الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البناء الفنّي في شعر الألغاز والأحاجي ديوان الأمير أبي الرّبيع الموحّديّ نموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي قديم

التخصص: أدب

إعداد الطالبة:
* نعيمة شبّاح

إشراف الدكتور:
إبراهيم لقان

السنة الجامعية:
1437/ 1438هـ ـ 2016/2017م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البناء الفنّي في شعر الألغاز والأحاجي ديوان الأمير أبي الرّبيع الموحّديّ نموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي **التخصص: أدب قديم**

إعداد الطالبة:
* نعيمة شبّاح

إشراف الدكتور:
إبراهيم لقان

أ ـ د / إبراهيم لقان	**مشرفا ومقررا**
أ ـ د / عبد الكريم طبيش	**رئيسا**
أ / عبد الحفيظ بوريو	**ممتحنا**

السنة الجامعية:
1437/ 1438هـ ـ 2016/2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

"ففهمنَاها سُليمان وكلّا
آتينا حُكمًا وعِلما
وسخّرنا مَعَ دَاوود
الجِبالَ يُسبّحنَ والطّيرَ
وكُنّا فَاعلين."

الأنبياء 79

مقدّمـــة

مقدمـــــة

تناولت الدراسة بحثا في مدوّنة شعر من الدّولة الموحدّيّة للشّاعر أبي الرّبيع سليمان الموحديّ، رأيت أن أسمها ب:

البناء الفنّي في شعر الألغاز والأحاجي، ديوان الأمير أبي الربيع الموحديّ نموذجا

إن صاحب هذه المدوّنة على الرغم من منزلته السامقة كأمير وشاعر إلا أنّ الدراسات حول مدونته ـ حسب علمي ـ تعدّ على الأصابع أهمّها دراسة قام بها الباحث عباس الجراري في المملكة المغربية بعنوان (الأمير الشّاعر أبو الربيع سليمان الموحدي) والّتي لم أستطع الحصول عليها، ودراستان إحداهما للباحث رابح محوي بعنوان (الصّورة الشّعريّة في ديوان أبي الرّبيع الموحّدي) والأخرى للباحث الود الود بعنوان (البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحّدي). غير أنّ هذه الدّراسات تركزت حول الأغراض الشّعرية كالمديح والنسيب وغيرهما، أمّا شعر الألغاز والأحاجي فلم يلق الاهتمام ذاته، بل طاله التّهميش إلّا في بعض الإشارات الخاطفة.

وقد اجتمعت لدي أسباب عدّة موضوعية وذاتية جعلتني أطرق باب البحث في هذا الموضوع؛ فمن الأسباب الموضوعية الرّغبة في مسايرة الدّراسة والبحث في التّراث الأدبي المغربي القديم والذي وصف بالضعف أحيانا وأخرى بالعقم في وقت سابق، والتّوق إلى اكتشاف شعرية الألغاز والأحاجي في محاولة لتفسير مكوناته وعناصره الجمالية موازاة بباقي الفنون الشعرية الأخرى.

وأمّا العوامل الذّاتية فتتجلّى في شغفي بالألغاز والأحاجي منذ الصّغر حيث كانت الألغاز الشّعبيّة تستهويني وتدفعني إلى الاجتهاد في فكّ شفرتها، أضف إلى ذلك قلّة الوعي بالثقافة العربيّة في العهد الموحدي وبفنونها وتركيبتها وبنيتها وفكرها.

للأسباب السابقة كان اختياري لمدونة الشّاعر أبي الربيع الموحدي، أروم بذلك الكشف عن الرّؤى في هذا الفنّ الشّعري وعن أصالته وأهميته في التراث العربيّ وانفتاحه في زمن وُصف بالعقم.

مقدمـــــة

وتكمن أهمية هذا البحث في كونه لبنة تضاف إلى مكتبة الأدب العربي وبداية كشف الحجب عن الشّعرية العربيّة المغربية التي لا تقلّ شأنا عن نظيرتها المشرقية.

إنّ البناء الفنّي قضية رئيسة شغلت النّقاد والباحثين في دراساتهم لما تنطوي عليه من تنوّع جمالي تتكشّف أسراره مع كلّ محاولة لسبر غور الشّعر والغوص في عوالمه الفسيحة، ولأجل ذلك وللإحاطة بهذا الموضوع رأيت أن أجيب عن التساؤلات الآتية: ما اللّغز؟ وما الأحجية؟ ما هو البناء الفنّي؟ وما تجلياته في شعر الألغاز والأحاجي؟ ما الأطر الفنّية والجماليّة الّتي امتاز بها شعر الألغاز والأحاجي من خلال مكوّناته (اللّغة والصّورة والإيقاع)؟

وقد استدعت مقاربة هذه الإشكاليات منهجا متكاملا، فاستدعى المدخل المنهج التاريخي، حيث تمّ ربط المدوّنة وصاحبها بالإطار السيّاسيّ والأدبيّ، أمّا فصول الدّراسة فاستدعت المنهج الفنّي الملائم لكشف جمالية بناء شعر الألغاز والأحاجي سواء على مستوى اللغة أو الصّورة أو الإيقاع، والخطابات الأدبيّة.

ولتحقيق الفائدة من هذه الدراسة وجبت العودة إلى مجموعة كبيرة من الكتب، فكانت مدوّنة الشّاعر محور البحث أوّل رافد ومصدرا رئيسا في البحث، ثمّ تلتها مجموعة من المراجع أصّلت لمكونات البناء الفنّي والخطاب الشّعري وتشكّله و جمالياته، منها: مفتاح العلوم للسّكاكي، نقد الشّعر لقدامة بن جعفر، عيار الشّعر لابن طباطبا، دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة للجرجاني، جواهر البلاغة للسيّد أحمد الهاشمي، بؤس البنيوية لليونارد جاكبسون، جوامع الموسيقا لابن سينا، جرس الألفاظ ودلالتها لماهر مهدي هلال، علم الأصوات اللغوية لعصام نور الدين، المفارقة القرآنيّة لمحمد العبد.... وغيرها.

أما الخطة التي بُني عليها هذا البحث فتتكون من: مدخل مفاهيمي، وثلاثة فصول، وخاتمة.

حيث تضمن المدخل المباحث التالية: التّعريف بالشّاعر أبي الرّبيع الموحديّ، وبمدونته، ثمّ بمفهوم اللغز والأحجية.

مقدمـــــة

أمّا الفصل الأوّل الموسوم ب: (البناء الفني للألفاظ والتراكيب)، فقد انقسم إلى ثلاثة مباحث هي: الأول هو بيان لمفهوم البناء الفني بشقيه اللغوي والاصطلاحي، والثاني: بناء للألفاظ وحقولها الدّلاليّة، والثالث: بناء التراكيب من حيث الجمل الخبرية والإنشائية والضمائر والجمل النّحويّة والتّناص.

كما تضمّن الفصل الثّاني وعنوانه (البناء الفنّي للصّورة الشّعرية)، ثلاثه مباحث: أوّلها مفهوم الصورة الشعرية في اللغة وفي اصطلاح النقاد، وثانيها مصادر الصورة الشعرية المتنوعة، وآخرها أنماطها المتمثّلة في: التشبيه والاستعارة والكناية.

وتمحور الفصل الأخير حول البناء الموسيقي، فتمفصل إلى ثلاثة مباحث أيضا: أوّلا مفهوم الإيقاع عند العرب قديما وحديثا، وفي المبحث الثاني تمت دراسة الإيقاع على المستويين الخارجي متمثلا في الوزن والقافيّة، والدّاخلي متمثلا في مستويات ثلاثة: التّكرار على مستوى الألفاظ و الأصوات ثمّ التّجنيس وفي الأخير على مستوى المفارقة.

وذُيِّل البحث بخاتمة اشتملت على النتائج المتوصل إليها خلال مراحل البحث المختلفة.

ولا أنكر في الأخير أنها واجهتني صعوبات كأيّ باحث، تمثّلت في تشعّب عناصر الموضوع، ومكمن الصّعوبة فيه اتّساع مستويات الدراسة في كلّ عنصر؛ إذ يصلح كلّ عنصر منها أن يحظى ببحث مستقل عن غيره، ولو كان هناك متّسع من الوقت لتمّ إدراج عناصر أخرى نحسبها ذات أهمية في البحث.

ولا يسعني أخيرا سوى تقديم جزيل الشّكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور: إبراهيم لقان على ما بذله من جهد طوال إشرافه على البحث، قراءة وتدقيقا وتحقيقا، كذلك شكري موصول إلى الأستاذ الدكتور: الصّالح زكور من جامعة الحاج لخضر بباتنة على تشجيعه ودعمه وتقديم يد العون لي، والشّكر موصول إلى السّادة أعضاء لجنة المناقشة على ما لاقوه من عناء في قراءة هذه المذكرة وتمحيصها وعلى ما سيقدمونه لي من ملاحظات ستنعكس إيجابا على هذا العمل، فجزاهم الله خيرا.

مقدمـــــة

كما أشكر هيئة التّدريس في قسم اللّغة والأدب العربيّ بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف الّذين لولا دعمهم وتفانيهم ما بلغت هذه المكانة.

مدخل

أوّلا ـ التّعريف بالشّاعر

ثانيا ـ التعريف بالمدوّنة

ثالثا ـ مفهوم اللّغز و الأحجية

1. **الأحجية**
2. **اللّغز**

أوّلا ـ التعريف بالشّاعر

التّراث الأدبيّ المغربيّ زاخر بالدّرر النّفيسة من رجال العلم والفكر والأدب والشّعر والسّياسة، وخير درره رجال جمعوا بين الشّعر والسّياسة، فتفردوا عن أقرانهم من الشّعراء، وصاروا مفخرة أمّتهم وعصرهم، ومن أشهر هؤلاء الشّاعر الموحديّ أبو الربيع سليمان، فمن يكون؟

‹‹هو الأمير أبو الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن بن علي الكومي الموحّديّ، نشأ في البلاط الموحّديّ››[1]، فجدّه عبد المؤمن مؤسّس دولة الموحدين؛ إذ وطّد أركانها حتى صارت دولة قوية دام عزّها ومجدها مشرقا ومغربا ردحا من الزمن،‹‹ ولمّا ملك عبد المؤمن بجاية والقلعة وأعمالها، رتّب من الموحّدين من يقوم بحماية تلك البلاد والدّفاع عنها، واستعمل عليها ابنه عبد الله وكرّ راجعا إلى مرّاكش››.[2] فعبد الله والد سليمان كان أميرا أيضا فقد ورث سليمان أبو الربيع الإمارة كابرا عن كابر.

وبالرغم من هذه المكانة الرّفيعة للأمير فقد أغفل المؤرخون تدوين تاريخ ميلاده، أو يكون قد ضاع، يقول المستشرق هويسي ميراندا[3] Huice Miranda في كتابه التاريخ السياسي للموحّدين:‹‹ وفي سنة إحدى و خمسين وخمس مائة، كان عبد المؤمن يبعث ولده عبد الله إلى بجاية واليا عليها، وكانت سنّه آنذاك خمس أو ست عشرة سنة، ولابد أنه قد تزوّج في نحو هذه السن، فيكون ابنه أبو الربيع قد ولد في عام اثنين أو ثلاث وخمسين وخمس مائة، إن صحّ هذا الافتراض››.[4]

---

1) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 ،1982م، ص571.

2) المراكشي أبو محمد عبد الواحد بن علي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ش: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1426 هـ، 2006م. ص153.

3) ينتمي "أمبوسيو هويثي ميراندا Abrosio Huici Miranda "إلى جيل المستعربين الإسبان الذين كان يطلق عليهم اسم "بني كوديرا Beni Codera "نسبة إلى أستاذهم ومؤسس الاستعراب الإسباني المعاصر "فرانثيسكو كوديرا إي زيدين.Francisco Codera y Zaidin "، وكانت ولادة ميراندا سنة 1880 في قرية "أواتي Huate "بضواحي مدينة " بامبلونة Pamplona (شمال شرق إسبانيا).

4) أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحّد: الديوان، ت: محمد بن تاويت الطنجي وآخرون، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب، دط، دت، ص 04.

وممّا لاشكّ فيه أنّ أبا الربيع قد ترعرع وشبّ بمدينة بجاية؛ إذ ذكر ابن خلدون أنّ عبد المؤمن عقد لابنه عبد الله على بجاية سنة سبع وأربعين وخمسمائة لمّا رجع إلى بجاية[1].‹‹ وفي سنة إحدى وستين ولّى أمير المؤمنين يوسف أخاه السيّد يحيا بجاية››[2]، وإذ كان أمير المؤمنين ولّى يوسف على إمارة بجاية؛ فمعنى ذلك أنّ عبد الله قد قضى نحبه وانتهت ولاية حكمه بها.

وهذه البيئة الحيويّة بما اشتملت عليه من إمارة ورياسة، وجاه وملك وعزّ ساهمت في تكوين شخصيّة الأمير أبي الربيع سليمان، وهو الّذي ترعرع ودرج على سماع أخبار السّياسة ونفائس الشّعر والأدب، وما تبادله العلماء من أفكار في بيئة تشبه رياض الجنّة سحرت الشّاعر بطبيعتها الأخّاذة وجمالها الخلّاب.

أقام والده عبد الله واليا على بجاية ولمّا همّ بالسفر إلى مراكش لمبايعة يوسف، توفي في طريقه، بجبل زكار بمليانة، ودفن بها عام ستين وخمس مائة وكان الأمير في الثامنة أو التاسعة من عمره، حسبما ذكره محققو الديوان.[3]‹‹ ولا شكّ أنّ والده كان على أثارة من علم، ربّاه تربية علمية، فتلقى ثقافته الأولى عن خيرة العلماء المربين، ثم تمكّن من الثقافة الدينية والأدبية››[4]، فانتقل مع أسرته إلى مراكش حاضرة الخلافة ليعيش في كنف عمّه الخليفة أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن الذي كفله ورعاه وهيّأ له موارد طلب العلم والأدب لينهل منها‹‹ إذ تتلمذ على أبي بكر بن زهر(ت595) حينما كان ابن زهر في مراكش››[5]، حتى صار مخلصا ومحبا للخليفة أبي يعقوب مادحا لفضائله في عديد قصائد المدح، فحقّ للشّاعر الأمير أن يأخذ بحظ وافر من تلك العلوم والمعارف والآداب فكان أديبا شاعرا وأميرا فارسا في دولة الموحدين ممّا ميّزه عن بقيّة الأمراء‹‹ كان

1) ينظر ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج 6، ضبط و مراجعة: خليل شحاذة وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، دط ، 1431 هـ، 2000م، ص 316.

2) المرجع نفسه، ص 210.

3) ينظر ، أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحّدي، الديوان، ص 5.

4) المصدر السابق، ص6.

5) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5، ص571.

من الكتّاب البلغاء والشّعراء المجيدين، وهو أديب بني عبد المؤمن ونابغتهم الفذّ، درج في بيت الرّياسة والملك، ولم يمنعه ذلك من الاشتغال بالأدب والانكباب على التّحصيل، فنشأ متأدبا أريحيا يتعشّق المجد››.[1] وقد تهيّأت له الأسباب كلّها، وهو الّذي تشرّب المجد، وتدرّج صعود سلّم المعالي ومراتب السّيّادة.

ومن الذين شهدوا له بجمال المنظر وحسن المخبر وفصاحة اللّسان السّرخسي* ما ذكره في رحلته إلى مراكش، وكان الأمير أبو الربيع في تلك الفترة يلي سجلماسة وقد قدم إلى مراكش بعد وفاة المنصور يعقوب لمبايعة ابنه محمد وقد اجتمع به قائلا:‹‹ فرأيته شيخا بهيّ المنظر، حسن المخبر، فصيح العبارة باللّغتين العربيّة والبربرية››[2]، ممّا يوحي لنا بتمكّن الشّاعر من إجادة اللّغة العربيّة فكان فصيح اللّسان مع إتقان اللّغة البربريّة لغة العامّة، فجمع بين جمال المظهر وجمال المخبر.

وقال صاحب المغرب في حقّه:‹‹ لم يكن في بني عبد المؤمن مثله في هذا الشّأن الّذي نحن بصدده وكان قد تقدّم على مملكتي سجلماسة وبجاية، وكان كاتبا شاعرا أديبا ماهرا، وشعره مدوّن وله ألغاز››.[3] فالأمير مفخرة من مفاخر بني عبد المؤمن سواء في إمارته لسجلماسة أو بجاية أو حتى في مجال الأدب ونظم الشّعر وخاصة الألغاز التي كان ينظمها والتي تظهر حذقه وفطنته وبراعته في منافسة غيره من الشّعراء في مجالس الأدب، فكانت تخلق جوّا من الفكاهة والتّلاعب بالألفاظ، وإظهار براعة صاحبها في سبكها وصياغتها في قوالب شعريّة‹‹ وحيثما كانت ولايته اجتمع إليه أهل الأدب واشتهر

---

1) عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج 1، طنجة، المغرب، ط2، 1380 هـ، 1960 م، ص168.

*) تاج الدين أبو محمد عبد الله بن عمر بن محمد بن حمويه السّرخسي، الخرساني الأصل الدمشقي المولد، والوافد على المغرب عام593هـ، وظلّ في ضيافة البيت الملكي حتى 600هـ، كتب سيرة تعدّ مرجعا للمؤلّفين الّذين عاصرهم وعلى رأس هؤلاء الأمير أبو الربيع، وفي نفح الطيب كثير من النقول عنه.

2) أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ت: إحسان عباس، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 105.

3) عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج1، ص 168.

مكانه، فقد كان متميزا في قومه، عالما فيهم بهذا الشّأن، وقد اشتهر اختصاره للأغاني وديوان شعره مجموع بيد الناس››[1].

‹‹ وذكره الشّقندي* في معجمه فأطنب في الثناء عليه، وقال: هو من مفاخر بني عبد المؤمن، وأحلّه منهم محلّ ابن المعتز[2] من بني العباس، وابن المعز[3] من العبيديين، وقال: كان قديرا على النّظم حافظا للآداب››[4] ولولا تلك المكانة المرموقة والمنزلة العاليّة التّي بلغها بطموحه ما استحقّ هذا الثّناء وهذه الإشادة حتّى شُبّه بابن المعتزّ الشّاعر الأديب العبّاسيّ، وكذا ابن المعزّ الفاطميّ الّذي كان مهتما بالعقيدة والفلسفة والأدب إلى جانب اهتماماته العلميّة والّتي جعلت مجلسه يعجّ بالعلماء والأطباء والفنانين.

إنّ الاهتمام بالعلماء والأدباء والشّعراء وفتح أبواب البلاط أمامهم جعل من الأمير أبي الربيع مفخرة بني عبد المؤمن لأنّه ساهم في بعث الحركة الفكرية والثقافية لدولة الموحدين؛ إذ أجزل العطاء لهم، فكان لطيفا في معاملته لهم فيمدحونه ويثنون عليه وملامح الرّضى مرسومة على أشعارهم قبل وجوههم، يقول عبد الله كنون:‹‹ وكان في كلتا ولايته كعبة القصّاد من أدباء البلاد، يأتونه عاقدي الآمال على إلطافه وبرّه، فيصدرون عنه، وكلّهم ألسنة مدح و ثناء عليه››[5]. لقد كان كريما رحب الصّدر يأتيه الشّعراء من كلّ حدب و صوب فكان كعبة القصّاد الذين يقصّدون قصائد المديح؛ فيجزل لهم العطاء.

---

1) ابن سعيد أبي الحسن علي بن موسى الأندلسي، الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، دت، ص13.

*) إسماعيل بن محمد الشقندي(أبو الوليد) من أدباء الأندلس، توفي بإشبيلية سنة 629 هـ، 1232 م.

2) عبد الله بن المعتز بالله وهو أحد خلفاء الدولة العباسية، وكنيته أبو العباس، وكان أديبا وشاعرا ولد العام 247هـ في بغداد، وتوفي سنة 296هـ.

3) معد المعز لدين الله، المعز أبو تميم معدّ بن منصور، ولد العام 337هـ، هو رابع الخلفاء الفاطميين في إفريقية (تونس حالياً) وأوّل الخلفاء الفاطميين في مصر، والإمام الرابع عشر من أئمة الإسماعيلية، توفي سنة374هـ.

4) ابن سعيد أبي الحسن علي بن موسى الأندلسي، الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، ص132.

5) عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ص 168.

وكان أبو الرّبيع قد اتّخذ كاتبا له هو عبد الله محمّد بن عبد ربّه المالقي››[1] فعبد الله محمد بن عبد ربّه المالقي هو كاتب الأمير ومن كان يدوّن أشعاره وألغازه وأحاجيه.

وكما أغفل المؤرخون تاريخ مولده، فقد اختلفوا في تاريخ وفاته وقد حصروها ما بين سنة ستمائة وبين سنة عشر وستمائة.

وأغلب الظّنّ أنّ أبا الربيع توفيّ سنة أربع وستمائة، بعد حياة حافلة سياسيا وأدبيا، يذكر ابن خلدون عند حديثه عن رجوع الخليفة النّاصر من إفريقية إلى مراكش بعد حربه مع ابن غانية والانتصار عليه:‹‹ وعند مرجعه من إفريقية توفي السيّد أبو الربيع بن عبد الله ابن عبد المؤمن صاحب بجاية، وقد كان أبو الربيع هذا ولي بجاية من قبل››[2]، وكان في آخر أيامه واليا على تلمسان.

ويذكر عبد الرحمن بن محمد الجيلالي في كتابه تاريخ الجزائر أنّ الأمير أبا الربيع توفي سنة 604 هـ / 1207 م[3].

ومن آثار الشّاعر[4]:

- ديوان شعر بعنوان عنوان : نظم العقود و رقم الحلل والبرود.
- له مختصر صنّف فيه كتاب الأغاني للأصفهاني .

وكان يشير على العلماء، بتأليف بعض الكتب، ومنهم ابن بشكوال*: صنّف كتابا في" شيوخ ابن وهب ومناقبه " بطلب منه.

---

1) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5، ص571، 572.

2) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج6، ص 334.

3) عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1375هـ، 1965م، ص324.

4) ينظر خير الدين الزركلي، الأعلام،ج3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، 2002م،ص128.

*) القاسم خلف الأنصاري الخزرجي بن عبد الملك الأندلسي القرطبي، قاضي ومؤرخ أندلسي، ولد العام 1101 م، وتوفي سنة 1183 م/ 578 هـ.

وابن رشد**: صنّف شرح ألفية ابن سينا في الطّب، باقتراحه.

ثانيا ـ المدوّنـة

يتناول البحث بالدّراسة مدوّنة الشّاعر أبي الرّبيع سليمان الموّحديّ، هذه المدوّنة الّتي نشرتها كليّة الآداب بجامعة محمّد الخامس بمساهمة المركز الجامعي للبحث العلمي، وتحت إشراف معهد مولاي الحسن للبحوث المغربيّة، وقد أشرف على تحقيقها مجموعة من الباحثين: محمد بن تاويت الطنجي، سعيد أعراب، محمد بن العباس القباج، محمد بن بن تاويت التّطوانيّ دون ذكر لطبعتها، ولا ذكر التّاريخ الذي تمّ فيه التّحقيق.

ويحتوي التحقيق على خمس وتسعين ومائة صفحة(195 ص) صدّرها المحققون بتمهيد بيّنوا فيه أهمية العودة إلى ذخائر العرب بدراستها والتحقيق فيها من قبل الباحثين.

ثمّ تحدّثوا عن صاحب الديوان الأمير الشاعر أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحديّ، ففصّلوا في الحديث عن: مولده، وثقافته، وشعره. وفصّلوا الحديث في مصادر ثقافته التي أهلته أن يكون من نوابغ الشّعر في عهد الدّولة الموحديّة، منبّهين إلى ما قيل عن نحل كاتبه أبو عبد الله محمد بن عبد ربه، مع ذكر الأغراض الشّعرية الّتي نظم فيها الشاعر.

وقد أشاد المحققون ببراعة الشّاعر وتنوع أساليبه خاصة في غرض المديح الذي ضاهى به رقة وعذوبة شعر الشّعراء العباسيين والأندلسيين على السّواء، كما تحدّثوا عن ولايته، وتاريخ وفاته.

وقد استهلّ كاتب الديوان محمّد بن عبد الحق بن عبد الله الغسّاني الدّيوان بحمد الله والثّناء عليه، والصّلاة على رسول الله ـ صلّى الله عليه و سلّم ـ ثم ذكر جمعه للكتاب بما أملاه عليه الشّاعر من غرر نظمه، الّذي شرّفه بذلك دون غيره من كتّابه مشيدا به

**) أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد (520هـ 595 هـ) يسميه الإفرنجAverroes ، واشتهر باسم ابن رشد الحفيد، من مواليد 14 إبريل1126 م، قرطبة، توفي 10 ديسمبر1198 م، مراكش هو فيلسوف وطبيب وفقيه وقاضي وفلكي وفيزيائي عربي مسلم أندلسي.

وبمناقبه في إحياء العلوم ونشرها، وإحياء ما تركه النّاس، فهو في نظره سيّد أجل، أكمل، همام، أمجد، أفضل، داعيا له بدوام السّعد، وسموّ العزّ والمجد إنّه أبو الربيع ابن السّيّد الأجل المعظّم الملك المكرّم أبي محمد ابن سيدنا الخليفة الإمام الرضي أمير المؤمنين.

ثمّ ذكر ما قام به من ترتيب لأبواب الكتاب حتّى يسهل النّظر فيه واستخراج فنونه:

- باب المديح
- باب الرثاء
- باب النسيب
- باب الألغاز
- باب التشبيه
- باب العتاب
- باب الزّهد

وقد ختم الكاتب الديوان بباب الزهد؛ إذ جعله مكفّرا لما ابتدأ به، شافعا فيما قدّمه سائلا الله العفو والإرشاد والتّوفيق والسّداد[1].

وبلغ عدد أبيات الدّيوان سبعة وثلاثين وستمائة وألف بيت (1637) موزعة على قصائد ومقطوعات ونتف دون حساب المكرر منها.

ويتضمّن تحقيق الديوان أربعة فهارس:

1. فهرس القصائد و الأبيات حسب ورودها في الديوان.
2. فهرس القصائد و الأبيات مرتبة ترتيبا هجائيا.
3. فهرس القوافي حسب الترتيب الهجائي.
4. فهرس لموضوعات التحقيق.

وديوان الشّاعر جمع في حياته بأمر منه مكلّفا كاتبه محمّد بن عبد الحق بن عبد الله الغسّاني بكتابته وتبويبه. وقال فيه الزركلي:‹‹ له شعر بالعربية في ديوان مخطوط

1) ينظر ، أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحّدي، الديوان، ص19.

صغير بخزانة الرباط، جمعه بأمره كاتبه محمد بن عبد الحق الغسّاني وسمّاه نظم العقود ورقم الحلل والبرود، وطبع مؤخرا في تطوان››[1].

وذكر عبد الرّحمن الجيلالي اسم الديوان وكاتبه، قائلا:‹‹ ولأبي الرّبيع هذا ديوان شعر جمعه كاتبه محمّد بن عبد ربّه، وسمّاه نظم العقود، وهو مطبوع بالمغرب››[2].

والبحث يخصص الحديث لغرض الألغاز والأحاجي، كما ورد في الديوان بعد الحديث عن المديح والرثاء والنسيب،‹‹ فإذا انتهينا إلى الألغاز فإنّنا نجد شعرا يدلّ على ذكاء وفطنة أكثر ممّا يدلّ على شيء آخر، وكان صاحبنا كما يقول ابن سعيد في الغصون مولعا بهذه الألغاز، ومع هذا ففيها بعض القطع الجميلة، مثل قوله: وشامخ الأنف إلا أنّه جبل (الديوان، ص112)، ألا بأبي لدن المعاطف أهيف(الديوان، ص115)، والأسلوب في اللّغز يختلف باختلاف الموضوع ، فقد يكون في مسألة علمية فيلتزم الأسلوب العلميّ››[3].

ويعدّ ولع الشّاعر بالألغاز من باب الذّكاء والفطنة، فليس من السّهل إنشاؤها ومعرفة مقاصدها عند الآخر ويزداد الأمر تعقيدا إذا نُظمت شعرا. فالأسلوب يختلف من شعر الألغاز إلى أساليب المضامين الأخرى لأنه يعتمد على العقل وإعمال الفكر قبل الديباجة.

وقد ألغز الشّاعر في أمور عدّة يمكن تصنيفها كما يلي:

- أسماء: ألوف ، سوسن.
- أعلام جغرافية: جبل درن ، سجلماسة ، الطّريق.
- أدوات: الزّق، المقص، الدواة، والأقلام، الكتاب، البابين، ثريا المصابيح، الميزان، الناعورة، اللّقاطة، المزمار، الاسطرلاب، المبخرة، الخيمة.
- الحيوانات:الحمام، الجراد، العقعق، السّلحفاة.
- الكواكب: القمر، النّجوم، الشّمس.

---

1) الزركلي، الأعلام، ج3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1986، ص128.

2) عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ص 32.

3) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص10.

- المأكولات: البادهنج..
- ما يتعلّق بجسم الإنسان: العين، النّفس.

ثالثا ـ مفهوم اللّغز والأحجية

الألغاز ضرب من أضرب التعبير عماده الذّكاء والعقل والفهم وحسن التّأني والفطنة والحذق من القائل ومن المستمع جميعاً؛ وهذه المطارحات الذّهنية كان للعقل العربيّ منها منذ نشأته أوفر الحظّ والنّصيب.

لقد أثرى اللّغويون والبلاغيون المعاجم اللّغوية والبحث البلاغي بكثير من المفاهيم ذات المدلول الواحد، فلم يتوقّف هؤلاء عند مجرّد القول باللّغز والأحجية، بل تعدّوه إلى طرح مجموعة لا بأس بها حول الدّلالات التي يحملها معنى كلّ واحد منهما، فالمتصفّح للمعاجم اللغوية العربية، وكتب البلاغة يشهد بغناها وثرائها بهذه المفاهيم، مثل: المعمّى، المعاياة، التّورية، اللّحن، الأغلوطة...والإيهام، لكن البحث يتوقف عند تعريف الأحجية واللّغز فقط:

1. الأحجية

جاء في لسان العرب باب (حجا)[1]: ‹‹ حَجَا: الحِجا مقصور: العقل والفطنة. وكلمة مُحجِية: مخالفة المعنى للّفظ، وهي: الأُحجِية والأُحجُوة، وقد حَاجيتُه مُحَاجاة وحِجاء: فاطنته فحَجَوتُه. وبينهما أُحجيَة يَتَحاجون بها، وأُدعية في معناها. حَاجيتُه، والأُحجِية: اسم المُحاجاة، والأُحجية والحُجيا: هي لعبة وأُغلوطة يتعاطاها النّاس بينهم، وهي من نحو قولهم: أخرج ما في يدي ولك كذا. وهم يَتَحاجون بكذا. وحُجياك ما كذا أي: أحاجيك. وفلان يأتينا بالأحاجي أي بالأغاليط ››.

يتّضح لنا من خلال هذه المفاهيم أنّ الأحجية من المحاجاة وهي أن تلقي محجية معناها مخالف للفظها مختبرا بذلك فطنة وذكاء وعقل الملقى إليه بالأحجية أو أن

1) ابن منظور، لسان العرب، مج 5، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص406.

تسأله عمّا لا يكاد يفطن له، وهي مأخوذة من الحجا (العقل) والفطنة، ومثلها الأغلوطة لما فيها من مغالطات يتعاطاها النّاس كأن تخفي شيئا بيدك وتطلب إخراجه وتكون له عطيّة، وقد ورد في لسان العرب:‹‹الغَلَطُ :أَن تَعْيا بِالشَّيْءِ فَلَا تَعْرِفَ وَجْهَ الصَّوَابِ فِيهِ، وَقَدْ غَلِطَ فِي الأَمر يَغْلَطُ غَلَطاً وأَغْلَطَه غَيْرُهُ ››[1] إذا فالغلط عدم معرفة الصّواب في الشّيء بعد الاجتهاد في معرفته، ومنه أيضا‹‹ الأُغْلُوطةُ: الْكَلَامُ الَّذِي يُغْلَطُ فِيهِ ويُغالَطُ بِهِ››[2]، فالأغلوطة ليست الكلام الذي يقع فيه الغلط والخطأ، وإنّما يحدث معها تلاعب فيقع الغلط ولا يعرف وجه صوابه، وقد تكون في حدّ ذاتها كلاما يغالط به القائل من المسائل المطروقة فلا يعرف معها للصّواب وجها.

وجاء في كشف الظّنون:‹‹الأَحَاجِي جمع أُحْجِية كأُضْحِية كلمة مخالفة المعنى، وهو علم يبحث فيه عن الألفاظ المخالفة لقواعد العربية بحسب الظّاهر وتطبيقها عليها، إذ لا يتيسّر إدراجها بمجرد القواعد المشهورة››[3]. فالأحجية حسب قول حاجي خليفة تعني البحث في الألفاظ التي تبدو ظاهريا مخالفة لقواعد العربية المعروفة ومحاولة تطبيقها على تلك القواعد، والغرض منها معرفة قواعد اللغة العربية، وتحصيل ملكة تطبيقها وترسيخها في الذّهن، فظاهريا الألفاظ ذات مدلول معين لكنّها مع الأحجية تخفي معنّى آخر يجب الكشف عنه ويتطلّب ذلك حذقا ومعرفة بقواعد اللّغة العربيّة حتّى يتسنّى تطبيقها.

إذاً فالأحجية بمعنى الإخفاء، أي إخفاء المعنى وراء لفظ معين يبحث عن كشفه، وهي تحمل في ذاتها مغالطة فتريك وجها مخالفا لما تبحث عنه في الحقيقة، وهذا يتطلّب حذقا بقواعد اللغة العربيّة حتّى يترسّخ المعنى في الذّهن، فظاهر اللّفظ ليس كمعناه الخفي الذي يوحي به.

---

1) المرجع السابق، مج 7، ص363 .

2) المرجع نفسه، ص 363.

3) خليفة حاجي، كشف الظنون في أسامي الكتب والفنون، تصحيح وطبع: محمد شرف الدين، رفعه: بيلكة الكليسي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1360هـ 1941م، ص 13.

وبعدما تعرّفنا على الأحجية نتعرف على مفهوم آخر لطالما اقترنا معا في الأحاديث، فهل هما وجهان لمسمّى واحد؟ أم أنّهما مختلفان؟

2. اللّغز

جاء في لسان العرب لابن منظور باب (لغز)[1]:‹‹ أَلْغَزَ الكلام وأَلْغَزَ فيه: عمّى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره، واللُّغَّيْزَى، بتشديد الغين، مثل اللَّغَز، والياء ليست للتّصغير لأن ياء التّصغير لا تكون رابعة، وإنّما هي بمنزلة خُضّارى للزّرع، وشُقّارى للنّبت. واللُّغْز واللُّغَز واللَّغَزُ: ما أُلْغِزَ من كلام فَشُبِّهَ معناه.

