

اسم المقال: فاعلية المطابقات والمجانسات في تشكيل صور ابن السيد البطليوسي المكانية: مقارنة تحليلية

اسم الكاتب: روان سكر

رابط ثابت: <https://political-encyclopedia.org/library/9396>

تاريخ الاسترداد: 2026/04/10 18:53 +03

الموسوعة السياسية هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت. لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع <https://political-encyclopedia.org/terms-of-use>



جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعالم
الإنسانية
والاجتماعية



المجلد 21، العدد 4

جمادي الثاني 1446 هـ / ديسمبر 2024 م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

فاعلية المطابقات والمجانسات في تشكيل صور ابن السيد البطليوسي المكانية: مقارنة تحليلية

روان سكر⁽¹⁾

تاريخ القبول: 2023-06-27

تاريخ الاستلام: 2023-05-01

ملخص البحث:

ظلاً تأطير البديع في صورة نمطية حصرت وظيفته في تحسين الكلام. بيد أن القراءة الفاحصة لبعض الممارسات الشعرية تظهر أن فنونه يمكن أن تكون وسائل حيوية في بناء السياقات الشعرية. يحلل البحث الحالي القيم الفنية لما وظفه البطليوسي من آليات جناسية وطباقية في تشكيل سياقات صورته الشعرية المكانية، على المستويين اللغوي والإيقاعي. وأنت أهمية البحث وجدته من شقين: أولهما تناوله بلاغة الصورة المكانية من الناحة البديعية في نموذج شعري أندلسي، وهو ما لم يتم تحليله من قبل. والآخر، خروجه عن إيسار الذوق التقليدي الذي لا يتعدى بالبديع حدود الزخرفة الشكلية. وتوسل البحث في استعراض إطاره النظري وفي قسمه الإجرائي بالمنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من المنهج الأسلوبية، متخذاً من صور البطليوسي الشعرية المكانية مدونة له؛ لهيمنة البديع عليها. وتأسيساً على ذلك، بدأ البحث بالحديث عن المفاهيم الأولية وعن فن البديع بوصفه محسناً للكلام وبالنظر إلى وظيفته النصية، ثم وقف على فاعلية البديع في تشكيل الصور الشعرية المكانية، فناقش فاعلية المطابقات والمجانسات في المستويين الإيقاعي واللغوي. وخلص البحث إلى أن البطليوسي لم يحتفِ بترصين أدائه الفني بآليات الطباق والجناس بغرض التزيين فحسب، وإنما وظفهما لبناء صورته المكانية وإثراء معانيها وتعميق دلالاتها، فكان البديع جزءاً جوهرياً من نسيجها الموضوعي.

الكلمات الدالة: الطباق، الجناس، الصورة، المكان، البطليوسي.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق (دمشق - سوريا)

المقدمة:

تعد القراءة البلاغية وسيلة إجرائية للولوج إلى عمق النصوص الشعرية؛ لاشتمالها على مستويات متنوعة قابلة للانفتاح على مغاليقه التعبيرية والدلالية والجمالية. ومن هنا، يأتي البحث ليعالج إحدى القضايا الإشكالية التي كانت وما تزال مثار جدل في الدرس البلاغي، وهي وظيفة البديع في النص الشعري. ولئن تبنى النقد الحدائوي السعي إلى قراءة النصوص التراثية وفقاً لمستجدات الدراسات اللغوية المعاصرة، فإن الاتجاه مشروع للوقوف على فاعلية التشكيل البديعي في إنتاج الصورة الشعرية المكانية في الشعر الأندلسي في ضوء قراءة إمكانياته بطريقة مغايرة.

والبطليوسي هو محمد بن عبد الله (444هـ - 521هـ)، فيلسوف، ولغوي، ونحوي، وناقد، ومؤرخ، وأديب، وشاعر، وعالم من علماء العربية. ولد في بطليوس، وتنقل بين قرطبة وسرقسطة حتى استقر في بلنسية. وله مصنفات وشروح، منها: "المثلث" و "شرح الموطأ" و "الاقضاب"، وغيرها (ابن عميرة، 1967، 324). ويبدو الجانب البديعي حاضراً في شعر البطليوسي؛ إذ حذا حذو الشعراء الأندلسيين المجددين في الاهتمام بهذا الضرب من الأداء وتوظيفه، ولعله قد وجد فيه إطاراً جديداً يناسب معانيه المتأثرة بما ساد في عصره من ثقافات. فعمد من خلاله إلى تفتيق الصور وتنميتها وتعميق معانيها، فابتعد عن المباشرة، وارتفع بتكثيف الصور إلى مستويات من التعقيد، مما أثرى جماليتها. ويبدو استثمار البطليوسي فنون البديع في سياق الصور الشعرية المكانية واضحاً؛ لذا ينطلق البحث من الافتراض بأن استنطاق السياق النصي لصور البطليوسي الشعرية المكانية عبر المصاحبات الطباقية والجناسية من شأنه أن يكشف فاعلية وظيفتها ضمن العلاقات اللغوية والإبقاعية للنصوص، وهو ما سينبئ عن معاني الصور ودلالاتها. وسيتم ذلك في ضوء الدرس البلاغي الحديث الذي بسط القول في وظيفة البديع فأعطاه دوراً أساسياً في بناء القصيدة وتعميق معانيها وإجلاء جمالياتها.

وبناءً عليه، يسعى البحث إلى فحص الحضور البديعي في سياق صور البطليوسي الشعرية المكانية، من خلال دراسة فاعلية المصاحبات الطباقية والجناسية في تشكيلها، في المستويين الإبقاعي واللغوي. وينطلق البحث من إشكالية موقع البديع من جوهر البلاغة؛ إذ عُد عند الجمهور من باب التزيين والتحسين، في حين ذهب المجددون إلى إعطائه وظيفة أساسية داخل النص. لذا تأسس البحث على عدة تساؤلات، وجاءت الإجابة في ضوء النماذج التطبيقية التي اعتمدها في مدونته، وهي النصوص الشعرية المثبتة في ديوان ابن السيد البطليوسي. وكان من هذه التساؤلات: هل حفل البديع في سياق صور البطليوسي الشعرية المكانية بأداء المعنى وتعميق الدلالة؟ وما مدى فاعلية وظيفية وحدات البديع الطباقية والجناسية في تشكيل صور البطليوسي، وما مدى كفاءتها التعبيرية والتأثيرية

والجمالية؟ وهل اتخذ البطليوسي الطباق والجناس وسائل أساسية للبناء والتماسك النصي في مستويي السبك والحبك مع الارتباط بالمكونات اللغوية والإيقاعية الأخرى داخل السياق الصوري المكاني، أم كان عبئاً عليه؟

وترتبط أهمية البحث بقضايا أساسية: أولاً، أنه يعنى بشعر البطليوسي الذي لم ينل اهتماماً في الدراسات البلاغية برغم ماله من أهمية لا تقل عن أهمية نتاجه النثري الذي عنيت به دراسات عدة. والأخرى، خروج البحث عن سلطة الذوق البلاغي القديم الذي يرى في فنون البديع تكلفاً ممجواً لا يتعدى الزخرفة إلى القول بدوره في تشكيل الصور المكانية وإثراء سياقها وبنيتها وتعميق معانيها ودلالاتها، مما يمنحها أبعادها وظلالها الكثيفة. يضاف إلى ذلك، ندرة الدراسات التي تناولت بلاغة الصورة المكانية من الناحية البديعية في الشعر عموماً وفي الشعر الأندلسي بصفة خاصة، وليس بين الباحثين من التفت إليها في شعر البطليوسي.

ومن الدراسات السابقة التي وظفت البديع في رصد الصورة الشعرية ما طرحته آسية داحو (2008) في بحثها "الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش نموذجاً". وقد سعت فيه إلى إظهار دور الإيقاع في تشكيل الصورة الشعرية، بيد أنها لم تقدم إضافة عند فحص صلة الصورة بالمحسنات البديعية ممثلة بالطباق والجناس؛ لذا لم تتوصل إلى نتائج قيمة. ومن ذلك ما كتبه سعدون إسماعيل شافي العيفان (2019، 191) عن "أثر التقابل اللغوي في إنتاج الصورة الشعرية في شعر أبي الشمقمق". وقد ناقش فيه دور الطباق في تشكيل الصورة، بيد أنه لم يتوصل إلى نتائج تتسق مع أهداف البحث ومحتواه.

أما المنجزات البحثية التي عنيت بدراسة العلاقة بين الصورة والمكان في الشعر الأندلسي فقليلة. منها، دراسة (نمال، 2022) حول "جماليات الصورة المكانية وأبعادها في شعر ابن صارة الشنتريني". وقد خلصت الدراسة، إلى إجابة الشاعر في رسم الصور الحسية والمعنوية والواقعية والخيالية للمكان. ومنها، دراسة (الساير وسالم، 2022) حول "جماليات وأبعاد الصورة المكانية عند شعراء شلب بالأندلس". وقد انتهت إلى أن ابتناء صورة المكان كان انعكاساً لرغبة الشعراء في استعادة الذكريات. ومنها، دراسة (سكر، 2022) حول "سيميائية المكان في شعر ابن حزم الأندلسي"، وفيها معالجة للمكونات السيميائية لعلاقتي التشاكل والتقاطب المكاني. وقد خلصت الدراسة إلى أن هذه الممثلات قد نهضت بالوظيفتين الدلالية والتفاعلية، فأبانت أبعاد السياق المكاني، وأسهمت في بناء المشاهد التصويرية المكانية، وأعربت عن فلسفة الشاعر، وفتحت تجربته الشعرية على مسارب التأويل.

ولئن رصد بعض الباحثين ملامح من تجربة البطليوسي الشعرية، فإن أياً منهم لم

يتعرض لدور المجانسات والمطابقات في تشكيل صوره المكانية، وهو ما تسعى الدراسة الحالية إلى إضافته إلى سلسلة الدراسات السابقة. يُذكر من ذلك دراسة سلمى سلمان علي (2013) المعنونة بـ "الأسلوب في شعر ابن السيد البطليوسي: دراسة تطبيقية فنية" و دراسة خالد عبد الكاظم عذارى الماجدي (2017) المعنونة بـ "تجليات القلق الذاتي في شعر ابن السيد البطليوسي".

