الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

مذكّرة تخرُّج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب والعربي مشروع النقد الأدبي موسومة بـــ:

دراسة في كتاب شعر عمر ابن الفارض
-دراسة أسلوبية-
صادق رمضان

إعـداد:
✓ فاطمة صحيح
✓ فتيحة شعبان

إشـراف الدكتور:
* مرسلي بولعشار

السنة الجامعية: 1438هـ – 1439هـ / 2016م– 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

لو أنّ الصمت يفهم أي كان لفضلناه في موقعنا هذا لأنّه أبلغ من كلّ كلام، فلم نعرف كيف نتقي منه الكلمات أطيبها وأزكاها، ومن العبارات أروعها ومن معاني الشكل ما تترك في النّفس صداها لنتقدّم بها أوّلاً إلى الخالق ذو الفضل والجلال فله الحمد والشّكر على إعانته على عملنا هذا، ثمّ الصلاة والسلام على الحبيب المصطفى خاتم الأنبياء والرّسل (محمّد صلى الله عليه وسلم).

واعترافاً منّا بالجميل والفضل نحاول أن نوجز ما عجز اللسان أن ينطقه، وأبت الأنامل إلاّ أن تنقشه، فأصدق عبارات الشكر الجزيل، وأعتق آيات الامتنان وأسمى صفات الاحترام والتقدير، نستهلها من ترانيم أفئدتنا وننشرها عبر طيات مذكرتنا إلى أستاذنا ومرشدنا "مرسلي بولعشار" الّذي لم يبخل علينا بعطائه وتوجيهاته القيّمة في سبيل إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما لا ننسى شكر من كانوا مصباحاً ينير سواد ليلنا، وشموعاً توضح منعطفات سبيلنا، أساتذة معهد الآداب واللغات.

إلى كلّ الزملاء في معهد الآداب واللغات، وخاصّة دفعة 2016م-2017م،، وكلّ من رافقونا طيلة المشوار الجامعي.

وإلى كلّ من ساهم من قريب أو بعيد في سبيل اتمام هذا العمل.

لكلّ هؤلاء نقول: شكراً... شكراً.

فتيحة

فاطمة

إهداء

بأنامل تخيط بقلم أعياه التعب والأرق لا يقو على الحركة، يتكئ على قطرات حبر مملؤة بالحزن والفرح، حزن يشوبه فراق بعد تجمع، وفرح يصاحبه فجر جديد من حياتي وهو يوم تخرجي، أهدي ثمرة نجاحي إلى من يعجز القلم عن وصفها، إلى من تتسابق الكلمات لتخرج معبّرة عن مكنون ذاتها... إلى من علمتني وعانت لأصل إلى ما أنا عليه... إلى أمي الغالية أطال الله في عمرها.

إلى من أحمل اسمه بكلّ فخر... إلى أبي العزيز أطال الله عمره.

إلى الأيادي الطيّبة التي مدّت يد العون لنا خلال المشوار الدراسي، إلى أساتذتي الأفاضل.

إلى الورود التي عطّرت سجّل ذكرياتي، إلى إخوتي: فاطمة، العالية، جميلة، حنان.

إلى إخوتي: محمّد، بلال، حمزة.

إلى حبات اللؤلؤ المتناثرة: شيماء، أيوب، مروة، حياة، نور الهدى، هنادي، عصام، جيهان، وسمية.

إلى صديقة عمري وحبيبة قلبي، والتي على قدر بعدها زاد بالفؤاد عشقها "خالدية".

إلى من تسرّني معرفتها، ولا أحب توديعها، ولا أنسى صداقتها "فاطمة".

إلى أحلى زهرات قطفتهنّ من حديقة الصداقة: عائشة، سمية، الهوارية، سعاد، أسماء، حوبة، فتيحة، حياة، نبيلة، لويزة، سهيلة، وهيبة، سارة، فضيلة خديجة، أمينة، مريم، وحفيظة.

خاصّة إلى القريبة من القلب: ستي.

إلى كلّ من سقط سهواً من قلمي، إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

فتيحة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.

إلـــى قلب حنون وصدرا يحتضنني زوجي الغالي رعاك الله دمت لي سندا يدفع بي نحو طريق النجاح.

إلـــى الإخوة والاخوات حفظكم الله.

إلـــى أحلى زهرات قطفتها من حديقة الصداقة وتقاسمن مع بعضنا أجمل اللحظات لن أنساكم ما دمت حية.

إلـــى براءة الحياة وزينتها: سارة، سمية، أمينة، خولة، لحسن، إسلام.

إلـــى من تقاسمت معي جهد هذا العمل وعناءه فتيحة شكرا لكي يا صديقتي.

كما لا أنسى عائلتي الثانية "ماحية" وأخص بالذكر الأ خ "محمد"

شكرا على المساعدة التي قدمتها لي.

فاطمة

مقدّمـــة

مقدّمة

يعدّ التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى والعرفان بها ذوقا لا عقلا ، وثمرتها السعادة الروحية ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية كما يعد أيضاً التجرّد تماما من مباهج الدنيا ومفاتنها ومحاولة التخلص من الجسد دلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنّور الإلهي الفياض على الكون.

أمّا الأسلوبية فهي مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدرس النصوص الأدبية باصطناع منهج موضوعي تحلّل على أساسه الأساليب ، لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب ، فتكشف عن القيم الجمالية والفنية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية والبلاغية للنّص عن طريق تجزئة عناصره ولا يخفى على الباحث في الأسلوبية العربية كثرة المؤلفات التي تناولت هذا الموضوع تنظيراً وتطبيقاً.

وكان انشغال الباحثين بالدراسات الأسلوبية يتناسب مع طبيعة الشعر الصوفي وبالتالي فهو يعد مدخلا مناسبا يمكن الباحث من معاينة تجربة فريدة في رؤيتها وفي أسلوبيتها الخاصة .

فالدراسات الأسلوبية عرفت أهميّة كبيرة من قبل الدارسين ومن أبرز الذين درسوا التصوف في ضوء الأسلوبية نذكر منهم رمضان صادق وكتابه شعر عمر ابن الفارض –دراسة أسلوبية– الّذي كان موضوعاً لدراستنا.

وقد لفت انتباهنا هذا المؤلَف نظراً لما يحويه أو يتضمنه من قضايا مهمّة تصبّ كلها فائدة الباحث العربي من أهمها مفهوم التصوف وبوادره الأولى ، إضافة إلى تحليل النصوص الصوفية أسلوبيا وغيرها.

وفي دراستنا له، راودنا سؤالاً ملحًا وهو: ماهي أهم القضايا التي تناولها الكاتب؟ وكيف طبّق رمضان صادق منهج الأسلوبية على شعر ابن الفارض ؟ وهل ألمّ الكاتب في دراسته الأسلوبية بجميع جوانبها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة التي استوقفتنا اتّبعنا المنهج الوصفي التحليلي ،وانطلاقا من هذا التصور ارتأينا أن نقسم عملنا هذا إلى :

مقدمة افتتحنا بها هذه الدراسة.

ومدخل تناولنا من خلاله أسباب تأليف هذا الكتاب، إضافة إلى مفهوم التصوّف ونشأته ومقاصده وأهميته.

وتقديم وعرض :تناولنا فيه مجموعة من الفصول والنقاط البارزة حول هذا الكتاب، متبوعاً بتمهيد: تحدّث فيه صاحب المؤلّف عن مفهوم كلّ من العصر والشعر والتصوّف .

أمّا الفصل الأول: معنون ب"المستوى الصوتي "واحتوى على: بنية الديوان الإيقاعية، البديع في شعر عمر ابن الفارض.

أمّا الفصل الثاني: معنون ب"المستوى التركيبي" وانطوى هو الآخر على: تمهيد بين الخبر والإنشاء. التقديم والتأخير، ثمّ الربط.

أمّا الفصل الثالث: متعلّق ببناء الصورة وفيه: تمهيد، ثمّ التشبيه ودوره في بناء الصورة، والاستعارة ودورها في خلق الصورة.

وختمنا بحثنا هذا بخاتمة كانت عبارة عن أهم النتائج المتواصل إليها انطلاقا من محتوى الكتاب.

إضافة إلى ملحق تناولنا فيه نبذة عن حياة "ابن الفارض".

وتحقيق هذا التصور لم يكن بالأمر الهيّن ،حيث صادفتنا العديد من الصعوبات نذكر أهمها :قلّة الخبرة في مجال دراسة الكتب، صعوبة الموضوع من خلال طبيعته التي تتطلب اضطلاعا واسعا بالتجربة الصوفية ،صعوبة التعامل مع الجانب التطبيقي لضيق الوقت.

وللإحاطة بجوانب الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع ، نذكر من بينها : رمضان صادق ،شعر عمر ابن الفارض "دراسة أسلوبية" عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز. حسن طبل ،المعنى في البلاغة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل وفائق العرفان والامتنان لكلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد في إخراج هذا العمل على رأسهم الأستاذ المشرف علينا "بولعشار مرسلي" فنشكره جزيل الشكر على حضوره الدّائم – وهذا ما خفف من جدّة الصعوبات التي سبق وأشرنا إليها –جزاه الله خيرا.

والشكر موصول إلى الطاقم العلمي لقسم اللغة العربية وأدابها بالمركز الجامعي تيسمسيلت على رأسهم أساتذتنا الأفاضل ، الذين ساعدونا ولو بالنصح والتوجيه والإرشاد.
وإلى كل طلبة معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي .
نرجو من الله عز وجل التوفيق والسداد في دراستنا لهذا الكتاب فإنّ أصبنا فمن الله ، وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

تيسمسيلت في:2017/10/11م

فاطمة صحيح

فتيحة شعبان

مدخـــل:
التصوّف النشأة والتطوّر

بطاقة فنية:

المؤلف: شعر عمر ابن الفارض **"دراسة أسلوبية"**.

المؤلف: رمضان صادق.

الطبقة: دون طبعة.

الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سنة النشر: 1998.

الحجم: متوسط.

عدد الصفحات: 223 صفحة.

اللون: أبيض.

النوع: ورقي عادي.

الغلاف: غلاف كرتوني عادي.

تصميم الغلاف: سعيد المسيري.

الخط: الأسود....

يعدّ التصوف الشكل الروحاني للإسلام، «وهذا الشكل يضع المتعلم في وضعية الجهاد الأكبر، أي النضال ضد مختلف الرغبات، والأوهام التي تضايق الإنسان، وذلك بهدف إيجاد "مكان داخلي"، والتأمل في الحقائق الروحانية، فالتصوف إذن مبني أساسا على التلقين الذي يقوم به المعلم تجاه المريد من أجل بعث السائل الروحاني في هذا الأخير (المريد)، حيث أن المصدر الوحيد لهذا السائل هو الرسول صلى الله عليه وسلم، وبما أن التصوف ذو طبيعة لطيفة، فقد سمي منذ البداية" بعلم القلوب"، أو علم الروحية، أو "علم الباطن».[1]

لقد عنى هذا البحث بدء بالوصول إلى «التراكيب اللغوي والأبنية الأسلوبية المكونة لشعر ابن الفارض من جهة، وإدراك الخصائص والسمات النفسية المميزة لهذا الشعر من غيره من التشكيلات الشعرية الأخرى من جهة أخرى، ولاشك في أن تلك الغاية كانت قريبة من المغامرة الخطرة، إذ إن التعرف الموضوعي للفن عامة والفن الصوفي خاصة آمر ينطوي على قدر من الصعوبة غير قليل».[2]

وقد كانت الأسباب أو الدواعي وراء تأليف رمضان صادق لهذا الكتاب« شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية. ما يلي:

- إدراك الأبنية اللغوية الأثيرة لدى الشاعر التي يرتكز عليها في بناء شعره.
- إدراك جوانب الاختلاف بين ذلك الشعر وغيره من الأنساق الشعرية الأخرى.

باعتبار أن التصوف عامة والشعر الصوفي خاصة، يمثلان السياق المواجه فنيا وفكريا للسياقات الأخرى في المجتمع الإسلامي» [3]

ومن الأسباب أيضا التي أدت إلى تأليف هذا الكتاب، معاينة التراكيب اللغوية، والأبنية الأسلوبية اللتين ينهض بهما شعر ابن الفارض المنتهي إلى حقل التصوف من جهة، وإدراك الخصائص الفارقة التي ينطوي عليها هذا الشعر ويميزه عن غيره من التشكيلات الشعرية من جهة أخرى.

---

[1]- بوعتو بشير، التصوف في الجزائر دراسة وصفية تحليلية للطرق ال والهبرية والروحانية والأويسية، دار السبيل للنشر والتوزيع، ج1، ص.211.

[2]- رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص07..

[3]- المصدر نفسه، ص.08.

ونظراً لخصوصية الموضوع، لا تسلم هذه الغاية من المرور على مناطق جديدة حساسة بين الشعرية من جانب، والتصوف من جانب، من جانب أخر، ومن ثم، تمثل الدراسة اختبارا حقيقيا لمبادئ التحليل الأسلوبي، حيث أخضع الباحث" رمضان صادق" شعر ابن الفارض برغم ما يتسم به من طبائع ذاتية محض بدءا من التصورات الميتافيزيقية المقترنة بالتصوف، وانتهاء بالتشكيلات التعبيرية المقترنة بالشعر إلى التحليل الموضوعي المصفى بقدر ما يمكن من الأحكام الذاتية وأشباهها.

وتنقسم الدراسة حسب المستويات الشعرية التي تم وضعها في مختبر البحث، بدءا بالمستوى الصوتي والمستوى الإيقاعي، مرورا بأبنية البديع والمستوى التركيبي، وانتهاء بالمستوى التصويري تشبيها واستعارة.

والدراسة تعد بخطوات أكثر رسوخا وتجذرا سواء على مستوى دراسة الشعر الصوفي من ناحية، أو على مستوى منهج الدراسة وأدواته من ناحية أخرى.

أما في ما يخص عن صحة معلومات هذا الكتاب، فقد حاول "رمضان صادق" من خلال كتابة هذا «قدر المستطاع للإفادة من كثير من معطيات التحليل الأسلوبي الحديث، مثل الاعتماد على الإحصاء والاختيار العشوائي للعينات والتخلص قدر المستطاع من الأحكام الذاتية والانطباعية».[1]

اعتمد "رمضان صادق" على مجموعة من المصادر والمراجع والتي لها علاقة مباشرة بموضوع بحثه أهمها ما يلي:

1- ابن المعتز البديع.
2- حسن الشرقاوي، معجم مصطلحات الصوفية.
3- شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي.
4- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب.
5- عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث.
6- عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية.

[1]- **رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.10.**

ويعتبر هذا الكتاب من أبرز الكتب المهمة، التي جمعت بين التصوف ومبادئ أو تجليات الأسلوبية، ومن خلال هذا نميز شعر ابن الفارض إيقاعيا عن طريق تكثيف الأبنية الإيقاعية الداخلية، واستخدام بعض القوافي النادرة في الشعر العربي.

1/ مفهوم التصوف:

إذا بحثنا عن تعريف للتصوف في المعاجم والمصادر المختلفة فلن يكون أمامنا تعريف واحد أو تعريفان، بل تعريفات كثيرة متباينة، فالتصوف نشاط ثلاثي الأبعاد إذ له جانب سيكولوجي وجانب فلسفي وجانب ديني، وهذه الجوانب الثلاثة مرتبطة ببعضها البعض إذ الهدف واحد، كما يقول كاتب مادة " my sticism " في دائرة المعارف البريطانية "التوحد مع الالهي أو المقدس"، أو كما يقول "المرجاني":« هو صفاء المعاملة مع الله تعالى».[1]

معنى هذا أن التصوف ليس له ارتباط وثيق بالدين فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى كونه متصل أيضا بالجانب السيكولوجي أو النفس وكذا الجانب الفلسفي.

وقد تعددت معاني لفظ الصوفية من جهة الاشتقاقات المتنوعة:

1-1- التعريف اللغوي:

التصوف هو «مصدر الفعل الخماسي المصوغ من (صوف) للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا»[2]،أما عن معاني حروفه، فقد تطرق إليها أبي نصر السراج الطوسي (ت378هـ) وذلك من خلال تفسير أبياته في بيان تلك المعاني، فالتاء من التقى، والصاد من الصفاء والصبر والصدق، والواو من الوفاء والود والوجد، والفاء من الفتوة والفناء والفرج.[3]

---

[1]- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1945م_1995م، ص.21.

[2]- ماسينون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984م، ص.25.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص.18.

كما سئل أحد الصوفية عن معناه _التصوف_ فقال: «معناه أن العبد إذا تحقق بالعبودية واتصف بشهود وحقائق الربوبية صفا من كدر البشرية، فنزل منازل الحقيقة، وأخذ مكارم الشريعة، فإن فعل فهو صوفي»[1]

ويقول أبو القاسم القشيري معرفا إياه في رسالته: «هذه التسمية غلبت على هذه الطائفة (طائفة المتصوفة)

فيقال: رجل صوفي، وللجماعة (صوفية) وما يتوصل إلى ذلك يقال له متصوف، وللجماعة متصوفة».[2]

وثمة رأي آخر يرجع مرّد اشتقاق التصوف إلى " الصف الأول" أي أنهم – الصوفية– في المقام الأول بين يدي الله سبحانه وتعالى، وهذا ما قاله "الكلاباذي": «وقال قوم: إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل وبارتفاع همهم إليه، وإقبالهم عليه، ووقوفهم بسائر هم بين يديه».[3]

وهناك أيضا عدة تعريفات، ترجع "التصوف" إلى لبس الصوف، مثال ذلك، لباس الرسل والأنبياء وزيّ الأولياء، لذلك وردت نصوص كثيرة عن ذلك، إذ قال: "الحسن البصري" : "كان عيسى عليه السلام يلبس الشعر، ويأكل من الشجرة ويبيت حيث أمسى"، وقال "أبو موسى" :" كان النبي صلى الله عليه وسلم يلبس الصوف، ويركب الحمار، يأتي مدعاة الضعيف". وقال أيضا "الحسن البصري": « لقد أدركت سبعين بدويا ما كان لباسهم إلا الصوف»[4]

بمعنى أنّ هناك الكثير من الباحثين يرون أنّ التصوف مأخوذ من "لبس الصوف"، وهذا ما اتفق عليه معظم هؤلاء الدارسين وغيرهم.

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص.33.

[2]– إميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوف،ص.18.

[3]– أبو بكر محمد الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص. 10.

[4]– إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، دار الإمام المجدد للنشر والتوزيع، ط1، (2005/1426)، ص22.

1-2- التعريف الاصطلاحي:

ورد في الموسوعة الفلسفية العربية في تعريف التصوف بأنه:" فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضيات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية".

ومعنى هذا القول أنّ التصوف له علاقة نوعا ما بالأخلاق، فنجد أغلب المتصوفين يملكون أخلاقا متسامحة وفاضلة.

كما ورد أيضا في معجم المصطلحات العربية أن التصوف: « هو التجرد تماما من مباهج الدنيا ومفاتنها، ومحاولة التخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الالاهي الفياض على الكون، والفناء في الذات العلية فناءا يقترن بالعشق الاهي».[1]

والمقصود بهذا الكلام هو أن التصوف هو الابتعاد عن ملذات الدنيا ومفاتنها التي قد تؤدي بالفرد إلى التهلكة وإلى سلوك الطريق الخطأ، والاهتمام بالآخرة والاشتغال على ذكر الله تعالى وإتباع أوامره، والتفرد لعبادة الله تعالى وحده.

كما قيل أيضاً في التصوف من خلال مقدّمة "ابن خلدون" في مبحث علم التصوف: «إنّ هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أنّ طريقة هؤلاء القوم، لم تزل عن سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم، وهي طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما عليه الجمهور، من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف»[2]

ويمكن شرح هذا القول بأن التصوف في معناه هو التفرد بالعبادة والتعلق بالله سبحانه وتعالى، والابتعاد عن كل ما هو خارج عن عبادة الله من مفاتن الدنيا وبهرجتها.

---

[1]- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل_ قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمير خالد، ص.73.

[2]- عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب، أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الالاهي، دار الكتب العلمية_ بيروت، ط 1، 2006م، ص.07.

لا أحد ينكر أنّ التيار الصوفي يشكل مكونا أساسيا من مكونات الفكر العربي المعاصر ، ومن ثم «فهو يفعل فعله في أنماط التفكير والسلوك، بصرف النظر عن الموقف منه قبولا وردا، واطمئنانا وشكلا، وعلى هذا فلم تنقطع الدراسات المعنية بهذا التيار الفكري المهم ولا أضنها تنقطع أو تتوقف، وبخاصة أن النتاجات الصوفية المختلفة قد شكلت مادة ثرية وتربة خصبة للعديد من النتاجات الأدبية الحديثة أو المعاصرة وفق أساليب وتقنيات مختلفة اعتمدها الأدباء والمبدعون، وقادت بالنتيجة إلى أنّ تصبح المكونات الصوفية جزءا مهما في لحمة النص الأدبي الحديث، وقد ترقى في بعض الأعمال إلى المكون الأساسي الّذي يتماهى معه المبدع ويوظفه بكيفية ما، وعلى هذا الزعم من هذا الانتشار والذيوع، وتلك الأهمية والمكانة فإنّ الاتّفاق حول مفهوم محدد لمعنى (الصوفية) يضل فيما يبدو عصيا التحقق والإمكان»[1]

ومن هنا فالتصوف اتسام بالروح فوق كل ماديات الأرض وشهواتها، لأن الصوفي، كما يقول أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء "أبو حيان التوحيدي"، هو ذلك الإنسان الكبير الذي يتخطى الحدود التي رسمتها للنوع البشري ماديته مصداقا لقول النبي صلى الله عليه وسلم: « إنّ الله تعالى لا ينظر إلى أجسادكم ولا إلى صدركم وإنما ينظر إلى قلوبكم. بمعنى أن الله عز وجل لا يعطي أهمية لا إلى لجسد ولا إلى شيء خارج عن الإنسان، وإنما تكمن أهمية الإنسان المتعبد التقي بالنسبة إلى القلوب وما فيها باعتبار أن التصوف هو ظاهرة باطنية أي طهارة القلب والنفس والضمير، وهو طهارة ظاهرية أي طهارة اليد واللسان والجوارح، ثم هو رحمة عالية بكل ذي كبد حي، وكل شيء في الوجود تسري فيه الحياة»[2]

فالتصوف الإسلامي أخذ مبادئه من الكتاب والسنة، ووجد المتجهون إلى المعاني الروحية في الجماعة الإسلامية في حياة النبي صلى الله عليه وسلم، وكان يطلق عليهم (أهل الصفة) وأسوتهم في أعمالهم، حيث كانت سيرة النبي الكريم الذي كان في سمو نفسه وعظمة روحه يتقلل من متاع الدنيا ويحقر كثيرا من زينتها وزهرتها وكان في خاصة نفسه يكثر الصوم والتهجد ويحث على مراقبة النفس والفكر والذكر ويحذر من الغفلة والهوى.

---

[1]– محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2010م، ص.43.

[2]– جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، الجزائر، 2007م، ص.08.

هذا وإنّ في التصوف الإسلامي ما يزيد فيه على معنى أي تصوف آخر، «لأنّ الإسلام أولا في جوهره شريعة دنيوية وآخروية فهو يأمر بالعمل والجهاد والمتع بالحياة دون إسراف ولا عدوان ويعد المحسنين بالرضوان والتمكن على هذه الأرض»[1]

فمنبع التصوف هو الكتاب والسنة بالدرجة الأولى، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم أسوتهم وقدوتهم في الذهاب بهذا الاتجاه، من خلال خصاله الحميدة.

يعتبر التصوف أيضا «التماس الحق عن طريق تطهير النفس التي تلوثت بأدران المادة عند حلولها في الجسد، بعد أن كانت ظاهرة شريفة، وإعدادها لقبوله بالإلهام الإلهي ولا سبيل إلى عودتها ظاهرة إلا بقهر الجسد إذلاله، وحرمانه من مشتهياته ورغباته الدنيوية، وذلك بالانقطاع إلى العبادة، وممارسة الصلاة، والتقشف، فإذا تم لها ذلك سعت نحو الله، واقتبست منه المعرفة الحقيقية، وسلكت طريق الحق»[2]

وما يمكنه من خلال استخلاص هذا الكلام أنّ للمتصوفين طقوس خاصة بهم تصب في مجال حرمان النفس من العديد من الشهوات والرغبات الدنيوية الزائلة، فإذا ما أدوا هذه الطقوس على أكمل وجه عدوا من المتصوفين.

إنّ اهتمام الصوفية بالأخلاق كبير وواضح جدا وخاصة إذا اطلعنا على مؤلفاتهم المحفوظة في مكتبات العالم الإسلامي بصفة خاصة في المدارس والمعاهد والجامعات، وغيرها.

فقد «بذل الصوفية في دراساتهم مجهودات لدراسة الأخلاق من الكتاب والسنة والآثار وتركوا لنا موسوعات عظيمة في الدراسات الأخلاقية وهي في حقيقتها حقيقة علمية غالية قد لا نجد أمثالها في أمة من الأمم أو في دين من الأديان»[3]

---

[1]- جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، ص.09.

[2]- إميل ناصيف. أروع ما قيل في الزهد والتصوف، ص.97.

[3]- السيد محمد عقيل بن علي المهدلي، المعهد العالي للدراسات الإسلامية بروناي_ دار السلام، ط 1، 1996م، ص.09.

وقد قال بعض من المتصوفين: «التصوف كله أخلاق، فمن زاد عليك بالأخلاق زاد عليك بالتصوف»[1]

الهدف من كل هذا أنّ التصوف ليس فقط أحوال تعرف به تزكية النفوس وإصلاح القلوب. وإنّما له جانب أخلاقي، يعتبر علم يعلمنا كيفية السلوك، إضافة إلى ذلك يصفي البطون والقلوب من الرذائل والأخلاق البذيئة ليغرس في نفوس الأفراد _المتصوفون_ مختلف أنواع الفضائل.

ونرى العديد من الدارسين يربطون بين الزهد والتصوف، من بين هؤلاء« "ابن الجوزي" الذي يرى" بأن التصوف مذهب معروف يزيد على الزهد ويدل على الفرق بينهما، إن الزهد لم يذمه أحد، وقد ذموا التصوف»[2]

التجربة الصوفية «تستدعي لغة، ومتميزة قادرة على احتواء الحالات الوجدانية الفيضية والمكاشفات الحميمية»[3]، فهي لغة منبثقة عن اللاوعي واللاشعور الداخلي، وما جعل الشاعر الحداثي يوظف هذه اللغة «ذلك أنها تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها»[4]، فهي تكشف دائما عن القسم الغامض والمجهول في ذات الإنسان والشاعر الحداثي لجأ إلى الرؤية الصوفية باعتبارها« وسيلة للانسجام من الحياة أو هذا لوجود الظاهر، وفرصة للتأمل للوصول إلى الحقيقة»[5]

بمعنى أن اللغة الصوفية هي لغة خاصة، مختلفة تماما عن اللغة المألوفة، من منظور انبثاقها_ اللغة الصوفية_ من داخل التجربة الشعرية الباطنية.

لقد استثمر الشعر الصوفي إمكانات الشعر المعروفة ناقلا إيّاها إلى مستويات متعددة، إذ «انطلق باللّغة من سياقاتها المعهودة إلى مستويات جديدة عنيت بالطاقات الإيجابية متجاوزا بذلك

---

[1]- سيدي الشيخ عبد القادر عيسى رحمه الله، حقائق عن التصوف، موقع الطريقة الشاذلية البرقاوية: 2001م، ص.08.

[2]- عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت_ لبنان، ط 1، (1413هـ_1993م)، ص.137.

[3]- عبد القادر عواد، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، ص128..

[4]- المرجع نفسه، ص.128.

[5]- نفسه، ص.129.

دلالات الألفاظ ضمن سياقاتها العادية موسعا أفقها لتتماشى مع رؤية وتجربة المتصوفة الذين لجأوا إلى معجم الحب الواسع في الشعر العربي والانتقاء منه وتطوير مدلولاته لينسجم مع العلاقة الجديدة (ظاهرة المحبة الإلهية) التي لم يعد التعبير عنها بالأساليب المألوفة بل أصبح الاعتماد على أساليب تزاوج بين الحب الإلهي والحب الإنساني، بين الحب السماوي والحب الأرضي فتلك المحبة قد عبر عنها المتصوفة في أشعارهم والتي عدي أكثر مواضيع الصوفية شاعرية +كإحساس وتعبير، فهي تعبر عن حالة وجد وحبس، بل هي طريقة وصول تلغي الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر... الخ، من التوجه المباشر تكون عاقبته الحبس»[1]

ومن مبادئ التصوف، نذكر بعضها: «الاقتداء بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، أكل الحلال، كف الأذى، اجتناب الآثام، أداء الحقوق»[2]

ويرى "عبد المنعم الحنفي" أنّ التصوف يقوم على عشرة أركان، من بينها:[3]

تجريد التوحيد، فهم السماع، حسن العشرة، إيثار الإيثار، ترك الاختيار، سرعة الوجد، الكشف عن الخواطر، كثرة الأسفار، ترك الاكتساب، أخيرا تحريم الادخار.

اتخذ «المتصوفون أمكنة لاجتماعاتهم عرف واحدها (بالرباط/أو/التكية)، فكانوا ينقطعون إليها، فيقضون نهارهم بالقراءة، وليلهم بالتهجد، ويقيمون في المناسبات حفلات الذكر، أما مأكلهم فكسرة خبز وكوب ماء، ولباسهم قميص صوف، وفراشهم حصيرة صغيرة»[4]

فحياة المتصوفون كانت قاسية جدا، فقد كانوا محرومين من أبسط الأشياء في حياتهم اليومية، وكانت هذه القساوة بمثابة الحلاوة عليهم باعتبار أنها كانت في سبيل إرضاء الله عز وجل.

---

[1]- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط 2، 2008م، ص.87.

[2]- ينظر: محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخماسية الهجرية الثانية، المطبوعات الجامعية، 2009م، ص.21.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.22.

[4]- إميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوف، ص.105.

إضافة إلى ذلك فإنّ حبر الزاوية في التصوف الإسلامي هو: الشهادتان، الإيمان بالتوحيد، والتصديق بالرسالة، وعلى ما يترتب على المؤمن من فروض ونوافل، أما في ذلك فللتصوف نزعته الخاصة، وفلسفته المستقلة، ومن مبادئه:

1- «**الذات الإلهية**: أي أن الله هو الموجود الحقيقي الوحيد، وكل ما سواه باطل.

2- **العالم**: لا وجود حقيقي للعالم فهو العدم، ووجود العدم في ذلك ضروري.

3- **الشر**: ليس له وجود مطلق في العالم، وإنما وجوده اعتباري لا ذاتي، لأنّ الكون صورة الله، وليس في صورة الله شر»[1]

4- **الحب الإلهي**: هو جوهر العبادة الصحيحة، إذ يجب أن تكون خالصة لوجه لله.

5- **التوكل المطلق**: وهو الإيمان بقضاء الله وقدره.

6- **الاتصال والفناء**: بفضل الرياضة الصوفية التي تؤدي بالنفس إلى الغيبوبة.

7- **مصدر المعرفة**: هو القلب لا العقل.

8- **الإنسان الكامل**: هو ضل الله على الأرض، والنفس العاقلة هي خيال الله في الجسم.

2/ نشأة التصوف الإسلامي:

انقضى قرن الإسلام وانقضى معه عهد النبي صلى الله عليه وسلم وصحبه الميامين، «ذلك العهد الذي ظهر فيه الإسلام بتعاليمه السامية ومثله العليا، فكان الإقبال عليه والتمسك بآدابه والتخلف بأخلاقه والسير على نهجه وكان الزهد في الدنيا من أهم سمات الكثير من أتباعه والمؤمنين به أمثال: أبي ذر الغفاري، سلمان الفارسي.

وحلّ القرن الثاني فعرف المجتمع الإسلامي تحولات كبيرة وشهد تغييرا سريعا في نمط المعيشة، وطريقة حياته التي لم تعد تشبه تلك التي كان عليها في عهد النبوة والخلافة الراشدة، ويرجع العلماء سبب ذلك إلى الفتوحات الإسلامية واختلاط المسلمين بغيرهم من الأمم والشعوب من مختلف الأجناس والأديان»[2]

---

[1]- إميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوف، ص.107.

[2]- صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، دار البصائر، ط 1، 2009م، ص.22.

لقد كان الصحابة والتابعون «أكثر الناس زهدا ولكن زهد من يعمل للآخرة، ويسعى لها دون أن ينسى نصيبه من الدنيا، زهد من لا تلهيهم تجارتهم ولا بيع عن ذكر الله».[1]

وكان إمام تلك الجماعة هو الحسن البصري الذي كان إذا ذكر اسمه عند "محمد بن علي بن الحبيب" قال: «ذلك الذي يشبه كلامه كلام الأنبياء، ووصفه صاحب الحيلة بقوله: "الفقيه الزاهد، المشمر العابد الذي كان لفضول الدنيا وزينتها نابذا، ولشهوة النفس ونخوتها وافذا»[2].

فقد كان هذا الإمام العظيم يعقد في بيته حلقات يدور الحديث فيها عن النفس، وأحوالها ومراقبتها ومحاسبتها، والعمل على تزكيتها وتطهيرها، واستكمال فضائلها.

هكذا ومن خلال ما تقدم نعلم أنّ «التصوف نشأ بالبصرة وترعرع فيها على أيدي أولئك الزهاد الدعاة من فضلاء التابعين الذين كانوا امتدادا لعهد النبي صلى الله عليه وسلم، وصحابته الطاهرين وذلك ابتداء من مطلع القرن الثاني الهجري الذي صار فيه من خواص أهل السنة المقبولون عم الزهد والعبادة يلقبون بالصوفية».[3]

من خلال هذا الكلام نستخلص أن التصوف أول ما ظهر، ظهر بالبصرة على أيدي مجموعة من الصحابة التابعين للرسول صلى الله عليه وسلم، وعلى هذا الأساس أطلق عليهم تسمية "الصوفية".