واللّغز: الكلام الملبس. وقد أَلَغَزَ في كلامه يُلْغِزُ إِلْغازا إذا ورى فيه وعرض ليخفى، والجمع ألغاز مثل رطب وأرطاب. واللُّغْزُ واللَّغْزُ واللُّغَزُ واللُّغَيْزَى والإِلْغَازُ، كلّه: حفرة يحفرها اليربوع في جحره تحت الأرض، وقيل: هو جحر الضّبّ والفأر واليربوع بين القاصعاء والنافقاء ، سمّي بذلك لأن هذه الدّواب تحفره مستقيما إلى أسفل، ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضا تعترضها تعميه ليخفى مكانه بذلك الإلغاز، والجمع ألغاز، وهو الأصل في اللُّغَزِ. واللُّغَيْزَى واللُّغَيْزاء والأُلْغُوزَة: كاللَّغَز. يقال: أَلْغَزَ اليربوع إلغازا فيحفر في جانب منه طريقا ويحفر في الجانب الآخر طريقا، وكذلك في الجانب الثالث والرابع، فإذا طلبه البدوي بعصاه من جانب نفق من الجانب الآخر›› فاللّغز في الأصل حفرة يحفرها اليربوع تحت الأرض مستقيما إلى أسفل ثم يجعل له مخارج عن اليمين وعن الشّمال حتى يخفي ذلك ويعمي مكانه.

ومنه جاء معنى اللّغز في العربيّة بمعنى الإخفاء و التّعمية فالملغز يلقي إليك بلغز ظاهره واضح ولكن ألفاظه تخفي وراءها ما عمي عليك والتبس معناه، فتحتار أي سبيل تتبع حتى تجد له ذلك المعنى المخفي و المعمّى والذي التبس أمره عليك، ولا يتأتّى ذلك إلا بإعمال الفكر و العقل والفطنة.

1) ابن منظور، لسان العرب، مج 5، ص 405، 406.

وجاء في تاج العروس باب (ل غ ز) [1]:

‹‹ اللَّغْز بالغَين المُعجمَة: مَيْلُكَ بالشيءِ عن وَجْهِه وصَرْفُه عنه. اللُّغْز بالضمّ وبضمَّتَيْن وبالتحريك. اللُّغَيْزاءُ كالحُمَيْراء هكذا نَقَلَه الأَزْهَرِيّ. اللُّغَّيْزى كالسُّمَّيْهى أي مُشدَّداً وليست ياؤُه للتّصغير. والأُلْغوزَة بالضّمّ: ما يُعَمَّى به من الكلام وهو مَجاز. وأصلُ اللُّغَز الحَفرُ المُلتَوي كما قاله ابْن الأَعْرابِيّ. وجَمعُ الأربع الأُوَلِ أَلْغَازٌ. المُراد بالأربع الأُوَل اللُّغْزُ بالضمّ وبضمتَيْن وبالتحريك وأما الرابعُ فاللُّغَز – كرُطَب – فإنّه الذي جَمْعُه أَلْغَازٌ .

وأَلْغَزَ كلامَه، وأَلْغَزَ فِيهِ، إِذا عَمَّى مُرادَه وَلم يُبَيِّنْه وأَضْمَرَه على خِلافِ مَا أَظْهَره. وَقيل: أَوْرَى فِيهِ وعَرَّضَ ليخْفى. واللُّغْز، بالضمّ ويُفتَح، واللُّغَزُ كصُرَدٍ ويُحرَّكُ أيضاً، وكذلك اللُّغَيْزاء، مَمْدُودا ››.

والظّاهر من شرح ابن منظور، والزبيدي أن الألغاز سميت بهذا الاسم لما فيها من ستر وإخفاء مدلولها الظّاهريّ فيضمر عن معناها الحقيقي؛ مثله مثل جحر الضّبّ أو اليربوع، إذ يحفر جحره مستقيما إلى أسفل ثمّ يحفر جانبه طريقا وكذلك في الجوانب الأخرى فإن طلبه البدويّ نفق وخرج من جانب آخر وكأنّه يخفي طريقه حتى لا ينتبه إليه البدويّ فيحتار أيّ طريق يتّبع ليصل إلى الضّبّ أو اليربوع وغيرهما، فالقارئ يحتار على أيّ وجه يطابق اللّفظ المعنى المقصود من بين الأوجه المختلفة للمعاني .

وعرّفه كل من حاجي خليفة [2]، طاش كبرى زادة[3] بالتعريف نفسه:‹‹ علم الألغاز وهو علم يتعرّف دلالة الألفاظ على المراد دلالة خفية في الغاية لكن لا بحيث تنبو عنها الأذهان السليمة بل تستحسنها وتنشرح إليها بشرط أن يكون المراد من الألفاظ الذوات الموجودة في الخارج ››. فهذا المدلول الخفي إن كان لفظا وحروفا بلا قصد دلالتها على

---

1) الزبيدي مرتضى، تاج العروس من جوهر القاموس، ج 15، ت: مجموعة من المحققين، دار الهداية، المكتبة الشاملة، ص 316 و317.

2) حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج1، ص 149.

3) طاش كبرى زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 249.

معان أخر أو لم يكن ألفاظا بل ذوات موجودة فهو لغز، وأمّا إن كان حروفا دالة على معاني مقصودة كان معمّى .

وورد في معجم التعريفات :‹‹ اللّغز مثل المعمّى إلاّ أنه يجيء عن طريق السؤال ››[1] فاللغز والمعمّى بمعنى واحد عند الجرجاني وإنّما الاختلاف يكمن في أنّ اللغز يُقدّم في شكل سؤال يبحث له عن جواب، على عكس المعمّى الذي يوقعك في الالتباس بين أمرين أو شيئين أو أكثر من ذلك. وهذا ما ظهر معناه أيضا في المعجم الأدبي عندما بيّن صاحبه معنى لفظة إلغاز فقال:‹‹كلام معمّى يقصد به أمر من الأمور، ولكنّ المتكلّم أو الكاتب لا يذكر من عناصر تحديده إلا القليل المتشابه فيصعب على السّامع إدراك المقصود منه››[2]. إظهار النّاظم أو النّاثر كلمة يسأل السّامع عنها ويشير إلى عدّة صفات لها. فالقائل نظما أو نثرا يلقي بكلامه يسأل السامع من خلالها مشيرا في الوقت ذاته إلى صفات عدّة لها تقرّب من خلالها المعنى أو توقع السّامع في الشّك فيلتبس عله الأمر في إبانتها.

فيتّضح جليا من خلال الحديث عن اللّغز أنّ معناه يكون بمعنى الإخفاء والسّتر والتّعمية والتّورية وغن اختلفت طريقة إلقائه فإلقاء السّؤال في اللّغز لا يعني الاستفهام عن شيء بقدر ماهو البحث عن المعنى التي تخفيها مجموعة من الصّفات وراءه حول الملغز حوله وهذا يكفيه أن يكون بمعنى الإخفاء و السّتر، فظاهر اللّفظ يخفي وراءه معنى يبحث عنه. إذا ما الفرق بين اللّغز والمعمّى؟ فلا فرق بينهما إلا في طريقة الإلقاء والتّعمية. وإذا رجعنا إلى مفهوم الأحجية وجدناها أيضا بمعنى الإخفاء والسّتر والتّعمية والتّورية، فلا فرق بين اللّغز إذا وبين الأحجية إلا في طريقة الإلقاء، فالهدف منهما اختبار ذكاء وفطنة من ألقي إليه بهما وكشف ما يخفيانه وتعمّى معناه ووري خلف لفظه، فكلاهما لفظان لمدلول واحد.

---

1) علي الجرجاني، معجم التعريفات، ت: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، ص 161.

2) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ط1، 1979، ص228.

الفصل الأول

البناء الفني للألفاظ والتراكيب

أولا ــ مفهوم البناء الفني

1 ـ مفهوم البناء

أ . لغة

ب . اصطلاحا

ثانيا ــ بناء الألفاظ و حقولها الدلالية

ثالثا ــ بناء التراكيب

1. الجمل الخبرية

2. الجمل الإنشائية

3. الضمائر

4. دراسة الجمل النحوية

5. التناص

قبل التطرّق إلى معرفة مفهوم مصطلح البناء الفنّي لغة واصطلاحا وجب علينا التّعرف أوّلا على مصطلح البنية لأنها اللّبنة الأساسيّة لتشكّل أيّ بناء لغويّ أو نصّيّ قديما وحديثا .

أوّلا – مفهوم البناء الفني

1– مفهوم البنية

أ– لغة: البنية أهمّ مكوّن في العمل الأدبيّ أو النّص الشّعريّ، فهي بمثابة الميثاق الغليظ الّذي يربط بين الأجزاء كلّها فيجعلها كلّا متماسكا منسجما فكلّ عنصر له دوره الّذي لا ينفصل عن بقية أدوار المكوّنات الأخرى فهي في تداخلها وتجانس دورها تشكّل نسيجا عضويا محكم البناء.

والبنية مصطلح نقدي شهد تطورا في معناه منذ القدم وهي مشتقة من الفعل بني، وهذا ما ورد في معاجم اللّغة العربيّة.

ورد في لسان العرب لابن منظور مفهوم البُنَى:‹‹ البَنيُ: نقيضُ الهدمِ، بَنَى البَنّاءُ البِناء بَنْيا وبِناءً وبِنى، مقصور، وبُنيانا وبِنية وبِناية وابْتناهُ وبَناهُ.››[1] فالبناء هنا بمعنى التّشييد والرّفع والإعلاء، وهو ضدّ الهدم.

‹‹ الجوهري: والبُنى بالضّمّ مقصور مثل البِنى، يقال بُنية وبُنًى، وبِنية، وبِنًى بكسر الباء مقصور، مثل جِزية و جِزًى››[2].

‹‹ والبَنِيَّةُ على فَعيلَة: الكعبةُ لشرفها؛ إذ هي أشرف مبنى، يقال: لا وربِّ هذه البَنِيَّةِ ما كان كذا وكذا››[3] فسميت الكعبة بالبنيّة لشرفها مكانة.

‹‹ يقال: بِنية وبِنى، مثل رِشوة ورشا، كأنّ البِنية، الهيئة التي بُني عليها، مثل المِشية والرِّكبة››[4]، فالبِنية تعني الهيئة التي يكون عليها البناء بعد التشييد والرّفع والإعمار.

---

1) ابن منظور، لسان العرب، ج14، دار صادر، بيروت، ص93.
2) المرجع نفسه، ص 94.
3) المرجع نفسه، ص95.
4) المرجع نفسه، ص 94.

فالبِنية لا تتعلّق بالشّكل والجسم وإنّما بماهية الشّيء، فصحة الفطرة لا تتوقف على الشّكل الخارجي وما يتعلق به وإنّما تتعدّاه إلى كلّ ما يتعلّق بطبيعة الرّوح الّتي تسري في جسد المبنى، وإن اختلفت طبيعته.

ب- اصطلاحا: ولم ترد لفظة بنية في القرآن الكريم للدّلالة على هيئة أو مكون في اللّغة أو بشكل من أشكال التّعبير اللّغوي، وقد استخدم هذا الأصل في صورة الفعل(بنى) أو الأسماء (بناء) و(بنيان) و(مبنية)، ويبدو أنّ معانيها الّتي وردت في القرآن الكريم لا تخرج عن مدلولها اللّغوي المشار إليه[1].

كما وردت لفظة بنية في النّقد العربيّ القديم، ويتجلّى ذلك عند قدامة بن جعفر في باب التّصريع:‹‹ لأن بنية الشّعر إنّما هي التّسجيع والتّقفية، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر››[2]، فالبنية عند قدامة بن جعفر بمعنى تكوين وإنشاء اللّفظة بالتّسجيع والتّقفية حتى تدخلها في باب الشّعر وتخرجها عن باب النثر.

وأمّا مدلولها عند ابن طباطبا فلا يختلف كثيرا عمّا ورد عند قدامة بن جعفر، حيث قال:‹‹ فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.››[3] فمخّض الشّاعر المعنى، أي: هيّأه، وأنشأه على كيفية يطابق فيها اللّفظ ذلك المعنى ليكتمل بناء الشعر عنده مع اختيار القوافي والأوزان التي توافق ذلك المعنى.

‹‹ ومن النّاس من يستحسن الشّعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي

1) محمد فؤاد عبد الباقي ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1364هـ، ص 136.

2) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص90.

3) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م،1426 هـ، ص11.

تقصير.. فإنّ بناء اللّفظ على اللّفظ أجود››[1] فهذا ابن رشيق القيرواني يفضّل أن يُبنى ويقوم البيت الشّعري بمفرده فلا حاجة له بما قبله أو بعده من أبيات وإنّما حاجته بناء اللّفظ على اللّفظ حتّى تحصل الجودة.

لقد نظر النّقد العربيّ قديما للبنية على أنّها صورة وهيأة وشكل، فاهتمّوا بالجانب الموسيقيّ أكثر لما تتركه اللّفظة داخل السّياق من إيقاع فتشكّل نسقا داخل النّص الشّعريّ، وهذا ما ظهر عند قدامة بن جعفر، وأضاف إلى ذلك ابن طباطبا جودة اللّفظ مع جودة المعنى، وأمّا ابن رشيق فنظر إلى البنية على أنّها جزء في النّص ولا علاقة لها بباقي الأجزاء الأخرى كأن يبنى اللّفظ على اللّفظ في البيت الشّعري الواحد مستقلا عن غيره.

‹‹ أمّا في اللغات الأجنبية؛ فإنّ كلمة (structure) مشتقة من الفعل اللاتيني (strucre) بمعنى: يبني أو يشيد، وحين تكون للشيء بنية(في اللغات الأوروبية) فإنّ معنى هذا أولا وقبل كلّ شيء أنّه ليس بشيء غير منتظم أو عديم الشكل (amorphe)، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية، وهنا يظهر التقارب بين معنى البنية ومعنى الصورة (form) ما دامت كلمة بنية في أصلها تحمل معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، وتحدد من خلال علاقته بما عداه.››[2] أن تكون للشّيء بنية فهذا يعني أنه موضوع منتظم، فيجمع بين معنى البنية ومعنى الصورة، فهي تحمل معنى الكلّ المؤلّف من عدة ظواهر متماسكة يتوقّف كلّ عنصر منها على ما عداه.

أمّا البنيويون فقد حاولوا أن يجدوا تعريفا دقيقا وعلميا لمصطلح البنية، فيقول عالم النفس السويسري المشهور " جان بياجيه" Jean Piaget:‹‹ أنّ البنية نسق من التّحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر علما بأنّ من شأن هذا النّسق أن يظلّ قائما ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التّحولات نفسها، دون

1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تحقيق: محمد حسين السيّد عبد الحميد، ج1، دار الجيل، ط5، 1401 هـ، 1981م، ص261 ،262.

2) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ص29.

أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النّسق أو أن تهيب بأيّة عناصر أخرى تكون خارجة عنه»[1].

فالبنية عند "بياجيه" نسق من مجموعة تحولات ويظل النّسق قائما ويزداد ثراء بفضل ذلك الدور الذي تلعبه تلك التّحولات، فالعناصر المشكلة لذلك النسق تشّكل فيما بينها علاقات ينتج عنها تأليف وتشكيل وتكوين يبرز في نسق محدّد.

أمّا "ليفي شتراوس" Lévi-Strauss فيعرّفها بقوله أنّ:« البنية تحمل أوّلا وقبل كلّ شيء طابع النّسق أو النظام، فالبنية تتألّف من عناصر يكون من شأن أيّ تحوّل يعرض للواحد منها، أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى»[2]، فالتأليف بين مجموعة من العناصر يشكّل بنية، فإن حدث هناك تحوّل لأحد العناصر يحدث تحوّلا في العناصر الأخرى، فكل عنصر يؤثر في غيره، وهذا المفهوم لا يختلف عن المفهوم السابق "لبياجيه".

وأدق تعريف نجده عند "ليونارد جاكبسون"Jakobson:« يمكن تعريف البنية بأنها مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا، وبهذا المعنى فإنّ صندوقا من قطع الغيار لا يعدو أن يكوّن مجموعة، أمّا السّيارة التي تشكّلها بهذه القطع حين تترابط معا فهي بنية»[3]، فالسّيارة لها بنية تتشكل من مجموعة أجزاء أو عناصر وليست بنية في حد ذاتها، وإلّا كان الصندوق الّذي تجمع فيه أجزاء السيارة بنية في حد ذاته، ولا يمكننا تحديد بنية شيء ما دون تحديد الرّوابط الّتي تربط بين أجزائه وفق نسق معين يعطيه هيئة متكاملة منسجمة. إذاً فأوجز مفهوم يقدّمه "جاكبسون" للبنية كخلاصة، قوله:« تُعرّف البنية بأنّها مجموعة الروابط بين الأجزاء في مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا»[4].

لقد ركّز البنيويون أكثر على النسق داخل بنية النّص، والّذي تشكّله العناصر في علاقاتها مع بعضها البعض، فأيّ تغيّر يطرأ على عنصر منها يشكّل تحوّلا في بقية

1) المرجع السابق، ص30.

2) المرجع نفسه، ص31.

3) ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، سورية، 2008، ص48.

4) المرجع نفسه، ص49.

العناصر، فالبنية في نظر البنيويين نسق ونظام يبنى على علاقة العناصر فيما بينها داخل ذلك النسق، وليست هيئة وشكل فقط.

أمّا في النقد العربي الحديث فقد تناول النّقّاد العرب مفهوم البنية متأثرين في ذلك بما تدارسوه في النّقد الغربيّ خاصّة بعد ظهور البنيوية، ونذكر من هؤلاء "زكريا إبراهيم" حيث يرى أنّ البنية:‹‹ نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات››[1]، فالبنية مجموعة من العلاقات الثابتة والمنتظمة والمتخفية وراء بعض التغيرات التي تدخل في تكوين هذه المجموعة.

وبالمقابل يتحدث عبد الرحمن الحاج صالح عن البنية، فيقول:‹‹ والبنية في حدّ ذاتها بنية صورية، هي صورة وهيئة يمكن أن تنطبق على أية مادة أو ظاهرة فالبحث عن بنية الشيء هو البحث عن العناصر التي يتركب منها وعن المقياس الذي ركبت هذه العناصر على أساسه››[2]، فعبد الرحمن الحاج صالح يؤكد بأن تحديد بنية الشّيء يعني تحديد الرّوابط والعلائق الّتي تربط بين أجزائه وعن المقياس الّذي ركبت على أساسه هذه العناصر، فأخرجت هذه البنية على تلك الصّورة والهيئة.

لقد بدا تأثير البنيويّة واضحا في النقد العربيّ الحديث؛ إذ نجد زكريا إبراهيم ينظر إلى البنية بنظرة متقاربة مع نظرة شتراوس، فالبنية تتألّف من عناصر يكون من شأن أيّ تحوّل يعرض للواحد منها، أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى.

وأدق مفهوم للبنية نجده عند العرب المحدثين مع عبد الرحمن الحاج صالح فقد تبلورت عنده الفكرة ونضجت أكثر؛ إذ جمع بين البنية كهيئة وصورة وبين ذلك النسق الذي تشكّله العناصر داخل مجموعة تجمع بينها مجموعة من العلاقات، فبهذه العناصر تتميّز البنية لكنّه لم يتوقّف عند هذا بل فاق غيره عندما دعا إلى وضع مقياس يميّز تلك العناصر التي جمعت على أساسه في مجموعة واحدة ودخلت في تركيب ذلك النسق أو النّظام.

---

1) المرجع السابق، ص37.

2) خولة طالب إبراهيم، مباديء في اللسانيات، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000ـ 2006، ص 16.

2. مفهوم البناء

أ ـ لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور، مفهوم البناء:‹‹ والبِنَاءُ: المَبْنِي، والجمع أَبْنِية، وأَبْنِيات جمع الجمع. والبَنَّاء: مدبر البنيان وصانعه. والبِنية والبُنية: ما بَنَيْتُه، وهو البِنى والبُنى››[1] سواء البنية بالكسر أو الضمّ فلها معنى واحد.

والمعنى ذاته لا يختلف في معجم تهذيب اللغة‹‹ بنى البنّاء البناء، بنيا وبناء، وبنىً، مقصور والبنية: الكعبة، يقال: لا وربّ هذه البنية››[2] وسميت الكعبة بالبنية لشرف بناءها.

وقد ورد أصل اللّفظة في القرآن في صوّر شتّى؛ في صورة الفعل " بَنَى" أو الاسم "بِناء " و" بَنّاء" و" بُنيان " و" مَبنية ": قال تعالى: ﴿ وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا﴾ (الشمس، آ5) وقوله: ﴿ وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ﴾ (الذاريات، آ47). والبِناء من الفِعل (بَنَى) وهو الرّفع.

ووردت لفظة (بِناءً) في قوله تعالى:﴿ الّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾ (البقرة، آ 22) وبناء اسم جذره (بَنِيَ) والكلمة تعني سقفا مرفوعا.

كما وردت لفظة(بنّاء) في قوله تعالى:﴿ وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ ﴾(ص،آ37).

فلفظة بنّاء جذرها(بني) وتعني الأبنية العجيبة. وقوله تعالى:﴿ كَأَنَّهُم بُنيَانٌ مَّرْصُوصٌ﴾ (الصف، آ4)، يقاتلون في سبيل الله صفًّا مصطفًّا، كأنّهم في اصطفافهم هنالك حيطان مبنية قد رصّ، فأحكم وأتقن، فلا يغادر منه شيئًا، وكان بعضهم يقول: بني بالرّصاص.

وكذا قوله تعالى: ﴿ لَكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ ﴾(الزمر،آ 20) غرف مبنية فوق بعضها البعض كالأطباق.

ب- اصطلاحا: أمّا عن مفهوم البناء كمصطلح فقد عرّفه النحاة على أنه مقابل للإعراب، وكذلك يمكننا من خلاله أن نميّز بين الصّيغ الصّرفيّة للألفاظ على اختلاف أوزانها ودورها

1) ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 94.

2) أبو منصور بن حماد الجوهري، تهذيب اللغة، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ج15، دار الكاتب العربي، دط، 1967، ص 490.

في بناء التّراكيب‹‹ فتحدّث النحاة عن البناء مقابل الإعراب، كما تصوّروه على أنّه التّركيب والصّياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول››[1].

وتطرّق إليه عبد الوهاب جعفر في كتابه البنيوية بين العلم والفلسفة عند "ميشيل فوكوه"، بقوله:‹‹ البنائية هي من البناء أو البنية، وبنية الشّيء في اللّغة العربيّة هي تكوينه، وهي تعني أيضا الكيفيّة الّتي شيّد على نحوها هذا البناء أو ذاك››[2]، البنية تتمثل في الكيفية الّتي شُيّد على أساسها البناء، فالبناء لا يتأتّى إلا وفق نسق ممنهج متماسك من مجموعة عناصر منظّمة ‹‹ فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر المتماسكة››[3].

ولتبسيط معنى البناء أورد "عبد الوهاب جعفر" مثالا محسوسا أورده "كلير امبار" Clerambard هو مثال السّيارة، فتحليل بناء السّيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة بل يعني تمييز عناصر المحرك بعضها عن بعض، وكذلك تمييز بقية العناصر في جسم السّيارة حتى يتسنّى لنا معرفة استخدام كل عنصر في تحقيق الهدف هو الّذي صنعت السيارة من أجله وهذا الهدف هو الذي يضمن ترابط جميع العناصر المكونة لكلّ أيّ بناء.[4]

والبناء الفني: يتأتّى من طبيعة ووضع نسيج العلاقات بين عناصر التكوين الشّعري، وكلّما كانت العلاقة بين اللّغة الشّعريّة قويّة وأنموذجية، انعكس هذا إيجابيا على الوضع الشّعري العام للقصيدة وتحوّلت من مجرد شبكة من العلاقات الّتي تؤلّفها العناصر الشّعريّة إلى بناء معماريّ متناسق على نحو كبير يخضع لهندسة بنائيّة عالية المستوى.[5]

وتبقى القصيدة بنية متكاملة تتفاعل عناصرها الفكريّة والفنيّة والموسيقيّة في ذهن الشّاعر فيلبس اللّفظ المعنى ويداخل الوزن الفكرة ويتمشّى الإحساس في الصّورة ويتمّ ذلك التّمازج كله في وقت واحد فإذا هي فسيلة كاملة التّكوين لا يعورها شيء من خصائص

1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1419هـ، 1998م، ص120.
2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف، 1989، ص 1 ،2.
3) المرجع نفسه، ص2.
4) المرجع نفسه، ص2.
5) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، نقلا عن حفيظة عزوز، البناء الفني، المرجع نفسه، ص16.

الشّجرة السّامقة [1]. وعليه فالبناء الفني للنّص الشّعريّ يتكوّن من عناصر؛ هي اللّغة الشّعريّة، والصّورة الشعريّة، والبنية الإيقاعيّة.

ثانيا ـ بناء الألفاظ و حقولها الدلالية

اللّغة نظام متّفق عليه بين مجموعة من البشر لتحقيق وظائف التّواصل وتبادل المعارف فيما بينهم، كما تعدّ اللّغة أداة التّعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس والخواطر، ‹‹ والظّاهرة الشّعرية لغوية في جوهرها لا سبيل إلى التّأتي إليها إلّا من جهة اللّغة الّتي تتمثّل فيها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشّعر ››[2]، وعلى تشكيل اللّغة تنتج الصّوّر وتنقل عبرها التّجارب والمواقف الشّعوريّة واللّغة وحدها كفيلة برفع قيمة الشّعر وجعله فنّا راقيا كلّما أحسن الشّاعر استغلال قدرته اللّغوية وثروته الفكريّة ولغته الموحيّة مع مقدرته التّأثير في المتلقي وجعله مشاركا له يتبادل معه التّأثر والتّأثير.

ويعدّ الشّعر أرقى الفنون لخصوصية قدرته على التّأثير بفعل ألفاظه الموحيّة وتراكيبه الرّصينة وصوّره الرّمزية والبلاغيّة الفنيّة، وتشكل حقوله الدلالية ضمن بناء شعريّ تتعانق وتتشاكل فيه الأصوات والتراكيب والدّلالات ضمن إطار فنّي منسجم يخضع لهندسة معماريّة دقيقة.

ويعرف الحقل الدلالي في أبسط صوره بكونه‹‹ مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ يجمعها ››[3] وقد أورد الباحث أحمد مختار عمر عن تعريف "ستيفن أولمان" Olman Stephen للحقل:‹‹ هو قطاع متكامل من المادّة اللّغوية تعبّر عن مجال معيّن من الخبرة››[4].

والشّاعر من خلال ديوانه وفي غرض شعر الألغاز والأحاجي اعتمد لغة فصيحة بعيدة عن اللّهجات الدارجة في العامية وقد مال إلى السهولة والعذوبة والبعد عن الغموض

1) غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ، 1992م، ص61

2) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1409هـ، 1989م، ص7،8.

3) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ص79.

4) المرجع نفسه، ص79.

والتعقيد، معتمدا لغة معجمية في أغلبها، يمكن تصنيفها ضمن حقول دلالية أو معجمية كما جاءت في الديوان بحسب كمية تواجدها وحضورها من خلال شعر الألغاز والأحاجي، كما يلي:

أ . المعجم الديني :‹‹ الله، القائمة، إنس، جن، روح، القيام››[1]، ‹‹ موسى، الطّور، آية››[2]، ‹‹ الفقيه، يصلي، ركوع ،فرض، الصلاة، افتنا››[3].

ب . المعجم الطبيعي:‹‹ جبل، ضحى، غلس، الشمس››[4]،‹‹ شجره، الثمر، النهر، قضبها، السماء››[5]، ‹‹أنجم، القمر ،الشمس، الحجر، الحرير››[6]

‹‹ الشجر، الأهلة، الزهر، الثريا، كواكب، الذهب، التبر ››[7].

ج . حقل الحيوانات و الحشرات:‹‹ الفرس، الليث››[8]، الغزالة[9].

د . معجم الجسد:‹‹ الجفون، الحواجب››[10]،‹‹ قلب، جوانح، الضلوع، فؤاد، لسان، العيون››[11]. **هـ – معجم الحزن**:‹‹ تلتظي، مفارق، متصعد الأنفاس، الزفرات، مدامع››[12].

و . معجم العلة:‹‹ أخرس، أبكم››[13] ‹‹ السقم، طريحا،لا حراك به››[14].

---

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص109.
2) المصدر نفسه، ص112.
3) المصدر نفسه، ص130.
4) المصدر نفسه، ص112.
5) المصدر نفسه، ص120.
6) المصدر نفسه، ص133.
7) المصدر نفسه، ص131.
8) المصدر نفسه، ص112
9)المصدر نفسه، ص125.
10) المصدر نفسه، ص115.
11) المصدر نفسه، ص118.
12) المصدر نفسه، ص118.
13) المصدر نفسه، ص110.
14) المصدر نفسه، ص119.

ز. معجم الجمال:‹‹ ممشوقة القد، مهضومة، اللحن››[1]، ‹‹ عبيرية الأنفاس، طيبة النشر››[2]، ‹‹ جميل محياه، كريم لقاؤه، صقيل الترائب، رقاق حواشيه››[3].

ط – معجم الأضداد:‹‹ يقظى/ نائمة، غرثى/ طاعمة››[4]، ‹‹كبارها/ شبانها،عونها/ أبكارها››[5]، ‹‹الأبوة/ البنوة››[6].

وبعد الاطّلاع على المعجم الشّعري للشّاعر أبي الرّبيع في شعر الألغاز والأحاجي تمّ الكشف على أنّ الشّاعر يتنفّس الطّبيعة بمختلف مظاهرها الخلّابة ، وكيف لا يتأتّى له ذلك وهو الّذي نشأ وترعرع في أحضانها ببجاية وتقلّب في مضاربها بين بجاية وتلمسان، فكان للطّبيعة حضورها القوي، مثل:الشمس، الجو، البرق، السماء، القمر، الثمر، النهر، قضبها، الشجر، الأرض، أنجم، الدر، المرجان، الطير، الريح، النجوم، الأفلاك، الحجر، الحرير، الأهلة، الزهر، الثريا، كواكب، الأزاهر .

يقول الشاعر في ثريا المصابيح:

يَا مُظهرًا لِلضَّميرِ ما شجرَه لَيستْ إِذَا أَثمرتْ بِمُبتكَرَه[7]

تَطْلُعُ مِنْ ثَمرِهَا لِناظِرِهَا مِثْلَ الأَزاهرِ تُشبِهُ الحُبَّرَه

أُصولُها لِلسَّماءِ صَاعدةٌ وَقَضبهَا ضِدَّ ذَاكَ مُنحدِرَه

يقول الشاعر في الشمس:

وَمَاشيةٍ كَالبرقِ لَكنَّ خطوَهـا أشدُّ اِلْتصاقًا مِنْ خُطَى النَّملِ فِي الوَحْلِ[8]

تَكلُّ قُوى الأَبْصارِ عَنْ كُنْهِ وَصْفهَا وَليسَتْ بِذي يَدٍ و ليست بِذي رِجْلِ

1) المصدر السابق، ص127.
2) المصدر نفسه، ص131.
3) المصدر نفسه، ص115.
4) المصدر نفسه، ص109.
5) المصدر نفسه، ص126.
6) المصدر نفسه، ص129.
7) المصدر نفسه، ص 120.
8) المصدر نفسه، ص130.

إنّ التّأثّر بمظاهر الطبيعة ساهم في صناعة حسّ مرهف عند الشّاعر فتلوّن بسحائب الحزن والأسى، مثل: الدّمع، حرقة الكبد، مكمد، الإطراق، وحشة، مغضب، براني، بكاء، حزن، الهجر، فراق، النوى، زفرات، خافق، يقول أبو الربيع في قرن الماورد:

الله يَشفِي نَديمًا بِتُّ أَرحمُـهُ وأَمسحُ الدَّمعَ مِنْ أَجفانِـهِ بِيدِي[1]

مِنْ مَكْمدٍ ظَاهِر الإطْراقِ مُعتكِفِ عَلى الدُّموعِ فَلا يُصغي إِلى أَحدِ

فراح يسكب مظاهر الجمال التي رأى في أشعاره، مثل: الحسن، حلى، الجميل، ممشوقة، مهضومة، اللّحن ،مبتسم، الرّفاهة، الغنى، عبيرية الأنفاس...إذ يقول الشّاعر الأمير في كتاب:

أَلَا بِأَبِي لَدُنِ المَعاطِفِ أَهيفُ كَحيلُ الجُفونِ وَالحُلَى وَالحَواجِبِ[2]

جَميلٌ مُحيـــــاهُ كَريمٌ لِقاؤُهُ رُقاقٌ حَواشِيــهِ صَقيلُ التَّرائبِ

ويقول الشاعر في المزمار:

وَمَمشوقَةِ القَدِّ مَهضومَةِ يَصيخُ إلى قَولِهَا المَسمعُ[3]

فَتلقِي إِلَيهِ منَ اللَّحنِ مَا يَلذُّ وُقوعًا وَ لا يَسمعُ

ولا نهمل أثر القرآن الكريم في معجم الشّاعر، والحياة الدينيّة الّتي عاشها في كنف عائلته، فقد زاد ذلك في ثراء معجمه الشّعري الدّيني فراح يقتبس ألفاظا من القرآن الكريم، مثل: الله، القائمة، إنس، جن، روح، موسى، الطور، آية، سجدت، التنزيل، القبر، الحرم، حاج، معتكف، الصيام، القيام. فيقول الشاعر أبو الرّبيع في مسألة فقهية:

مَا يَقولُ الفَقيهُ فِيمنْ رَأَينَا يَضرِبُ الأَرضَ نَابيًا عَنْ رُبوعِه[4]

ثُمَّ لَمَّا اِسْتتمَّ قَامَ يُصلِّي فَابْتدرْنَا نَصُدُّهُ عَنْ رُكوعِه

فَانْثَنَى مُغضِبًا وَ قَالَ اُتْرُكُونِي أَقْضِ فَرْضِي قَدْ حَانَ وَقتَ وُقُوعِه

1) المصدر السابق، ص 128.

2) المصدر نفسه، ص 115.

3) المصدر نفسه، ص127.

4) المصدر نفسه، ص 130.

ثالثا . بناء التراكيب

إذا كانت اللّفظة أوّل لبنة تدخل في تركيب بنية الجملة، فإنّ الجملة عماد اللّغة في بناء النّص الشّعريّ، فكلّما أحسن الشّاعر اختيار ألفاظه، وصياغتها في قوالب تركيبية نحوا وبلاغة تشكّلت لديه صورة هندسيّة معماريّة منسجمة محكمة البناء قوامها الألفاظ الّتي تتجسّد في نوعين من الجمل.

