل في مقدرة الشاعر على استخدام هذا الضرب من الجناس ما يثبت حذقه وبراعته في النظم، وامتلاكه لناصية اللغة، وذلك بسبب – كما يرى الحموي – "صعوبة مسلكه، وهو عزيز الوقوع، ولكن له رونق وموقع في الذوق؛ لطلاوة تركيبه وغرابة أسلوبه"[2] .

[1] الديوان، 147 .
[2] الحموي، خزانة الأدب، 34 .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظف الجناس التام في شعره بطرائق متعددة، واستطاع في معظمها أن يعبر عما يريد بسلاسة ورقة وجمال، لكن أسلوبه في بعضها بدا متكلفاً،غير أنه قليل إذا ما قورن بشعره الذي امتاز بأسلوبه اللطيف وعباراته الرقيقة .

ب_ الجناس الناقص

وهو يعني دخول الاختلاف على لفظي الجناس بوجه من الوجوه، إضافة إلى اختلاف المعنى، وقد أطلق العلوي هذه التسمية على كل ألوان الجناس فيما عدا الجناس التام[1].

هنا ستعتمد الباحثة على هذا التصور للوقوف على بقية أنواعه في ديوان ابن نباتة المصري تحت مسمى الجناس الناقص .

ويأتي الاختلاف في الجناس الناقص في ديوان ابن نباتة على عدّة أضرب، لها عند البلاغيين مسميات متعددة، فمن الممكن أن يطرأ الاختلاف عنده على حركات اللفظتين المتجانستين، وهو ما يطلق عليه الجناس المختلف[2]، ومما يمثل ذلك قوله:[3] (الطّويل)

رَعى خَلْقَهُ رَبُّ العِبادِ وَخُلْقَهُ فَحَسَّنَ ما يَخْفى لَدَيْهِ وَما يَبْدو

وقوله:[4] (الكامل)

وَإذا دَعَوْتُ بَنانَ أَحْمَدَ جاوَبَتْ سُحُبُ النَّدا مِنْ قَبْلِ ما سَمِعَ النِّدا

---

[1] ينظر: العلوي، **الطراز**، 359/2 .
[2] ينظر: **نفسه**، والصفحة نفسها .
[3] **الديوان**، 136 .
[4] **نفسه**، 144 .

وقوله:[1] (الطّويل)

كَـأَنَّ صِـلاتِ الْبِـرِّ عِنْـدَ نَـوالِـــهِ صَـلاةٌ يُـوَفّـي نَقْصَهـا وَخَـداجَهـا

ففي البيت الأول وقع الجناس بين لفظ (خَلْقه) بمعنى إيجاده، ولفظ (خُلقه) التي تدل على ما يصدر عن الإنسان من أفعال الخير والشر، وفي البيت الثاني جانس بين كلمة (الندى) التي تعني قطرات الماء، ولفظ (الندا) التي هي بمعنى: المناداة، وجاء الجناس في البيت الثالث بين لفظي (صِلات، صلاة) إذ تدل الأولى على جمع صلة وهي العطية، وتدل الثانية على الصلاة المفروضة ركناً من أركان الإسلام .

ويرد في شعر ابن نباتة الجناس المختلف بالأحرف، وهو ما يطلق عليه الجناس المطلق، وفيه تتفق الكلمتان المتجانستان في أصل واحد يجمعهما الاشتقاق[2]، ومثاله قوله:[3] (الكامل)

تَتَحَلَّبُ الأَنْـواءُ فيـكِ عَلَـى الرُّبـا بِسَـحائِبٍ تَحْنـو حُنُـوَّ المُرْضِـعِ

ففي البيت جناس مطلق بين اللفظين (تحنو، حنوّ) اللذين يجمعهما أصل واحد في اللغة، لكنهما يختلفان في حركاتهما وعدد حروفهما .

ومنه كذلك قوله:[4] (الكامل)

شَـغَلَ القَـرائِحَ بَالدُّعـاءِ الصّالِـحِ إِشْـغالُ وَقْتِـكَ عَـنْ قَـريضِ المـادِحِ

---

[1] الديوان ، 89 .
[2] ينظر: العلوي، الطراز، 360/2 .
[3] الديوان، 290 .
[4] نفسه ، 117 .

وَقَوْلُه:[1] (المتقارب)

يَقــولُ نَبِــيُّ الـهُــدَى إِنَّــــهُ تَعالــى جَميــلُ يُحِبُّ الـجَمــالا

وقوله:[2] (الطّويل)

مَنَنْتَ بِحَـلِّ اللُّغْــزِ مَعْنـىً وَصـورَةً فَلِلّــهِ مَوْصــوفٌ لَـدَيْـكَ وَواصِـفُ

وَوَطَّنَنـي أَنْ بَـلَّ بِالقَطْــرِ جِسْـمَـهُ فَهــا هُــوَ مَبْلــولٌ وَهَـا أَنـا ناشِــفُ

وفي هذه الأبيات جناس مطلق بين (شغل، وإشغال) و(جميل، والجمالا) و(موصوف، وواصف وبلَّ ومبلول)، وكل كلمتين متجانستين هنا تتفقان في أصل واحد في اللغة، وهو على الترتيب في الأبيات السابقة (شغل، جمل، وصف، بلَّ) ولكن طرأ عليها الاختلاف في الحروف والحركات بفعل الاشتقاق .

وقد يحدث الاختلاف في الأحرف بزيادة حرف على إحدى الكلمتين المتجانستين وهو ما يسمى بالجناس (المذيل)، أو بتغيير بين الكلمتين في نوع حرف واحد، فإن كان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج سمي جناساً (مضارعاً)، وإن كانا غير متقاربين سمي (لاحقاً)، أمّا إن كان الاختلاف في ترتيب الحروف سمي الجناس جناس (القلب)، وقد تأتي حروف الكلمتين المتجانستين متشابهة في الخط، لكنها مختلفة في اللفظ، فيسمى التجنيس حينئذٍ بالمصحف، كما يطلق عليه أيضاً جناس الخط[3] .

---

[1] الديوان ، 560 .
[2] **نفسه**، 330 .
[3] ينظر: الحموي، **خزانة الأدب**، 35-36، والقزويني، **تلخيص المفتاح**، 92-93، والعلوي، **الطراز**، 361/2-367 .

والناظر في ديوان ابن نباتة يجد أن جميع صور الجناس هذه قد وردت في شعره، ومما يمثل الجناس (المذيل) عنده قوله:[1] (الوافر)

وَيْمضي العيدُ في أَكْلٍ وَشُرْبٍ وَما لِي في الشَّريحَةِ مِنْهُ رِيْحَة

حيث جاءت كلمتا (الشريحة، وريحة) متفقتين في اللفظ والحركات، غير أنه وقع اختلاف بينهما بزيادة حرف في البداية وهو (الشين) الواقعة في أول كلمة (الشريحة) .

ومنه كذلك:[2]

قاضي القُضاةِ المِعْوان عَلى الزَّمانِ إذْ مان

وهنا جانس بين كلمتي (الزمان، مان) اللتين اتفقتا في اللفظ والحركات، واختلفتا بزيادة حرف (الزاي) في أول كلمة (الزمان) .

ومما يمثل الجناس المضارع قوله:[3] (الوافر)

وَلَوْلاهُ لَما حَجَّتْ وَعَجَّتْ وُفودُ الْبَيْتِ ضاقَ بِها الفَضاءُ

وقوله:[4] (الكامل)

يا زائِدَ الأَشْواقِ زائِرَ قَبْرِهِ سَلِّمْ عَلى خَيْرِ البَرِيَّةِ يَسْمَعِ

فموطن الجناس في هذين البيتين بين (حَجَّتْ، وعَجَّت)، (زائد، وزائر) التي وقع الاختلاف بين كل منها في حرف واحد، وهو جناس مضارع؛ لوقوعه بين حرفي (الحاء والعين) المتشابهين في المخرج، وحرفي (الدال والراء) المتقاربين فيه .

---

[1] الديوان، 118 .
[2] نفسه، 508 .
[3] نفسه، 3 .
[4] نفسه، 291 .