ويحاول المتصوفة أن يرقوا بأصل طريقتهم إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ولا أحد يجادل في أنه صلى الله عليه وسلم قدوة في الزهد والورع والتواضع، فالقيم التي يعلنها أعلام المتصوفة المعتدلون هي قيم إسلامية وأخلاق نبوية وهي غاية المؤمنين جميعا، غير أن الموضوعية تحتم الإشارة إلى أن لفظة الصوفي والصوفية لم تكن معهودة ومتداولة طيلة الصدر الأول من الإسلام وحتى نهاية القرن الأول الهجري، وبصرف النظر عن الدعاوى والمزاعم التي تذهب إلى أن الإمام عليا_ كرم الله وجهه_ هو من ألبس الحسن البصري (الخرقة الصوفية)، وأخذ عليه العهد بالتزام الطريقة، وهي مزاعم لا تستقيم وفق ما أنبت بعض الباحثين، فإن هذه التسمية لم تطلق على سابقي المتصوفة إلا مع النصف

---

[1]- صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، ص. 22.

[2]- المرجع نفسه ، ص.24.

[3]- نفسه، ص.25.

الثاني من القرن الثاني للهجرة أي الثامن الميلادي، أما قبل هذه الفترة فقد كان "الصحابي" هو أسمى ما يتسمى به أحد المؤمنين، ثم كان لقب "التابعي" للذين يلونهم، وكان من أوائل من تسمى بهذا الاسم "صوفي" جابر بن حيان، أبو هاشم الصوفي _عثمان بن شريك الكوفي_ وعبدك الصوفي وغيرهم.

« لقد ظهر التصوف عمليا ونال استقلاله عن الزهد في أواخر القرن الثاني الهجري، وقد جاء ذكر "الصوفية" النساك هو أول ما جاء في آثار الجاحظ».[1]

وإن وجد من يعود بالتصوف إلى أصول جاهلية ذاهبا إلى أن متحنفي العرب وعبادهم في الجاهلية كانوا يتخذون من صوف لباسا وشعارا، كما وجد من يؤخر استعمال هذا الاسم إلى ما بعد القرون الثلاثة الأولى للهجرة، إلا أن ما عليه من تصدى لهذه المسألة هو النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وحتى أواخره.

فقد اختلفت الآراء، وكل واحد من هؤلاء يدلوا بدلوه بخصوص نشأة الصوفية نظرا لأنه علم قديم، فهناك من يرى بأن الصوفية عرفت بعد القرون الثلاثة الأولى للهجرة، وهناك من يرى بأن الصوفية لم تظهر إلا في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة.

مما لا ريب فيه أنّ تاريخ التصوف الإسلامي تاريخ حافل واكب ظهور الدين الإسلامي_ كما وقد سلف الذكر_ وانتشاره عبر القارات والمحيطات، فقد بدأت بوادره الأولى منذ القرن الأول الهجري حيث إن الإمام "أبا عبد الرحمان محمد بن الحسين السلمي _ت 412هـ_« خصص كتابا للصوفية مؤرخا لحياتهم، متدرجا من البدايات الأولى الظهور المتصوفين والمتصوفات، متناولا بالبحث حياة أربعة ومئة من أعلام الصوفية وهم:(ابتدائهم بن عياض من مسعود بن بشير التميمي ت187هـ. واختتمهم أبي عبد الله الدينوري- محمد بن الخالق-»[2].

وتأتي الخمسية الهجرية الثانية ليقدم الإمام عبد الوهاب بن أحمد بن علي الأنصاري الشافعي المعروف بالشعراني المتوفى عام 972هـ على التاريخ اللاتصوفي والصوفية حيث يثبت في مؤلفه سبعة

[1]- محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2010م، ص.49.

[2]- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009، ص.07.

وثلاثين وثلاثمائة ترجمة لرحلات الصوفية مفصلا الحديث عن مشايخه اللذين بلغوا في عددهم سبعة وثمانين، وهذا ما يعني أن التصوف قد عرف ازدهارا غداة القرون العشرة الأولى في العالم العربي والإسلامي، كما حاول المؤلف المذكور أن يؤرخ له انطلاقا من الخلفاء الراشدين، ومرورا على التابعين وتابع التابعين قبل أن يلج إلى عالم التصوف بمعناه الشائع من شيوخ يمثلونه التمثيل الدقيق بمن فيهم النساء.

وإذا كان الأمر واضحا عند «بروم التأريخ للتصوف بصورة عام، وللمشرق العربي بصورة خاصة، فإن الإقدام على ذلك في المغرب العربي يحتاج إلى جهد أكبر، ويعوز إلى بحث أعسر وأصعب، على أن ما لا ينكر، هو أن التبادلات الثقافية والعلمية بين العلماء والفقهاء والمحدثين والشعراء كانت متينة رصينة، وكانت مراكز المدينة المنورة، البصرة، والكوفة، بغداد، ودمشق، والقيروان، والفسطاط، ثم القاهرة، وبجاية، وتلمسان، واشبيلية، ومراكش، فاس قد طوت المسافات، وقلصت الأفضية، وقوت فيما بين علماء المغرب العربي وعلماء المشرق العربي الصلات ولإصرار، واشتهر أعلام بأسمائهم علما، ولكن هذا لا يمنع من أن نقف عند بعض الشخصيات الصوفية التي أسهمت بقسط وافر في التأسيس والتأريخ، وقد تطرقنا لهم فيما سبق الذكر-»[1]

فالتصوف قد ظهر واشتهر أكثر في بلاد المشرق العربي، غير أن وصوله إلى المغرب العربي قد احتاج بذل مجهودات أكبر وأصعب، وبفضل بعض الأسماء والشخصيات الصوفية الذين نقلوا واهتموا بهذا العلم، وصل إلى المغرب العربي وقد نال العديد من الاهتمامات من طرف الدارسين والراغبين في نيل هذا العلم.

وما يهمنا فيها ذكرنا، هو الجانب التاريخي، حيث إنّه يمكن القول أنّ نشأة التصوف الطبيعية كانت منذ القرن الثاني الهجري، على حيث أنه المغرب العربي يمكن أن نعود به إلى النصف الثاني من القرن الثالث أو مطلع القرن الرابع الهجري مثلما تدل على ذلك الأسماء التي ألفينا وجودا لها خلال هذه الفترة، ويظل هذا التقدير مجرد احتمال، ذلك لأننا لا نملك الوثائق التي تؤكد أو تنفي هذه الفرضية وإن كان التأريخ الدقيق يتعذر في العلوم الإنسانية، وهو ما يجعل الباحث في حل من هذا الأمر وبطلب منه بدلا من ذلك أن يتجه إلى الناحية الفنية والجمالية للموضوع.

---

[1]- محمد مرتاض، المرجع السابق، ص09..

أمّا النشأة الفعلية للتصوف «فقد حصلت منذ عصر الخلفاء الراشدين مثلما أثبته المضان أرخت للتصوف الإسلامي، وأن الصوفية في جمليهم فهموا التصوف على أنه استمساك بحبل الله المتين، وثبات على الشرع، وتحمل الأذى في سبيل القيام بالشعائر»[1].

وهذا وقد حاولنا أن نبرز أهمية التصوف في الإسلام والتطرق إلى أهم مفاهيمه وتعريفاته إضافة إلى مبادئه وأهم مميزاته، كما تناولنا نشأة التصوف، ومن خلال دراستنا لهذا الموضوع الشائك نوعا ما لاحظنا تداخل العديد من آراء المتصوفين وكذا الدارسين لهذا الموضوع، نظرا الأهمية الموضوع.

[1]– محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ص.11.

الفصل الأوّل:
المستوى الصوتي

1/ تقديم وعرض:

يعد المنهج الأسلوبي في رأي رمضان صادق أحد الوسائل التي يتخذها النقاد، ذلك الهدف العلمي، إن التحليل الأسلوبي في أبسط تعريفاته أو صوره، هو عكوف على العمل الأدبي لمعرفة كيفية تشكله لغويا.

أمّا الشعر الصوفي، «فهو شعر روحي ميتافيزقي وجداني، تكتسب فيه اللغة أبعادا وإيحاءات ودلالات رمزية تتجاوز دلالاتها في غيره من أنماط الشعر الأخرى، من هذا يصبح التعرض لشاعر متميز يعد أكبر شعراء الصوفية، وهو سلطان العاشقين عمر بن الفارض اختيارا جاد لجدوى المنهج الأسلوبي، ومدى صلا وقدرته على مواجهة الشعر»[1].

وقد حاول صاحب هذا الكتاب من خلال كتابه هذا، أن يوح مجموعة من الإشكالات المهمة وهي:

أولا: أن شعر بن الفارض شعر ذو طبيعة خاصة، إذ يسيطر عليه الطابع الرمزي ويلوذ فيه الشاعر بكثير من المعطيات الميتافيزقية الخاصة.

ثانيا: أنّ المنهج الأسلوبي – «رغم كثرة ما كتب فيه نظريا– لم تستقر ملامحه التطبيقية في نقدنا العربي إلى الآن »[2]

ومعني هذا أن الشعر الصوفي عند الفارض يختلف عن باقي أنماط الشعر الأخرى باعتبار شعر يخلوا تماما من اللغة العادية أو اللغة المألوفة، ويركز على الرمز، الذي يعد من أهم سمات ومميزات الشعر الصوفي والذي يعطيه بعد روحي أو ميتافيزقي.

أمّا فيما يخص المنهج الأسلوبي، فقد كتب عنه وقيل فيه الكثير، حيث استعان به الكثير من الدارسين المهتمين بعلم اللغة، لكن على الرغم ما ناله هذا العلم – الأسلوبية – من اهتمام كبير، وعناية فائقة، وبالرغم كذلك من شيوعيه بين عامّة النّاس، إلاّ أنّنا نلاحظ أنّه لحد الآن لا تزال ناقصة، أو نستطيع أن نقول أنّ الأسلوبية لم تكتمل وتستقر ملامحها التطبيقية بالنسبة للنقد العربي.

---

[1]– رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض " دراسة أسلوبية"، ص.07.

[2]– المصدر نفسه، ص. 08.

وهذا ونستطيع أن نطرح إشكالية هامة مفادها وبما أن الشعر الصوفي شعر قديم، والأسلوبية منهج جديد له قواعد وقوانين تحكمه، فإلى أي درجة وفق رمضان صادق في إسقاط إجراءات الأسلوبية على الشعر الصوفي؟

وهل استطاعت الأسلوبية أن تجيب على معظم التساؤلات.

والإجابة عن هذه الإشكالية المطروحة الطبيعة الموضوع المطروح.

ملامحه ناقصة، أو باستطاعتنا القول أن الأسلوبية لم تكتمل وتستقر ملامحها التطبيقية بالنسبة للنقد العربي.

وهذا ويمكن أن نطرح إشكالية هامة مفادها:

2/ مقدّمة الكتاب:

يستهل" رمضان صادق" كتابه بمقدمة يتناول فيها أنّ النقد الأدبي قد اتخذ في المرحلة الأخيرة منحنى تحليليا علميا دقيقا، يسعى فيه صوب تحقيق الموضوعية والتخلص من الذاتية و الدوجماتيقية اللتين هيمنتا عليه زمنا طويلا، ولم يجد النقد وصيدا لتحقيق تلحم الغاية سوى اللغة، إذ إن اللغة هي الوسيط تكتسب به الأعمال الأدبية تموضعها وتحقيقها، ومن ثم فهي الملاذ الوحيد الذي يمكن من خلاله دراسة الأدب دراسة علمية دقيقة.

ويضيف" رمضان صادق" في مقدمته'' أنّ المنهج الأسلوبي هو أحد الوسائل التي يتخذها النقاد ذلك الهدف العلمي؛ إذ إن التحليل الأسلوبي في أبسط صوره هو عكوف على العمل الأدبي لمعرفة كيفية تشكيله لغويا، أما الشعر الصوفي، فهو شعر روحي ميتافيزقي وجداني تكتسب فيه اللغة أبعادا وإيحاءات ودلالات رمزية تتجاوز دلالاتها في غيره من أنماط الشعر الأخرى، ومن هذا يصبح التعرف لشاعر متميز يعد أكبر شعراء الصوفية، وهو سلطان العاشقين« عمر بن الفارض اختباراً جاداً لجدوى المنهج الأسلوبي، ومدى صلابته وقدرته على مواجهة الشعر».[1]

[1]– **ينظر: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض " دراسة أسلوبية"، ص.07.**

وقد حاولت الدراسة تحقيق هدفين رئيسين هما:

أولا: إدراك الأبنية اللغوية الأثيرة لدى الذي يرتكز عليها في بناء شعره.

ثانيا: إدراك الأبنية جوانب الاختلاف بين الشعر وغيره من الأنساق الشعرية الأخرى، يواصل رمضان صادق حديثه في مقدمته، ويرى بأن هذه الدراسة قد حاولت التغلب على مثل هذه الصعوبات، عن طريق الاستعانة بشروح صوفية ولغوية لشعر ابن الفارض، كم حاولت استيعاب المعطيات الأسلوبية النظرية لتحويلها إلى وسائل تطبيقية.

ويقسّم "رمضان صادق" كتابه إلى تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة.

قد خصص «التمهيد للحديث عن المبررات الاجتماعية والنفسية والسياسة التي دفعت بابن الفارض إلى سلوك طريق التصوف، وعن التصوف بوصفه السياق المواجه فكريا لسياقات المجتمع الإسلامي الأخرى»[1]

وينقسم الباب الأول المعْنى بدراسة المستوى الصوتي إلى فصلين، يتناول الأول منهما، وهو المعنون ب"بنية الديوان الإيقاعية" أهم التشكيلات والأطر الإيقاعية في شعر ابن الفارض في ضوء المفهوم الخليلي للإيقاع.

أمّا الفصل الثاني من هذا الباب، فقد خصصت لدراسة البديع في شعر ابن الفارض بوصفه الأيقونة الأساسية التي يحقق بها شاعرنا تواصله الفني مع المتلقي من جهة، وتفرده وتأكيد تميزه بوصفه ذاتا مبدعة من جهة أخرى.

أمّا الباب الثاني من هذا البحث، فقد خصص لدراسة المستوى التركيبي، وقد صدر بتمهيد يتضمن محاولة لإثبات أن علم المعاني القديم هو نحو الشعر العربي، وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول مفهوم الخبر والإنشاء القديم، وحاول عرضه على مصفاة البحث الأسلوبي، أمّا الفصل الثاني من هذا الباب، فقد خصص لتأمل التقديم والتأخير في شعر ابن الفارض بتعيناتها المختلفة.[2]

---

[1]– رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض " دراسة أسلوبية"، ص.08.

[2]– المصدر نفسه، ص.09.

أمّا الفصل الثالث، فقد خصص لدراسة أنماط الربط وتشكلاته في الديوان، وقد تم ذلك عن طريق مواجهة جادة لكثير من منتجات باب الفصل والوصول في البلاغة العربية القديمة.

أمّا الباب الثالث، فقد خلص لناء الصورة في شعر ابن الفارض، وهو يبدأ بتمهيد لعرض لمفهوم الصورة ووسائلها وغايتها عند القدماء، ثم يتلوا هذا التمهيد فصلان، أولها عن التشبيه ودوره في خلق الصورة، وثانيها، فهو مخصص لدراسة الاستعارة ودورها في خلق الصورة عند ابن الفارض، وقد حاولت الدراسة في هذا الفصل أن تهيب ببعض المعطيات اللغوية الحديثة، فبدأ بدراسة الاستعارة من حيث بعدها النحوي.

ثم ختمت الدراسة بخاتمة اشتملت على أهم ما توصلت إليه من نتائج، وأعقبت بثبت بالمصادر والمراجع.

وأشار في الأخير إلى أنّه قد «حاول قدر الطاقة الإفادة من كثير من معطيات التحليل الأسلوبي الحديث، مثل الاعتماد على الإحصاء، والاختيار العشوائي للعينات والتخلص قدر الطاقة من الأحكام الذاتية الانطباعية».[1]

3/ تمهيد:

بدأ "رمضان صادق" كتابه شعر الفارض" «دراسة أسلوبية بتمهيد عن العصر والشعر والتصوف، يعرض فيه مكانه في ظل المخاطر التي تعرض إليها الأمة الإسلامية في ظل الحملات الصليبية أبان عصر الدولة الأيوبية (498هـ-1105) ذلك العصر الذي عاش فيه ابن الفارض».[2]

وممّا لا شك فيه أنّ تلك الفتن الداخلية المؤلمة «أزكت في نفوس كثير من المسلمين مشاعر احتقار الدنيا والبأس منها، والزهد فيها والاتجاه إلى الله، كما ألهبت في قلوبهم الشعور بالحزن والميل عن الناس، وهذه كلها أمور لا يبتعد كثيرا عن التصوف، بالإضافة إلى تلك العناية الفائقة التي أبداها الأيوبيون بالعلم والفقه والأدب والتصوف».[3]

---

[1]- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية ، ص.10.

[2]- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص.26.

[3]- رمضان صادق، المصدر السابق، ص.15.

ومن خلال هذا التمهيد يعرض لنا صاحب هذا الكتاب رمضان صادق- كيفية لجوء ابن الفارض- إلى سلوك طريق التصوف أو بالأخرى الشعر الصوفي.

وطبيعي أنّ الشعر الّذي يؤمن أصحابه بهذه الأفكار المتميزة، قدرا كبيرا من السمات الفنية التي تميزه عن غيره من الأشكال الشعرية الأخرى.

ومعنى هذا العلام أنّ الشعر له علاقة وطيدة بالتصوف، ويستطيع المتصوف أن يقول شعرا.

ومن خلال هذا نجد ناقدا آخر هذا المجال «يرى بأنّ الشعر له ارتباط بالتصوف، والشاعر قد لا يكون متصوفا أولا يلزمه أن يكون متصوفا، ولكن الصوفي لا يبعد أن يكون شاعرا" فالصوفي شاعر سواء نظم قصيدة أم لا فأداة الإدراك عند نفسها أداة الإدراك عند الشاعر. والمعين الذي يسقي منه هو نفسه المعين الذي استقى منه الشاعر، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي لنفسها وسيلة الشاعر، فالشاعر يمدح من الباطن ومثله الصوفي ولذلك كانت لغتها متباينة للغة الناس كافة هي لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح».[1]

لقد توقف كثير من الدارسين عند شعر ابن الفارض، وحالوا استخلاص أرائه وأفكاره العقدية. و«إدراك مدى اتفاق تلك الآراء واختلافها مع مفاهيمهم وآرائهم عن الإسلام على حين حاول آخرون توضيح الأبعاد الرمزية الموسعة لمعطيات هذا الشعر، إلا أن ما نحن بحاجة إليه الآن هو تأمل أبنية وتركيب هذا الشعر اللغوية للوقوف على جوانب شعرية هذا الشاعر الكبير بوصفه ممثلا لنسق ثقافي خاص من جهة، وإدراك جوانب الإنفاق والإتلاف بين أبنية هذا الشعر وغيره من الأنماط الشعرية الأخرى من جهة أخرى».[2]

والمقصود من هذا الكلام أن هناك مجموعة من الأدباء والدارسين وحتى النقاد حاولوا دراسة شعر عمر ابن الفارض واكتشاف مدى اتفاقه واختلافه عن الإسلام، فيما حاولا آخرون فهما استيعاب الأبعاد الرمزية لمفاهيم هذا الشعر.

---

[1]- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، مصر1999، ص. 24.

[2]- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.21.

وقد تطرق إلى نفس الموضوع ناقد آخر حينما قال: «بأنّ التجربة الجمالية و الفنية سواء كان الفنان شاعرا أو رساما أو غير ذلك تتشابه مع تجربة الصوفية وفي التعبير تلجأ كل من التجربتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التجربتين أمرا متوقعا».[1]

هذا بالإضافة إلى أن رمضان صادق تطرق من خلال هذا التمهيد-كما سبق وأشرنا- إلى مكانة الشعر التصوفي في ظل الأخطار الداخلية والخارجية التي أصابت آنذاك الأمة الإسلامية، وهذا ما ولد المتصوفين أو التصوف.

4/ بنية الديوان الإيقاعية:

يتحدث "رمضان صادق" في كتابه هذا في الباب الأول من كتابه الّذي سمّاه "المستوى الصوتي"، عن إيقاع الشعر العربي، فيقول: « يعد الإيقاع بلا شك أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر والإيقاع في أبسط أشكاله، هو التزام بتوالي كم بعينه من المقاطع على نحو مخصوص».[2]

وما يمكن أن نستبصره من منطلق هذا القول هو أهمية الإيقاع في الشعر العربي، بحيث يعد وسيلة مهمة، والتي يمكننا من خلالها معرفة الشعر من النثر وقد ألفينا ناقد آخر يتحدث عن هذه النقطة، حيث يرى أنّ «الإيقاع يشكل سما من سمات التي تقوى من خلالها على الإدراج نص معين في خانة الشعر وفصله عن النثر، ولعل هذه السمة ضلت ملازمة له إلى يومنا هذا».[3]

كما يرى" رمضان صادق"، أنّه منذ عصر مبكر حاول العلماء رصد الأبنية و الأنساق والتشكلات الإيقاعية التي يقوم عليه الشعر العربي، قد تم ذلك الرصد للخليل بن أحمد في ظل مجموعة من الأطر الفكرية الظروف الاجتماعية، والتصورات الفلسفية المذهبية، المعطيات المنهجية، نجم عنها بعض الثغرات الاستنتاجية في تصورات الخليل بن أحمد الأبنية الأساسية لإيقاع الشعر العربي، وقد رصد بعض المحدثين هذه الثغرات:

---

[1]- إبراهيم محمّد منصور، الشعر والتصوف- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص26.

[2]- رمضان صادق، المصدر السابق، ص.25.

[3]- عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني" دراسة أسلوبية"، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص.179.

1- لم تحاول «نظرية الخليل وضع الوزن في مكانه بين عناصر البناء الشعري الأخرى».[1]

ومن هنا نخلص إلى أن هناك ثلة من العلماء والدارسين للشعر العربي حاولوا دراسة كل ما أتى به" الخليل بن أحمد الفراهيدي" فيما يخص بنية الإيقاع في الشعر العربي، وقد أخذوا عليه بعض الثغرات منها، أن نظرية الخليل لم تحاول وضع الوزن لم تعطيه المكانة البارزة التي تلق به، بالمقارنة مع عناصر البناء الشعري الأخرى.

وقد تحدث ناقد آخر عن هذا، فيقول: « النقاد القدامى قاموا بتعريف الشعر على أنه كلام موزون، مقفى، وهذا يوحي بوجود ارتباط تلازمي بين الشعر والوزن، فهو الركن الأساسي والأكثر ثباتا بين أركان الشعر، فظل عنصر الوزن صامدا ومتلازما بالشعر على الرغم من إحداث التغيرات في بقية العناصر، لأن في الشعر العربي حرصا عظيما على عنصر الرنين الموسيقي... وعلى هذا فإن (الوزن) طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، مما يسبب تشتيتا بالانتباه»[2]

ومعنى هذا الحديث أن الوزن يعد أهم ميزة للشعر، وبذلك له دور فعال في الشعر العربي باعتبار أنه يحدث رنين موسيقي مما يساعد على فهم الألفاظ أكثر، وكذا شدة الانتباه.

يذهب "رمضان صادق" للحديث على أنّ الوصول إلى بديل عصري مغاير لعروض الخليل مطمح عملي مشروع، لكننا لا ينبغي علينا أن نضحي في سبيل تحقيقه بأعز ما نملك من حياد منهجي وموضعية علمية، وفي ظل هذه المفاهيم نستطيع أن نقول:« على مستوى العروض توالت محاولات كثيرة لوضع أعاريض جديدة أو لتعديل العروض الخليلي، ولكنها في النهاية ظلت تهميشا وتعليقا على الخليل وليست خروجا جذريا عليه، أي أن العروض الخليلي لا يزال أتم الأشكال العلمية لدراسة إيقاع الشعر العربي، لذا أثرنا بالاعتماد على كثير من منتجاته في دراسة البناء الإيقاعي لشعر ابن الفارض»[3]

ويمكن شرح وتحليل هذا القول، بأنّ هناك محاولات كثيرة في سبيل إيجاد بديل آخر عن عروض الخليل، لكن للأسف الشديد لم تنجح هذه المحاولات وباءت بالفشل، باعتبار أن عروض الخليل لا

---

[1]- رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.25.

[2]- عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني" دراسة أسلوبية، ص180..

[3]-رمضان صادق، المصدر السابق، ص. 28.

يزال لحد الساعة العديد من العلماء والدارسين يعتمدونه في دراساتهم وبحوثهم في مجال دراسة إيقاع الشعر العربي.

وقد تطرق آخر عن نفس المضمون، «أنّ رجال التراجم يرجعون الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل بن أحمد، أحد أئمة اللغة والأدب في القرن الهجري».[1]

ومن ذلك يرى أنّ الخليل هو أول مبتكر لعلم العروض وحصر كل أشعار العرب في بحوره، وأيا كان الدافع فالثابت أن الخليل هو واضع أصول علم العروض وقوانينه التي لم يطرأ تغير جوهري عليها.[2]

فالخليل بن أحمد الفراهيدي يعد مؤسس علم العروض بلا منازع، وهذا لا جدال فيه إلا أننا يمكننا أن ينقد هاتين الفكرتين التي تجبلان إلى أنّه لا يمكن الوصول إلى عروض آخر يأخذ بعين الاعتبار في الدراسة من غير العروض الخليلي، هو أنّنا ينبغي تمثيل إلى أن العرب كانت تعرف أوزان الشعر من قبل الخليل وكانوا على علم بأوزانها، ولهذا في رأينا أنّه إذا تضافرت جهود علمائنا لوصلوا إلى ما هو أفضل من عروض الخليلي باعتبار أن لا شيء يقف أمام الطموح نحو المزيد، خاصة فيما يخص العلم.

وهناك أيضا ناقدة أخرى تدلي بدلوها حول العروض الخليلي وأهميته، حيث تذهب للحديث عن مرحلة التأسيس(علم العروض)، فتقول:" بالرغم مما ألمحنا من وجود بوادر تشير إلى بذور وعي إيقاعي مبكر نسبيا، فإن الصياغة النظرية لهذا الأدوات واستخداماتها الإجرائية لم تأخذ صيغتها الرسمية المتكاملة كما عرفت في المدونة العروضية إلا مع الخليل بن أحمد".

وطبيعي أن يستفيد "الخليل" «من مصطلحات العرب في الحقل الذي يدرسه، لكن بعد ضبط بعضها وتعديل البعض الآخر، حتى تتجلى بالصرامة والدقة التين تكسبانها صيغة اصطلاحية».[3]

---

[1]– عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص. 07.

[2]– المرجع نفسه، ص.10.

[3]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة(قراءة في نصوص مورتنانية)، دار المعرفة، 2009، ص.38.

ومن خلال هذا تستخلص إلى أنّ العروض الخليلي يبقى متكاملا، بحيث قام بصياغة نظريته على أكمل وجه، لأنه ألم بمختلف الوحدات و الأنساق التي تخص الشعر العربي.

ويشمل ديوان" ابن الفارض على خمس وعشرين قصيدة وبضعة مقطعات ومجموعة من أشعار الدواوين والمواليا وطائفة من الألغاز نبرزها على النحو الآتي: الجداول(1-1): وقد خصص جدولا يوضح ذلك.[1]

البحر	عدد القصائد
الطويل	09
الكامل	08
البسيط	04
الرمل	01
الخفيف	02
المجتث	01

ويضع لنا" رمضان صادق" عن نسبة تواتر اختيار البحور لقصائد" ابن الفارض" ومن خلال هذه النقطة نجد ناقد آخر يتناول عرض هذه النسب محصيا البحور الشعرية: «الطويل بنسبة 36% والكامل 33% والبسط 14% والخفيف08% والمجتث 04%».[2]

وهذا النسب حسب ما نادى به بعض الدارسين من أنّ الشاعر- ابن الفارض- كان يعيش في فترة انتقال إيقاعي، كان الطويل فيه أخذا في الانسحاب وإفساح المجال لبحور وأبنية إيقاعية أخرى لتحتل محله.

وفي المجمل «أنّ هذه القوانين لا يمكن الأخذ والعمل بها في إيقاع الشعر العربي».[3]

---

[1]- رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص.29.

[2]- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص26.

[3]- المرجع نفسه، ص.29.

وما يمكن استخلاصه من هذا الرأي- رمضان صادق- هو أنّ تحديد البحور المتبعة في تحليل النصوص الشعرية ليس أمرا نستلزم به ظروف المجتمع أو روح العصر أو حتى التقاليد الفنية السائدة، لأن إيقاع كل بحر يحمل في طياته دلالات وإيحاءات وجدانية ونفسية متعددة، وكل أديب عند كتابة لمؤلف شعري أو حتى ديوان شعري تخلجه طائفة من الأحاسيس و الميولات التي تتوافق مع إيقاع معين يتخذه هذا الأخير- المبدع- في إيقاعه الشعري.

وفي نفس السياق نلاحظ تفرد شعر" ابن الفارض" وتميز موسيقاه بالقياس إلى الأبنية الشعرية الأخرى، من خلال أنه أتخذ من بحر الطويل قصيدة واحدة تبلغ عدد أبياتها سبع مائة وواحدا وستين بيتا(761)، وهذا العدد من الأبيات لم تصل ولم تبلغ أي قصيدة أخرى في الشعر العربي.

وقد ذهب عدد كبير من الدارسين القدامى وحتى المحدثين كبر ير لجوء واختبار" ابن الفارض" لإيقاع معين دون غيره- «ونقصد هنا بحر الطويل، إلى طبيعة موضوعات تلك القصائد وبعض الخصال الإيقاعية والموضوعية التي ارتأوها البحور الشعور" فرا وأن الطويل هو أرحب صدرا من البسيط وأرخى عنانا وألطف، أوو أنه يقع على الأذان وقعا بطيئا، أما البسيط فلا تكاد روحه تخلو من واحد النقيضين، العنق واللتين ففيه لين وعنق وصلابة وضعف ووحشية».[1]

وهنا يمكن نقد" ابن الفارض" بأنّه ركز على البحر الطويل وقد أهمل بعض البحور التي تعد أيضا من البحور التي لها صدى من خلال بنية الشعر العربي، كما فعل الخليل، «لأنّ "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أهمل هو الأخر مجموعة من البحور الهامة، كالمتدارك على سبيل المثال، وفي هذا الجانب ترى نفس الأدبية السابقة أو الناقدة كما قلنا سابقا، للتي تذهب إلى أنّ بعض الدارسين يميل إلى تفسير إهمال الخليل للمتدارك مثلا بأن هذا البحر لم يكن في واقع الاستعمال الشعري بالتواتر الذي يسمح بإدراجه ضمن التشكيلات السائدة».[2]

ولا يعدو الشكل التجريدي الّذي وضعه الخليل لكل بحر على دائرته أن يكون نمطا مثاليا نادر التحقيق في الواقع الشعري، إلاّ أنّ الشعراء لهم وسائل متعددة يتمكنون من خلالها تجاوز ذلك النمط المثالي المجرد والانحراف عنه، ومن هذه الوسائل العلل والزحافات. أما العلل، فينحصر دورها في الشعر

[1]- رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص.32.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة(قراءة في نصوص مورتنانية)، دار المعرفة، 2009، ص.43.

العربي التقليدي فيما تضن في كونها وسيلة تؤدي إلى انتهاك النمط المثالي لأنّها- للزومها- داخل القصيدة لا يمكن ربطها بدلالة معينة دون غيرها.

وفي نفس المجال يرى ناقد آخر أنّ التفعيلة يلحقها- أحيانا- تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه، وهذا التغيير له صورتان:

«**أ-** تغير يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات ويسمى "الزحاف"».[1]

ب- تعثير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى "العلة"، وهو تغير لازم على الأغلب.

وقد تباينت آراء الباحثين حول الزحافات ودورها في العمل الشعري، «فمنهم من اعتبرها مجرد انحراف عن المثلي وتجاوز له، ومنهم من نادي بإنكار ذلك النمط المثالي واعتبار التفعيلة بشكلها المزحف أصلا في ذاتها، ومنهم من ذهب إلى دور الزحافات يتضاءل إلى حد كبير أثناء القراءة، ذلك القارئ يقوم بعملية تعويض يذوب معها الأثر الصوتي والدلالي للزحاف، على حين يذهب آخرون إلى أن الزحافات لها الإيقاعي والتركيبي والدلالي الذي لا يمكن إنكار».[2]

وحول هذه الفكرة يرى "بكاي أخذاري" أن الزحافات والعلل ليست عيبا أو عجزا، وإذا سلمنا- جدلا- أنها كذلك، فهي عيب لابد منه، وعجز غير مدفوع ولا مستنكر، ولقد قال" الأصمعي": "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليه إلا فقيه"[3] ومعنى هذا أن حتى ولوعاب أغلب الدارسين على الزحافات والعلل، ورأوا بأنها تعد عيبا من عيوب الشعر العربي، إلا أنّنا لا يمكن إنكار دورها الفاعل في بنية القصيدة الشعرية العربية وهي محاولة من العروضين لا ستعاب الواقع الشعري.

والبحث عن الزحافات يقوم بداية على مرتكز إحصائي نعتد فيه بالأماكن التي يتوافر فيها الزحاف، لندرك من خلال ذلك مدى ميل الشاعر إلى مخالفة النمط المثالي، ثم تنطلق بعد ذلك إلى

---

[1]- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة(قذى بعينيك للخنساء، ص.40.

[2]- رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص.34.