1 . الجمل الخبرية

‹‹ يتصل الخبر بمادة (خ،ب،ر) وتفيد العلم والإلمام والإحاطة، ومنها الإخبار والخبرة والخبير ...والخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب ، والصدق هو الخبر عن الشيء على ما هو به، أمّا الكذب فهو الخبر عن الشيء لا على ما هو به، فالصدق أن يطابق الحكم الذي يتضمنه الكلام واقعا خارجه، والكذب أن لا يطابق الحكم واقعا خارجه.››[1]

للجمل الخبرية وظيفة بلاغية ترتبط بمخيلة الشاعر فهي تمثل أفكاره، فقد أظهرت براعة الشاعر في نسج ألغازه وأحاجيه، وكشفت عن ثقافته المتعلقة بعصره وبيئته ومجتمعه الذي نشأ فيه، وأسفرت عن حذقه بهذا الفن وإخراجه في قالب شعري، لذا هيمنت الجمل الخبرية على الصياغة الأسلوبية وتركت أثرها الجمالي ، والجمل الخبرية إمّا أن تكون مثبتة وإمّا منفية:

1) الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 99، 100.

أ- المثبتة

‹‹ ثبت الشّيء ثباتا وثبوتا؛ وأثبته غيره وثبّته، بمعنًى، ويقال: أثبته السقم، إذا لم يفارقه. نقول ثبت بالضّمّ، أي صار ثبيتا››[1].

وفي الاصطلاح الإثبات هو:‹‹ الحكم بوجود أمر، وضده النفي››[2]، فالإثبات أن نثبت حكما لأمر ما، فالإثبات يقتضي مثبتا ومثبتا له، أو تسند حكما لأمر ما، وعكسه النفي.

وفي الجمل المثبتة لا يخرج الخبر عن أحد هذه الأضرب الثلاثة: فإمّا ابتدائي وكان الأكثر توظيفا في نصوص شعر الألغاز والأحاجي، وإمّا طلبي، وإمّا إنكاري. ومن خلال القراءة تبيّن هيمنة الخبر الابتدائي على الضربين الآخرين .

فمن الخبر الابتدائي*، يقول الشاعر أبو الربيع سليمان ملغزا في جلجل بازي:

حَسَنُ الفَصاحَةِ وَهْوَ أَبْكمُ أَخْرسُ يُبدِي مَكانَ صَديقِهِ بِصياحِ[3]

وَعيونُهُ كُثُرٌ وَوَاحِـــــــدةٌ لَـهُ في رَأسهِ وَ يَطيرُ دُونَ جَناحِ

لقد اعتمد الشّاعر في البيتين جملتين اسميتين لإثبات خبره، "وهو أبكم أخرس" وكذا " عيونه كثر " فجاء الخبر في البيتين معبرا عن حذق الشاعر وهو يصف الطائر ويعليه منزلة راقية كيف لا وهو فصيح بالرغم من أنه أبكم وأخرس ولديه عيون كثيرة وواحدة في رأسه فهذا يوحي بدقة الوصف وتقريب الصّورة أكثر إلى ذهن المتلقي وتحبيب صورة الطائر فتبزغ مشاعر الإعجاب بهذا البازي.

ويقول أيضا ملغزا في كتاب:

جَميلٌ مُحيّاهُ ، كَريـمٌ لِقاؤُهُ رُقاقٌ حَواشيهِ ، صَقيلُ التَّرائبِ[4]

---

1) الجوهري، تاج العروس، ص245.

2) إميل يعقوب، ميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللغة و الأدب، مج 1، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص 40.

*) الخبر الابتدائي أن يكون المخاطب خالي الذهن من الخبر ، غير متردد فيه ، ولا منكر له.

3) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص110

4) المصدر نفسه، ص 115.

يَحِلُّ حُبًا الأَملاكَ طَرًا إِذَا أَتَى وَيُخبرُهُمْ بِالحَادثاتِ العَجائِبِ

فالشّاعر وهو يلغز في كتاب تراه يخرجه في جمل خبريّة ذات صوّر رائعة وكأنّها فتاة جميلة بارعة ناعمة من جهة، وكنز بما يحويه من معلومات من جهة أخرى فتقرّبه إليك فتوسعه لثما وتعظم من شأنه فيستنطقه الحاذق العارف بقيمته العلمية فيجد فيه كلّ الغرائب الّتي كان يبحث عنها.

أمّا عن ضرب الخبر الطلبي* فنجد الشاعر قد أكثر من توظيف المؤكّد "قد" في أكثر من مرة ، إذ ألغز في مرمر قائلا :

يَحكِي خُدودَ الغَوانِي أَوْ يُماثِلُها قَدْ كَانَ يَعرفُهُ كِسرَى وَذُو يَزَنْ[1]

فالشّاعر يتحدّث عن فاكهة الرّمان الّتي يراها تشبه خدود الغواني في حمرتها ويؤكد حكمه هذا فيوظّف " قد "بأن كسرى يعرفه وكذا ذو يزن.

وكذا في حديثه عن ألوف ومحاسنها أكّد حكمه ب "قد" قائلا:

قَدْ أَودعَ اللهُ سِرَّ الحُسنِ صَفْحتَهُ وَنظْمَ الدُّرّ وَالمُرجانِ فِي فِيهِ[2]

فنجد قول الشاعر ملغزا في الطريق:

وذِي شَطبٍ لَا يَنتضِى لِكريهةٍ وَلَمْ يَخلُ يَومًا مِنْ قِراعِ الكَتائِبِ[3]

وَقَدْ أَخلَقَتْ مِنهُ الأَهلَّةُ مَتنَهُ فَمَا زِدنَهُ إِلَّا وُضوحَ مَناكِبِ

دَليلٌ عَلى مَنْ ظَلَّ مُلكَ يَمينِهِ عَلَى أَنّهُ يَقضِي بِنَيلِ المَطالبِ

لقد ألغز الشاعر في الطريق وراح يؤكد جمله الخبرية في الأبيات (الثاني والثالث) بحرفي توكيد وهما "أنّ" و" قد" حتّى ترسخ صورة الطريق في ذهن المتلقي وتتّضح أكثر وهو يصفه ويبين مزاياه وخصائصه فتظهر براعة الشّاعر وحذقه على توليد المعاني وتأكيدها.

*) الخبر الطلبي : أن يكون المخاطب مترددا في الحكم طالبا معرفته ، فيستحسن تأكيد الخبر بمؤكد واحد تقوية للحكم فيتمكن من نفسه .

1) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص 111.

2) المصدر نفسه، ص 116.

3) المصدر نفسه، ص 131.

كما وظّف أسلوب القصر بطريقة النّفي والاستثناء في قوله:"فما زدنه إلا وضوح المناكب" فوضوح مناكبه تأكد بفعل الأهلة الّتي أنارته حتى يسهل على من يسلكه ليلا.

ولمّا ألغز في الحمام وظّف أداتين هما: "كأنّ" للتّوكيد و"قد" التي تفيد التحقيق حيث قال:

كَأَنّهُ لِلأُلَي يَأْتُونَهُ رَغبـًـــا وَادِي الأَرَاكِ لِحَاجِ البَيتِ وَ الحَرمِ[1]

يَولِي الجَميلَ وَ قَدْ تَخشَى بَوادِرُه فِي طَيّهِ نِعمٌ تَنحلُّ عَنْ نِقَمِ

وغير" قد" استعمل الشاعر أيضا من الأدوات مثل كأنّ وإنّ وأنّ ونون التوكيد الثقيلة.

ومن الجمل الخبرية ذات الضرب الإنكاري:*

توظيف مؤكدين اثنين وهما "قد" و"أنّ " عندما ألغز الشَّاعر في مرمر قائلا:

قَدْ جَاءَ فِيهِ حَديثٌ أَنّــهُ أَبدًا يُنمّي الجُسومَ ، فَهلْ يَخفَى عَلَى الفَطنِ[2]

فلبيان فائدة فاكهة الرمان اضطر الشاعر إلى هذين المؤكدين حتى يقرب أكثر حل اللغز من الفطن الذكي .

كما فعل الشّيء نفسه ملغزا في ألوف:

لَوْمٌ يَبثُّ عَلَى سَمعِي فَيلقِيـهِ مِنْ غَيرِ مَا سَببٍ أَلقاهُ مُلقِيـهِ[3]

إِلَّا لِأَنَّ قَدْ دَرَى أَنِّي أَهيمُ بِمَنْ حَازَ المَحاسِنَ طَرًا دُونَ تَمويهِ

فالشاعر هنا يريد أن يعرف من تكون محبوبته التي يتغزل بها مبديا إعجابه بالصّفات و المحاسن التي تميزت بها ألوف عن غيرها وقد أكّد خبره هذا بأكثر من مؤكّد في البيت الواحد فتارة يؤكده ب"أنّ" و"قد " وتارة يؤكّد ذلك بتكرار الضمير العائد على المتغزل بها والأداة "قد".

وتكرّر حرف التوكيد "قد" مرتين في البيت ذاته عندما ألغز في خيمة قائلا:

---

1) المصدر السابق، ص127.

*) الخبر الإنكاري : أن يكون المخاطب منكرا للحكم الذي يراد إلقاؤه إليه معتقدا خلافه فيجب تأكيد الكلام بمؤكدين فأكثر على حسب إنكاره قوة و ضعفا .

2) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص111.

3) المصدر نفسه، ص 116.

وَقَدْ جَاءَ فِي التَّنْزِيلِ ذِكرٌ لَهُ فَإِنْ تَكنْ قَدْ حَفظْتَ النِّصفَ مِنْه سَتعربُ[1]

ليؤكد ذكر الخيام في القرآن الكريم في سورة الرحمن لمن يحفظ ذلك .

ولا يخفى ما للتّكرار من توكيد المعاني وترسيخها وهذا ما حدث في قول الشاعر وهو يلغز في الظلّ [2]:

وَإِنْ مَسَّ مَنْ أَهْوَى فَمَا بِي غَيرةٌ وَإِنّي كَمَا قَد تعلمونَ غَيورُ

إذ تكرّرت لفظة غيرة ومشتقا لها غيور.

ب- المنفية

جاء في لسان العرب: نفي: نفي الشيء ينفي نفيا: تنحّى، ونفيته أنا نفيا وانتفى منه تبرّأ. نفى الشّيء نفيا: جحده، نفيت الرجل وغيره، أنفيته نفيا إذا طردته، نفت الريح التراب نفيا ونفيانا: أطارته، وفي الحديث:" المدينة كالكير تنفي أخبثها" أي: تخرجه عنها وهو من النفي والإبعاد عن البلد.[3]

فالنفي يعني التبرؤ و الطّرد والجحود والإبعاد .

والنفي في الاصطلاح، هو: سلب معنى الجملة بإحدى أدوات النفي وهو خلاف الإثبات والإيجاب، فقوله تعالى: ﴿ فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما﴾ نفي وسلب ، ﴿ وقل لهما قولا كريما﴾ إثبات و إيجاب .[4]

فالنفي خلاف الإثبات و يتم بأدوات تعلل حاجة الشاعر إليها و حالته الشعورية ، وأكثر هذه الأدوات توظيفا : ليس ولا ولم وما.

---

1) المصدر السابق، ص 125.

2) المصدر نفسه، ص 128.

3) ابن منظور، لسان العرب،ج 14، ص330.

4) انظر ، ظاهرة النفي في الحديث الشريف ـ دراسة نحوية في صحيح البخاري ـ رسالة ماجستير ، إعداد : ثروت السيد عبد العاطي رحيم ، جامعة القاهرة ، 2001، ص 15.

1. النفي بليس

ليس فعل ماض جامد تفيد مع معموليها نفي اتّصاف اسمها بمعنى خبرها[1]. وأغلب حالات النفي بليس في شعر الألغاز والأحاجي، مثل قوله ملغزا في جبل درن:

وَخُلُقهُ فِي ذَا الوَرَى مُعجِبٌ لَيسَ لَهُ مِنْ صِنْفِهِ نِدُ[2]

والغرض منه الرفع والإعلاء من شأن الجبل وكأنّه شخص فريد من نوعه ليس له ند بين الناس.

وكذا إلغازه في كتاب:

خَلَا أَنّه مَهمَا أَتَى مِنْ بِلادِه فَلَيْسَ إِلَيْهَا بَعدَ ذَاكَ بِآيِبِ[3]

وهو يلغز في عقعق مستعملا ليس، فقدّم الخبر شبه الجملة " له " للاهتمام بشأن المتقدم مؤخرا اسمها " حاجة ":

وَيَسْلِبُ مَهمَا رَأى عَقلَهُ وَليسَ لَهُ حَاجَةٌ فِي السَّلبِ[4]

2. النفي ب "لا "

لقد تكرّر كثيرا النفي ب"لا" في البيت الواحد وهذا للتعبير عن حالة الشاعر الشعورية وهو يلغز حتى يعطي صورة أوضح عما يريد استكشافه عند غيره ممن يريد حلا لألغازه ومن مثل ذلك قوله في مرمر بعد النفي بليس :

وَليسَ مِمَّا لَهُ وَجْهٌ وَ لَا بَدنُ وَلَا عُيونٌ كَثير المُكْثِ وَ الثَّمنِ[5]

وقوله أيضا ملغزا في كتاب:

وَلَا هَوَ حَيٌّ إِنْ طَلَبتَ حَقيقةً وَلَا هَوَ مَيتٌ مُسلِمُ النَّوائِبِ[6]

ونجد أيضا اعتماده النفي ب"لا" عندما ألغز في خيمة مصورة:

---

1) عباس حسن، النحو الوافي، ج1، دار المعارف بمصر، ط3، ص559.
2) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص112.
3) المصدر نفسه، ص115.
4) المصدر نفسه، ص122.
5) المصدر نفسه، ص101.
6) المصدر نفسه، ص115.

فَديتُكَ مَا شَيءٌ لِغَيرِ جَرِيمةٍ وَلَا خَطأٍ يَأتِي يَمُدُّ وَ يَضربُ[1]

وكما دخلت "لا " على الجمل الاسمية دخلت على الجمل الفعلية، وهذا ما نظمه في النفس قائلا:

وَلِي صَاحِبٌ مَا إِنْ أُحِبُّ فِراقَهُ وَلَا يَستطيعُ القَلبُ عَنهُ تَصَبُّرَا[2]

وكذا قوله في المقص:

وَخِلَّينِ مَا اصْطَحَبا عَنْ هَوَى وَلَا افْتَرَقَا مَرَّةً عَنْ قِلَى[3]

ويقول في المزمار:

وَمَمشوقَةِ القَدِّ مَهضومَةِ يَصيخُ إِلَى قَولِها المَسمعُ

فَتلقِي إِليهِ مِنَ اللَّحنِ مَا يَلَذُّ وُقَوعُهَا وَ لا يَسمعُ[4]

3. النفي ب"ما":

والنفي بما ورد في بعض المواضع كقول الشاعر في المقص:

وَخِلَّينِ مَا اصْطحَبَا عَنْ هَوَى وَلا افْترقَا مَرَّةً عَنْ قِلَى

شَبيهَينِ فِي الشَّكلِ وَالفِعلِ مَا يُبايِنُ هَذا كَذَا فِي الحُلَى[5]

ويقول ملغزا في الطريق معتمدا النفي بما:

وَقَدْ أَخلقَتْ مِنْهُ الأَهِلَّةُ مَتنَهُ فَمَا زِدْنَهُ إِلَّا وُضُوحَ مَنَاكِبِ[6]

4 . النفي ب"لم" : عملها الجزم في الفعل المضارع و صرف معناه إلى الماضي ، قال الشاعر أبو الربيع ملغزا في الحمام[7] :

كَمْ صَاحبٍ خَلَّصتُ سَرائرَهُ له لَمْ يَنقلبْ مِنهُ بِودِّ صَادِقِ

1) المصدر السابق، ص125.
2) المصدر نفسه، ص118
3) المصدر نفسه، ص119.
4) المصدر نفسه، ص127.
5) المصدر نفسه، ص119.
6) المصدر نفسه، ص131.
7) المصدر نفسه، ص118.

وقال في المقص:

وَلولَا الصَّلاحُ لَهُ و الحَنوُ عَليهِ بِذلكَ لَمْ يَفعلَا[1]

وكذا فعل في القلم:

وَمُدنَّفٍ مَا أَقامَتْ فِيهِ عِلَّتَهُ إِلَّا فَواقًا فَلمْ يَبرأْ وَ لَا انْتعَشَا[2]

لَمْ يَشتملْ غَيرَ ثَوبِ السَّقمِ بَعدَ حُلَى مِمَّا يُشَاكِلُهُ فِيهَا نَمَا وَ نَشَا

وقال في سوار:

لَمْ تَجدْ عَينايَ عَنهُ مَصرفَا أَرقمُ أَبصرتُهُ مَنعطفَا[3]

2 . الجمل الإنشائيّة

قلّ حضور الجمل الإنشائيّة في النّصوص الشّعريّة موازنة بالجمل الخبرية وهذا لملاءمة السّياق، فطبيعة هذا الشعر لا تمجّد العواطف، بل يختبر ذكاء الفرد وفطنته، فهو يخاطب العقل بالدرجة الأولى، فالشّاعر يعتمد أكثر على وصف الأشياء الملغّز حولها وسرد خصائصها ومواصفاتها، فبات من الضروري عدم الاهتمام بالأساليب الإنشائيّة إلّا ما تقتضيه الفائدة من إلقاء الإنشاء، وقبل دراسة الأساليب الإنشائية في شعر الألغاز والأحاجي، نحاول تعريف الإنشاء، وبيان نوعيه.

‹‹ فالإنشاء لغة: الإيجاد.

أمّا اصطلاحا : الإنشاء ما لا يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به ـ فطلب الفعل في "افعل" وطلب الكف في"لا تفعل" وطلب المحبوب في التمني، وطلب الفهم في الاستفهام، وطلب الإقبال في النداء، كل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها››[4]،

1) المصدر السابق، ص119.

2) المصدر نفسه، ص 119.

3) المصدر نفسه، ص124.

4) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ،ج1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان، ط1، 1429هـ ،2008م، ص53.

فالإنشاء أسلوب لا يتحقق مطلبه إلا بعد التلفّظ به، بصيغ عدّة منها الأمر والنهي والتمني، والاستفهام، والنداء، ويقسم إلى قسمين:

أ- **الإنشاء الطّلبي:**‹‹ وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب ويكون بخمسة أشياء:الأمر والنهي، والاستفهام والتمني والنداء››[1]، ومن الأساليب الإنشائية الطّلبية الّتي توفّر حضورها في شعر الألغاز والأحاجي: الاستفهام ثمّ الأمر وبعدها النّداء.

1- **الاستفهام:** أحد الأساليب الإنشائيّة الطّلبية و‹‹ هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل››[2] إذا فهو استفسار القائل عن شيء يعلمه هو ويعتقد أن غيره يجهله وقت التلفظ به. وأغلب الأساليب الاستفهامية يطلب فيها الشاعر تعيين أمر محدّد كاسم الشّيء مثل قوله ملغزا في في جلجل بازي :

مَا اسمُ لِشيءٍ وَ هوَ شَخصٌ نَاطقٌ من غَيرِ لَفظٍ بَيّنٍ وَصَراحِ[3]

وقوله ملغزا في شابل:

مَا اِسمٌ إِذا مَا شِئتَ إِلغازَهُ فِي أَحرُفِ البَيتِ إِذَا فَتَّشَا[4]

وقوله في أمر زق:

مَا الشّيءُ إِنْ تَبحثْ عَلَى تِبيانِهِ هُوَ مَيتٌ لَا تَطْمَعَنَّ زِيادَه[5]

وبعد استقراء الأساليب الإنشائيّة الاستفهاميّة نجد أنّ الشاعر يفتتح بها أبياته سواء في القصائد أو المقطوعات أو النتف، والأدوات المستعملة في الاستفهام: " ما" الّتي حازت على النصيب الأوفر من الحضور لما لها من سمات تجعلها تتصدّر الكلام دون سواها وتميّزها بإمكانية الاستفهام بها عن التّصور والتّقرير ولهذا دلالة على أنّ الشاعر يريد أن يعطي

1) المرجع السابق، ص54.
2) المرجع نفسه، ص61.
3) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان ، ص110.
4) المصدر نفسه، ص113.
5) المصدر نفسه، ص114.

تصورا حول ما يستفهم عنه في بداية اللّغز والأحجية، فالشّاعر في موضع اختبار ذكاء وفطنة المتلقي، ثم تليها الأدوات الأخرى(أين وهل وأيّ وأنّى) بنسب ضئيلة جدا.

2- الأمر: أحد الأساليب الإنشائيّة الطّلبية، وهو:‹‹ طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء.››[1] فالشّاعر إذ يوظف أسلوب الأمر، فهو لا يرغب في الحصول على شيء رغبة في تملكه وإنّما طلب الشّاعر يتجلّى في معرفة ما يخبئه اللغز والأحجية عن المستفهم حوله، فالشاعر أبو الربيع بعد أن يصوّر الشيء في ذهن المخاطب يردف ذلك بفعل الأمر يطلب معرفة الذي دار حوله اللغز، وأسلوب الأمر في شعر الألغاز والأحاجي جاء بصيغة فعل الأمر فقط، ومن مثل ذلك قول الشاعر ملغزا في كتاب:

فَخبّرْ عَنِ المَوصُوفِ إِنْ كُنتَ حَاذِقًا فَهذِي صِفاتٌ لَستُ فِيها بِكَاذبِ[2]

والغرض البلاغي من الأمر هنا التعجيز، فالشاعر ختم قصيدته بالأمر بعدما استعرض في القصيدة المعطيات الملائمة التي يمكن من خلالها معرفة اسم الشيء الملغز حوله ولكنه شعر بعدم مقدرة المخاطب على فك لغزه فراح يطلب منه أن يخبره بمضمون اللغز إن كان حاذقا و هذا من باب التعجيز.

وغالبا ما يقترن الأمر بأداة الاستفتاح والتنبيه " ألا" كما في قوله ملغزا حول الناعورة:

أَلَا خَبِّرونِي مَا اِسمُ الَّتي تُحاكِي الغَزالةَ فِي مَشيِهَـا

وَتُجهدُ فِي شُغلِها دَائبًا فَتبدِي العَجائِبَ مِنْ وَشيِهَا[3]

فالاستفتاح ب"ألا" يشدّ انتباه المتلقي إلى أنّ المتكلم يريد التّنبيه إلى حقيقة معينة، فيزيد من حالة التّيقظ لديه ليفك لغزه.

3- النداء: أحد الأساليب الإنشائيّة الطّلبية ‹‹ هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب أنادي المنقول من الخبر إلى الإنشاء ، وأدواته ثمانية : الهمزة وأيّ و يا و آ و

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ج1، ص54.

2) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص115.

3) المصدر نفسه، ص125.

آي و هيا و وا»[1]، فأسلوب النداء جعل للمناداة بإحدى هذه الأدوات للإقبال على المخاطب وقد وظّف الشاعر أدوات معينة وهي: أيا ويا و أيّ، وقد قلت أساليب المنادى في شعر الألغاز والأحاجي لطبيعة الموضوع الفكرية والذهنية والتي تتطلب وجود المخاطب حاضرا بفكره، وما ورد من هذه الأساليب كان لأغراض معينة، فقد ألغز الشاعر في " ألوف" قائلا:

أَيَا صَاحِبِي إِذَا جِئْتُمَـا دِيارَ الحَبيبِ وَ لا أَذكرُه[2]

فَقولَا لَه قَدْ أَضرَّ النَّوَى بِذاكَ المَشوقِ أَلا تَعذِرُه

فاعتماد الشاعر على أداة النداء أيا وهي تستعمل لنداء البعيد دليل على بعد محبوبته عنه حسيا، فالغرض من النداء هنا إبداء الّتوجع فالنّوى قد أضرّ به.

وفي موضع آخر يحذف الشاعر الأداة أثناء النّداء أثناء إلغازه حول ألوف قائلا:

خَليلِي قُولَا أَينَ قلَبِي وَمَنْ بِهِ وَهلْ مِنْ بَقاءٍ لِأمْرِي بَعدَ قَلبِه[3]

فالشّاعر في أسلوب النداء حذف الأداة لشعوره أنّ المنادى شديد القرب منه قربا حسيا ومعنويا فهو لا يحتاج إذاً إلى أداة نداء، والغرض من وراء ذلك لفت الانتباه إلى حالته وما أصابه من وجد وهو بعيد عن محبوبته ألوف .

ومن أساليب النّداء، ترخيم كلمة "صاحب" وهو يقصد به شخصا معينا فيقول "يا صاح" بحذف الحرف الأخير وقد ساهم في إيقاع البيت الشعري لأن الترخيم لازم قافية القصيدة، قال الشاعر أبو الربيع ملغزا في القمر:

فَإنْ تَتَفهَّمْهُ وَتقلِبْ حُروفَهُ فَذلِكَ مَا يَبقَى مِنَ النَّفسِ يَا صَاحِ[4]

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص71.

2) بو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص117.

3) المصدر نفسه، ص117.

4) المصدر نفسه، ص121.

ب- الإنشاء غير الطلبي:‹‹ هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب. ويكون بصيغ المدح ..الذّم..التعجب .. والقسم...الرجاء››[1]، ومن الأساليب الإنشائيّة غير الطّلبية الّتي توفّرت في شعر الألغاز والأحاجي: التعجب.

1-التعجب : أحد الأساليب الإنشائيّة غير الطّلبية ‹‹ هو إنشاء يعبر عن انفعال قائم على الإعجاب سلبا أو إيجابا››[2].

فالتّعجب انفعال يعبر من خلاله القائل على دهشته وإعجابه سواء أكان ذلك إيجابيا فكان معه القبول و المدح وإن كان سلبيا فبالتأكيد خرج إلى النفور والذم، و‹‹ التعجب هو استعظام صفة خفي سببها، فهو إحساس شعوري عبّر عنه الإنسان بأساليب تدل عليه››[3]، فعندما يستعظم الإنسان أمرا لصفة فيه لم يعلم سببها يحدث انفعال وإحساس شعوريّ يعبّر عنه بأسلوب التعجب.

‹‹ والتعجب في الكلام أسلوب يحكمه القياس حينا والسماع حينا آخر››[4] فأسلوب التّعجب منه ما يخضع للقياس فيأتي على صيغتين ، وهما: ما أفعله و أفعل به ، ومنه ما يحكمه السماع، وهو ما قد سمع عن العرب قديما. وقد ورد في شعر الألغاز والأحاجي أسلوب واحد بصيغة ما أفعله والشاعر يلغز في "عيشة" قائلا:

وَالاسمُ ـ وَعيشكَ ـ مُستعملٌ لِحالِ القِتالِ وَ حَالِ الدّعَه[5]

فَإنْ أَنتَ أَخرجْتهُ مُسرعًـا فَلِلّهِ عَيشُكَ مَا أَبدعَــه

فقد خرج التّعجب من الإعجاب إلى المدح.

1) محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط 1، 2003، ص 310،311.

2) الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص139.

3) أمين علي السيد، في علم النحو، ج 2، دار المعارف، ط5، ص46.

4) محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1 ،1405هـ، 1985م، ص 143.

5) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص132.

3 ـ الضمائر

اقتصر الخطاب الشّعري عند الشّاعر أبو الرّبيع بين ضمير المتكلّم والمخاطب والغائب، وبعد استقراء شعر الألغاز والأحاجي يلحظ هيمنة ضمير الغائب، ومردّ ذلك الإلغاز، فالشّاعر يحيل دائما حول الملغّز حوله بالضّمير سواء أكان منفصلا أو متّصلا، ونجد مثل هذه الظاهرة في لغزه حول أمر الصلاة قائلا:

وَقائمةٍ أَبدًا دَهرهَـــــــا وَمَا هِي وَاللهِ بِالقَائمَــه

يَصيحُ بِها النَّاسُ مَهمَـا أَتتْ وَمَا إِنْ يَخافُونَ مِنْ لَائِمَـه

وَمَا هِيَ إِنسٌ وَ لَا هِـي جِنٌ وَلَا هِي غَرثَى وَ لَا طَاعِمَـه[1]

فالشاعر في هذه المقطوعة وهو يلغز حول أمر الصلاة أحال بالضمير المنفصل "هي" تارة وبالضمير المتصل "ها" تارة أخرى فهو لا يصرح بأمر الصلاة مادامت هي محور اللّغز، بل وصفها بالقائمة.

4 ـ دراسة الجمل النحوية

بعد إحصاء الجمل النّحوية لشعر الألغاز والأحاجي، تبين كثرة الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية سواء في القصائد أو المقطوعات أو النتف، إذ بلغ إجمالي الجمل الفعلية أربعمائة وستون جملة (460) أي بنسبة 70,13 %، موازنة مع الجمل الاسمية التي بلغت مائة وست وتسعون جملة (196) أي بنسبة 29,88 %.

‹‹ أما الجملة الفعلية فموضوعة أصلا لإفادة الحدوث في زمن معين››[2]، فإن كانت الجملة الفعلية ابتدأت بفعل ماضي دلت على حصول الشيء في الماضي، وإن ابتدأت بفعل مضارع دلت على حدوث الفعل في المستقبل، من مثل ذلك قول الأمير أبي الربيع ملغزا في ألوف:

---

1) المصدر السابق، ص 109.

2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان ، ط1، 1430هـ، 2009 م ص49.

قَدْ أَودعَ اللهُ سِرَّ الحُسنِ صَفحتَـه وَنَظمَ الدُّرِّ وَ المُرجَانَ فِي فِيـهِ[1]

فَظلَّ يَحسِدُنِي فِيهِ وَيعذِلُنِـي يَقُولُ مَا اسْمُ الَّذِي تَهوَى فَأُدْرِيهِ

فالجمل الفعلية التي ابتدأت بفعل ماض مثل: " أودع الله سرّ الحسن فيه" و" فقلت " أفادت الأولى حدوث إيداع الله سر الحسن في" ألوف" في الماضي ، والأخرى دلت على حدوث القول في الماضي ...أمّا الجمل التي ابتدأت بالمضارع، من مثل: "يحسدني" و"يعذلني" و"يقول" دلّت على احتمال حدوث الحسد والعذل والقول في الزمن الحاضر أو المستقبل.

‹‹ والجملة الاسمية لا تفيد الثبوت بأصل وضعها ولا الدوام والاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا أو جملة اسمية››[2]، فالجمل الاسمية تفيد بأصل وضعها الثبوت أي ثبوت شيء لشيء آخر ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان خبرها مفردا أو جملة اسمية، مثل ذلك في قول ألأمير أبو الربيع وهو يلغز في جلجل بازي:

مَا اسمٌ لِشيءٍ وَهوَ شَخصٌ نَاطقٌ مِنْ غَيرِ لَفظٍ بَيّنٍ وَ صَراحِ

حَسنُ الفَصاحةِ وَهوَ أَبكمُ أَخرسُ يُبدِي مَكَانَ صَديقِهِ بِصِياحِ

وَعُيونُهُ كُثر وَواحدةٌ لَـهُ فِي رَأسهِ وَيطيرُ دُونَ جَناحِ[3]

فالجمل الاسمية: " وهو شخص ناطق " و " وهو أبكم أخرس " و " عيونه كثر " أفادت كل واحدة منها ثبوت شيء لشيء آخر فخبرها مفرد " شخص" و" أبكم " و " كثر" على التوالي.

والجدول التالي يوضح توزيع الجمل الاسمية و الفعلية في شعر الألغاز والأحاجي:

شعر الألغاز والأحاجي	الجمل الفعلية	النسبة المئوية	الجمل الاسمية	النسبة المئوية
القصائد	130	%28,27	47	%23,98
المقطوعات	193	%41,96	91	%46,43

1) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص115.

2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ، ص49.

3) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص110.

النتف	137	%29,79	58	%29,60
المجموع	460	%70,13	196	%29,88

5 . التّناص:

لم يرد لفظ التّناص في المعاجم العربية بلفظه الصّريح وإنّما جاء بلفظ الفعل "نصص" و" تناصّ"، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة " نصص":

النَّصُّ: رفْعُك الشّيء نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه. وكلّ ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال : نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إِليه[1].

كما ورد في تاج العروس: نصّ الحديث ينصّه نصّا، وكذا نصّ (إليه) إذا (رفعه)... وتناصّ القوم: ازدحموا[2]، فالتّناص مأخوذ من نَصَصَ، فنصّ الحديث بمعنى رفعه إلى شخص معين، وتناصّ القوم بمعنى ازدحموا، كذلك عندما يتناص نص مع غيره فهنا يقع الازدحام والتّداخل والتّشابك بينهما حتّى يبنى ويخرج نص جديد.

وفي الاصطلاح فإن التّراث العربيّ النّقدي والبلاغي لم يشر إلى المصطلح وإنّما ظهر في شكل مفاهيم كالتّضمين والاقتباس والسّرقة والتّلميح .... وهذا ما أشارت إليه عزة شبل محمد في كتابها "علم لغة النّص" وقد حظيت الأشكال الّتي يتّخذها التّفاعل بين النّصوص بدراسات موسّعة لدى علماء البلاغة والنّقد العربيّ من خلال الاهتمام بالمعارضات الشّعرية والسّرقات الأدبيّة والاقتباس والتّضمين والاستشهاد والإبداع والإحالات ... والتّلميح والتّورية .. وكلّها مصطلحات تنطوي على أفكار تناصيّة هامّة فيما يتعالق بأشكال التناص[3]، فهذه المفاهيم النقديّة والبلاغيّة توحي باهتمام البحث النّقدي والبلاغي

1) ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص272.

2) الزبيدي، تاج العروس، ج18، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، عبد الرحمن أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، 1399هـ، 1979م، ص 178،182.

3) عزة شبل محمد، علم لغة النص، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 1430هـ، 2009م، ص80.

العربيّ قديما حول بناء النص ومرجعياته الّتي بني عليها ومدى التّعالق والتّشاكل والتّحاور بينها.

أمّا حديثا ظهر مصطلح التّناص على يد مجموعة من الباحثين الذين حاولوا تحديد مفهومه وتأطيره وإن اختلفوا في ضبط تعريف محدّد له بدقّة ‹‹ لقد حدّده باحثون كثيرون (كريستيفا، وأرفي، ولورانت، ورفاتير ...) على أنّ أي واحد لم يضع تعريفا جامعا مانعا››[1]، اتّفقت الأبحاث حول مصطلح التّناص لكنّها اختلفت في تحديد ماهيته والتقنين له.

ولا يخلو الخطاب الشّعريّ من التّناص، بل له مرجعية من خطابات سابقة، فيرى باختين‹‹ ... أنه ليس هناك تلفظ مجرد من التّناص، إذ أنّ كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل››[2] فباختين يؤكد مرجعية الخطاب إلى خطابات أسبق منه مما يشكّل محاورة بين هذه النّصوص فيحدث التّحاور والتّعالق والتّشاكل.