ومن جناسه (اللاحق) الذي يقع في الحروف غير المتقاربة في المخرج قوله:[1]

(الطّويل)

وَذو الدَّوْحَةِ العَلياءِ أَرْسَتْ أُصولَها وَطابَتْ مَجانيها وَطالَتْ فُروعُها

وقوله:[2] (البسيط)

وَحازَ سَهْمَ المَعالي حينَ كانَ لَهُ مِنْ قابِ قَوْسَيْنِ تَنْويةٌ وَتَنْويلُ

وقد وقع الجناس بين (طابت، طالت) في المثال الأول، و(تنويه، تنويل) في المثال الثاني، وفي كلا المثالين وقع الاختلاف في الحروف التي لا تقارب في مخارجها، فالباء واللام متباعدان في المخرج، وكذلك هو الأمر في حرفي الهاء واللام .

أمّا جناس القلب عنده، فإما أن يكون بقلب كل حروف الكلمة وعكس ترتيبها جميعاً، أو بتقديم وتأخير بعض حروف الكلمة دون غيرها. ومما يمثل قلب كل حروف الكلمة في شعره قوله فيمن اسمه بهرام[3] . (السريع)

رُبَّ مَليحٍ بَأْسُهُ فاتِكٌ في الصَّحْبِ حَتى كُلِّهِمْ قَدْ عَجِب

يُرْهِبُ قَلْبَ اللَّيْثِ يَوْمَ الوَغى وَهْوَ غَزالٌ قَلْبُهُ (ما رَهِب)

فبقلب حروف (ما رهب) تصبح (بهرام) .

---

[1] الديوان ، 301 .
[2] نفسه ، 375 .
[3] نفسه، 49 .

أمّا قلب بعض الحروف فمثاله في شعره:[1] (البسيط)

لَـــدْنُ الْمَعـاطِفِ يُمْنـــاهُ وَمُقْلَتُـــهُ تَســقيكَ إنْ حَمَلَـتْ راحـاً وَإنْ لَمَحَتْ

وموطن الجناس في كلمتي (حملت، لمحت)، فبقلب (حمل) من آخرها إلى أولها على الترتيب تنتج (لمح) .

وقوله:[2] (الكامل)

كَالتِّبْــرِ سَـيّالاً فَـــلا أَدْري بِـــهِ جَفْنـي المُسَـهَّدُ سـابِكاً أَمْ سـاكِباً

وموطن الجناس هنا بين لفظتي (سابكاً، ساكباً) إذ وقع القلب في الحرفين الثالث والرابع، مع بقاء بقية حروف الكلمة دون أي تغيير .

ويعمد ابن نباتة: إلى ضرب آخر من الجناس وهو الجناس المصحف؛ ليشكر ممدوحه على جوده وعطاياه، فيقول:[3] (البسيط)

خُبْــزٌ وَخَيْــرٌ وَجَبْــرٌ بَعْدَما نَطَقَتْ فَلِلْمَحـامِـدِ تَجْنيـــسٌ وَتَصحيفُ

وهنا جاءت حروف الكلمات (خبز، خير، جبر) متشابهة في الخط، لكنها مختلفة في اللفظ، ورغم أنه على ما يبدو قصد استخدام هذا الأسلوب لكن تركيزه لم يكن منصباً فقط على حشد كلمات تناسب الجناس الذي ينشده، بل استطاع أن يعبر بهذه الألفاظ مجتمعة عن فكرته التي يطرحها .

---

[1] الديوان، 97 .
[2] نفسه ، 26 .
[3] نفسه ، 327 .

وخلاصة القول فيما ورد من أمثلة حول الجناس الناقص إنَّ ابن نباتة استطاع أن يوظف الجناس الناقص في شعره، وأن ينوع في أساليب استخدامه، فاشتمل شعره على الجناس المختلف بالحركات والجناس المطلق، والجناس المذيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، وجناس القلب، والجناس المصحف، وجاء جناسه بصوره المختلفة ملائماً لمعانيه، نابضا بالموسيقى التي تشد المتلقي إليه، وتعكس حذق الشاعر في اختيار الكلمة المخالفة في (نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها) بما يحتفظ لشعره بالحسن والجمال .

ثانياً:- رد العجز على الصدر

وهو فن بلاغي يقع في النثر والشعر، وسمّاه الحموي التصدير، لكون هذه التسمية "أخف على المستمع، وأليق بالمقام"[1]، ويقع في النثر بجعل أحد لفظيه المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في نهايتها[2]، وذلك نحو قوله تعالى: " وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ "[3] .

أمّا في الشعر فهو يتم بإعادة ذكر اللفظ في آخر البيت بعد ذكره في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني، وهو على أي شكل من هذه الأشكال إمّا أن يتكرر لفظاً ومعنى، أو لفظاً دون معنى، أو معنى دون اللفظ بحيث يجمعهما

---

[1] الحموي، **خزانة الأدب**، 149 .
[2] ينظر: القزويني، **تلخيص المفتاح**، 93 .
[3] **الأحزاب**، 37 .

الاشتقاق، أو لا لفظاً ولا معنى بحيث يتفقان في بعض الحروف ولا يجمعهما أصل اشتقاقي، وهذا الضرب منه يصح ببعض أنواع الجناس كاللاحق والمضارع والمقلوب[1] .

واستخدم ابن نباتة المصري هذا اللون البديعي في شعره بصوره المختلفة، ومما يمثل ما جاء في شعره مكرراً لفظاً ومعنى قوله:[2] (الوافر)

صُدورٌ فيهِمُ لِلّهِ سِرٌّ كَذا الأَسْرارُ تُودَعُ في الصُّدورِ

وقوله:[3] (الكامل)

ما بِتُّ مَلآنَ الحَشا مِنْ لَوْعَةٍ لولا الوُلوعُ بِحُبِّ مُهْضَمَةِ الحَشا

وقوله:[4] (الطّويل)

صِحابٌ قَصَدْنا عَنْ لِقاهُم مَنافِعاً فَلَمْ نَرَ شَيْئاً مِنْ وُجوهِ المَنافِعِ

وقوله:[5] (الوافر)

وَصَحَّ حِمَى الشَّمالِ بِيُمْنِ رَأْيٍ أَنالَ مِنَ السَّعادَةِ ما أَنالا

وهنا استخدم الشاعر رد الأعجاز على الصدور، فجاءت الكلمات على الترتيب (من البيت الأول حتى الأخير) في صدر المصراع الأول، ثم في حشوه، ثم في آخر المصراع الأول، وأخيراً في صدر المصراع الثاني، ورغم تكرار كل كلمة منها بلفظها ومعناها، فقد جاء التكرار رقيقاً مناسباً للمعنى .

---

[1] ينظر: مرعي الحنبلي، القول **البديع في علم البديع**، 81-84 .
[2] **الديوان**، 214 .
[3] **نفسه**، 273 .
[4] **نفسه**، 318 .
[5] **نفسه**، 555 .

ومما يمثل تكرار اللفظ دون المعنى قوله:[1] (الخفيف)

وَخَليـقٌ بِجِـدِّهِ الـحُسْـنُ فَـاعْجَبْ لِجَـديـدٍ يَلْقـاكَ وَهْـوَ خَليـقُ

وقوله:[2] (الكامل)

وَدَعـاكَ فِـي الذِّكْـرِ اليَتيـمَ وَإِنَّمـا أَسْـنَى الجَواهـرِ مـا يُقـالُ يَتيـمُ

وقوله:[3] (الوافـر)

وَقَـدْ لاقَيْتُ مِـنْ عَلْيـاكَ بَحْـراً يَلَـذُّ مَديحُـهُ فـي كُـلِّ بَحْـرِ

ففي البيت الأول أعاد الشاعر لفظ (خليق) بعد ذكره في صدر المصراع الأول، فدلت الأولى على أن الممدوح جدير بالحسن، ودلت الثانية في آخر البيت على الشيء البالي، وفي البيت الثاني دلت (اليتيم) التي وردت في حشو النصف الأول على الشخص الممدوح وهو سيدنا محمد الذي كان فاقداً للأب، ودلت يتيم في آخر البيت على الجوهرة الثمينة، أما لفظ (بحر) الوارد في آخر المصراع الأول في البيت الثالث فقد استخدمه هنا مجازاً ليدل به على كثرة عطاء ممدوحه، واستخدمه في آخر البيت بمعنى الوزن الشعري، ولا يخفى على قارئ هذه الأبيات ما أداه رد الأعجاز على الصدور فيها من معانٍ دقيقة، هذا بالإضافة لما أضفاه عليها من جرس جميل ناتج عن ترداد الكلمات .