[3]- بكاي أخذاري، المرجع السابق، ص042.

إدراك دور تلك الزحافات المركبة المكثفة في أبنية العمل الشعري المتداخلة، والإيقاعية والتركيبية والدلالة.

ولا نستطيع دراسة الزحافات على هذا النحو في كل قصائد الديوان، لذا قمنا باختبار عينة محددة تشتمل على قصيدتين متقاربتين في عدد الأبيات مختلفتين في البحر هما حميته التي مطلعها:

ما بينَ مُعْتَرَكِ الأحداقِ والمُهَجِ أنا القَتيلُ بلا إثْمٍ ولا حَرَجِ

وفائيته التي مطلعها:

قلْبي يُحدّثُني بأنّكَ مُتلِفي روحي فداكَ عرفتَ أمْ لمْ تعرفِ

أما القصيدة الأولى فعدد أبياتها أربعة و أربعون بيتا، وهي من البسيط ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض، وقد حدث تزحيف لتفاعيل القصيدة واحدا وستين مرة في مقابل مئتين وأربع وستين إمكانية تزحيف كانت متاحة أمام الشاعر، أي أن نسبة الموجود واقعيات شكل 23% من المتاح تقريبا وهي نسبة متواضعة، لا تدل على ميل شديد لدى الشاعر صوب إحداث خلخلة إيقاعية قوية، والدليل على ضالة هذه النسبة خلو ثمانية أبيات القصيدة خلوا تاما من الزحاف مثال ذلك قول الشاعر:

فليَصنعِ الرّكبُ ما شاءوا بأنْفُسِهم هُمْ أهلُ بدرٍ، فلا يَخشونَ من حَرجِ.

وقوله:

منْ لي بإتلاف روحي في هوى رشأ حلــوِ الشَّمائلِ بالأرواحِ ممــــتزجِ

وقوله:

عذِّبْ بما شئتَ غيرَ البعدِ عنكَ تجدْ أوفى مُحِبٍ، بما يُرْضيكَ مُبْتَهِــجِ

وقد حدث «زحاف للتفعيلة الأولى عشر مرات والتفعيلة الثانية تسع مرات، على حين أنّه لم يحدث للتفعيلة الثالثة أي نوع من أنواع الزحاف، على حين زحفت التفعيلة[1] الخامسة ثلاثا وعشرين مرة والسادسة تسع عشر مرة، ولم يحدث للتفعيلة السابعة زحاف قط»[2].

ومما يتم تأمل بنية ديوان" ابن الفارض" الإيقاعية وقومنا عند قوافي قصائد هذا الديوان، ذلك أن حروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالة للبيتن الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاتمة الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة.

وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها، فمعنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، على حين جعلها آخرون مساوية في الروي، أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت، لكن عليه أجمع العلماء هو أن القافية تشمل آخر ساكنين ما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول: أي نها آخر مقطعين طويلين وما يمكن أن يكون بينهما من مقاطع.

وهذا التعريف هو تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، وفي نفس المجال يرى" بكاي أخذاري" «أنّ القافية في شعرنا القديم تعد مظهرا دالا نفسية العربي الذي كان يميل إلى الحداء والغناء...وهذا الدلالة ليست من ابتكار النقد الحديث، ولكن لها جذورها عند النقاد القدامى مثل: "حازم القرطاجني" وقدامه بن جعفر، ولا شك أن الكلام عن القافية يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يعد آخر صوت في البيت»[3]

وإذا ما أتينا إلى شعر" ابن الفارض" وحاولنا تتبع قوافيه ألفينا أنفسنا أمام سياق شعري مغاير إلى حد كبير الأنساق الشعرية العربية كافة، وكبدا تلك المغايرة التقفوية من حرف روي قصائد ذلك الديوان، إذ أنها تسير في كمها وينسبها على النحو التالي:[4]

الحرف	عدد الأبيات	النسبة
الهمزة	50	%3
التاء	864	%52

[1]- رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص.35.

[2]- المصدر نفسه، ص.36,

[3]- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة(قذى بعينيك للخنساء)، ص.46.

[4]- رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية، ص.43.

الجيم	44	%2.5
الحاء	26	%1.5
الدال	37	%2.25
الذال	51	%3
الراء	48	%3
السين	14	%1
العين	25	%1.5
الفاء	51	%3
الكاف	67	%4
اللام	125	%7.75
الميم	100	%6
الياء	151	%9

وأوّل ما يتجلى لنا من خلال ذلك العرض للأصوات التي جعلها الشاعر رويا لقصائده، استعماله وبعض الأصوات التي انصرف الشعراء عن جعلها رويا قائدهم. مثل: «الياء الساكنة، فقد صاغ الشاعر قصيدة واحدة يبلغ عدد أبياتها(151بيت) وهو عدد غير موجود ولا عند شاعر آخر».[1]

ولا أظنا أن تتبع عدد أكبر من دواوين الشعراء يبعدنا كثيرا عن تلك الحقيقة التي قررناها أنّها وهي أنه لم يضع شاعر عددا من الأبيات المنتهية بالياء الساكنة، قدر ما صاغ" ابن الفارض" وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن ابن الفارض شاعر متميز عن غيره من الشعراء الأخريين حيث تطرق في شعره إلى معظم الأشياء التي يتجرأ شاعر آخر على التطرق لها، وهذا ما يتميز شعره التصوفي الهائل.

[1]– **رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص.44.**

وقد استعان الشاعر للوصول إلى ذلك الروي، وصياغة ذلك الكم الهائل من الأبيات بوسائل كثيرة من أهمها التصغير الذي حدث في يائية "ابن الفارض" نحو واحد وعشرين مرة، ومن أمثلة قول الشاعر:

هل رأيتُـــم أو علِمْتم أسَـداً صَادَه لحظَ مهَـــاة أو ظَبْي.

إننا لا نستطيع أن نقول هنا إن التصغير مجتلب للقافية، إذ أن تصغير الظبي هنا هو تصغير التعظيم والتبجيل، والحق أن التصغير ملمح بارز في شعر ابن الفارض وقد أشار هو نفسه إلى ذلك عندما قال في دوبيت:

ما قُلتُ حُبَيِّبي مِنَ التَّحْقِيرِ بلْ يَعذُبُ اسمُ الشَّخْصِ بالتَّصْغِيرِ

وقوله أيضا:

يأهـــل الـــوُدِ أن تذكـــروا لي كهْلاً بعدَ عِرْفَـــانـــي فنـــي.[1]

وقوله:

رَوِّحِ القلـــبَ بِذِكْرِ المُنْحَنَى وأعِـــدْهُ عندَ سمعي يـــا أُخَي

وقوله:

آهِ وَاشَوقي لِضاحي وجهِها وظَما قَلبي لذَيّاكَ اللُّمَي

وقد قال ناقد آخر بخصوص هذه المسألة- «من أهم الأمور التي امتاز بها شعر ابن الفارض- أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير في شعره ولا تكاد تخلو قصيدة واحدة من هذا الباب وألفاظه في التصغير كثرة تذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: أهيل= تصغير أهل، اميلح= تصغير أملح، أحيلى= تصغير أحلى، فتَى= تصغير فتى، ظبَي= تصغير ظبي».[2]

---

[1]- رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص.45.

[2]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص. 10.

وإن استعمال "ابن الفارض" لمثل هذه الأساليب في شعره، إنما يدل على مكانته الأدبية والفنية، وقد أدت هذه السمات والخصائص التي تميزه به شعره عن بقية الأشعار الأخرى إلى ذيوع صيته وانتشار أشعار على ألسنة الناس.

ممّا يتقدم يتضح لنا ويتبين لنا، أن شعره" ابن الفارض" «امتاز على مستوى الإيقاع والقوافي ببعض الخصائص التي أكسبته قدرا من التفرد بين انساق الشعر العربي الأخرى».[1]

5/ البديع في شعر ابن الفارض:

يتحدث الباحث في هذا الفصل، على أنّ العربي قد غادر الصحراء تاركا الخيام والآثار والنؤى ليقطن القصور ويستمع بالحدائق الغناء، ويترك أصوات الإبل، وهدير رياح الصحراء ليستمع إلى أصوات العيان، ورنين أكؤس الراح، كما نجم عن اختلاط العربي بأبناء فارس واليونان وغيرهم من أبناء الأمم الأخرى، أن ازدادت معارفه واتسعت مدركاته، ورق ذوقه حتى بدأ العربي–مع ذلك كله– إنسانا آخر يباين أو يختلف عن العربي القديم، ويختلف عنه إنسانا يحمل عقلا يونانيا، ويلملم هذا الشتات كل سياج واحد هو الإطار الإسلامي.

وطبيعي أن ينال الفن عامة، و الشعر خاصة، نصيب من رياح التغيير العاصفة تلك، من هنا «سادت في الشعر نزعة قوية تنادي بالخروج عن النمط الراسخ في بناء القصيدة، و تدعوا إلى ضرورة التغيير الذي لا يشمل تغيير الإطار العام فحسب، بل يمتد أيضا ليطالب بالتغيير في تركيب الصور و صوغ الألفاظ».[2]

و قد تزعم حركة المحدثين تلك تاريخيا بشار ابن برد، و مسلم بن الوليد، وأبو نواس، وفعليا أبو تمام، و «قصدت تلك الحركة إلى التغيير في نسج الصور، وعدم إعطاء المقدمات الطلية كبير عناية، والإكثار من الجناس و الطباق و نحوهما، مما سمي بعد ذلك بالبديع».[3]

فصاحب الكتاب– رمضان صادق– يسرد لنا البوادر الأولى لظهور علم البديع و أهم الأسباب التي أدت إلى ظهوره، من خلال حاجة الإنسان الى التغيير من النمط الذي كان سائدا

---

[1]– رمضان صادق، شعر عمر الفارض" دراسة أسلوبية"، ص. 48.

[2]– المصدر نفسه، ص .49 .

[3]– نفسه، ص.50.

قديما بالنسبة إلى الشعر، و الاهتمام أكثر بصياغة الألفاظ و الشعر بصفة عامة، و هذا ما أدى إلى ظهور البديع بكل مستوياته، ما أعطى صيغة خاصة مميزة للشعر العربي، حيث صار أكثر حيوية و نشاطا.

وقد تطرق ناقد آخر للبديع، حيث قال: «(...) ونرى ابن المعتز يهتم بزعماء المدرسة الحديثة، و خاصة مدرسة "البديع" و على رأسها: بشار بن برد، و أبو نواس، و مسلم بن الوليد، و أبو تمام ».[1]

ويعتبر هؤلاء من رواد البديع في العالم العربي بلا منازع، ويشهد لهم الكثير عن إسهاماتهم، «وقد كان كتاب البديع للشاعر الناقد الأمير ابن المعتز أول محاولة لتدوين أسس المذهب الجديد، وعلى الرغم من أننا لا نجد في الكتاب تعريفا واضحا للبديع، وبرغم أنه يريد من تأليف كتابه" أن يثبت أن الأسلوب الجديد في تشبيهاته واستعاراته وكناياته ومجازاته لم يأت به شعراء الاتجاه الجديد كما يعتقدون دائما، فعناصر هذا الأسلوب تصادفنا في القرآن وفي الحديث وفي لغات البدو».[2]

والمعنى من هذا، أن كتاب البديع لابن المعتز، يعد اللبنة الأولى في مجال دراسات علم البديع.

وفي نفس السياق، يتحدث ناقد آخر، ويرى أن: « مصادر البديع في الشعر كتاب" البديع" لابن المعتز المتوفى في القرن الثالث الهجري، وهو أقدم مؤلفات البلاغة ظهورا في أدبنا العربي، وهو يلتزم فيه المجيء أولا بشواهد من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، ثم كلام الصحابة والشعر الجاهلي، وكلام العرب».[3]

وهذا ما يفسر لنا، أنّ علم البديع استقى معانيه ومعامله من أهم مصدر وهو القرآن الكريم.

يضيف" صاحب الكتاب" في كتابه: أنه تلت جهود ابن المعتز، جهود أخرى عملت على تدقيق النظر في أساليب البديع وتشقيق أبنيته باعتباره علما متمما للثالوث البلاغي العربي.

---

[1]- ينظر، سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013، ص.119.

[2]- رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص.51.

[3]- مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية"، دار الوفاء لدنيا الطاعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص.31.

بمعنى أنّ هناك عدة محاولات في مجال البديع، باعتباره جزء من علوم البلاغة التي تخص كل من علمي البيان والمعاني.

فعلم البديع، يقول صاحب هذا الكتاب: «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته ووضوح الدلالة».[1]

وهنا تحدث ناقد أخر عن هذا، ويرى أن علماء البلاغة يرون أن علم البديع هو «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة على المعنى المراد».[2]

يواصل "رمضان صادق" حديثه عن البديع، حيث يقول: «والحق أننا لا نملك لإدراك المعفى سوى ما يقدم إلينا من ألفاظ، بمعنى أننا لا نستطيع أن ندرك بحال من الأحوال أي معنى قبل أن يتشكل ماديا في صورة كلمات»[3]

يشير من خلال هذا إلى قضية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما، باعتبار أن لا معنى دون لفظ، وفي هذا يشير ناقد آخر إلى قضية اللفظ والمعنى،« فهذه القضية أصبحت مدار اهتمام النقاد في العصور الحقة، إذ وقف "الجاحظ" من قضية اللفظ والمعنى، فقال :"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الطبع، وجنس من التصوير»[4]

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أنّ ثنائية اللفظ والمعنى هي قضية شغلت نقاد الأدب، نظرا لأهميتها، فالبديع في النقد الأدبي وفي البلاغة ينبني أساسا على ثنائية اللفظ والمعنى، ونوضح من خلال هذا أنّ الشعراء المحدثين أخذوا المعاني القديمة، وغيروا في الصياغة والتعبير، خاصة فيما يخص أنواع البديع.

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض ، ص.51.

[2]– أمين أبو ليل، علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، دار البركة، عمان، ط1، 2006، ص. 208.

[3]– صادق رمضان ، المصدر نفسه ، ص.52.

[4]– سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص.338.

يواصل "رمضان صادق" حديثه عن البديع، حيث يرى أن البلاغيون قد قاموا بتقسيم ظواهر البديع إلى قسمين: محسنات لفظية كالتجنيس، والترصيع...، ومحسنات معنوية كالطباق، والمقابلة، مع أنّ معظم الظواهر اللغوية هي لفظية ومعنوية فينفس الوقت.

وفي هذا الصدد تحدث الكثير من الدارسين عن أقسام البديع، حيث أنّنا نجد في كتاب آخر أنّ البديع المعنوي: «هو الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى وهذا النوع لا يعنينا في هذا المجال، أما البديع اللفظي: وهو النوع الوثيق الصلة بموسيقى الألفاظ».[1]

يضيف "رمضان صادق" «أنّ القدماء وجدوا غنيتهم في التحدث عن فساد المقابلات من جهة التناقض وعما يظن أنه طباق وهو داخل في الجناس، وأفاضوا في بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة، وما يظن من الطباق وليس داخلا فيه، وفي المقابلة التي تنحل إلى الموازنة، وفي أغاليط التقابل التي وقع فيها الشعراء».[2]

والمغزى من هذا، أن البلاغيين القدماء وجدوا أو واجهوا عدة مشكلات من بينها، أنهم وقعوا في ملابسات بين التفريق بين الطباق أو المطابقة، وكذلك المقابلة، وذلك نتيجة الإجراءات التي تتقارب وتتشابه نوعا ما.

وفي هذا يقول ناقد آخر حول مفهوم المقابلة حيث يقول:" المقابلة من الطباق، وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو أكثر..."، وفي تفسيره لهذا القول يرى «بأنّ هناك فرقان بين الطباق والمقابلة، فأحدهما أن الطباق لا يكون إلا بين الأضداد بينما المقابلة تكون بين الأضداد كما تكون بين غير الأضداد، وثانيها أن الطباق لا يكون إلا بين ضدين بينما المقابلة تكون بين أكثر من اثنين».[3]

وفي حديثه أيضا عن البديع-رمضان صادق- يرى بأن البديع هو الفن الذي يفسح المجال أمام المبدع صوب الشكل، ويولي الأهمية الكبرى في تزيين هذا الشكل، وهذا ما يفجر طاقات وإمكانيات المبدع نحو الإبداع والابتكار في اللغة، وهذا أيضا ما يحرك إثارة المتلقي، باعتبار أن هذا المبدع يحرك

---

[1]- عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص.227.

[2]- رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.52.

[3]- راجي الأسمر، علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د، ط، 2010، ص.113.

جماليات أو يحاول أن يستكشف الأذواق الجمالية لدى المتلقي، لأن القارئ أو المتلقي يكون دائما في حاجة إلى أن يقرأ ويتمتع ويتذوق.

ومن جهة رأينا أن هذا مبالغ فيه، لأنه صحيح أن الاهتمام بالشكل يؤدي إلى الإبداع. لكن ليس على حساب المعنى أو المضمون، لأن الشكل هو الذي يؤدي إلى المعنى، لهذا كان يتوجب على البلاغيين الاهتمام بطرفي المعادلة(الشكل، المعنى).

يقول " رمضان صادق: أنّ: « التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، وذلكم التكرار إما أن يكون ضيقا محدودا داخل إطار الجملة المفردة الواحدة في الجناس، أو الفاصلة في السجع، أو قد يكون تكرارا موسيقيا ويكون ذلك عندما تبرز بنية بديعية بعينها في أدب أديب ما حرصا من ذلك الأديب على إحداث تأثير بعينه في المتلقين».[1]

ومعنى هذا الكلام أنّ عملية التكرار تعد من أهم عمليات الصنعة البديعية، لأنّ التكرار في البديع أو في الألفاظ يكون مقصودا من أجل التأثير في المتلقي، من خلال الجناس، أو السجع. وفي هذا يرى "علاء عبد الرحيم" «أنّ الموسيقى نغم متلاحق يقطع الزمان بأصوات منسقة لا تعيها الأذن إلا من خلال تكرار كل الأصوات أو بعضها، وإذا تأملت أي نوع من النغم الموسيقي سواء كان في أغنية أو مجردا من الكلمات، فإنك تلاحظ أن الملحن يعيد جملا موسيقية معينة، رغبة في تأكيد النغم الذي يدغدغ المشاعر و يخدر العقل و يوقظ العاطفة فالتكرار عماد الجرس وأساسه».[2]

فالمتلقي لاينتنه إلى العمل الشعري الآمن خلال تكرار بعض الكلمات أو الألفاظ لأن هذا يثير انتباهه ويشده نحو الإنصات إن كانت أغنية، ونحو القراءة كان نصا شعريا، فالشعر في أساسه يقوم على مبدأ التكرار سواء في قافيته.

ولكن بنية التكرار بحسب "رمضان صادق" رغم ما تحتويه من أهمية كبرى إلا أنما لا تكفي وحدها لدراسة فن البديع، لذلك فنحن دائما بحاجة إلى علم الأسلوب وكذا البلاغة الجديد، لإعطاء إضافة للأشكال البديعة الخالصة.

---

[1]– صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية". ص. 53.

[2]– علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير–تحليل ونقد وموازنة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص.641.

إنّ محور الموافقة والمخالفة يتمثلا في كل أبنية البديع، والحقيقة أنّ العناية بالشكل صفة بارزة في شعر ابن الفارض، حيث يعتبر جل شعره عبارة عن بديع، وهذا قد يرجع ولما إلى طبيعة الذي كان يهيش فيه، أو ربما طبيعة الحياة الصوفية التي كان يعيشها.

أولا: محور التوافق" الجناس":

يعتبر" الجناس" من أبرز الملامح التي تخص شعر "ابن الفارض"، إنّنا نجد أن معظم أبياته إذ لم نقل كلها عبارة عن جناس، إلا فيما ندر، فقد ساءت في عصر ابن الفارض نزعة قوية نحو الشعر وكذا النثر للاهتمام بتنميق الشكل والاهتمام والعناية به، وهذا من خلال محسنات البديع.

وقد أولى القدماء بالجناس، وذهبوا يضعون له أشكال وأنواع متعددة التي فاتت عشرين نوعا منها: «المستوفى، المحرف، جناس التصحيف، وجناس القلب، وجناس الاشتقاق، والمركب والمضارع».[1]

وفي هذا يرى دارس آخر لعلم البديع، «أنّ البلاغيون قد درس الجناس- بوصفه ملمحا من ملامح علم البديع...إسهابا واسعا حتى قسموه إلى أكثر من عشرين نوعا كان أبرزها التام المفرد، المركب التشابه، المركب المفروق، المركب المرفوض، المحرف، المحقق، المذيل، المصحف المردد والمطابق»[2]

وهذان الرأيان يقتربان من بعضهما من حيث التقسيمان وحتى التعريفات. يقول" رمضان صادق": « وعلى الرغم من تلك التقسيمات تمتاز إلى جانب العناية بالنطق العناية بالكتابة، والدليل على ذلك وجود ما يسمى بجناس التصحيف، كما أنها تجاوزت نطاق الكلمة لتبحث عن التشابه حتى ولو كان واقعا بين كلمة وجزء منها»[3]

---

[1]- ينظر : صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية". ص.55.

[2]- مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية"، دار الوفاء لدنيا لطباعة وللنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، ص. 135.

[3]- صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية". ص. 55.

ويعرف ناقد آخر" التجنيس المصحف الذي تحدث عنه" رمضان صادق في كتابه «أنّ التجنس المصحف يقال له تجنيس الخط أيضا، لتماثل الكلمتين في الحروف واختلافها في النطق».[1]

وقد كثر في شعر ابن الفارض التجنيس الثنائي المعروف(بين لفظتين متشابهتين في الشكل)، ونذكر من أهم الجناس في شعره:

أوعدني أو عدوني و امطلوا كل شيء حسنت منكم لدى.

إنّ ورود اللفظتين المتجانستين في مطلع البيت يثير المتلقي وينبهه إلى أنّ «ثمة شيئا مهما موجها إليه، كما تلك الإثارة الصوتية صاحبتها إثارة معنوية تتمثل في طلب المحب من المحبوب أن يتوعده، فالأمران بيان عنده»[2]

والجناس بين(أوعدوني)، و(أوعدوني) يعتبر من نوع الجناس المركب، وهو من أخطر أنواع التجنيس، لأنه لا يوجد فواصل بين الكلمات، وإنما كل ما يوجد هو الصوت.

وفي نفس السياق يعرف ناقد آخر" الجناس المركب" ويرى بأنّه: « ما كان أحد ركنيه لفظ مركبا ويسمى جناس التركيب وينقسم إلى قسمين مركب من كلمتين تامتين ويسمى بالملفوف، ومركب من كلمة وبعض كلمة ويسمى مرفو».[3]

ونذكر من أمثلة التجنيس الثنائي في شعر ابن الفارض كذلك قوله:

فاللّوْمُ لُؤمٌ، ولم يُمدَحْ بهِ أحدٌ وهل رأيتَ مُحِبّاً بالغرَامِ هُجي

هاذان اللفظان المتجانسان(اللوم، لؤم)، بالرغم من أنهما من حقلين متباعدين دلاليا، إلا أنه من حيث التقارب الصوتي قد قارب تماما بين اللفظين.

---

[1]- مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية، ص.135.

[2]- صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية"، ص.55.

[3]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة" البيان والمعاني والبديع"، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص.45.

ويقول" ابن الفارض":

ترى مقلتي يوماً ترى منْ أحبُّهمْ ويَعتِبُني دَهْري، ويَجتمِعُ الشَّملُ[1]

هذا البيت يدل على لأن أسمى وأرقى أمنية لدى الصوفية وهي رؤية أحبائهم، لذلك تصدر لفظ التساؤل(ترى) البيت، ويحدث لفعل الرؤية(ترى) ارتياح أو مباعدة، لكنها كلما تدل على الإحساس بجلال الأمنية.

ومن أمثلة التجنيس كذلك قوله:

فدهشتُ بينَ جمالهِ وجلالـهِ وغدا لســانُ الحالِ عنِّــي مخبـراً

إن العلاقة بين الجمال والجلال عند الصوفية تتجاوز مستوى كونها علاقة بين لفظين بينهما ما يسمى بالجناس اللاحق إلى مستوى آخر يبدأ بالإعجاب المطلق غير المقيد بالجمال إلى الإعجاب المدموج بالهيبة والخشية والرهبة في الجلال.

ويقول" ابن الفارض":

ياما أميلحَ كلَّ ما يرضى بــهِ ورضابهُ يامــا أحيــلاهُ بفــي

أن الجناس بين(يرضى به) و (رضابه) جناس يجمع بين اشتقاق والتركيب هو يظهره قدرة الشاعر الفائقة على التحكم في اللغة.[2]

وقد تتأخر الأبنية المتجانسة لتشغل آخر البيت فتكون بمثابة تتويج للبيت مثال ذلك قول الشاعر:

فَرَشْتُ لها خدّي وِطاءً على الثّرَى فقالت لكَ البُشْرَى بلَثْمِ لِثامي

وقوله:

وأُوَيْقَــاتٍ بِــوادٍ سَلَفَــتْ فيهِ كــانت راحَتي في رَاحَتَي

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض،" دراسة أسلوبية". ص.56.

[2] – المصدر نفسه، ص.57.

لقد تفنن "ابن الفارض" «في استخدام الشكل الثنائي من التجنيس، وفي وضعه مواضع متباينة من البيت لتكتب الألفاظ المتجانسة في كل موضع دلالة متميزة، وقد التحمت تلك الدلالات بالدلالة العامة للبيت التحاما كليا، فضلا عن أداء دورها الجمالي الخالص».[1]

والحق أن ابن الفارض كان مغرما بالتماثل، مولعا بالتشابه، تتبين ذلك من حرصه الشديد على تكرار كلمات بعينها داخل البيت، مثال قوله:

وقــال اسْلُ عنها لائمي وهــو مُغْرَمٌ بلَوْمِيَ فيهــا قلتُ فاسْلُ ملامــي

وقوله:

جَرى حُبُّها مَجرى دَمي في مَفاصِلي فَأَصبَحَ لي عَن كُلِّ شُغلٍ بِها شُغلُ

وقوله:

فغرامِي القديمُ فيكمْ غرامي ووِدادي كما عَهِدْتُمْ ، وِدَادِي

إنّ التكرار من خلال هذا البيت يعتبر متميزا جدا، فقد أتى "عمر ابن الفارض" باللفظ في أوّل البيت، ثم قام بتكريره في آخر البيت نفسه(فغرامي، غرامي)، ثم فعل نفس الشيء في البيت الثاني بيت لفظتي(ودادي، ودادي)، فهدفه هو أن تكرر هذه الكلمات أو الألفاظ دالة على معنى واحد.[2]

والشاعر قد يتجاوز المستوى الثنائي في التجنيس إلى مستوى آخر ثلاثي، يكرر فيه وحدة صوتية بعينها ثلاث مرات في بيت واحد مع اختلاف دلالة الواحدة الصوتية في كل من تلك المرات الثلاثة.

مثال ذلك قول الشاعر:

آهِ لَوْ يَسْمَحُ الزَّمــانُ بعَوْدٍ فَعَسَى أنْ تَعُودَ لي أعْيَــادي.

---

[1] – صادق رمضان ، عمر ابن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص.58.

[2] – ينظر: المصدر نفسه. ص59..

إنّ الجناس بين(عود)، (تعود)، (أعياد) ما يسمى جناس الاشتقاق، ويتضح في البيت الشاعر «راغب في توظيف المشابهة اللفظية لخلق مشابهة معنوية، حيث جعل عودة، حيث جعل عودة المحبين ولقاءهم كالعيد في البهجة والإسعاد».[1]

ومن أمثلة التجنيس الرباعي في شعر ابن الفارض قوله:

وَإذا أَذى ألَمٍ ألَمَّ بمُهجَتِي فَشَذى أُعَيشَابِ الحِجازِ دَوائي.

إنّ استهلال البيت بالألفاظ المتجانسة على هذا النحو «يثير دهشة المتلقي ويدفعه إلى التريث والتمهل للغوص وراء المعنى ليدرك أبعاده ومراميه».[2]

ثانيا: محور التخالف(الطباق):

يستهل" رمضان صادق" حديثه في النقطة على أن الأساس في الوجود هو التغير لأنه يؤدي إلى رسوخه وثباته، كذلك يعتبر التناقض أيضا أساس الوجود، فهو ضربا من إضراب التغير.

وتعد اللغة أيضا هي الأساس في الوجود وسيرورته، لذا كان من الواجب أن تحمل في طياتها معاني التضاد وكذا التناقض.

ومن الأشكال التي يحقق فيها التقابل لوجودي بوسائل تعين كل العبث بأبنية المنطق، وتسخر ألذع السخريات بقانون عدم التناقض ومبدأ الهوية، فن الشعر ففي الشعر تتلاحم الأضداد ويسيطر منطق لا منطق، ويشد تناقض جديد مقابل للتناقض الراسخ بداهة في الوجود.

يقول ابن الفارض: « لهذا كله لم يكن غريبا أن نجده تكثيفا للتقابل في الشعر الصوفي، وإذا تأملنا ابن الفارض ألفينا ألوانا متعددة من التقابل دفعته إليها طبيعة التجربة الصوفية».[3]

بمعنى أنّ هناك عدة تقابلات أستخدمها ابن الفارض من خلال شعره، وهذا راجع طبيعة الشعر الصوفي التي تستدعي هذه الأنواع من التقابلات.

---

[1] – صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 60.

[2] – المصدر نفسه، ص. 62.

[3]– نفسه،. ص. 67.

ويمكنا أن نميز أشكال ثلاثة من التقابل الفني كما يرى" رمضان صادق":

1- تقابل تستلزمه طبيعة التجربة الصوفية، من خلال الأضداد المختلفة في مصطلحات ومفاهيم التصوف، أبرز التقابلات نذكر: بين التلميح والتصريح، القبض والبسط.....إلخ.

2- التقابل الثاني يستخدمه الشاعر عن قصد بهدف الترتيب، باعتباره يضفي جماله وروعة للشعر.[1]

3- نمط من التقابل المؤسس على انفعال رحباني والمستند إلى شعور نفسي عميق بالتقابل بين الأشياء والمشاعر والانفعالات.[2]

ونستخلص من كل هذا أنّ الطباق هو «الجمع في الكلام بين متضادين، وقد يكون هذان المتضادان اسمين أو فعلين»[3]

كما يشير أيضا ناقد آخر إلى «أنّ المقابلة تكون من الطباق، وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب»[4].

وبحسب "رمضان صادق " أنّ أهم سياقات التقابل النفسي الوجداني في ديوان ابن الفارض ثلاث سياقات هي:

أولا: سياق التقابل بين الحياة والموت

ثانيا: السياق التقابلي بين الظاهر والباطن

ثالثا: سياق التقابل بين الطاعة والعصيان.

أولا: التقابل بين الحياة والموت.

---

[1] – ينظر: صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 68.

[2] – المصدر نفسه، ص. 69.

[3] – راجي الأسمر، علوم البلاغة، دار الجيل بيروت، لبنان، د ط، ص. 111.

[4] – المرجع نفسه، ص. 113.

إنّ الحياة والموت مفهومان متضادان لا يوجد أحدهما إلا بارتفاع الآخر لكنهما في المنطق العرفاني يكتسبان دلالات أخرى، فالموت عند العرفاء موت اختياري يرضاه الصوفي لنفسه، بل يتمناه لها في كثير من الأحيان، ومفهوم الموت عند الصوفية هو إفناء النفس لإرضاء المحبوب.

وتمثل «الحياة والموت من أقوى سياقات التقابل الموجودة في ديوان ابن الفارض، ويريدان كثيرا في شعره»[1]

ومختلف هذه التقابلات بين الحياة والموت تشير إلى قدرة المحبوب على الإماتة والإحياء، أو إلى الموت باعتباره السبيل الحقيقي إلى الحياة.

ونذكر من أهم التقابلات بين الحياة والموت من خلال شعر ابن الفارض:

منْ ماتَ فيهِ غراماً عاشَ مرتقياً ما بينَ أهلِ الهوى في أرفعِ الدَّرجِ.

والموت من خلال هذا البيت هو النقيض أو المقابل للحياة.

وقوله كذلك:

فَمَنْ لم يَمُتْ في حُبّهِ لم يَعِشْ بهِ ودونَ اجتِناءَ النّحلِ ما جنتِ النّحلُ

هنا يقف ابن الفارض في مرحلة وسطى ما بين الحياة والموت.

ونذكر أيضا من نماذج التقابل بين الحياة والموت ، قول الشاعر:

لكَ في الحيِّ هالكٌ بكَ حيٌّ في سَبيلِ الهَوى اسْتَلَذّ الهَلاكا.[2]

ويقول:

إنّ الغَرامَ هوَ الحَياة ، فَمُتْ بِهِ صَبّاً، فحقّكَ أن تَموتَ، وتُعذَرَا

ويقول:

وكَمْ في الورى مثلي أماتتْ صبابة ولوْ نَظَرَتْ عَطْفاً إليهِ لأحْيَتِ

---

[1] – صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية ، ص. 69.

[2] – المصدر نفسه، ص. 70.

ويقول:

تَبارَكَ اللّهُ ما أحلَى شَمَائِلَهُ فكمْ أماتتْ وأحيتْ فيهِ منْ مهجِ

ويقول:

كمْ قَتيـــل من قَبيلِ مَالِهِ قُـــود في كبنَـــا مِن كـــلِّ حي

لقد أقام "ابن الفارض" في شعره صورة فريدة لمفهوم الحياة والموت «أفاد في تقديمها مما يتعاطاه الصوفية فيما بينهم من دلالات، كما اعتمد على منطق الشعر في انطلاقه وحريته وقدرته على التفلت من أسر المنطق التقليدي».[1]

ثانيا: سياق التقابل بين الظاهر والباطن:

يتحدث "رمضان صادق" من خلال هذا السياق، على أن النصوص الدينية أو الشرعية هي عبارة عن ظاهر وباطن، وأنّ عامة الناس لا يدركون سوى الظاهر، ويرى كذلك بأن الصوفية يدركون أو يمكنهم التوصل إلى معرفة الأشياء أو الحقائق الباطنية في الوجود.