‹‹ وإذا كانت "جوليا كريستيفا" قد رأت أن التّناص هو التّفاعل النّصّي في نص معين.... فإن الباحث الإيطالي "سيجريه" رأى أنّ التّناص يشتمل على مجالات عمل عديدة في النّص الأدبي هي: التّذكر أو الاستفادة أو الاستعمال الصّريح أو المقنع السّاخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد››[3]، وإذا كانت كريستيفا تحدثت عن التّفاعل الحاصل بين نص أو مجموعة نصوص داخل نص واحد وأنّ هذا النّص نتاج هذا التّداخل النّصيّ، فإن"سيجري" قد فصّل القول في قضية التّداخل النّصي وأنّ له مجالات عدة كالتّذكّر والاستفادة من نصوص أخرى سواء استعمالا صريحا أو استعمالا موحيا أو تضمين مجموعة من الشّواهد عن نصوص سابقة ذات مرجعية معينة.

ويعرفه محمد مفتاح بقوله :‹‹ أن التّناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة››[4]، فالتّناص من وجهة نظره لا تختلف عن وجهات النّظر

1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1985، ، ص121،120.
2) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص338.
3) المرجع السابق، ص339.
4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

السّابقة عند الباحثين الغربيين فالتّناص لا يقوم إلا بوجود علاقة تربط هذه النصوص ببعضها البعض وإن اختلف زمانها ومقوماتها وطريقة نسجها، فالتّعالق بينها ينتج نصا حديثا له مرجعية بنيت على نصوص سابقة له أو موازية له في الزمن .

وأمّا رمضان الصّباغ فيحلل أكثر ظاهرة التّناص في بنائها للنصوص فيقول: والشّاعر عند اختياره نصا معينا كنص مصدري .... إنه يبني قصيدته فوق قاعدة من النّص المصدري بكل ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسيّة وتاريخيّة وثقافيّة .... مدمجا في نصه. ومن تفاعل و تعالق النّصين يمكن الكشف عن بؤرة التّوهج في نص مبتدع قادر على التّوهج في ضوء النّصين.[1] فالنّص الجديد يقوم على مرجعيات نفسيّة وتاريخيّة وثقافيّة ... وغيرها من المرجعيات فالتّفاعل و التّعالق بين هذه النصوص بمرجعياتها المختلفة يبتدع نصا جديدا يعطيه نسقا جديدا ونفسا حديثا قد تعطيه البروز والظهور والتّوهج أكثر من النّصوص المرجعيّة التي بني عليها ذلك النّص الجديد.

ويعرفه إميل يعقوب في موسوعة علوم اللغة العربية:‹‹ التّناص ترجمة للكلمة الفرنسية INTERTEXTE وتعني وصف دخول نص في نص آخر على نحو يسمح للناقد والقارئ تبيّن الحدود بين النصين››[2]

وبعد قراءة شعر الألغاز والأحاجي يخلص البحث إلى نتيجة مفادها أنّ لنصوصه مرجعيّة تاريخيّة وثقافيّة ودينيّة؛ إذ ساهمت في تشكيل نسيج هذه القصائد بشكل عضوي، وهذا راجع بالدّرجة الأولى إلى تشبّع الشّاعر أبي الربيع بالثّقافة الإسلاميّة العربيّة الأصيلة وهو الذي تربّى وترعرع في بيت جاه وسلطان وعلم ومعرفة، وجعل هذه النّصوص مكونا هاما في شعر الألغاز والأحاجي. فمن أهم الدّواعى الّتي أسهمت في إرساء قواعد التّناص هى الخلفية الثقافية في التّراث.

ومن الصّعوبة أن يلمّ الباحث والدّارس بجميع التّداخلات النصيّة في شعر الألغاز والأحاجي وهذا راجع لطبيعة هذا الشعر من جهة، ومعرفة كل النّصوص التناصيّة من جهة

1) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص339.

2) إميل يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية،ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص677.

أخرى يعدّ ضربا من المجازفة نظرا لثقافة الشّاعر الواسعة الضّاربة في عمق التّراث العربي، ومن أبرز المصادر التناصية:

1. <u>القرآن الكريم</u>: فالقرآن الكريم كلام الله المعجز بألفاظه ومعانيه وأساليبه المتعبد بتلاوته، هذا النّص الذي أعجز البلغاء والفصحاء والشّعراء والكهّان على أن يأتوا ولو بآية من مثله، فقد سحر العقول وأخرس الألسنة. والشّاعر قد نشأ نشأة دينية جعلته ملما بألفاظ القرآن الكريم، فالمطّلع على شعره يجده قد زيّنه ورصّعه بألفاظ من كتاب الله (الله، القائمة، إنس، جن، روح، موسى، الّطور، آية، ميت، سجدت، التنزيل، القبر، البيت، الحرم، حاج، معتكف، الصيام، القيام، الدين،الفقيه، يصلي، ركوع ،فرض، الصلاة افتنا ، الحقّ..) فلننظر إلى هذا البيت الشّعري الّذي قام على التّناص من القرآن الكريم، فيقول الأمير أبو الربيع في جبل درن:

فَكُنتَ موسى وَكانَ الطُّورُ تَصعدُهُ وَكَانتْ الشّمسُ فِيهِ آيةَ القَبسِ[1]

في البيت تناص من قصة موسى عليه السّلام لمّا كلّمه الله في الطّور وهو يبحث عن قبس من نار، فهذا بيت شعر واحد بني على مرجعية تناصيّة من القرآن الكريم(موسى، الطّور، القبس) من قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴾ سورة النّمل الآية 7.

وقد استوحى الشّاعر معنى البيت التّالي من القرآن الكريم، وهو يلغز في خيمة مصورة:

وَقدْ جَاءَ فِي التّنزيلِ ذِكرٌ لَهُ فَإنْ تَكنْ قَدْ حَفظْتَ النِّصفَ مِنْهُ سَتَعرُبِ[2]

من قوله تعالى :﴿ حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾ سورة الرحمن 72.

2 ـ <u>التّناص الأدبيّ</u>: والتّناص يكون على مستويات ثلاث: في اللّفظ أو المعنى أو الصّورة، إذ لا يمكن إهمال دور الثّقافة التّراثية للأدب العربيّ القديم في عملية الانسجام مع هذه اللّغة وفهم مدلولاتها، فالشّاعر يجد نفسه مرغما على التّعامل معها والأخذ منها متى تشابهت

1) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص112.

2) المصدر السابق ، ص125.

الحالة الشّعورية الّتي يعيشها حيث استقرت شبيهتها في ذاكرته وكوّنت لديه مرجعيّة ثقافيّة معيّنة أصبحت تشكّل جزء كبيرا من بنيته الفكريّة.

و إن كان التّناص واضحا في شعر الشّاعر أبي الربيع في فنّي المديح والنّسيب، إلا أنّه في شعر الألغاز والأحاجي كان نزرا قليلا وهذا راجع إلى طبيعة مواضيعه. فقد تأثّر الشّاعر ببعض الشّعراء القدامى فحاكاهم وقلّدهم في قاموسهم اللّغوي الأصيل، وبعض معاني أشعارهم ومن أمثلة ذلك قوله ملغزا في الحمام، وإن كان لغزا حول الحمام فقد تحوّلت دلالته إلى الحديث عن الفراق، وكأنّه يتحدّث عن محبوبته وما يلاقيه من الجوى، قائلا:

وَمُطيلُ صَبرٍ وَالجَوانحُ تَلتظِي مِنهُ بِما يُودِي بِقلبِ الوَامـــقِ[1]
مُتصعّدُ الأنْفاسِ عَنْ زَفراتِــهِ حَانِي الضُّلوعِ عَلى فُؤادِ خَافقِ
أَجرى مَدامِعَهُ الهوى لِمَواصِلِ مِن صَحبهِ مَهما أَحبَّ مُفارقِ
كَمْ صَاحبٍ خَلّصتُ سَرائرَه لَهُ لَم يَنقلِبْ مِنهُ بِودّ صَـــــادِقِ

إنّ قول الشّاعر أبي الربيع في الأبيات السّابقة يتعالق مع قول جرير الّذي ينتظر شخصا (طللا)؛أي: محبوبته بشغف بدلا من خيالها الطّارق، منتظرا السّقيا، معبّرا عن معاناته بعد بينها رغم ما بلغته من مكانة فاقت هوى النّفس، وأنّ قلبه لازال يخفق طربا لها، حيث يقول جرير:

أَسرَى لِخَالدةَ الخَيالُ، وَلا أَرَى طَلَلا أَحبُّ مِن الخَيالِ الطَّارقِ[2]
إنَّ البليةَ منْ يملُّ حديثـــــهُ فانشحْ فؤادكَ منْ حديثِ الوامقِ
أهوَاكِ فَوْقَ هَوَى النّفُوسِ وَلم يزَلْ مُذْ بِنْتِ قَلبيَ كالجَناحِ الخافِقِ
طَرباً إلَيْكَ وَلم تُبالي حَــاجَتي ليسَ المكاذبُ كالخليلِ الصادقِ

فالشّاعر أبو الرّبيع لم يجترّ المعنى اجترارا لأنّه ليس في موضع النّسيب وإنّما جرّه انحراف الدّلالة إلى التّفاعل مع مثل هذه الأبيات لجرير وكأنّه يجاريه، لقد اختلف الموضوع من شاعر لآخر واتّفقت الفكرة عند الشّاعرين وجمعت بينهما الألفاظ المعجمية القديمة الّتى

1) المصدر السابق، ص118.
2) جرير، الديوان، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1406هـ، 1986م، ص314.

تداولها الشّعراء في فنّ النّسيب (الوامق، خافق)، بالإضافة إلى ما تحمله العبارات من معان متشابهة، كما أن الأبيات بنيت على روي واحد، وقافية واحدة وبحر واحد وهو الكامل، فأبيات الشّاعر أبي الربيع تحمل صورة التأثير لنص سابق (العصر الأموي) على نص لاحق(الدولة الموحدية)، إنّ هذا التّعالق النّصّي يكشف عن سعة ثقافة الشّاعر واطّلاعه على الشّعر العربي في العهود الّتي سبقت عهده.

ولم يكن النّص الشّعري الأموي رافدا متميّزا ينهل منه الشّاعر، بل استحضر الشّاعر نصا نعدّه أقرب إليه زمانيا ومكانيا وهو النّص الشّعري الأندلسيّ فيقول ملغزا في المزمار:

وَممشوقَةِ القدِّ مَهضومةٍ يَصيخُ إلى قَولهَا المَسمعُ[1]

يتعالق البيت الشّعري مع قول ابن حميدس الصّقلي حين يصف محبوبته بالقدّ الممشوق، فيعبّر عنه قائلا:

وَممشوقةِ القدّ معشوقةٍ تعذِّبُ أنفسَ عُشاقِها[2]

إنّ التّناص الوارد في البيت امتصاص لمعنى من بيت سابق، فالشّاعر أبو الرّبيع لم يجترّ معنى البيت كاملا، وإن كان كلّ واحد منهما يريد تقديم وصف لموصوفه إعجابا به فقد اختلف الموصوف بينهما فإن كان ابن حميدس يصف محبوبته الّتي تعذّب قلوب عشّاقها فأبو الرّبيع يصف مزماره الّذي يستمع إليه المستمعون إعجابا بألحانه، فانحراف الدّلالة عند الشّاعر أوهم المتلقي أنّ الشّاعر يصف محبوبته أيضا بدلا من المزمار. لقد تعالق النّصان فكرة وبحرا (المتقارب) ممّا جعل أبو الرّبيع يسمو بموصوفه إلى مصاف تلك المرأة الممشوقة القدّ، فزاد التّناص من عاطفة الإعجاب لدى المتلقي.

إنّ التّناص الشعريّ عند الشّاعر أبي الربيع الموحدي أثرى مكوّنات النّص معجما وصورة بمرجعيته الشّعرية المبنيّة على نصوص قديمة.

1) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص112

2) ابن حميدس الصّقلّي ، الديوان، http://www.dr-mahmoud.com، ص348.

3 ـ **التّناص التّاريخي:** التاريخ مكوّن ورافد من روافد ثقافة الشّاعر في أيّ عصر كان، وقد استرجع الشّاعر أبو الرّبيع بعضا من هذا الإرث المخزون في الذّاكرة الإنسانيّة في شعر الألغاز والأحاجي من تاريخ بعض الشّخصيات من الأمم البائدة أو من تاريخ الأنبياء والرّسل، يقول محمّد مفتاح:« كما أنّ الدّارسين... يتّفقون على أنّ التّناص شيء لا مناص منه لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانيّة والمكانيّة ومحتوياتها، ومن تاريخه الشّخصي؛ أي من ذاكرته»[1]، فلا مناص من التّناص ، لأنّه لا مناص للإنسان من ذاكرته وما تحفظه من تاريخه الشّخصي.

فمن أمثلة التّناص التّاريخيّ الذي استحضر فيه الشّاعر شخصيات لأمم بائدة ظهرت قبل الإسلام، نجد "كسرى" الّذي وضع الأسس لبناء المدن والقصور... وخلال عهده ازدهرت الفنون والعلوم في بلاد فارس، وكانت الإمبراطورية السّاسانيّة في قمة مجدها، و"ذو يزن" وهو أحد ملوك اليمن القدماء، لقد جمع بينهما الشّاعر في بيت واحد للعلاقة التّاريخية الّتي جمعت بينهما في حربهما لطرد الأحباش من اليمن، يقول أبو الرّبيع ملغزا في مرمر:

يحكي خدود الغواني أو يماثلها قد كان يعرفه كسرى وذو يزن[2]

أراد الشّاعر من خلال عمليّة التّناص أن يبرز قيمة الرّمان الذّاهبة في أعماق التّاريخ فهي ليست وليدة عصر الشّاعر فقط.

ولم يتوقّف التّناص على ذكر الملوك بل تعدّاه إلى استرجاع تاريخ جالينوس الطبيب اليوناني، حيث ألغز الشّاعر أبو الرّبيع في أمر "زق" قائلا:

فَكأنّ جَالينوس أَوصاهُ بِهِ فَبِقيهِ سَتنالُ كُلَّ سَعادَة[3]

والتّناص هنا يعطي النّص قيمة علميّة.

ومن أمثلة التّناص التّاريخي الّذي استحضر فيه الشّاعر شخصيات من القصص القرآني للأنبياء، قوله:

---

1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص123.

2) أبو الربيع سليمان الموحّدي، الديوان، ص112.

3) المصدر نفسه، ص114.

فكنت موسى و كان الطّور تصعده وكانت الشّمس فيه آية القبس[1]

فعبر التّناص التّاريخي يسترجع قصّة موسى عليه السّلام لمّا كلّمه الله بالواد المقدّس والّذي يذكر المفسّرون أنّ اسمه طوى ليرسله إلى فرعون لأنّه طغى واستكبر وهذا ليظهر عظمة جبل "درن" الّذي يلغز حوله الشّاعر، وفي التّناص هنا مبالغة لإثارة الإعجاب بمكانة هذا الجبل الّذي يخلق الهيبة والرّهبة في نفس قاصده.

ومن التّناص القرآني أيضا ذكر قصّة نوح عليه السلام لمّا أمره الله ببناء سفينة وأخذ من كل كائن زوجين بما فيها الطّيور، فقال الشّاعر ملغزا في الغراب:

مَا طائرٌ لَيسَ لَـــهُ رُوحٌ وَقَدْ يَرى حِينًا لَـــهُ رُوحُ[2]

لَا يُشبهُ الطَّيرَ إذا مَا بَدَا أَوصَى عَليهِ مُجهِدا نُوحُ

وكأنّ الشّاعر يستعيد ما فعله نوح عليه السلام من أمر الطّيور التي أخذها معه على ظهر السّفينة حتى يحافظ على سلالتها، فالشّاعر عن طريق عملية التّناص يزيد من قوّة أفكاره وغنى نصوصه بمختلف الثقافات والمعارف والعلوم.

ممّا سبق عرضه من ألوان التّناص في شعر أبي الربيع الموحدي تبيّن أنّ التناص له أهميته في الثقافة الإنسانيّة والعربيّة على وجه الخصوص، وفي تطور الأدب العربيّ بشكل خاص، فهو ضروري للشّاعر في بناء نصّوصه كضرورة الماء والهواء لبناء جسم الإنسان. لقد أسهم التّناص عند الشّاعر في خلق شعريّة نصّية ذات أبعاد حضارية وثقافية وفكريّة في شعر موضوعاته.

1) المصدر السابق، ص112.

2) المصدر نفسه، ص123.

الفصل الثّاني

البناء الفنّي للصّورة الشّعريّة

أوّلا . مفهوم الصّورة الشّعريّة

1- لغة

2- اصطلاحا

ثانيا . مصادر الصّورة الشّعريّة

1 . صور مصدرها الطّبيعة الحية

2 . صور مصدرها الطبيعة الجامدة

ثالثا . أنماط الصورة الشعرية

1. الصّورة التّشبيهيّة

2. الصورة الاستعاريّة

3. الصّورة الكنائيّة

تعدّ الصّورة الشّعريّة أداة الشّاعر للتّعبير عن تجربته الشّعوريّة، وتعدّ بالنسبة للنّقد المعيار أو المقياس الّذي يبرز براعة الشّاعر وحذقه في صياغة صوّره فنّيا، ومدى تأثيرها في الآخر، مع قدرة تلك الصّوّر على المشاركة الوجدانية والانفعالية، وبعث الحياة في الجماد والجمال في الحياة، وهذا ما جعل البحث حولها –مفهوما وتركيبا ودورا– خصبا قديما وحديثا.

ولولا الصّورة الشّعرية ما انفتح النّص على عوالم و فضاءات قوامها الرّسم بالكلمات صيغت مع بعضها البعض في أشكال هندسيّة متميّزة ومختلفة فنّيا، لها أبعاد جمالية مثيرة للأفكار والعواطف والمشاعر. والصّورة بطبعها تخضع للتّلوّن بمثيرات خارجية محيطة بذات الشّاعر وداخليّة ذهنيّة ونفسية، احتار الباحثون في الاتّفاق عن تحديد مفهومها وضبط مصدرها ومكوناتها ودورها قديما وحديثا، فصارت ظاهرة مثيرة للجدل، يصعب إعطاؤها شكلا وهيئة واحدة أو مقاسا محدّدا. وهذا البحث يحاول تسليط الضّوء على مفهوم الصّورة الشعرية لغة واصطلاحا عند النقاد قديما وحديثا.

أولا . مفهوم الصورة الشعرية

1- لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور حول مفهوم الصّورة ما يلي:‹‹ صور: في أَسماء الله تعالى : المُصَوِّرْ وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتّبها فأَعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.››[1] فالصّورة تعني تصوير الله الخالق المصوّر للموجودات وترتيبها وإعطائها هيئة خاصّة تتمايز بها عن باقي الموجودات. يقول تعالى:﴿ هُوَ الذي يُصَورُكُم في الأرحامِ كَيفَ يَشَاءُ لا إلَهَ إلا هوَ العَزِيزُ الحَكِيم. ﴾ (آل عمران،6)

1) ابن منظور، لسان العرب،ج8، ص304.

‹‹ و تَصَوَّرْتُ الشّيءَ: توهّمت صورتَه فتصوَّر لي.››[1] فتصوّر الشّيء بمعنى توهّم صورة له حتّى تتشكّل هيئته في المخيلة.

ويوضّح ابن الأثير مفهوم الصّورة أيضا بقوله أنّها تأتي على معنى حقيقة الشّيء وهيئته الّتي وجد عليها، وعلى صفته التي تميّز بها دون سواه.‹‹ قال ابن الأَثير: الصّورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشّيء وهيئته وعلى معنى صِفَتِه. يقال: صورةُ الفعلِ كذا وكذا أَي هيئته وصُورةُ الأَمرِ كذا وكذا، أَي: صِفَتُه، والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ.››[2] قال تعالى:﴿خَلَقَ السَّمَوَات وَالْأَرْض بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾(التغابن، آ3)

فالصّورة في كلام العرب تتجلّى في هيئة الشّيء وصفته، فالهيئة تخصّ الشّكل، أي: الجانب الحسّي منه، أمّا الصّفة فتمثّل ما اختصّ به ذاك الشّيء من صفات جوهرية، أي: جوهر الشّيء وماهيته، فالصورة لا تكتمل للنّاظر إلّا إذا اجتمعت الهيئة والصّفة معا، فيتمّ تجسيم الشّيء وخلقه حسّا وروحا من خلال عملية التّصوّر.

2. اصطلاحا

يكاد الدّارسون يجمعون على صعوبة إعطاء مفهوم محدّد للصّورة الشّعرية، وتكمن صعوبة ذلك في تحديد مصطلح معين يمكن الاتّفاق حوله، فضبط المصطلح ليس بالأمر الهيّن، وأنّ الشّعر من غير صورة يعدّ كلاما عاديا تتلّفظ به الأفواه، فلا يمكن تخيّل نص شعريّ بالدّرجة الأولى من غير صورة، فالصّورة تعكس قدرة القائل وبراعته في التّأليف، وإثارة المشاعر، وحسن التّخييل، ومن أراد أن يدّعي لنفسه الإحاطة بمفهوم وماهية الصورة الشّعريّة، فإنّه يتوهّم، وذلك الادّعاء يعدّ ضربا من السّراب الذي يحسبه الظّمآن ماء.

أ- عند القدماء

لقد عنيت الصّورة باهتمام النّقاد والدّارسين قديما وحديثا لأهميتها في صناعة الشّعر وتأليفه وتخريجه على الصّورة الّتي ينال من خلالها الذّوق والإعجاب.

---

1) المرجع السابق، ص305.

2) المرجع نفسه، ص305.

واهتمّ النّقاد والدّارسون العرب قديما بالصّورة وحاولوا إثراء مفهومها وشرح ماهيتها وكشف مكنوناتها فقد ورد ذكر الصّورة لديهم وبعض مشتقاتها كالصّورة والتّصوير، فوقف الجاحظ على مفهوم الصّورة بمعنى التّصوير حيث قال:‹‹ فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير.››[1] فالشّعر عند الجاحظ صناعة، تحتاج إلى مقدرة على الصّياغة بمجموعة من الوسائل تسهّل له عمل ذلك، فكلّ صناعة لها أدواتها ومؤهلّاتها، والشّعر عنده جنس أو نوع من التّصوير، فالتّصوير أعمّ من الشّعر وقد يكون بطرق أخرى، غير الشّعر، فالشّعر أحد أجناسه.

وتظهر الصّورة عند قدامة بن جعفر بمعنى الشّكل الذي تظهر فيه صياغة المعاني، فالمعاني للشّعر بمثابة المادة الموضوعة، والشّعر هو الصّورة؛ أي قالب تلك المعاني التي يوحي بها الشّاعر ويؤلّفها، إذ يقول:‹‹ إذا كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنّجارة، والفضّة للصّياغة، وعلى الشّاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرّفعة والضّعة...والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذّميمة أن يتوخّى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة››.[2] فقدامة بن جعفر يشير إلى أهمية المعنى لأنّه بمثابة المادة الموضوعة التّي يخلق منها الشّعر،فالشّعر صناعة تحتاج إلى مادة المعاني حتّى تتشكّل تلك الصّورة، فالمعاني بمثابة الفضّة مع الصّياغة، لأنّها مادتها، فالصّائغ يشكّلها كيفما شاء ويخرجها في أيّ صورة شاء، فالخاتم مثلا هو الصّورة؛ أي الهيئة التي تمّت صياغتها من تلك المادة الموضوعة(الفضة).

أمّا أبو هلال العسكري فيشير إلى أهمّية الصّورة في الإبانة عن جودة البلاغة وما تتركه من أثر في قلب السّامع مع صورة مقبولة ومعرض حسن؛ فتمكّنه في نفسه حيث قال:‹‹ والبلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصّورة شرطا في البلاغة،

1) الجاحظ، الحيوان، ج3، ت: عبد السلام محمد هارون، ط2، 1385هـ، 1965م، ص132.

2) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ضبط وشرح: محمد عيسى منون،المطبعة المليجية، ط1، 1352هـ،1934م، ص14.

لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة، ومعرضه خَلَقا لم يسمَّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى.››[1] فيربط أبو هلال العسكري تحقيق البلاغة في الكلام بجودة الصّورة، والصّورة تبنى من جودة العبارة، وحسن المعرض، والمعنى المفهوم، وما عدا ذلك فليس من البلاغة في شيء وإن كان معناه مكشوفا واضحا. ويشير في موضع آخر إلى أهمية التّعالق بين اللّفظ والمعنى في خلق الصّورة، فكلّ لفظ في النّص يؤدّي معناه مباشرة فعليه أن يلبس معناه وأن تحافظ هذه المعاني على ترتيبها وتدرّجها فلا يمكن التّقديم والتأخير في مواضعها حتّى لا تفسد صناعة الكلام، وإنّما إفسادها بالتّقديم أو التّأخير إن كان تركيبه غير سليم، فاللّفظ جسد والمعنى روحه في الصّورة، ولا يمكن لليد أن تحلّ محلّ الرّأس وهكذا دواليك، فيقول:‹‹ الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنّما نراها بعيون القلوب فإذا قدّمت منها مؤخرا، أو أخّرت منها مقدما أفسدت الصّورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حوِّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيرت الحلية.››[2]

ويربط عبد القاهر الجرجاني الصّورة بدوافع نفسية وسمات ذوقية وحسيّة فحيثما اجتمعت في التركيب أعطت الصّورة نسقا مؤثرا ودلالة أعمق، كلّما أبرزت المعاني في معرض حسن من الألفاظ فترفع من صورة أصلية إلى أخرى مصنوعة جميلة أنيقة ذات قيمة محرّكة للمشاعر والأحاسيس مستثيرة للعواطف تجعل القلب يتعلّق بها ويحبّها، فالصّورة عند الجرجاني لا تقوم على اللّفظ وحده أو المعنى وحده بل هما عنده عنصران متكاملان‹‹ فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صوّرها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشبّ من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطّباع على أن تعطيها محبة وشغفا.››[3]

---

1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي، محمد أبة الفضل إبراهيم، ط1، 1371هـ،1952م، ص10.

2) المرجع نفسه، ص161.

3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ،2001م، ص85.

وقد استفاد عبد القاهر الجرجاني من رأي الجاحظ عندما قال بانّ الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير، ليخرج بنظرة متكاملة حول مفهوم الصّورة؛ إذ ينظر إليها نظرة متكاملة تجمع ين اللّفظ المعنى، أو بين الشّكل والجوهر، فلا يمكن الفصل بينهما فهما يكملان بعضهما البعض، وأنّ جودة الشّعر تتحقّق بجودة النّظم، واتّحاد المبنى مع معناه، فيقول:‹‹ واعلم أنّ قولنا: الصّورة؛ إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا فلمّا رأينا البينونةَ بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان بيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. و كذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيُّنُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك. ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبيْنه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ:"وإنّما الشّعر صناعة، وضرب من التّصوير".››[1] فالصّورة طريقة للنّظم أو لصياغة المعنى بلفظه عن طريق العقل والإحساس، وطريقة الصياغة تختلف من شيء لآخر وهذا ما يميز إنسانا عن آخر أو فرسا عن غيره، والفروق ذاتها نجدها في المصنوعات، فكلّما اختلفت الصّورة اختلف المعنى؛ حينها تتجلّى قيمة الصّورة الشّعرية بفضل تلك الفروق التي تُدرك بالعقل أولا وبالذوق ثانيا. فالصّورة عند الجرجاني ضرب من النّظم؛ أي نظم الألفاظ ضمن سياق لغوي دال على معنى يدرك بالعقل والذوق والإحساس.

ويتجاوز حازم القرطاجني من سبقوه في جعلهم الصورة تجسيما أو نظما تتآلف فيه الألفاظ ذات معاني محدّدة في خلق صورة حسّيّة، وإنّما أدرك أنّ الصّورة الذهنية التي تحصل في الذهن ما هي إلّا صورة شوهدت بالعين في الواقع، فكلّ شيء حاصل خارج الذّهن يمكن تصّوره بإدراك واعي تكون للّفظ فيه مزية نظمه، والتّعبير عنه في هيئة تلك الصّور الذّهنية في أذهان السّامعين وأفهامهم. يقول حازم القرطاجني:‹‹إنّ المعاني هي

1)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: فايز الداية ومحمد الداية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1428هـ،2007م، ص465 ،466.

الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصّورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر عنه هيئة تلك الصّورة الذّهنية في أفهام السّامعين وأذهانهم››[1]. فالصّورة عند حازم القرطاجني لم تعد مجرد شكل وهيئة أو علاقة لفظ بمعنى وإنّما تجاوزت ذلك إلى الإدراك الذهني، إدراك ماهو موجود مرئي حول العين؛ فإن تمّ ذلك كان له وقع في الذّهن أقام له اللّفظ هيئة تلك الصّورة الذهنية في أفهام وأذهان السّامعين حتى يحدث التّفاعل معها والتّأثّر بها.

وإن كان الجرجاني قد تميّز بمنهجه في دراسة الصّورة الشّعريّة، وربط جودتها بطريقة النّظم واتّحاد اللّفظ والمعنى، فإنّ حازم القرطاجني قد تنبّه إلى الصّورة الذهنيّة ودورها في خلق الصّورة الشّعرية؛ وهو بذلك كان يومئ إلى ظاهرة التخييل الّتي تميّز الشّعر عن باقي الفنون الأخرى، فيقول:‹‹ و التّخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوّر ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض››.[2] فحازم القرطاجني تجاوز النظر إلى الصورة على أنها مجرد شكل أو هيئة أو علاقة اللّفظ بالمعنى، إلى ربط الجانب الفنّي للصّورة بالمدلول النفسيّ لها وما تتركه من أثر وانفعال في نفسية المتلقي، فيشعر بالانبساط أو الانقباض بحسب ما تحمله الصّورة الشّعريّة، فالصّورة عنده تجاوزت مرحلة التّجسيم والتّشكيل والصّياغة إلى مرحلة التّخييل والدّلالة الذّهنيّة.

ويقرن حازم القرطاجني التخييل بالمحاكاة، إذ يقول:‹‹ واعلم أنّ منزلة حسن اللّفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصّوّر الّتي يمثّلها الصّانع››.[3] فإذا كانت الأصباغ غير حسنة التّأليف متنافرة غير متناسبة مع صورها وإن أُحسن التّخطيط لها فالعين

1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص18، 19.

2) المرجع نفسه، ص 89.

3) المرجع نفسه، ص129.

تنفر منها ولا تستحسنها، كذلك الألفاظ إن أسيء تأليفها بعضها ببعض، وحدث التّنافر بينها لم تنزل من الأسماع منزلا حسنا، فمجّتها الأسماع لقبح التّأليف عليها. وإن كانت المحاكاة صحيحة ويقبلها العقل.

إنّ الفكر الوقّاد والنّظر الثاقب الذي تميّز به حازم القرطاجني عن سابقيه، وإن استفاد من دروسهم، فقد أفاد بنظرته حول مفهوم الصّورة؛ إذ بدت متوهّجة المعالم لقدرته التّمييز بين الصّورة التي تخلقها المحاكاة وشروطها، والصّورة الذهنيّة المدركة بالعقل عن طريق عملية التخييل لأنه يرى أنّ:‹‹ التّخييل هو قوام المعاني الشعريّة››[1]، فإن أراد الشّاعر تحصيل تلك الصوّر الشعرية كان لزاما عليه أن يتميز بقوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة، حيث يقول:‹‹ ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوّة حافظة، وقوّة مائزة، وقوة صانعة››.[2] فالقوة الحافظة تكمن في انتظام خيالات الفكر، على نحو ما هو موضوع في الواقع، أمّا المائزة فبها يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنّظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائمه، وأمّا آخر قوة فتمثلت في القوّة الصّانعة التّي تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النّظميّة والمذاهب الأسلوبيّة وبالجملة هي الّتي تتولّى جميع ما تلتئم به كليّات الصّناعة،... وهذه القوى في احتياج الشّاعر أن تكون موجودة في طبعه.[3]

هذا غيض من فيض من الدّرس النقدي و البلاغي في التراث العربي حول مفهوم الصّورة وتشكّلها و خصائصها و دورها في بناء النّص. فالإلمام بالتّراث كلّه ودرسه في هذا المقام يعدّ ضربا من المجازفة. وكما اهتمّ النّقد القديم بدراسة الصّورة باستفاضة فقد مهّد الطّريق واسعا للمحدثين حتى يدلوا بدلوهم مستفيدين ومتأثرين في الوقت ذاته من الدّرس الغربي في تناوله الصّورة الشّعرية، والبحث يحاول الوقوف عند بعض الدراسات المتميّزة لهؤلاء الدّارسين.

---

1) المرجع السابق، ص361.

2) المرجع نفسه، ص42.

3) المرجع نفسه، ص43.

ومن الصّعب إعطاء تعريف واحد للصّورة، أو الوصول إلى تحديده، لأنّه،‹‹ لمّا كانت الصّورة عنصرا مهما من عناصر الإبداع الشّعري ووسيلته المتميّزة بدا من المنطقي اتّصافها بطبيعة متغيّرة لما يطرأ من تبدّل في القيم والتّقاليد الشّعريّة في عصور ومراحل زمنيّة معيّنة، أو لظهور أسس شعرية جديدة أو تطوّر في المقاييس النّقدية أو تباين في المواقف الشّخصيّة من الشّعر وموضوعاته.››[1] أيضا اختلاف الدّارسين من بلاغيين ونقاد ولغويين حول إعطاء مفهوم واحد للصّورة ساهم في إثارة الجدل حول ماهيتها وصعوبة ضبطها. ومفهوم الصّورة يتطوّر عبر الزمن ومرتبط بالدراسات الحديثة والمتجدّدة في كل طور.

فكلّ قديم يعقبه حديث وهذا ما يثير الخصومات دائما بين تيارين أحدهما يمجّد القديم والآخر يناصر الحديث لما يرى فيه من حداثة ويرى في القديم تقليدا وعقما عن توليد الجديد أو عجز عن مسايرة الحديث المبهر. فنظرة المحدثين وإن بدا عليها نوع من التّطور والابتكار تبقى دوما مشدودة إلى الجذور الأصلية للدّرس اللّغوي والنّقدي والبلاغي العربيّ القديم لا تحيد عن الجهود المبتكرة فيه، فترجع إليه، ولا تزيغ إلى الجديد دون أن تتشرّب من معينه الفيّاض. فالجدل يزداد حول مفهوم الصّورة لارتباطها بالدراسات الحديثة النفسية والمدارس النقدية والأدبية وكذا علاقتها بعنصر الجمال. فهل وُفّق هؤلاء المحدثون في تحديد مفهوم دقيق للصّورة في الأدب العربي؟ أم أنّ مشّاربهم تفرّقت بين ما استخلصوه من التّراث العربيّ وبين ما تدارسوه في الدّرس الغربي متأثرين بتلك التّيارات الأدبيّة الحديثة التي تسعى جاهدة أن تخلق جديدا مغرقا في الحداثة مشيحا بوجهه عن كل ما هو قديم لعقمه في تحديد مفهوم دقيق للصّورة حسب رأيهم؟

ويحاول البحث استعراض بعض المفاهيم حول الصّورة لفئة من النّقاد العرب المحدثين حتّى يتبيّن وجه الاختلاف بينها من وجه الشّبه والتّطابق.