ويمثل تكرار الألفاظ التي يجمعها الاشتقاق في شعره قوله:[4] (البسيط)

يَثِـجُّ مـاءَ دُمـوعـي خَطُّ عارِضِـهِ وَيْـلاهُ مِـنْ عـارِضٍ لِلدَّمْـعِ ثَجّـاجِ

---

[1] الديوان، 345 .
[2] نفسه، 428 .
[3] نفسه، 233 .
[4] نفسه، 86 .

وقوله:[1] (البسيط)

حتّى مَ أَسْـأَلُ عَنْ لَهْـوٍ وَعَـنْ لَعِبٍ وَفـي غَـدٍ أَنـاْ عَـنْ عُقْبـاهُ مَسْـؤولُ

وقوله:[2] (البسيط)

كَمْ مُعْجِزٍ لِـرَسـولِ اللهِ قَـدْ خُذِلَـتْ بِـــهِ العِــدا وَعَـــدوُّ اللهِ مَـخْــذولُ

وقوله:[3] (الكامل)

هـذا وَكانـــوا يَتَّقـــونَ بِـــــهِ إذا حَمِـيَ الوَطـيـسُ فَيَتَّقـونَ بِأَشْــجَـعِ

بِأَشَـدِّ مَـنْ شَـهِدَ الوَغـى وَأَرَقِّ مَـنْ وَقَعَتْ عَـواطِـفُ حِلْمِــهِ فـي مَوْقِـعِ

وظاهر هنا أنّ الألفاظ المكررة وردت على الترتيب في الأمثلة الأربعة عدا ما جاء في القافية: في صدر الشطر الأول (يثج)، وحشوه (أسأل) وآخره (خذلت)، وفي صدر الشطر الثاني (وقعت)، وهي إن اختلفت في الصيغة عن الألفاظ الواردة في القافية (ثجاج، مسؤول، مخذول، موقع) لكنها تتحد معها في أصل واحد في اللغة، وهو على الترتيب في هذه الأبيات (ثجّ، سأل، خذل، وقع) .

أما رد الأعجاز على الصدور الذي لا يجمع بين لفظيه أصل اشتقاقي فهو نحو قول ابن نباتة:[4] (الرجز)

يـا قـادِمـاً بِاليُمْـنِ لِلْمُهْتـاجِ فـي أَحْـوالِـــهِ وَالمَـــنِّ لِلْمُحْتـــــاجِ

وقوله:[5] (المتقارب)

لِـسِـنِّـيَ بِـالفَـمِ كَـمْ قَـــــارِعٍ وَلَـحْمِـــيَ بِـالـهَـمِّ كَـــمْ عـــارِقِ

---

[1] الديوان، 372 .
[2] نفسه، 374 .
[3] نفسه، 292 .
[4] نفسه، 94 .
[5] نفسه ، 341 .

وقوله:[1] (الكامل)

سُـقْيـاً لِأَوْقـاتِ الـشَّـبيبَـةِ إِنَّهـا أَوْفـى لِمُطَّـلِـبِ الـسُّـرورِ وَأَوْفَـقُ

وقد وقع فن التصدير في البيت الأول بين لفظي (للمهتاج، للمحتاج) وهما اسما فاعل من (اهتاج، احتاج)، وفي البيت الثاني بين (قارع، عارق) وهما كذلك اسما فاعل من (قرع، عرق)، وفي البيت الثالث بين (أوفى، أوفق) وهما اسما تفضيل من (وفى، وفق) . ويُلحظ في هذه الأبيات أن ركني التصدير لا يجتمعان على أصل لغوي واحد رغم تشابههما في الحروف والحركات، كما يُلحظ أن هذه الأمثلة في رد الأعجاز على الصدور تدخل في فن الجناس، فالأول جناس مضارع، والثاني جناس قلب، والثالث جناس لاحق، وأيّا كان المسمى الذي يطلق عليه فما من شك أن ابن نباته قد أبدع في استخدامه، فجاءت ألفاظه مناسبة لمعانيه وموسيقاه، الأمر الذي زاد شعره بهجة وجمالاً .

ثالثاً:- السجع .

وقد عرّفه مرعي الحنبلي بأنه " توافق الفاصلتين في الحرف الأخير"[2]، وهو عند بعض العلماء يختص بالكلام المنثور[3]، لكنه عند آخرين غير مختص بالنثر، وإنما يدخل في النثر والشعر معاً[4] .

ويرى ابن الأثير أن الكلام المسجوع لا بد فيه من شروط أربعة، وهي: الاعتدال في مقاطع الكلام، ثم أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارة، بعيدة عن الغثاثة والبرودة، وينبغي كذلك أن يكون اللفظ فيها تابعاً للمعنى وليس عكس ذلك، وأخيراً أن يشتمل كل من السجعتين المزدوجتين

---

[1] **الديوان**، 339 .
[2] **القول البديع في علم البديع**، 85 .
[3] ينظر: العلوي، **الطراز**، 18/3، وابن الأثير، **المثل السائر**، 209/1 .
[4] ينظر: الحموي، **خزانة الأدب**، 516، والقزويني، **تلخيص المفتاح**، 96، وابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، 151/2 .

على معنى مخالف للمعنى الذي اشتملت عليه أختها. فإن اجتمعت هذه الشروط في الكلام المسجوع كان السجع حسناً، لكنّ الإلمام بكل هذه الأمور مجتمعة ليس متاحاً لكل أديب، بل لا يستطيع الخوض فيه إلا مَنْ كان مِنْ أرباب هذا الفن[1] .

وقد استخدم ابن نباتة هذا اللون من البديع في صور عديدة، وهي:

1_ المتوازي: وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من جملتي التسجيع أو جمله في الوزن وحرف السجع،[2] وذلك نحو قوله تعالى: "فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۞ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ "[3]. فمرفوعة وموضوعة متفقتان في الوزن وحرف السجع .

ومما يمثّل السجع المتوازي في شعر ابن نباتة قوله:[4] (البسيط)

حُمْـرٌ مَدامِعُنـا صُفْـرٌ مَناظِـرُنـا سُـودٌ مَذاهِبُنـا بيضٌ نَواصينـا

وهنا جاءت الألفاظ الأخيرة في جمل التسجيع (مدامعنا، مناظرنا، مذاهبنا) متفقة في وزنها وحرف سجعها .

---

[1] ينظر: **المثل السائر**، 212/1-214 .
[2] ينظر: عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني – البيان – البديع**، 637 .
[3] **الغاشية**، 13،14 .
[4] **الديوان**، 504 .

2_ المطرف: وهو ما تكون فيه الفاصلتان أو الفواصل مختلفة في الوزن، لكنها متفقة في حرف السجع،[1] وذلك نحو قوله تعالى: " مَّا لَكُمْ لا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا * وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا "[2]، فالكلمتان (وقاراً، أطواراً) متفقتان في حرف السجع وهو (الراء)، لكنهما مختلفتان في الوزن .

ومن أمثلة السجع المطرف عند ابن نباتة قوله:[3] (الطّويل)

يَكُفُّ كَريمُ الأَصْلِ مِنْ طَرَفَيْ عُلاً يَصوبُ نَداها أَوْ يَصولُ هَياجَها

فنداها وهياجها في الشطر الثاني مختلفتان وزناً، متفقتان روياً .

3_ المرصّع

وهو أن تُقابل الألفاظ أو أكثرها في فقرة النثر أو صدر البيت الشعري بأخرى تتفق معها في الوزن والتقفية،[4] وذلك نحو قوله تعالى: " إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ * ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ "[5] .