وتوسل البحث بالمنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من المنهج الأسلوبي. وقد تضمن تعريفاً بأهم المفاهيم الأولية وتأسيساً لموقع البديع في البلاغة، ابتداءً من وصفه محسناً كلامياً، وصولاً إلى إعطائه وظيفة أساسية في بناء النص وتعميق معانيه. واهتم البحث بفحص دور البديع في تشكيل صور البطليوسي المكانية، فدرس حضوره من خلال المطابقات والمجانسات، مناقشاً المستويات اللغوية والإيقاعية لذلك الحضور.

أولاً- المفاهيم الأولية:

البَدِيعُ في اللغة من بَدَعَ الشَّيْءَ يُبَدِّعُهُ: أي أَنشأَهُ وَبَدَأَهُ. وَالبَدِيعُ: الشَّيْءُ الَّذِي يَكُونُ أَوَّلًا. وَالبَدِيعَةُ: كُلُّ مُحَدَّثَةٍ. وَأَبْدَعَ الشَّيْءَ: اخْتَرَعَهُ. وَالمُبْتَدِعُ: المُخْتَرِعُ. وَالبَدِيعُ: الجَدِيدُ، المُحَدَّثُ، العَجِيبُ، وَجمعه: بَدَائِعُ. وَالبَدِيعُ: من أسمائه تعالى. وَأَبْدَعَ اللهُ الخُلُقَ: خَلَقَهُمْ لا عَلَى مِثَالِ سابقٍ. وَفي الذكر الحكيم: {بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ} (البقرة، 117). وَأَبْدَعَ الشَّاعِرُ: جَاءَ بِالبَدِيعِ فِي شِعْرِهِ (ابن منظور، 2020، بَدَعَ، 1، 342). وَالبَدِيعُ في الاصطلاح: "اسمٌ مَوْضُوعٌ لَفَنُونٍ مِنَ الشَّعْرِ يذُكَّرُهَا الشَّاعِرُ وَنقَادُ المُنَادِبِينَ" (ابن المعتز، 2012، 72). وَهو: "عَلِمَ تُعْرَفُ بِهِ وَجُوهٌ تُحَسِّنُ الكَلَامَ، بَعْدَ رِعَايَةِ تَطْبِيقِهِ عَلَى مُقْتَضَى الحَالِ وَوَضُوحِ الدَّلَالَةِ" (القرويني، 2002، 46). وَعَدَّ ابن خلدون بعض أنواعه، فهو عنده: النَّظْرُ فِي تَرْبِيبِ الكَلَامِ بِنَوْعٍ مِنَ التَّنْمِيقِ، إِمَّا بِسَجْعٍ يَفْصَلُهُ، أَوْ تَجْنِيسٍ يَشَاهِيهِ بَيْنَ أَلفاظِهِ، أَوْ تَرْصِيعٍ أَوْزَانِهِ، أَوْ تَوْرِيَةِ عَنِ المَعْنَى المَقْصُودِ بِإِبْهَامٍ أَحْفَى مِنْهُ اشْتِرَاكِ اللفظِ بَيْنَهُمَا، أَوْ طَبَاقٍ بِالتَّقَابُلِ بَيْنِ الأضدادِ، وَأَمْثال ذلك (ابن خلدون، 2000). وَيمثل هذا العلم أحد الدعائم الثلاث التي يقوم عليها علم البلاغة، وهي: البيان، والمعاني، والبديع. ويندرج وراء قسمين، هما: المحسنات المعنوية، ومن أنواعها المطابقة، والمقابلة، ومراعاة النظر، وغيرها كثير؛ والمحسنات اللفظية، وتتضمن: الجناس، والسجع، والموازنة، وغيرها (القرويني، 2002، 255).

وَالطَّبَاقُ فِي اللُّغَةِ: مِنَ طَبَّقَ، وَطَبَّقَ كُلُّ شَيْءٍ: مَا سِوَاهُ، وَالجَمْعُ أَطْبَاقٌ. وَالمُطَابَقَةُ: المُوَافَقَةُ، وَطَبَّقَ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ: جَعَلَهُمَا فِي حِذْوِ وَاحِدٍ، وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: وَافَقَ شَيْئٌ طَبَقَةً (ابن منظور، طبق). لَذا تَتَضَمَّنُ دلالة المطابقة في المفهوم اللغوي: الموافقة، والمقاربة، والمساواة ما بين شيئين في مقدارهما، من غير زيادة، ولا نقصان (القيرواني، 1981، 2). وَالطَّبَاقُ فِي الاصطلاح البلاغي: الجَمْعُ بَيْنَ الشَّيْءِ وَضِدِّهِ (العسكري، 1952، 307)، كالجَمْعِ بَيْنِ

اسمين متضادين، مثل: النهار والليل، وكالجمع بين فعلين متضادين، مثل: يُظْهَرُ وَيُظِنُّ، وكذلك كالجمع بين حرفين متضادين، كالذي نراه بين "اللام" و "على" في قوله تعال: {لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ} (البقرة، 286)، ففي "اللام" معنى المنفعة، وفي "على" معنى المضرّة. وقد تكون المطابقة بالجمع بين نوعين مختلفين، كالذي نراه بين "ميتاً" و "أحياء" في قوله تعال: {أَوْ مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ} (الأنعام، 122). وقد تعددت التسميات البلاغية الدالة على هذا الفن، فقيل: الطَّبَاق، والمُطَابَقَة، والتَّضَاد.

والجناسُ والمجانسةُ والتجانسُ والتَّجْنِيسُ كلها مشتقةٌ في اللغة من الجنس، وهو الضربُ من كل شيء. وجانسه: شاكله. وتجانس الشئان إذا دخلا تحت جنس واحد (ابن منظور، جنس). والجناسُ في اصطلاح علماء البلاغة: "أن تجانس الكلمة أخرى في تأليف حروفها ومعناها" (ابن المعتز، 2012، 25). وعند ابن الأثير "سمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد. وحقيقته؛ أن يكون اللفظ واحداً، والمعنى مختلفاً" (ابن الأثير، 1999، 241). ومثاله قوله تعال: {وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِئُوا غَيْرَ سَاعَةٍ} (الروم، 55)، فقد اتحد اللفظان (الساعة وساعة) في النطق، واختلفا في المعنى، فالمراد بالساعة الأولى: القيامة، والمراد بالثانية: المدة الزمنية.

والصورة المكانية تأخذ الطابع الواقعي الذي يصور الأديب من خلاله ملامح البيئة كالجبال والأنهار والرياض، أو يجسد الأحداث والمعالم ذات النزعة الطبيعية كالرياح والأمطار، أو يذكر الصور البشرية للمكان كالمدن والرحلات. ومن ثم، فهي "صورة المكان الجغرافي الذي تتحدد فيه الدراسة وفقاً لخصائص الظاهرة الثابتة والمتغيرة فيه زمانياً" (عنوز، 2018، 631).

ثانياً- البديع بين تحسين الكلام والوظيفة النصية:

لم تستقر الحمولة المعرفية للبديع عند المتقدمين والمتأخرين، فاستُخدم بمعنى الجديد في البلاغة، وتفاوتت مواقف البلاغيين منه بين إنكار وإنصاف (عبد المجيد، 1998، 14)، وهو ما يرى من الجاحظ (ت: 255 هـ) والجرجاني (ت: 392 هـ) والأمدي (ت: 370 هـ) والعسكري (ت: 395 هـ) (برماد، 2022، 33). وشغل علم البديع اهتمام الباحثين منذ السكاكي (ت: 626 هـ) في مؤلفه "مفتاح العلوم"، وقد حدد وظيفته في تزيين الكلام وتحسينه، فميز المحسنات اللفظية من المعنوية (السكاكي، 1987، 1، 423). وسار القزويني (ت: 682 هـ) على خطا السكاكي، فالبديع -في رأيه- لا يحفل بمطابقة الكلام لمقتضى الحال ولا بأداء المعنى أو وضوح الدلالة (القزويني، 1904، 347). ودار الخلاف بين من جاء بعدهما من العلماء -أمثال السلجماسي وابن أبي الإصبع المصري- حول موقع البديع من جوهر البلاغة، فبقي عند الجمهور في منزلة الرقش والتتميق (علي، 1986، 6). وكان

للجمود الذي طبع أدب الشعراء الذين اعتنقوا الصنعة أثر في حصر وظيفة البديع بتحسين الكلام، فتباري المتأخرين في جمع ضروبه إبرازاً للمقدرة اللغوية قادمهم إلى الابتذال، بدلاً من اتخاذه سبيلاً لإجلاء المعاني وإظهار الجماليات الفنية، فكان أن اتخذ البديع منزلة لا ترتقي إلى علوم البيان والمعاني، وعلّة ذلك سوء الاستخدام (علي، 1986، 7).

وقد أصل محمد مندور لفن البديع في كتابه "النقد المنهجي"؛ إذ قدّم عرضاً تنظيرياً لم يخرج فيه عن الرؤية التقليدية لمقومات الشعر الفنية؛ فرأى في البديع تكلفاً لا يدخل في جوهر الشعر، وطريقة في تحسين الكلام لا تخلو من الغلو والفساد (مندور، 2007، 52). وتتمثل الروافد النقدية التي تأسس عليها حكمه النقدي في الثقافة اليونانية القديمة والمذهب التأثري أو الجمالي للمدرسة الفرنسية المعتمد على الحكم الشخصي، فلم يتذوق البديع، ورأى فيه ابتعاداً عن أصالة الطبع وصدق العاطفة، وهي عنده المعايير الأساسية لقبول الشعر (فوزي، 2022، 357).

وكان بين الدارسين من عزا نمطية التعامل مع علم البديع إلى الابتعاد عن تناول الكلي الشامل للمتن النصي؛ إذ يتم الحكم على وظيفة الصنعة البديعية في حدود البيت أو البيتين لا في حدود النص وسياقه، وهو ما ذهب إليه محمد عبد المطلب (1995، 110). ومن هنا كانت الحاجة إلى تجديد الرؤية لفنون البديع للبحث عن أثارها الجمالية والفنية والدلالية في السياق وفي أفق التلقي، لذا جاءت دعوة أمين الخولي (1996، 239) الرائدة لتجاوز البحث البديعي من الجملة إلى مستويات نصية أوسع. وبسبب القول في وظيفة البديع وجمالياته -في رأي الخولي- لا بد أن يتجاوز عمل المدرسة الكلامية التقليدية، فيمتد من الجملة إلى الفقرة الأدبية ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر، بوصفها كلاً متماسكاً متواصل الأجزاء (الخولي، 1996، 239).