وقد احتوى ديوان ابن الفارض على نحو عشر مرات من التقابل بين الظاهر والباطن، ويرى بأن الباطن يكمن في الأسرار، أما الظاهر فيمكن في موضع الزيف كما يرى.

والمتلقي لشعر ابن الفارض يمكنه بسهولة تامة استخراج هذا التقابل نظرا للطريقة المتميزة التي فرضها ابن الفارض في أبياته.

ونذكر من مثل هذه التقابلات عنده ابن الفارض:

بَعْضِي يَغَارُ عَلَيْكَ مِنْ بَعْضِي وَيحَسُدُ بَاطِني، إِذْ أَنْتَ فِيهِ ظَاهِرِي.

وهنا ابن الفارض استخدم لفظة (الباطن) للدلالة على «مكانته المحبوب ومكان الحقائق الكلية، أما "الظاهر" فهو دلالة كما قلنا للزيف وإلى سيئ الصفات».[2]

---

[1] – **صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 71.**

[2] – **ينظر، المصدر نفسه، ص. 72.**

كما يقول:

فَهُمْ نَصْبَ عَيْنِي ظَاهِراً حَيْثُمَا سَرَوْا وَهُمْ فِي فُؤَادِي بَاطِناً أَيْنَمَا حَلُّوا.

إنّ استخدام الشاعر لكلمتي (الباطن / الظاهر) من خلال هذا البيت للدلالة على حقيقة حكم المحبوب في أمر المحب على نحو متساو ظاهريا وباطنيا.

وقوله:

وَاقْتِبَاسُ الأَنْوَارِ مِنْ ظَاهِرِي غَيْرُ عَجِيبٍ، وَبَاطِنِي مَأْوَاكَا.

وقوله أيضا:

والذي أرويه عن ظاهر ما باطني نرويــه عن علمي زى.[1]

ثالثا: سياق التقابل بين الطاعة والمعصية:

إذا كان التقابل بين الحياة والموت أفضى بنا إلى الحديث عن التصورات الوجودية لدى الصوفية، والتقابل بين الظاهر والباطن يحيلنا إلى الحديث عن طبيعة المنظور العرفانية، وقد تقابله الطاعة مع المعصية تسع مرات في ديوان ابن الفارض.

ويقول ابن الفارض عن التقابل بين الطاعة والمعصية:

فَيَا حَبّذَا الأَسْقَامُ، فِي جَنْبِ طَاعَتِي أَوَامِرَ أَشْوَاقِي، وَعِصْيانِ عُذّالِي.

ويقول أيضا:

أومُـــرِ الغُمْضَ أنْ يَمُـــرّ بِجَفني فكــأنِّي بهِ مُطِيعــاً عَصَاكَــا

[1] – صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 73.

ويقول:

بحِقّ عِصْيَانيَ اللاَّحِي عَلَيْكَ وَمَا بِأضْلُعِي طَاعَةً لِلوَجْدِ مَنْ وَهَجِ

انْظُرْ إِلىَ كَبِدٍ ذَابَتْ عَلَيْكَ جَوىً وَمُقْلَةٍ مَنْ نَجِيعِ الدَّمْعَ فِي لُجَجِ.[1]

وتواجهنا كثيرا ثنائية العز والذل في شعر ابن الفارض، من أمثلة ذلك قوله:

وَكَفّـــانِي عِزّاً، بِحُبّــكَ، ذُلّي وَخُضُوعِي، وَلَسْتُ مِنْ أكْفَــاكَـا

وقوله:

وَيَا مَا أَلَذّ الذُلّ فِي عِزّ وَصْلِكُمْ وَإِنَّ عَزّ مَا أَحْلَى تقَطُّعَ أَوْصَالِي.[2]

يقول "رمضان صادق":« لقد أظهرنا ذلكم العرض السابق لبعض نماذج البديع عند ابن الفارض على حقيقة خلاصتها أن ظواهر البديع وأبنيته تجاوزت بحضورها المكثف مقولة المطلب للتحسين والتزيين إلى الإسهام الفعال في خلق المعنى والتأثير القوي في المتلقين»[3]

وما نستبصره من منطلق هذا القول: أن علم البديع وضع في الأساس من أجل المتلقي.

ومن أجل التأثير فيه من خلال استخدام أساليب الإبداع كالجناس، الطباق، التورية ...إلخ.

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض، "دراسة أسلوبية"، ص. 74.

[2] – المصدر نفسه، ص .78.

[3] – نفسه، ص. 80.

الفصل الثاني:
المستوى التركيبي

1/ تمهيد:

افتتح رمضان صادق الباب الثاني بتمهيد عن المستوى التركيبي، حيث «أنّ العلماء العرب قد سعوا إلى جمع اللغة في معاجم شتى ورتبوها طبقا لمناهج متعددة، تعين الشاعر والكتاب على اقتناص الدال من إطار اللغة وتوظيفه في حيز الكلام كما تعين المتكلم على إدراك قيمة الدال وتمييز أبعاده الدلالية، بحيث يتمكن المتكلم من تأليف كلام بليغ في أي معنى يريد» [1]

لذا لعبت المعاجم دورا كبيرا في إبراز دلالة الألفاظ، كما أن للاحتكاك والتداخل الحضاري بين البشر ساعد في تطور اللغة من جهة ومن جهة أخرى، هناك مشكل واجه المعاجم وهو الوقوف بدلالة اللفظ عند معنى كانت وعدم القيام بدراسة تطور الألفاظ عبر العصور والأزمان، فاللغة كائن حي تنمو ألفاظه وتتغير مدلولاته تبعا للتغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية، وبفضل اللغة تندفع باختبارات غيرنا في العصور الماضية والعصر الحاضر، فحين يبلغ الإنسان من التفكير درجة العبقرية فهذا يعود إلى المعاني الأنيقة والدقيقة التي تستعمل كلماتها قد بلغت درجة عالية من الرقي. [2]

كما سعى علماء اللّغة العرب إلى البحث في تراكيب اللغة وأول كتاب ظهر يهتم بنحو اللغة العربية هو كتاب سيبويه، «حين اهتم هذا الأخير بمستويات اللّغة، وتلتها جهود أخرى مختلفة كالمعرب والمبني، وسعى النحاة لضبط قرينة الأعراب، ففي بعض الأحيان تكون الألفاظ مختلفة على معانيها حتى يكون الأعراب هو الذي يفتحها» [3].

وهناك قضية أخرى تناولها النحاة وهي «التقديم والتأخير والتي تدخل في باب علم المعاني ولقد انصبت جل أبحاث النحو العربي في قضية الأعراب، وكانت هذه النظرة المتعجلة إلى التراث النحوي هو إدراك طبيعة النحو والصلة بينه وبين الدلالة» [4].

كما يعتبر كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني من الكتب الثرية في التراث العربي حيث قدّم هذا الأخير نظرية كاملة للعملية الإبداعية ألا وهي المبدع والمتلقي والرسالة الإبداعية، «فالنحو

---

[1] – عبده عبد العزيز قليقية، البلاغة الاصلاحية، دار الفكر العربي (القاهرة، مصر، ط1، 1412–1992م، ص. 31.

[2] – ينظر: سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، دار سلامة موسى، ط1، 1945، ص. 19.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص. 23.

[4] – رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض–دراسة أسلوبية–، ص. 89.

عنده وسيط يجتمع عنده المبدع والمتلقي كما تطرق لنظرية النظم وهي نظرية نحوية حيث ركز على أهمية الترابط بين الدوال وتعلقها ببعضها، وكانت هناك الكثير من المآخذ التي وصلت إلى عبد القاهر الجرجاني حيث توارثها النحاة العرب ولم يستطع التخلص منها وهي العلاقة بين اللفظ والمعنى، فالنظم الّذي يتواضعه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكر لا محالة، فينبغي أن ينظر إلى الفكر بما إذا يلبس أبا لمعاني أم بالألفاظ» [1].

بمعنى أنّ المتكلم «يصوغ المعاني في نفسه ثم يختار لها الألفاظ المناسبة» [2].

وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على أنّ الألفاظ ما هي إلاّ ترجمة عما يعتلينا من معاني وأفكار.

في حين حاول كثير من الباحثين إلباس النحو العربي ثوب الجدّة والمعاصرة لكنهم تناسوا أنّ هذا لن يغير منه شيئا مدام أسلوب تناولنا له لم يتغير.

وأمّا الدراسات اللغوية الحديثة للأسلوب ترى أنّه من الممكن تقسيم الجزء الأخير في ميدان الأسلوبيات اللغوية إلى مدرسة تنظر إلى الأسلوب بأنه انحراف عن القاعدة ومدرسة تنظر إلى الأسلوب باعتباره تواطؤ على قالب تركيبي وهو استغلال لإمكانات النحو.

ومدرسة تنظر إلى الأسلوب بأنه تكثيف في استخدام صيغة نحوية بعينها. [3]

2/ بين الخبر والإنشاء:

في هذا الفصل يتحدث المؤلف عن الجهود التي أبرزها العلماء العرب عند الجملة فيقول: «توقف العلماء العرب عند الجملة في الواقع الإبداعي توقفا طويلا (...)، ليتأملوا طبيعة ترتيب دوالها، وصلة تلك الجملة بكل من الواقع والمتلقي» [4].

---

[1] – **محمد بركات أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، 1416 – 1996، ط1، ص. 86.**

[2] – **شوقي ضيف البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص. 193.**

[3] – **صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض –دراسة أسلوبية–، ص. 92، 93.**

[4] – **المصدر نفسه، ص. 97.**

وتعتبر علوم البلاغة العربية من مقاييس الجمال البلاغي وهي تمثل صور التعبير الأدبي باعتباره القاعدة أو الأساس وبطبيعة الحال فالصورة البلاغية موظفة، لخدمة المعنى في النص.

فعلم المعاني: هو علم تعرف به أحوال اللفظ التي يطابق مقتضى الحال، وقال السكاكي: «علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة ما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره» [1].

وفي تعريف آخر: علم المعاني هو «علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال والمراد بأحوال اللفظ ما يشمل أحوال الجملة بطرفيها من الفصل والوصل، والإيجاز والإطناب والمساواة (...)، والتقديم والتأخير وغيرها، وهو علم يتعلق بالأمور اللفظية» [2]

كما أشار رمضان صادق إلى مستوى آخر من نظم الكلام مختلف عن المستوى الإبداعي والمستوى المألوف، «واعتبرت اللغة المألوفة أصلا للأخرى ومن ثم جاءت أحكامهم عامة صالحة للانسحاب على اللغة الإبداعية والمألوفة» [3]

ومن المهم الإشارة إلى أنّ التناول الأسلوبي إنّما «ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء» [4]

والمقصود بذلك أنّ الأسلوب ما هو إلا تمييز لأداء الفرد.

في حين ينوه صاحب الكتاب إلى «أنّ البلاغة وعلم الأسلوب ليس بديلين بل هما وريثان» [5].

---

[1] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ج1، ط3، 1413 – 1993، ص 52، 53، 54.

[2] – عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية علم المعاني، مكتبة الآداب، ط2، (1411 – 1991)، ص. 38.

[3] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 97.

[4] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار (1994)، ط1، القاهرة، مصر، ص. 186.

[5] – صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 98.

وما هو معروف لدينا أنّ كلّ من البلاغة والأسلوبية تربطها منذ زمن علاقات وطيدة «تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع لتكاد تمثل البلاغة» [1].

فالأسلوب هو «جزء من نظام التواصل البلاغي، وكل منهما هو وجه للآخر وبطبيعة الحال الأسلوبية شأنها شأن البلاغة في التفكير الإنساني عامة» [2]

كما أشار المؤلف إلى أنّ علم الأسلوب «بوصفه الوريث الشرعي للبلاغة القديمة من حقه أن يستبقي لنفسه من ممتلكات سلفه كل ما هو صالح للبقاء» [3]

الأسلوب في هذا القسم من علم البلاغة «يدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغاً، أي واضحا مؤثرا، فندرس الكلمة والصورة والجملة والفقرة والعبارة والأسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه» [4]

وقد بحث النقاد في العناصر التي تجعل من الأسلوب أسلوبا متميزا فقالوا: «إنّ الأسلوب الأدبي يتميز بوجود العاطفة والخيال وبما فيه من أشياء تركيبية إنشائية فإذا وجد شيء من ذلك في أسلوب استحق أن يسمى أسلوب علميا متأدباً» [5].

وقد حفل شعر عمر ابن الفارض بكثير من الأساليب الإنشائية دلالتها وقسم البلاغيون الكلاميون إلى قسمين كبيرين هما الخبر والإنشاء.

2-1- الخبر:

لغة هو: الخبر، كما ورد في لسان العرب وهو من أسماء الله عز وجل العلم بما كان وما يكون وخبرت بالأمر أي علمته، وخبرت الأمر أَخْبَرَهُ، إذا عرفته على حقيقته بالأمر أي علمته، وخبرتُ الأمر أَخْبَرَهُ إذا عرفته على حقيقته وقوله تعالى: ﴿ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيراً"﴾، أي اسأل عنه خبيرا يَخْبُرُ.

---

[1] – هنريبيش بلين، البلاغة والأسلوبية، تر، محمد العمري، بيروت، لبنان، ص. 19.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص. 37.

[3] – صادق رمضان ، شعر ابن الفارض، ص. 98.

[4] – أحمد الشايب، الأسلوب، ط2، (1411-1991)، ص. 37.

[5] – ينظر: محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو، دار الدعوة، ط1، (1409-1988)، الإسكندرية، مصر، ص. 05.

والخَبَرٌ بالتحريك: واحد الإخبار، والخَبَرٌ: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر، ابن سيده: الخبر، النبأ، والجمع أخبار، وأخابير جمع الجمع [1].

واصطلاحا هي «ما احتمل الصدق والكذب لذاته» [2].

والمراد بصدق الخبر «مطابقته للواقع ونفس الأمر، والمراد بكذبه عدم مطابقته له، وله أغراض منها: الفخر، التحسر» [3].

2-2- الإنشاء:

أمّا الإنشاء فمعناه اللغوي: « يتصل بمادة (ن.ش.أ)، وتفيد الخلق والابتكار والابتداء والارتفاع.

والاصطلاحي: يجري مصطلح إنشاء على نوع من الكلام ينشئه صاحبه ابتداء دون أن تكون له حقيقة خارجية يطابقها أو يخالفها فلا يحتمل لذلك الصدق ولا الكذب» [4]

ولذلك عرف في البلاغة أنّ الإنشاء هو كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب.

بمعنى هو «ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به» [5]

ومن هذا سعى صاحب الكتاب من خلال إثارة قضية الخبر والإنشاء التوقف عند شعر عمر ابن الفارض.

---

[1] – جمال الدين محمد ابن مكرم، لسان العرب، مجلد 5، ط5، دار بيروت، (لبنان)، ص 10.

[2] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الآفاق العربية، ط1، (1420 – 200م)، القاهرة، مصر، ص 49.

[3] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة المصرية، (بيروت، لبنان)، ص. 55.

[4] – الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، الدار البيضاء، ط1، 1992، (بيروت–لبنان).

[5] – يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، (علم المعاني، علم البيان، علم البديع) دار المسيرة (عمان)، ط1، (2007، 1427هـ) ص. 63.

يقول رمضان صادق: والمتأمل لديوان ابن الفارض يلمح بروزا واضحا للأسلوب الطلبي بأقسامه المختلفة، ففي قصائد الديوان البالغ أبياتها نحو ثلاثين وستمائة وألف بيتا، تلمح ثلاث مئة وستة وعشر بيتا إنشائي الأسلوب أي أن نسبة الخبر إلى الإنشاء في الديوان تبلغ عشرين في المئة. [1]

وهذه العملية الإحصائية التي قام بها المؤلف كانت تهدف إلى تبيان أنّ هناك نسبة عالية من جانب الطرف الإنشائي.

ويشكل الأمر وحده تسعة وثمانين بيتا أي نسبة الأمر إلى عموم نسبة الأمر إلى أبيات الديوان تقدر بـ 6% تقريبا وتكثيف استخدام الأمر ليس ظاهرة فريدة في شعر عمر ابن الفارض وإنما ظاهرة عامة في الشعر العربي. [2]

فالأمر هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، ويعني الاستعلاء أن يعد الأمر نفسه عاليا على الحقيقة ونفس الأمر ادعاء. [3]

وبالتالي كثيرا ما تسيطر بنية الأمر على تركيب البيتي وتصحيح الوحدة الأساسية فيه.

كما يرى المؤلف أيضا بأن الأمر يتصدر البيت وترتكز بقية الدوال في البيت على هذه البنية منال قول الشاعر:

أدِرْ ذِكْرَ مَن أهْوى ولو بمَلامِ فـــإنّ أحـــاديثَ الحَبيبِ مُدامي

قِفْ بالدّيَارِ وحَيّ الأربُعَ الدُّرُسا ونادِهــا فعَســاهَا أن تجيبَ عَسَى

---

[1] – ينظر: صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 98.

[2] – المصدر نفسه، ص. 99.

[3] – عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتوي، الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، البيان البديع)، الجامعة المفتوحة، (1993)، ص. 251.

ويقول أيضا:

وعِشْ خالياً فالحبُّ راحتُهُ عنن وأوّلُهُ سُقْمٌ، وآخِرُهُ قَتْلُ [1]

ويقول في أبيات أخرى متمنيا رؤية محبوبته:

أنِلْنا معَ الأحبابِ رؤيتكَ الَّتي إليها قلوبُ الأولياء تسارعُ

ويقول:

عَلِّلُوا روحي بـــأرواحِ الصَّبَا فَبِرَيَّاهَا يَعــُودُ المَيْتُ حَيْ [2]

وقد يتجلى في بعض الأشعار تصدر الأمر لطرفي البيت سواء في صدر البيت أو عجزه ومثال قول الشاعر:

زدني بفرطِ الحبِّ فيــكَ تحيُّراً وارحمْ حشىً بلظي هواكَ تسعَّراً

ويقول:

تمسّكْ بأذيالِ الهوى واخلعْ الحيا وخلِّ سبيلَ النَّاسكينَ وإنْ جلُّوا [3]

ولقد نوه المؤلف إلى أنّ الأمر كثيراً ما يتردد في البيت مرات عديدة إلى حد أنّه يصبح البنية الوحيدة والأساسية في البيت مثل قول الشاعر:

عني خذوا، وبيَ اقْتدوا، وليَ اسْمعوا وتحدَّثوا بصبابتي بينَ الورى

ويقول:

فدَعْ عنكَ دعوى الحبّ وادعُ لِغَيرِهِ فؤادَكَ وادفَعْ عنكَ غَيّكَ بالتي [4]

---

[1]– صادق رمضان، شعر ابن الفارض، ص. 99.

[2] – المصدر نفسه، ص. 99.

[3] – ينظر: نفسه، ص. 100

[4] – ينظر: نفسه، ص. 100

وما هو جدير بالذكر أن الأمر لا يمكن أن يعتبر كبنية أساسية في البيت فصاحب الكتاب يرى بأنّه قد يكون مهمشا في بعض الأبيات وبالتالي يكون بنية ثانوية مثال ذلك قول سلطان العاشقين ابن الفارض:

قال لِي حسنُ كلَّ شيءٍ تجلَى بي تمــلى فقلت قصدي وراكــا

يا قَلبُ أنتَ وعدتَني في حُبّهمْ صبراً فحاذرْ أنْ تضيقَ وتضجرا

إنَّ الغرامَ هوَ الحياةُ فمُــتْ بِهِ صَبّاً فحقّك أن تَموتَ وتُعذرا

ويقول:

هي العُرْوةُ الوُثْقَى بهَا فتَمسَّكِ وحَسبي بها أنّي إلى الله راجعُ[1]

في حين أشار المؤلف إلى أنّ المتأمل في ديوان ابن الفارض، يدرك أنّ الأمر يوجَّه إمّا إلى ذات الشاعر أو إلى العاذلين واللوم، أو إلى المريد الراغب في سلوك درب المحبة وهذه العوامل هي التي حفزت الشاعر إلى التكثيف من استعمال هذه الصيغة. [2]

ويتجلى الاستفهام على نحو بارز في الديوان، ممّا جعلنا مضطرين للوقوف عنده باعتباره ملمحا أسلوبيا بارزا وقد تكرر الاستفهام في الديوان نحو 61 مرة بنسبة 3.5% من مجمل الأساليب في أبيات الديوان وبنسبة 19.5%، بالقياس إلى الأبيات.[3]

وكانت هي الأخرى عملية إحصائية قام بها الكاتب من أجل تبيين تجلى هذا الغرض الإنساني في أبيات ابن الفارض.

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض ص. 101.

[2] – المصدر نفسه، ص. 10.

[3] – نفسه، ص. 102.

فالاستفهام هو: طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به، بأداة من إحدى أدوات وهي: الهمزة ومن ومتى وأيان وأين وأنى وكيف وكم وأي.[1]

وفي هذا الغرض يقول الشاعر:

هلْ نارُ ليلى بَدت ليلاً بِذي سَلَمِ أمْ بارقٌ لاحَ في الزَّوراءِ فالعلمِ

ويقول أيضا في مصطلح قصيدة له:

أوَميضُ بَرْقٍ، بالأُبَيرِقِ لاحا أمْ في رُبَى نجدٍ أرى مِصباحَا

أمْ تِلكَ ليلى العامريّةُ أسْفَرَتْ ليلاً فصيرتِ المساءَ صباحاً

ويقول:

ماذا يريدُ العاذلونَ بعذلِ منْ لَبِسَ الخَلاعَة واستراحَ وراحا [2]

ويقول مستخدماً صيغة أخرى نادرة الاستخدام في الشعر العربي تجمع بين النداء والاستفهام:

يا هلَّ لماضي عيشنا منْ عودة يوماً وأسمحُ يعدهُ ببقائي.[3]

والنداء هو دعوة المخاطب «إلى الإقبال بحرف ينوب عن فعل وحروف النداء على نوعين، موضوع لنداء القريب وهو الهمزة وأي وموضوع لنداء البعيد وهو باقي الحروف».[4]

كما يتردد الاستفهام أكثر من عشرين مرة متتالية وهذا يؤكد ما ذهب إليه الكاتب من أن الشاعر كثير ما يفيض به الوجد ويشتعل قلقه إلى حد يجعله يصرح به يقول:

أنارُ الغضى ضاءتْ وسلمى بذي الغضى أمِ ابتسمـــتْ عمَّـا حكتــهُ البراقـعُ

---

[1] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البياني والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، ط3، (1414 هـ – 1993)، بيروت، لبنان، ص. 63.

[2] – صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 103.

[3] – المصدر نفسه، ص. 103.

[4] – توفيق القيل، بلاغة التراكيب في دراسة علم المعاني، دار الآداب، القاهرة، ص. 2013.

أنشـــرُ خزامي فـاحَ أمْ عـــرفُ حاجـرٍ بأمّ القُـــرى أم عِطْـرُ عَـزّةَ ضائِـعُ

وهـــلْ لعلّ الرَّعـــــدُ الهتـــونُ بلعلـعٍ وهـلْ جادَهـــا صَوبٌ من المُزنِ هامِعُ[1]

ومن جهة أخرى قدّم الكاتب عملية إحصائية أخرى في الديوان والمتمثلة في أسلوب النداء الذي يظهر الديوان واحد وستين مرة أي بنسبة 3.5%، من مجمل أساليب الديوان تقريبا والجدير بالذكر أنّ أكثر من 95% من أساليب النداء في الديوان، ذكرت فيها الأداة وأن الأداة الوحيدة المستخدمة للنداء في الديوان هي (يا) كقوله:

يا حَبّذا الأسقامُ في جَنْبِ طاعَتي أوامِرَ أشواقي وعِصْيانِ عُذّالي[2]

وقد كان تناول البلاغيين العرب للجملة العربية وطبيعة تصنيفهم ونفسيتهم لها صدى مباشر لطبيعة مرحلتهم الحضارية فالكلام أما خبر أو إنشاء.

فالخبر هو الكلام الّذي يكون له «مضمون يمكن أن يتحقق أولا يتحقق، والإنشاء هو الكلام الذي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب كما سبق وتطرقنا إليه».[3]

وبنية الشرط هي الأخرى كما قال المؤلف: من الأبنية المثيرة عند ابن الفارض ومن الأيقونات الهامة لدى الشاعر، فقد وردت هذه البنية نحو مائة وست عشرة مرة في مائة وست عشر بيت أي فيما يقارب 7% من أبيات الديوان.

والشرط من الأساليب المجدية لحد كبير في مسائل الإرشاد والتوجيه والنصح[4].

وأحرف الشرط هي: أمَّا، لمّا، لو، لومَا، لولا، إذْمَا، إنْ.[5]

---

[1] – ينظر: صادق رمضان، شعر ابن الفارض، ص. 104.

[2] – المصدر نفسه، ص. 105.

[3] – توفيق الفيل، بلاغة التراكيب في علم المعاني، ص. 13.

[4] – صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 107.

[5] – إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة (د ط)، (د ت)، ص. 80.

وتشكل بنية الشرط من حيث شغلها للحيز المكاني داخل البيت بأشكال مختلفة فهي تمتد لتشكل البيت بطرفيه، إذا تأتي الأداة في صدر البيت ثم يتبعها الفعل أما الجواب فكثيرا ما يتصدر الشطر الثاني مثال قول ابن الفارض.

لو نال فدم القوم لثم فدامها لأكسَبهُ معنَى شمائلهَا اللَثم

وقوله:

وإن اكتفى غَيْري بِطيفِ خَيالِهِ فأنا الَّذي بوصالهِ لا أكتفي[1]

وقد تمتد بنية الشرط طوليا بحيث تضيف بها مساحة لبيت الواحد فتأتي الأداة والفعل في بيت، والجواب في البيت الذي يليه مثل قول الشاعر.

لوْ سمعتْ أذنُ الدَّليل تأوُّهي لآلامِ أسقامٍ بجسمي أضــرت

لأذكَرَهُ كربي أذى عيش أزمةٍ بمنقطعي ركبٍ إذا العيسُ ذمَّتِ[2]

وقد تتقلص بنية الشرط فلا تشغل سوى شطر واحد من شطري البيت:

قول ابن الفارض:

وجانبُ حنَابَ الوصْلِ هيهَاتَ لَمْ يكُن وهَا أنْت حيّ إن تكُن صَادِقاً مُت

وقد أكثر من هذه البنية في خمريته الرائعة التي يقول في طللها مكثفا من صيغة الشرط:

فإنْ ذكرتْ في الحيِّ أصبحَ أهلهُ نشاوى ولا عارٌ عليهمْ ولا إثمُ.([3])

---

[1] – صادق رمضان، شعر ابن الفارض، ص. 107 – 108.

[2] – المصدر نفسه، ص. 108.

[3] – نفسه، ص. 109–110.

ليصل المؤلف في نهاية دراسته لعنصر الخبر والإنشاء إلى الإقرار بحقيقة وهي أنّ النظرة البلاغية جعلت من الجملة كاملة قائمة بذاتها، كما دعا إلى التخلص من النظرة الضيقة واعتبار الجملة جزءا من كلّ تفاعل مقصود في نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية.[1]

3/ التقديم والتأخير:

اعتبرت اللغة العربية لغة الحضارة والعلم ولغة الحديث المهذب وبذلك شادت بألفاظها كالجواهر الكريمة، وأصبح يستعملها كل من الشاعر والأديب والخطيب، وهذا ما أشار إليه المؤلف، حيث رأى أن الشاعر جعل من اللغة مصدر أساسيا في تصوير أفكاره وتبني عواطفه ومشاعره وبذلك هي تمنحه عطائها الزاخر مقابل استعطافها.[2]

والمعروف أن اللّغة أضيق من الفكر وأوسع نطاقا منه.[3]

إنّ لغتنا العربية غنية بألفاظها ومعانيها وقد استقطبت اهتمام المفكرين منذ أمد بعيد، لأن عليها مدار حياة مجتمعاتهم الفكرية والاجتماعية.[4]

كما يرى المؤلف أنّ اللغة العربية تملك كيفيتين لتركيب الجملة الاسمية والفعلية، وللمبدع بعض الحرية في ترتيب الدوال داخل كل نوع منهما، ليوصلنا إلى فكرة أنها لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل كل نوع منهما، ليوصلنا إلى فكرة أنّها تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، ومن هنا نشأت فكرة التقديم والتأخير، ومنه فالمبدع يقدم كيفما يشاء ويؤخر كيفما يشاء حرصا منه على الإيصال المعنى المراد والتأثير الهام.[5]

---

[1] – ينظر: صادق رمضان ، شعر ابن الفارض، ص. 110.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص. 113.

[3] – تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، ط. (1994)، ص. 26.

[4] – أحمد مختار، علم الدلالة، دار العلوم القاهرة، (مصر)، ص. 19.

[5] – ينظر: صادق رمضان ، المصدر السابق ص. 113.

عرف الزركشي التقديم والتأخير قائلا: «هو أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق» [1].

ومنه فإن التقديم من قدم الشيء أي وضعه أمام غيره، والتأخير نقيض ذلك.

يشير صادق رمضان إلى أنّ «اللغويين والبلاغيين العرب أدركوا منذ عهد مبكر أهمية التقديم والتأخير وجعلوا لها أغراضا منها العناية والاهتمام والتنبيه والتأكيد».[2]

ومن أغراضه أيضا: «التخصيص، وسلب العموم، وعموم السلب، والتعجب الإنكاري والتشويق إلى المتأخر. » [3]

وللتّقديم والتأخير أهمية كبرى في دراسة التركيب العربي، ذلك أنّه دراسة للأسلوب نفسه أكثر من دراسة للتركيب النحوي وهو لهذا الأمر مبني لدى العرب على اتجاه نفسي في تحليل الصيغة اللغوية مما يعني اهتماما واضحا بما يمكن للغة بتنظيمها داخل النسق من أن تحمله من مشاعر.[4]

يقول فيه عبد القاهر: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويقضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف ولفوائده الكثيرة نرى عبد القاهر يعيب على من هوّن من أمر للتقديم والتأخير مكتفيا بأن يقول: "إنه قدم للعناية، ولأنه ذكر أهم من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم» [5] .

---

[1] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، د. ط، (1427-2006)، ص. 777.

[2] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 114.

[3] – محمد علي، السراج اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، دار الفكر، تح: خير الدين شمسي، ص. 164.

[4] – سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دار اتحاد كتاب العرب، (1996)، ص. 305.

[5] – عبد العاطي غريب غلام، دراسات في البلاغة العربية، ط1، 1997، بنغازي، ص. 37.

يرى صاحب الكتاب أنّ هناك كثيرا من الشعراء لم يعبئوا بهذا المستوى المباشر، وكرسوا كلّ مكانات اللغة بتقوية المستوى الغير المباشر، فلم تعد هناك معطيات مشتركة على المستوى التشفيري، بينهم المتلقين لذا اتهموا في كثير من الأحيان بالغموض مثال ذلك قول الشاعر:

فأصبحَتْ بعد خطَّ بهجتِها كأنَّ قَفْرا رسومَها قلما

فهو يريد أن يقول فأصبحت بعد بهجتها قفرا كأن قلما خط رسومها.[1]

يقول المؤلف: «أيقونة التقديم والتأخير من الأيقونات الأسلوبية الهامة التي تتصل في دراستها بعناصر ومستويات الكيان الشعري المختلفة، لذا يجب أن نقف عندها وقفة نبتغي من خلالها تقديم تصور لها، قد يختلف مع التصورات القديمة له بعض الاختلاف» [2]

ومنه فإنّ «عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل للدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط وإنما هي في جوهرها تزاوج الفكر واللغة» [3]، فاللّغة هي ترجمان لأفكارنا وتنقلها من حير الضيق إلى نطاق أوسع.

قال "أحمد الهاشمي" متحدثا عن الترتيب الطبيعي لعناصر الجملة: «ولما كانت الألفاظ قوالب المعاني، يجب أن يكون ترتيبها الطبيعي ومن البيّن أن رتبة المسند إليه التقديم، لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير إذ هو المحكوم به وماعدا هما متعلقات وتوابع تأتي تالية لهما في الرتبة» [4].

ويعود الكاتب لينبه إلى أنّ «أغراض التقديم لا تقتصر فقط على التنبيه أو العناية والاهتمام أو التأكيد، وأن من أغراض التأخير التردد وغيره من الأغراض، فالغرض من الظاهرة أمر يحدده السياق وحده، وتأثير الظاهرة يختلف من بيت لآخر كما لا يجوز للناقد أن يقتحم نص وفي ذهنه أفكار مسبقة أو أعراض ثابتة فكلما وجد ظاهرة ربطها دونما تأمل أو تدقيق بغرضها المزعوم لها وهذه العملية ضارة بالنص والنقاد معا» [5].

---

[1] – صادق رمضان، شعر ابن الفارض، ص. 114.

[2] – المصدر نفسه، ص. 115.

[3] – نفسه، ص. 115.

[4] – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص. 118.

[5] – صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 115.

وفي ضوء هذه المفاهيم السابقة حاول الكاتب أن يشيع ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان "ابن الفارض"، فرأى أنّ الشاعر يعكف على اللغة مستغلا كلّ إمكاناتها المتاحة ليقدم شعراً من نوع خاص، ومنه فإنّ تميز الصياغة والعبارة عند الشاعر لا يأتي من غرابة اللفظ أو بعد التصوير وإنّما يأتي من القدرة الرائعة على نسيج الدوال داخل البيت وهو يستعين بأيقونة التقديم والتأخير [1].