ومما يمثل السجع المرصع عند ابن نباتة قوله:[6] (الكامل)

الْجودُ مِلْءُ مَطامِعٍ وَالعِلْمُ مِلْ ءُ مَسامِعٍ وَالعِزُّ مِلْءُ قُلوبِ

فلفظا (مطامع، مسامع) اللذان انتهت بهما جملتا التسجيع متفقان في الوزن وحرف السجع .

---

[1] ينظر: عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني – البيان – البديع**، 635 .
[2] **نوح**، 13،14 .
[3] **الديوان**، 89 .
[4] ينظر: القزويني، **تلخيص المفتاح**، 95-96 .
[5] **الغاشية**، 25،26 .
[6] **الديوان**، 20 .

ومن خلال دراسة الباحثة للسجع في ديوان ابن نباتة المصري – على اختلاف أقسامه – تبين أنّ أمثلته في الديوان قليلة ولا تكاد تذكر، لكنها على الرغم من قلتها جاءت حسنة في موضعها، إذ اتسمت جمله المسجوعة بالاعتدال فيما بينها في عدد الكلمات، وبحمل كل منها معنى مخالفاً لما اشتملت عليه الجملة السابقة لها، كما بدت ألفاظه جميلة ، بعيدة عن الغثاثة، وهي تابعة لمعانيه .

رابعاً:- الطباق .

وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، أو في بيت الشعر، سواءً كان بلفظين من نوع واحد، كاسمين، نحو قوله تعالى: " وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ "[1]، أو فعلين، نحو قوله تعالى: " هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ "[2]، أم حرفين، مثل قوله تعالى: " لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ "[3]، وقد يكون بلفظين من نوعين، نحو قوله تعالى: " أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ "[4]. ويطلق على هذا النوع البديعي كذلك اسم المطابقة والتطبيق والتضاد[5] .

ويقسم الطباق إلى قسمين، وهما: طباق الإيجاب، وطباق السلب[6]، فطباق الإيجاب هو ما كان لفظاه مثبتين، أما طباق السلب فهو ما لم يظهر فيه الضدان صراحة، وكان أحد لفظيه مثبتاً

---

[1] **الكهف**، 18 .
[2] **غافر**، 68 .
[3] **البقرة**، 286 .
[4] **الأنعام**، 122 .
[5] ينظر: القزويني، **تلخيص المفتاح**، 78، والحموي، **خزانة الأدب**، 86 .
[6] ينظر: القزويني، **تلخيص المفتاح**، 78، والحموي، **خزانة الأدب**، 86 .

والآخر منفياً[1]، وقد ألحق العلماء بهذين القسمين نوعاً ثالثاً سمّوه إيهام التضاد[2]، ويمكن القول أن الطباق شاع في شعر ابن نباته إذ نوّع في أساليب استخدامه وفق ما يستدعي المعنى، وما يرفع من قيمة عمله الشعري، والشواهد على ذلك كثيرة في ديوانه، وسيتطرق البحث في هذا الموضع لبعضها .

1_ طباق الإيجاب: وهو أكثر أنواع الطباق وروداً في ديوان ابن نباتة، وقد وظفه في شعره بطرائق متعددة، سواء منه ما كان بلفظين من نوع واحد، كاسمين أو فعلين أو حرفين، أو من لفظين من جنسين مختلفين كاسم وفعل .

ومما يمثّل طباق الإيجاب بين اسمين قوله:[3] (مجزوء الرمل)

وَأَيـــادٍ لَيْـــس يَخْلـــــــو حـاضِـــرٌ مِـنْـهـــا وَغـــائِـبْ

هِـــيَ لِلـدّانـــي بِـحـــــارٌ وَهْـــيَ لِلنّـــائـــي سَـــــحـائِبْ

وقوله:[4] (السريع)

كُـــــلٌّ إلـى هـذا الثَّـرى صـائِـرٌ لا صـــالِحٌ يَبْقَـــى وَلا طـالِـــــحُ

وقوله:[5] (البسيط)

أَغَـرُّ يَسْـقي بِيُمنـــــاهُ وَطَلْعَتِـــهِ صَـوْبَ الحَيـــا عـامَ سَـرّاءٍ وَضَـرّاءِ

---

[1] ينظر: عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني – البيان – البديع**، 498 .
[2] ينظر: الحموي، **خزانة الأدب**، 87.
[3] **الديوان**، 55 .
[4] **نفسه**، 119 .
[5] **نفسه**، 9 .

ففي هذه الأبيات طابق ابن نباتة بين (حاضر، وغائب) و(الداني، والنائي) و(صالح، وطالح) و(سرّاء، وضراء)، وهي ألفاظ متضادة دارجة الاستعمال، لكنها جاءت في أبياته لطيفة ملبية لمعانيه دون تكلف .

ومما يمثّل طباق الإيجاب بين فعلين، قوله:[1] (البسيط)

أُعْطي الزَّكاةَ وَقِدْماً كُنْتُ آخُذُها يا قُرْبَ ما بَيْنَ إِقْتاري وَإِثْرائي

وقوله:[2] (الكامل)

وَ رَعَى المَقامَ الأَفْضَلِيَّ بِمَدْحِهِ فَضْلٌ يُشَرِّقُ ذِكْرُهُ وَيُغَرِّبُ

وقوله:[3] (الخفيف)

لَيْتَ شِعْري يَصْفو كَما كانَ قِدْماً فَعَسى العُمْرُ ما حِياً مَا تَكَدَّرْ

ويقول:[4] (الطّويل)

أَبَتْ لي دُموعي أَنْ أُماكِسَ فِي الهَوَى فَحَسْنُكَ يَشْريها وَجَفْني يَبيعُها

وفي هذه الأبيات جاء طباقه في خدمة الصور الفنية التي أراد أن يعبر من خلالها عن تقلبات الزمن من وقت إلى آخر، فطابق بين (أعطى، وأخذ) و(يصفو، وتكدر)، وأراد أن يظهر عموم فضل ممدوحه على الشرق والغرب فطابق بين (يشرّق، ويغرب)، كما أراد أن يفرق في البيت الأخير بين حال كل من العاشق والمعشوق فطابق بين (يشريها، ويبيعها) .

---

[1] الديوان، 6 .
[2] نفسه، 25 .
[3] نفسه، 240 .
[4] نفسه، 300 .

أما طباق الإيجاب بين حرفين فيمثله قوله:[1] (المتقارب)

شَـــكَـوْتُ صَـديقـــاً وَنـافَقْتُـــهُ بِشَـكْوى فَيـا خُسْـرَ عُمْـري لَدَيْـهِ

نَـهـارِي الجَميـعُ دُعـــاءٌ لَـــــهُ وَلَيْـلـي الجَميـعُ دُعـــــاءٌ عَلَيْـهِ

حيث طابق هنا بين حرفي الجر (اللام وعلى)، (فاللام) أفادت معنى الدعاء بالخير، و(على) أفادت معنى الدعاء عليه بالشر .

ومن شعره الذي طابق فيه بين نوعين مختلفين من الألفاظ قوله:[2] (الطّويل)

يَقـولـونَ تَبْكـي وَالـدِّيـارُ قَـريبَـةٌ إذا بَعُدَتْ أَوْطـانُهُـم كَـيْفَ تَصْنَـعُ؟

والطباق هنا واقع بين الاسم (قريبة) والفعل (بعدت)، ويبدو أنّ الشاعر وظّف الأضداد في هذا البيت؛ ليعمق من شعور المتلقي بالموقف الذي يعبر عنه، ويجعله يتفاعل معه ويتساءل في نفسه: إن كان يبكي والمحبوبة قريبة منه، فماذا يحلّ به لو ابتعدت عنه؟ .

2_ طباق السلب: وهذا الضرب في شعر ابن نباتة قليل إذا ما قيس بطباق الإيجاب عنده، ومن أمثلته قوله:[3] (مجزوء الكامل)

عَجَبـــاً لِمِثْـلـــي مـــا عَلَـــى نَـــأْيِ الحَبيـبِ لَـــــهُ قِـــــوى

يَقْـــوى لِنُبْـــلِ الـرّاشِـــقيـــ نَ وَلَيْـسَ يَقْـــوى لِلنَّـــــوى

فالمطابقة هي في الجمع بين (يقوى، ليس يقوى) وهي حاصلة بإيجاب القوّة ونفيه .