ومن الممارسات العربية التي منحت البديع روحه الجديدة بإعطائه وظيفة أساسية داخل النص محاولة محمد العمري في مؤلفه "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية" ومحاولة سعد مصلوح في عمليه "نحو أجرومية للنص الشعري" و "مشكل العلاقة بين البلاغة والأسلوبيات اللسانية" (برماد، 2022، 35). وقد تناول صلاح فضل قضية البديع، فرأى أن عيب الدرس البديعي التقليدي يعود إلى حصره في النماذج الجزئية وإلى نقص تشبعه بالبحث اللغوي والأسلوبي واللساني والتداولي، مما يؤدي بالقدرة على تحليل دلالاته الفعلية، ذاهباً إلى أن الفاعلية الوظيفية لوحدها البديع وكفاءتها التعبيرية والجمالية رهن "موقعها من النص ودرجة كثافتها ودورها في متالياته" (فضل، 1992، 122). وبالعودة إلى مصلوح فإن الدعوة إلى ربط البلاغة باتجاهات المعرفة الحديثة -ولا سيما اللسانيات النصية- كان من شأنه أن يخرج الدرس البديعي من التقليد والتحجر والجمود (برماد، 2022، 36)؛ إذ يرى أن "في التراث

البيديعي من الثراء والخصوبة ما يحفز الجادين من الباحثين إلى استقراغ وسعهم في إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصي" (مصلوح، 2003، 237). وكان من النقلات المهمة ربط البيديع باللسانيات النصية، وهو ما أتاح النظر إلى فنون البيديع بوصفها وسائل للتماسك النصي في مستويي السبك والحبك مع الارتباط بالمكونات الأخرى مثل التناس (الفوزان، 2020، 126)، ويمكن التمثيل لذلك بدراسة جميل عبد المجيد: "البيديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية".

ويأتي زليغ هاريس (Z.Harris) و هاليداي (Halliday) في مقدمة الباحثين الغربيين الذين نادوا بالتحول في الدرس البلاغي إلى أفق البحث النصي، وهو ما أشار إليه سعد مصلوح، ذاهباً إلى أن دعوة الخولي كانت سابقة لها، فلو "وجدت من يتابعها من اللسانيين والبلاغيين [لأحدثت] ثورة في الدرس اللساني والبلاغي [فانتقلت به] من نحو الجملة إلى نحو النص وبلاغة النص" (مصلوح، 1988، 839). والبيديع في الفكر الغربي تشكيل فني لا ينحصر في إطاره التحسيني، وإنما يتعدى إلى أن يكون طريقة في التفكير (عبيد الله، 2015، 153). فقد صاغت المستعربة سوزان ستينكفيتش (1994) مفهوماً جديداً للبيديع، فجعلته أساسياً في بناء القصيدة وتعميق معانيها. وقد قدمت البيديع بوصفه تعبيراً عن التمدن إبان نشوء الخلافة العباسية وما صاحبها من انفتاح ثقافي أتاح مساحات جديدة للفكر والتعبير (مقدادي، 2020، 76)، فكان البيديع تعبيراً عن روح العصر الجديد الذي غلبت عليه مجازية التصوير والتأويل (ستينكفيتش، 1999، 275).

وانطلاقاً من دعوة البحث البيديعي الحداثي إلى سبر فنونه عبر استثمار آليات القراءة النصية تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة فاعلية المصاحبات البيديعية -الطباقية والجناسية- في النسيج النصي للصور المكانية في شعر البطلبيوسي، بوصفها مجموعة مؤشرات تشكل جزءاً أساسياً من لغة النص، وتسهم في بناء سياقه، وذلك للكشف عن العلاقات الدلالية التي تؤديها والجماليات التي تحتويها. وستحاول الدراسة ألا تتوقف عند الجانب البيديعي من زاوية الإيقاع، وإنما ستفتح منافذ لها للكشف عن إمكانية فن البيديع في رصد المكونات الأساسية للصورة المكانية، بوصفه عنصراً حيويماً مساهماً في تكوين هويتها. وستتحرك الدراسة داخل السياق الصوري المكاني لرصد العلاقات اللغوية والإيقاعية التي أنشأها البيديع بين أطراف الصور والسياق الراعي لها للوصول في النهاية إلى تأثيره في المعنى ودوره في الدلالة.

ثالثاً: فاعلية البيديع في تشكيل الصور الشعرية المكانية

1. فاعلية المطابقة البيديعية في المستويين الإيقاعي واللغوي

كشفت الثنائيات المتضادة في البنى التصويرية المكانية عن الطاقات التعبيرية الكامنة

فيها، فأثرت جمالياتها على مستويي الشكل والمضمون. وتضمنت الكلمات المنطوية على معنى التحوّل الزمنيّ إحياءً بالصيرورة التي تلفّ الوجود الطبيعيّ المحيط بالإنسان، وكشف إيقاعها عن أسلوب الشاعر الخاص في إثارة التلقّي السّمعّي. وأحدث الشاعر بالتجاور التّخالفّي بين الألفاظ في السّياق الصّوريّ المكانيّ تنبيهات صوتيّة، مما أثري دلالات المطابقات اللفظيّة. وقد شكّلت التراكيب بنياتٍ مهمينة "إذ تبقى الألفاظ بأعيانها دالّة على المعاني بأعيانها، ويبقى ما تقتضيه الأحوال محتاجاً إلى ما يدلّ عليه، وكلّ معنى لا بدّ أن تكتفه أحوالٌ تخصّه" (لاشين، 1980، 65). قال ابن السيّد البطلوسي (2007، 118) (من الطّويل):

إذا عبّد الرّحمن في مثنه عالا بدأ الرّهو في العطفين منه جؤل
هو الفلك الدّوار في سهواته ليبدّر النّياحي مطّلع وأقول

عقد الشاعر ثنائيّة ضدّيّة في هذه الصّورة المكانية الحركيّة التي وُصف فيها المدارُ يسبح فيه الجرم السّماويّ، وقد جعل في موضع السّرج من ظهر الفرس، ووجّه المشابهة بين البدر والمدوح الظّاهر الظهور تارةً والاختفاء تارةً أخرى. وقد أقام الشاعر التّشكيل الفنّي الطّباقّي بالجمع بين الطّلوع والأفول، لكنّه أسس لجملة علاقات ضدّيّة داخلية، فارتفع من المستوى البصريّ الشّكليّ إلى المستوى الحسيّ القيمّي. واللفظان المتضادّان (مطلع وأقول) في هذا السّياق الصّوريّ المكانيّ منبّهان صوتيّان مركزيّان، يشدّان انتباه المتلقّي إلى المفارقة الحاصلة بين دلالتيهما. وقد أسسها الشاعر على أسس حسيّة في الظّاهر ونفسيّة في الباطن؛ إذ توازى في التّقابل اللفظيّ الطّباقّي مستويان: خارجيّ، ذو بعد حسيّ، في المستوى القريب للصّياغة، وداخليّ، ذو بعد نفسيّ، بالنّظر إلى العلاقة السّياقيّة. وبناءً عليه فإن الدّلالة الحقيقيّة البعيدة للتّقابل اللفظيّ داخليةً نفسيّةً، أي إنّها مرتبطة بالمعنى الباطنيّ لا الظّاهريّ، فحقّق هذا التّداخل للتّشكيل اللفظيّ جماليّة خاصّة، كما حقّق السّعريّة للتعبير

وقد أحدثت المصاحبة الطّباقيّة هنا بين الطّلوع والأفول تنبيهاً صوتيّاً إضافةً إلى التّنبيه الدّلاليّ بسبب المجاورة اللفظيّة بين المتصاحبين بديعيّاً. فقد حافظ الشاعر على التّتابع بين اللفظين المتضادّين، وأتى بهما متعاقبين، واستخدم الأداة اللّغويّة (الواو) لعطفهما، فساعدته في توليد الدّلالة الخاصّة التي أنتجها التّقابل الطّباقّي المحض بين هذين الرّمزين اللفظيّين المكانيّين. وعكست الصّوتيات التّوازن الإيقاعيّ القائم على التّوافق، وبرزت جماليّاته من خلال الأداء الكلّيّ الذي عزّز العلاقة بينه وبين المعنى. فقد تقصد الشاعر تكرار صوتي العين والفاء، ومثّل هذا التّنميّق الشّكليّ عنصراً بنيائياً أساسياً، إذ تداخلت المستويات الإيقاعيّة واللّغويّة والبلاغيّة، فمنحت السّياق الصّوريّ سماتٍ خاصّة تميّز بها. وعليه فقد استنثار

متعة التلقّي أمران: أولهما، الجانب الموسيقيّ الناجم عن التكرار الصوتيّ لحرفي العين والفاء (عابد، علا، عطفين، مطلع) (في، العطفين، فلك، أفول). والثاني، تقابل اللّفظين من النّاحية اللّغويّة في المضمون

وارتبط تنظيم الوزن والقافية والأصوات بالسياق العام وإيحاءات النصّ. وأدى توظيف التّقابل اللّفظيّ الطّباقيّ اعتماداً على هذا التنظيم الى استقرار الألفاظ في أماكنها، فضلاً عن فوائده الصوتيّة والدلاليّة. وحقق الخصوصيّة الشعريّة للشاعر عنايته بجماليّات التشكيل الفنّي وجماليّات تشكيل المعنى في سياقاته الصّوريّة المكانية المتميّزة بالوحدة العضويّة. ولا ينفصل المضمون "عن حركة البنية الداخليّة للفنّ الشعريّ، وإدراك الواقع إدراكاً جمالياً يلغي بالضرورة عملية الفصل بين الشكل والمضمون" (عبد مسلم، 2002، 50). قال ابن السّيد البطليوسي (2007، 113) (من الرّمل):

فَهُوَةٌ تُحَكِّي الَّذِي فِي أَضْلَعِي	مِنْ جَوَى الحُبِّ وَمِنْ لَفْحِ الحُرْقِ
بِيَدِي ساقِ تَرَى فِي طَوْقِهِ	بَدَرَ تَمَّ قَدْ تَجَلَّى فِي غَسَقِ
خَلْتُهَا إِذْ عَرَبْتِ مِنْ تُغْرِهِ	شَمْسَهَا أَبْقَتِ بِخَدْيِهِ شَفَقِ