وقد حضرت ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان ابن الفارض وبشكل كبير ووجد عنه الاعتراض والزيادة وتقديم المفعول به على الفعل أو الفاعل، ومنه فإن تقديم كل عنصر يصاحبه بالضرورة تأخير لعنصر آخر [2].

فالترتيب الأصلي للجملة الفعلية أيضا يلحقه تغيير كما في الجملة الاسمية فيؤدي إلى تقديم ملاحقة التأخير [3].

ومن الأبنية المأثورة لدى "ابن الفارض" الواضحة في ديوانه بنية الاعتراض، إبعاد عنصرين من حقهما الاتصال وإدخال عناصر أخرى بينهما وهذه العناصر المقحمة حددت أغراضها من قبل النحاة والبلاغيين، عرّج عليها الشاعر فهو يستخدم الاعتراض بغية الاستعطاف والتودد والتقرب يقول:

وعَرّجْ بِذيّاكَ الفريقِ، مُبَلِّغاً سلمتَ عريباً ثمَّ عنِّي تحيَّتي [4] .

وقد يكون الاعتراض على خلاف ما سبق رغبة في تقوية النفس على السير في طريق المحبة يقول الشاعر :

ويَا جَلدي في جنبِ طاعةِ حبِّها تحمّلِ عداك الكلّ كلّ عظيمة.

وقد تأتي الجملة الاعتراضية مسبوقة بواو فتضخم بنيتها ويتزايد البعدين الطرفيين المحوريين، ومن ثم تتضح وتبرز قيمة بنية الاعتراض الدلالية مثل قول الشاعر طالبا أي عون من محبوبه:

---

[1] – ينظر: صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص، 116

[2] – المصدر نفسه، ص، 116 .

[3] – ابن عبد الله شعيبي أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة ص.292 .

[4] – صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 116 .

وحَشا سالٍ وما أختارُهُ إن تَروا ذاك بها مَنّاً عَلي[1]

كما وضح الكاتب فنية الاعتراض لا تقوم بالفصل بين عنصرين كان من حقهما التعانق فقط، وإنّما تتحرك في اتجاه عكسي تماما مع بنية البيت المحورية يقوم ابن الفارض:

بداً تَسُحُّ ومـا تَشِحُّ جُـفونُهُ لِجَفَـا الأحِبَّةِ وَابِلـاً ورَذاذا

وهناك فعلان فعل أساسي (تسح) والفعل الفرعي (تشح) فهناك ضدية في المعنى ولكن إذا كان الأمر يبدوا مستقرا إلى حدّ كبير في المستوى الدلالي فالمستوى الظاهري لا ينعم بهذا الاستقرار وهو يعاني بعض التخلل داخل جزئيات البيت.

وقد تأتي الجملة الاعتراضية شاهدا على القوة الهائلة والإعجاب بالذات اللذان تصيبان المتصرف يقول:

هناك وجدتُ الكائناتِ تحالفتْ على أنَّها والعونُ مني مُعينتي[2].

وقد تأتي الجملة الاعتراضية المسبوقة بالواو تأكيد المعنى الجزء السابق عليها يقول الشاعر:

ومنت وما ضنت عليَ بوقفة تُعادِل عِندِي بالمعرف وقْفَتي.

وقد تأتي الجملة الاعتراضية تعبيراً عن شدّة معاناة الشاعر كما في قوله:

أرُومُ وقدْ طَالَ المَدى منْكَ نظرة وكَم دماء دُونَ مَرْمَاي طلت.

ويعود الكاتب ليذكر بأيقونة النداء تقنية أثيرة لدى ابن الفارض وربما يكون الحال كذلك في الشعر الصوفي كله ويستخدم الشاعر القضية بإمكاناتها المختلفة، فيحذف أداة النداء تارة ويذكرها تارة أخرى فمن أمثلة النداء بأداة محذوفة قوله:

وَا حسْرَتي، ضاعَ الزَّمانُ ولم أفُزْ منكمْ أهيـلَ مودَّتي بلقـاءِ .[3]

---

[1] – صادق رمضان، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية ، ص. 117 .

[2] –المصدر نفسه، ص. 117.

[3] – نفسه، ص. 118.

فالشاعر رغم معاناته من جفاء محبوبه كلّ المعاناة، نراه يناديهم بحذف أداة النداء مضيفا إلى ذلك ما فيه من تقريب استخدام صيغة التصغير بما فيها من دلالة نفسها وبالتالي هو يحبذ كلّ إمكانات اللغة أمّا الاعتراض بالنداء على ذكر الأداة فمثالها قول الشاعر:

وحياتكمْ يا أهلَ مكَّة وهيَ لي قسمٌ لقدْ كلفتْ بكمْ أحشائي.

ويستخدمها الشاعر للتلذذ بذكر أسماء محبوبيه.[1]، وكما هو معروف أنّ حرف النداء "يا" هو «حرف لنداء القريب أو البعيد» [2]

وعلاوة على هذا يظن المؤلف أنّه يجب علينا أن ننظر إلى بنية الاعتراض ليس على «أنّها بنية محورية هامة لها دور فاعل في التكوين اللفظي لدراسة البيت كما أنّها لها الدور نفسه على المستوى الدلالي» [3]

وهناك بعض الأبنية هي الأخرى عانت هذا الإهمال نفسه والإنكار لقيمتها، الدلالية بنية "الزيادة" فاللفظ الزائد هو لفظ يوضع بين دالتين من حقهما الترابط والاتصال، كما أنه النفي المطلق لتثبيت المبدع في اختيار دواله، ومن أمثلة هذه البنية قول ابن الفارض:

وكُنْتُ أرَى أنّ التّعشّقَ مِنْحَة لقلبي فما إنْ كانَ إلاَّ لمحنتي.

ويرى المؤلف أن الحرف "إنّ" هنا ليست زائد لتوكيد الفن كما يقول النحاة، فإذا حذفناها بقي المعنى كما هو فهي تظهر هنا بجلاء مقدار المعاناة التي يعيشها الشاعر وفي البيت التالي جاءت "إن" لتؤكد أن حب الشاعر حب جارف لا نهاية له فهو يقول:

وتَلَطّفْ، واذْكُرْ لَهُمْ بَعْضَ ما بي من غرامٍ ما إنْ لهُ منْ نفادِ[4].

---

[1] – ينظر: صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 118.

[2] – ابن هشام الأنصاري، معنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص. 487.

[3] – صادق رمضان ، المصدر السابق، ص، 118.

[4] – المصدر نفسه، ص، 119.

فدلالة «الحرف "إن" هو التأكد» [1]

وبالتالي فإن التأملات التي قام بها الكاتب في شعر عمر ابن الفارض، توحي إلى كل دارس بأن يتأمل كتلة دلالية وأسلوبية تؤثر إيجابا على المستوى الصوتي والدلالي.

ويشير صادق رمضان أيضا إلى الظرف والجار والمجرور فقال: «والحق أن الظرف والجار والمجرور من المعطيات الأسلوبية التي تلعب دورا هاما في تكوين الجمل في اللغة العربية ذلك لما تتمنع به من حرية الحركة داخل الجملة والمبدع هو الرائد الذي يشغل هذه الحرية ليقدم تراكيب خاصة متميزة تبين ما تعارفت عليه الأوساط الشعرية» [2].

فالكاتب هنا يعتبر الحرف من أهم مكونات الجملة وكثيرا ما يتغير معنى هذه الجملة بتغير معنى ذلك الحرف، ولكل حرف معاني وصفات تميزه عن غيره.

وحروف الجر كثيرة ولها معان متعددة.[3]

وحاول ابن الفارض في مواقع كثيرة من شعره استغلال هذه الأدوات، فرأيناه يضعها في أماكن غير مألوفة وبحرية مطلقة (...)، فهو كثيرا ما يقدم الجار والمجرور على الفاعل، وهي ظاهرة تدل في عمومها على أن اهتمام الشاعر موجه إلى خلفيات الحدث ذاته.

يقول الشاعر:

وإن اكتفى غَيْري بِطيفِ خَيالِهِ فأنا الَّذي بوصالهِ لا أكتفي

وإذا كان تقديم الجار والمجرور هنا قد جاء في سياق الأمنية والطمع، فإن في البيت التالي مباشرة يأتي في سياق المعاناة الشاقة والممتعة التي يعانيها الصوفي فيقول:

---

[1] – بدر الدين محمد ابن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، د. ط، (2006)، ص. 1077.

[2] – صادق رمضان ، شعر ابن الفارض، ص، 120.

[3] – ينظر: مصطفى الغلايين، جامع الدروس العربية، ص. 132.

وقفا عليه محبتي و لمحني بأقل من تلفي به لا اشتقي[1]

وكلا البيتين هما مثالان في التجربة الصوفية في المعاناة والموت وشق الوصال.

وقد يقدم الجار والمجرور لإظهار ما ينجم عن المحبة من ألم ولتحذير أصحابه من هذا الحب فيقول ابن الفارض:

يا صاحبي، وأنا البَرّ الرّؤوفُ وقد بذلتُ نصحي بذاكَ الحيِّ لا تعجِ.[2]

وبالتالي فهو يقف موقف المرشد والموجه لصحبته نظرا لما عاناه، ومنه فإن تقديم الجار والمجرور بينهم إسهاما كبيرا في إظهار الدوال وهذه الأخيرة هي التي تكون لها من الإيحاءات والإرشادات ما لا يحد وهنا مثال عن تقديم الشاعر الجار والمجرور على الفعل لبيان عظم شوقه فيقول:

بفرط غرامي ذكر قيس بوجده وبهجتها لبنى أمت وأمت.

وقد يلجأ إليه لتحذير المريد عن سلوك طريق المحبة والتنبيه إلى ما في هذا الطريق من سلوك وأهوال كقوله:

رُح معَافى واغتنِم نُصْحي وإنْ شِئتَ أنْ تَهْوى فللَبلْوَى تَهي[3]

ويقول في بيت يتعانق فيه التلاعب بالضمائر الّذي يعدّ سمة أسلوبية بارزة مع التقديم والتأخير الذي يعتبر منهجا أسلوبيا في شعر ابن الفارض.

فعلى كلِّ حالة أنتَ مني بي أولى إذْ لمْ أكنْ لولاكا.

وقد يؤدي التقديم إلى نوع من التعانق الشديد بين الدوال فيصبح الجار والمجرور وعرضه للتعلق بأي فعل، يقول الشاعر:

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 120.

[2] – المصدر نفسه، ص. 121.

[3] – ينظر: نفسه، ص. 121.

قالَ لي حسنُ كلِّ شيء تجَلَّى بِي تَمَلّى فقُلتُ قَصدي وراكا[1]

وفي نهاية دارسة هذا العنصر المعنون بالتقديم والتأخير، لمح الكاتب إلى أنّ الوقوف عند كل ظواهر التقديم والتأخير الموجودة بالديوان، فإن مدى استيعابها هو بالوقوف على جميع أبيات الديوان كما أشار إلى بعض الأمور الهامة في تناول النص الأدبي منها:

1- رفض النظر السلبي لأيّ دال.

2- رفض النظر إلى بنية الاعتراض لأن البنية يكن لها أثر دلالي وموسيقى كبير.

3- رفض ربط أي ظاهرة أسلوبية بدلالة ثانية محددة.

ومنه فإن التقديم والتأخير حقل واسع وفوائده جمة، وبإمكان الكاتب أو الشاعر التصرف به، فهو يقضي إلى غاية وغرضه معين يحدد من خلال سياق الكلام وعلى حسب طبيعة المتقدم ومكانة في الترتيب أو المتأخر.

وهو ليس أصلا في الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية وإنما يلجأ إليه لأغراض بلاغية وبيانية وجمالية في الكلام.

4/ الرّبــط:

لقد عمد النحويون إلى تقسيم الكلام إلى ثلاثة أقسام: «اسم، فعل، وحرف، والحرف لا يدل على معنى إلاّ مع غيره وقد وضعوا لكل قسم علامات مميزة، وتعريفات منها ما يتعلق بالشكل ومنها ما يتعلق بالوظيفة» [2]

فصاحب الكتاب لمح في هذا الفصل إلى أنّ الدراسات البلاغية القديمة في مجملها عنيت بالجملة المفردة، كما عنوا إلى البحث في البنية الصوتية لكلّ دال في الجملة فعلماء علم المعاني، انحسبت جلّ أبحاثهم في الجملة المفردة ولم تتجاوز ذلك والغاية من ذلك البحث في طبيعة العلاقة بين الجملة وتتمثل هذه الأبحاث في الفصل والوصل.[3]

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 123.

[2] – توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، دار محمد علي، تونس، ط1، ص 164.

[3] – ينظر: صادق رمضان، شعر عمار ابن الفارض، ص. 127.

وقد أشار العديد من البلاغيين إلى أهمية هذا المبحث وخطورته وأنّه لا يدرك أغواره إلاّ من أوتي المعرفة بطيعة كلام العرب شأنها بعيدا أوضح من لطف الذكاء وحسن الفطنة شأنا عظيما[1]

فالكلمة تنشأ بتعليق الحروف بعضها ببعض، حيث لهذه الأخيرة خصائص تميز كل حرف عن الآخر، وذلك تبعا لطريقة النطق، يقول حسن عبّاس: «وقد تبيّن لي أن خصائص كل حرف تغير من موقع لآخر، وذلك تبعا لطريقة النطق بصوته، مشدّد في مقدمة المصادر ومرقق في آخرها، وبيّن في وسطها وبذلك يكون للحرف الواحد العديد من المعاني» [2]

ومن الجهود المبذولة لدى البلاغيين هي سعيهم لضبط مسألة عطف الجمل وهذا ما نراد في استعراضنا للتعريف الاصطلاحي الّذي جاء فيه أنّ الحرف ما دلّ على معنى في غيره لأنّ له معنى مستقل يقتضي أن يكون له موقع في الجملة تنتج عنها حالة إعرابية، والحروف كلها مبنية لا محل لها من الإعراب بأي أنها لا تحتل موقعا في الجملة، فلا تكون فاعلا أو مفعولا أو غير ذلك، أكان الحرف عاملا في غيره أم غير عامل فهو دائما مبني[3]

يرى عبد القاهر الجرجاني أنّ الجملة إذا كانت ذات صلة معنوية محدودة مع التي قبلها، كان العطف، وإذا كانت ليست لها صلة مع التي قبلها كان ترك العطف وإذا كانت صلتها مع التي قبلها صلة تكرارية كان ترك العطف أيضا، فالعطف يكون عندما تكون الجملة مع التي قبلها بين تمام الانفصال وتمام الاتصال.[4]

قيل «الحرف مالا يصلح معه دليل الاسم، ولا دليل الفعل، فكل كلمة تعرض عليها دليل الاسم ولا تقبل، وتعرف عليها دليل الفعل ولا تقبل فهي حرف» [5]

[1]– صادق رمضان، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 127.

[2]– عبّاس حسن، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، منشورات اتحاد العرب، 1998، ص. 07.

[3]– ينظر: عبدوا الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة، بيروت لبنان، ص.29.

[4]– صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 12.

[5]– توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، ص.125.

وبرغم كلّ هذه اللافتات التي أدركها البلاغيون في مبحث الرّبط إلاّ أنّ هناك مثل لب آخر في هذا الميدان فهم يعنونون الحديث عنها باسم الفصل والوصل[1]

ويعرف البلاغيون الوصل بأنها عطف الجمل على بعض بالواو خاصة ويكون الفصل هو ترك العطف[2]

وما يؤديه العطف في المفرد هو إشراك المعطوف في الحكم الذي جرى على المعطوف عليه من حيث الإعراب[3]

وفي تعريف آخر: الوصل هو عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو خاصة لصلة بينهما في المبنى والمعنى أو دفعا للبس يمكن أن يحصل.

والفصل هو ترك هذا العطف، «إمّا لأنّ الجملتين متحدثان مبنى ومعنى أو بمنزلة المتحدثين، وإمّا لأنه لا صلة بينهما في المبنى أو في المعنى» [4]

أشار "صادق رمضان" أنّ الكثير من الشعراء يعقدون على الحروف في الرّبط بين جزيئات البيت ولا غنى عنها في الربط بين وحدات البيت.

والمتأمّل للشعر العربي يدرك أنّ معظم أبيات قصائده تبدأ بحرف العطف[5] وحسب رأي الكاتب هناك سببان رئيسيان هما:

أولا: أنّ الشعر العربي يقوم على ما يسمى بوحدة البيت.

---

[1]– صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 128.

[2]– توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب (القاهرة، مصر)، ص. 163.

[3]– صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 163.

[4]– عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتوي الكافي في العلوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع) الجامعة المفتوحة (1993) ص. 1998.

[5]– صادق رمضان، شعر عمر ابن القارض، ص. 129.

ثانيا: أنّ معظم الشعر العربي قد كتب في المدح والمادح، وهذا المدور كبير إلى حد ما في حروف العطف داخل القصيدة العربية[1]

يقول صادق رمضان: «أن البلاغيون اشترطوا الاستعمال العطف في الجمل[2] أو المفردات أن يكون المعطوفان بين تمام الانفصال وتمام الاتصال، ولكنهم ركزا على فكرة أساسية وهي الوضوح والبيان العلاقة بالنسبة للمتلقي» [3].

وقد عاب البلاغيون بعض من أبيات أبي تمام:

لا والذي هوَ عالمٌ أنَّ النوى صَبِرٌ وأنَّ أَبَا الحُسَيْنِ كَرِيمُ.

ذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر وليس يقتضي الحديث، بهذا الحديث بذلك كان ينبغي أن يكون الخبر الثاني مما يجرى مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر الأول[4]

كما سعى المؤلف من خلال التأمل فبقصائد ابن الفارض إلى تبيني كيفية توظيف هذا الشاعر تقنية الربط حيث قام باختيار خمس قصائد حيث تأمل من خلالها هذه الظاهرة المتجلية في مطلع هذه القصائد:

أرَجُ النّسيمِ سرَى مـنَ الـزّوراء سحـراً فأحيـــا ميِّـتَ الأحيـاءِ

شربنا على ذكرِ الحبيبِ مدامةً سَكِرْنا بها، من قبلِ أن يُخلق الكَرمُ .

قلْبـي يُحدّثُنـي بأنّـكَ مُتلِفـي روحي فداكَ عرفتَ أمْ لمْ تعـرفِ

تـهْ دلالاً فأنـتَ أهـلٌ لذا كـا وتَحكّمْ، فالحُسْنُ قد أعطاكَـــا.

زدني بفرطِ الحبِّ فيكَ تحيُّراً وارحمْ حشىً بلظي هواكَ تسعَّـراً.

---

[1]- **ينظر: صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 129.**

[2]- **ينظر: المصدر نفسه، ص. 130.**

[3]- **عبد الفتاح لا شين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المديح (الرياض، السعودية)، ص.136.**

[4]- **ينظر: صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 131.**

وكانت غاية المؤلف من إجراء هذه العملية الإحصائية هي حروف العطف الموجودة بالقصيدة محاولين التوصل إلى دلالة ورود هذه الحروف[1]

وتعدّ حروف العطف من حروف المعاني وستأتي على ذكرها وهي: «الواو، الفاء، حتى، أو، أم، بل، لا، لكن» [2]

شرع صاحب الكتاب في تأمل الربط في القصائد الخمسة السابقة الذكر، ففي القصيدة الأولى البالغ أبياتها 50 بيتا، وذكر أن 26 بيتًا منها بحرف العطف أي ما يعادل 52% من مجمل أبياتها، وهي نسبة عالية إذا وضعنا في الذهن الإمكانات الأخرى، كالفعلية الاسمية وجملة الشرط والاستفهام و النداء ... الخ. [3]

وهذا دليل أن تقنية العطف ظاهرة وجلية في هذه القصيدة.

أما القصيدة الثانية وهي الخمرية، فقد كان تجلي العطف فيها ظاهرة كلاسيكية كما أشار الكاتب، وعدد أبيات القصيدة هو 41 بيتا، تصدرت حروف العطف منها 33 بيتا أي بنسبة حوالي 80% من أبيات القصيدة.

وقد أكثر ابن الفارض من استخدام الواو لخمر المحبة الإلهية.[4]

والشاعر في هذه القصيدة يتحرك على محورين دلاليين أساسيين هما:

1- تأكيد الصفات الميتافيزيقية للخمر وأهمها الأبدية والأزلية.

---

[1]- صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 132.

[2]- مصطفى الغلايبي، جامع الدروس العربية، دار ابن الهيثم، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 567.

[3]- صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 132.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص. 133.

2- إثبات فعالية تلك الخمر وانفعال كل عناصر الطبيعة بها.[1]

أمّا في مطلع القصيدة الثالثة فالشاعر هنا يتحدث ببراعة عما يكابده في حبه وما يقاسيه في انصراف محبوبه وإعراضه عنه وأيقونة العطف ليست بارزة بقدر بروزها في القصائد الأخرى وعدد الأبيات التي برز فيها العطف هو 12 بيتا من إجمال 51 بيتًا أي بنسبة 25 % [2]

وحرف الواو هو الذي يحتل الصدارة لأنها تتجرد للاشتراك المطلق حيث لا توجد قرينة تدل على غيره.[3]

وفي القصيدة الرابعة: وهي قصيدة التوسل والاستعصام أو الاستمساك بالمحبوب فالمحب هنا مستعد للتضحية بكل ما يملك في سبيل تكرم المحبوب عليه بأقل مما لا يمكننا تخيله.

بالنسبة للعملية الإحصائية التي أجراها المؤلف على القصيدة وهي تصدر الأبيات بحروف العطف بلغت 24 بيتا من مجمل أبيات القصيدة التي بلغت عدد أبياتها 60 بيتًا، أي بنسبة 40% وتبلغ نسبة الأبيات البادئة بالواو 65% [4]

أمّا القصيدة الأخيرة وهي قصيدة الصبر والفوز وعدد أبياتها 11 بيتا تبدأ منها خمسة أبيات بحرف عطف أي ما يشكل حوالي 45% من مجمل أبيات القصيدة ومن أهم النتائج التي بينها الكاتب بعد إحصاء القصائد الخمس أن مجمل أبيات القصائد الخمس يبلغ 213 بيتًا، وجد حرف العطف في القصيدة نسبة 47%، جاءت "الواو" في المرتبة الأولى، ثم تلتها "الفاء" ووجدت "أو" مرتين، "وبل" مرة واحدة [5].

ومن خلال إبراز النتائج الآنفة الذكر يتبين لنا كلاسيكية الشاعر وبالتالي، هو لم يخرج عن الإطار الكلاسيكي العام للشعر العربي وآخر ما تبرزه لنا هذه النتائج هو« ذلك الاهتمام الهائل الذي

---

[1]- صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض،، ص. 133.

[2]- المصدر نفسه، ص. 134.

[3]- عباس حسن، النحو الوافي، دار العلوم، القاهرة، مصر، ج3، ص. 560

[4]- صادق رمضان، ص 136.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

نالته الواو قبل البلاغيين» [1]، باعتباره «يخالف الحروف الأخرى من الناحية الترتيبية بين المعطوف والمعطوف عليه» [2]

وهذا ليس بالغريب فالواو هي أكثر حروف العطف وجودا واستخداما في الشعر العربي على وجه التقريب.

يقول الشاعر:

فيهِ عُوِّضتُ عن هُدايَ ضَلالاً ورَشادي غَيّاً، .وسِتري انهِتاآا

إن غاية البيت تبين أن هناك طرفان محب ومحبوب، بل بيان فعالية المحبوب فحسب.

وقد يأتي تذييلا للبيت واختتاما لمعطياته كما في قول الشاعر:

وَحَمَتْ سُنّةُ الهَوَى سِنَة الغُمْضِ جفوني وحرَّمتْ لقياك

ويقول:

لو رأيت الذي لسباني فيه من جمال ولنا تراه سباك.

ويقول:

ما أعجبَ الأيَّامَ توجبُ للفتى مِنَحاً، وتَمْحَنُهُ بِسلبِ عَطاءِ[3]

ويقول:

وكفى غراماً أنْ أعيش مُتيَّماً، شوقي أمَاميَ والقضاءُ وَرَائي [4]

---

[1]- صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 137.

[2]- الصادق خليفة راشد، دور الحذف في أداء معنى الجملة، دار الكتب الوطنية، 1996، ص. 110.

[3]- صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 138.

[4]- نفسه، ص 139.

والملاحظ هنا أنّ الشاعر يكثف «من آليات العطف في البيت فهو يدل على معنى مقصود بالنسبة مع متبوعه» [1]

وعلى المستوى الدلالي نرى أنّ المعطوفات تسير في سياق واحد، كما أنّها تسيير على المستوى النطقي والكتابي على نحو أفقي دونما التواء أو تداخل، كما يعطي صادق رمضان مثال آخر، تظهر فيه النرجسية وهذا التسامي اللذان كثيرا ما يصيبان المتصوف إلى أن يصل هذا الأخير إلى لحظات يشعر فيها أنه قد بذل من المجهودات ما جعله قريبا من محبوبه ورضوان محبوبه عليه هي مثال يحتذى به فهو يقول:

عني خذوا، وبيَ اقْتدوا، وليَ اسْمعوا وتحدَّثوا بصبابتي بينَ الورى[2]

ويعود صادق رمضان إلى خمرية الشاعر التي يتغنى بها في مواطن شتى من أجزائها بتلك الصفات الرائعة للخمر، فتراه بسرع، في إلقائها ويقذفها متتابعة كأنّها تمل بتلك الخمر، فعبّر عنها بأجمل خصال وأروع صياغة وترميز فيقول:

صفاءٌ، ولا ماءٌ، ولُطْفٌ، ولاهَواً ونورٌ ولا نارٌ وروحٌ ولا جسمُ.

ويقول في صيغة أخرى:

تقدَّمَ كلَّ الكائناتِ حديثها قديماً، ولا شَكلٌ هناكَ، ولا رَسْمُ[3]

ويقول في بيت آخر كاشفا الصفات الغير الواقعية للخمر:

ولا قبلها قبلٌ ولا بعدَ بعدها وقبليَّةُ الأبعادِ فهيَ لها حتمُ

وغاية الكاتب من جزئيات هذا الفصل هو الوقوف عند ظواهر العطف البارزة في الديوان وأهمها:

---

[1]- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، بيروت، لبنان، ط (1985)، ص. 159.

[2]- صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 139.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص. 139.

استهلال البيت بحرف عطف، وتذييل البيت بجملة معطوفة ومنها تجزئة البيت إلى وحدات صغيرة يربط بينها حرف العطف[1]

وتلك الظواهر تتجلى أغلبها عند معظم الشعراء لأنها متميزة بطابعها العام في الشعر العربي والشاعر العبقري هو الذي يتجاوز إطار عصره ويتخطى تقاليد زمانه وعمر ابن الفارض من المجددين في الشعر فقد تميز شعره ببعض الظواهر الأسلوبية التي تحمل طابع الجدة والمفارقة ومن الظواهر التي تقيد بها الشاعر وأشار إليها المؤلف:

الربط دونما استخدام لحرف العطف، وهو يعتمد على الصلة المعنوية في الربط بين الدوال ما يسمى بعلاقات الغياب. [2]

كما نوه الكاتب إلى أن الجاهلي كان ينظر إليها على أنها عين شعري ثم ظهرت بعد ذلك بعض الظواهر في الشعر الأموي ومن نماذج هذه الظاهرة في شعر ابن الفارض هو قوله:

قُل لِلّذِينَ تقدّمُوا قَبْلي، ومَن بَعْدي، ومَن أضحى لأشجاني يَرَى ؛

عني خذوا، وبيَ اقْتدوا، وليَ اسْمعوا وتحدَّثوا بصبابتي بينَ الورى[3]

وفي خاتمة هذا الفصل أشار الكاتب إلى أنّ «آليات الرّبط قد تعددت وتنوعت في شعر عمر ابن الفارض وهذا ما جعلها تكسب الشعر قدرا من التميز والخصوصية» [4]

وعلامات الرّبط تحيل إلى «دلالة ومغزى خروجها عن تلك الدلالة» [5]، ومنه فإنّ لآليات الرّبط دلالة تزيل الإبهام والغموض الّذي يعتلي الشعر، أو بعبارة أخرى فإنها تساهم وبقدر كبير للوصول إلى المعنى.

---

[1]– صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 140.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص. 140.

[3]– نفسه، ص. 140.

[4]– نفسه، ص. 141.

[5]– فضل الدّين الايجي، الفوائد الغياثية في علوم البلاغة، تح، عاشق حسين، دار الكتاب المصري، ط.1، (1416هـ، 1991)، ص. 62.

الفصل الثالث:
بناء الصورة

1/ تمهيد:

في هذا الباب الّذي خصّصه "رمضان صادق" ببناء الصورة افتتحه بتمهيد تناول فيه أن الصورة الفنية مفهوم غامض ومعقد، حيث ربطها بالخيال وقد أعطى مفهوم للخيال وقال بأنه «القدرة على الخلق والابتكار عن طريق الدمج بين صور الأشياء بعد استبعاد طينتها وخلالها المادية، ويضيف أيضا بأن الخيال هو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية»[1]

ومعنى هذا الكلام هو أنّ الخيال هو القدرة على الإبداع والخلق، وأنّ الخيال هو المصدر الوحيد الذي تتولد من خلاله الصور الشعرية المختلفة.

كما ناقد آخر يربط أيضا مفهوم الصورة الفنية بالخيال حيث يقول: «إنّ دراسة الخيال هي المدخل المنهجي لدراسة الصورة كما أن معرفة مفهوم الخيال ووظيفته عند العرب القدامى هو سبيل نحو استيعاب دلالات الغموض في الخيال الشعري الحديث»[2]

وما يمكن أن نستبصره من هذا القول، هو أن هذا التعريف يشبه كثيرا التعريف أو المفهوم الذي قدمه "رمضان صادق" في كتابه هذا حيث إن كلا التعريفين يهتمان بعلاقة الصورة مع الخيال، باعتبار أن هذا الأخير هو الأداة الضرورية والأساسية في توليد أو ابتكار الصورة المتميزة والمبتكرة.

يواصل "رمضان صادق" حديثه عن الخيال وعن وجود مفهوم محدد له، ويرى بأنه مستوحى ومستنبط من التراث العربي القديم، وقائم على مجمل علاقته مع الإدراك والذاكرة، وهو وسيط بين الوهم والمحاكاة المباشرة، وقد أكد أيضا على أمرين هامين: أولهما:

الأول: أنّ مفهوم الخيال في التراث العربي قد اختلط بالفلسفة وعلم الكلام، وأيضا بمعارف اجتماعية، هذا الأمر عقد كثيرا من تحديد المصطلح.[3]

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض، "دراسة أسلوبية"، ص. 145.

[2] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعري العربي الحديث، 2007، ص. 303.

[3] – ينظر: صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 145.

وهذا ما تطرق إليه ناقد آخر، والذي يرى «أنّه في مجال الإبداع والفن، ولاسيما الشعر، حظي الخيال بمزيد اهتمام عند الشعراء والفلاسفة والنقاد، وإن تفاوت هذا بين القدماء والمحدثين، وتفاوت معه طبيعة الخيال»[1].

وهذا يؤكد أنّ الشعر والفلسفة وكذا النقد، كان الخيال أهم عنصر ترتكز عليه هذه العناصر الثلاثة، من خلال أن مصطلح الخيال يقف في طليعة المصطلحات ذات الأهمية الكبرى والخاصة في مجال الفن والإبداع.

الثاني: «أنّ الصوفية هم الذين منحوا الخيال مكانة ربت على كل ما منحه غيهم من المتكلمين والبلغاء بله الفلاسفة إن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن»[2]، نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من «الحقائق المتعالية التي لا تصل إليها العقل الصارم للفيلسوف».[3]

وعلاوة على ما سبق، أنّ الخيال كسب أهمية ومكانته عن طريق المتصوفة، الذين يعتبرون من الأوائل الذين أسسوا لهذا المصطلح، فالخيال يستطيع أن يصل إلى أسمى وأرقى الحقائق إلى لا يستطيع العقل الوصول إليها واستيعابها.

ونستدل على هذا من خلال هذا القول: «فالخيال عند "ابن عربي" أداة المعرفة الخاصة، المتميزة عن المعرفة العلمية لقوانين الطبيعة، له القدرة على بلوغ ما يعجز عنه العقل، ولذلك فهو أسمى مرتبة وأكثر يقينا، يتخطى الشعور الواقعي المألوف إلى شعور باطني عميق، ويتجاوز المعقول والمعلوم إلى معركة كلية متسامية»[4]

---

[1] – أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007، ط1: 2008، ص. 145.

[2] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية، ص. 145.

[3] – المصدر نفسه، ص. 146.

[4] – ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص. 305.

يتضمن هذا القول باختصار أن الخيال هو أسمى مرتبة من العقل، لأنه يصل إلى بلوغ الحقائق أكثر من العقل، هذا في رأي "ابن عربي".

أمّا من وجهة نظرنا فإن الخيال مهما كانت أهميته في عملية الخلق والإبداع الشعري والأدبي، إلا أنّه لا يمكن أن يبلغ مرتبة العقل.

أيا ما يكن الأمر فإن المتصوفة هم أرباب الخيال النابض الدينامي الحر الملحق على مستوى التنظير والتطبيق في التراث العربي.

ويرى "رمضان صادق أنّ «الصورة هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها ونشاطه»[1]

والخيال بهذا المعنى أداته وسيلته هي الصورة.

ويرى ريتشارتز «أنّ القوة الدافعة للعواطف تخص الصورة، التي تعد أداة الخيال في التعبير عن الدلالة»[2].

والفكرتان متقاربتان من منظور علاقة الصورة بالخيال، وإن الخيال هو أداة الصورة، وإذا ما بحثنا كثيرا في تراثنا العربي، «نجد تحديد مفهوم واضح للصورة أمرا صعبا جدا، وهذا نتيجة للتداخل الذي شهده البحث البلاغي مع بعض العلوم العقدية والكلامية وأيضا الفلسفية، أما عن البلاغين فيرون أن الصورة ما هي إلا انتقال وتحول مدرك بالعقل إلى مدرك بالحس».[3]

فالمعنى عند البلاغين هو انتقال من العقل إلى الحواس.