---

[1] الديوان، 576 .
[2] نفسه، 310 .
[3] نفسه، 546 .

ومنه كذلك:[1] (البسيط)

وَمـا عَجِبْتُ لِدَهْرٍ ذُبْتُ مِنْـهُ أَسَـىً لكِـنْ عَجِبْتُ لِضِدٍّ ذابَ مِنْ حَسَـدِ

تَـدُورٌ هـامتُـهُ غَيْظـاً عَلَـيَّ وَلا وَاللهِ مـا دَار فـي فِكْـري وَلا خَلَـدِي

والمطابقة هنا حاصلة في الجمع بين (ما عجبت، عجبت) في البيت الأول، وبين (تدور، ما دار) في البيت الثاني، وهي حاصلة في الأول بإيجاب التعجب ونفيه، وفي الثاني بإيجاب الدوران ونفيه.

ويقول:[2] (الكامل)

دارٌ عَـرَفْتُ الـوَجْـدَ مُنْـذُ أَتَيْتُهـا زَمَـنَ الوِصـالِ فَلَيْتَنـي لَـمْ آتِهـا

والطباق هنا بين الفعل المثبت (أتيتها)، والمعنى (لم آت) .

ويتضح من الأبيات السابقة أن ابن نباتة استطاع توظيف طباق السلب بما يعبر عن مشاعره بعفوية ودون تكلف، وبما يؤكد معانيه، ويضفي على أبياته إيقاعاً جميلاً ناتجاً عن تكرار الكلمة في البيت الواحد .

3_ إيهام التضاد: ما وجدته الباحثة في شعر ابن نباتة من هذا اللون هو أبيات قليلة، ومنها قوله:[3] (الكامل)

فَالـرَّأْسُ مُشْـتَعِلٌ بِشَـيْبٍ أَبْيَـضٍ وَالقَلْـبُ مُشْـتَعِلٌ بِشَـيْبٍ أَسْـفَـعِ[4]

فلفظ (أسفع) ليس بضد (أبيض)، لكنه يوهم بلفظه أنه ضده .

---

[1] **الديون**، 125 .
[2] **نفسه**، 66 .
[3] **نفسه**، 293 .
[4] السَّفع والسَّفعة: السواد المشرب حمرة، أو هو السواد مع لون آخر، ويقال للذكر: أسفع، وللأنثى: سفعاء .

والجدير بالذكر في هذا الموضوع أنّ الطباق عند ابن نباتة كان يلتقي في بعض أبياته مع ألوان أخرى من البديع، تزيده بهجة وجمالاً، وهذا أمر استحسنه بعض علماء البلاغة حين رأوا أن جمال المطابقة يكمن في مثل هذه الحالة[1] .

ومما يمثل هذا الأمر تداخل الجناس مع الطباق في قوله:[2] (الكامل)

وَتَلَـذُّ أَمْـراضِـي عَلَيْـكَ وَلَيْتَـنِـي أَدْري أَحُسْـنُكَ سـاخِطٌ أَمْ راضِـي

إذ يشتمل هذا البيت على طباق إيجاب بين لفظي (ساخط، راضي)، كما يلتقي هذا الطباق في أحد لفظيه (راضي) مع الجناس المركب المفروق، المكوّن في أحد ركنيه من كلمة (أمراضي)، وفي ركنه الآخر من جزأين هما: حرف العطف (أم) وكلمة (راضي)، وبهذا الجمع بين الجناس والطباق يكون ابن نباتة قد كسا مطابقته ديباجة المجانسة .

وجملة القول حول هذا الفن البديعي (الطباق) إنّ ابن نباتة أظهر في استخدامه له براعة عالية في النظم، مكنته من الكتابة في شتى ألوانه، والدّمج بينه وبين غيره من صنوف البديع، فكل ما حواه ديوانه بدا معبراً عن معانيه بلطف وسلاسة ودون تكلف .

---

[1] ينظر: الحموي، **خزانة الأدب**، 87 .
[2] **الديوان**، 281 .

خامساَ:- التورية

وتسمى عند علماء البلاغة بمسميات أخرى، إذ يقال لها: الإيهام والتوجيه والتخيير[1] .

وقد عرّفها الحموي بقوله: "أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويُورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب، وليس كذلك"[2] .

وهذا اللون البديعي لم يتنبه لمحاسنه إلا المتأخرون من أعيان الكتاب وحذاق الشعر، إذ عدّوه من أغلى الفنون الأدبية وأعلاها رتبه، كما وجدوا فيه السحر الذي ينفث في القلوب، ويفتح فيها أبواب العطف والمحبة بلطافته[3] .

وقد حاز القاضي الفاضل على فضل السبق في هذا الفن، ثم أخذ عنه وسار على دربه كثير من الشعراء، وابن نباتة المصري تفقه في هذه الطريق الفاضلية على يد من سبقوه من الشعراء، لكنه فيما بعد أثبت تفوقه عليهم[4]، وهذا ما صّرح به ابن حجة الحموي حين قال: "فإنه (ابن نباتة) وإن تأخر في السبق على فحول المتقدمين عصراً، فقد تقدم عليهم ببديعه وغريبه بياناً وسحراً"[5].

---

[1] ينظر: الحموي، **خزانة الأدب**، 295، وابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، 131، والقزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، 266 .
[2] الحموي، **خزانة الأدب**، 295،
[3] ينظر: **نفسه**، 295-296 .
[4] **نفسه**، 298، 355 .
[5] **نفسه**، 355 .

إذن فقد قُدّر لابن نباتة أن يعيش في العصر الذي حفل بالتورية، وأن يتأثر بشعرائه الذين ولعوا بها، وأن يوظفها في شعره بأسلوب دفع بالباحثين إلى تفضيله على سائر شعراء عصره في هذا الفن، والسؤال المطروح هنا: كيف استخدم ابن نباتة التورية في شعره؟

وبناءً على دراسة الباحثة للديوان تبين أن ابن نباتة استخدم التورية في معظم موضوعاته الشعرية التي اشتملت عليها قصائده ومقطعاته، كالمدح والغزل والرثاء، وغيرها من الموضوعات التي يتحدث فيها عن علاقته مع أبناء مجتمعه، لكن اللافت للانتباه أنه كان يلجأ إلى التورية في مقطعاته أكثر مما يلجأ إليها في قصائده، فالقارئ لمقطعاته يجد نفسه بحاجة إلى إعمال فكره على الدوام؛ ليتوصل إلى ما قصده الشاعر في أبياته .

ومما يمثل توریاته في المدح قوله في إحدى قصائده:[1] (الكامل)

نِعْمَ المَليكُ مَتَى يُنادَى فِي الوَرى لعُلَىً فَيا لَكَ مِنْ مُنادَى مُفْرَدِ

فالتورية هنا في كلمة (مفرد) التي تحمل معنيين: قريب، ويدل على نوع من أنواع المنادى، وهو (المنادى العلم المفرد) الذي لا يكون مضافاً ولا شبيهاً بالمضاف، وبعيد بمعنى: فرد لا نظير له، وهو المقصود .

ويقول في إحدى مقطوعاته:[2] (المتقارب)

قَصَدْتُ حِماكَ أُرَجِّي الغِنى وَأَشْكو مِنَ العُسْرِ داءً دَفينا

فَما كانَ بَيْني وَبَيْنَ اليَسارِ سِوى أَنْ مَدَدْتُ إِلَيْكَ اليَمينا

---

[1] الديوان، 132 .
[2] نفسه، 538 .

فقد أودع ابن نباتة توريته كلمة (اليسار) التي يتوهم السامع لأول وهلة أنها ضد (اليمين) التي جاءت في نهاية البيت، لكن المعنى البعيد المراد هنا هو (الغنى والرخاء) .