قابل الشّاعر في هذا السياق الصوري المكاني بين اللفظ الدال على الإظلام واللفظ الدال على الإضاءة (غسق شفق)، كما قابل بين اللفظ الدال على الكوكب الليلي واللفظ الدال على النجم النّهاري (بدر شمس)، فحقّق نوعاً من التوازي بين الألفاظ بسبب موضعتها في السياق العام وما تضمّنته من إيحاءات. ولم ترد الألفاظ المتضادة لإكمال الوزن فحسب، مع أنّ بعضها ورد في موضع الضّرب (غسق / شفق)، إذ إنها أساسية لإنشاء الصور المكانية المعقودة على معانٍ رشيقة. وقد أفاد الشّاعر من دور القافية في جذب انتباه السّامع إلى المعنى، فحقّق الفاعليّة المطلوبة للمعاني والدلالات الكامنة في النّظام البديعيّ، حاملاً المواد اللّغوية والإيقاعية للمصاحبات الطباقيّة على إصابة الغايات التّعبيريّة والتأثيريّة والتنبهية. ولا بدّ من الإشارة إلى التوازن الإيقاعيّ الذي حقّفته عدّة عوامل، ومنها تعزيز الإيقاع بأصوات متّفقة في ملامحها الصوتيّة. فقد اعتمد الشّاعر الأصوات القويّة وكرّرها عمودياً وأفقيّاً، فأشاع إيقاعاً لافتاً في المستوى الصوتيّ (قهوة، الحرق، طوقه، غسق، خلّتها، خديّه، شفق). ومنه تقييد القافية الذي حدّد من تدفّق الإيقاع؛ إذ فرض وقفاتٍ حادّة، مما أحكم التأثير، لتوافق الدلالة مع الموقف النّفسيّ للبات

وأنت بلاغة سياقات الشّاعر الصّوريّة المكانية من تلاحم الألفاظ شكلياً ومن انسجامها مع المعاني دلاليّاً، كما اكتسبت البنى اللّغويّة بعدها التأثيريّة من المزوجة بين الأساليب الفنيّة البديعيّة والإيقاعيّة. وكثيراً ما عزّر الشّاعر سياقاته بالمفارقات والموافقات البديعيّة. ولا

بدَّ من الإشارة إلى اختلاف "المفارقة عن الصُّور البسيطة التي حدَّدتها البلاغة في الطَّباق والمقابلة؛ لأنَّ المفارقة تتجاوز الجملة إلى النَّصِّ ككلِّ، مادامت ترتبط بالمجال الفكري الَّذي يثير موقفاً عامّاً داخل القصيدة" (كتوني، 2010، 200). قال ابن السَّيد البطليوسي (2007)، (53) (من الكامل):

بَدْران: بَدْرٌ قَدْ أَمِنْتُ غُرُوبَهُ
يَسْعَى بَدْرٌ جَانِحٌ لِلْمَغْرِبِ
فَإِذَا نَعِمْتُ بِرَشْفِ بَدْرِ غَارِبِ
فَأَنْعَمَ بِرَشْفَةِ طَالِعٍ لَمْ يَغْرِبِ

ارتبطت الألفاظ بعضها مع بعض هنا بعلاقاتٍ فنيَّةٍ عدَّةٍ أدَّت إلى انسجام الدَّلالات المعجميَّة الخاصَّة للكلمة مع دلالة السِّياق العام للصُّورة، وهو ما أدى إلى تطويع ناصية اللُّغة لما يخدم مقامي التَّعبير والتأثير. فقد أحدث الشَّاعر مصاحبةً بديعيَّةً من خلال طباق الإيجاب بين (غارب و طالع)، فبدا كلُّ منهما موجَّهاً صوتيًّا وموجَّهاً دلاليًّا لما تضمَّنه السِّياق الصوري. فقد عقد إحياء اللُّفظين اعتماداً على اتِّفاقيتهما في الدَّلالة على الحركة والحيويَّة، أي الفاعليَّة في المكان، إضافةً إلى اعتماده على توافقيهما من الناحية الصرْفِيَّة، وكلاهما على وزن فاعل. أدى ذلك إلى توافق شحنتيهما التَّخيُّليَّتين مع مضمون الصُّورة ومعناها ودلالاتها

وأحدث الشَّاعر تكراراً تجنيسيًّا على مستوى ألفاظ السِّياق امتدَّ إلى مستويي العروض والضَّرْب، وتعرَّزت قيمته بسبب طريقة الشَّاعر في توزيعه؛ إذ تراكمت الألفاظ المتجانسة، وقصَّرت المسافة السِّياقيَّة بينهما: (بدران، بدر، ببدر، بدر) (غروب، للمغرب، غارب، لم يغرب). وأدى تكرار المواد اللُّفطيَّة على هذا النَّحو إلى تعميق الانفعال الَّذي لازمها، كما أدى إلى ارتباط التَّراكيب الصُّوريَّة مع بعضها ضمن البنية الدَّائريَّة للنَّصِّ، أضف إلى أنَّه ساعد على تطويع المعنى من خلال تكراره لألفاظ متشابهة في الشَّكل مختلفه في الدَّلالة. وارتفعت الوتيرة النُّغميَّة والدَّلاليَّة لهذا الأسلوب البديعي؛ لأنَّ الشَّاعر التزمه في العروض والضَّرْب (غروب، للمغرب، غارب، لم يغرب). وأدى التزام الأصوات قبل حروف الرُّويِّ إلى توفير إيقاعاتٍ رديفةٍ لافتةٍ، ولاسيما وقد تطابقت ألفاظ القافية مع العروض: للمغرب، لم يغرب = 0//0/0/ متفاعل

واكتسبت سياقات صور ابن السَّيد البطليوسي المكانية جماليَّاتها عندما جعل الألفاظ جزءاً من ثنائيَّة طباقيةٍ شُخصت فيها المجرّدات، فأحدث بالمصاحبة البديعيَّة سبكاً خاصّاً في مستوى النص. وكان من شأن السِّياق الصُّوريِّ "توليد ثنائيَّة الدَّلالة بين الغرابة والمفارقات من خلال الجمع بين الضَّدين، والتَّقابل بين النُّقيضين، سواء بالاستعارة أو المقابلة أو غيرهما من الأساليب، وهذه الغرابة هي سرُّ الجماليَّة الشَّعريَّة" (طحطح، 1993، 345). قال البطليوسي (2007، 107) (من الطَّويل):

أَبَا بَكْرٍ اسْتَوْفَيْتَ زُهْرَ مَحَاسِنِ تُنَافِسُهَا زُهْرُ النُّجُومِ الطَّوَالِعِ
قَدَحْتُ زِنَاداً مِنْ ذَكَائِكَ لَمْ يَزَلْ يُبَيِّرُ فَتَعَشَى الْبَارِقَاتِ اللَّوَامِعِ

أوقع الشاعر الصورة المكانية في وجدان المتلقي موقع المبالغة في تفخيم الممدوح، متكئاً على معنى تقليديّ استوحاه من الموروث الثقافيّ. وقد استلهم لصورته لفظين دالّين على الإضاءة والعتمة (ينير/ فتعشى)، فعقد بينهما مصاحبةً بديعيةً طباقيةً، مصطنعاً لأدواته اللغويةً انزياحاتٍ خاصةً تركت صداها من الناحيتين النصّية والتعبيرية. واعتماده الأصوات المجهورة التي طغت على السياق أغنى الإيقاع، وأحكم السبك، وزاد التأثير في التلقّي، وساعد على إيصال المعنى والدلالة. وعزّز الوزن العروضيّ للطويل صفةً الجهر الغالبة على صوتيات السياق الصوري المكاني، والتي تتبدى بشكل خاص في شيوع اللام والميم والنون والراء، مما أحدث توازناً بين البنى اللغوية والبلاغية والإيقاعية. وقد انسجم التّنغيم الصوتي مع النظامين اللغويّ والبديعيّ الموظّفين في السياق النصّي، إذ عزّزت المعطيات اللغوية سمات الإيقاع الصوتي الحرفي من حيث الجهر، كما أفصحت عن المفارقة المعنوية الكامنة في المضمون البديعيّ الذي قامت عليه الصورة

وعزّز الشاعر التماسك المعنويّ بين الألفاظ عندما عَضَدَ الرّبط البديعيّ بالسبك النحويّ والعروضيّ، وعندما جمع على الصورة المكانية العلاقات الفنيّة مع العلاقات الدلالية، أو عندما عدّد المصاحبات البديعية مع التّعاقب بين أطرافها عروضية. لذا تميّز سياق صورته المكانية بالتماسك والانسجام لتداخل البنى الفنية الفاعلة فيه. وقد اتّخذ الشاعر الرّوافد البصرية والرّوافد الدلالية عناصر أساسية لرفد الفضاءات الصورية المكانية بالتوازن والانسجام. "والرّافد البصري هو الرّافد ذو المرجعية المادية الشكلية والصوتية والتشكيلية من جهة قواعد اللغة وآلياتها، والرّافد الدلالي هو المحمول الأدبي والمعاني المنبثقة من الكلمات والأحرف" (الثعالبي، 1990، 45). قال البطلبوسي (2007، 106) (من الطويل):

وَمَا هَاجَ هَذَا الشَّوْقَ إِلَّا مُهْفَهْفُ هُوَ الْبَدْرُ أَوْ بَدْرُ الدُّجَى مِنْهُ طَالِعُ
إِذَا غَابَ يَوْمًا فَالْقَلُوبُ مَغَارِبُ وَإِنْ لَاحَ يَوْمًا فَالْجُيُوبُ مَطَالِعُ

لقد تصاحبت الألفاظ في هذا السياق الصوري المكاني بديعيةً ونحويةً وعروضيةً؛ إذ ألّف الشاعر بالعلاقات الفنيّة بين الألفاظ المتباعدة والمنفصلة لغويّاً (غاب/ لاح) (مغارب/ مطالع). وأدى هذا التّعاضد بسبب تعدّد الروابط الفنيّة إلى تماسك السياق الصوري وإلى تزيينه وإبراز جماليّاته؛ إذ شَفَّ عن إحياء عدة لفت الشاعر بسببها انتباه المتلقي.