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دارسة أسلوبية"، ص. 147.

[2] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص. 313.

[3] – ينظر: صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 147.

فقد قال الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة التخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج من التصوير»[1]

وما يمكن استخلاصه من هذا القول أن:

وغاية القول يقول: "صادق رمضان" في مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء أيضاً الإيضاح والتزيين، ذلك أنّ« المعاني دائما بحاجة إلى من يظهرها ويبنيها أكثر، ومن الأهداف أيضا الإثبات أو التأكيد».[2]

من خلال هذا نستخلص إلى أن الصورة ذات أهمية كبيرة، وأهدافها تتمثل في التزيين والتحسين، الإيضاح، الإثبات والتأكيد.[3]

يرى معظم البلاغين القدماء أن الوسيلة الرئيسية لصنع الصورة هي المجاز، «فالمجاز هو السبيل إلى الارتقاء فوق المستوى المألوف للغة، وتجاوزه إلى مستوى آخر جديد، والمجاز في أبسط أدق تعريف له كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع الواضع، إلى ما لم توضع له من غير الملاحظة بين الثاني والأول»[4].

معنى هذا أنّ المجاز أهم عنصر بالنسبة إلى الصورة الفنية، وهو بذلك خروج اللغة العادية إلى اللغة المجازية.

ونستدل على هذا بقول السكاكي: «الحقيقة اللغوية هي الكلمة المستعملة فيما وضعت له والمجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة ما نعتة من إدارة معناها في ذلك النوع»[5].

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن فارض "دراسة أسلوبية، ص. 148.

[2] – المصدر نفسه، ص. 148.

[3] – ينظر: نفسه، ص. 149.

[4] – نفسه، ص. 149.

[5] – عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2004، ص. 137.

والسكاكي هنا يرى بأن استعمال المجاز للدلالة على معنى غيره مناسب له، ويعتبر من أهم الوسائل التي تؤدي أو تهدف فلإيضاح وتحديد المعنى.

وقد خصص البلاغيون لدراسة وسائل الصورة وسلبها علما قائما برأسه من علوم البلاغة، هو علم البيان فعلم البيان «هو معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه أو نقصان لتحوز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه»[1]

ونجد تعريف آخر للبيان «فهو لغة: الكشف، والإيضاح والظهور، واصطلاحا: هو أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض في وضوح الدلالة العقلية على ذلك المعنى نفسه، فالمعنى الواحد يستطاع أداؤه بأساليب مختلفة في وضوح الدلالة»[2].

وقد قسم يقول: "رمضان صادق" البلاغيون المجاز إلى قسمين: «مجاز عقلي والآخر لغوي، وقد قاموا باعتبار المجاز العقلي هو إسناد الفعل إلى ملابسه وإن المجاز اللغوي هو استعمال اللفظة في غير ما وضعت له في الحقيقة»[3].

فالمجاز اللغوي: «يكون في نقل دلالة الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى دلالات أخرى بينها صلة ومناسبة».[4]

وقد دارت أبحاث ودراسات البيانيين حول أربعة مباحث رئيسة هي: التشبيه والاستعارة والكناية، والمجاز المرسل، ولاشك في أن هذه المباحث تشتمل بين طياتها على أشكال متعددة للانحراف والتجاوز اللغويين.

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص. 150.

[2] – عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري، ص. 112.

[3] – صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 150.

[4] – مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري، ص. 46.

في هذا الصدد يقول ناقد آخر عن علم البيان «وموضوع علم البيان الألفاظ العربية من حيث التشبيه والمجاز والعناية (...) ومن فوائده الوقوف على أسرار كلام العرب منثورة ومنظومة»[1].

2/ التشبيه ودوره في بناء الصورة:

استهل "صادق رمضان" هذا الفصل في الحديث عن التشبيه حيث يرى أنّ «التشبيه هو من بين عناصر البيان، وقد وصفه بالأيقونة الأساسية والعامل الفاعل في الشعرية العربية، وفقد جعله ثعلب، وقدامة وغيرهما غرضا قائما بذاته من أغراض الشعر، وهناك العديد من المرويات التي تربط بين التشبيه وامتلاك خاصية الشعر، لهذا كله نال التشبيه اهتماما جما من قبل اللغويين البلاغيين وحاولوا وضع تعريفات دقيقة له، كما حاولوا استقصاء كل دروبه وأشكاله: فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في المعنى، أو هو تشبيه شيء بشيء لحصول اشترك صفة المشبه به في المشتبه».[2]

وقد جاء في لسان العرب أيضا في مادة "شبه" ما نصه: «الشبه والتشبه: المثل، والجمع: أشباه وأشبه الشيء بالشيء: ماثله، والتشبيه: التمثيل. »[3]

يقول "رمضان صادق" من خلال كتابه هذا "لكن ما توطأ عليه أكثر البلاغين من تقسيمات للتشبيه بالنظر إلى وجود طرفين له هو: تقسيمه من حيث الأفراد والتركيب إلى:

1- «تشبيه مفرد بمركب: 2- تشبيه مفرد بمفرد، 3- مركب بمركب، 4- مركب بمفرد. وتقسيمه من حيث المحسوس والمعقول أيضا»[4].

ومعنى هذا أن التشبيه ينقسم إلى قسمين التشبيه الحسي (المحسوس)، والتشبيه العقلي (المعقول).

---

[1] – **عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي الإطاحة في علوم البلاغة، ص. 114.**

[2] – **صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض، "دراسة أسلوبية"، ص. 153.**

[3] – **ابن منظور، لسان العرب، مادة "شبه"، ج13، ص. 22.**

[4] – **صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 154.**

وهذا ما أورده باحث آخر في مفهومه للتشبيه الحسي والتشبيه العقلي، «فالتشبيه الحسي هو: التشبيه بالأشياء المحسوسة"، أما التشبيه العقلي: فهو الذي ينعقد من جهة الغريزة والطباع»[1].

إنّ البلاغيين القدماء اعتبروا التشبيه نوعا من المقاربة أو الربط بيم المتماثلات، لكن ذلك الربط وتلك المقاربة لا تفتقد الأشياء بسببها خلالها الرئيسة، فلا يكون تفاعل أو تداخل بين أطراف التشبيه، قال الجاحظ: «إن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية وإن التشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها»[2].

وقد «اهتم الجاحظ بالبديع إليه، من جوانب متعددة وذلك لعلاقته الوثيقة بالأسلوب وأثرها فيه، وقد عرض للتشبيه في كتبه، وبخاصة كتاب "الحيوان"، فأورد نماذج له من الشعر، وعلق عليها، والتفت إلى المستحسن والمستقبح منها وهذا ما يدل على بصره بالشعر ودقة فهمه له»[3].

وسنتطرق إلى التشبيه بأركانه الثلاثة (المشبه، والمشبه به، أداة التشبيه)، في شعرية "ابن الفارض"، وسنحاول أن نتأمل اهتمامه – ابن الفارض – بالمحسوسات المعقولات.

«وقد قام القدماء برصد أبعاد العملية التشبيهية، وقسموا التشبيهات إلى تشبيهات مغمرة الأداة وتشبيهات بليغة مطوية الأداة ووجه الشبه معا، وهذا استقصاء جيد لمظاهر تحلي التشبيه، لكن ما يجب أن نناقشه ونقف عنده هو مفهوم البلاغيين الأداة ودورها في تكوين التشبيه ... فالأداة في مثل هذا التصور بمثابة الحاجز المنطقي الذي يصل بين الطرفين المقارنين»[4].

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، ط2، 1988، ص. 75.

[2] – صادق رمضان ، شعر بن الفارض " دراسة أسلوبية"، ص. 154.

[3] – سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص. 103.

[4] – صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 157.

فرمضان صادق هنا يؤكد على العملية الإبداعية، والتي تلعب دورها أداة التشبيه، كما أنه قد قام بتقسيم التشبيه إلى التشبيه الغمر والتشبيه المظهر.

وفي هذا السياق نجد ناقد آخر قد تطرق إلى أركان التشبيه الأربعة، وقال: «أداة التشبيه هي اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه بالمشبه به، وقد نذكر الأداة في التشبيه وقد تحذف»[1].

«وأدوات التشبيه متعددة، منها ما هو حرف كالكاف وكأن، و منها ما هو اسم ك (مثل)، ومنها ما هو فعل ك يشبه، يماثل، يعادل، ويضارع، وكل أداة من هذه الأدوات تعلب دورا في تشكيل الدلالة طبقا للسياق الواردة فيه»[2].

ويوجد ناقد آخر تحدث عن هذه الأدوات (التشبيه) ويقول: «هي أدوات ألفاظ تدل على المماثلة كالكاف، وكأن، ويمث، وشبه، وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه، ويضارع، ويماثل، ويساوي، ويشابه» [3].

وهذه الأدوات تستعمل وفقا للسياق الذي توضع من خلاله الأمثلة، وجل هذه الأدوات تحقق غرض معين.

الكاف هي الأداة الكثيرة الاستعمال في الشر العربي، تليها كأن، حيث بلغت النسبة بين كأن والكاف بالنسبة ابن الفارض من حالي 6.1 تقريبا، وما يلفت أكثر استخدام الشاعر الأداة (كمثل) وهي نادرة الورود في شعرنا، ولاشك أن للشاعر مبررا في استخدامها فقد جاءت في قوله:

على أثري مَن كانَ يُؤثِرُ قصدَهُ كمِثليَ ،فليَرْكَبْ لهُ صِدْقَ عَزمَةِ

---

[1] – عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص.116.

[2]– صادق رمضان ، شعرين ابن الفارض، "دراسة أسلوبية"، ص. 157.

[3]– عبد الطيف شريفي، المرجع السابق، ص. 129.

الشاعر من خلال هذا البيت يوضح بأنّه «من يريد الوصول إلى القرب من محبوبه، فعليه أن يتحلى بقوة العزيمة وصدقها، و نستطيع ان نزعم أن الشاعر و مكانته هنا هما المشبه به وأنّ المريد ومكانته هما المشبه، واستخدم (كمثل) أداة للربط بين المشبه به و المشبه» [1].

وقد استخدم ابن الفارض (كأن) مرتين، إحداهما تساير نمط الشعر العربي هي قوله:

كأنَّ الكرامَ الكاتبينَ تنزَّلوا على قَلْبِهِ وحْياً، بِما في صحيفَتي

و الأخرى جديدة فيها من الصالة و الابتكار قدر لا ينكر وهي قوله:

كأنِّي هلالُ الشَّكِّ لوْ لا تأوَّهي خفيتُ فلمْ تهدَ العيونُ لرؤيتي

فإذا ما انتقلنا إلى التشبيهات التي استخدم الشاعر فيها الكاف وجدنا أن «عددها ثلاثة عشرة شبيها، ذكر وجها لشبه منها فقط، ولاشك في أن عدم ذكر وجه الشبه للمتلقي فرصة إعمال الذهن» [2].

ومن بين التشبيهات ابن الفارض التي تتداخل فيها ماهيات الأشياء وحدودها قوله:

فلم ير طرفي بعدها ما يسرني فنومي كصبحي حيث كانت مسرتي

فالشاعر من خلال هذا البيت يتحدث عما أصابه من أسى لفقدان أحبائه، و أن عينه لم تر بعد فراقهم ما يفرحها و يبهجها، كما أصبح نومه كصبح في التلاشي و الاختفاء، فليس هناك لا نوم ولا صبح.

و إذا كنا يقول رمضان صادق في البيت السابق براعة الشاعر في تعبيره عن حال الصد والبعد و الألم للهجرة، فإننا يمكن أن ندرك أيضا في التعبير عن لحظة لقاء المحبوب وفرحة وصالة:

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 157.

[2]– المصدر نفسه، ص. 159.

فيرقصُ قلبي وارتعاشُ مفاصلي يصفِّقُ كالشَّادي وروحيَ قينتي

و هذا التشبيه كثير الورود في شعرنا العربي.

ومن هنا نخلص إلى أنّ «ما قد عن التشبيهات المظهرة الأداة عند ابن الفارض أنّها رغم قبلنها إلى حدّ ما، فإنّ الشاعر بهذا تجاوز أو أتى بطابع المدة و المخالفة لما درج عليه الشعراء السابقون» [1].

فإذا ما التقينا من ميدان التشبيهات المظهر الأداة إلى ميدان التشبيهات المضمرة الأداة رأينا أول ما نرى أنها تشكل نسبة عالية من إجمالي التشبيهات الموجودة بالقصائد الخمس، إذا يبلغ عددها اثنين وسبعين تشبيها من إجمالي عدد التشبيهات البالغ واحد وتسعين تشبيها أي نسبة 85.5% ، ومن الغريب لأنّ التشبيهات التي حذفت فيها أداة لتشبيه حذف منها كذلك وجه الشبه فدخلت «فيما يطلق عليه اسم التشبيه البليغ... وقد أدرك غير واحد من اللاغين القدماء تلك القيمة الكبرى للتشبيه البليغ ورأوا أن أقوى مراتب التشبيه أداته ووجه شبهه معا، لأنّ ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه» [2].

وقد تناول ناقد آخر التشبيه البليغ وعرفه بـ «هو ما حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة لما فيه من ادعاء أن المشبه به هو عين المشبه به وهذا هي المبالغة في قوة التشبيه» [3].

ومن التشبيهات النادرة كذلك تشبيه جمال محبوبته ومحاسنها بالخمر كما في قوله:

وما زِلْتُ في نَفسي بها مُتَرَدِّداً لِنَشْوَةِ حِسّي، والمَحاسِنُ خَمرَتي

وثاني ما نهتم به هو تتابع التشبيهات في البيت الواحد في قول ابن الفارض:

فَذَرَاهَا سِرْبِي وَطِيبِي ثَرَاهَا وَسَبِيلُ المَسِيلُ وَرْدِي وَزَادِي

---

[1]- صادق رمضان ، عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية ، ص. 160.

[2]- المصدر نفسه، ص. 161.

[3] - عبد الطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص. 127.

والحق أنّ هذا البيت بحسب رمضان صادق لا يزيد عن كونه مجموعة من المبالغات التي عمد إليها الشاعر لإثبات حبه لمحبوبته، ومن الأبيات التي تتابعت فيها التشبيهات كذلك قوله:

فوَصْليَ قَطعي، واقترابي تَباعُدي ووِدِّي صَدِّى وانتهائي بَدَاءتي

وقوله كذلك:

هيَ البَدْرُ أوصافاً وذاتي سَماؤُها وَهُجْرَانُهَا وَالقُرْبُ ناري وجنّتي

ويشتمل البيت على أربعة تشبيهات، «تشبيه محبوبته بالبدر وهو تشبيه تقليدي مكرر وتشبيه الهجر بالنار وقرب المحبوب بالجنة تشبيها درج عليهما الشعراء الغزليون كذلك».[1]

وهناك مجموعة من الأبيات حرص الشاعر على أن يأتي فيها بين يشمل على أربعة تشبيهات ثم يرد فيه ببيت تقليدي ثم ببيت به أربعة تشبيهات، لم بين تقليدي وهكذا، ونذكر مثال على ذلك في قول "ابن الفارض":

سجيَّةُ نفسٍ بالوجودِ سخيَّةِ	**وتَعرِفُها من قاصدِ الحَزْمِ، ظاهِراً،**
مَغاني مُحاجاةٍ ، مَباني قضيّةِ	**مثاني مناجاةٍ معاني نباهةً**
إنابَةُ نَفْسٍ، بالشُّهودِ، رضيَّةِ	**وتشريفها منْ صادقِ العزمِ باطناً**
رغائبُ غاياتٍ كتائبُ نجدةِ	**نجائبُ آياتٍ غرائبُ نزهةٍ**
مِ الإسلامِ عنْ أحكامهِ الحكميَّةِ	**فلّلبس منها بالتَّعلُّقِ في مقا**
حقائقُ إحكامٍ، رقائقُ بَسْطَةِ	**عقائقُ إحكامٍ دقائقُ حكمةٍ**

ولا شك في أنّ هذا التركيب الغريب «يقيم بين الأبيات قدراً من التناوش الدلالي والموسيقى المدهش صنواة الهادي الساكن، والصاخب المضطرب، المستقيم الرتيب،

[1] – **صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 162.**

والمتخلخل الثائر كما أن هذه الأبيات كما هو موضح بها ترصيع بين متمثل في الاتفاق التام بين البنية العروضية والنحوية والدلالية».[1]

وقد ألفينا ناقد آخر يرى بأن النقاد القدامى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالا ولذة، ومن الأمور الترصيع وقد عرفه بـ «هو أن يكون حشو البيت مسجوعا»[2].

ومعنى هذا أن الترصيع يعتبر ميزة موسيقية ملائمة للشعر عامة.

وثاني المداخل التي سنحاول بها إدراك أبعاد تقنية التشبيه في شعر ابن الفارض مدخل يعتد بالطرفين من حيث انتماؤهما إلى الحس والعقل، والإمكانات العقلية المسموح بها في هذا المجال والتي رصدها أربع إمكانات وهي:

1-«أن يكون المشبه حسيا والمشبه به عقليا.
2-أن يكون المشبه حسيا والمشبه به حسيا.
3-أم يكون المشبه عقليا والمشبه به حسيا
4-أن يكون المشبه عقليا والمشبه به عقليا»[3].

وفي هذا المجال يرى« "الإمام السيوطي" أن تقسيم التشبيه إلى أقسام عديدة يعود إلى عدة اعتبارات من بينها كما يرى باعتبار طرفيه إلى أربعة أقسام لأنهما إما حسيان أو عقليان أو المشبه به حسي والمشبه عقلي أو عكسه»[4]

«فإذا ما أتينا القصائد الخمس المختارة وحاولنا تتبع هذا البعد في شعر ابن الفارض واجهتنا إشكالية هامة وهي أنَّ أكثر من نصف التشبيهات الموجودة المشبه مقدر، والسؤال هو هل يعتبر هذا المقدر حسيا، هو المحبوب البشري، أم نعتبره عقليا وفقا لما ترمز إليه تلك

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض "دراسة أسلوبية، ص. 163.

[2] – بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، ص. 55.

[3] – صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 164.

[4] – عبد الرحمان السيوطي، الاتفاق في علوم القرآن، دار الهجرة، دار ابن عفان، القاهرة، ط1، 2005، ص. 460.

التشبيهات أو وفقا لما استدل عليه من استقراء المنظومة العامة للشعر الصوفي» [1]، وهذه القصائد الخمس المختارة هي:

1- نظم السلوك أو التائية الكبرى التي يقول الشاعر في مطلعها:

سَقَتني حُمَيَّا الحُبَّ راحَةَ مُقلَتي وَكَأسي مُحَيَّا مَن عَنِ الحُسنِ جَلَّتِ

ويبلغ عدد أبياتها سبعمائة وواحدًا وستين بيتًا.

2- التائية الصغرى، وهي التي يقول الشاعر في مطلعها:

نَعَمْ، بالصَّبا، قلبي صبا لأحِبّتي فيا حبّذا ذاكَ الشّذا حينَ هَبّتِ

وعدد أبياتها مائة بيتا وثلاثة أبيات.

3-داليته التي يقول في مطلعها:

خفِّفِ السَّيرَ واتّئِدْ، يا حادي إنَّما أنتَ سائقٌ بفؤادي.

وعدد أبياتها واحد وثلاثون بيتا.

4-قصيدته اللاميّه التي يقول في مطلعها:

هُوَ الحُبّ فاسلمْ بالحشا ما الهَوَى سَهْلُ فَما اختارَهُ مُضْنًى بهِ، ولهُ عَقْلُ.

وعدد أبياتها ستون بيتًا.

5-وآخر القصائد الخمس المختارة، قصيدته التي يقول في مطلعها:

أرى البُعدَ لم يُخْطِرْ سواكم على بالي وإنْ قَرّبَ الأخطارَ من جَسِدي البالي.

وعدد أبياتها خمسة وعشرون بيتًا [2].

---

[1]- صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 165.

[2]- المصدر نفسه، ص. 156.

وبالتأمل الإحصائي للتشبيهات في تلك القصائد الخمس المختارة، يتضح ما يلي:

- أنّ التشبيهات ذات الطرفين الحسيين يبلغ عددها ثمانية وثلاثين تشبيهًا.
- أنّ التشبيهات ذات المشبه العقلي، والمشبه به الحسي تبلغ أربعة عشر تشبيهًا.

- أنّ التشبيهات ذات الطرفين العقليين يبلغ عددها إحدى عشر تشبيها. [1]
- وأخيرًا التشبيهات ذات المشبه بها العقلي تبلغ ثمانية وعشرون تشبيهاته أي أنَّ النسبة المئويَّة للتشبيهات تسير على النحو التالي:
- – تشبيه محسوس بمحسوس 43%.
- تشبيه معقول بمحسوس 15%.
- تشبيه معقول بمعقول 12%.
- تشبيه محسوس بمعقول 30%.

« ويتضح لنا ممَّا قدمناه أن احتلال التشبيهات حسَّية الأطراف المرتبة الأولى أمر بتناغم مع الشعر العربي العام والحق أنَّ سيطرة التشبيهات ذات طرفي الحسيين تثير عاصفة من الارتياب لا يمكن دفعها.

نحاول اقتلاع فهم الصورة على أنها تجسيد للعقلي أو المعنوي. » [2]

ونجد عبد القاهر الجرجاني يعرِّف الصورة بأنَّها: «إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا» [3]

ومعنى هذا القول أنَّ الصورة ما هي إلاَّ استحضار للعقل والحس (المعنوي) معًا.

« وهناك محاور ثلاثة أو حقول دلاليَّة تسهم في تشكيل الصورة عند ابن الفارض أو على الأقل توجد في خلفيات الصورة الشعرية وتلك الحقول الثلاثة هي:

---

[1]– صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص.165.

[2]– المصدر نفسه، ص. 166.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص.508.

1-حقل مفردات الزمان.

2-حقل مفردات المكان.

3-حقل مفردات الدالة على أعضاء الإنسان.

ويعدُّ محور الزمان من المحاور الدلاليَّة البارزة في شعر ابن الفارض، وهو ما يستخدم مفرداته بشكل مجرَّدْ وإنما يتخيَّر من الأزمنة ما هو أكثر قداسة وتبجيلاً» [1]

نفهم من خلال هذا أنَّ الصورة الفنية تتشكل عند ابن الفارض انطلاقا من ثلاثة محاور، هي:

(محور الزمان، المكان، ومحور دال على أعضاء الإنسان)، ويُعْتَبَرُ محور الزمان أكثر استخداما في شعره.

ونذكر من بين الأبيات الدَّالة على محور الزمان في شعر ابن الفارض:

وإنْ قَرُبَتْ داري فعامي كلُّهُ ربيعُ اعتِدالٍ في رياضٍ أريضَة.

وإذا كان القرب من المحبوبة قد جعل عمر الشاعر كله ربيعا فإن البعد يفعل ما هو عكس ذلك فليجعل عمرها كلها لا معنى له، ويتضح هذا من قوله:

فلمْ يرَ طرفي بعدها ما يسرني فنَومي كصُبْحي حيثُ كانتْ مَسَرّتي [2]

كما تسهم مفردات المكان إسهاما بارزا في تشكيل الصورة عند ابن الفارض فهي إمَّا أن تظهر بوصفها خلفية الصورة وبعدها مشيًا من لإبعادها أو تظهر باعتبارها بعدًا أساسيًا من أبعاد الصور كأن يكون المكان مشبه أو مشبهًا به أو هما معًا.

ومن أمثلة استخدام المكان عنصرًا أساسيا من عناصر الصورة قول ابن الفارض:

وأيُّ مكانٍ ضمَّها حرمٌ كذا أرى كلّ دارٍ أوْطَنَت دارَ هِجْرَة

---

[1]- **صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية، ص.167.**

[2]- **المصدر نفسه، ص. 167.**

أنَّ المكان يكتسب قدرًا من الرفع والعلو وكذلك العلو وتلك الرافعة مرتبطان بالمحبوب، ومن أمثلة ذلك أيضا:

ومنَّتْ وما ضنَّتْ على بوقفةٍ تُعادِلُ عِنْدي، بالمُعَرَّفِ، وَقْفتي [1]

وقوله:

فذراها سربي وطيبي ثراها وسبيل المسيل وردي وزادي

ويقول:

هيَ البدرُ أوصافاً وذاتي سماؤها بمنْ بعدها والقربُ ناري وجنَّتي [2]

ويُعَدُّ حقل المفردات الخاصة لأعضاء الإنسان من الحقول التي ارتكز عليها الشاعر بشكل واضح في صيغة صوره وتلك المفردات تارة ركنا واحدًا من مفردات الصورة

وقد يجعل الشاعر مفردات أعضاء الانسان هي أساس الصورة وحينئذ يكون الشاعر منكفئًا على ذاته مكتفيا بها عن الواقع الخارجي ويأخذ عندئذ كل عضو من أعضائه إمكانات عضو آخر وهو ما يسمى بتراسل الحواس.

وسمعي لسانٌ في مخاطبتي كذا	**لسانيَ في إصغائهِ سمعُ منصتِ**
كذاكَ يدي عينٌ ترى كلَّ ما بدا	**وعيني يَدٌ مَبسوطَةٌ عِندَ بَسطَتي**
وسمعيَ عينُ تجتلي كلَّ ما بدا	**وعَينيَ سَمعٌ، إن شدا القومُ تُنصِتِ**[3]

«ونصل الآن إلى الزاوية الأخيرة من ظواهر النظر إلى التشبيه في شعر ابن الفارض لنتوقف عند ما يسمى بالتشبيه المقلوب، وقد أشار القدماء إلى هذا الضرب من صياغة الصور، وقالوا:

---

[1]- **صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية، ص. 168.**

[2]- **المصدر نفسه، ص. 169.**

[3]- **نفسه، ص. 170.**

إنَّ الغرض منه دائمًا المبالغة التي تتم عن طريق إعطاء المشبه ميز المشبه به، وفائدة نقل التشبيه نقل الزيادة من المشبه به إلى المشبه بقصد المبالغة» [1]

وقد ألفينا كاتب آخر يتحدَّث عن التشبيه المقلوب، حيث يقول: "هو جعل المشبه مشبهًا به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر ويسمى ذلك بـ " التشبيه المعكوس".

وقد سماه ابن جني في الخصائص بـ "غلبة على الأصول"، وعَرَّفه بقوله: «هذا فصل من فصول العربية طريق تجده في معاني العرب كما تجده في معاني الإعراب ولا تكاد تجد شيئًا من ذلك إلاَّ والغرض فيه المبالغة» [2]

وما نستنتجه من خلال هذا أنَّ استعمال التشبيه المقلوب يكون في المألوف من أقوال العرب، أمَّ الغرض منه فيفيد المبالغة.

ومن أمثلة التشبيه المقلوب في شعر ابن الفارض قوله:

ومن مطلّعي النُّورُ البسيطُ كلمعة ومن مشرعي البحرُ المحيطُ كقطرة

إنّ الشاعر في هذا البيت يظهر لنا ضآلة العالم المادي المحسوس بالقياس إلى العالم الروحي غير المرئي ويبين اضمحلال أقوى مظاهر الطبيعة.

ويقول الشاعر في بيت يتضمن من جانب إلى جانب التشبيه استثمار المعطيات الدينية وحسن توظيف الدوال الوجدانية.

و طُوفانُ نوحٍ عندَ نَوحي كَأَدمُعي وَإيقادُ نِيرانِ الخَليلِ كلَوعَتي

إنّ البيت يصور أشد اللحظات قسوة على الصوفي وهو انفصاله عن محبوبه ويظهر مقدار المعاناة التي يعانيها في حبه.

---

[1]- صادق رمضان، المصدر السابق، ص. 173.

[2]- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص. 128.

«والحق أنّ ظهور التشبيه المقلوب في شعر ابن الفارض يمكن أن تبرره تلك الجدلية المادة التي يعيشها الصوفي عامة وابن الفارض خاصة، ذلك أنّ الصوفي دائمًا بين حالين، حال الوصول والقرب من المحبوب وعندئذ تعجز كل إمكانات الواقع عن استيعاب حزنه وآساه، ولعل هذا ما يبرر لنا كثرة المصطلحات المتضادة في المعاجم الصوفية، كالقبض والبسيط، والسكر والصحو، والجمع والفرق» [1]

يقول "رمضان صادق" أننا نقع في شعر ابن الفارض على بعض النماذج التي تخلو من التشبيهات والاستعارات وتحمل مع ذلك بين جنباتها شحنة وجدانية عالية، لا يملك المتلقي لدفع تأثره وانفعاله بها سبلاً مثل ذلك قوله في الخمرية:

ولو رَسَمَ الرّاقي حُرُوفَ اسمِها على جَبينِ مُصابٍ جُنّ أبْرَأهُ الرسم

فهذا البيت خال من أي تشبيه أو استعارة لكنه يتضمن مبالغة رائعة تثير المتلقي وتدفعه إلى الإعجاب بالبيت، ومن هذا القبيل كذلك قول الشاعر:

لوْ أسمعوا يعقوبَ ذكرَ ملاحة في وجههِ نسيَ الجمالَ اليوسفي

ويوضح هذا البيت بمبالغته الشديدة تفرد محبوب ابن الفارض ولا دنيويته لأنّه يتجاوز مثال الجمال الدنيوي ويتفوق عليه.

ومن هذا الضرب قول الشاعر:

فلوْ منحتْ كلّ الوَرى بعضَ حُسنها خَلا يوسُفٍ، ما فاتَهُمْ بِمَزِيّة

ومن هذا القبيل أيضًا بيته الذائع الصيت الذي يقول فيه: [2]

وعلى تَفَنُّنِ واصِفيهِ بِحُسْنِهِ يَفْنى الزّمانُ، وفيهِ ما لم يُوصَفِ. [3]

---

[1] – صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.174.

[2] – المصدر نفسه، ص. 175.

[3] – نفسه، ص. 176.

وهناك أمثلة عديدة استخدم فيها ابن الفارض آلية التشبيه، ولو ذكرناها كلها لا يمكننا أن ننتهي من ذلك لأنَّ شعر ابن الفارض، الصوفي، امتاز بالدّقة والجمال، باعتباره شعر جمع بين العقل والشعور، كما جمع بين الفكر والوجدان .. الخ.

3/ الاستعارة ودورها في خلق الصورة:

تطرّق صاحب هذا الكتاب من خلال مستهل هذا الفصل، بمقولة شهيرة لأرسطو مفادها: «إنّ الاستعارة هي أعظم في لغة الشعر لأنها تتضمن القدرة على ملاحظة التشبيه، ثم مضى فقال: هذه الهبة لا يمكن أن تتعلم أو تنتقل من إنسان لآخر» [1]

والمقصود من هذا أنّ الاستعارة يمكن أن تكون تشبيهًا تطل للتشابه بينهما.

وقد ألفينا تعريف آخر لكاتب آخر، يقول: «لقد كانت الاستعارة محط اهتمام منظري البلاغة والشعر منذ أرسطو، وهي تقوم باجتماع مادتين لغويتين مختلفتين » [2].

وما يمكن استخلاصه من هذا المنطلق هو أنّهُ منذ العصر اليوناني مع (أرسطو، أفلاطون ....) كانت الاستعارة، فالاستعارة من هذا المنظور قديمة قدم الشعر.

والفرق بين التشبيه والاستعارة إنما يكون بأداته كالكاف وكأن وما جرى مَجْرَاهَا، فما لم يظهر فيه أداة التشبيه لا يكون تشبيها، وإنما يكون استعارة، فإذا قلنا: «"زيد أسد" كان ذلك استعارة، وإذا قلنا: "زيد كالأسد"، كان ذلك تشبيها» [3]

فالكاف وكأن هي الأداة الفاصلة بين التشبيه والاستعارة.

وبواصلة "رمضان صادق" حديثه، ويقول بأنّه قد أصبحت أروع الأعمال الأدبية العالمية في نظر النقاد ليست سوى استعارات كبرى، كما أسهمت العبارة السابقة كذلك في

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض، "دراسة أسلوبية، ص.179.

[2]– جودت كسَّاب، الخطاب الشعري العربي الحديث (المصادر والآليات)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص.159.

[3]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، (1420هـ،–1999م)، ص344..

النظر إلى الاستعارة، على أنّها مجرّد إدراك للتشابه ولذلك أصبح يتردد كثيرًا في النقد عبارات مثل: الفكرة الأصلية كلها هو وجود بعض التشابه بين كل طرفين في أطرافها.

وفي هذا يرى "جودت كَّسَابْ" أنَّ الصورة الشعرية هي مصطلح يراه "ميدالتون موري" «الأنسب للدلالة على التشبيه والاستعارة، وترى المدونة البلاغية العربية أن التشبيه هو الصورة المرَكَزْ، ولا تكاد نجد من يفرق بين التشبيه والاستعارة، فالاستعارة تشبيه حُذِفَ أحد رُكْنَيْهِ» [1].

«وقد أصاب البحث البلاغي العربي كثير ما أثار تلك العبارة من أغراضه من مبالغة وتزيين وإيجاز وتوكيد برغم أنهما صيغتان فنيتان وشكلان تعبيريان مختلفان حد الاختلاف، "وقد عنى البلاغيتين عناية فائقة بالنقل والادعاء، والمذكور من أطراف الاستعارة والمحذوف، والمعنى المجازي والمعنى الوضعي» [2].

يقول "مصطفى هدارة: «لما كانت الاستعارة مبنية على التشبيه، والتشبيه له طرفان: مشبه ومشبه به، اختلفت الاستعارة عن التشبيه ما فيها من (نقل المعنى أو الادّعاء) وذلك بحذف أحد طرفي التشبيه فإذا حذفنا المشبه وصرحنا بلفظ المشبه به أطلقنا على هذا النوع من الاستعارة (تصريحية) » [3].