ومن توريـاته في إحدى مقدماته الغزلية قوله:[1] (الكامل)

يَمْتـارُ مِـنْ دَمْعـي عَلَيْكَ ذَوو البُكـا فَـاعْجَبْ لَـهُ مِـنْ سـائِلٍ يَتَصَـدَّقُ

تكمن التورية في كلمة (سائل) التي تحمل في هذا البيت دلالتين: الأولى بمعنى متسوّل؛ لملائمة (يتصدق) لها، والثانية: بمعنى دمعه منساب وهي المقصودة .

ومنها في الرثاء قوله:[2] (البسيط)

يـا طالِبَ الجُـودِ لا تُتْعِبْ أَمانيكـا فَقَـدْ تَغَيَّبَ نَجْـمٌ كـانَ يَهْديكـا

وموطن التورية في كلمة (نجم)، فالمعنى الظاهر لهذه الكلمة هو نجم السماء، وذلك لملائمة ما بعدها لها وهي كلمة (يهديكا)، لكنه أراد به هنا: اسم القاضي الذي يرثيه، وهذا الأسلوب في التورية بالأسماء موجود في شعره بكثرة قصائده ومقطعاته، ويمثل ذلك مقطوعته التي كتبها مع خشكنان أهداه، فأرسله إلى صاحبه مع شخص اسمه شهاب يقول:[3] (الوافر)

فُـلانَ الـدّيْـنِ قَـدْ أَعْلَيْتَ قَـدْري وَصَـحَّ إِلـى مَـوَدَّتِـكَ انْتِـسـابي

أَلَـمْ تَـرَنـي بَلَـغْتُ الأُفْـقَ حَتَّـى بَعَثْتُ لَـكَ الـهِـلالَ مَـعَ الشِّـهـابِ

---

[1] الديوان ، 338 .
[2] نفسه، 367 .
[3] نفسه، 50 .

حيث وقعت التورية في لفظي (الهلال والشهاب)، فالهلال بمعناه الظاهر هو: حالُ الهلال أول الشهر وآخره، أما الشهاب فهو الجرم السماوي الذي يسبح في الفضاء، والذي رجّح هذين المعنيين ملائمة لفظ (الأفق) لهما، لكن المعنى البعيد المقصود لكلمة الهلال هو: الهدية التي كانت على شكل هلال، أما الشهاب فهو اسم الشخص الذي أرسل الهدية معه، ولو لم يتطرق جامع الديوان لذكر مناسبة هذين البيتين لما تمكن المتلقي من معرفة المقصود منهما، لذا فالباحث في التورية يتوجب عليه أن يلم بتفاصيل حياة الشاعر، وأن يكون على مستوى من الثقافة حتى يتمكن من الكشف عنها بيسر .

ويتكئ ابن نباتة على التورية ليعاتب بأسلوب لطيف أحد أصحابه الذي حجبه عنه، فيقول في مقطوعة له:[1] (الطّويل)

حَجَبْتَنِي فَازْدَدْتَ عِنْدي عُلاً ... بِرَغْمِ مَنْ أَقْبَلَ كَالعاتِبِ

وَقُلْتُ لا أُعْدَمُ مِنْ سَيِّدي ... مَنْ كانَ عَيْني فَغَدا حاجِبِي

وموطن التورية في كلمة (حاجبي) التي يظن قارئ البيت للحظة الأولى أنها تعني: ما يغطي فوق العين من الشعر، لأنها سبقت بما يلائمها وهي كلمة (عيني)، لكن الشاعر أراد بها معنى آخر وهو (المنع) .

وجملة القول هنا أن ابن نباتة استخدم التورية بكثرة في شعره، لكنها رغم كثرتها بدت لطيفة، متقنة النظم، دقيقة المعنى، بعيدة عن التكلف، تعكس سعة ثقافته، وحُضور بديهته وذكائه في توجيه المتلقي إلى المعنى القريب، ثم دفعه لإعمال عقله والتوصل إلى المعنى المراد .

---

[1] الديوان، 61 .

سادساً:- التقسيم

وقد عرّفه ابن أبي الإصبع بأنه "استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه، بحيث لا يغادر منه شيئاً"[1]، ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: " هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا "[2]. فالناس عند رؤية البرق إما خائف أو طامع، ولا يوجد ثالث لهذين القسمين[3] .

ويحسن التقسيم حين يشتمل على كل أقسام المعنى، أو كل أحواله، وحين يكون لكل قسم من أقسامه معنى منفصل عن الآخر، وأي إخلال بهذين الأمرين ينقص من قيمته ويفسده[4] .

وقد استخدم ابن نباتة المصري هذا الفن البديعي في شعره، فكان يقسم المعنى إلى أقسامه جميعها حسب رأيه، ومن تقسيمه معنى إلى قسميه قوله:[5] (الطّويل)

خَليلِيَ عَنْ حالِ المُحِبِّينَ سَلْ فَما يُنَبّيكَ بِالأحْوالِ مِثْلُ خَبيرِ

فَريقانِ هذا فِي الوِصالِ بِجَنَّةٍ وَهذا كَمِثْلي فِي الجَفا بِسَعيرِ

فالمحبّون عنده فريقان: فريق ينعم بالوصال، وفريق يصلى بنار الجفا، وهو من الفريق الثاني، وهو تقسيم حسن، لأن هذين الفريقين في الحب لا ثالث لهما .

ويقول:[6] (الطّويل)

نَبِيٌّ لَهُ الحَوْضانِ هذا أَصابِعٌ تَفيضُ وَهذا فِي القِيامَةِ كَوْثَرُ

---

[1] ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، 70 .
[2] **الرعد**، 12 .
[3] ينظر: ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، 70 .
[4] ينظر: أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، 342-344 .
[5] **الديوان**، 228 .
[6] **نفسه** ، 182 .

فالشاعر هنا ذكر الماء الذي كرّم الله به نبيه محمداً عليه الصلاة والسلام، وقسمه إلى قسمين، وهما: الماء الذي كان له في الدنيا في معجزة نبوع الماء من بين أصابعه، والماء الذي سيكون له في الآخرة وهو ماء الكوثر .

ومما قسم فيه المعنى إلى ثلاثة أقسام قوله:[1] (السريع)

تَناسَبَتْ فيمَنْ تَعَشَّقْتُهُ ثَلاثَةٌ تُعْجِبُ كُلَّ البَشَرْ

مِنْ مُقْلَةٍ سَهْمٌ وَمِنْ حاجِبٍ قَوْسٌ وَمِنْ نَغْمَةٍ صَوتُ وَطْر

وهنا قسّم صفات المعشوقة التي تعجب كل البشر إلى ثلاثة أقسام: المقلة سهم، والحاجب قوس، ونعمة الصوت وطر، ويبدو أن الشاعر اقتصر على هذه الصفات ولم يزد عليها قسماً رابعاً؛ لأن البشر قلّما يجتمعون على رأي واحد .

ويقول:[2] (البسيط)

ثَلاثَةٌ تَعْطِفُ الدُّنْيا عَلَيَّ بِها أَوْطانُ أُنسي وَأَحْبابِي وَأَعْيادِي

فالدنيا تعطف على الشاعر في ثلاثة أشياء هي أوطان الأنس والأحباب والأعياد .

ومما يمثل تقسيمه للمعنى إلى أربعة أقسام قوله:[3] (البسيط)

أَبْوابُ سُلْطانِنا خُصَّتْ بِأَرْبَعَةٍ تَفَرَّدوا فِي صِفاتٍ وَفْقَ مَذْهَبِهِ

مِنْ مِثلِ كاتِبِهِ أَوْ مِثْلِ حاجِبِهِ أَوْ مِثْلِ شاعِرِهِ أَوْ مِثْلِ مُطْرِبِهِ

---

[1] الديوان، 250 ،
[2] نفسه، 165 .
[3] نفسه، 49 .

وهذا التقسيم جامع لأصناف الناس الذين لا غنى للسلطان عنهم في مجلسه، وهم: كاتبه، وحاجبه، وشاعره، ومطربه .