فقد استحضّر الشاعر في هذا السّياق مصاحبتين طباقيتين (مغارب/ مطالع) (غاب/ لاح) ومصاحبةً جناسيةً (طالع/ مطالع). وتميّزت هذه المناجاة باستخدام أسلوب الشّروط، واختاره الشاعر لما ينطوي عليه من خاصّيات النّأثير (إذا غاب يوماً فالقلوب مغارب) (وإنّ لاح يوماً فالجُوب مطالع). وعكس هذا الأسلوب نوعين من التّكرار القائم في السّياق: الأوّل، هو التّكرار العروضي لتفعيلتي الطّويل (مفعولن مفاعيلن) مرّتين في كلّ شطر. والثّاني، هو تشكيل التّراكيب على أساس النّقطيع الثّنائي، وفيه تكرّرت الصّورة النّحويّة بشكل تام على المستوى الأفقيّ لصياغة البيت الثّاني: (أداة الشّروط، فعل الشّروط، الفاء الرّابطة، جواب الشّروط المتضمّن جملةً اسميّةً مكوّنةً من مبتدأ وخبر). وعليه، فقد ساهمت الوقفات التّركيبية في تعزيز التّنغيمات الإيقاعيّة؛ إذ أدّى التّطابقان الصّرفيّ والعروضيّ بين شطري البيت الثّاني إلى إحداث تنبيهات صوتيّة لافتة. وقد دعمت المجانسات والمطابقات طاقة الألفاظ والتّراكيب التّعبيرية، كما أنّها ناسبت المستويات الصوتيّة في السّياق، لذا أصاب الشّاعر الغابيتين التّبيهيةً والنّأثيريةً، وأضفى على السّياق جماليّات خاصّةً

واتّسمت الصّور المكانية في شعر ابن السيّد البطليوسي بوجود علاقات واضحة بين القوالب العروضية والقوالب اللّغوية والبلاغيّة. وكثيراً ما استعان الشّاعر بحروف الوصل والفصل لرفع الوتيرة الإيقاعيّة للجمل المتوازنة. وكثيراً ما تناظرت الجمل لغويّاً، وتمثلت عروضياً، وتضمّنت مصاحباتٍ بدعيّةً متعدّدة ومتوازنة. ولا بدّ من الإشارة إلى أن الإيقاع هو "ذلك النّسيج من التّوقيعات والإشباع والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع" (سلوم، 1983، 2). قال البطليوسي (2007، 105) (من الطّويل):

فَفِي الْقَلْبِ مِنْ نَارِ الشُّجُونِ مَصَافٍ وَفِي الْخَدِّ مِنْ مَاءِ الشُّوْنِ مَرَابِعُ

اتّخذ لفظ الماء والنّار هنا دلالات خاصّة، وقد ارتبط هذان المعطيان ارتباطاً خفيّاً بالزّمن. وورودهما في مصاحبةٍ بدعيّةٍ طباقيةٍ داخل السّياق الصّوريّ ارتفع بمستوى المظهر الجمالي له، لأنّهما اضطلعاً بمهمّة الكشف عن الحالة النّفسيّة للباث، كما أدّى دور الكشف عن تلازم الشّكل والمضمون في رؤيته الشّعريّة. كما أحدث اللّفظان المتصاحبان بدعيّاً (مصايف / مراع) تنغيماً لافتاً لانتباه المتلقّي، ولا سيما مع تكرار فونيمي الميم والألف فيهما، ومع توازنهما صرفيّاً (مفاعل)، وتوظيف الشّاعر لهما في موضعي الضّرب والعروض. وأحدث تناظر الجمل في شطري البيت لغويّاً وتمثلتهما عروضياً تماسكاً لغويّاً ودلاليّاً، فالصيغة النّحويّة متكرّرة في الشّطرين (جار ومجرور على أنّهما خبر مقدّم، جار ومجرور مضاف، مبتدأ مؤخّر)، والصّيغة العروضية متكرّرة أيضاً (فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن)، وقد تضمّن البيتان مصاحباتٍ بدعيّةٍ طباقيةٍ متناظرة، وعبر كلّ ذلك عن تفاعل البنى الفنيّة في تشكيل جماليّات صور ابن السيّد البطليوسي المكانية.

وأكسب ابن السَّيد البطلبوسي اللُّغة دوراً إشارياً في أعلى مستوياته؛ إذ أحدث بوساطتها علاقات طريفة داخل السَّياق الصُّوري. وكثيراً ما وزَّع الأمكنة وفق آلية التَّضاد على مستوى الاتِّجاه، مؤسساً مصاحبات بديعيةً طباقيةً على المستوى الأفقي للسَّياق الشُّعري. وعبر هذا عن الرُّوى الفلسفيَّة الجماليَّة، كما أكسب النَّصوص ديناميات خاصَّة، ولاسيما عند عقد العلاقات النَّحويَّة بين المتصاحبات كالعلاقة السَّببيَّة. وقد أفاد الشَّاعر من الإيقاع بوصفه "الفاعليَّة التي تنتقل للمتلقِّي ذي الحساسيَّة المرهفة الشُّعور بوجود حركةٍ داخليةٍ ذات حيويَّةٍ متناميةٍ تمنح التَّابع الحركيَّ وحدةً نغميَّةً عميقةً عن طريق إضفاء خصائصٍ معينةٍ من عناصر الكتلة الحركيَّة، تختلف تبعاً لعوامل معقدة" (أبو ديب، 1974، 230). قال البطلبوسي (2007، 94) (من الطُّويل):

جَنَابُ بَكَتَ فِيهِ غَمَامٌ جُودِهِ فَأَضْحَكُنْ رَوْضَ الْمَجْدِ عَنْ زَهْرِ الشُّكْرِ

أسَّس الشَّاعر للعلاقة الطباقية الفنِّية من خلال التَّنَاطر بين الأمكنة في الطَّبيعة الحيَّة؛ إذ عقد مقابلةً ضدِّيَّةً بين بكاء الغمام وضحك الرُّوض. واستعان على مصاحبته البديعية الطباقية بالفاعلين (بكت وأضحكن)، منشئاً علاقةً لغويَّةً بينهما، فضحك الرُّوض سببه بكاء الغمام. وقد جعل النَّتيجة الدَّلاليَّة رهن المهمة النَّحويَّة التي أدنتها الفاء العاطفة؛ إذ أفادت التعقيب، فبكاء الغمام سببه ضحك الرُّوض. وبوساطة هذه العلاقات الطَّريفة في المستويين النَّحويِّ والبديعيِّ أحدث الشَّاعر ترابطاً جماليّاً على مستوى السَّياق الصُّوريِّ المكانيِّ

2. فاعليَّة المجانسة البديعية في المستويين الإيقاعي واللغوي

اعتمد الشَّاعر على المجانسة البديعية بوصفها واحدةً من أهمِّ العوامل المؤثِّرة في المتلقِّي جماليّاً، وارتبطت فيها التَّنبيهاات اللُّغويَّة التَّعبيريَّة والتَّنبيهاات الصُّوتيَّة. وقام هذا على أساس العلاقة التي أحدثتها المصاحبة الجناسيَّة بين ألفاظ متخالفةٍ دلاليّاً ومتماثلةٍ صوتيّاً، وتم عن طريق المماثلة أو المضارعة أو المقاربة. وقد أعمل الشَّاعر الجنس في مستوى صورهِ المكانيَّة ليحقِّق نوعاً من التَّماسك البنيويِّ على الصَّعيد الفنِّيِّ.

وارتبطت في السياقات الصُّوريَّة الإيقاعات الصُّوتيَّة بالإيقاعات العروضيَّة؛ إذ أحدث الشَّاعر توازناً بينهما، فأضفى التَّلَؤُم بين المضامين البلاغيَّة وطرق العرض اللُّغويَّة جماليَّاتٍ خاصَّةً على السَّياق. ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ للأصوات في المجانسات وظائف متعدِّدة ذات مستوياتٍ تتداولها وظائف البنى الفنِّية جميعها، والمستوى الأوضح لها التَّطريب والتأثير النَّفسيِّ. قال ابن السَّيد البطلبوسي (2007، 53) (من الكامل):

حَتَّى تَرَى زُهْرَ النُّجُومِ كَأَنَّهَا حَوْلَ الْمَجْرَةِ رَيْرَبٌ فِي مَشْرَبِ

استنثارت المصاحبة الجناسيَّة هنا انتباه المتلقِّي (ربرب ، مشرب)، وقد قامت على المجاورة. وطبعت الأصوات المتكرَّرة السِّيَاقَ بخاصيَّاته الفنيَّة التي اكتسبها من صفات الحرفين المتكرَّرين فيه، وهما الرِّاء والميم؛ إذ تكررَّ الأوَّل ستَّ مرَّاتٍ (تري، زهر، المجرَّة، ربرب، مشرب)، وتكررَّ الثَّاني ثلاث مرَّاتٍ (نجوم، المجرَّة، مشرب). وارتبط هذان الصَّوتان المتناغمان بالموقف العاطفيِّ الذي صدر عنه الباث، فحقَّق التَّوازن المستند إلى التَّوافق الصَّوتيِّ بين الفونيمات تناغماً مماثلاً مع البنيتين اللُّغويَّة والعروضيَّة؛ إذ ثمة علاقةٌ وثيقةٌ بين الإيقاع الصَّوتيِّ الرِّقيق الذي أحدثه صوتا الرِّاء والميم والإيقاع العروضي السَّريع الذي أحدثته تفعيلات الكامل. وقد بنى الشَّاعر الهندسة اللُّغويَّة للتراكيب على أساس الاتِّساع؛ إذ وزَّع العناصر المؤلِّفة للسِّيَاق توزيعاً مترابطاً، فتمازجت الدَّوال وكثَّلت بعضها، لذا بدت أكثر قدرة على الإيحاء بالحالة النَّفسيَّة للباث وأكثر جذباً لانتباه المتلقِّي. والملاحظ ابتعاد الباث عن الأدوات اللُّغويَّة التَّقريبيَّة وتذرعه باللُّغة المشخصَّة، فأحدث بذلك انزياحاتٍ ارتقت إلى أعلى درجات التَّعبير الفنيِّ جماليّاً

وأدى تراكم المصاحبات الجناسيَّة في سياق صور ابن السَّيِّد البطليوسي المكانية إلى ازدياد القيمة الإيقاعيَّة، وبالتالي إلى تنامي المعاني عبر الألفاظ المتشابهة صوتيّاً والمتخالفة دلاليّاً. وأردفت البنيتان اللُّغويَّة والعروضيَّة هذه القيم الإيقاعيَّة بما يدعمها، وشكَّلت معها عناصر بنيويَّة دالَّة في السِّيَاق الموظَّفة فيه. فقد أحدث الموقع العروضيُّ للألفاظ المتجانسة بروزاً صوتيّاً إضافيًّا، وأدى تشابه المستويات الصَّرفيَّة والنَّحويَّة إلى إحداث تنبيهاتٍ صوتيَّة رديفة. "وإذا كان للتمييز بين الوحدات الصَّوتيَّة الأوَّليَّة من حيث صفاتها وتكرارها وظيفة دلاليَّة فإنَّ لاستخدام المقاطع الصَّوتيَّة دوراً في تلوين الخطاب بألوان تختلف باختلاف أنظمتها من حيث التَّكرار والتَّجانس والإيقاع" (عبد الجليل، 2014، 73). قال ابن السَّيِّد البطليوسي (2007، 128) (من الطَّويل):