ب- عند النقاد العرب المحدثين

1) بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص145,

يحاول أحمد الشّايب إعطاء مفهوم للصّورة الأدبيّة في كتابه "أصول النقد الأدبي" فيرى أنّ الصّورة الأدبيّة هي:‹‹ التي ترجع إلى أصلين هامين: الخيال والعبارة الموسيقية، أمّا الخيال فمن عناصره التّشبيه والاستعارة والكناية والطّباق وحسن التّعليل››[1] فالصّورة عنده مكون من عنصرين الخيال والعبارة الموسيقية، ويظهر بساطة مفهوم الصّورة الأدبيّة عنده، فنظرته للخيال نظرة تقليدية حصرها في التشبيه والاستعارة والكناية والطّباق وحسن التّعليل، وأمّا العبارة الموسيقيّة فما تتركه الألفاظ من جرس موسيقيّ داخلها، وكأنّه يشير إلى قضية النّظم التي تخضع لها الألفاظ وحسن تأليفها كما أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

ويرى أنّ مقياس الصّورة الأدبيّة يكمن في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة: ‹‹ فمن البديهي أن مقياس الصورة الأدبية، هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة والصورة FORM هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا ومقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنّما مرجعه إلى التناسب بينها، وبين ما تصوّر من عقل الكاتب ومزاجه تصويرًا دقيقًا، خاليًا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، كأنّا نحادثه، ونسمعه كأنّا نعامله، ومن هنا كانت الصّفات الرّئيسيّة للآثار الأدبيّة الجيّدة هي: القوّة والرّقة››[2]. فهو يحدّد هذا المقياس بقدرة الصّورة الأدبيّة على عكس ما يختلج في نفسية الأديب من أفكار وعواطف في قوالب جميلة وهذا الجمال الفنّي لا يتحقّق إلا إذا تناسبت العبارة الخارجية مع ما تحمله تلك الصّورة الدّاخلية ،الأفكار والعواطف و الأحاسيس . فصوّرتها بدقّة وعناية وكأنّنا نحادث ونسمع قائلها، فجودة النّص من قوّة الصّورة في تصوير المعاني ورقّة العواطف التي تحملها.

ويتحدّث عز الدين إسماعيل عن الصّورة الشّعريّة فيقول:‹‹ فالواقع أنّ الصّورة الشّعريّة قد تنقل إلينا انفعال الشّاعر(تجربته الشّعوريّة) ولكنّها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة الّتي انفعل بها الشّاعر، وليست الصّورة الّتي يكونها خيال الشّاعر إلا وسيلة من وسائله في

1) أحمد الشايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة، ط10، 1994، ص 249.

2) المرجع نفسه، ص249، 250

استخدام اللّغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره(انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثّر››[1]

فعز الدين إسماعيل بدا مضطربا وهو يتحدّث عن الصّورة موظّفا "قد" التي تفيد التّشكيك مع الفعل المضارع (قد تنقل)، ثمّ يوضّح أنّ الصّورة التي يكوّنها خيال الشّاعر وسيلة من وسائل اللّغة لنقل المشاعر والانفعالات المؤثّرة. وهذه النّظرة لا تختلف كثيرا في مفهومها عند من سبق من النقاد المحدثين إلا أنه تناولها بطريقة تحليلية أكثر، وهو يلتقي معهم في أنها تمثيل للتجربة الشعورية، وتقوم بعملية النقل للفكرة التي انفعل بها الشّاعر، بحيث يتّخذ الشّاعر الخيال وسيلة من وسائل التعبير عن تجربته على نحو مؤثر في الآخرين

‹‹ ولمّا كانت الصورة دائمًا تعتمد على الألفاظ الحسية....سواء ما يدلّ منها على الأشياء أو الأوصاف، فإنّها لذلك كانت أقرب شيء إلى إدراكنا. والصّورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا. والشّاعر ـ في بحثه وتركيبه للصّورة ـ يستخدم اللّفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول: إنّ القصيدة مجموعة من الصور››[2].

فالصّورة عنده مجموعة من الصّور مادامت الألفاظ صورة، والقصيدة مجموعة ألفاظ وليست لفظا واحدا، فكيف يمكن للفظ الواحد أن يعطينا صورة بعيدا عن مجموعته ذات الدلالة الواحدة؟

ويوضّح علي صبح، في كتابه "الصورة الأدبية تاريخ ونقد" معنى الشّكل بأنّه ذلك المحسوس الذي نراه ونسمعه أو نشمه و نتذوقه أو أيّ حركة يمكن أن يشعر بها الجسم، فالصّورة تتعلّق بالحواس فكلّ ما تعكسه في العقل مرئيا أو مسموعا أو متذوقا أو مشموما فهو صورة، فيقول:‹‹ والشكل هو ذلك المحس الّذي تراه العين، أو تسمعه الأذن، أو تشمه الأنف أو يتذوقه الفم، أو يشعر به الجسم، فهو الذي ينبه الحاسّة، ويدفعها إلى الإعمال، ويمسح بالتّسجيل، وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات، التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها، أو هي مدلول اللفظ الحسي، فكل لفظ يرجع في الأصل إلى

1) عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1465هـ، 2004م، ص79.

2) المرجع نفسه، ص79.

مصدره الأول في اللغة، وهو الشيء المحسوس.››[1] فالصّورة الأدبيّة تتمثّل في الألفاظ والتراكيب الموحية بالمعنى المجسمة للفكرة، فكل لفظ في اللغة يرجع إلى أصله وهو الشّيء المحسوس الّذي يثير فينا الحواس، فالحواس هي التي تعكس صورة المعنى في قالب ملفوظ.

ويؤكد علي صبح على أهمية الصّورة كمصطلح في الأعمال الأدبيّة وخاصة فن الشّعر، فيبدو أنّه استفاد من آراء الّذين سبقوه حول تحديد مفهوم الصّورة الأدبيّة إذ كانت عنده أكثر وضوحا فيقول:‹‹ والصورة الأدبية تعد من القيم الهامة والأساسية في الأعمال الأدبية، وفي فن الشّعر خاصّة؛ لأنّها هي الوسيلة الجيّدة الدّقيقة في إظهار التّجارب الشّعوريّة بما تحوي من أفكار وخواطر، ومشاعر وأحاسيس، وبدونها لا نعرف شيئًا بدقة عن تجارب الغير، فكما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئًا››[2]. فهو يربط الصّورة الأدبيّة بالتّجربة الشّعوريّة، وما تحمله من أفكار وخواطر ومشاعر وأحاسيس، وكأنّها مجتمعة تعطينا صورة واضحة عن تجارب الغير، ولولاها ما تعرفنا عليها ولا عرفوا شيئا عن تجاربنا.

ليخلص في الأخير إلى إعطاء مفهوم للصّورة الأدبيّة:‹‹ الصّورة الأدبيّة، هي التّركيب القائم على الإصابة في التّنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التّعبير الّتي ينتقيها وجود الشّاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محسن مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين››[3]. فالتّنسيق الفنّي لوسائل التّعبير المتشكّل من الخواطر والمشاعر والعواطف يدخل في تركيب الصّورة الأدبيّة المتخيّلة المجرّدة من الماديات المحسوسة في العالم الخارجي وبهذا النّسق يمكنها من إيقاظ المشاعر والعواطف في الآخرين. فالصّورة عنده لم تعد شكلا قائما بذاته، بل هي تكمن في التّركيب الفنّي المنسجم بين مجموعة من العناصر (خواطر ومشاعر وعواطف) والتّي يبدع الشّاعر في انتقائها من عالم

1) علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، 2010، ص3.

2) المرجع نفسه، ص109.

3) المرجع نفسه، ص149.

المحسوسات وصياغتها بفنّية كاشفا بذلك عن معانيها المؤثرة في الآخر فتوقظ فيه تلك المشاعر والعواطف.

والصّورة الشّعرية عند عبد القادر القط تتشكل من مجموعة عناصر فنّية وطاقات إبداعيّة وإمكانات تعبيريّة للتّعبير عن التّجربة الشّعوريّة ينظمها الشّاعر وفق نسق بيانيّ متصاعد:‹‹ فالصّورة في الشّعر هي "الشّكل الفنّي" الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب و الإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف و التّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي››[1].

و أمّا الصّورة عند وحيد صبحي كبَّابَه وسيلة في غاية الأهميّة للتّعبير عن تجربة الشّاعر التي تجسدها الأفكار و العواطف ‹‹ إنّ الشّاعر، شأنه شأن أيّ فنان، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاجُ إلى وسيلة تتجسد فيها، هذه الوسيلة هي الصورة.››[2]

ويستطرد في إيضاح دور الصّورة في نقل تجربة الشّاعر وأنّ ذلك لن يتأتّى لك إلّا إذا وقفت عند عناصر تجربته الشّعريّة بعناصرها ـ الأفكار و العواطف ـ نقلا حيا مفعما بالحركة، فمن غير الصّورة تبقى عناصر التجربة جامدة لا حياة فيها. فهي الوسيلة الوحيدة التي تتجسّد من خلالها أفكار الشّاعر وعواطفه. فيقول في شأنها ‹‹ والصورة، إذ تمثّل تجربة الشاعر، إنّما تمثّل أفكاره وعواطفه، وحتى أحاسيسه التجريدية.(31) لهذا لا بدّ لنا، ونحن نتحدث عن دور الصّور في نقل تجربة الشّاعر، من الوقوف عند عناصر هذه التّجربة، الأفكار والعواطف. فأفكار الشّاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها، ما لم تتبلور في صورة. فالصّورة هي الوسيلة الفنيّة الوحيدة الّتي تتجسّد بها أفكار الفنان وعواطفه››[3].

---

1) عبد القادر القط، الاتّجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر، مكتبة الشباب، 1988م، ص391.

2) وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – *دراسة*– من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص8.

3) المرجع نفسه، ص8، 9.

ويؤكّد جابر عصفور أهمية الخيال الشّعريّ في تشكيل الصّورة الشّعريّة لأنّها أداته ووسيلته ومادته التي تجعله فعالا ونشيطا له دوره الفعّال في أداء وظيفته، فمن غير الخيال لن يتحقّق للصّورة مفهوم وحضور داخل النّص.:‹‹ أنّ أي مفهوم للصّورة الشّعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعري نفسه؛ فالصّورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامّة الّتي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه››[1].

ويرى جابر عصفور أنّ الصّورة هي الوسيط الّذي يتمّ من خلاله استكشاف تجربة الشّاعر فيتفهّمها و يعطيها المعنى والنّظام، والشّاعر الأصيل الذي لا ينظر إلى الصّورة على أنّها شكل أو فكرة أو خيال، وإنّما ينظر إليها على أنّها تعبير عن حالات شعوريّة لا يمكن فهمها بعيدا عن الصّورة. فيقول:‹‹ إنّ الصّورة هي الوسيط الأساسي الّذي يستكشف به الشّاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنّظام. وليس ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع شكلي، فالشّاعر الأصيل يتوسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسّدها بدون صورة››[2].

ويخلص علي البطل إلى وضع مفهوم جديد للصّورة فيقول عنها:‹‹ فهي عمل تركيبي، يقوم الخيال ببنائها مما خلّفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجيّ معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصّله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا من وجوده المادّي، لأنّ الواقع لا جمال فيه.››[3] فهو ينظر لتلك الصّورة الّتي يخلقها الخيال عن طريق عملية التّركيب بعيدا عن عوالم الواقع، فهو يخلق صوّره الجديدة بديلا لتلك المجسّدة للمادة في الواقع لأنه لا جمال فيها، بينما الجمال يكون من صور نسجها الخيال.

فالصّورة عنده ليست نسخا لما هو موجود من صوّر في عالم المادّة أو محيطه؛ وإنّما تشكيل لغوي مستمد من عوالم الحسّ المختلفة تساهم في إبرازها تلك الصّوّر النفسيّة

---

1) جابر عصفور، الصّورة الفنّية، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص14.

2) المرجع نفسه، ص 383.

3) علي البطل، الصورة في الشّعر، دار الأندلس، ط2، 1401هـ، 1981م، ص27 ،28.

والعقليّة‹‹ فالصّورة تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس، إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصّوّر النفسيّة والعقليّة››[1].

وقبل الدّراسة التّطبيقيّة لأنماط الصّوّر في شعر الألغاز والأحاجي، وجب علينا أن نتعرّف إلى مصادر هذه الصّوّر، وتشكيلها وتركيبها الفنّي.

ثانيا . مصادر الصورة الشعرية

تعدّ الطّبيعة ملاذ الشّعراء قديما و حديثا يهرعون إليها يبثونها لواعجهم وانشغالاتهم، إن حزنوا لجأوا إليها يستفرغون حزنهم، وإن فرحوا ترنّموا في أجوائها، فهذا الارتباط الوثيق بالطبيعة والامتزاج بعناصرها جعلها مصدرا رئيسا يستمد منه الشّعراء صوّرهم، فهي لا تنشأ من فراغ، وإنّما يستمدّ معظمها ممّا يحيط به من طبيعة حيّة أو جامدة، من طبيعة متحرّكة أو صامتة، فهي تعتبر المادّة الخام الّتي يشكّل منها الشّاعر تجاربه ويبني أفكاره ويصوغ صوّره وينسج أخيلته. وأثناء تصفّح شعر الألغاز والأحاجي تبيّن أنّ الشّاعر سليمان أبو الربيع قد اتّخذ من الطبيعة بنوعيها الحيّة والجامدة ملاذا للتّعبير عن صوّره الشّعرية.

1 . صور من الطّبيعة الحيّة

اهتمّ الشّاعر بتصوير الطبيعة الحيّة الناطقة المتحرّكة من خلال وصف الحيوانات المحيطة سواء أكانت مستأنسة أو متوحشة أو أليفة أو من المؤذية، أو الطيور و الزواحف والحشرات...وقد وظّفها الشّاعر لتشكيل صوّره الشّعريّة على المنحى التّالي:

أ- الحيوانات المستأنسة

تمثل الحيوانات المستأنسة عنصرا مهما في تشكيل الصّورة الشّعرية عند الشّاعر أبو الربيع الموحدي، ومنها:

1) المرجع السابق، ص30.

1- الغزالة[1]: شغلت الغزالة الشاعر على غرار الشعراء القدماء لما لها من مظاهر الجمال الفاتن وغالبا ما ارتبطت بالغزل في الشعر العربي؛ إذ حاول الشّعراء ربط جمال محبوبتهم بجمال الغزالة، والمفارقة عند الشّاعر أنّه وظّفها ملغزا في النّاعورة حتى ليخيّل للسّامع أنّه يتغزّل بامرأة فاتنة فائقة الجمال، حيث قال الشّاعر:

أَلَا خَبرونِي مَا اِسمُ الّتي تُحاكِي الغَزالةَ فِي مَشيهَا
وَتَجهدُ فِي شُغلِها دَائبًا فَتبدِي العَجائبَ مِن وَشيِهَا

2- المها[2]: يقول الشّاعر ملغزا في صدف الجوهر مستعينا بتوظيف المها وهي أيضا من الحيوانات التي يستأنس بها الشّاعر في الوصف والغزل.

مَا حَاملُ مِنْ غَيرِ فَحلٍ وَقَدْ يَعرفُ بَعضُ النَّاسِ أَسرارهَا
حَتىَ إِذا جَاءَتْ بِمثلِ المَهَا خَرائدًا نَعرفُ مِقدارَهَا

3- الفرس[3]: من الحيوانات الّتي يستأنس بها الشّعراء نظرا لأهميتها وقوتّها وجمالها، يقول الشّاعر ملغزا في جبل درن:

وَشامخُ الأَنفِ إلّا أَنّهُ جَبلٌ لَمْ تَدْرِ ذِروتُهُ مَا حَافِرُ الفَرسِ

ب- الطيور:تعكس بيئة الشّاعر اهتمامه بأنواع من الطّيور كالجراد و العقعق والغراب وهذا لأهميتها في حياتهم وحاجتهم إليها ومشاركتها لهم في بيئتهم.

1. الجراد[4]: يقول في جراد:

حَاجَيتُ ذَا فَهمٍ وذَا فِطنةٍ فِي اِسمٍ رُباعِي مِنَ الطَّيرِ
إِنْ قَلبْتَ أَحرُفهُ أَصبَحَتْ وَصْفًا لَهُ فِي هَيئةِ السَّيرِ

2 . العقعق: يقول الشّاعر ملغزا في عقعق[5]:

أَلَا أَيُّها الحِبرُ مَا طَائرٌ قَصيرُ الجَناحِ طَويلُ الذَّنبِ

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص125.
2) المصدر نفسه، ص126.
3) المصدر نفسه، ص112.
4) المصدر نفسه، ص 119.
5) المصدر نفسه، ص122.

يَقلبُ عَينينِ فِي رَأسِهِ كَنقطَتِي الزّئبقِ المُتشعّبِ

3 . الغراب: يقول في الغراب[1]:

مَا طائرٌ لَيسَ لَـهُ رُوحٌ وَقدْ يَرَى حِينًا لَـهُ رُوحٌ

لَا يُشبهُ الطَّيرَ إِذَا مَـا بَدَا أَوصَى عَليهِ مُجهِدًا نُوحُ

وَهوَ عَظيمُ الرَّأسِ ذُو قَامَةٍ يَمشِي لَعُمرِي وَهوَ مَذْبُوحُ

ج . في الحيوانات المستوحشة

انفرد اللّيث في تشكيل الصّورة عند الشّاعر في شعر الألغاز و الأحاجي وهو يلغز في جبل درن.

1. اللّيث[2]: يقول في جبل درن دائما:

مُنعٌ تَلوحُ لَنَا بِيضـًا نَواجِذُهُ كَاللّيثِ يُكَشِّرُ عَنْ أَنيابِ مُفترسِ

يَمشِي ضُحًى وَكأَنَّا فِي مَناكِبِه نَمشِي مِنَ الفَزعِ المُلتفِّ فِي غَلسِ

د . في الحيوانات المؤذية:

ونجد في شعر الألغاز والأحاجي صورة شعرية شكّلها حيوان ضار كالأرقم .

1. الأرقم[3]: قال أبو الربيع ملغزا في سوار:

لَمْ تَجدْ عَينايَ عَنهُ مَصرفًا أَرقمُ أَبصرتُهُ مُنعطِفًا

وَغَدَا يَلسعُ بَعضَ بَعضَهُ وَ يَعضُّ الجِسمَ مِنهُ أَسَفًا

1) المصدر السابق، ص123.

2) المصدر نفسه، ص123.

3) المصدر نفسه، ص124.

ثانيا . صور من الطّبيعة الجامدة

استولت الطبيعة الجامدة الصّامتة السّاحرة على الشّاعر بما تثيره حولها من فتن وسحر وجمال فتفنّن الشّاعر في ذكر مباهجها على اختلاف الأشكال والألوان فوظّفها في تشكيل صوّره الشّعريّة، من معادن وسمائيات ونباتات...

1 . المعادن النّفيسة

أ- الذّهب[1]: قال الشّاعر أبو الربيع ملغزا في مبخرة:

وَمُحنيةٍ مِنهَا الضُّلوعُ عَلى الجَمرِ عَبيريةَ الأنفاسِ طَيبـةَ النّشرِ

إذا أَودعتْ جَمرًا تَضوّعَ رِيحُهَا بِعُرفِ فَتيتِ المِسكِ أو عَنبرِ الشَّجرِ

تَأنَّق فِيهَا صَانِعُوها بِجُهدهِمْ وَصَـاغُوا لَهَا ثَوبًا مِن الذَّهبِ التِّبرِ

ب- الدّر والمرجان[2]: وقال ملغزا في ألوف:

قَد أَودعَ اللهُ سرَّ الحُسنِ صَفحتَهُ وَنَظمُ الدُّرِ والمُرجانِ فِي فِيهِ

2 . السّمائيات

أ- الشّمس:

قال الشّاعر أبو الربيع ملغزا في جبل درن[3]:

فَكنْتَ مُوسى وَكَان الطُّورُ تَصعَدُهُ وَكانَتْ الشَّمسُ فِيهِ آيةَ القَبَسِ

وقال أيضا ملغزا في الصّابون[4]:

وأَسمَرٌ يَصرفُ السّودانُ بِيضًا وَيخشَى الشَّمسَ أَنْ تَعدُو عَليهِ

ب- النّجوم[5]: قال الشاعر ملغزا في الحمام:

وَذِي وَقارٍ صَموتٍ جِدُّ مُحتشِمِ مُقطَّبِ القَسماتِ غَيرِ مُبتَسِمِ

---

1) المصدر السابق، ص131.

) المصدر نفسه، ص2.116

3) المصدر نفسه، ص112.

4) المصدر نفسه، ص133.

5) المصدر نفسه، ص127.

مِثلَ الدَّنانِيرِ فِي إكليلٍ مَفرِقَهُ أَوْ كَالنّجومِ بَدتْ فِي حُندُسِ الظُّلمِ

ج- الأفلاك[1]: قال الشّاعر ملغزا في إسطرلاب:

للهِ أَيُّ جَوادٍ ظلَّ مُرتبِطًـا مِنْ تَحتِ مَربَطِهِ السَّبعُ المُحيطاتِ

إِنْ حلَّ يَومًا تَرى الأَفلاكَ سَاقطةً اللهُ حَسبِي بَلْ السَّبعُ المَحوطَـاتِ

د- البرق[2]: قال الشاعر ملغزا في الشّمس:

وَمَاشيةٍ كَالبرقِ لَكنَّ خُطوهـَا أَشدُّ الْتصَاقًا مِنْ خُطَى النَّملِ فِي الوَحلِ

هـ- الثّريا والكواكب[3]: قال الشّاعر ملغزا في مبخرة:

فَجاءتْ تَروقُ العَينَ شَكلا وَمَنظرا كَمثلِ الثُّريَا فِي كَواكبهَا الزُّهرِ

و- القمر[4]: قال الشّاعر ملغزا في النهر:

وَمَا سابِقٌ لا يرى صَاعدًا تَراهُ إذا مَا اسْتقامَ انْحدَرْ

لَهُ مِنكَ رُبعٌ وَمِنهُ الحَياةُ وَذلكَ حَظُّ جَميعِ البَشرِ

إِذا مَا جَلستْ لَهُ ليلـةً حَكى لَك أَنْجُمَها والقَمرُ

3 . النّبات: مثل توظيفه للفظة الشجر والثمر والأزاهر والقضيب.

قال الشّاعر أبو الربيع ملغزا في ثريا المصابيح[5]:

يَا مُظهرًا لِلضّميرِ مَا شجرَه لَيستْ إِذَا أَثمرَتْ بِمبتكَرَه

تَطلُعُ من ثَمرِها لِناظِرِهَا مِثلَ الأَزاهرِ تُشبهُ الحُبرَه

أُصولُها للسَّماءِ صَاعدَةٌ و قَضبُها ضِدَّ ذَاك مُنحدِرَه

لَيستْ وَإِنْ أَثمرَتْ بِمُنبتَة يَابسةٍ . فاعلمن . وَلا خَضِرَه

) المصدر السابق، ص1.128

2) المصدر نفسه، ص130.

3) المصدر نفسه، ص131.

) المصدر نفسه، ص4.133

5) المصدر نفسه، ص120.

ثالثا . أنماط الصّورة لشعرية

1 – الصّورة التّشبيهيّة

والتشبيه في اللّغة كما ورد في لسان العرب مادة "شبه" ‹‹ شبه: الشّبه والشّبه والشّبيه: المثل، والجمع أشباه. وأشبه الشيء الشيء: ماثله. وأشبهت فلانا وشابهته واشتبه علي وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه. وشبهه إياه وشبهه به مثله. والمشتبهات من الأمور: المشكلات. والمتشابهات: المتماثلات. وتشبه فلان بكذا. والتشبيه: التمثيل.››[1] فشابه الشّيء غيره بمعنى ماثله، وشبيه الشيء مثله.

ويعرّفه علي الجرجاني في معجم التّعريفات، التّشبيه هو:‹‹ الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، فالأمر الأوّل هو المشبّه، والثّاني هو المشبّه به وذلك المعنى هو وجه التّشبيه ولابد فيه من آلة التّشبيه، وغرضه والمشبّه››[2]. فالتّشبيه هنا هو الدّلالة على مشاركة أمرين في صفة من الصّفات أو حالة من الأحوال، فالأمران هما طرفا التّشبيه، والمعنى المشترك بينهما هو وجه الشّبه، ولابدّ لذلك من أداة للتّشبيه.

أمّا في الاصطلاح، فيعرفّه أيضا علي الجرجاني بقوله:‹‹ هو الدّلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشّيء في نفسه كالشّجاعة في الأسد، والنّور من الشّمس.››[3] أي تشارك شيئين في صفة من الصّفات أو حالة من الأحوال كأن نقول: زيد مثل الأسد في الشّجاعة.

وأمّا عبد الفتّاح لاشين فقد ضبط تعريفه أي: أنّ التّشبيه عقد مماثلة بين الشيئين لاشتراكهما في صفة بواسطة أداة كالكاف مثلا والأدوات كثيرة منها الحروف ومنها الأفعال ومنها الأسماء لأداء غرض بلاغيّ، قائلا:‹‹ فالتّشبيه عقد مماثلة بين شيئين أو أشياء لاشتراكهما في معنى ما بأداة ملفوظة أو ملحوظة كالكاف ونحوها لغرض مقصود››[4].

---

1) ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص17.

2) علي الجرجاني، معجم التعريفات، ت: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة القاهرة، مصر، ص52.

3) المرجع نفسه، ص52.

4) عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، ص35.

والتّشبيه من منظور المحدثين مثل جابر عصفور، فهو عقد مقارنة بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة صفات وأحوال وقد تستند على مشابهة حسيّة أو عقليّة. يقول جابر عصفور:‹‹ التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصّفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني، الذي يربط بين الطّرفين المقارنين.››[1]

وللتّشبيه أهمية بالغة في تشكيل الصّورة الشّعرية، وبلوغ مراتب البلاغة بين الشّعراء والمفاضلة بينهم بمعيار الجودة وشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ وإصابة الوصف حيث يقول القاضي الجرجاني في هذا المقام:‹‹ وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وَبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولا يحفل بالإبداع والاستعارة.››[2]

يتّضح من هذه المفاهيم للتّشبيه أنّه لم يعد تقريب حقيقتين إلى بعض بجامع صفة من صفات أو مجموعة صفات مشتركة أو حال من الأحوال حسيّا أو عقليّا بل صار التّشبيه فيما يحقّقه من دلالات و إيحاءات وما يتركه من أثر في نفسيّة المتلقي.

ومن خلال المفاهيم السّابقة يتّضح وأنّ للتّشبيه أركانا أربعة تتمثّل في المشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه وأداة التّشبيه، وليس بالضرورة أن تجتمع الأركان الأربعة، فقد تحذف الأداة أو وجه الشّبه أو كلاهما معا.

وقد تمظهر التّشبيه في شعر الألغاز والأحاجي بصوّر مختلفة، فمنها ما كان بالأداة أو الفعل أو الاسم.

---

1) جابر عصفور، الصّورة الفنّية، ص172 ،173.

2) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ، 2006م، ص 38.

ومن التّشبيه الّذي جاء بالأداة (الكاف) قول الشّاعر أبي الرّبيع ملغزا في جبل درن[1]:

وَشَامخُ الأَنفِ إِلّا أنّهُ جَبلٌ لَمْ تَدرِ ذِروتُهُ مَا حَافرُ الفَرسِ

مُنعٌ تَّلوحُ لَنا بِيضًا نَواجذُهُ كَاللّيثِ يُكشِّرُ عَن أنَيابِ مُفترسِ

نَمشِي ضُحًى فِي مَناكبِه نَمشِي مِن الفَزعِ الملتف فِي غَلسِ

لقد مثّل الشّاعر حين شبّه صورة الجبل في صورة ليث مفترس مكشّر عن أنيابه موظفا الأداة(الكاف) ممّا زاد في إيضاح الصّورة وجعلها ذات دلالة وإيحاء فوجه الشّبه تمثّل في شراسة كليهما وما تحققه تلك الصّورة من الفزع والخوف الذي لفّ الجبل لمن يمشي في مناكبه، فهذه الصّورة موحشة ومرعبة.

وقوله في التّشبيه التّالي موظفا (الكاف) أيضا ملغزا في الحمام[2]:

وَذِي وَقارٍ صَموتٍ جِدُّ مُحتشمِ مُقطبِ القَسماتِ غَيْرَ مُبتسمِ

مِثلَ الدَّنانِيرِ فِي إِكليلٍ مَفرقُـــــــهُ أَو كَالنَّجومِ بدَتْ فِي حُندسِ الظُّلمِ

فبعدما شبّه الحمام بإنسان يتّصف بالوقار والصّمت والاحتشام وما ميّز ملامح وجهه وتقاسيمه المقطّبة بدت للشّاعر وكأنّها النّجوم في ظلم اللّيل الشّديد، فوجه الشّبه بينهما البروز والوضوح واللّمعان لما تتركه النّجوم من إضاءة جميلة في ظلم اللّيل وقد خلق الشّاعر صورة جميلة فيها إيحاء ودلالة أنست القارئ عبوس الحمام وتقطيب جبينه لأنّه شكّلها من نقيضين.

وها هو الشّاعر يصوّر الشّمس في لغزه قائلا[3]:

وَمَاشيةٍ كَالبرقِ لَكنْ خَطوُهَـــــا أشدُّ الْتصاقًا مِنْ خُطَى النَّملِ فِي الوَحلِ

فالشّاعر شبهّها في مشيها بالبرق والمعروف عنه سرعة وميضه لكنّه بالمقابل شبّه خطوها بخطى النّمل في الوحل، وهي خطى متثاقلة جدا وهي صورة معبرة موحية عن الرغبة

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص112,

2) المصدر نفسه، ص127.

3) المصدر نفسه، ص130.

في السّرعة لكن هناك ما يشدّها للإبطاء، وهذا ما يثير الدّهشة والاستغراب في نفسية المتلقي.

ومن الصوّر الأخرى الّتي ورد عليها التّشبيه توظيف الفعل تحاكي وهو يلغز في ناعورة، قائلا[1]:

أَلَا خَبِّرُونِي مَا اسمُ الَّتي تُحاكِي الغَزالةَ فِي مَشيِهَا

وَتجْهدُ فِي شُغلهَا دَائبــًا فَتبدِي العَجائبَ مِنْ وَشيِهاَ

لقد أعطى الشّاعر أبو الربيع صورة المرأة للنّاعورة فشبّه مشيتها بمشية الغزالة لما فيها من فتنة تأسر القلوب فهي ذات إيحاء ودلالة جمالية لما تتركه حولها في الطّبيعة من جمال أخّاذ يسلب العقول كما سلبت مشيتها القلوب.

ومن الصّوّر الأخرى التي جاء التّشبيه عليها الاستعانة ب:(مثل) ومعه الفعل (تشبه) وهو يلغز في ثريا المصابيح يقول الشّاعر أبو الرّبيع[2]:

يَا مُظهرًا لِلضّميرِ مَا شَجرَه لَيسَتْ إِذا أَثمرَتْ بِمبتكَرَه

تَطلُعُ مِن ثَمرهَا لِناظِرهـــــا مِثلَ الأَزاهرِ تُشبِهُ الحُبرَه

وكأنّ الثّريا شجرة أضواؤها مثل الأزاهر تعطيها منظرا مبهجا وهي مجتمعة شكّلت صورة أخرى وكأنها برد من البرود فهذه الصورة مركبة بتشبيهين، فهي ذات إيحاء ودلالة جمالية تنسيك المشبه وهو جماد بخلق صورة حيّة تنبض بالحياة.

ومن التّشبيه البليغ الّذي يتساوى فيه المشبه و المشبه به، والّذي برع الشّاعر في سبك صورته و إعطائها بعدا جماليا وإيحاء دلاليا بجعل المشبّه "جلجل بازي*" مساويا للمشبّه به فهو تارة شخص ناطق وأخرى أبكم أخرس، والغرض منه تأكيد حال المشبّه وتقريرها في

1) المصدر السابق، ص125.

2) المصدر نفسه، ص120.

*) جرس صغير.

ذهن المتلقي، بالإضافة إلى إثارة الشّعور واستحسان المشبه واستطرافه، ومن المبالغة في المساواة والجمع بين المشبّه و المشبّه به، يقول الشّاعر أبو الربيع في جلجل بازي[1]:

مَا اسمٌ لِشيءٍ وَهوَ شَخصٌ نَاطقٌ مِن غَيرِ لَفظٍ بَينٍ وَصـــــــــراحِ

حَسنُ الفَصاحَةِ وَهوَ أَبكمٌ أَخرسٌ يُبدِي مَكانَ صَديقِـــــهِ بِصياحِ

2 . الصّورة الاستعاريّة

والاستعارة في اللّغة مأخوذة من:« العارِيّة، أَعارَه الشيءَ وأَعارَه منه وعاوَرَه إِيَّاه والمُعاوَرة والتَّعاوُر: شبه المُدَاوَلة والتّداوُل في الشّيء يكون بين اثنين. واسْتَعارَه الشّيءَ واسْتَعارَه منه: طلب منه أَن يُعِيرَه إِيّاه؛ واعْتَوَروا الشّيءَ وتَعوَّرُوه وتَعاوَرُوه: تداوَلُوه فيما بينهم، قال: والعارِيّة منسوبة إِلى العارَة، وهو اسم من الإِعارة تقول: أَعَرْتُه الشّيء أُعِيره إِعارة وعَارةً، ويقال: اسْتَعَرْت منه عارِيّةً فأَعارَنِيها، يقال: اسْتَعَرْنا الشّيء واعْتَوَرْناه وتَعاوَرْنَاه بمعنى واحد، وقيل: مُسْتَعار بمعنى مُتعاوَر أَي مُتداوَل»[2]. فالاستعارة بمعنى إعارة الشّيء ونقله من شخص لآخر فتصبح تلك العارية من صفات المعار إليه.