ويقول أيضاً:[1] (البسيط)

لَيَشْكُرَنَّكَ مِنِّي الدَّهْرَ أَرْبَعَةٌ نَفْسٌ وَرُوحٌ وَلَحْمٌ نَابِتٌ وَدَمُ

وهذه الأقسام الأربعة جامعة لأغلى الأشياء التي يمكن أن يقدمها الشاعر لممدوحه، ولا يمكن أن يكون لها خامس في قيمتها، لكن ما قد يؤخذ على هذا التقسيم أن الروح واللحم والدم هي أجزاء من النفس، وبالتالي تكون أقسامه قد تداخلت ببعضها، الأمر الذي ينقص من قيمة هذا التقسيم .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظف التقسيم في شعره ليفصّل في معانيه حين تقتضي الحاجة لهذا التفصيل، فجاءت تقسيماته في معظمها ملمّة بجزئيات الفكرة التي يطرحها .

[1] الديوان، 441 .

الخـاتمـــــة

بعد أن أنهيتُ هذه الدراسة في موضوع " شعر ابن نباتة المصري – دراسة أسلوبية "، فقد خلصت إلى النتائج الآتية:

_ اتخذ ابن نباتة من الظواهر المستخدمة في هذه الدراسة، والمتمثلة في (التكرار، والانزياح، والبديع) منبهات أسلوبية تلفت المتلقي لما يريد أن يُعبّر عنه .

_ جاء التكرار في شعر ابن نباتة بشتّى صوره للتأكيد على المعاني التي ينشدها الشاعر، ولإحداث الإيقاع الموسيقي الذي يجعل شعره على الدوام نابضاً بالحيوية .

_ تبيّن للباحثة من خلال دراستها لتكرار الحرف أن ابن نباتة أولى الأصوات المفردة فيما أنتجه من شعر عناية خاصة، حيث جاءت حروفه منسجمة وموافقة في أصواتها لطبيعة الموقف الذي تعبّر عنه من حيث الشدة والرخاء، والقوة والضعف وغير ذلك من معان أوحت بها هذه الحروف، وفي هذا الأمر ما يدل على مراعاته لأدق الأمور التي يمكن أن تعمق الإحساس بالمعنى الذي يرمي إليه .

_ تمكّن ابن نباتة بتكرار بعض أبيات من سبقه من شعراء، أو جزء منها أن يوسع في دلالتها عن طريق توظيفها في سياقات متعددة في شعره .

_ تشكل لغة ابن نباتة في شعره مرآة تعكس نفسيته وظروفه الاجتماعية، وذلك بما ضمّن نصوصه من علاقات لغوية تخالف المألوف في الاستخدام فتحقق لها الشّعرية التي تمتلك من الدلالات الكامنة فيها ما يجعلها أكثر إيحاءً في نفس المتلقي .

_ كان ابن نباتة يعمد إلى الانزياح عن المألوف في اللغة بأسلوب بليغ يحقق لشعره المفاجأة والغرابة اللتين تصلان به إلى الجمال سواء كان ذلك في الانزياح الاستبدالي القائم على الاستعارة، أم الانزياح التركيبي، أم الانزياح الإسنادي .

_ وظف ابن نباتة بعض ألوان البديع في شعره بمحسنيه: المعنوي واللفظي، وجاء عنده ملائماً لمعانيه، ورغم ما عرف عنه عند بعض الباحثين أنه لم يكن من أتباع الصّنعة اللفظية، فقد وجدت الباحثة أن لهذه الصنعة حضوراً بارزاً في شعره، وإن كانت أقل كمّاً من المحسنات المعنوية، ولاسيما فن الجناس الذي استخدمه بصور مختلفة، أما المحسنات المعنوية فكان الطباق أكثرها وروداً عنده، ويليه فن التورية الذي يتطلب في كثير منه ثقافة واسعة عند المتلقي حتى يتمكن من الكشف عنه، لكنه يعكس غزارة ثقافة الشاعر، وقدرته على الإتيان بالألفاظ التي تخدم معانيه .

_ شعر ابن نباتة هو دليل واضح على أن استخدام شعراء عصره لألوان البديع لم يكن متكلفاً، إذ زاد الأسلوب والصور جمالاً ووضوحاً من غير أن يؤثر سلباً على المعنى .

_ وخلاصة القول: إنّ ابن نباتة استطاع أن يختار من إمكانات اللغة المتعددة ما يصب في خدمة مواقفه وظروفه المختلفة، وما يمكنه من خلق استجابة لدى المتلقي، وهذا أمر يثبت امتلاكه لناصية اللغة، ووعيه بأساليب استخدامها بما يمنحها قيمة فنية عالية في شعره، وبما يحقق له التميّز والإبداع .

المصادر والمراجع

_ **القرآن الكريم** .

_ ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه، ط (2)، مصر، (د،ت) .

_ أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، (د.ط)، (د.ت) .

TOPDF:WWW.al-mostafa.com .

_ استيتية، سمير شريف، **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، دار وائل، ط (1)، 2003م .

_ إسماعيل، يوسف، **البنية التركيبية في الخطاب الشعري**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د،ط)، دمشق، 2012م .

_ ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير**، تحقيق يحيى مراد، كتب عربية .

WWW.kotobarabia.com .

_ الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ)، **كتاب الأغاني**، تحقيق إحسان عباس وآخرون، دار صادر، ط (2)، بيروت، 2004م .

_ أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، (د.ط) (د.ت)، مصر .

_ _____، وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط (2)، 1972م .

_ _____، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو مصرية، ط(2)، مصر، 1952م .

_ بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عيّاشي، الأعمال الكاملة، ط(1)، باريس، 1992م .

_ باشا، عمر موسى، **ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق**، دار المعارف بمصر، ط (2)، مصر، 1982م .

_ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، (د،ط)، مصر، (د،ت) .

_ البرقوقي، عبد الرّحمن، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، ط(2)، بيروت، 1407هـ-1986م .

_ البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، (د.ط)، (د.ت) .

_ التكريتي، أسماء صابر جاسم، **المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعرّي**، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، عمان، 2011م .

_ أبو تمام، **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي**، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط(5)، القاهرة، 2009م .

_ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ)، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط(7)، القاهرة، 1418هـ-1998م .

_ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1409هـ-1988م .

_ _____، **دلائل الاعجاز في علم المعاني**، المحقق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1409هـ-1988م .

_ الجندي، علي، **فن الجناس**، دار الفكر العربي، (د.ط)، مصر (د.ت) .

_ ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط(2)، مصر، 1952م .

_ _____، **المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي**، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، (د.ط)، (د.ت) .

_ الجويني، مصطفى الصاوي، **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، (د.ط)، الاسكندرية، 1985م .

_ ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر علي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، وبهامشها رسائل أبي الفضل أحمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان (د.ط) (د.ت) .

WWW.dorat-ghawas.com .

_ ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي بن محمد (ت 852هـ)، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، (د.ط)، (د.ت) .

_ حسّان، تمام، الأصوات **دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، عالم الكتب، (د.ط)، القاهرة، 1420هـ-2000م .

_ حسن، عباس، **النحو الوافي**، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1975م .

_ الحمد، إبراهيم مصطفى، **فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، 2009م .

_ حموده، طاهر سليمان، ظاهرة **الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية، (د.ط)، الإسكندرية، 1998م .

_ الخلايلة، محمد خليل، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، الأردن، 1425هـ-2004م .

_ درابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية**، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، (د.ط)، الأردن، 2003م .

_ دعبل بن علي الخزاعي، **الديوان**، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، ط(1)، بيروت، 1414هـ-1994م .

_ ربابعة، موسى سامح، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي، ط (1)، إربد، 2003م .

_ ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت 456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط (5)، بيروت، 1401هـ-1981م .

_ السامرائي، فاضل صالح، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1427هـ- 2007م .

_ ابن السراج، محمد بن سهل (ت 316هـ)، **الأصول في النحو**، تحقيق ودراسة عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة/ ط(2)، بيروت، 1407هـ-1987م .

_ ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت 466هـ)، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1402هـ-1982م .

_ سنداوي، خالد أحمد، **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**، إصدار وتوزيع مكتبة "كل شيء"، (د.ط)، حيفا، 1993م .

_ سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط(3)، القاهرة، 1408هـ-1988م .

_ السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، ط(2)، بيروت، 1407هـ-1986م .

_ أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، ط(1)، عمان، 1990م .

_ الصابوني، محمد علي، **صفوة التفاسير**، دار الفكر، ط(1)، بيروت، 1996م .

_ الصفدي، صلاح الدين، **جنان الجناس في علم البديع**، مطبعة الجوائب، (د.ط)، القسطنطينية، 1299م .

_ الطغرائي، **الديوان**، مطبعة الجوائب، ط(1)، القسطنطينية، 1300هـ .

_ عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، 1998م .

_ عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط(1)، مصر، 1994م .

_ _____، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي**، دار المعارف، ط(2)، القاهرة، 1995م .

_ عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001م .

_ عتيق، عبد العزيز، **علم المعاني – البيان – البديع**، دار النهضة العربية، (د.ط)، (د.ت) .

_ العجلوني، إسماعيل الشافعي، كشف الخفاء **ومزيل الإلباس عمّا اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، (د.ط)، (د.ت) .

WWW.almostafa.com .

_ عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، ط(3)، بيروت، 1992م .

_ العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز**، دار الكتب الخديوية، (د.ط)، 1332هـ-1914م .

_ عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، ط(2)، القاهرة، 1997م .

_ عيّاد، شكري محمد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجيزة العامة، ط(2)، مصر، 1413هـ-1992م .

_ عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاري، ط(1)، 2002م .

_ أبو العينين، خضر، **معجم الحروف العربية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط(1)، عمان، 2011م .

_ غاتشف، غيورغي، **الوعي والفن**، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 1990م .

_ ابن فارس، أبو الحسين أحمد، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، ط(1)، بيروت، 1414هـ-1993م .

_ فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، (د.ط)، 1992م .

_ _____، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، ط(1)، القاهرة، 1998م .

_ قدامة بن جعفر، أبو الفرج، (ت 327هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د.ط) (د.ت)، بيروت .

_ القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، (د.ط) (د.ت) .

_ القزويني، جلال الدين، **تلخيص المفتاح**، وقف على طبعه سليم نصر الله داغر، (د.ط)، بيروت، 1302هـ .

_ ابن كمال باشا، شمس الدين أحمد بن سليمان، **أسرار النحو**، تحقيق أحمد حسن حامد، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1422هـ-2002م .

_ كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، القاهرة، 1990م .

_ كيليطو، عبد الفتاح، **الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال، ط(3)، الدار البيضاء، 2006م .

_ لويس، س.داي وآخرون، **اللغة الفنية**، تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1985م .

_ المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(1)، بيروت، 1990م .

_ _____، فقه اللغة وخصائص العربية، **دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1964م .

_ المتنبي، أبو الطيب أحمد بن حسين، **الديوان**، دار بيروت، (د.ط)، بيروت، 1403هـ-1983م .

_ محمد، محمود سالم، **ابن نباتة شاعر العصر المملوكي**، دار ابن كثير، ط(1)، دمشق – بيروت، 1420هـ-1999م .

_ مرعي الحنبلي (ت 1033هـ)، **القول البديع في علم البديع**، تحقيق ودراسة محمد بن علي الصامل، كنوز إشبيلية للنشر، ط(1)، الرياض، 1425هـ-2004م .

_ المسدي، عبد السلام، **الأسلوبيه والأسلوب**، الدار العربية، للكتاب، ط(3)، (د.ت) .

_ المسيري، منير محمود، **دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية**، تقديم عبد العظيم المطعني وعلي جمعة، مكتبة وهبة، ط(1)، القاهرة، 1426هـ-2005م .

_ مصلوح، سعد، **في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط(1)، الإسكندرية، 1414هـ-1993م .

_ مطلوب، أحمد، **معجم النقد العربي القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط(1)، بغداد، 1989م .

_ ابن المعتز، عبد الله (ت 296هـ)، **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، ط(3)، بيروت، 1402هـ-1982م .

_ معلوف، سمير أحمد، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1996م .

_ الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، ط(3)، 1967م .

_ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، ط(6)، بيروت، 2008م .

_ أبو موسى، محمد محمد، **دلالات التراكيب دراسة بلاغية**، مكتبة وهبة، ط(2)، القاهرة، 1408هـ-1987م .

_ الميداني، **مَجمع الأمثال**، مكتبة مشكاة الإسلامية، (د.ط)، (د.ت) .

_ ابن نباتة، جمال الدين (ت 768هـ)، **الديوان**، مطبعة التمدن بعابدين، ط(1)، مصر، 1905م .

_ النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية، (د.ط)، القاهرة، 2010م .

_ ابن هشام الأنصاري، جمال الدين (ت 761هـ)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، دار الفكر، (د.ط) (د.ت) .

_ أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395هـ)، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط(1)، القاهرة، 1371هـ-1952م .

_ الهيب، أحمد فوزي، **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء**، مؤسسة الرسالة، ط(1)، بيروت، 1406هـ-1986م .

_ ويس، أحمد محمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط(1)، بيروت، 1426هـ-2005م .

_ ياقوت الحموي، **معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط(1)، 1993م .

_ ابن يعيش، **شرح الملوكي في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، ط(1)، حلب، 1393هـ-1973م .

الرسائل الجامعية:

_ عمايرة، حنان، **شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، 2005م .

_ الكوسا، عبير فايز حمادة، **اللون في الشعر الأندلسي**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2006-2007م .

_ المياحي، جبار اهليل زغير محمد الزيدي، **أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة**، رسالة دكتوراة، جامعة بابل، العراق، 1432هـ-2011م .

الدوريات:

_ التركي، إبراهيم بن منصور، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربيه وآدابها، ج (19)، ع (40)، 1428هـ، (546-612) .

_ سلوم، تامر، **الانزياح الدلالي الشعري**، علامات، م (5)، 1996م، (89-122) .

_ عبد المطلب، محمد، **التكرار اللفظي في قصيدة المدح عند حافظ**، مجلة فصول، م (3)، ع (2)، (47-60) .

_ القرالة، زيد خليل، **التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص**، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) م (17) ع (1) 2009م (212-239) .

_ ابن قويدر، مختار، **الانزياح من منظور شجاعة العربية**، مجلة الأثر – مجلة الآداب واللغات، ع (9)، الجزائر، 2010م (270-277) .

_ محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر**، مجلة الشعر، ع (8)، 1977م .

_ النعامي، ماجد محمد، **ظاهرة التكرار في ديوان "لأجلك غزة"**، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، م (20)، ع (1)، غزة، 2012م، (69-99) .

Abstract:

This study deals with three stylistic features came in the collection of poems of Ibn NabatahAlmasry, represented in: (Repetition,Defamiliarization"Deviation", Rhetoric), which focuses on the role of these methods in suggestion ofpoet meanings, highlight the aesthetics of his texts, and disclosure the extent of his creativity to employ his linguistic energies in various methods to affect the reader,this is done based on the stylistic approach that takes the language of the text mainly in his study,considering that the literary workis the linguist work that invests the potential ofsound and semantic language so he could express his feelings and thoughts in distinguished distinctive style.

This study contained three chapters; the first chapter dealt with the "Repetition" phenomenon and showedits impact in the emphasis of the poet meanings, imparting beauty on his texts, as well as its importance in revealing hispsychology, and the expression of the manifestations of his social life.

The second chapter dealt with defamiliarization "Deviation", which the poet said to alert the recipient of what he wants,and enrich the text from his defamiliarization, out ofordinary semantic and aesthetic dimensions that make to him creativity.

The third chapter devoted to study some of rhetorical arts, which had a prominent presence in his poetry, and sought to articulate its meaningsaccurately, generating musical bell – through his verbal arts- increasing his poetry with beauty and joy.

HEBRON UNIVERSITY

Faculty of Postgraduate

Arabic Language Program

Ibn NabatahAlmasryPoetry (Stylistic Study)

Prepared By:

Iman Younes Sudqi Alatrash

Supervisor:

Dr.Husam Mohammad Omar Tamimi

2016/2017

This research has been introduced as complementary requirements for the master's degree in Arabic language in the Deanship of postgraduate Studies at Hebron University