ضَمَانٌ عَلَى عَيْنَيْكَ أَنِّي هَائِمٌ	تَصَدُّعٌ قَلْبِي حَوْلَ وَصَلِكَ حَائِمٌ
هُمَامَانِ شَادَا بِنَيْتَ مَجْدٍ لَهُ التَّقَى	أَسَاسٌ وَأَطْرَافُ الرِّمَاحِ دَعَائِمٌ
لَكَ السَّرْحَةُ الغَنَاءُ فِي المَجْدِ لَمْ تَزَلْ	تُرَوِّضُهَا مِنْ رَاحَتِكَ العَمَائِمُ
رِيَاضٌ لَنَا سَجَعٌ بِمَدْحِكَ وَسَطُّهَا	كَأَنَّ عَلَى أَفْئَانِهِنَّ حَمَائِمُ
كَسَتْكَ بَطْلِيُوسٌ بِهَا عَقْرِيَّةٌ	كَمَا انْشَقَّ عَنْ زَهْرِ الرِّيَاضِ كَمَائِمُ

تعدَّدت المنبِّهات التَّجانسيَّة هنا مع تعدُّد الصُّور المكانية. فالقلب متصدِّعٌ حائمٌ حول الوصل، وأطراف الرِّمَاحِ دَعَائِمُ لبيت المجد، والغمامُ من راحتي الممدوح تروِّضُ السَّرْحَةَ الغَنَاءَ في المجد، والشَّاعرُ وأقرانه كأنَّهم حمائم يسجعون بالمدح في وسط الرِّياض،

وبطليوس كست الممدوح عبقريةً كانشقاق كمائم زهر الرياض. وقد ازداد الأثر الإيقاعي الدلالي للمصاحبات التجانسية (هائم، دعائم، غمائم، حمائم، كمائم) لتوازيها على مستوى الهندسة التشكيلية في النص، وقد اشتملتها القافية، وهي مركز ثقل إيقاعي. لذا اكتسبت قيماً رديفةً بسبب موقعها العروضي المميز، ولا سيما أنها سارت جميعها على تفعيلية الطويل الختامية (مفاعِلن)، وهذا ما أكسبها بروزاً صوتياً إضافياً لافتاً. وارتبطت هذه الألفاظ المتجانسة بتبنيها صوتيةً رديفةً أحدثها التوازن الصرفي القائم بينها؛ إذ جاءت كلها على وزن فعائل، يضاف إلى هذا توازنها من الناحية النحوية؛ إذ وردت خبراً عاماً. وارتباط هذه الألفاظ بتبنيها تعبيريةً ودلاليةً أحدثه التشابه الشكلي من النواحي البلاغية والعروضية والغوية مع الاختلاف في المعنى، ولهذا أثره في المتلقي؛ إذ يدفعه إلى الربط بين الألفاظ صوتياً مع الفصل بينها دلاليًا

وكشف توظيف اسم العلم في المصاحبة الجناسية داخل السياق الصوري المكاني عن سمات خاصة للتشكيل الفني، فكثيراً ما ردف الشاعر السياق بالأصوات التي تغني الصورة وتثري دلالاتها، وكثيراً ما أتبعها بالأساليب الغوية والأعاريض التي تناسب ذلك. قال ابن السيد البطليوسي (2007، 95) (من الطويل):

وَلَمْ يَعْتَرِكْ بُخْلٌ بِمَيْدَانِ عَدْلِهِ
أَبَا عَامِرٍ لَزَلْتُ لِلْمَجْدِ عَامِراً
وَجَدَوَاهُ إِلَّا فَازَ جَدَوَاهُ بِالنَّصْرِ
فَأَيْتَكَ وَسَطَى الْعَقْدِ فِي عُنُقِ الْفَجْرِ

عقد الشاعر في هذا السياق المتضمن صورتين مكانيتين مصاحبتين مناسبتين (جدواه / جدواه) (أبا عامر / عامراً). وقد وظّف في أحدهما اسم العلم (أبا عامر) في مستهل الشطر الأول في البيت الشعري، ووظّف الطرف الثاني للمصاحبة الجناسية في موضع العروض، وذلك في سبيل الإفادة من المركزية الإيقاعية للموضعين. كما عمد إلى تكرار الحرف الأساسي في هذه المصاحبة في عدة مواضع في السياق، وهو صوت العين الواضح إيقاعياً (يعتريك عدله، أبا عامر، عامراً، العقد، عنق). يضاف إلى ذلك أنه كرر صوت الجيم، وهو الحرف الأساسي، مما أغنى الأثر الإيقاعي في السياق

وينسجم الاستحواذ الفونيمي لصوتي العين والجيم مع قوة العاطفة وفخامة مقام المدح المعبر عنه، كما ينسجم البناء اللغوي مع النمط الإيقاعي السائد في السياق. فقد عزز الشاعر الإيحاء الشعري بتوظيف الجمل الشعرية المشحونة بالانفعال والغنية بالحروف القوية المجهورة (لا زلت للمجد عامراً، فأيتك وسطى العقد في عنق الفجر). وأغنى الأسلوب اللغوي الطاقات العاطفية الكامنة في السياق، وقد غلب عليه التأكيد (ولم يعتريك بخل بميدان عدله، وجدواه إلا فاز جدواه بالنصر، لا زلت للمجد عامراً، فأيتك وسطى العقد).

ومن الملامح الأسلوبية في هذا السياق استخدام التراكيب الإضافية التي تدل على تخصيص المسند للمسند إليه وتوكيد علاقته به (بميدان عدله، عدله، وجدواه، جدواه، وسطى العقد، عنق الفجر). ومنها أيضاً استخدام التعريف بـ (ال)، وقد أفادت التّعظيم والإشادة والشُمول في المواضع التي وردت فيها (بالنصر، للمجد، العقد، الفجر). وورود الألفاظ معرفة على هذا النحو يوحى بوصول اللفظ إلى ذروة المعنى، خصوصاً مع الانتقال بين النفي والإثبات (لَمْ يَعْتَرِكْ بُلْخٌ بِمَيْدَانِ عَدْلِهِ، وَجَدَوَاهُ إِلَّا فَازَ جَدَوَاهُ بِالنَّصْرِ). ومن شأن هذا التقاطع الدلالي أن يجذب المتلقي إلى جماليات التشكيلات الصورية. وأحدث التدوير الدلالي على مستوى العروض في البيت الأول تشابكاً ناجماً عن العلاقة بين التراكيب والوزن، فقد وصل الشاعر بين المعطوف والمعطوف عليه، وأدى هذا القطع بين تركيبين متلاحمين إلى تماسكهما دلاليًا وصوتيًا. وعليه، فقد أفاد الشاعر من المعطيات اللغوية، فحرك الدلالات الخاصة ليخدم الدلالة العامة في السياق، وأسّس بهذه البنى للتفاعل بين النص والمتلقي.

وأدى تكثيف استخدام المصاحبات الجناسية في السياقات الصورية المكانية إلى زيادة الفاعلية الشعرية والجمالية الكامنة فيها؛ إذ إنها حققت تماسكاً بنيوياً وانسجاماً دلاليًا، كما أنها حرّرت اللغة من جمودها التعبيري. فقد صاغها الشاعر بأنساق لغوية متباينة، وربطها بفضاءات مكانية متعدّدة، فلم يقدّم تأثيرها على الجانب الصوتي الناتج عن التكرار فقط، وإنما ارتبط أيضاً بالموقع الذي وظّفها الشاعر فيه. ولإحلال أحد أطراف المصاحبة في موضع الصدارة داخل السياق دلالاته النفسية الخاصة. قال الجرجاني محدداً الصورة "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثمّ كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصوّرها أوجب" (الجرجاني، 2003، 112). قال ابن السيد البطليوسي (2007، 47) (من الطويل):

لَقَدْ هَرَّ عَطْفِي بِالْفَرِيضِ ابْنِ جَوْشِنٍ سُرُوراً كَمَا هَزَّتْ صَبَا غُصْنًا رَطْبًا
أُمُهْدِي سَجَايَاهُ إِلَيَّ وَنَاظِمًا لِي الشُّهْبُ عِفْدًا رَاقِي نَظْمُهُ عُجْبًا
وَمَا خِلْتُ إِهْدَاءَ الشَّمَائِلِ مُمَكِنًا لِمُهْدٍ وَأَنَّ الدَّهْرَ يَنْتَظِمُ الشُّهْبَا

ساد السياق الصوري هنا مناخ غنائي استندعته الأفعال المعبرة عن ذات الشاعر (هزّ عطفِي، راقني نظمه، خلت)، وقد منحت المعاني الوجدانية المصاحبات الجناسية الصوتية إيقاعاً إضافياً (هز / هزت) (ناظماً / نظمه / ينتظم) (أمهدي / إهداء / لمهد). وعكس الإلحاح على التكرار التجنيسي عمق موقع المتكرر في نفس الشاعر، ولا سيما أنه جعل الألفاظ المتجانسة متحدّة من جميع وجوه الشكل والمعنى، وأنه وضع أحد أطراف المجانسة في كلّ مرّة في موضع الصدارة في البيت الشعري، وارتبط الأمر بالمثير الانفعالي. ولم

تتوقف الوظيفة الجمالية للتجنيس على الصلة النغمية التي أحدثتها بين الجمل الشعرية، وإنما امتدت إلى الإيحاء الذي أملته أصوات الحروف المتكررة فيها. فقد تكرر هنا صوت الهاء الهامس، مما أدى إلى تكثيف شاعرية الصياغة وإحكام سبك التراكيب، فضلاً عن الترابط الموسيقي الذي أدى إليه التماثل.