فالاستعارة عند "السكاكي" هي: «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الآخر مُدَعِّيًا دخول المشبه في جنس به دَالاً على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به» [4].

معنى هذا أنّ الاستعارة ما هي إلاَّ تشبيه، كما سبق وذكرنا فمعظم الاستعارات ما هي إلاَّ تشبيهات وفي هذا وجدنا تعريف آخر للاستعارة عند "السكاكي": «هي أحد قسمي ذي الفائدة باعتبار كونها مصدرًا، لأنَّ معرفة المشتق منه تَّغْنِي عن تعريف المشتق الذي إنما

---

[1]– جودت كسَّاب، الخطاب الشعري العربي الحديث (المصادر والآليات)، ص. 144 .

[2]– المرجع نفسه، ص. 180.

[3]– مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1: 1989م، ص.69.

[4]– صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص.180.

يعرف باعتبار المشتق منه فقال (الاستعارة) باعتبار أنها مصدر هي (أن تذكر أحد طرفي التشبيه أي: أن تذكر اسم أحد الطرفين (وتريده) أي: باسم ذلك الطرف المذكور (الطرف الأخر) أي المعنى» [1].

ويضيف الباحث، صاحب الكاتب، في الاستعارة عند "العلوي" : «وعلى الرغم مما حاوله العلوي من التوحيد بين طرفي الاستعارة فإن التشبيه هنا أيضا حاضر في الذهن يتنازع الاستعارة عند أبي هلال العسكري" : نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض» [2]

والمقصود هنا أنّ الاستعارة هي انحراف أو عودة لأصل اللغة.

وفي هذا المجال نجد "حسن طبل"، يرى «أنَّ الاستعارة كانت تعني الانحراف بالكلمة عن هذا الارتباط الوضعي بشقيه، فالكلمة المستعارة هي تلك التي وضعت دلالتها عمَّا وضعت للدلالة عليه لتضامها مع عَلَمْ خارجة عن دائرة تواردها» [3] وعلى الرغم من أنّ هذا التعريف يتجاهل التشبيه تمامًا وينظر على الاستعارة بوصفها انحرافا عن النمط اللغة المعروف وهذا جانب مهم إلى حد كبير، فإن الاستعارة أرحب كثيرًا من أن تكون مجرد انحراف أن تجاوز أعدل عن نمط مألوف ودقق البلاغيون النظر في أبنية الاستعارة وصنفوها أقسامًا وتفريعات كثيرة كالاستعارة المكنية والتصريحات وهو تقسيم راجع إلى وجود المستعار منه بذاته أو وجود صفة من صفاته، والاستعارة التجريدية والترشيحية وهو تقسيم يعود إلى وجود صفة ترجع إلى المستعار منه أو المستعار له، ومن هذه التقسيمات أيضًا التحقيقية والتخيلية، الأصلية والتبعية ...الخ.[4]

معنى هذا أنّ البلاغيون قد اهتموا بالاستعارة، وقسّموها على حسب أحد طرفيها.

---

[1]- أبي العباس أحمد بن محمّد، ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1: (2003م، 1424هـ)، ص.384.

[2]- صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض، ص.180.

[3]- حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص.124.

[4]- صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 180-181.

وهذا ما وجدناه عند نافذ آخر، «فيقسّم الاستعارة باعتبار ما يذكر من الطرفين إلى استعارة تصريحية واستعارة معنية، ويقسم الاستعارة باعتبار اللفظ المستعار إلى: استعارة أصلية واستعارة تبعية» [1]

والمقصود هنا أنّ الاستعارة تُقَسَّمُ بحسب طرفيها: المستعار منه، المستعار له، وكذلك باعتبار اللفظ المستعار.

يقول : رمضان صادق: «وقد حاول بعض البلاغيين كالإمام عبد القاهر الجرجاني تحويل نمط البحث في الاستعارة عن طريق التوغل في أعماق الأشياء، لكن رغم أنَّ أفكار عبد القاهر عند الاستعارة تُعَدُّ إنجازات هامة على المستوى التاريخي وهي بمثابة إضافات هامة على مستوى التأصيل النقدي فعليًا أن نلاحظ أنَّ ما أحدثه عبد القاهر بهذه الانجازات وهذه الإضافات لم يكن بمثابة الانقلاب الجزري الذي يقلب المفاهيم الأساسية رأسًا على عقب، فعبد القاهر يتحرك من البداية إلى النهاية في بحث الاستعارة على أساس من الأصول القديمة التي يسلم بها الجميع منذ القرن الثالث والتي تبلورت خلاله القرن الرابع بوجه خاص» [2]، بمعنى أنّ عبد القاهر الجرجاني، يُعدُّ من أهم البلاغين الذين اهتموا بدراسة الاستعارة منذ بدايتها، فقد قدَّمَ عبد القاهر الجرجاني إنجازات هامّة في هذا المجال، من خلال بحثه عن تاريخ الاستعارة، فقد ظهرت كما يرى معظم الدّارسين الاستعارة في بداية القرن الثالث الهجري، لكنّها تبلورت أكثر خلال القرن الرابع الهجري.

ويرى صاحب الكتاب شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية- "أن كل مستعارة ومستعارة له تتضمنها خصال مشتركة كما تميزها خصال أخرى متباينة، ونستطيع أن نسمى تلك المنطقة التي تضم خلال التباعد والتقارب بين طرفي الاستعارة، باسم المجال الاستعاري: "ولا شك أنَّ عكوف المبدع على هذا البعد من أبعاد الاستعارة يجدي في التعرف على رؤية المبدع بمفردات العالم، ويظهر مدى حرصه على الدمج والتوحيد بين هذه المفردات المتنافرة".

[1]- ينظر: عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص.147.

[2]- صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 181.

ويضيف "رمضان صادق": «والعملية الاستعارية بقدر ما تقيم تخلخلاً في مظاهر الواقع الواقدة الظاهرة ليفتح على أنقاضها عالمًا جديدًا تُحدثُ أيضًا تخلخلاً معادلاً على مستوى الجملة فنرى الفعل يسند إلى ما ليس له في الحقيقة وتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة، والوقوف عن هذا البعد النحوي للاستعارة إظهارًا على كيفية خلق الشاعر لاستعارته على المستوى اللغوي، كذلك من أقوى تقنيات الاستعارة تلك التقنية التي يبث الشاعر الحياة أو التمسك من خلالها في المجرد، أو يجرد الشاخص الماثل المتعين على نحو يشي بقوة برغبة الشاعر العارمة في تشكيل عالمًا جديدًا متميزًا مغاير للواقع المعيش، لذا سيقف –رمضان صادق – في شعر ابن الفارض عند هذه الأبعاد الثلاثة، الأول: الذي يمكن تسميته بالتأمل المجال الاستعاري، والبعد الثاني بعد نحو دلالي ...الخ» [1].

معنى هذا أنَّ استخدام الاستعارة في الواقع تؤدي إلى ما يسمى بالمجال الاستعاري، من خلال تحليل وتفكيك الجملة أو اللفظة المستعارة، وهذا عن طريق التأمل فيها.

وسيقوم "رمضان صادق" بمعالجة الاستعارة، من خلال المجال الاستعاري، ومن الصّعب دراسة كل أبيات القصائد الخمس التي ذكرناها فيما سَبَقْ، لذا سنقوم بعرض الأبيات فقط.

يقول : "ابن الفارض":

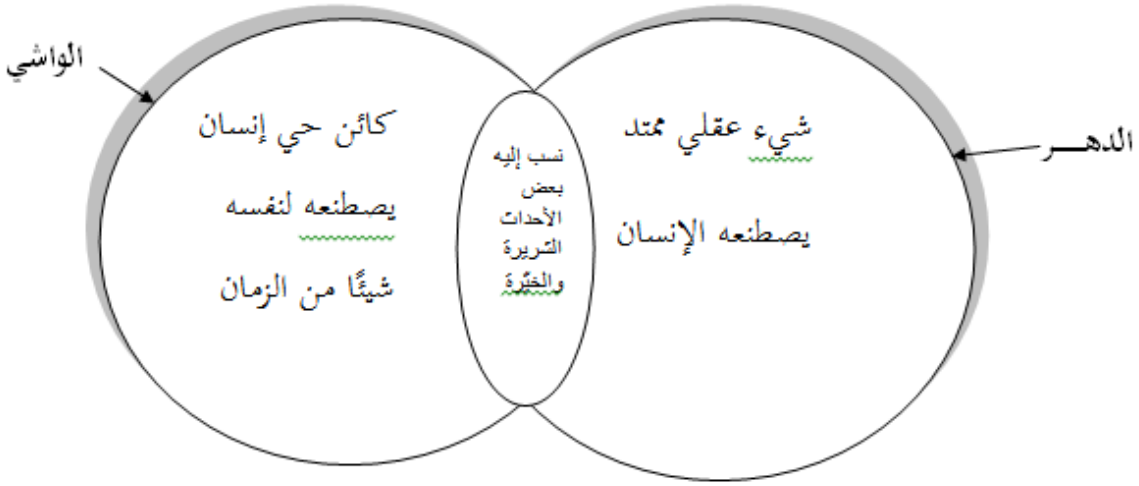
مَغانٍ، بِها لم يَدخُلِ الدّهرُ بيننا ولا كادَنا صرْفُ الزّمانِ بفُرقَة

إنَّ الاستعارة من قبيل (يدخل الدَّهر بيننا) من الاستعارات المطروقة في الشّعر العربي، لكن تأمُّل المجال الاستعاري لهذا التركيب ينبيك عن أنه يقوم على قدر عدم الملائمة غير قليل والمقصود بالداخل هنا هو الواسني أو العادل والحاقد، وعلى هذا فالدّهر هو نقطة انطلاق والوانسي هو الغاية ومن ثم يمكن تصوير المجال الاستعاري الواقع بينهما على النحو التالي:

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.182.

الدّهرشي عقلي و معنوي معتد يصطنعه الإنسان ليحدَّ به أمور حياته ينسب إليه أحيانا بعض أحداث خيّرة أو شريرة:



نموذج يوضح لنا الاستعارة (1)

ومن خلال هذا النموذج، نستخلص إلى أنّ هذه الاستعارة، هي استعارة بسيطة، لكن المجال الاستعاري يجعلها أكثر تعقيدًا لأنّه يقوم على التفكيك والتحليل، من خلال عالمي المستعار منه، والمستعار له.

وشعر عمر بن الفارض، يكثر فيه المجال الاستعاري، لذا يقول في بيت آخر:

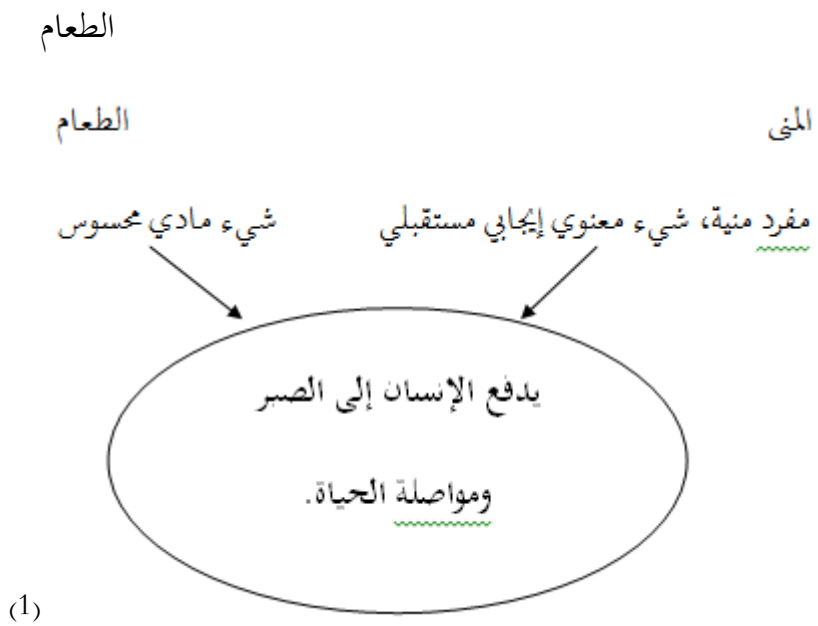
وما برحَتْ نفسي تقوَّتُ بالمُنى وتمحو القوى بالضُّعف حتى تقوَّتِ

"إنّ عبارة (نفسي تقوت بالمنى) تنطوي على استعارة تبين الأولى: جعل النفس تقوت إنسان يتقون، وأبعاد الالتقاء وخصال التقارب بين المستعار منه والمستعار له هنا واضحة تمامًا فالنفس جزء من الإنسان، وعلى هذا فالصلة بينهما قريبة من m صلة المجاز المرسل.

أمّا الاستعارة الأخرى فهي (تقوته بالمنى أي جعل المنى شيئًا يمكن أن يتقوت به فيكون المجال الاستعاري لهذه الصورة منطلقها (القوت) أو (الطعام) وغايتها (المنى)، ومن ثم يمكن تصويرها على النحو التالي:

---

[1]- **صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص. 183.**



(1)

والمعنى من هذه الاستعارة ليس التقوُّت والطعام، وإنَّما المنى في لقاء المحبوب بالنسبة إلى المتصوفة والأمل في لقاءه، لأنَّ هذه هي غاية الصوفي في حياته، فأمنية لقاء المحبوب عند الصوفي تكون بمثابة الطعام لدى عامَّة البشريَّة.

ويقول "ابن الفارض" في استعارة أخرى:

وأصغر أتباعي على عين قلبه عرائس أبكار المعارف زفت

"والصورة التي سنتأملها في هذا البيت (عرائس أفكار المعارف) ويكون المجال الاستعاري بادئًا بالأفكار الرائعة اللطيفة ومنتهيًا إلى العرائس من بنى الإنسان تكون أجزائه كالتالي:

الأفكار الرائعة	العرائس
شيء معنوي يكمن في ذهن الإنسان	كائن حي إنسان يظهر بأجمل
وهي أجمل وأروع ما في عالم الأفكار	ما يكون مظهرًا وهيئة [2]

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص. 184.

[2]– المصدر نفسه، ص. 185.

يقول "رمضان صادق" : «إنَّ الوقوف عند المجال الاستعاري وتأملنا للسمات الجامعة بين المستعار منه والمستعار له والخصائص الفارقة بينهما يظهرنا إلى حد كبير على طبيعة إدراك الشاعر لمفردات العالم المحيط به، ويثبت لنا أنّ الشعراء يقعون على وشائح تربط بين الأشياء لا يدركها كل أحد، كما يفيدنا نافذة كبيرة في إدراك معدل الانحراف الاستعاري عند الشاعر بالقياس إلى المنظومة العامة الموروث الشعري الذي يستحضره.

فيما سبق تطرقنا إلى محور المجال الاستعاري والآن ننتقل إلى المحور الثاني، وهو (محور نحوي دلالي)، من خلال ما تدور حوله الاستعارة من أجزاء الجملة،... من خلال العلاقة بين المفردات».[1]

وإذا كانت الاستعارة ضربا من النسخ الجديد لمفردات ونوعًا من التأليف بين المتناقضات فإنها الشيء ذاته على مستوى اللغة فتربط داخل الجملة بين مفردات يستعصي على المنطق تقبل اقترانها فترى فاعلاً لما يمكن أن يقوم به في الواقع، والكلمة مضافة إلى ما يستحيل أن يُضاف إليه في الحقيقة أو موصوفة بما لا يوصف به الشبه ونستطيع على هذا أن نُقَسِمَ الاستعارة تقسيمًا نحويًا دلاليًا فيما يلي:

1-مركب استعاري مثل: أشرق الأمل، تغنى الشمس.
2-مركب استعاري إضافة مثل: زرعت أحلامي، دفنت ذكرياتي.
3-مركب استعاري إضافي مثل: زرعت شجر الحزن، شيدت قصور الأمل.
4-مركب استعاري وصفي مثل: الأحلام الوردية، الحزن الأسود.
5-مركب استعاري إسمي مثل: الشمس تغرد، الليل، يدق الأبواب.

وتتباين كل تلك المركبات الاستعارية في دلالتها وقيمتها الأسلوبية وفقا لكثيف الشاعر لها وتبعًا للسياق الواردة فيه، وسيحاول "صادق رمضان" تتبع قصائد ابن الفارض لإدراك المركبات الاستعارية الأثيرة لديه، ومعرفة الدلالة والبعد الفنيين لكل مركب من هذه المركبات الاستعارية.

[1]- **صادق رمضان، شعر عمر ابن الفارض، ص. 188.**

«ويبلغ عدد الاستعارات في الشريحة الواقع عليها الاختيار من شعر ابن الفارض ستًّا وثمانين استعارة بواقع استعارة واحدة في كل اثني عشر بيتًا ولا شك أنَّ هذه النسبة بالغة الصآلة ولا تتم عن أنَّ الاستعارة تقنية أثيرة لدى ابن الفارض لكنّه يودُّ، رمضان صادق" أن يؤكد هنا أنَّ ابن الفارض لا لا يختلف كثيرًا في موقفه من الاستعارة عن منظومة الشعر العربي العامة»[1]

ويبلغ عدد الاستعارات الإضافية الموجودة في شريحتنا ستة وعشرين استعارة والاستعارات الفاعلية أربعا وعشرين استعارة، والمفعولية عشرين استعارة والإسمية ستة عشرة استعارة ، ولم يحصل الباحث على استعارات وصفية، ولعل السِّر في ذلك راجع إلى هذا النَّوع من الاستعارات قليل الورود في تراثنا الشعري.

ووفقا للإحصاء السابق فإنَّ الاستعارات الإضافية تأتي في المرتبة الأولى، إذ تقل وحدها نسبة تربو على 30% من جملة الاستعارات.

وتذكر من أمثلة الاستعارات الإضافية، قول الشاعر.

ومنْ نورهِ مشكاةُ ذاتي أشرقتْ عليّ فنارَتْ بي عِشائي، كَضَحَوتي

إنَّ الاستعارة كما يرى –رمضان صادق– تكمن في «اتخاذ مشكاة للذات وتكتمل بعد ذلك بإضافة تلك الذات إلى ياء المتكلم».[2].

وقد تقع الإضافة الاستعارية على أبنية مميزة تفيد من الرموز الدينية كما في قوله:

قَتَلتُ غُلاَمَ النفسِ بينَ إقامتي الجِدَارَ لأحكامي وخرْقِ سفينتي

وقوله:

وقد طَلَعَتْ شَمسُ الشُّهودِ، فأشرَقَ الوجودُ وحلَّتْ بي عقودُ أخيَّة

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص. 189.

[2]– المصدر نفسه، ص. 190.

أمَّا عن نماذج التركيب الاستعاري الفاعلي، فقلنا فيما سبق أنَّ عددها يبلغ أربع وعشرين نموذجا، ويتضح لنا أيضًا أن الفاعل هنا دائمًا متصلاً بالحبوب، وبتسامي هذا المحبوب وقوته وتعاليه.

مثال ذلك قوله:

تحكَّمَ في جسمي النُّحولُ فلوْ أتى لقبضي رسولٌ ضلَّ في موضعٍ خالِ

فالتحول هنا أثر من آثار المحب، وقد جعله الشاعر إنسانا يتحكم في جسده ومن النسق نفسه أيضا قول الشاعر:

فَلو هَمّ مَكروهُ الرّدى بي لما دَرى مكاني ومنْ إخفاءِ حبِّكِ خفيتي.

وقوله:

وقدْ برَّحَ التَّبريحُ بي ، وأبادني، وأبدى الضَّنى مِني خفيَّ حقيقتي

ويذكر "رمضان صادق" من أجمل أبيات الديوان وأكثرها وجدانية قول الشاعر:

وَلَولا زَفيري أَغرَقَتنيَ أَدمُعي وَلَولا دُموعي أَحرَقَتنيَ زَفرَتي

وهذا البيت يؤدي إلى ضرب من الانفعال نحو المحبوب لدى الصُّوفيّ.

ومن خلال هذا المركب الاستعاري الفاعلي أراد الشاعر من خلاله حرصه على تأكيد فاعلية المحبوب وتميزه ومكانته.

ثم تأتي المركبات الاستعارية المفعولية تتآزر كلها لإثبات قابلية المحب للانفعال بالمحبوب، حتى في الوقت الذي يظهر فيه المحب فاعلاً فإنه يكون آنذاك فاعلا سلبيا، مثال ذلك قوله:

وفي حُبّها بِعْتُ السعادةَ بالشّقا ضلالاً وعقلي عن هُدايَ به عقل

إنّ الشاعر المحب هنا تتجلى فاعليته في« أنَّه بائع لكن تلك الفاعلية ندرك أنها فاعلية سلبية عندما نعلم أنه باع السعادة ليستبدل بها الشقاء لإرضاء محبوبه» [1]

معنى هذا أنَّ عذاب نفس الصوفيّ من أهم المميزات والصفات التي تميزه عن باقي الناس، لأنَّه بذلك يستغني عن نفسه وعن شهواته الدنيوية المختلفة في سبيل إرضاء المحبوب، وهو الله عزَّ وجل.

وينتقل "رمضان صادق" إلى الاستعارة الاسمية، وتقنية النداء هي التي تميز هذا النوع من الاستعارات، والنداء في الأغلب يكون موجها إلى أعضاء الإنسان أو خصاله، ويكون إمَّا رغبة في حَثّ المنادى على الصبر والتحمل لما يصيب المحب أو لغاية مناقضة لذلك، وهي حث المنادى على الوصول في سبيل المحبة إلى المنتهي وبلوغ الغاية في الانفعال بآثار المحبوب.

ومن أمثلة استخدام النداء بغرض الحث على التماسك وعلى الصبر قول الشاعر:

ويا حُسنَ صبري في رِضى من أُحبُّها تجمّلْ وكُنْ للدّهرِ بي غيرَ مُشمِتِ

قوله:

ويا جَلَدي في جنبِ طاعةِ حُبِّها تحمَّل عَداكَ الكَلُّ كُلَّ عظيمةِ

ومن أمثلة النوع الآخر وهو الذي يطلب فيه الشاعر من المنادى الوصول إلى الغاية في الانفعال بمحبوبه قول الشاعر:

فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً ويا لوعَتي كوني كذاكَ مُذيبتي [2]

وقوله:

ويا جسَدي المُضنَى تسَلَّ عن الشِّفَاً ويا كبِدي منْ لي بأنْ تتَفتَّتي

---

[1]– صادق رمضان ، شعر عمر بن الفارض "دراسة أسلوبية"، ص.191.

[2]– المصدر نفسه، ص. 193.

وقوله:

ويا سقَمي لا تُبْقِ لي رمقاً فقدْ أبيتُ لبُقيْا العِزِّ والعز ذُلّ البَقيّةِ

وقوله:

فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصبابةً ويا لوعَتي كوني كذاكَ مذيبتي

"إنَّ هذين الضربين من النداء يمكن أن يؤولا إلى ما يعانيه الصوفيّ من صراع بين الحياة الواقعية المرغوب عنها والحياة الروحية المرغوب فيها والطموح إليها.

ويقف صاحب هذا الكتاب عن محور هام من محاور تأمل الاستعارة هو «المحور الخاص بالتجريد والتجسيد، ونعني بالتجسيد إظهار المعنوي العقلي في صورة حسّي مدرك وبالتجريد إبراز المادي المحسوس في هيئة العقول غير المحسوس» [1].

وقد ألفينا ناقد آخر يدلي بدلوه حول "الاستعارة التجريدية أو المجرّدة، ويعرِّ فيها بقوله:

«هي ما ذُكِرَ معها ملائم المشبه المستعار له) ». [2]

وتتجه بنا بقول رمضان صادق، «تلك الثنائية في تأمل الاستعارة صوب ثنائية أخرى في طبيعة الإدراك البشري هي ثناية (المدرك بالحس والمدرك بالعقل)، وثنائية (الروحي والمادي) وثنائية (المثالي والواقعي) » [3]، وقد أثمر البحث في قيمة كل طرف من أطراف تلك الثنائيات في إتمام عملية المعرفة الإنسانية والميل شطر الحسي أحيانا والعقل أحيانا له نتائج هامة، انعكست في مجملها على النظرية الأدبية.

بمعنى الاستعارة تقسَّم بحسب طرفيها (المشبَّه، المشبَّه به) إلى استعارات حسية، وكذا استعارات عقلية.

---

[1]– صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 194.

[2]– عبد اللطيف شريفي، زبير دارقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص. 157.

[3]– صادق رمضان ، المصدر السابق، ص. 194.

ومن بين الاستعارات التجسيدية يقول ابن الفارض:

يُشاهِدُها فِكري بِطَرفِ تَخيّلي ويسمعُها ذكرى بمسمَعِ فِطنتي

ويمكن أن يحلق بها "صادق رمضان" في المستوى الرمزي ليصل إلى «أنَّ الشاعر يلتقي بمحبوبته ويتوحد معها وليس على مستوى قوى الإدراك الطبيعية فحسب، بل على مستوى قوى» [1]، الخيال والوهم، وإنَّ هذه المحبوبة رمز ميتا فيزيقي بعيد الفور لكن هذا كله لا يعفينا من أن نقول "إن يشاهدها فكري" استعارة تجسيدية لأنَّ الشاعر جعل للفكر عينًا تشاهد.

ومن الاستعارات التجسيدية في شعر ابن الفارض كذلك قوله:

صرَفتُ لها كُلّي، على يدِ حُسنِها فضاعفَ لي إحسانُها كلَّ وصلَة

إننا بقول رمضان صادق- نستطيع أن نهيب رمزيا في هذا البيت بثنائية طرفاها الرياضة والبذل والمجاهدة من جهة والثواب والجزاء من وجهة أخرى، لكن هذا لا يتناقض مع قولنا " إنَّ يد الحسن" استعارة تجسيدية حيث جعل الشاعر الحسن إنسانا له يد".

«إنَّ الشعر ينطوي شأن الفن بعامة على خاصية حسية بالضرورة مادامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، وبما أنَّ الشعر تخيل وتخييل في آن واحد فإنَّ ذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات بل يؤلف بينها، ويعيد تشكيلها مكثفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة» [2].

والمقصود من هذا الكلام أنَّ الشعر الحسِّي له ميزات متعددة ومختلفة، تساهم جُلَّها في التأثير على المتلقي، من خلال خيال الشاعر الذي ينطبع على شعره.

«وفي ضوء مفهوم الشعر كما يقول" إبراهيم رمَّاني" الذي كان يُقاس على الخطبة كفن نفهم لماذا ركز النقد العربي القديم على عملية "التخييل" أو ما يسميه "جابر عصفور"

---

[1]- صادق رمضان ، عمر بن الفارض،" دراسة أسلوبية، ص. 195.

[2]- المصدر نفسه، ص. 196.

"بسيكولوجية الابداع"، وهذا يدَّعم فكرة "مقتضى المال" في جانبها الخارجي الذي تراعي فيه علاقة النص بالمتلقي أكثر من علاقة النص بالمبدع وعالمه الداخلي» [1]

وما يمكن أن نستخلصه من منطلق هذا الرأي، هو أنَّ الخيال الحسِّي له القدرة على بلوغ ما يعجز عنه العقل، لذلك فهو أسمى مرتبة من مرتبة العقل، لأنَّ الحواس تؤدي إلى الخروج عن الواقع المألوف، إلى مدركات باطنية عميقة، ولهذا فكلا الفكرتين صحيحتين، إلاّ أننا يمكن إعطاء وجهة نظر أخرى، وهي المساواة بين الطرفين (الحس، والعقل)، في إدراك الجوانب المختلفة من الأدب والشعر بعامة.

ونصل الآن، بحسب رمضان صادق، إلى بُعْد هام من أبعاد رصد تقنيات الاستعارة عند ابن الفارض هو البعد الخاص بما يمكن أن نسميه «"اتحاد الحواس" وهو بعد مؤسس بداهة على ما يسمى "تراسل الحواس" حيث توصف كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى» [2].

بمعنى رَبْطْ الاستعارة بمختلف الحواس التي يمتلكها الإنسان من قُبَيْلْ (الرؤية، السمع، الذوق...الخ).

ومن خصائص الصورة الشعرية يقول ناقد آخر: «نقوم الصورة الشعرية على ثلاثة أمور وتهدف إلى تحقيقها وهي: الدهشة بمعنى لفت نظر المتلقي والكشف بمعنى مساعدة المتلقي على فهم المعنى والتغيير بمعنى التأثير على المتلقي»[3].

كما «تثبت العلاقة بين اللغة والحواس الخمسة وبقدر ما تثير الحواس تكون الصلة قوية بين العالم الخرجي وأحاسيس المتلقي الداخلي، وتصبح بذلك الحواس بمثابة الجسر بين العالم الخارجي ونفس المتلقي».[4]

---

[1] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص. 304.

[2] – نفسه، ص.304.

[3] – عبد القادر أبو شريفة، حسين لا في قزف، تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ص. 61.

[4] – المرجع نفسه، ص. 62.

فالشعر هو ترجمته لمختلف الأحاسيس المرتبطة بالمتلقي، ومختلف هذه الأحاسيس تثير خيال المتلقي، وهي بمثابة الوسيلة بين عالم الشاعر والعالم الداخلي الباطني للمتلقي.

ومن أمثلة تراسل الحواس عند ابن الفارض، قوله:

وسمعٌ وكلِّي بالنَّدى أسمعُ النِّدا وكُلّيَ في رَدّ الرّدى يَدُ قُوّة

وقوله:

ولا قائِلٌ، إلاّ بلَفظي مُحدِّثٌ ولا ناظِرٌ إلاّ بناظِرِ مُقلَتي.

وقوله أيضا:

ولا منصتٌ إلاّ بسمعيَ سامعٌ ولا باطشٌ إلاَّ بأزلي وشدَّتي

وما يمكن استنتاجه «من خلال دراستنا للصورة الشعرية عند ابن الفارض، أن ابن الفارض لم يكن شعره مليء بالاستعارات والتشبيهات، وإنما اعتمد على أنماط متعددة من التعابير التخيلية، وهذا ما ساهم في دفع الخيال الشعري العربي نحو الانتشار والتوسع»[1].

4/ خاتمة الكتاب :

ختم رمضان صادق كتابه هذا بخاتمة اشتملت على أهم ما توصلت إليه من نتائج تمثلت فيما يلي:

1- «لقد عنى هذا البحث بديا بالوصول إلى التراكيب اللغوية والأبنية الأسلوبية والمكونة لشعر "ابن الفارض" من جهة، وإدراك الخصائص والسياق الفنية المميزة لهذا الشعر من غيره من التشكيلات الشعرية من جهة أخرى.

2- لقد بدأ تأمله "رمضان صادق" اللغوي لشعر "ابن الفارض" بدراسة المستوى الصوتي بوصفه أوّل خطوط المواجهة بين المتلقي والنص الشعري، وقد ألقى كذلك بعض التفرد الإيقاعي لشعر ابن الفارض يتجلى على سبيل المثال، في سيطرة بحر الطويل على

[1] – **صادق رمضان ، شعر ابن القارض، دراسة أسلوبية"، ص. 199.**

الإطار الإيقاعي الخارجي للديوان، حيث شغل وحده ما يربو على ستين بالمائة من مجمل أبيات الديوان.

3- كما وجد صاحب الكتاب براعة ابن الفارض في توظيف أبنية البديع توظيفا جيدا يتناسب مع طبيعة تجربته، وقد ساهم إسهاما فعالا في خلق تشكيلات فنية رائعة فغدا الجناس مثلا رمزا لما»[1]، يرنوا إليه الشاعر من رغبة في التوحيد بين الأشياء والظواهر والموجودات، على حين آل الطباق إلى الحالات المتناقضة التي يمر بها الصوفي في تجربته.

4- حقق شعر ابن الفارض بعض التفرد على المستوى التركيبي قوامه تكثيف الأبنية الإنشائية، لتي تشي أحيانا بغية الشاعر العارمة في الابتجاه إلى الله، كما تظهر أحيانا أخرى رغبة في معرفة مكانة الشاعر المحب عنه محبوبه.

5- تفنن الشاعر في استخدام تقنية التقديم والتأخير وفقا للطبيعة الدلالية لأبياته على نحو صعب معه ربطها بدلالات معينة دون غيرها مما دعانا إلى أن نؤكد أن سياق النص وحده هو المحدد لأبعاد تلك التقنية الدلالية.

6- كما حقق أيضا ابن الفارض بعض التفرد على المستوى التصويري عن طريق الوقوف على بعض الوشائج الدقيقة التي تربط بين الموجودات، وقد حاول صاحب هذا الكتاب إدراك أبعاد ذلك التمييز عن طريق تأمل تقنيني التشبيه والاستعارة.

7- أما عن التشبيه يقول، رمضان صادق، فقد اتفق شعر ابن الفارض مع المنظومة الشعرية العربية في الإكثار من التشبيهات عقلية المشبه حسية المشبه به، على حين تباين مع تلك المنظومة في استخدام تقنيات تشبيهية خاصة كتقنية المقلوب التي تعد رمزا لرغبة خاصة لدى الشاعر في ممارسته الخلق على المستوى الإنساني.

8- كما تباين شعر ابن الفارض مع المنظومة الشعرية العربية كذلك في استخدام تقنية تراسل الحواس التي تعد دليلا بينا على تميز خيالي عند الصوفية عامة ابن الفارض خاصة.

9- اما عن الاستعارة، فلم تكن غزيرة الكم متواترة الورود يقول صاحب الكتاب – في شعر ابن الفارض، إلا أن تميزها فيه كان نابعا من حدتها ومفارقتها للمنظومة الاستعارية في الشعر العربي.