ويرى ابن الأثير أنّ الأصل في الاستعارة المجازيّة:« مأخوذ من العارية الحقيقية الّتي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض النّاس من بعض شيئا من الأشياء ... وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللّفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشّيء المستعار من أحدهما إلى الآخر.»[3] وهو بهذا المعنى يشير إلى قضية التّعارف بين اللّفظين الّذين يعير أحدهما للأخر معنى من معانيه كما يحدث بين الشخصين فلا يمكن لشخص أن يعير شيئا لشخص يجهله ولا تربطهما علاقة.

وأمّا في اصطلاح النقاد القدماء فقد عرّفها أبو هلال العسكري: « الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك لغرض إما أن يكون

---

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص110.

) ابن منظور، لسان العرب، ج10 ، ص334، 2.335

3) ابن الأثير، المثل السّائر، ت: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر ، ط2، ص77.

شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[1] فأبو هلال العسكري ينقلها من معناها اللّغوي الدّال على نقل الشيء من شخص لآخر إلى نقل العبارة من موضع استعمالها اللّغوي إلى الاستعمال المجازي لأغراض بلاغيّة كشرح المعنى وإظهاره أو تأكيده في الأذهان أو لوجه المبالغة فيه أو الإيجاز أو تحسين الصّورة وإبراز معرضها.

أمّا في النقد الحديث أولى النّقّاد المحدثون الاستعارة عناية جليلة، وجعلوا لها مكانة مرموقة وقدّموها على التّشبيه، فصارت بنظرهم قوام البيان؛ لأنّها بحسب رأيهم:« أقدر على تحقيق التّفاعل والتّداخل والانسجام الدّلالي بين الموضوع وصورته،.... إضافة إلى قدرة الاستعارة على استيعاب عناصر التّجربة الشّعريّة وتنوّعها.»[2] فخرجت الاستعارة من الاهتمام بالمشبه و المشبه به والعلاقة الجامعة بينها إلى ما تتركه من أثر بعد التّداخل والتّفاعل والانسجام بين طرفيها ومدى استيعابها للتّجربة الشّعريّة.

ويعتبرها شيخ أمين بكري قمّة الفنّ البياني فبصوّرها الرّائعة وأصالة إعجازها يمكن للشّاعر أن يحلّق في سماوات الإبداع، فيقول:« قمّة الفنّ البياني وجوهر الصّورة الرّائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى الّتي يحلّق بها الشّعراء وأولو الذّوق الرّفيع إلى سماوات الإبداع»[3].

والاستعارة فن من فنون التّصوير البياني الّتي تنسيك التّشبيه بروعتها ، يلجأ إليها الشّعراء لتحسين صوّرهم وإبرازها، ورغم طبيعة شعر الألغاز والأحاجي الّذي يخاطب العقل قبل العاطفة فقد حفل شعره بمجموعة لا بأس بها من الاستعارة في النّصوص الشّعريّة، وقد أحسن الشّاعر سبكها وصياغتها.

---

1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى ألباني وشركاه، القاهرة، مصر، ط1، 1381ه، 1952م، ص268.

2) محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النّص الشعري، نقلا عن: الصالح زكور، جماليات المكونات الفنية في ديوان اللّؤلؤة لعثمان لوصيف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث،1433ه، 2012م ، ص100، 101.

3) شيخ أمين بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، المرجع السّابق، ص101.

ومن الصّوّر الرّائعة التي تلفت النّظر ما ورد في لغزه حول الكتاب[1]:

أَلا بِأبِي لَدنِ المَعاطفِ أَهيفُ كَحيلُ الجُفونِ و الحُلَى والحَواجبِ

جَميلٌ مُحيّاهُ، كَريمٌ لِقاؤُهُ رُقاقٌ حَواشِيهِ، صَقيلُ التَّرائِبِ

لقد استعار الشّاعر أبو الرّبيع من المرأة الجميلة الّتي استهوته وملكت قلبه صفات وأعارها للكتاب فجاءت صورته مركّبة من متعدّد فالاستعارة هنا لا تقوم على لفظ واحد وإنّما اكتملت الصّورة عنده بمجموعة من الإضافات (أهيف، كحيل، جميل، كريم، رقاق، صقيل)، وهذا النّوع من الاستعارة يعرف بالاستعارة المطلقة: ‹‹ هي التي لم تقترن بما يلائم المشبه والمشبه به.... أو ذكر فيها ملائمها معاً››[2]، فالشّاعر قام بالتّشخيص وهو كما عرّفه سيّد قطب ‹‹التّشخيص يتمثّل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظّواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة الّتي قد ترتقي فتصبح حياة إنسايّة››[3] فالجماد(الكتاب) بعدما خلع عليه الشّاعر الحياة صارت حياته تشبه حياة الإنسان، والشّاعر بهذا التشخيص يسعى إلى تحسين صورة الكتاب وتقريبه من القلب بحشد مجموعة من الصّفات المستعارة، وهي ذات قدرة إيحائية في حلّة جمالية تأثيريّة، حتّى يخيل للمتلقي نسج معالم تلك الصّورة عن الكتاب في ذهنه فتصبح صورة مرئية، وبالمقابل نلمس مسحة الإيهام بإضفاء هذه الصّفات الأنثوية على الكتاب حتى يخال المتلقي أنّ الشّاعر يتحدث عن فتنة امرأة بارعة الجمال، بالإضافة إلى ما تركته الاستعارة من إيقاع بتعاقبها وتساوي عباراتها بين شطري البيتين الشّعريين.

وفي موضع آخر يلبس الشّاعر الجماد أفعالا استعارها من الإنسان ليضفي عليه حركة وحيوية بفضل عملية التّشخيص كالمصافحة والسّرعة والافتراق وغيرها ممّا لا يكون إلّا للإنسان وهي أفعال يصدرها بمحض إرادته، فالاستعارة في هذه الأبيات قد أضفت الحركة والحيوية على البابين وكأنّهما شخصان متلازمان لبعضهما حتى وهما يفترقان،

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص115.

2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص272.

3) سيد قطب، التّصوير الفني في القرآن، دار الشّروق، ص73.

ففراقهما لم يكن عن شحنة أو عن غضب وإنّما لفترة ثمّ يجتمعان معا، وهكذا دواليك وهما يمارسان معا حركية الحياة اليومية فبالإضافة إلى جمالية الصّورة فهناك براعة في خلقها لإبراز الملغّز حوله وتقريبه إلى الأذهان، حيث يقول ملغزا في البابين[1]:

وَلِي صَاحِبانِ إذا مَا جَزعَتْ يُصافِحُ هَذا كَ ذَا مُسرعًا
وَمهمَا أَمنْتَ فَيفترقـانِ لِغيرِ بِعادٍ لَهُ أَزمعَـا
فَيفترقانِ بِلا شُحنـــــةٍ وَيجتمعانِ إذا اجْتمعَا

فالاستعارة تحمل طابع التّشخيص، ومن الصّوّر البديعة ذات الطّابع التّشخيصي، إلغاز الشّاعر في قرن الماورد[2]:

اللهُ يَشفي نَديمًا بِتُّ أَرحمُـــــهُ وَأمسحُ الدَّمعَ مِن أَجفانِـهِ بِيدِي
مِن مَكمدٍ ظَاهرِ الإطراقِ مُعتكفٍ عَلى الدُّموعِ فَلا يُصغِي إِلى أَحَدِ
مَا دَارتِ الكَأسُ إلّا سَالَ مَدمعُـــــهُ فِي الكَأسِ فَامتلأَتْ مِنْ حُرقةِ الكَبدِ

فالشّاعر أبو الرّبيع استعار صفات من الإنسان وأعارها للمشبه به وهو قرن الماورد فشخّصه في صورة إنسان مريض، باك، حزين، معتكف، لا يصغي لأحد، متألمّ... فأحيا بذلك الجماد وبثّ فيه من روحه و مشاعره فجعله يشعر كما يشعر هو، وهذا لون من التّخييل، يقول عنه سيد قطب:‹‹ ولون من التّخييل يتمثّل في الحركة الممنوحة لما من شأنه السّكون››[3] فبدا التّداخل والتّفاعل بين الجماد ومشاعر وعواطف الشّاعر، فأصبحت الصّورة ذات تركيبة وجدانية اختزنت طاقة إيحائية لخيال الشّاعر ممّا يبرز عنصر المبالغة من جهة وإثارة العاطفة من جهة أخرى.

ولا يخفى على القارىء من براعة التّصوير ودقّة التّشخيص مع المبالغة اللّطيفة والمعرض الحسن وهو يلغز في الدّواة والقلم، قائلا[4]:

---

[1]) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص120.
2) المصدر نفسه، ص128.
3) سيد قطب، التّصوير الفني في القرآن، ص87.
4) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص133.

وَمَيتٍ بِرِمْسٍ طُعمُهُ عِندَ رَأسِهِ فَإِنْ ذَاقَ مِن ذَاكَ الطَّعامِ تَكلّمَا

يَموتُ فَيحيَـا ثُمَّ يَفرغُ زَادهُ فَيرجعُ لِلقبْرِ الَّذي مِنْهُ قَيّمَا

فَلا هُوَ حَي يَستحِقُّ كَرامَـةً وَلَا هُو مَيتٌ يَستحِقُّ تَرحُّمَا

فقد شبّه الشّاعر القلم بميت والدّواة برمس، وأعاره أفعالا من أفعال الإنسان (ذاق، تكلّم، يموت، يحيا، يفرغ ، يرجع) للدّلالة على براعة التّصوير، فأيّ ميت هذا الّذي يستطعم ويكلّم، ويموت ليحيا مجدّدا وقد طعم واستفرغ زاده وقت الحاجة، لقد وهب الشّاعر الحركة للقلم بدل السّكون الّذي يتّصف به، إنّ هذه الصّورة مفعمة بالحركة نابضة بالحياة ذات دلالات إيحيائية بما يحمله الشّاعر من فكرة صائبة وعاطفة صادقة عن القلم ودوره في إعطاء الحياة فهو مثل الشّمعة التي تحترق لتضيء.

ومن الصّوّر الاستعارية الّتي جسّدت وجسّمت عواطف الشّاعر وحالته الشّعوريّة إلغازه في "صاح"[1]:

صفة الدّمع وصف من أنا عبده وبراني وجدا هـــواه وصدّه

في البيت الشّعري جسّد الشّاعر معاني الهوى و الصّد إلى محسوسات ملموسة، وذا ماعرف عند سيد قطب بالتّجسيم وهو: ‹‹ تجسيم المعنويات المجرّدة، وإبرازها أجساما أو محسوسات ››[2]فنقل الصّورة الذّهنيّة إلى جسم مادي يبري وينحل الّذي أصابه الوجد فانتقال الصّورة الذّهنية إلى صورة ملموسة أضفى دلالة وإيحاء على الحالة الشّعوريّة للشّاعر فأكسبت التّركيب وظيفة جماليّة جذّابة وتأثيريّة.

3 . الصّورة الكنائيّة

والكناية في اللّغة:‹‹ والكناية: أن تتكلّم بشيء وتريد غيره. وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلّم بغيره، الكنى: جمع كنية؛ من قولك كنيت عن الأمر وكنوت عنه إذا وريت عنه بغيره.››[3] فالكناية أن تريد شيئا ولا تفصح عنه بل تشير وتومئ إليه بغيره.

---

1) المصدر السابق، ص132.

2) سيد قطب، التّصوير الفني في القرآن، ص 72.

3) ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 125.

أمّا في اصطلاح النقاد القدماء فقد عرّفها عبد القادر الجرجاني بقوله:« المراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا »[1].فالكناية محاولة المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يصرّح به بل يلمّح له بمعنى تابع له ويجعله بمثابة الدليل عليه.

ويوضّح أكثر في موضع آخر قوله عن الكناية:« ... وكما أنّ الصّفة إذا لم تأتك مصرّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها ولكن مدلولا بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها كذلك إثباتك الصّفة للشّيء تثبتها له إذا لم تلقه في السّامع صريحا وجئت إليه من جانب التّعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرّونق.»[2]

يرى الجرجاني أنّ الصّفة إذا لم يصرّح بها ودلّ عليها بلفظ آخر كان شأنها أعظم ومكانها ألطف، فإذا أردت إثبات تلك الصّفة في ذهن السّامع عرّضت بها أو كنّيت عنها أو رمزت لها وبذلك تزداد العبارة حسنا و رونقا.

لقد حظيت الكناية باهتمام الشّاعر كيف لا وهو في موضع إلغاز، فشعر الألغاز والأحاجي بني على الكنايات لما فيها من إشارات ورموز و إيماءات، فالشّاعر أبو الرّبيع لا يصرّح بالملغّز حوله بل يشير إليه بكنايات أو خصائص تميّزه، فهي عنده ركن من أركان التّصوير البياني، ومن الصّوّر الكنائية في شعر الألغاز والأحاجي، ما جاء على لسانه وهو يلغز حول الصّلاة:

وَقَائمةٍ أَبدًا دَهرهَـــــــا وَما هِيَ والله بِالقائِمَه[3]

وَليسَتْ تَكلُّ لِطولِ القِيامِ فَخبّرْ. فديتك . مَا القَائِمَه؟

فالشّاعر في هذه الأبيات لم يصرّح بالصّلاة وإنّما كنّى عنها بصفة من صفاتها وهي القيّام، فقامت الصّلاة إذا قام أهلها أو حان وقت قيامهم بها، وفي ختام الأبيات دلّ لفظ القيام

1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص110.

) المرجع نفسه، ص2.304

3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص109.

على معنى آخر وهو دوام الصّلاة الّذي لا يملّه النّاس. فإخفاء أمر الصّلاة يجعل المتلقي يعمل فكره حتى يصل إلى عمق الصّورة وفك إيحائها والمعنى المخفي وراءها.

ومادامت الكناية ذات وظيفة إحالية قبل كلّ شيء، فلها أيضا وظيفة تسهيل الفهم وتيسيره،« أمّا الكناية فوظيفتها إحالية قبل كلّ شيء إنّها تسمح باستعمال كيان مقام كيان آخر إلا أنّها ليست أداة إحالية فحسب، بل وظيفتها تسيير الفهم.»[1] وهذا ما كان يسعى إليه الشاعر أبو الربيع في إحالاته وكناياته. ولعّل الكناية الموالية وهو يلغز في المزمار توضّح الوظيفة الإحالية وكيف تساهم في إيضاح المغزى:

وَمَمشوقَةِ القَدِّ مَهضومَـــــة يَصيخُ إلى قَولِهَا المَسمعُ[2]

فَتلقِي إليهِ من اللّحنَ مَا يَلذُّ وُقوعًا وَلا يَسمَعُ

فالشّاعر كنّى عن المزمار بممشوقة القدّ، ومهضومة من جهة، ويصيخ إلى صوتها من يسمعها من جهة أخرى، فهذه الإحالات تنمّ عن فطنة قائلها وقدرته على اختيار اللّفظ الملائم للمكنّى عنه حتى تشخص صورته في الأذهان وتنشغل بها ويتيسّر على صاحب الفطنة كشف دلالاتها والمكنّى المخفي وراءها وذلك لا يأتي إلا بإثارة العواطف والأحاسيس ممّا يجعل المشاركة الوجدانية بين القائل و المتلقي ذات أهميّة وقيمة.

فالشّاعر يرشف من معين الكناية صوّرا بديعة تكون بالكناية أفصح وبالتّعريض أوقع في النّفس كما يقول الجرجاني في دلائل الإعجاز:« الكناية أبلغ من الإفصاح، والتّعريض أوقع من التّصريح.»[3] أي أنّها تزيد في تثبيت المعنى وتأكيده، وهذا ما نجده في معظم الألغاز والأحاجي وما روعة الكناية في هذه الصّورة إلا دلالة على حذق الشّاعر على تخيّر العلاقة في العبارة للتّعبير عن مبخرة، إذ قال ملغزا:

وَمُحنيةِ الضُّلوعِ عَلى الجَمرِ عَبيريَة الأنْفاسِ طَيبةَ النَّشرِ[4]

---

1) جورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996، ص56.

) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص127.[2]

) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص3.113

4) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص131.

إِذا أُودعَتْ جَمرا تَضوَّعَ رِيحُهَـــــــا بِعرفِ فَتيتِ المِسكِ أو عَنبرِ الشَّجرِ

فقد كنّى الشّاعر عن الموصوف بألفاظ ذات دلالات إيحائية تعبّر عن ماهية المبخرة كقوله: محنية الضّلوع، عبيرية الأنفاس، طيبة النّشر...وهنا تكمن بلاغة الكناية في عدم التّصريح بالمقصود، كما أنّها قدمت لنا الحقيقة مصحوبة بدليلها فالمبخرة إذا أودعت جمرا فاح عطرها.

وأغلب الكنايات الواردة في شعر الألغاز والأحاجي كانت عن موصوف، وهذا ليس غريبا مادام الشعر عنده يقوم على الإلغاز ومحاولة كشف الملغّز حوله أو المكنّى الّذي يريد الشّاعر كشف الحجب عنه في ذهن المتلقي.

وقد تبيّن لنا أنّ كنايات الشّاعر دارت حول الموصوفات أكثر، وهذا راجع لطبيعة الموضوع، فالشّاعر يشير إلى الموصوفات دون ذكرها ويشغل الذهن بإيماءات وإشارات وتلويحات إلى غير المعنى المراد بدلالة السّياق، وهذا ما صنّفه بعض البلاغيين في باب التّعريض، وقد أشار بدوي طبانة إلى ذلك بقوله:« وعند بعض البلاغيين أنّ الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح وإيماء وإشارة، فإن سيقت لأجل موصوف غير مذكور فهي التّعريض»[1]

وقد استطاع الشّاعر بفضل خياله المجنح أن ينسج صوّرا طافحة بالبلاغة والبيان أشغلت الذّهن وأعملت الفكر، ودغدغت العواطف والمشاعر، فكان لشعر الألغاز والأحاجي المكانة العظيمة والمبتغى النّبيل الّذي كان الشّاعر يسعى إليه و يدعو إلى فك شفرته، وهذا ما خلق جوا من المنافسة الفكرية و المطارحات الشعرية،والمتعة، والدّعابة، والتّسلية....

1) بدوي طبانة، البيان العربي، مطبعة الرسالة، ط2، 1377هـ،1958م، ص353، 354.

الفصل الثالث

البناء الموسيقي في شعر الألغاز والأحاجي

أوّلا . الإيقاع

1. الإيقاع عند العرب القدماء

2. الإيقاع عند العرب المحدثين

ثانيا . مستوى الإيقاع الخارجي

1. الوزن

2. القافية

ثالثا – مستوى الإيقاع الدّاخلي

1– التّكرار

أ– على مستوى الألفاظ

ب– على مستوى الأصوات

2 ـ التّجنيس

3 ـ المفارقة

أولا : الإيقاع

الإيقاع عنصر مهم في بناء القصيدة، إذ به تتميز عن النثر، فالإيقاع روح القصيدة ونبضها الوقّاد الذي يؤثّر به الشّاعر في خلجات المتلقي فيحدث في النّفس ارتياحا وإحساسا بالطرب، وبه تتماوج الألحان وتنسجم التراكيب، وقبل الخوض في معرفة ميزة الإيقاع في شعر الألغاز والأحاجي نعرّج على مفهوم الإيقاع ومفهومه عند العرب القدماء والمحدثين.

جاء في لسان العرب عن مفهوم الإيقاع:‹‹ من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يرفع الألحان ويبيّنها، وسمّى الخليل ـ رحمه الله ـ كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع.››[1] فالإيقاع مرتبط بالألحان وبه تتميّز الأغاني عن الكلام العادي.

وقد عرّفه الفيروز آبادي في القاموس المحيط أيضا فقال:‹‹ والإِيقاعُ: إيقاعُ أَلْحانِ الغناءِ، وهو أن يُوقِعَ الأَلْحانَ ويَبْنِيَها››[2]. فبالإيقاع تبنى ألحان الأغاني وتتمايز.

وجاء في معجم المصطلحات العربيّة تعريف أيضا للإيقاع (rhythm): ‹‹ الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التّدفق، والمقصود به عامّة هو التواتر المتتابع بين حالتي: الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة و السّكون، أو القوّة والضّعف، أو الضّغط واللّين، أو القصر والطّول، أو الإسراع والإبطاء، أو التّوتر والاسترخاء إلخ...فهو مثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للنّثر الأدبي والفنّي››[3]، فالإيقاع حالة تجمع بين نقيضين متتابعين متواترين يحدثان بتعاقبهما تدفقا متناغما ممّا يؤدي إلى إحداث الإيقاع، أو أنّه يشبه العلاقة الرابطة بين جزء وجزء آخر أو بين جزء وأجزاء أخرى أدبية وفنية.

---

1) ابن منظور، لسان العرب، مج 8، ص 408.

2) الفيروزبادي، القاموس المحيط، ج1،تحقيق التراث، تحت إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 773.

3) كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ن بيروت ط2، 1984، ص71.

وممّا يلفت الانتباه أن المعاجم أغلبها في تعريفها للإيقاع قد جمعت بينه وبين الغناء، وسوف نستعرض مفهوم مصطلح الإيقاع عند العرب القدماء والمحدثين كلّ على حدة.

1 . الإيقاع عند العرب القدماء

يكاد النّقاد العرب القدماء والفلاسفة واللّغويون يجمعون بين الإيقاع والموسيقى، فيقول اللّغوي ابن فارس في الصاحبي:‹‹ أنّ أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة››[1] فابن فارس يقرّ بأنّ أهل العروض قد أجمعوا أنّه لا فرق بين العروض والإيقاع لكنّه يميز بينهما بقوله أنّ الإيقاع يعتمد على النّغم وفق زمن معيّن؛ فهو موسيقى إذاً، لكن العروض يبنى على الأصوات المسموعة.

ويذهب ابن طباطبا في عيّار الشّعر مذهبا آخر فيجعل النّظم سمة بارزة للتّمييز بين الشّعر والنّثر فإن تخلّى الشّعر عن النّظم لم تستسغه الأذان وفسد تذوّقه، فمن تملّك الذّوق وصحّ طبعه على نظم الشّعر لم يحتج إلى العروض، أمّا من اضطرب عليه الذّوق والطّبع فكان الأحرى به تقويم نظمه عن طريق العروض حتى يستقيم معه الأمر، فيقول:‹‹ الشّعر ـ أسعدك الله ـ كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النّظم الّذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض الّتي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذّوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفاد كالطّبع الذي لا تكلف معه››[2] فالنّظم يقوم على ميزان العروض فهو يخضع للإيقاع الّذي تستسيغه الأذن ويقع من السّمع موقعا حسنا.

---

1) أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية، تع: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1998، ص212.

2) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار اكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط2، 2005، ص9.

ويؤكّد في موضع آخر قوله الّذي يرى فيه أن الشّعر الموزون إيقاع تطرب له النفس إن كان يخضع لتركيب حسن متناغم معتدل الأجزاء فإن كان سليم التّركيب سليم الوزن عذب اللّفظ، له وقع حسن على السّمع بعيد عن كل شائبة تعيبه تمّ قبوله:‹‹ وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه››[1]، فابن طباطبا يرى أنّ اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن اللّفظ عناصر رئيسة ومهمة لبناء الإيقاع والّذي بدوره يحدث وزنا في النّص الشّعري.

أمّا الفيلسوف ابن سينا فيرى أنّ الإيقاع يتعلّق بالنّقرات في زمن معين فإن اتّفقت وتجانست وتواترت، أحدثت لحنا، فإن كانت النّقرات من الحروف المنتظمة المشكّلة للكلام كان اتّفاقها وتجانسها وتواترها بهذه الطّريقة المنتظمة إيقاعا شعريا:‹‹ فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا››[2]، فلا فرق عند ابن سينا بين الإيقاع واللّحن أو الموسيقى.

ويؤكّد نظرته هذه في موضع آخر بأن للإيقاع والموسيقى مذهب واحد لا فرق بينهما فيرى أنّ‹‹ الشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال ذوات إيقاعات متّفقة متساويّة متكرّرة على وزنها....وقولنا:"ذوات إيقاعات متفقة" ليكون فرقا بينه وبين النّثر››[3] فابن سينا يميّز بين الشّعر والنّثر بالإيقاع، فالإيقاعات المتكرّرة والمتّفقة والمنسجمة والمتساوية تحدث وزنا يضفي على النّص شعريّة ويبعده عن النّثرية .

---

1) المرجع السابق، ص21.

2) ابن سينا، جوامع علم الموسيقا، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، المكتبة الميرية بالقاهرة،1956، ص81.

3) المرجع نفسه، ص 123/122.

2 . الإيقاع عند العرب المحدثين

لقد صار مفهوم الإيقاع في النقد الحديث مثيرا للجدل ، فهل يمكننا اعتبار الإيقاع موسيقى تصنعها الأوزان؟ أم هو الانسجام الحاصل بين التّراكيب؟ أم بين الصيغ الصرفيّة؟ أم هو انسجام الأصوات وتتابعها وفق نسق معين؟ أم تتابع الصوامت والصوائت؟ أم هو ناتج عن التكرارات الحاصلة داخل التركيب الكلامي؟ وهل الإيقاع هو ما يميز بين الشعر والنثر؟ أم هناك فوارق أخرى؟

يرى محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث أنّ الإيقاع يحدث بفعل توحد النّغمة وتكرارها في الكلام أو البيت الشعري، بمعنى أنّ الإيقاع هو توالي الحركات والسكنات بانتظام في الكلام سواء كان شعرا أم نثرا وما يميز الشعر عن النثر أن التفعيلة هي التي تخلق الإيقاع فيه، حيث يقول:‹‹ وحدة النّغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، أمّا الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة››[1]. ويؤكد بهذا الكلام أن الوزن أعمّ من الإيقاع لأنه يقوم على بناء التّفعيلة الواحدة بتوالي حركاتها وسكناتها، بينما الوزن هو مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت، والبيت يشكّل الوحدة الموسيقيّة للقصيدة، إذ يقول:‹‹ الوزن هو مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة.››[2]

أمّا عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ فيذهب إلى أنّ الإيقاع يقوم على حركة الأصوات داخل الألفاظ المستعملة في الكلام، فالإيقاع عنده لا يقوم على الأوزان لأنّ الوزن لا يتأثّر بتغيّر الكلمات إذا كانت متطابقة الوزن مثل"عين" و"بئر"، فيقول:‹‹ والإيقاع هو حركة الأصوات الدّاخليّة الّتي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التّفاعيل العروضيّة، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن لأنّ الإيقاع يختلف

1)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر لطباعة والنشر، ط6، 2005، ص435.

2) المرجع نفسه، ص436.

باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول: عين، وتقول مكانها: بئر، وأنت في أمن من عثرة الوزن››[1]، ليخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الإيقاع هو التّلوين الصّوتي النّاتج عن الألفاظ ذاتها، أي بفعل تجانسها وتكرارها وتتابعها في تركيب البيت، إذ يقول:‹‹ أمّا الإيقاع فهو التّلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها››[2].

بينما يرى محمد مندور أنّ الإيقاع:‹‹ عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة متساويّة أو متجاوبة››[3]، إنّ الإيقاع في مفهوم محمد مندور يخضع إلى الأصوات الّتي تتحكّم فيها مجموعة الخصائص: من مسافة زمنية متساوية، و تجاوب بينها. وينظر إلى الشّعر العربيّ بمنظار أنّه لا يجب أن يقوم على عنصر الكم وحده من التفعيلات بل يجب أن يجمع بين الكم والارتكاز(النّبر*) معا، لأنّ‹‹ الشّعر العربيّ يجمع بين الكم والارتكاز››[4] فالأوزان العربية تتشكل من تفاعيل لها مسافة زمنية واحدة يجمع بينها التّجاوب والانسجام عند النطق بها وتتميّز‹‹ طبيعة الأوزان العربية بأنّها تتكوّن من وحدات زمنيّة متساوية أو متجاوبة هي التّفاعيل وأنّ هذه التّفاعيل تتساوى، أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التّعويض سواء أكانت مزحفة، معلولة أو لم تكن››[5]، وتكرار هذه التّفعيلات وتجاوبها في الشّعر لا يكفي لخلق إيقاع داخل النّص الشّعري من وجهة نظره، وإنّما يلزم تردّد ارتكاز يقوم على مقطع طويل في كل تفعيل يتكرّر على مسافات زمنيّة محدّدة النسب فإن كان الإيقاع سليما أدّى إلى سلامة الوزن حتما، فيقول:‹‹ وأنّ الإيقاع يتولّد في الشّعر

---

1)عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص376.

2) المرجع نفسه، ص376.

3) محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1972، ص257.

*) يعرف النبر بأنه الضغط على مقطع معين من الكلمة، ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السّمع، و نتيجة هذه العملية يؤدي إلى زيادة اندفاع الهواء الخارج من الرئتين.

4) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 264.

5) المرجع نفسه، ص264.

العربيّ من تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محدّدة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن››[1].

أمّا سعد مصلوح فيرى أنّ الإيقاع تصوّر ذهني قبل أن يكون كمّا وإن كان إيقاعا صوتيا أو بصريا:‹‹ إنّ الإيقاع تصوّر ذهني قبل أن يكون كمّا فيزيقيا وهذه الحقيقة متّفق عليها في دراسة الإيقاع سواء كان إيقاعا صوتيا أو بصريا، وسواء كان الإيقاع الصّوتي موسيقيا أو لغويا››[2].

ونظر كمال أبو ديب إلى الإيقاع على أنّه الفاعلية التي تؤثّر في المتلقي ذي الإحساس المرهف فيشعر بوجود حركة داخليّة ذات حيوية نامية وبفضل تتابعها الحركي تخلق وحدة نغمية عميقة وتكون لها خصائص معيّنة فيقول:‹‹ أمّا الإيقاع فهو شيء آخر إنّه الفاعلية الّتي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخليّة ذات حيوية متنامية تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة››[3].

ويكمل نظرته بأن الإيقاع حركة متنامية تتشكّل من تشكّل الوزن، فيقول:‹‹ الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكّل الوزني، الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعليّة الّتي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة الّتي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة››[4] فالإيقاع موسيقى تحدثها الأوزان المتتابعة داخل النّص الشعري، ومدى تأثيرها في المتلقي، فالإيقاع ما يحدثه من تأثير في نفسية المتلقي.

ويعيب أبو ديب على العروضيين الّذين جاءوا بعد الخليل إخفاقهم في التّمييز بين الوزن والإيقاع وكثيرا ما تحدّثوا عن الوزن وقرنوا الإيقاع به، وهم بذلك حولوا العروض إلى كم من التفاعيل، منبّها إياهم إلى توجيه النّظر إلى عنصر آخر في الإيقاع وهو النّبر،

---

1) المرجع السابق، ص265.

2) سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1989، ص137.

3) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230.

4) المرجع نفسه، ص231.

فيقول:‹‹ لكن العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذ أخفقوا في التّفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كلّه حديثا عن الأول ... وحوّلوا العروض العربيّ إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة››[1].

هذه وجهات نظر بعض المحدثين العرب المختلفة والمتقاربة في بعض الأحيان حول مفهوم الإيقاع، وتبقى وجهة نظر عبد الرحمن آلوجي متميزة بنظرتها لمفهوم الإيقاع فهو يرى فيه نظاما موسيقيا جميلا ووحدة صوتية تؤلّف نسيجا مبتدعا يهبه الشّاعر الفنّان فيحدث تجاوبا متماوجا وصدى مباشرا لانفعال الشاعر، فالإيقاع في نظره لا يمكن حصره في الوزن الشّعري أو الانسجام الحاصل بين المفردات والتّراكيب أو الأصوات المتكرّرة والمتتابعة، وإنّما في طريقة التّعبير عن التّجربة الشّعورية والتّأثير في المتلقي فهو الموجات الصوتية الّتي تتغلغل داخل النّفس البشريّة فتحدث فيها انفعالا وإحساسا جميلا، فيقول:‹‹ فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتيّة تؤلّف نسيجا مبتدعا، يهبه الشّاعر المفنّ، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعّب موجاته الصّوتية في شعاب النّفس››[2].

من كلّ ما سبق نخلص إلى أنّ الإيقاع أعمّ من الوزن لأن الوزن ثابت لا يتغير من نص إلى آخر فيمكن للشّاعر أن ينظم على وزن واحد مئات القصائد ويمكن لمجموعة من الشّعراء أن ينظموا قصائد على وزن واحد، بينما الإيقاع يتغير بتغير طبيعة الفنّ، وما أكثر الفنون ....فالإيقاع انتظام موسيقي متموّج نشعر به وقت الحركة ووقت السكون، الإيقاع روح القصيدة، نبض الشاعر وقت البوح، انفعال جميل ، مشاعر نقيّة....

1) المرجع السابق، ص230.

2)عبد الرحمن آلوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص79.

ثانيا . مستوى الإيقاع الخارجي

يتناول هذا المبحث الأنساق الوزنيّة، أي: دراسة البحور في شعر الألغاز والأحاجي، ثمّ دراسة القافية و أنساقها، ويركز على البحور التي كانت محل اهتمام الشّاعر وسبب التركيز عليها دون غيرها.

1 . الوزن

عرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي الوزن فقال: ‹‹ والوزن: ثقل شيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ويقال وزن الشّيء إذا قدّره، ووزن ثمر النّخل إذا خرصه. ووزنت الشّيء فاتّزن(وزن يزن وزنا) والميزان: ما وزنت به(ورجل وزين الرأي وقد وزن وزانة، إذا كان متثبتا)››[1] فالوزن معرفة الخفة من الثّقل إذا وضع في الميزان.

وهو تقدير الشّيء بميزان، ورفعه باليد لمعرفة ثقله من خفته كما جاء في المعجم الوسيط:‹‹ وَزَن الشّيءَ : قدَّره بوساطة الميزان ووَزَن رفعه بيده ليعرِفَ ثِقَلَه وخِفَّته.››[2]

ويعرّفه إميل يعقوب:‹‹ الوزن في اللغة مصدر" وزن" ووَزَن الشّيء قدّره بالميزان››[3]. وزن الشّيء لا يتمّ إلا بميزان محدّد لتقدير قيمته.

هذا من الجانب اللّغوي، أمّا من الجانب الاصطلاحي فيرى ابن رشيق بأنّ الوزن ركن رئيس في الشّعر بل أعظم ركن فيه، بل الشّعر مختص به دون غيره، كما يتميز باشتماله على القافية، فقال:‹‹ الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية››[4].

ويرى الحلي بأن الوزن مجموعة من التّفاعيل، فيقول:‹‹ واعلم أنّ هذه المثاقيل العشرة في ضرب المثال كالمثاقيل الّتي يوزن بها، لأنّهنّ اتّخذن لوزن الألفاظ كما اتّخذت

---

1)الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1424،1هـ،2003م، ص368.