وأدى توظيف الأدوات اللغوية كالضمائر وحروف العطف في السياق الصوري المكاني المتضمن مصاحبات جناسية إلى وصل تراكيب متوافقة في الفعلية وخلق نوع من المشاكلة النصية، كما أنه أدى على مستوى الصرف والعروض إلى توازن الصيغ الكلامية وتوافق المقاطع الشعرية. وقد تميزت الفضاءات النصية بوجود علاقات واضحة بين القوالب العروضية والقوالب اللغوية والبلاغية، وكثيراً ما استخدم الشاعر العروض كتمثيل صوتي للمعطيات اللغوية. وقد ازدادت فاعلية الإيقاع التركيبي لتناغم المفردات صرفياً وعروضياً؛ إذ تحدث بهذه المماثلة تنبيهات صوتية، فتتضح الوتيرة الإيقاعية للجمل المتناظرة تناظراً قائماً على التساوي بين التقطيعين العروضي والنحوي. "ولا يمكن التفريق بين البعدين النحوي والدلالي في النصوص الشعرية، لأن الدلالة تستخرج من طبيعة التراكيب التي تتموضع فيه، وليست إلا ما توحى به جملة العلاقات اللغوية" (رمانى، 2007، 219). قال ابن السيد البطليوسي (2007، 97) (من الطويل):

فَلِلَّهِ مَا شَادُوا وَشُدَّتْ مِنَ الْعُلَا وَ لِلَّهِ مَا حَازُوا وَمَا حُزَّتْ مِنْ ذِكْرِ

أدى تكرار الألفاظ المنتمية إلى الحقل الدلالي نفسه إلى استثارة سمعية بصرية (فله ما شادوا وشدت) (ولله ما حازوا وما حزت). وعكس الأسلوب الفني المتبع في الصياغة إحدى جماليات التأليف، فارتهان الفضاء الصوري للمجاورة على صعيد المصاحبة الجناسية منحه أبعاداً بنيوية ودلالات عميقة، واختيار هذا الأسلوب في ربط العناصر اللغوية كثف الدلالات الكامنة وراءه. وأدى التوازن العروضي والصرفي إلى إحداث تفاعل لغوي مع ظاهر النص، كما أنهما فتحا الفاعلية على التلقي المعرفي والجمالي للدلالات. فقد أدى تشابه أصوات الحروف المتضادة داخل السياق بسبب المصاحبة الجناسية إلى إشاعة تنغيمات لافتة لانتباه المتلقي. وأفضى التماثل الصوتي المتكرر ضمن توازن صرفي إلى زيادة التنبية (شادوا وشدت / حازوا وحزت = فعلوا وفعت)، وازداد التأثير مع ورود هذه الألفاظ ضمن توزيع عروضي ثنائي متشابه.

فَلِلَّهِ مَا شَادُوا وَ شُدَّتْ مِنَ الْعُلَا
وَ لِلَّهِ مَا حَازُوا وَمَا حُزَّتْ مِنْ ذِكْرِ

o/o/o// /o// o/o/o// o/o//

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن

وكثيراً ما عزز الشاعر إيقاع المصاحبات الجناسية من خلال تكرار استخدام حروف الجرّ، فقد نغم السّياق صعوداً وهبوطاً بهذه الوقفات التي مثّلت فواصل صوتية أفادت التّفصيل من النّاحية الدّلالية. كما أنّه وظّف المساواة بين الدّالين مطلقاً بكثافة في سياق صورته المكانية، وعقد هذا على أساس التّجاور أحياناً وعلى أساس التّباعد أحياناً أخرى. وقد ساهم هذا الأسلوب في تشكيل المعنى وتنميته، كما أنّه زاد القيمة الدّلالية ضمن البنية الأسلوبية، ناهيك عن دوره في تعزيز الإيقاع. قال ابن السّيد البطليوسي (2007، 71) (من الطّويل):

لياليّ أسريّ في لياليّ غدائرٍ كواكبها حلّي المّها وخدودها
أبيحُ ثُغوراً كالثُّغورِ ودونها أسنة الحاظِ قناها فدودها

عرض الشاعر هنا مصاحبتين جناسيتين تامتين بواسطة حرفي الجر (في، كافي) التّشبيهية: (ليالي أسري في ليالي) (أبيح ثغوراً كالثغور)، كما عقد مصاحبةً جناسيةً ناقصةً في موضع الضّرب من البيتين (خدودها، فدودها). وقد عقد المصاحبة الجناسية التامة على سبيل التّفصيل، في حين قام الجنس الناقص على أساس التّغاير الإسنادي، ممّا أدّى إلى تعدّد النّواتج الدّلالية للفظين المتصاحبين. وبدا إيقاع المتكرّرين جلياً لورودهما متوازنين صرفياً وعروضياً في موقعين متميّزين:

خدودها / فدودها

من النّاحية الصّرفية = فعولها

من النّاحية العروضية = // // = مفاعلن

وقامت أغلب الصّور على التّمطيط أي التّفريع؛ إذ نماها الشاعر من خلال ربطها بعدة أساليب لغوية وبيعية وعروضية. وكثيراً ما كُثف الصّيغ الفعلية، وبنى عليها مصاحباته البيعية الجناسية، وجاء هذا استجابةً لنوازع نفسية انعكست على أسلوبه في الصياغة والتأليف، كما جاء بغرض التأثير في المتلقّي وإثارة انتباهه. وكثيراً ما نقل الشاعر الإيقاع من مستوى جزئي إلى مستوى عام بتكرار الوحدات الصوتية الرئيسية في مصاحباته الجناسية الواقعة في موضع الضّرب، أي بالتزام حرفين أو أكثر قبل حرف الرّوي. وإغناء الطّاقة التّنغيمية للواقعة بإخضعها للمجانسات الصوتية دعم وظيفتها التّنبيهية والتأثيرية نظراً لما يختصّ به موقعها من بروز صوتي. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ "للصورة دلالات مختلفة وترابطة متشابهة وطبيعة مرنة تتأبى التّجديد التجريدي" (صالح، 1994، 19) قال ابن السّيد البطليوسي (2007، 89) (من الطّويل):

وَرَوْضاً مِنَ الْآدَابِ تُجْنَى ثِمَارُهُ
وَجَدَّ بِجَدِّ الْمَكْرُمَاتِ عِثَارُهُ

وَدَوْحَهُ عَزَّ يُسْتَنْظَلُ بِظَلِّهَا
خَوَى الْمَجْدُ مِنْ مَرْوَانَ وَأَنْهَدَّ طَوْدُهُ

تميّز هذا السياق بقصر الجمل الشعريّة عموماً (يستنظّل بظّلها / تجني ثماره / خوى المجد من مروان / انهّد طوده / جدّ بجدّ المكرمات عثاره). وقد اعتمد الشاعر أسلوب الإخبار، مما أدى إلى كثرة الاشتقاقات التي بنى عليها مصاحباته الجناسيّة (يستنظّل بظّلها / جدّ بجدّ). واستثار الشاعر بهذا الأسلوب متعة التلقي؛ إذ إنّه ولّد المعاني ومطّطها بقصد استحضار الفاعليّة النّصيّة في إطارها البلاغيّ والجماليّ. وقد أحدث تجاوراً بين الأنماط المكانيّة؛ إذ نظّم بناءه على المستوى النّصيّ السياقيّ للصورة على شكل ثنائيات: (ودوحة عزّ يستنظّل بظّلها / وروضاً من الآداب تُجنى ثماره) (خوى المجد من مروان وأنهّد طوده / وجدّ بجدّ المكرمات عثاره). والملاحظ هنا أن الشاعر قد وقرّ إيقاعاً مزدوجاً لافتاً من خلال تكرار الأصوات في موضع القافية، محدثاً مصاحبةً جناسيّةً ناقصةً (ثماره / عثاره). فوقرّ اتّفاق الأصوات قبل الرّويّ إيقاعاً رديفاً وتأثيراً دلاليّاً، ولاسيما أنّ القافية مشتملة على حرف لين. وأدى ذلك إلى زيادة المدّ الإيقاعيّ لوضوح صوت الألف في السّمع، كما أدى إلى تكاملٍ تنغميّيّ؛ لأنّ تكراره زاد وضوح صوت الرّوي المتكرّر. ولا ريب أنّ القافية واحدة من أهم عناصر التّوقيع الوزنيّ، وتعدّد الأصوات المنكرّرة في مساحتها يرفع وتيرتها التّنغميّة

وكثيراً ما التزم الشّاعر الحركة قبل رويّ القوافي المتضمّنة طرفاً من أطراف المصاحبات الجناسيّة، وقد ازدادت القيمة الإيقاعيّة لهذه القوافي بسبب ازدياد وضوحها في السّمع. وكثيراً ما عزّز السّيق الصوري المكاني بوحداثٍ صوتيّةٍ تماثل صوت القافية، فأغنى الوتيرة الإيقاعية الكامنة فيه. ولم تنحصر أهميّة الألفاظ المتجانسة في مركزيّتها الدلاليّة، وإنّما أنتت أهمّيّتها من مركزيّتها الصّوتيّة والتّنغميّة، فقد أدى الجمع بينها بديعيّاً إلى تقوية مداليلها وترسيخها، والتّجنيس عموماً يعزّز الجوّ النّفسيّ الذي يلفّ الصّورة. قال ابن السّيّد البطليوسي (2007، 77) (من البسيط):

تَحْتَالُ مِنْ جِبْرِهَا الْمَرْقُومِ فِي جِبْرِ
بَصِيرَتِي وَسَوَادِ الْقَلْبِ لَا بَصْرِي
ذُهْنِي، وَفَزْتُ بِخَصْلِ السَّبْقِ وَالظَّفْرِ

لِلَّهِ عَدْرَاءُ زُفْتُ مِنْكَ رَائِحَةٌ
صَدَاقُهَا الصَّدْقُ مِنْ وَدِّي وَمَنْزِلُهَا
جَارَكَ ذُهْنِي فِي مِضْمَارِهَا، فَكَبَا

لقد اضطلعت القافية المترابطة المتألفة من ثلاثة متحرّكات بين ساكنين بالوظيفتين التّنبيهيّة والتأثيريّة؛ وذلك بسبب تشكيلها الخاص. وتناغم هذا مع البروز الصّوتيّ الذي اختصّ به موقعها (في جِبْرِ / لا بصري / والظّفْرِ = // // // مُسْتَعْلِنُ)، كما تناغم مع البروز