---

[1] – **صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 203.**

كما ورد رمضان صادق أيضا بعض نتائج هذا البحث، وقد استخدمها عن طريق:

أولا: نتائج عامة:

1- «يعد التصور الخليلي لإيقاع الشعر العربي، أتم تصورات ذل الإيقاع وأنّ كلّ ما قام به الدارسون من محاولات التغيير ذلك التصور لم يصدر»[1]، عن منظور معرفي مغاير للمنظور المعرفي الذي أبدع الخليل من خلاله تصوراته الإيقاعية.

2- ينبغي علينا كما يرى صاحب هذا الكتاب أن نعيد النظر في فهمنا الظواهر البديع لنخرج بها من الدور الهاشمي المنحصر في التحسين والتزيين.

3- كما يمكننا أيضا بحسب رمضان صادق، أن نفيد من كثير من معطيات علم المعاني بعد عرضها على المنظور الأسلوبي الحديث لتأسيس علم نحو الشعر العربي.

ثانيا: نتائج خاصّة بشعر ابن الفارض:

1- «لقد تميز شعر ابن الفارض إيقاعيا عن طريق تكثيف الأبنية الإيقاعية الداخلية، واستخدام بعض القوافي النادرة في الشعر العربي.

2- لقد نجح ابن الفارض في توظيف 7 أبنية البديع توظيفا متميزا يخدم شعره وتجربته.

3- لم يكن شعر ابن الفارض كثير التشبيهات مكثف الاستعارات إلا أننا نقع فيه أحيانا على بعض الصور التي تتسم بقدر كبير من الجدة والتميّز »[2]

---

[1] – **صادق رمضان ، شعر عمر ابن الفارض، ص. 204.**

[2] – **المرجع نفسه، ص 205.**

دراسة وتقويم:

يعتبر هذا المؤلّف إضافة نوعية في حقل المعارف من منظور أنّه كتاب قيّم في مجال الدراسات النقدية والأدبية إضافة إلى أنّه عبارة عن اجراءات تطبيقية في مجموعة من النصوص الصوفية التي عرف بها ابن الفارض .

وممّا يزيد من أهمية الكتاب أنّ "رمضان صادق" جمع بين الجانبين النظري والتطبيقي في عرضه لمختلف القضايا التي تخص كل من التصوف والأسلوبية .

ويعد كتاب "شعر عمر ابن الفارض دراسة أسلوبية "لرمضان صادق مرجعا هامّا وأساسيا اعتمد عليه في تناول هذه القضايا نذكر على سبيل المثال :

1-كتاب "تحليل الخطاب الشعري "قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء لصاحبه بكاي أخذاري الذي اعتمد عليه من خلال عرضه لمهام الأسلوبية.

وكذا قضية أخرى اعتمد عليها بكاي أخذاري من كتاب "رمضان صادقّ ودّعم بها رأيه بها رأيه وهي قضيّة القافية ودلالتها .

حيث اقتبست منه :"...وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها ، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت ، على حين جعلها آخرون مساوية للروي..." .

ونجد أيضا كتب أخرى اعتمدت عليه في جوانب أخرى من كتابه ، مثل كتاب :"الأسلوبية في النقد العربي المعاصر " أيوب جرجيس العطيّة ، حيث قال بأنّ "هذه الدراسة تقف بدءا عند التقسيم الشكلي لتوظيف عناصر الإجراء الأسلوبي في التحليل بطريقة منظمة رتيبة على أنّ ذلك لا يبعدها كونها تطبيقا للدرس النقدي المدرسي القديم ، ومعنى ذلك أنّها تنأى عن التحليل الأسلوبي وإن زعمت أنها أخذت بخطواته وأدواته ، تلك تتصدى لدراسة الأصول والمفردات والجمل والتراكيب ..." .

وقد قام "أيوب جرجيس العطية " بإعطاء ملخص لمحتوى هذا الكتاب بالتفصيل وقدم هذ الأخير نقدا لكتاب -شعر عمر اب الفارض دراسة اسلوبية —وقال بأن هذه الدراسة جاءت على محاور تقليدية ونمطية معروفة وإن جاءت في سياق الدرس الأسلوبي ومع ذلك فهي دراسة جادة وثرية في سياقها " .

وما يمكن أن نستبصره من منطلق هذا الكتاب أن رمضان صادق كان موفقا نوعا ما من خلال أنّه كان ملما بجميع جوانب الأسلوبية في كلا الجانبين النظري والتطبيقي إضافة إلى أنه قد أعطى لنا إحصاءات دقيقة حول شعر عمر ابن الفارض اسلوبيا –البحور ،القافية ،الروي– كم راعى عدد ابيات القصيدة التي تناولها .

لقد أدى القول بأن "هذه الدراسة قد حاولت التغلب على بعض الصعوبات عن طريق الاستعانة بشروح صوفية ولغوية لشعر ابن الفارض ، كما حاولت استيعاب المعطيات الأسلوبية النظرية لتحويلها إلى وسائل تطبيقية ..."

ومن خلال هذا الحديث الذي قاله في مقدمته ومن منظور اضطلاعنا على محتوى هذا المؤلف وجدنا فعلا أنّه قد وفّى لما قاله في مقدمته من خلال أنه قد أحاط بمجموعة من الشروح الصوفية لفهم الشعر الصوفي كما أنه تطرق إلى إجراءات وأدوات الأسلوبية نظريا ثم حاول إسقاطها على بعض أشعار ابن الفارض الصوفية .

وكأي دراسة لا تخلو من السلبيات وبعض النقائض وما ألفينا من خلال هذا المؤلّف أنه لم يوجه له أي نقد من قبل النقاد وهذا يعود لعدة أسباب منها: عدم شهرة المؤلف ودليل ذلك أنّه رغم جهودنا المبذولة في البحث عن حياة المؤلف إلاّ أنه لم تصادفنا ولا فكرة حول المؤلف وبالتالي لم توجد لدينا أي معلومات حول سيرة المؤلف وحياته وربما عدم شهرة المؤلّف باعتباره اصدار ليس بقديم النشأة وهناك سبب آخر هو نبذ النقاد من التصوف باعتباره موضوع شائك نوعا ما وهو موضوع لا يحبذه أغلبهم .

وهذا جل ما استطعنا أن نقدمه في هذه الدراسة فنتمنى أن نكون قد وفقنا ولو بالقليل .

خـــاتمـــة

خاتمة:

وفي ختام دراستنا لهذا الكتاب والذي أخذ منا الوقت والجهد الكبيرين ، نرجو أن يرقى إلى مستوى البحوث العلمية ، وأن يكون بذرة طيبة ولبنة بناءة في بناء السرح الأدبي والبحث العلمي.

وبعد معالجتنا لهذا الكتاب وصلنا إلى مجموعة من النقاط والملاحظات المتقاربة حينا والمتعارضة حينا آخر ، وكان أهمها ما يلي:

1- سيطرة البحر الطويل الإطار الإيقاعي الخارجي لديوان ابن الفارض ، وهذا ما أكسبه بعض التفرد والخصوصية .

2- أبدع ابن الفارض في توظيف أبنية البديع بشكل يتناسب وتجربته الصوفية .

3- يعتبر الجناس من أبرز الملامح التي تخص شعر ابن الفارض .

4- يعدّ الجناس بالنسبة إلى الشاعر رغبة في التوحيد بين الأشياء والظواهر والموجودات .

5- يعتبر الطباق من بين الحالات المتناقضة التي يمر بها الصوفي في تجربته .

6- إنّ اعتماد الشاعر في توظيف المستوى التركيبي يدل على رغبته العارمة في الاتجاه إلى الله و إلى معرفة مكانة الشاعر المحبّ عند محبوبه .

7- سعى الشاعر إلى توظيف الأساليب الخبرية والإنشائية طبق لتغير الدلالات والمعاني .

8- يلعب المبدع دورا كبيرا في عملية التقديم والتأخير حرصا منه إلى الوصول إلى المعنى المراد .

9- الدور الذي لعبته آليات الربط في إزالة الإبهام والغموض من النصوص .

10- مفهوم الصورة الفنية غامض ومعقد باعتبار أن المعاني موجودة قبلا والصورة تأتي لترتيب تلك المعاني .

11- ارتبط مفهوم الصورة الفنية بمفهوم الخيال .

12- تعتبر أداة التشبيه "الكاف" الأداة الأكثر استعمالا في الشعر العربي .

13- ابن الفارض لم يكن شعره مليء بالاستعارات والتشبيهات وإنما اعتمد على أنماط متعددة من التعابير التخيلية .

14- الأسلوب هو جزء من نظام التواصل البلاغي .

ملحق:
نبذة عن حياة الشاعر

1/ مولده:

هو «عمر بن علي الحسن الحموي الأصل، المصري المولد والنشأة الوفاة، وكنيته أبو حفص، وأبو القاسم أو شرف الدين واشتهر بابن الفارض.

ولد بالقاهرة سنة 576هـ، ونشأ في أسرة علم وورع فتعلم وتفقه، وقد تأثر بتيارات فكرية كانت سائدة في عصره ومنها عند ما عاد إلى القاهرة، كان له دور مهم في حلقات الذكر والتصوف وهكذا اشتهر بشعره في الحب الإله وهو أحد توجهات رجال الصوفية، فهو بذلك شامي الأصل حجازي الحنين، مصري المقام لذلك فهو "شاعر مصر والشام والحجاز" وله هذه الأقطار الثلاثة محبون يرونه مترجما لأدق ما يضرمون من توازع القلب والوجدان»[1].

2/ نسبه:

يرجع نسب ابن الفارض إلى بني سعد، وقد كان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين الحكام، ولهذا لقب بالفارض، وقد كان لوالده ابن الفارض يد كبيرة في ثقافته وتكييف ورعايته النفسية، حيث قال العماد الحنبلي: «نشأ تحت كنف أبيه في عفاف وصيانة وعبادة، بل زهد وقناعة ورع، فلما شبا وترعرع استغل بفقه الشافعية»[2].

3/ نشأته:

نشأ "ابن الفارض" في عصر الأيوبيين وهو عصر تنازع النفوس، فيه عاملان مختلفان: عالم التصوف والتقوى لدوام الحروب وتوالي الحروب من المجاعات وعامل الفسوق والمجون

---

[1] – مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ،2002م، ص. 03.

[2] – ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص. 02.

لانحلال الأخلاق وتحكم الشهوات وانتشار المخدرات ونجد أن الشعر في مصر وفي غيرها اتجه إلى هاتين الوجهتين، وابن الفارض نشأ نشأة دينية وتربى تربية صوفية. [1]

4/ حياته وتصوفه:

وقد ذاع صيت ابن الفارض بفض والده الذي كان له دور كبير في توجهه لهذا الاتجاه وهذا المنحى – التصوف- كونه كان زاهدا ومتقشفا، ومن هنا انتهج ابن الفارض طريق والده في انصرافه عن الدنيا والابتعاد كل البعد عن ملذاتها، كما أننا نجد أن ابن الفارض قد عاصر السهورودي، فعصره كان فترة تحول الحكم الفاطمي إلى الحكم الأيوبي الذي نشب فيه نيران الحروب الصليبية، وهذا ما أدى إلى خلق نوع من القلق والاضطراب، وقد شجع الأيوبيون الصوفية واعتنوا بالمتصوفين.[2]

وظهر فيه – ابن الفارض – منذ أوائل شبابه ميل إلى التدين والتلذذ بالتجرد الروحي على طريق المتصوفين، فكان يستأذن والده في الانفراد للعباد للعبادة والتأمل.

فلما «توفي والد ابن الفارض عدد إلى التجرد والسياحة الروحية، ثم فيض له رجل من الأتقياء أشار عليه أن يقصد مكة، فقصدها، وأقام فيها مجاوزا نحو 15 سنة، وهناك بين المناسك المقدسة نضجت شاعريته، وكلمت مواهبه الروحية ثم عاد فيها، فتجددت في أيامها الروح الدينية والتعليم السنية»[3].

«وقد كان أيضا ابن الفارض جميل الهيئة حسن النبرة، ظريف المحضر، محمود العشيرة وقورا كثير الورع، إذا مشى في المدينة ازدحم الناس عليه يلتمسون منه البركة والدعاء، وإذا

[1] – ينظر محمد علي أبو الحسن، سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية، إضاءات نقدية فصيلة محكمة، جامعة دهاقان، السنة الأولى، ع3، 2011م، ص. 26.

[2] – ينظر: محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971م، ص. 37.

[3] – مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، ص. 07.

انحصر مجلسا هيبته ألسنة أهله فلا يتكلمون وكان إذا أراد التكلم أخذته غيبوبة يطول أمدها أحيانا إلى عشرة أيام لا يأكل أثناءها ولا يشرب ولا يتحرك فإذا أفاق أملى شعره».[1]

عمر ابن الفارض لم يكن بالرجل المغمور الذي يضيع في زحمة الناس أو زحمة المحبين، أو زحمة الآثار المكتوبة التي نعتبرها اليوم تراثا نحافظ عليه ونعتز به، أو زحمة الذين سلكوا نهج التصوف، ومعرفة الله بالجنان، وإنّما هو فذ مشهور بسلطان العاشقين، لأنّه أحب حبا كما يحب الناس وتمكن من اللغة وأدوات التعبير ليس كما كان عليه الناس.

ولو أنّه صاغ مشاعره في أسلوب مرسل لجاءت وصفا لما يحس به، ولضاع ذلك في الكم الهائل من الأساليب ولكنه التزم بمالا يقدر عليه غيره فعمد إلى تلك المشاعر النورانية فصاغها شعرا، وعمد إلى ذلك الشعر فاختار له البحر الذي لا يروضه إلا من يتقن السباحة.

وعمد أيضا إلى« الأسلوب فطرزه بالبديع من مختلف المحسنات فإنك لا تكاد تفتقد في البيت الواحد طباقا، أو جناسا أو مقابلة أو كناية أو تورية أو تضمينا إلى آخر ضروب فن البديع وذلك معظم أبيات القصيدة التي نيفت عن سبعمائة وستين وقد عبر طولها عن مقدار صنعة ابن الفارض، وطول نفسه ونسغه أفقه، وشساعة مداركه، ووفرة معرفته باللغة ومهارة استعمالها وتطويعها»[2].

بدأ "ابن الفارض" حياته الصوفية «بانقطاعه عن حياة النّاس وتفضيله الخلوة والسياحة بعيدا عن الأنظار، فصار يستأذن أباه في السياحة، فيسيح في مكان يسمى واد المستضعفين بالمقطع»[3].

---

[1] – بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني اسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1424هـ – 2003م)، ج1، ص. 11.

[2] – عبد الحق الكتابي، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص. 39.

[3] – مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، سوريا، دمشق، ط1 1415هـ-1997م، ص. 128.

وقد كان في بداية رحلته الروحية التي كان مقامها بالمقطع يستغرق في وادي المستضعفين زمنا يقضيه سائحا ثم يعود بعد ذلك حياة الناس ليتولى شؤون الوالد ومتطلباته فيجلس في مقام أبيه العلمي مستمعا ومستوعبًا الدرس، وبعدها سلك ابن الفارض طريق التصفية والتنقية والتجريد فيقول: «كنت في أول تجريدي أستأذن والدي وأطلع إلى الوادي المستضعفين بالجبل الثاني من المقطع وأوي فيه وأقيم في هذه السياحة ليلا ونهارا ثم أعود إلى والدي لأجل بره ومراعاته وكان والدي يومئذ خليفة الحكم العزيز الحنفي بالقاهرة ومصر المحروستين وكان من أكابر أهل العلم والعمل.

فيجه مسرورا برجو عني إليه، و يلزمني بالجلوس معه في مجالس الحكم، ومدارس العلم ثم أشتاق إلى التجريد أستاذته و أعود إلى السياحة» [1].

وما يمكن استخلاصه من منظور هذا التعريف أنّه كان شغوفاً بطلب العلم، من منطلق سروره وفرحته الكبيرتين حين رؤيته لأساتذته ومجالستهم.

كما كانت الريادة في عصرين الفارض لفن التصوف الذي حفل باهتمام شديد من قبل الحكام الجدد لمصراهم خلفاء بني أيوب، الذين ساهموا في انتشار الفكر الصوفي في البلاء المصرية من خلال بناء الزوايا، و توفير آليات العيش الكريمة و الراحة للقائمين على هذه الأدوار، و يشير ابن جبير إلى أن الصوفية هم «الملوك لهذه البلاد، لانهم قد كفاهم الله مؤمن الدنيا و فضولها، و فرغ خاطرهم لعبادته من الفكر في أسباب المعايش و أسكنهم في تصور تذكرهم تصور الجنان، و هم على طريقة شريفة و سنة في معاشرة عجيبة، و سيرتهم في الالتزام بالخدمة غريبة و عوائدهم من الاجتماع لسماع جميلة» [2]

و من الامور التي امتاز بها شرح ابن الفارض خصوصا و انه ذاع وانتشر على ألسنة الناس:

---

[1]– بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني بن اسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ص. 12.

[2]– عاطف جودة نصر، شعر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، لبنان، ط، 1982م، ص. 218.

أ– «ابن الفارض شاعر عاشق توزعت عواطفه بين عالمي المادة و الروح، و هو في أكثر أشعاره يعبر عن نفس أبية شريفة كان لها تأثير في نفوس الناس إلى زمن غير قليل.

ب– شعر ابن الفارض مزيج من الفطرة، فهو شاعر بالأصل و لكنه حاول أن يجاري شعراء العصري في نماذج شعرهم فوقع في بعض التكلف أحيانا، و الصناعة أحيانا أخرى، و خصوصا في استعماله الفنون البديع من جناس و طباق و تورية.

ج– اعتماده طريقة الألغاز مجاراة لأبناء عصره، لذلك وقع أيضا بالتكلف و جاءت أشعار في الألغاز بعيد عن مضامين شعره، في الوجد و الصوف.

د– أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير في شعره ولا تكاد تغلوا قصيدة واحدة من هذا الباب، و ألفاظه في التصغير كثيرة.

هـ– تتعدد أسماء الحبيبة في شعره، و إن كان المقصود فيها محبوبة واحدة هي الحضرة المحمدية فكان يعنيها بأسماء متعددة منها: نعم و أسماء و أمية مرخصة بأمي ورقية مرخصة برقي، و ليلى و جمل وريا وعتبة و غيرها» [1].

و– يكثر ابن الفارض في شعره من أوصاف الضعف و الفتّي و النحول، حتى أصبح هذا الأمر ميزة له تميزه عن غيره.

ز– يكثر "ابن الفارض" في شعره من ذكر طيف المحبوب و الخيال، و ما مردّ ذلك إلاّ إلى حالات الوجد التي كانت تصيبه فهو يستعذب ذلك الطيف لأنه خيال المحبوب الحقيقي.

ح– يكثر في شعر ألفاظ الحب و تتعدد، و تختلف أسماؤه حتى زادت على الخميس، و تذكر من الألفاظ الدالة على الحب: المحّبة و العلاقة و الهوى، و الصبوة و الصبابة، و الشغف، و الوجد و الكلف، و التتيم، و العشق، و الجوى، و الواله.

ط– يكثر في شعر عمر بن الفارض تعداد أسماء الخمرة و أوصافها.

---

[1]– مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص. 10.

ي– أكثر أشعار كانت في الحجاز و الحنين إليها، أمّا مصر فكانت لا تمر في شعره إلا لماما[1].

شغل "أبن الفارض" بالشعر نحو أربعين سنة، وذلك أمد طويل، و لكن شعره بقيمة معاينة و ليس بقيمة ألفاظه فهو من حيث الديباجة و السبك شاعر ضعيف، و لكنه من حيث الفعل من المفعول، لأنه استطاع الجميع بين الحقيقة و الخيال، فالحقيقة عند هذا الشاعر، هي الصورة الروحية و أما الخيال فهو الحسية التي رمز بها إلى المعنويات، ولا شكّ أن "ابن الفارض" كان يعيش حالات الوجد و الفناء بالله كما عاشها كبار مشايع الصوفية كابن عربي و الحلاج، و غيرهم، فقد كانوا يعيشون في غيبوبة تطول الأيام.

حتى أثناء صحوه كان "ابن الفارض" «أحيانا كثيرة لا يسمع كلام محدثه و لا يراه واقد أرقته كثيرا قصيدته التائية» [2].

وقد شرح ديوان "ابن الفارض" عدد كبيرة من أهل العلم منهم: «السراج الهندي في المنفي، والشمس البساطي، وجلال القزويني والحسن البريني وعبد الغني النابلسي والقاشاني والفرغاني والقيصري» [3].

تثير شخصية "ابن الفارض" جدلا كما هو الشأن بالنسبة لمعظم المتصوفين الذين رغبوا أن يعيشوا الدين الاسلامي و يمثلوه، و يتفاعلوا مع النص المقدس ويعبروا عنه وجدانيا، فقد سلك شاعرنا "ابن الفارض" طريق النصوص، إذ لحقت به نعوت وصفات مقصيه وهي إفراجه من الملة و الدين من قبل الفقهاء وقد أشار "ابن الفارض" هو نفسه إلى طعن هؤلاء الطاعنين والمرجعين في تائيته الكبرى، يقول:

وهذي يدي، لا أن نفسي تخوّفن سواي، ولا غيري لخيري ترجت

---

[1]– مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض ، ص. 11.

[2]– المرجع نفسه، ص. 07.

[3]– داود بن محمود بن محمد القيصري، شرح القيصري على تائية ابن الفارض الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص. 01.

ولا ذلّ احمان لذكري توقفت ولا عز إقبال لشكري توجت[1]

كما يشير محمد مصطفى حلمي "إلى أنّ« ابن تيمية من ألد الخصوم له، فهو يرى لأنّ "ابن الفارض" لم يكن موافقا لتعاليم الإسلام، ولم يعرف الرسول صلى الله عليه و سلم والصحابة والتابعين ومن إلى أولئك جميعا من السلف الصالح، في حين نجد "شهاب الدين أحمد ابن علي الكناني" وهو من أشد المنتقدين بن والطاعنين لابن الفارض.

فقد اتّهم مذهبه بالكفر و الظلال، و غيرهم ممن اتهوه بالفساد و اتهمه بالانحلال الخلقي » [2].

و نشير أخيرا إلى مكانة الشيخ " بن الفارض" الأدبية و الفنية، «فهو بالرغم من اعتبار مؤرخي الأدب أنه ليس من فحول الشعراء، فقد ذاع حبية وانتشرت أشعار على ألسنة الناس، بل أحيا كثير من مشايخ الصوفية حلقات الذكر على اسمه، فكان الناس يجتمعون في بيت الصوّاف، في حي الحسين بمصر، ليسمعوا مشايخ الذكر وهم يتغنون بأشعار» [3].

5/ وفـاته:

كانت وفاة «سلطان العاشقين شرف الدين عمر بن الفارض في العام الثاني و الثلاثين بعد المائة، السادسة للهجري (632هـ)، الموافق لعام 1234 للميلاد، و دفن في سفح جبل المقطع، في مكان يدعى قرافة ابن الفارض، و هو نفس المكان الذي سجي به الشيخ البقال، و مازال قبره حتى الساعة مرارا يزدحم بأفواج المؤمنين» [4].

---

[1]- مصطفى رجب، شرح ديوان ابن الفارض، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2009، ص. 54.

[2]- محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض و الحب الإلهي، ص. 121.

[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، ص. 12.

[4]- نفسه، ص. 15.

6/ نماذج من شعر ابن الفارض:

أنا القتيل:

مـــا بينَ مُعْتَرَكِ الأحـــــداقِ والمُهَـــجِ أنـــا القَتيـــلُ بلا إثْـــمٍ ولا حَـــرَجِ

ودَّعْتُ، قبلَ الهَوى ، رُوحي، لما نَظَرَتْ عيناي منْ حسنِ ذاكَ المنظرِ البهجِ

لِلّـــهِ أجفانُ عينٍ، فيـــكَ، ساهِـــــرَةٍ شَوْقاً إليكَ، وقَلْبٌ، بالغَـــرامِ، شَجِ

قلبي يحدثني:

قلْبـــــي يُحـــدّثُني بأنّـــكَ مُتلِـــفي روحي فداكَ عرفتَ أمْ لمْ تعـــرفِ

لم أقضِ حقَّ هَوَاكَ إن كُنـــتُ الّـــذي لم أقضِ فيهِ أسىً ، ومِثلي مَن يَفي

مـــا لي سِوى روحي، وبـــاذِلُ نفسِهِ في حـــبِّ منْ يهواهُ ليسَ بمسـرفِ

ابق لي مقلة:

أبـــقِ لي مقلـــةً لعلِّـــي يومـــاً قبـــلَ موتي أرى بهـــا منْ رآكـا

أينَ منِّـــي ما رمـــتُ هيهاتَ بلْ أيْـــ ـــنَ لَعيْني، بالجَفـــنِ، لثمُ ثَرَاكـا

فَبَشـيرِي لَوْ جـــاءَ مِنْـــكَ بعَطْفٍ ووُجودي في قَبْضَتي قلْتُ: هاكـــا [1]

و هكذا كان "ابن الفارض" سلطان العاشقين و كان شعره انهيالا ذاتيا، واندفاعا فكريا و عاطفيا في غير ما اهتمام للغة و مقلها، و في غير ما اهتمام كبير للصياغة الإيضاحية، همه أن يندفق، و يطيل الكلام، علّ ذلك الكلام يكون تعبير عما في نفسه من شوق و فيرام، و قد تتعقد الكلام و يكرر، و قد تتداخل الوجوه البديعية و تتزاحم علها تقصي.

[1]- حنّا الفاخوري، الموجز في الادب العبي و تاريخه، المجلد الثاني، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط3: 2003م، 1424هـ، ص. 515-517.

و «للموسيقى في شعر ابن الفارض من الألفاظ من أداء إنها الموسيقى الشجية التي تتأرجح على نبراتها نفس الشاعر في سكرة تواجدها»[1].

7/ مؤلفاته:

لابن الفارض «ديوان شعر صغير الحجم، عظيم المحتوى، طبع مرارا في الشرق و الغرب و شرحه على ظاهر معناه الشيخ "حسن البريوني" و شرح كثيرون أشهرهم الشيخ عبد الغني النابلسي سنة 1730م، و أشهر ما في الديوان "التائية الكبرى" أو "نظم السلوك" و هي قصيدة طويلة تقع في 760 بيتا من الشعر، ضمها الشاعر تجاربه الصوفية، و التدرج في سلم الكمال الروحي حتى الفوز بمشاهدة الجمال الإلهي، و هذه التائية من القصائد التي أكب على شرحها و التعليق عليها علماء كثيرون منهم الفرغاني و الكاشاني في القرن التاسع عشر»[2]

[1]– حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص. 861.

[2]– المرجع نفسه، ص. 860.

مكتبة البحث

قائمة المصادر والمراجع

1- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1945م_1995م.

2- بوعتو بشير، التصوف في الجزائر دراسة وصفية تحليلية للطرق ال والهبرية والروحانية والأويسية، دار السبيل للنشر والتوزيع، ج1.

3- أبو بكر محمد الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.

4- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.

5- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.

6- أمين أبو ليل، علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، دار البركة، عمان، ط1، 2006.

7- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة" البيان والمعاني والبديع"، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2000.

8- إبراهيم رماني، الغموض في الشعري العربي الحديث، 2007.

9- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007، ط1: 2008.

1- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، (البيان والمعاني والبديع)، دار الآفاق العربية، ط1(1420-2000)، القاهرة، مصر.

2- أحمد الشايب، الأسلوب، ط2، (1411-1991).

3- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العلوم، القاهر (مصر)،(د.ط)، (د.ت).

4- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، ط3، (1414-1993)، بيروت، لبنان.

5– أبي العباس أحمد بن محمّد، ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1: (2003م، 1424هـ).

6– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، (1420هـ،- 1999م).

7– إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف– الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، مصر1999.

8– إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، دار الإمام المجدد للنشر والتوزيع، ط1، (2005/1426).

9– الصادق خليفة راشد، دور الحرف في أداء المعنى الجملة، دار الكتب الوطنية 1996.

10– ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة، (د.ط)، (د.ت).

11– ابن هشام الأنصاري، معنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، (د.ط)، (د.ت).

12– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، د.ط (1427-2006).

13– الأزهر الزنّاد، دروس في البلاغة العربية، الدار البيضاء، ط1، (1992)، بيروت لبنان.

14– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، (بيروت، لبنان).

15– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث ، ج1، ط3، (1413، 1993).

16– السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط 2، 2008م.

17– السيد محمد عقيل بن علي المهدلي، المعهد العالي للدراسات الإسلامية بروناي_ دار السلام، ط 1، 1996م.

18– بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، عبد الغني اسماعيل النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1424هـ - 2003م)، ج1.

19– توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، دار محمد علي، تونس، ط1، (د.ت).

20– تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، ط (1194).

21– توفيق ، الفيل، بلاغة التراكيب في دراسة علم المعاني، دار الآداب القاهرة د.ط، د.ت.

22– جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، الجزائر، 2007م.

23– جودت كسَّاب، الخطاب الشعري العربي الحديث (المصادر والآليات)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

24– حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.

25– حنّا الفاخوري، الموجز في الادب العبي و تاريخه، المجلد الثاني، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط3: 2003م، 1424هـ.

26– حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان.

27– داود بن محمود بن محمد القيصري، شرح القيصري على تائية ابن الفارض الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

28– رمضان صادق، شعل عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

29– راجي الأسمر، علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، د، ط، 2010.

30– شوقي ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف. القاهرة، مصر .

31– سيدي الشيخ عبد القادر عيسى رحمه الله، حقائق عن التصوف، موقع الطريقة الشاذلية البرقاوية: 2001م.

32– سامي يوسف أبو زيد، النقد العربي القديم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013،

33– سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، دار سلامة موسى، ط1، 1995.

34– سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، دار اتحاد كتاب العرب (1996).

35– صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، دار البصائر، ط 1، 2009م.

36– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة(قراءة في نصوص مورتنانية)، دار المعرفة، 2009.

37– عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب، أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الالاهي، دار الكتب العلمية_ بيروت، ط 1، 2006م.

38– عرفان عبد الحميد فناح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت_ لبنان، ط 1، (1413هـ_1993م).

39– عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني" دراسة أسلوبية"، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

40– عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

41– عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل_ قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمير خالد.

42– علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير–تحليل ونقد وموازنة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

43– عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

44– عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2004.

45– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، ط2، 1988.

46– عبد الرحمان السيوطي، الاتفاق في علوم القرآن، دار الهجرة، دار ابن عفان، القاهرة، ط1، 2005.

47– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص508.

48– عبد القادر أبو شريفة، حسين لا في قزف، تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان.

49– عبد الحق الكتابي، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

50– عاطف جودة نصر، شعر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، لبنان، ط، 1982م.

51– عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، (1412-1992).

52– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

53– عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية علم المعاني، مكتبة الآداب، ط2، (1411، 1991)

54– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.

55– عيسى على العاكوب، على سعد الشتوي الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، الجامعة المفتوحة 1993.

56– عبد العاطي غريب غلام، دراسات في البلاغة العربية، ط1، 1997، بنغازي.

57– عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد العرب، 1998،(د.ط).

58– عبدوا الراجحي، التطبيق النحوي النهضة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)،

59– عبد الفتاح لاثنين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المديح (الرياض، السعودية)، (د.ط)، د.ت).

60– عباس حسن، النحو الوافي، دار العلوم القاهرة، مصر، ج3.

61– علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، بيروت، لبنان، ط1 (1985).

62– فضل الدين الايجي، الفوائد الغياثية في علوم البلاغة، تح، عائق حسين، دار الكتاب المصري، ط1 (1416هـ ، 1991).

63– ماسينون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984م.

64– محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2010م.

65– محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخماسية الهجرية الثانية، المطبوعات الجامعية، 2009م.

66– مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية"، دار الوفاء لدنيا لطباعة وللنشر، الإسكندرية، مصر، د ط.

67– مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1: 1989م.

68– محمد علي أبو الحسن، سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية، إضاءات نقدية فصيلة محكمة، جامعة دهاقان، السنة الأولى، ع3، 2011م.

69– محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971م.

70– مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، سوريا، دمشق، ط1 1415هـ-1997م.

71– هنرتيس بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، بيروت، لبنان .

المعاجم

1- إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار الشريفة، (دط)، (دت).

الدواوين

1- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ،2002م.

2- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

3- مصطفى رجب، شرح ديوان ابن الفارض، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2009.

فهرس الموضوعات

البسملة
شكر و عرفان
مقدمـة.....**أ- ج**

مدخـل : التصوّف النشأة والتطوّر

بطاقة فنية.....01
1/ مفهوم التصوّف.....05
1-1- التعريف اللغوي.....05
1-2- تعريف التصوّف الاصطلاحي.....07
2/ نشأة التصوّف الإسلامي.....12

الفصل الأول المستوى الصوتي

1/ المستوى الصوتي.....18
1-1- تقديم وعرض..... 18
1-2- مقدّمة الكتاب.....19
2/ تمهيد.....21
3/ بنية الديوان الإيقاعية.....23
4/ البديع في شعر ابن الفارض.....33
أولاً: محور التوافق (الجناس).....37
ثانياً: محور التخالف (الطباق).....42

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

1/ تمهيد.....49
2/ الخبر والإنشاء.....50
2-1- الخبر.....52
2-2- الإنشاء.....53
3/ التقديم والتأخير.....60
4/ الرّبط.....68

الفصل الثالث : بناء الصورة

1/ بناء الصورة.....78
1-1- تمهيد.....79
2/ التشبيه ودوره في بناء الصورة.....84
3/ الاستعارة ودورها في خلق الصورة.....100
4/ خاتمة الكتاب.....111
أولاً: نتائج عامّة.....113
ثانياً: نتائج خاصّة بشعر ابن الفارض.....113
5/ دراسة وتقويم.....114
خاتمــة 117
ملحق.....118
مكتبة البحث.....**128**
فهرس الموضوعات.....**136**