2)عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص 1029.

3)إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، ج9، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2006، ص426.

4)ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر،ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، 1401هـ ،1981م، ص 134.

المثاقيل لوزن الذهب››[1]، فهو يقصد بالمثاقيل التّفاعيل الّتي تشكل الوزن كما تستعمل المثاقيل لوزن الذهب.

أمّا آلوجي فيرى فيه الأبعاد الزّمنية الّتي تؤطرها التّفاعيل، هذه الأخيرة الّتي بنيت من الأسباب والأوتاد والمقاطع فيقول:‹‹ الوزن أبعاد زمنية محددة في إطار التفعيلات، الّتي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل"المقاطع"..››[2]

ويضيف إميل يعقوب، إذ يقول:‹‹ والوزن في علم العروض هو الإيقاع الحاصل من التّفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشّعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الدّاخلية المتولّدة من الحركات والسّكنات في البيت الشّعري، والوزن هو المقياس الّذي يعتمده الشّعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم››[3]، فقد بيّن إميل يعقوب أنّ الوزن هو الإيقاع المتشكّل من الحركات والسّكنات في البيت الشّعري، وهو المقياس الّذي يعتمده الشّعراء لبناء موسيقى أشعارهم.

ويوضّح مصطفى حركات الرّؤية إضافة إلى الآراء السّابقة حول تعريف الوزن بأنّه مجموعة تتشكل من السواكن والمتحركات في شكل سلسلة متتابعة وراء بعضها البعض مجزأة إلى أشطر وتفاعيل، وأسباب وأوتاد، بقوله:‹‹ ووزن البيت هو سلسلة السّواكن والمتحرّكات المستنتجة منه مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التّفاعيل، الأسباب والأوتاد››[4].

ويضيف إميل يعقوب عنصرا مهما يتحقّق به الوزن وهو الشعور أو العاطفة فيراه عنصرا مهما فلكل وزن نغم خاص يوافق ألوان العواطف الإنسانيّة والمعاني الّتي يريد الشّاعر التّعبير عنها، فالوزن ليس إطارا ولا قالبا تتشكّل القصيدة على منواله بل الوزن مرآة عاكسة لخلجات الشّاعر وعواطفه الّتي توحي بكل معاني القصيدة، فيقول:‹‹ وللوزن أثر مهم في

1) محمد بن علي الحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، ت: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص60.

2) عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص60.

3) إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، ص426.

4) مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ، 1998م، ص7.

تأدية المعنى فلكلّ واحد من الأوزان الشّعرية المعروفة نغم خاص يوافق لونا من ألوان العواطف الإنسانيّة والمعاني الّتي يريد الشّاعر التّعبير عنها››[1].

وبشكل عام فالوزن هو الإطار العام أو الوعاء الملائم أو الأرضيّة الخصبة الّتي تنمو فيها القصيدة فيخلق منها مناخا إيقاعيا تنفرد به عن غيرها من الأشكال الفنيّة الأخرى، فهو الصّورة المعكوسة عند الآخر والّتي تتغيّر بتغيّر المادّة والإيقاع كلّما تغيّر النّوع‹‹ إنّ الوزن في شكله الأساسي المجرّد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الّذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعيّة في النّص، وهو في ذلك كالأرض الصّالحة للزّراعة الّتي لا تكتسب شكلها إلّا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغيّر"مادة وإيقاعاً" بتغيّر النّوع››[2].

والبحث يحاول استقراء أنساق البحور الّتي اعتمدها الشّاعر أبو الربيع في شعر الألغاز والأحاجي وفق الجدول التّالي الّذي يبيّن الأنساق العروضيّة:

البحور	شعر ألألغاز و الأحاجي	النسبة المئوية
المتقارب	15	%26.32
الرمل	2	%3.51
الوافر	2	%3.51
الكامل	3	%5.27
الطويل	15	%26.32
البسيط	9	%15.78
السريع	7	%12.28
الخفيف	3	%5.27

1) إميل يعقوب ، موسوعة علوم اللغة العربية،ج9، ص426.

2) محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص8.

المنسرح	1	%1.75

فيتبين لنا هيمنة بحرين هما: المتقارب والطويل بالنسبة ذاتها(26.32%) ثم يليهما البسيط (15.78%) و السّريع (12.28%) بنسبة أقل، أمّا نسب البحور الأخرى فضعيفة حصرت مابين:(3.51%) و(5.27%) وأضعف نسبة لبحر المنسرح(1.75%).

أ-المتقارب

‹‹ وهو على ثمانية أجزاء، أصله: فعولن فعولن أربع مرات، وله عروضان وستة أضرب.››[1]

<u>المتقارب الأوّل</u>: به زحاف القبض (فعول) وعلة الحذف (فعو: فعل)، قال الشّاعر أبو الرّبيع:

وَقائِمَةٌ أَبدًا دَهرهَـا وَمَا هِي وَاللهِ بِالقَائِمَهْ[2]

وقائ متنأ بدنده رها وماه يوللا هبلقا ئمه

0// 0/0// /0// /0// 0// 0/0// /0// /0//

فعول فعول فعولن فعل فعول فعولن فعولن فعل

قبض قبض سالم حذف قبض سالم سالم حذف

<u>المتقارب الثّاني</u>: به زحاف القبض (فعول) وعلة الحذف (فعو: فعل) والعلة الجارية مجرى الزحاف وهي الخرم: (عولن: فعلن) قال الشّاعر أبوالرّبيع:

أيَا صَاحبِي إِذَا جِئتُما دِيَار الحَبيبِ وَلَا أَذكُرُهْ[3]

أياصا حبيإ ذاجئ تما ديارل حبيب ولاأذ كره

1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1415هـ،1994م، ص129.

2) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص109.

3) المصدر نفسه، ص117.

فعولن فعول فعلن فعل فعولن فعول فعولن فعل

سالم قبض حذف حذف قبض سالم سالم حذف

<u>المتقارب الثالث</u>: يتميّز بعروض مجزوءة محذوفة، وضرب مجزوء محذوف،وهو مجزوء المتقارب ووردت فيه نتفتان، يقول أبو الربيع:

ثَلاثَةُ أَربَاعِـهِ لِعينِي فِي وَصلِهِ

ثلاث تأربا عهي لعيني فيوص لهي

0// 0/0/ 0/0// 0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعل فعولن فعلن فعل

قبض سالم حذف سالم حذف حذف

زحاف القبض (فعول) وعلة الحذف (فعو: فعل) والعلة الجارية مجرى الزحاف الخرم (عولن: فعلن).

ب . الطويل

‹‹ وهو على ثمانية أجزاء، فعولن مفاعيلن أربع مرّات، وله ثلاثة أعاريض، وستة أضرب››[1]

<u>الطويل الأول</u>: للبحر عروض مقبوضة (مفاعلن) وضرب صحيح(مفاعيلن)، يقول أبو الربيع:

وَخُصّ بِشيءٍ لَا يَزالُ مُحسّدا عَليهِ وَلا يَنفكُّ عَنهُ مَدى العُمرِ[2]

وخصص بشيئنلا يزال محسسدا عليه ولاينفك كعنه مدلعمري

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص22.

2) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص124.

قبض سالمة قبض قبض قبض سالمة قبض صحة

الطويل الثاني: للبحر عروض مقبوضة (مفاعلن) وضرب أصابته علّة الشّتر(فاعلن)، يقول أبو الربيع:

مَتى غَابَ عَنّي سَاعةً مِتُّ دُونَه وأَنّى لِنفسٍ دُونَه أَنْ تَصْبرَا[1]

متاغا بعننيسا عتتمت تدونهو وأننى لنفسندو نهوأن تصبرا

0//0/ 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فاعلن

سالم سالم سالم قبض سالم سالم سالم شتر

الطويل الثالث: للبحر عروض مقبوضة (مفاعلن) ويأتي مجزوء لأن ضربه أصابته علّة الحذف(مفاعي= فعولن)، يقول أبو الربيع:

وَرُبَّ خَليلٍ لا يُفارقُ مَضجعِي وَلا يَسأمُ التِّسيارَ حَيثُ أَسيرُ[2]

وربب خليلنلا يفار قمضجعي ولايس أمتتسيا رحيث أسيرو

0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

قبض سالم قبض قبض سالم سالم قبض حذف

الطويل الرابع: للبحر عروض مقبوضة (مفاعلن) وضرب مقبوض(مفاعلن)، يقول أبو الربيع:

وَذِي شَطبٍ لَا يَنتضِي لِكريهة وَلمْ يَخلُ يَومًا مِن قِراعِ الكَتائبِ[3]

وذيش طبنلاين تضيل كريهتن ولميخ ليومنمن قراعل كتائبي

1) المصدر السابق، ص118.

2) المصدر نفسه، ص128.

3)المصدر نفسه، ص131.

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

قبض سالم قبض قبض سالم سالم سالم قبض

ج . البسيط

‹‹ وهو على ثمانية أجزاء: مستفعلن فاعلن أربع مرّات، وله ثلاثة أعاريض وستة أضرب››[1]

<u>البسيط الأوّل</u>: يتميز بخبن في عروضه(فعلن) وخبن في ضربه(فعلن) مع علّة التّشعيث (فالن= فعْلن)، يقول الشّاعر أبو الربيع[2]:

أَلغزتُ فِي شِعرِي اسْمًا فَاستمِعْ لَغَزِي هو اسمٌ لِشيءٍ نَقيَ الجِسمِ وَالبَدَنِ

ألغزتفي شعرس منفستمع لغزي هووسمشي ئننقي يلجسمول بدني

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سالم حذف سالم خبن سالم سالم سالم خبن

<u>البسيط الثاني</u>: يتميّز بخبن عروضه وضربه(فعِلُن) ،يقول أبو الربيع[3]:

و مُدْنفٍ ما أقامَتْ فِيهِ عِلَّتُهُ إلّا فَوَاقًا فَلمْ يَبرأْ وَلا انْتَعشَا

ومدنفن ماأقا متفيهعل لتهو إللافوا قنفلم يبرأولن تعشا

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن سالم سالم خبن سالم سالم سالم خبن

1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص39.

2) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان ، ص111.

3) المصدر نفسه، ص 119.

<u>البسيط الثالث</u>: تميّز بقطع عروضه وضربه (فعْلُن) وهذا ما يقتضيه التّصريع، يقول الشّاعر أبو الربيع[1]:

لَومٌ يُبثُّ عَلى سَمعِي فَيلقِيهِ مِن غَيرِ مَا سَببٍ أَلقاهُ مُلقيهِ

لومنيبث ثعلى سمعيفيل قيهي منغيرما سببن ألقاهمل قيهي

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سالم خبن سالم قطع سالم سالم سالم قطع

د . السّريع

‹‹ سمّي سريعا لسرعته في الذّوق والتّقطيع، وهو على ستة أجزاء: مستفعلن مستفعلن مفعولات مرتين، وله أربعة أعاريض وستة أضرب››[2].

<u>السّريع الأوّل</u>: وفي البيت التّالي وقع الطّي والكسف في عروضه وضربه (فاعلن)، قال الشّاعر أبو الرّبيع:

ما اسم إذا ما شئت إلغازه في أحرف البيت إذا فتّشا[3]

مسمإذا ماشئتإل غازهو فيأحرفل بيتإذا فتتشا

0//0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///0/

مفتعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مفتعلن فاعلن

طي سالم مطوي+مكسوف سالم طي مطوي+ مكسوف

لقد اعتمد الشّاعر أبو الربيع سليمان الموحدي على هذه البحور الثلاثة بكثافة في شعر الألغاز والأحاجي، وهذا لخصائص تميّزت بها كانت موازية لخصائص هذا النّوع من

1) المصدر السابق، ص116.

2) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص95.

3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان ص113.

الشّعر،‹‹ فالطّويل يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا... ومن هنا كان في حركية وسطى من حيث السّرعة بعد اعتبار زحافاته وعلله.››[1] والمتلقي للألغاز يتلقّاه بتأن حتى يدرك مغزاها، فحركية بحر الطّويل الوسطى تزيد من ديناميكية الاستيعاب أكثر.

وأمّا البسيط ‹‹ يقع في المرتبة الرابعة في السّرعة مثل الطّويل والمديد، ولكن أغلب زحافاته وعلله تميل به إلى البطء››[2] ومن تموضع البسيط في شعر الألغاز والأحاجي حازت الزحافات والعلل قدرا كافيا على حساب التفعيلات السليمة والصّحيحة، وهذا ما ساعد على بطء حركته فكان بحرا مساندا للمتلقي في إدراك الألغاز وفكّ شفرتها.

2 . القافية

‹‹ يقال: قفوت فلانا أتبعت أثره، وفي نوادر الأعراب: قفا أثره أي تبعه، وضده في الدّعاء: قفا الله أثره مثل عفا الله أثره .. واقتفى أثره وتقفاه: اتبعه. وقفيت على أثره بفلان أي أتبعته إياه، وقفيته غيري وبغيري أتبعته إياه، وفي التنزيل: ﴿ثم قفّينا على آثارهم برسلنا﴾(الحديد،آ27) والقافية من الشعر: الّذي يقفو البيت، وسمّيت قافية لأنّها تقفو البيت، وفي الصّحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض، وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنّما قيل: لها قافية لأنّها تقفو الكلام.››[3]

وعلّل الخليل سبب تسميتها بالقافية قوله في كتاب العين:‹‹ وسميت قافية لأنّها تقفو البيت، وهي خلف البيت كلّه.››[4] أي تأتي في إثره وتختم وزن البيت الشّعري.

من خلال المعاجم اللّغوية يتبين لنا أنّ القافية سميت بهذا الاسم لأنها تقفو الكلام في البيت الشّعري وتتبع أبيات القصيدة كلّها من أولّها لآخرها دون تغيير أو حذف فتنسب القصيدة إليها.

---

1) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص46.

2) المرجع نفسه، ص47.

3) ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص176 ،177.

4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج3، ص420.

أمّا عن معناها الاصطلاحي: فقد ذكر ابن رشيق ما قاله الخليل عنها، بقوله:‹‹ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب.››[1] ويعدّ هذا التعريف للخليل بمثابة القانون الذي تحدد على إثره القوافي في الشعر العربي ولا يمكننا أن نحيد عنه.

وقد عرّفها إبراهيم أنيس حديثا بقوله:‹‹ ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن.››[2]

فالقافية عنده تكرار أصوات بعينها نهاية الأبيات الشعرية أو الأشطر، وهذا التّكرار يحدث إيقاعا موسيقيا بمثابة فواصل موسيقية تنتظر الآذان ترديدها لسماعها والاستمتاع بها في فترات زمنية معينة منتظمة وبمقاطع محددة ذات إيقاع موسيقي هو الوزن فكل قصيدة تخضع لوزن معين تبنى عليه.

أمّا محمد حماسة عبد اللّطيف يرى أنّ القافية مقطع صوتي متّحد في القصيدة، مادام البيت الشّعري يتشكّل من مجموعة محدّدة من المقاطع الصّوتية‹‹ إذا كان البيت عددا متساويا من المقاطع الصّوتية المنظمة بطريقة مخصوصة بحيث تساوي كل بيت في القصيدة مع الآخر، فإن القافية تشتمل على المقطع المتّحد في القصيدة كلّها في أواخر الأبيات››[3]. وهذا الطرح يطابق طرح الخليل وكيف لا وهو واضع علم العروض وأسسه وضوابطه، فالبيت الشّعري عبارة عن مجموعة من المقاطع الصّوتية المنظمة في شكل تفعيلات متساوية ومتناسقة مع تفعيلات أبيات القصيدة بأكملها.

ويقول عن المقطع الصوتي:‹‹ هو الكميّة الصّوتية الّتي لا يمكن تقسيمها أو فصلها،

1) المرجع السابق، ص151.

2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

3) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، 1420هـ،1999م، ص 167.

فهو كتلة صوتيّة واحدة تنطلق دفعة واحدة، فكلمة " قفا " مثلا مكونة من مقطعين الأوّل هو " قِ " والثاني " فاَ "ولا يمكن قسم كل منهما إلى أقل من هذه الكتلة الصوتية المنطوقة.››[1]

وقبل معرفة أنساق القافية التي اعتمدها الشّاعر نتعرف على أنواع القوافي، وقد حدّدها التبريزي في كتابه الكافي:‹‹ إنّ القوافي تسع؛ ثلاث مقيّدة، وستّ مطلقة، فالمقيّد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا، ثمّ المقيّد على ثلاثة أضرب: مقيّد مجرّد، ومقيّد بردف، ومقيّد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرّد، ومطلق بخروج، ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج››.[2] وقد تميّزت قوافي الشّاعر بالتنوّع بين المطلق والمقيّد.

أ . القافية المطلقة

. **<u>القافية المطلقة المجرّدة موصولة بلين</u>**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع (من المتقارب):

وممشوقة القدّ مهضومة يصيخ إلى قولها المَسْمَعُ[3]

مسمعو(/0//0)

القافية (مسمعو) موصولة بالواو للإشباع، والعين روي، مجرّدة من حرفي الرّدف والتّأسيس.

. **<u>القافية المطلقة الموصولة بهاء</u>**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من الطويل):

ألا أعجب لذي نابين يبلغ كلّما يمرّ به ممّا يليق بِمِثْلِهِ[4]

مثلهي(/0//0)

القافية(مثلهي) موصولة بالهاء، واللام روي، والياء للإشباع، مجرّدة من حرفي الرّدف والتّأسيس.

---

1)المرجع السابق، ص 167.

2) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص146.

3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص127.

4) المصدر نفسه، ص127.

. **القافية المطلقة المردوفة الموصولة بهاء**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من السّريع):

ما حامل من غير فحل وقد يعرف بعض النّاس أَسْرَارَهَا[1]

رارها(/0//0)

القافية(رارها) موصولة بالهاء، سبقت بألف الردف، والرّاء روي، والألف خروج.

. **القافية المطلقة مؤسسة موصولة بلين**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من الكامل):

ومطيل صبر والجوانح تلتظي منه بما يودي بقلب الوَامِقِ[2]

وامقي(/0//0)

القافية (وامقي) موصولة بلين، القاف روي، والميم دخيل الألف للتّاسيس والياء للإشباع.

. **القافية المطلقة المؤسّسة الموصولة بالهاء السّاكنة**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من المتقارب):

وقائمة أبدا دهرها وما هي والله بِالقَائِمَهْ[3]

قائمهْ (/0//0)

القافية(قائمه) موصولة بالهاء الساكنة، الميم روي، والهمزة دخيل والألف للتأسيس.

. **القافية المطلقة المردوفة الموصولة بالهاء السّاكنة**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من الخفيف):

ما يقول الفقيه فيمن رأينا يضرب الأرض نابيا عَنْ رُبُوعِهْ[4]

بوعهْ(/0/0)

القافية(بوعهْ) موصولة بالهاء الساكنة، العين روي، والواو ردف.

. **القافية المطلقة المجرّدة الموصولة بالهاء الساكنة**: يقول الشّاعر أبو الرّبيع (من

---

1) المصدر السابق، ص126.

2) المصدر نفسه، ص118.

3) المصدر نفسه، ص109.

4) المصدر نفسه، ص130.

المتقارب):

أيا صاحبي إذا جئتما ديار الحبيب ولا أَذْكُرُهْ[1]

أذكرهْ(//0//0)

القافية(أذكرهْ) موصولة بالهاء الساكنة والرّاء روي، مجرّدة من حرفي الرّدف والتّأسيس.

ب . القافية المقيّدة

. <u>القافية المقيدة المجردة</u>: يقول الشّاعر أبو الرّبيع(من الطّويل):

ما حاكم يرضى الأنام بحكمه وليس له عقل ولا هو أَحْمَقْ[2]

أحمق (0/0/)

القافية(أحمق) والقاف روي، مجردة من الرّدف والتّأسيس.

ثالثا : مستوى الإيقاع الداخلي

1 . التّكرار

ورد في لسان العرب معنى التكرار: ‹‹ كرر: الكرّ: الرجوع، يقال: كرّه وكرّ بنفسه،. وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدو يكرّ، ورجل كرّار ومكرّ، وكذلك الفرس. وكرّر الشّيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والكرّة: المرة، والجمع الكرّات. ويقال: كررت عليه الحديث، وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إذا رددته. والكرّ: الرجوع على الشّيء، ومنه التّكرار››[3] فالتّكرار ترديد الحديث وإعادته والرّجوع إليه مرّة بعد أخرى.

أمّا أحمد مطلوب فيرى أنّ التّكرار هو الإتيان باللّفظ ثمّ إعادته بنفسه سواء أكانا متّفقين في المعنى أم مختلفين عنه، أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده، والفائدة من ذلك التّكرار تأكيد المعنى وتقريره وتثبيته في النّفس، وإن كان اللّفظان متّفقين والمعنى مختلف فالفائدة من وراء

1) المصدر السابق، ص117.

2) المصدر نفسه، ص123.

3)ابن منظور، لسان العرب، ج 13، ص47.

ذلك تبيان دلالة تلك الألفاظ على المعاني المختلفة. فيقول في ذلك:‹‹ أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأوّل والثّاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللّفظان متّفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدّلالة على المعنيين المختلفين.››[1]

أمّا إميل يعقوب فيربط التّكرار بالإطناب ويجعله من علم المعاني:‹‹ التكرار في اللّغة مصدر كرّر، و كرّر الشيء: أعاده مرّة بعد أخرى. و التّكرار في علم المعاني هو نوع من الإطناب››[2].

أ . على مستوى الألفاظ

‹‹ والتّكرار في التّعبير الأدبيّ هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التّعبير بحيث تشكّل نغما موسيقيا يقصده النّاظم في شعره أو نثره.››[3] فتناوب الألفاظ و تكرارها في سياق التّعبير يشكّل نغما موسيقيا تستدعيه حاجة الشّاعر إليه وحالته النّفسيّة، ولهذا تقول نازك الملائكة:‹‹ إنّ التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها››[4] فالتّكرار حسب نازك الملائكة يحدث من إلحاح الشّاعر على إبراز معنى في العبارة أو إيصال فكرة أو التّعبير عن شعور انتابه زمن الكتابة والنّظم.

وفي شعر الألغاز والأحاجي لأبي الربيع سليمان حدث التّكرار اللّفظي مثل تكرار اللّفظة بذاتها، من مثل قوله في الصلاة:

وَقائمةٍ أَبدًا دَهرهَا ومَا هِي واللهِ بالقائِمَه [5]

وهذا التّكرار من باب رد العجز على الصدر، حيث كرّر لفظة القائمة مرة نكرة وأخرى

1) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001 ، ص173.
2) إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية،ج 4، ص650.
3) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ و دلالتها، دار الرشيد للنشر، 1980، ص239.
4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ص242
5) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص109.

معرفة، ممّا أحدث نغما موسيقيا يلفت الانتباه، ويهدف الشّاعر من وراء ذلك إلى الإلحاح على تصوّر الملغّز حوله.

وكذلك تكرار اللّفظة ومرادفها ففي البيت الأول كرّر لفظة الجسم بمرادفها البدن أما في الآخر فقد كرّر الفعل يحكي بمرادفه يماثل، وهو يلغز في مرمر، مما خلق نغما موسيقيا بخلق توازن في البيتين :

أَلغزْتُ فِي شِعري اسْمًا فاسْتمعْ لَغزِي هو اسْمُ شيءٍ نَقيَ الجِسمِ والبَدنِ

يَحكِي خُدودَ الغَوانِي أو يُماثِلهَا قَدْ كَانَ يَعرفُهُ كِسرَى و ذُو يَزنِ[1]

كذلك تكرار الفعل ألقى في الماضي ومضارعه ومصدره على الترتيب في البيت الواحد خلق نغما موسيقيا سببه تكرار الحروف ذاتها ممّا يوحي بحسن صياغة الشّاعر للبيت وتأكيده للمعنى.

ومن التّكرارات الّتي أحدثت نغما موسيقيا وانسجاما في سياق الأبيات والتي توحي ببراعة السّبك والصياغة لدى الشّاعر تكرار صيغ مشتقة كاسم الفاعل واسم المفعول(مطيل، الوامق، متصعد، خافق، مواصل، مفارق، صاحب، صادق) وهذه الصّيغ تشترك أيضا في بعض الحروف كالميم والقاف والصاد، في قول أبي الربيع:

ومُطيلُ صبرٍ والجَوانحُ تَلتظِي مِنهُ بِما يُودِي بِقلبِ الـوَامقِ

مُتصعّدُ الأنْفاسِ عَن زَفرَاتِـهِ حَانِي الضُّلوعِ عَلى فُؤادِ خَافقِ

أَجرَى مَدامِعَهُ الهَوى لِمُواصِلِ مِنْ صَحبِهِ مَهمَا أَحَبَّ مُفـارقِ

كَمْ صَاحبٍ خَلّصْتُ سَرائِرَهُ لَهُ لَمْ يَنقلِبْ مِنهُ بِودّ صَـادقِ[2]

ويكثر تكرار المشتقات من الفعل (ضرب) فتكرار الحروف الضاد والباء والراء خلق انسجاما صوتيا ونغما موسيقيا بين الأبيات وإيحاء مادام اللّغز يدور حول الخيمة فهو كرّر الفعل و مشتقاته حتى يكون للألفاظ دلالة واضعة عن موضوع اللغز و هو الخيمة ، يقول

1) المصدر السابق، ص111.

2) المصدر نفسه، ص118.

الأمير أبو الربيع :

فَديتكَ مَا شيءٌ لِغيرِ جَريمـةٍ وَ لا خَطأٍ يَأتِي يَمدُّ وَ يَضربُ

وَلَا هُو مِن فَرْط النَّكَالِ بِقائـلِ عَلى أَيّ ذَنْبٍ يَا مَوالِي أَضربُ

وَ لَا ضَارِبُوهُ مُعتبوهُ وَ إنْ شَكَا فَفِي ضَربهِ نَفعٌ و إنْ كَانَ يَعتِبُ[1]

ومن مظاهر التّكرار أيضا حشد عدد من الاستعارات ممّا أضفى على الأبيات جمالية وموسيقى تستأنس بها الأذن وترتاح لها النّفس خاصة إذا الكتاب هو الملغّز حوله فكانت دلالة هذه التّكرارات تقدّمه –أعني الكتاب– في شكل بديع تحبّه النّفس وتتعلّق به فاستقى صفاته من صفات امرأة حسناء تعلق بها الشّاعر فسيطرت على مشاعره فراح يسقط جمالها على الكتاب، وكأنّه يتغزل بها(لدن المعاطف أهيف، كحيل الجفون ،"جميل محياه، كريم لقاؤه، رقاق حواشيه، صقيل الترائب)، وهذه الصّفات سلبها الشّاعر من المرأة الحسناء، يقول الأمير أبو الربيع :

ألا بأبي لدن المعاطف أهيف كحيل الجفون و الحلى والحواجب

جميل محياه كريم لقـاؤه رقاق حواشيه صقيـل الترائب[2]

ومن التّكرار أيضا إغناء الأبيات بالتّشبيه وتكثيفه، وهو يلغز حول الحمام يقول الأمير أبو الربيع :

وذي وقار صموت جدّ محتشم مقطّب القسمات غير مبتسـم

مثل الدّنانير في إكليل مفرقـه أو كالنجوم بدت في حندس الظّلم[3]

لقد كان بالأبيات وقع حسن لتكراره التّشبيه فيشبّه الحمام بشخص وقور، وشخص صامت، وبشخص مقطّب القسمات معتمدا في ذلك على التّشبيه البليغ "ذي وقار"،"صموت"، "جدّ محتشم"،"مقطب القسمات"، وأخرى يعتمد على التّشبيه المفصّل بذكر

1) المصدر السابق، ص125.

2) المصدر نفسه، ص 115.

3) المصدر نفسه، ص127.

أطرافه الأربعة،"مثل الدّنانير في إكليل مفرقه"،"كالنّجوم بدت في حندس الظّلم" مشبّها إياه بالدّنانير في إكليل وهي تزيّن مفرق الرأس، وأخرى بالنّجوم المضيئة في اللّيلة الظلماء، ولتكرار التّشبيهات جرس لفظي تشكّل باستواء المقاطع وتوازيها في كل بيت على حدة، وللتّكرار أيضا دلالة على حذق الشّاعر بحسن اختيار المشبّه به كل مرّة فتظهر براعته في نسج التّشبيهات وتقديم الملغّز في حلة بيانية أنيقة .

ومن مظاهر التّكرار في المحسنات البديعية، قول الأمير أبي الربيع ملغزا في المقص:

وَخلّيْنِ ما اصْطحبَا عَن هَوى ولا افْترقَا مَرَّةً عَن قِلَى[1]

فقد وظف المقابلة بين (لا اصطحبا عن هوى، لا افترقا عن قلى) فتقابل المتضادين معا في كلّ طرف يجمّل الأسلوب ويمنح البيت قيمة إيقاعيّة دلالية عميقة فطرفا المقص لم يجتمعا عن هوى كما لا يمكنهما الافتراق فهذا قدرهما.

ومن الأبيات الّتي اجتمع فيها الطباق (يموت / يحيا ، يرجع / قيما) والمقابلة(حي يستحق كرامة / ميت يستحق ترحما) عندما ألغز الشّاعر في القلم والدّواة فاجتماعهما معا أضفى جمالية وإيقاعا موسيقيا ودلالة عمّقت التّرابط الوثيق بين القلم والدواة في علاقة تشبه علاقة الميت بقبره، حيث يقول:

وَميتٌ بِرمسِ طُعمُه عِندَ رَأسهِ فَإنْ ذَاقَ مِن ذَاك الطَّعامِ تَكَلّمَا

يَموتُ فَيحيَــا ثُمَ يَفرغُ زَادهُ فَيرجِعُ للقبرِ الَّذِي مِنهُ قَيمَــا

فلَا هو حَيٌّ يَستحقُّ كَرامــةً وَلا هُوَ مَيتٌ يَستحقُّ تَرحُّمَا[2]

ب . على مستوى الأصوات

1. <u>تكرار الصّوائت الطويلة</u>: الصّوائت هي الأصوات الخالية من الضّجيج يسهل نطقها ويسهل وصولها إلى السّمع لأنها تتميّز بصفة الجهر وتمرّ في مجرى الهواء دون أن يحبس النّفس لعدم وجود عوائق تعترض طريقها، مما يسهّل عملية النّطق بها‹‹ فالأصوات الصّائتة

1) المصدر السابق، ص 119.

2) المصدر نفسه، ص133.

إذا هي الأصوات الخالية من الضجيج والصوائت كلّها مجهورة غير مهموسة، فهي تمرّ دون أن ينحبس النّفس، ممّا يؤدي إلى سهولة نطقها وسهولة انتقالها للسّمع ... بل هي أشدّ وضوحا في السّمع من الأصوات الصّامتة وأشدّ بروزا.››[1]

فتكرار الصّوائت نعني به تكرير صوت بعينه داخل مقطع أو سياق كلامي أو قصيدة بأكملها، إذ‹‹ يمثّل الصّوت أصغر وحدة إيقاعيّة في المفردة الدّاخلية في نسيج القصيدة الشّعرية، ويكتسب في دخوله الشّعري قيمة إيقاعيّة مضافة، من خلال الفعاليات الّتي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة.››[2] ومن التّكرارات في شعر الألغاز والأحاجي تكرار حروف المد وهذا لكسر الرتابة بين شطري البيت الشّعري الواحد كما حدث في إلغاز الأمير أبي الربيع حول القمر قائلا:

فَإنْ تَتفهمْهُ وَتقلبْ حُروفَـهُ فَذلكَ مَا يَبقَى مِن النّفسِ يَا صَاحِ

وَإنْ تَضعْ الحرفَ المُوسطَ أوّلا فَحيثُ يَقرُّ المَرءُ دُون جَنـاحِ[3]

تكرّرت حروف المد ستة وثلاثين مرّة في مقطوعة من ستة أبيات لضرورة إيقاعية وهذا للحد من السّرعة، وكسر الرتابة، فيكون الارتكاز على حروف المدّ فيطول الصوت ويخرج معه النّفس دون حاجز يقف عائقا أمامه، فالسّامع يحس بتتابع الحركات في صدر كلّ بيت تقريبا مع سرعة إيقاعية، ثم يشعر في عجز كلّ بيت بتباطؤ مصدره تكرار حروف المد وبنسبة أكبر تكرار حرف الألف فينجرّ على هذا التناوب تنوّع في الإيقاع بين السّرعة والبطء.

2 . <u>تكرار الصّوامت</u>: الصّوامت قد تكون مجهورة أو مهموسة، يحدث الضّجيج عند النّطق بها بسبب اصطدام الهواء بحاجز أثناء خروجه، إذاً‹‹ الصوامت سواء أكانت مجهورة أم مهموسة هي الأصوات الناتجة أثناء النّطق عن اصطدام الهواء بعائق ما من العوائق ...

1) عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1، 1992، ص250.

2) محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص7.

3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص121.

فالصّوامت إذا تتألف من الحفيف والصّفير والانفجار وجميعها من باب الضجيج››[1]، ومن الصّوامت الّتي تكرّر حضورها في شعر الألغاز والأحاجي صوت الهاء في القافية إمّا حرف روي كما في قول الشّاعر في ألوف:

لَومٌ يُبثُّ عَلى سَمعِي فَيلقِيهِ مِن غَيرِ مَا سَببٌ أَلقاهُ مُلقِيهِ[2]

أو وصلا بها كما جاء في قول الشّاعر ملغزا في الصلاة :

وَقائمةٍ أَبدا دَهرهَا ومَا هي واللهِ بالقَائمَـه[3]

وقد تكرّر صوت الهاء ست عشرة مرة في قوافي شعر الألغاز والأحاجي على خلاف الصوامت الأخرى مثل الراء ثماني مرات والباء ست مرات.

والهاء من الأصوات المهموسة قابلة للتّطويل أثناء النّطق وتوصف بالرّخوة المرقّقة والمنفتحة تخرج من أقصى الحلق وتكرارها إضافة لإحداث إيقاع في الأبيات الشّعرية فهو ذو دلالة فالشّاعر في موضع الإلغاز وميله إلى تكرار هذا الصّوت في قوافيه دلالة على رغبة الشّاعر في إيجاد حل لألغازه وإعطاء المتلقي وقتا أطول للتّفكير والتّخمين فتظهر هناك متعة وعذوبة من قبل الشّاعر وهو يطرح لغزه ويطيل الصوت بالهاء فيشعر بها من يسمع ألغازه.

وفي قصيدة واحدة ألغز فيها الشّاعر في أمر "زق" تكرّر حرف الهاء ثماني عشرة مرة في ألفاظ القصيدة من غير القافية لأنّه تمّ وصلها بحرف الهاء أحد عشرة مرة، يقول الشّاعر أبو الربيع :

مَا الشّيءُ إن تبحثْ عن تِبيانِه هُوَ مَيت لا تَطمعنّ زِيَادَه

يَسْقِي الشَّرابَ كَراهةً فإذا ارْتوى قَاء الّذي فِي جَوفِه و أَبَادَه

وَ مِثالُه كُثر وليسَ بِغامضٍ أَفصحُ لَنا شرابةً و مَزادَه[1]

1) عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، ص 196.

2) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص113.

3) المصدر نفسه، ص109.

2 . التجنيس

‹‹ الجناس و يقال له التّجنيس والتّجانس والمجانسة ولا يستحسن إلّا إذا ساعد اللّفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظير وتمكّن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها حتّى لا يكون التّكلّف في الجناس مع مراعاة الالتئام.››[2] فالجناس والتّجنيس والمجانسة واحد وهو أن تتجانس لفظتان لفظا، أي توافق حروفهما، وتختلفان معنى ويكون مستحسنا إن كان في غير تكلّف في عبارة واحدة تامّة المعنى.

وقد عرّفه ابن المعتز بقوله:‹‹ وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها ...››[3] فالتّجانس أن تتشابه الحروف المؤلّفة للّفظتين في سياق الكلام شعرا كان أو نثرا.

فالتّجنيس ضرب من التّكرار والهدف منه إحداث جرس موسيقي إذا لم يكن في تكلّف وإسراف، فهو‹‹ ضرب من ضروب التّكرار ونسلكه فيما يراد بالتّكرار من تقوية نغمية للجرس.››[4] ولا يخفى علينا ما يتركه التّجانس اللّفظي في السّياق من جرس موسيقي تستأنس به النّفس فإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على حذق الشّاعر وبراعته في إحداث هذا الجرس.

والتّجنيس عند الشّاعر أبي الربيع لم يتكلّف فيه، و إنّما أملته الضّرورة فهو في موضع إلغاز والتّكرار من باب التّجنيس يلفت النّظر ويجعل المتلقي مصغيا فالنّفس تستحسن المكرّر دائما في اللّفظ مع اختلاف المعنى فيتّضح المطلوب من اللّغز أكثر. ومن ضروب التّجنيس التي كرّرها الشّاعر في شعر الألغاز والأحاجي، جناس الاشتقاق وهو جناس مطلق يتمّ بفضل ‹‹ توافق ركنيه في الحروف وترتيبها ... فإن يجمعهما اشتقاق فقيل يسمى جناس

---

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص114.

2)السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص325.

3) ابن المعتز، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت،ط1، 1433هـ،2012، ص36.

4) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ و دلالتها، ص270.

الاشتقاق››[1]، ومن أمثلة ذلك، قوله ملغزا في مرمر :

أَلغزتُ فِي شِعرِي اسْمًا فاسْتمعْ لَغزِي هو اسْمٌ شِيء نَقيَ الجسمِ والبَدنِ

وإن قَلبْتَ يُعد مِن قَلبـهِ عَجلًا اسْما لِشيءٍ بَعيد الدَّارِ وَالوطنِ[2]

ويقول في موضع آخر ملغزا في النفس :

فإنْ عاقَ عَنه عَائقٌ فَجوانحِي تَضيقُ لِما يَلقاهُ مِنه تَفّطَرَا [3]

وقال أيضا وهو يلغز في جراد :

قَدْ فَضُلَ الغَيرَ مِنْ الطَّيرِ فِي آياتِهِ وَ الفَضلُ لِلغَيرِ[4]

فالشّاعر قد استغلّ قوّة تعبيره في جرس الألفاظ على توليد المعاني الّتي تشكلّها اللّغة من خلال عملية الاشتقاق، فكلّ متجانسين في البيت الواحد من الشّعر جمع بينهما نوع الحروف والمخرج نفسه، ممّا جعلها تترك جرسا إيقاعيا تستأنس به الأسماع و تستحسن به الدّلالات وتتضّح المعاني والمقاصد.

وهناك نوع آخر من التّجنيس استعان به الشّاعر على إبراز موسيقاه بنوعين من الجناس في أبيات شعريّة متتالية من مقطوعة، فالنّوع الأوّل تمثّل في جناس القلب وهو:‹‹ ما اختلف فيه اللّفظان في ترتيب الحروف.››[5] أي تتجانس فيه اللّفظتان مع اختلافهما في ترتيب حروفهما، والنّوع الآخر تمثّل في الجناس الملفّق‹‹ ويكون بتركيب الرّكنين جميعا››[6] نجده في قول الشاعر ملغزا في جلجل بازي:

وعيونُه كُثُر وَواحـدةٌ لَهُ فِي رَأسِه ويَطيرُ دُونَ جَناحِ

فَإذَا أَمرْتَ بِلفَظِه أَحدًا مَضَى طَوعًا لِأمركَ طَالبًا لنَجاحِ

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 326.
2) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص111.
3) المصدر نفسه، ص118.
4) المصدر نفسه، ص119.
5) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص329.
6) المرجع نفسه، ص329.

وَإذا قَلبْتَ و غَيّرْتَ حَركاتِه دَخلَ الّذِي تَدعُو بِغيرِ جُنـاحِ [1]

فجناس القلب وقع بين اللّفظتين جَناح ونَجاح وأخرى بين نجاح وجُناح، أمّا الجناس المحرّف فتمّ بين جَناح وجُناح. فقد أخصب الشّاعر بذلك موسيقى الأبيات وأبرز جرسها وزاد من قوّة إيقاعه لأنّ التّجنيس وقع في القافية المطلقة. فتشابه هذه الألفاظ في التّجنيس يستميل الأذن ويؤثّر في النّفس فتتشوّف إلى سماع اللّفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين فتتوق إلى استخراج المعنيين من وراء ذلك اللّفظ وهذا ما يسعى إليه الشّاعر أبو الربيع من وراء إلغازه.

يقول التنوخي:‹‹ فإنّهم قالوا إنّ تشابه ألفاظ التّجنيس تحدث بالسّمع ميلا إليه، فإنّ النّفس تتشوّف إلى سماع اللّفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللّفظ، فصار للتّجنيس وقع وفائدة.››[2]

ومن أمثلة الجناس الملفّق أيضا، قول الشّاعر أبي الربيع ملغزا في ألوف في موضعين مختلفين:

قَدْ أودعَ اللهُ سِرَّ الحُسنِ صَفحتَهُ وَنظمَ الدُّرِّ وَ المُرجانِ فِي فِيـهِ

فَظلَّ يَحسدُنِي فِيهِ و يَعذلُنِـي يَقولُ مَا اسمُ الَّذي تَهوَى فَأَدرِيهِ[3]

فالتجنيس وقع بين" فيه" الأولى وهي بمعنى فم، والأخرى مركّب من جار ومجرور. والموضع الآخر وقع بين لفظة "قلبه" الأولى وهي العضو الذي يحويه صدر الإنسان والأخرى من قلب الشّيء:

خَليليَّ قُولَا أَينَ قَلبي وَمَنْ بِهِ وهل مِنْ بَقَاءٍ لِأَمْرِي بَعدَ قَلبِهِ

فَلوْ شِئتُمَا عِلمَ الَّذِي هُوِ عِندَهُ لَصفحْتُما أَمرِي لَكمْ بَعدَ قَلبِـهِ[4]

1) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص110.
2) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ و دلالتها، ص273.
3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص 116.
4) المصدر نفسه، ص117.

فبفضل التّجنيس يشيع في النص التّماثل اللّفظي والصّوتي معا ممّا يحدث معه مناجاة للعقل والنّفس ويحملها على تصوّر المعاني وتحصيل الفائدة، إذ‹‹ قيمة اللّفظ والجرس تفضي إلى ما يناجي فيه العقل والنّفس وهو تصوّر المعنى››[1].

3 . المفارقة

أ . لغة: المفارقة اسم مفعول ل:فارق، من الجذر الثلاثي (فَرَقَ)، ومصدرها فرْقٌ، فرق: وهي بمعنى: الفرق والافتراق والتباين والاختلاف والفصل والتّمييز بين أمرين مختلفين أو متضادين. جاء في لسان العرب: الفرق: خلاف الجمع، وانفرق الشّيء وتفرّق وافترق. فرقت بين الشّيئين أفرق فرقا وفرقانا وفرقت الشّيء تفريقا وتفرقة فانفرق وافترق وتفرّق. وفارق الشّيء مفارقة وفراقا: باينه، والاسم الفرقة. والفرقان: القرآن، وكلّ ما فرق به بين الحق والباطل[2].

وجاء في المعجم الوسيط:‹‹ فرق بين الشّيئين فرقا وفرقانا فصل وميّز أحدهما عن الآخر، وبين المتشابهين بيّن أوجه الخلاف بينهما وله عن الأمر كشفه وبيّنه››[3].

ب . اصطلاحا: إذا كانت المفارقة في اللّغة بيان الفرق بين أمرين مختلفين ومعرفة وجه الخلاف بينهما. فإنّ المفارقة كمصطلح لم تستقر على مفهوم واحد واضح في البحث البلاغي العربي القديم وإنّما ظهر التّداخل والتّشابك بينها وبين مجموعة من المفاهيم لا حصر لها، ومنها على سبيل الذّكر:‹‹المجاز المرسل، الاستعارة، التّمثيل، الكناية، التّعريض، التورية،... الأحجية، التّضاد، الطباق، المقابلة، تجاهل العارف،..السّخرية..››[4] وقد عرّفها محمد العبد‹‹ تبدو المفارقة نوعا من التّضاد، بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر...إنّ هذا التّضاد الّذي نتحدّث عنه، يلحظه القارئ أو المخاطب من

1) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ و دلالتها، ص272.
2) ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص170،171.
3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، 2010، ص685.
4) مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي، مجلة العلوم الإنسانيّة، نوفمبر 2011، ص459.

خلال السّياق الرّاهن››[1] فالتّلفّظ بالمنطوق يحمل معنيين أحدهما مباشر وآخر غير مباشر يجمع بينهما التّضاد ويمكن الكشف عنهما من خلال السّياق.

والمفارقة ‹‹ كما يقول فلاشير Fleischer وميشيل Michel نوع من الدّلالة المحوّلة في مقابل الدّلالة الأوّليّة››[2] فالمفارقة دلالة محوّلة عن الدّلالة الأوليّة الظّاهرة في السّياق عند النّطق به، فالمنطوق يخالف المعنى المقصود،‹‹ من أجل ذلك، فإنّ المفارقة اللّغوية، تكشف عن أمرين اثنين: أوّلهما: عنصر الإخفاء. والآخر: حقيقة كون المتخفّي في التعبير المنطوق، هو المقصود إظهاره››[3]. فالمفارقة داخل السّياق تكشف عن مدلولين، أحدهما مخفي، والآخر هو المقصود إظهاره وراء المخفي.

ويعرفها محمد سالم بأنّها‹‹ تعبير لغوي بلاغيّ، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنيّة بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النّغمية أو التّشكيليّة، وهي لا تنبع من تأمّلات راسخة مستقرّة داخل الذّات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ولكنّها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي للذّات بما حولها››[4] إذاً، المفارقة بناء لغوي يخالف ظاهر لفظه باطنه أي معناه ومدلوله المقصود.

وقد ذكرت نبيلة إبراهيم العناصر الّتي تحدّد إطار المفارقة وقد أوجزها محمد العبد في كتابه المفارقة القرآنيّة: ‹‹ أوّلا: وجود مستويين للمعنى في التّعبير الواحد: المستوى السّطحي للكلام، على نحو ما يعبّر به، والمستوى الكامن الّذي لم يعبر عنه، والّذي يلحّ القارئ على اكتشافه.

ثانيا: لا يتمّ الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التّعارض أو التّناقض بين الحقائق على المستوى الشّكلي للنّص.

---

1) محمد العبد، المفارقة القرآنية ـ دراسة في بنية الدلالة ـ دار الفكر العربي، 1415هـ،1994م، ص15.

2) المرجع نفسه، ص 16.

3) المرجع نفسه، ص 16.

4) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، نقلا عن: عبد القادر طالب، شعرية المفارقة و درامية النص الشعري في قصيدة"أبو تمام وعروبة اليوم"، الإنسان والمجال، مجلة دولية علمية محكمة، معهد العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، المركز الجامعي نور البشير بالبيض ـ الجزائر ـ ع4، أكتوبر،2016، ص194.

ثالثا: لابدّ من وجود ضحيّة في المفارقة.»[1] .

حتّى تتحقّق المفارقة لابدّ من توفّر مستويين، مستوى سطحي ظاهري مكشوف الكلام، ومستوى كامن خفي مستور يسعى المتلقي إلى الكشف عنه وفكّ شفرته، لأنّ المفارقة ‹‹ صنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها ومستقبلها، ولا تتضّح إلّا من خلال سياق فكريّ ثقافيّ مشترك بين منتج القول ومتلقّيه››[2]، المفارقة صنعة لغوية وهي لغة العقل والفطنة والذّكاء أولا ثمّ تأتي لغة الروح والخيال بشكل أقلّ تعتمد عمل الفكر والذّهن، بعيدا عن العواطف، فهي اختبار حقيقي لمن يدّعي الفطنة والذّكاء والخبرة بالحياة.

وهذا الحديث يقودنا لذكر علاقة المفارقة بالألغاز والأحاجي* وما الرّابط والجامع بينهما؟ فكلاهما يتجاوز الفطنة وشدّ الانتباه، إلى خلق التّوتر على المستوى الدّلالي في الشّعر عبر التّضاد والاختلاف بين الأشياء، الّذي قد لا يأتي من توظيف الكلمات المثيرة والملفتة للنّظر في السّياق، بل في إيجاد طريقة فنّية محكمة في توظيف الألفاظ داخل السّياق، فتخلق بذلك لذّة ومتعة ودهشة تثير المتلقي.

وبعد استقراء البحث لشعر الألغاز والأحاجي يظهر أنّ المفارقة تتمظهر في شعره بشكل لافت للنّظر، ومن النّماذج الشّعرية على سبيل الذّكر لا الحصر، نجد لغزه حول النّفس، حيث يقول:

وَلِي صَاحبٌ مَا إِنْ أُحبُّ فِرَاقَهُ وَلا يَستطيعُ القَلبُ عَنهُ تَصبّرَا[3]

فَإِنْ عَاقَ عَنْهُ عَائقٌ فَجوانحِي تَضيقُ لِمَا يَلقَاهُ مِنهُ تَفطَّرَا

مَتَى غَابَ عَنِّي سَاعةً مِتُّ دُونَه وَأَنَّى لِنَفْسٍ دُونَـهُ أَنْ تَصْبَرَا

تتجلّى المفارقة في المعنى السّطحي الظاهري لكلمة صاحب والمقصود به الصّاحب

---

1) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص20.

2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، نقلا عن: عبد القادر طالب، شعرية المفارقة و درامية النص الشعري، ص195.

*) انظر تعريف اللّغز والأحجية، المدخل من الصّفحة 12 إلى غاية الصّفحة 14.

3) أبو الربيع سليمان الموحدي، الديوان، ص118.

والصّديق، لكنّ الشّاعر يحوّل الدّلالة إلى معنى خفي وراء الكلمة فالصّاحب عنده هي النّفس وتتجلّى دلالة ذلك في التّناقض الحاصل بين الرّغبة في فراق الصّاحب لكنّ القلب لا يصبر على ذلك فإن أصابه عائق ضاقت عليه الجوانح، وإن غاب عنه ساعة مات بعده. وفي ذلك إثارة للذّهن وإعمال للفكر لمعرفة هذا الصّاحب، إلى جانب الإيقاع الدّاخلي الّذي تتركه المفارقة بذكر النّقيضين من خلال التّلاعب بالألفاظ المتضادة.

ومن المفارقات البديعة إلغازه في القمر:

أُحاجِيكَ مَا اسْمٌ لَيسَ فِي الطَّيرِ غَيرُه يَطِيرُ مَدى الأيَّامِ دُونَ جَناحِ[1]

وتقع المفارقة في الأبيات في التناقض الّذي جاء به الشّاعر في البحث عن اسم طائر ليس من الطيور، لكنّه يطير من غير جناح، فأي طائر هذا؟ وهذا ما يفرض على المتلقي إمعان النّظر وتقليب الفكر. بالإضافة إلى الإثارة وخلق الدّهشة.

ومن المفارقات الطّريفة والمدهشة والمثيرة للتّأمل والتّفكّر إلغاز الشّاعر حول الميزان قائلا:

وَمَا حَاكِمٌ يَرضَى الأَنامُ بِحكمِهِ وَليسَ لَهُ عَقلٌ وَلَا هُو أَحمقُ[2]

وَمقولُهُ يَقضِي وَلَيْسَ بِمُفصِحِ وَمَا إِنْ يَرَى عِنْدَ الحُكُومَةِ يَنطِقُ

في الأبيات جمع الشّاعر بين متناقضات فالحاكم الّذي يحكم بين الأنام لا يملك عقلا وليس بالأحمق وقوله فصل وإن لم يفصح به وإن رأى الحكومة ينطق، فالظّاهر بالأبيات أنّ الشّاعر يتحدّث عن الحاكم الّذي يطبّق القوانين ويفصل بين النّاس ويحكم بالعدل، فالمفارقة تجمع بين العبارتين(ليس له عقل) و(لا هو أحمق) في البيت الأوّل والعبارتين في البيت الثّاني (يقضي وليس بمفصح) و(عند الحكومة ينطق) وهذا ما يحيل الدّلالة إلى معنى آخر مقصود أثناء إخفائه وهو الميزان. والغرض منها السّخرية والتّهكّم.

وما اهتمام الشّاعر بالمفارقة في ألغازه إلا دليل على رغبة النّاس في التّمتّع بها خاصة

1) المصدر السابق، ص119.

2) المصدر نفسه، ص123.

إذا كانت قرينة اللّغز والأحجية، وهذا يعكس بيئة الشّاعر وشغف أهلها بمثل هذه المطارحات الفكريّة والذّهنيّة ممّا يخلق جوّا من التّسلية والدّعابة والريّاضة الفكريّة، ومن خلال هذه النّماذج يتبيّن حذق الشّاعر ومهارته في صنع المفارقة وتخيّر الأضداد من جهة، ومن جهة أخرى درايته بثقافة عصره، فالمفارقة عنده مستوحاة من بيئته، الهدف منها إثارة المتلقي وإشغال ذهنه بالمتناقضات، ولذلك دور بديع في تحسين الأسلوب من جهة وخلق إيقاع موسيقي من جهة أخرى داخل السّياق

خاتمـــــة

خاتمـــــــــة

بعدما أشرف هذا البحث على نهايته آمل أن يكون قد حقّق النتائج المرجوة منه والّتي يمكن حصرها فيما يلي:

إنّ الشاعر أبا الربيع سليمان الموحدي موضوع الدراسة، يعد ظاهرة شعريّة في سماء الأدب الجزائري القديم في عصر الموحدين، إذ استطاع أن يجمع مهارتين: مهارة الرجل السّياسيّ حيث تولى إمارة وولاية كل من سجلماسة وبجاية وتلمسان. ومهارة الشّاعر حيث ترك ديوان شعر جدير بالدّراسة استطاع من خلاله أن يتميّز عن كثير من معاصريه.

ومن خلال هذا البحث تبيّن لي أنّ الألغاز والأحاجي ظاهرة فريدة من نوعها في الشّعر الجزائري القديم، وقد أظهر الشّاعر في هذا الضرب من الشّعر قدرته على توظيف اللّغة العربيّة الفصحى واتّخاذها أداة للتّعبير، على الرغم من إجادته اللّهجة البربريّة الّتي كانت آنذاك منتشرة.

أمّا على مستوى اللّغة، فقد تبيّن سعة المعجم الشّعري لدى الشّاعر ممّا يدلّ على سعة ثقافته، وتمكّنه من أساليبها العربيّة التي برزت كظاهرة أسلوبيّة متميّزة على مستوى الألفاظ المنتقاة بعناية والمستمدّة من حقول دلالية متنوعة منها: الديني، والطبيعي، والمتضادات وغيرها.

وبالنسبة للأساليب الموظّفة فقد هيمن عليها الأسلوب الخبري الملائم للإخبار والتّقرير والوصف، كما كثر استحضار النّص القرآني الذي يدل على تشبع الشاعر بالثقافة الإسلامية، إذ ظهر ذلك في كثير من مفرداته، وفي توظيف أسماء أنبياء مثل(موسى، ونوح عليهما السّلام) كما نهل الشاعر من التاريخ الإسلامي حيث وظّف شخصيات لأمم سادت ثم بادت مثل كسرى وذو يزن. كما أدّى التّناص الأدبيّ دوره في إثراء النّص الشّعري من خلال التّعالق مع بعض النّصوص الشّعرية من الأدبين: الأموي والأندلسي.

وبالرّغم من طبيعة شعر الألغاز والأحاجي الّتي يخاطب فيه صاحبه عقل المتلقي بالدرجة الأولى إلا أنّ ذلك لم يمنع من ميل الشّاعر إلى التّصوير الفنّي، فظهرت الصّورة الشّعرية عنده في غير تكلّف وإن بدا عليها نوع من التّقليد على طريقة القدماء، وقد جاءت

خاتمـــــــــة

للإيضاح وتقريب الأفكار للأذهان، فتبيّن اهتمام الشّاعر بالتّشبيه أكثر من غيره في صوّر بسيطة مألوفة، ثمّ جاءت الاستعارة لتزيد من بلاغة البيان وقد أضفت على شعرية الشّاعر حسّا جماليا يلفت الانتباه ويجذب الأسماع، وانحرافا دلاليا للمعاني يجعل المتلقي يرسم لوحات فنّية في مخيلته، والدّور ذاته لعبته الكناية يضاف إلى ذلك ما حققّته من خصوصيّة في تحقيق مبتغى الشّاعر وهو يقدّم الحقيقة مصحوبة بدليلها في ألغازه.

أمّا على مستوى البنية الإيقاعية، فقد حافظ الشّاعر على الأنساق العروضيّة لأوزان الخليل، وعلى نسق القافية بنوعيها المطلقة والمقيّدة، هذا على مستوى الوزن الخارجي، أمّا على مستوى الوزن الدّاخلي فقد لعب كلّ من التّكرار والتّجنيس والمفارقة الدّور الفعّال في إثرائه بما يتميّز به كل عنصر منها على حدة، فقد ساهمت هذة الظّواهر الفنّية في البناء الموسيقي الداخلي لشعر الألغاز والأحاجي، وقد تخطّى بذلك المعيار العروضي إلى المعيار الدّلالي الّذي يتطلّبه الموقف والخطاب الشّعريّ.

وفي الأخير فإن مدونة الشاعر ما زالت ميدانا خصبا للقراءة والتّلقي، تسترعي الانتباه وفق مناهج حداثيّة لإثرائها وبعث الحياة فيها من جديد.

ملخص البحث

ملخص البحث باللّغة العربيّة

تخص هذه الدراسة بالبحث البناء الفنّي لشعر الألغاز والأحاجي عند الشّاعر الأمير أبي الرّبيع سليمان الموحدي.

وقد تضمنت مدخلا و ثلاثة فصول وخاتمة. تمّ في المدخل التعريف بالشّاعر وبمدوّنته، وتحديد مفهوم كل من مفهوم اللّغز والأحجية.

بينما تناول الفصل الأوّل، البناء الفنّي للألفاظ و التّراكيب بتحديد مفهوم البناء والفنّ، ثمّ بناء الألفاظ وحقولها الدلالية، وكذلك بناء التّراكيب، مع تتبّع أهمّ الظّاهر اللّغويّة؛ أنواع الأساليب البلاغيّة (الخبر والإنشاء)، والضمائر، والجمل النّحويّة (الفعلية والاسمية)، والتّناص من منظور فنّي ونقدي.

وقد تمحور الفصل الثّاني حول البناء الفنّي للصّورة الشّعرية، بتحديد مفهومها اللّغوي، والاصطلاحي من خلال آراء النقاد قديما وحديثا، وبيان أنماطها من: (تّشبيه، واستعارة، وكناية). ثم مصادرها من الطّبيعة الحيّة والصّامتة.

وخصّص الفصل الأخير لدراسة البناء الموسيقي، بدءا بتحديد مفهوم الإيقاع لغويا ثمّ اصطلاحا في النّقد العربي قديمه وحديثه، ثمّ بيان الإيقاع على مستوييه الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية، والدّاخلي المتمثّل في التّكرار على مستوى الألفاظ والأصوات، والتّجنيس، والمفارقة. وانتهى البحث بخاتمة تضمنت أهمّ النتائج عن الشاعر ومدونته.

English Summary

This research concerns the artistic structure of poetic puzzles and riddles written by the poet prince Abu Arabia Suleiman all muwahedi. It includes an introduction, three chapters and a conclusion.

The introduction introduces the poet and his writings as well as illiciting and identifying meaning and concept of puzzles and riddles.

The first chapter deals with the artisticstructure of words terms and structures by defining the concept of structure and art, then the structure of words and their semantic fields as well forming structure and tracing the most important linguistic phenomena, the different patterns of rhethorical. Styles pronouns, nominal and verbal clauses and harmony from an artistic and critical perspective.

As for the second chapter it focuses on the study of the aesthetic/artistic structure of the poetic image by defining first its semantic concept thorough critics opinions in the past and present day. Then defining its different patterns such analogy, metaphor and metonymy. Then its origin from live and still nature.

The last chapter is dedicated to the study of the musical construction starting by defining the concept of rhythm, linguistically, and later as a term in ancient and modern criticism, and describing rhythm on external level represented in rhyme and meter in repetition at the level of words, sounds, intertextuality and paradox / irony.

The research ended with a conclusion the included the main results a about the poet and his writing (blog).

المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ . المصادر

1. أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحّد: الديوان، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي وآخرون، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب، د ط، د ت.

ب . المراجع:

1. أحمد الشايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة، ط10، 1994م.
2. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001م.
3. أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية، تع: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1998.
4. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ت: إحسان عباس، ج3، دار صادر، بيروت، دط، دت.
5. أحمد تيمور زادة، تسهيل المجاز في فن المعمّى والألغاز، مطبعة ولاية سورية، دط، 1303هـ.
6. الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.
7. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1952.
8. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، دط، 2010م.

9. إسماعيل أبو منصور بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج 6، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990.
10. إسماعيل أبو منصور بن حماد الجوهري، تهذيب اللغة، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ج15، دار الكاتب العربي، دط،1967.
11. إميل يعقوب ، موسوعة علوم اللغة العربية ،ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. دط، دت.
12. إميل يعقوب، ميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللغة و الأدب، مج 1، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ،1987.
13. بدوي طبانة، البيان العربي، مطبعة الرسالة، ط2، 1377هـ،1958م
14. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
15. جابر عصفور، الصّورة الفنّية، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.
16. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ط1، 1979.
17. جرير بن عطية الكلبي اليربوعي التميمي، الديوان، دار بيروت، بيروت، 1406هـ، 1986م
18. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، دت.
19. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر،ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،ط5، 1401هـ ،1981م.
20. الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى ألباني وشركاه، القاهرة، ط1، 1381هـ، 1952م.

21. الحسين بن عبد الله بن سينا، جوامع علم الموسيقا، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، المكتبة الميرية بالقاهرة، دط، 1956.

22. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1415هـ،1994م.

23. خليفة حاجي، كشف الظنون في أسامي الكتب والفنون، تصحيح وطبع: محمد شرف الدين، رفعه: بيلكة الكليسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، 1360هـ، 1941م.

24. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ،2003م.

25. خولة طالب إبراهيم، مباديء في اللّسانيات، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 ـ 2006.

26. خير الدين الزركلي، الأعلام، ج 3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط15، ماي، 2002.

27. رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.

28. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، دط، دت.

29. سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1989.

30. السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ،ج1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان، ط1، 1429هـ ،2008م.

31. سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993.

32. سيد قطب، التّصوير الفني في القرآن، دار الشّروق، دط، دت.

33. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1419هـ، 1998م.

34. ضياء الدين بن الأثير، المثل السّائر، ت: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر،ط2، د ت.

35. طاش كبرى زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

36. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، د ت.

37. عبد الرحمن آلوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

38. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج 6، ضبط ومراجعة: خليل شحاذة وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، دط، 1431هـ ،2000م.

39. عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2 ،1375هـ، 1965م.

40. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت

41. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان ، ط1، 1430هـ، 2009 م.

42. عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الدعوة، دط، 2010.

43. عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البديع، مؤسسة المختار،القاهرة، مصر، ط4، 1436هـ، 2015م.

44. عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البيان، مؤسسة المختار،القاهرة، مصر، ط4، 1436هـ، 2015م.

45. عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، دط، دت.

46. عبد القادر القط، الاتّجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر، مكتبة الشباب، دط، 1988م.

47. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ،2001م.

48. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: فايز الداية ومحمد الداية، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1428هـ،2007م.

49. عبد الله بن المعتز، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1433هـ،2012م.

50. عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج 1، طنجة، ط2، 1380 هـ، 1960 م.

51. عبد المتعال الصّعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ج4، المطبعة النموذجية الحلمية، مصر.

52. عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف، دط،1989.

53. عزة شبل محمد ، علم لغة النص، مكتبة الاداب، القاهرة، ط2، 1430هـ، 2009م.

54. عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربيّ، القاهرة، دط، 1465هـ، 2004م.

55. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974

56. عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1، 1992.

57. علي البطل، الصورة في الشّعر، دار الأندلس، ط2، 1401هـ، 1981م.

58. علي بن محمد بن أبي زرع الفاسي ، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور، الرباط ، د ط، 1972.

59. علي بن موسى الأندلسي، الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت.

60. علي الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، دط، دت.

61. علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دط، 2010.

62. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 ،1982م.

63. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج3، ت: عبد السلام محمد هارون، ط2، 1385هـ، 1965م.

64. غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ، 1992م.

65. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1427هـ، 2006م.

66. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

67. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ضبط وشرح: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، ط1، 1352هـ،1934م.

68. كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ن بيروت ط2، 1984.

69. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

70. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ، الرياض، دط،1409هـ، 1989م.

71. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ و دلالتها، دار الرشيد للنشر، دط، 1980.

72. مجد الدين محمد الفيروزبادي، القاموس المحيط، ج1، تحقيق التّراث، تحت إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

73. محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1،2003.

74. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ. 2005م.

75. محمد بن تاويت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ج1، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1402هـ، 1982م.

76. محمد بن الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

77. محمد بن علي الحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، ت: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ.

78. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، 1420هـ،1999م.

79. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1 ،1405هـ .،1985م.

80. محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2001.

81. محمد العبد، المفارقة القرآنية ـ دراسة في بنية الدلالة ـ دار الفكر العربي، دط، 1415هـ،1994م.

82. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط6، 2005.

83. محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، دط، 1364هـ.

84. محمد مراياتي وآخران، علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب، ج1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنّشر، سوريا، دط، دت.

85. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1985،1.

86. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1972.

87. المراكشي أبو محمد عبد الواحد بن علي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ش: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1426 هـ، 2006م.

88. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جوهر القاموس، ج 15، ت: مجموعة من المحققين، دار الهداية، المكتبة الشاملة، دط، دت.

89. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثّقافية للنّشر، القاهرة، ط1، 1418هـ، 1998م.

90. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة.

91. وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ – *دراسة*– من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا دط،1999.

92. يوسف بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ ،1983م.

<u>الأعلام الأجنبية:</u>

1. جورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996

2. ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، ، سورية، ط2، 2008م .

ج . المجلات:

1. مجلة العلوم الإنسانيّة والاجتماعية ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد رقم23، لشهر نوفمبر 2011.

2. الإنسان والمجال، مجلة دوليّة علميّة محكمة، معهد العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، المركز الجامعي نور البشير بالبيض، الجزائر، ع4، أكتوبر، 2016م.

د . الرسائل الجامعية:

1. ثروت السّيد عبد العاطي رحيم، ظاهرة النفي في الحديث الشريف – دراسة نحوية في صحيح البخاري – رسالة ماجستير، قسم النّحو والصّرف والعروض، كلّية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، 2001م.

2. حفيظة عزوز، البناء الفني في ديوان " فردوس القلوب" للشاعر أحمد بزيو، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، قسم الآداب واللغة العربية، كلّية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1435هـ/2014، 1436هـ/2015.

3. الصّالح زكور، جماليات المكوّنات الفنّية في ديوان اللّؤلؤة لعثمان لوصيف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،1432هـ،2011م/ 1433هـ، 2012م.

هـ . المواقع الالكترونيّة:

1. عبد الجبار بن أبي بكر الصقلي، الديوان، http://www.dr-mahmoud.com.

2. المكتبة الشّاملة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العناوين	الصّفحات
مقدمة	أ،ب،ت،ث،ج
مدخل:الشّاعر ومدوّنته، اللّغز والأحجية	**1 ــ 14**
أوّلا ـ التّعريف بالشّاعر	**2**
ثانيا ـ التعريف بالمدونة	**7**
ثالثا ـ مفهوم اللّغز والأحجية	**10**
1. الأحجية	10
2. اللّغز	12
الفصل الأوّل: البناء الفني، الألفاظ والتّراكيب	**15 ــ 48**
أولا ـ مفهوم البناء الفنّي	**16**
1. مفهوم البنية	**16**
○ لغة	16
○ اصطلاحا	17
2 . مفهوم البناء	21
○ لغة	21
○ اصطلاحا	21
ثانيا ـ بناء الألفاظ وحقولها الدلالية	**23**
ثالثا ـ بناء التراكيب	**27**
1. الجمل الخبرية	27
2. الجمل الإنشائية	34
3. الضّمائر	39
4. دراسة الجمل النحوية	41
5. التّناص	41
الفصل الثاني:البناء الفنّي للصّورة الشّعرية	**49 ــ 79**

أوّلا ـ مفهوم الصّورة الشّعرية	50
1 . لغة	50
2 . اصطلاحا	51
ثانيا ـ مصادر الصّورة الشّعريّة	63
1 . صور مصدرها الطّبيعة الحيّة	63
2 . صور مصدرها الطّبيعة الجامدة	66
ثالثا ـ أنماط الصّورة الشعرية	68
1. الصورة التشبيهية	68
2. الصورة الاستعارية	72
3. الصورة الكنائية	76
الفصل الثالث: البناء الموسيقي في شعر الألغاز والأحاجي	80 ـ114
أولا ـ الإيقاع	81
1. الإيقاع عند العرب القدماء	82
2. الإيقاع عند العرب المحدثين	84
ثانيا ـ مستوى الإيقاع الخارجي	88
1. الوزن	88
2. القافية	96
ثالثا ـ مستوى الإيقاع الداخلي	100
1. التكرار	100
2. التجنيس	107
3. المفارقة	110
خاتمة	115
ملخص البحث	118
قائمة المصادر والمراجع	121
فهرس المحتويات	131