الصَوْتِي النَّاجِم عن كون القوافي جزءاً من مصاحباتٍ جناسيةٍ (حبرها / حبر) (بصيرتي / بصري). ونلاحظ هنا توظيف صوت أساسي في المصاحبات الجناسية الواردة في سياق كلِّ صورةٍ، فقد ساد صوت الرّاء في سياق صورة العذراء المختالة بئردها المصنوع من حبر الممدوح (عذراء / رائحة / حبرها / المرقوم / حبر)، وساد صوت الصاد في صورة صداقها المأخوذ من ودِّ الشّاعر، وصورة منزلها المُشَيَّد ببصيرة الشّاعر وسواد قلبه لا بصره (صداقها / الصّدق / بصيرتي / بصري). وقد تلاءمت أصوات الحروف المتكرّرة في هذه السّياقات الصّوريّة المكانية المتضمّنة مصاحباتٍ بدعيّةٍ جناسيةٍ مع موضوع النّصّ الوجدانيّ ومعانيه الغنائية. وأتى تأرجح البنى الصّوتية في تلك السّياقات بين الهمس والجره إلى استثارة متعة التلقي

وأكسب الشّاعر صورته المكانية قوّة وتأثيراً عندما وضعها في سياق التراكيب الاستهلاكية المتضمّنة مصاحباتٍ بدعيّةٍ تجنيسيةٍ، كما استثار جمالياتها عندما التزم الإرداف بالألف في القوافي المطلقة المتضمّنة أحد أطراف المصاحبات البدعيّة أيضاً، والمطلق من القوافي ما كان موصولاً أو محرّكاً (الشوابكة، 1991، 195)، وبهذا وثّق الصّلة بين البنى الفنيّة المكوّنة للصّورة وبين المتلقّي. قال ابن السيّد البطليوسي (2007، 151) (من الطويل):

هُم سَلْبُونِي حُسْنُ صَبْرِي إِذْ بَانُوا بِأَقْمَارِ أَطْوَاقٍ مَطَالِعُهَا بَانُ
فَتَى الْمَجْدِ فِي بُرْدِيهِ بَدْرٌ وَصَيَعَمٌ وَبَحْرٌ وَقُدْسٌ ذُو الْهَضَابِ وَتَهْلَانُ
إِذَا غَرَسْتَ كَفَاكَ عَرَسُ مَكَارِمِ بِأَرْضِي أَجْنَتَكَ النَّنَا مِنْهُ أَغْصَانُ

التزم الشّاعر الإرداف بالألف في هذه السّياقات الصّوريّة الخالية من عيوب السّناد، محدثاً تواتراً في القوافي، أي تناوباً في التّنغيم بين الحركة والسكون (عُها بانُ، وَتَهْلَانُ، هُ أَغْصَانُ = ٥/٥/٥ = مفاعلتُن). وجاء صوت الألف الممتدّة ليناسب مضمون السّياق والجوّ النّفسيّ، وليتوازن -وهو حرف لين ذو وضوح صوتيّ- مع حرف الرّوي (النّون)، وقد اختاره ممتدّاً أيضاً. وكرّر الشّاعر التّنغيم، وبنى لحمّة صوتيةً داخل السّياق من خلال تكرار الصّوتين في حشو الأبيات (بانوا، أقمار، أطواق، مطالعها، بان، الهضاب، تهلان، كفاك، مكارم، النّنا، أغصان) (سلبوني، حسن، بانوا، بان، تهلان، كفاك، مكارم، النّنا، منه، أغصان). وعزّز تكرار صوتي الألف والنّون المشابهة الصّوتية النّاجمة عن التّجنيس (بانوا / بان) (برديه / بدر) (غرس / غرس)

واكتسبت الألفاظ المفتاحية المكوّنة لأطراف المصاحبات الجناسية وظائف تفسيرية وتوضيحية، فضلاً عن وظائفها الصّوتية؛ إذ أحالت إلى مقاصد الباطن، ووجّهت المتلقّي

إليها. ونمى الشاعر معاني صوره المكانية ومدد دلالاتها من خلال اعتماد أسلوب المجاورة اللفظية الجناسية، فكثيراً ما جاء باللفظين المتصاحبين من دون مسافة فاصلة بينهما. وأدى الإيقاع الناتج عن تقارب التماثلين أو المتشابهين صوتياً وتجاورهما إلى ما يقتضيه المقام من تأثيرٍ وتحريكٍ لانفعال المتلقّي. قال ابن السّيد البطليوسي (2007، 104) (من الخفيف):

حَسُو بُرْدِيهِ بَدْرُ تَمَّ وَبَحْرُ زَاخِرُ بِالْبَنْدَى وَلِيثُ غِيَاضِ

ذهب الشاعر هنا إلى الجمع بين أطراف المصاحبة الجناسية الناقصة عن طريق المجاورة (برديه بدر)، ولم يفصل بين الطرفين بأيّ من حروف الجر أو العطف، فأغنى الإيقاع وتأثيره في السمع.

وعمد البطليوسي إلى الفصل بين أطراف المصاحبة البديعية الجناسية وإلى المباعدة بين أطراف الجناس بسبب القافية. واختتمه العروض والضرب بأصوات متشابهة عن طريق التصريح أدخل السياق الصوري في دائرة إيقاعية مغلقة. قال ابن السّيد البطليوسي (2007، 105) (من الطويل):

هَلِ الْأُفُقُ فِي جَنْبِي بِالْبَرْقِ لَامِعُ أَمِ الْمُرْنُ فِي جَفْنِي بِالْوَدْقِ هَامِعُ؟
فَفِي الْقَلْبِ مِنْ نَارِ الشُّجُونِ مَصَايِفُ وَفِي الْخَدِّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ مَرَابِعُ

أعان التنسيق المنظم للبنى النجاسية هنا النظام الإيقاعي السائد (في جنبي / في جفني) (بالبرق / بالودق) (لامع / هامع) (الشجون / الشؤون). وقد أسهم الجناس المتعدد في إيضاح المعنى وإبانته وإثرائه وتكثيفه، كما أسهم في بناء توازن عروضي وصرفي في سياق الصور المكانية، فأدخل الأبيات في وحدات تنغيمية أفقية وعمودية:

هَلِ الْأُفُقُ فِي جَنْبِي بِالْبَرْقِ لَامِعُ

أَمِ الْمُرْنُ فِي جَفْنِي بِالْوَدْقِ هَامِعُ

صرفياً = الفَعْلُ فَعَلِيَ الفَعْلُ فاعلٌ

عروضياً = فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فَفِي الْقَلْبِ مِنْ نَارِ الشُّجُونِ مَصَايِفُ

وَفِي الْخَدِّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ مَرَابِعُ

صرفياً = الفَعُولُ

عروضياً = فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وواعم تكرار صوت الحروف الموقف النفسى للنبات، كما واعم المعنى. فقد وظّف الشاعر الحروف المجهورة في بنية السياق الصوريّ، فأسهم التّشاكل الصوتي في تحقيق التّوازن بسبب وضوحه (الأفق، جنبيّ، بالبرق، جفنيّ، بالودق، هامع، القلب، الشّجون...)، ودخلت السياقات في وحدات تنغيمية تستثير متعة التلقي. وأثرى دلالة الألفاظ المتجانسة صوتياً موقعها المركزي في السياق، فتّمكّنت فيه، واجتماعها ممّا يقتضيه المقام، لذا أدت دوراً أساسياً في السّبك المعجمي. فقد أتى الشاعر بالمصاحبة الجناسية (لامع / هامع) في موضعي العروض والضرب على سبيل التّصريح، كما أحدث المماثلة في الموقع العروضي بين ثلاث مصاحبات بديعية جناسية (في جنبيّ بالبرق لامع / في جفنيّ بالودق هامع)، وكل ذلك مما يستثير متعة التلقي

نتائج البحث

تناول البحث الحالي فاعلية توظيف الفنون البديعية الطباقية والجناسية في تشكيل صور البطليوسي المكانية في المستويين اللغوي والإيقاعي. وخلص البحث إلى أن تغلغل البديع في مستويات السياق الصوري المكاني صوتياً وصرفياً ونحوياً ودالياً جعله عنصراً بنائياً جوهرياً في نسيجه الموضوعي. وكان من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- أغنت المصاحبات الطباقية جماليات صور البطليوسي المكانية وشعريتها؛ إذ عزز الإيقاع فنية الأداء التصويري لصلته بالمعنى، وإلحاده تنبيهات صوتية تثري الدلالات. وأتت بلاغة الصور من تطويع ناصية المصاحبات الطباقية لما يخدم مقامي التعبير والتأثير. فارتباط الألفاظ بعلاقات صوتية ونحوية وصرفية جعلها موجّهاً دلاليّاً لما تضمّنه السياق الصوري من معان.
- تعزيز المصاحبات الطباقية بأصوات متكررة مثل عنصراً بنائياً أساسياً لسياق صور البطليوسي المكانية. فقد أحدث انسجاماً بين البنى البلاغية، وأغنى الإيقاع، وأحكم السبك، وزاد التأثير، فعمق المعنى والدلالة. وأفاد الشاعر من الوظيفة التنبهية للقافية، فحمل موادها اللغوية والإيقاعية على إصابة الغايات التعبيرية والتأثيرية للسياق الصوري المكاني الذي تضمنها. وامتداد المصاحبات الطباقية الواردة في السياق الصوري المكاني- بين مستوي العروض والضرب، عزز قيمها النغمية التنبهية، وأحكم سبك التراكيب الصورية، وأسهم في تطوير المعنى والدلالة.
- عزز البطليوسي تماسك التراكيب داخل السياق الصوري المكاني عندما عَضد الرّبط البديعيّ بالسّبك النّحويّ والعروضيّ، أو عندما عدّد المصاحبات الطباقية

مع التّعاقب بين أطرافها عروضياً، وهو ما أدى إلى إبراز جماليات السياق؛ إذ شَفَّ عن إحياء أحدثتها الصوتيات التي أثرت الطاقة التعبيرية. وقد اتّسمت صور البطليوسي المكانية بوجود علاقات واضحة بين قوالها البديعية وقوالها اللغوية والعروضية، فكثيراً ما تشاكلت الجمل لغوياً، وتماثلت عروضياً، وتضمنت مصاحباتٍ بديعيةً متعدّدةً متناظرة، وهو ما أحدث تماسكاً وإثراءً دلاليّاً وتنغيمياً.

- تراكم المصاحبات الجناسيّة في سياق صور البطليوسي المكانية أغنى الإيقاع، ونمّى المعاني والدلالات، ولاسيما مع التشابه الشكلي عروضياً ولغوياً. أدى ذلك إلى تعميق شاعرية الصياغة وإبراز جماليّة السبك؛ إذ حقّق تماسكاً بنيوياً وانسجماً دلاليّاً. وقد صاغ الشاعر المصاحبات الجناسية بأنساق لغويّة متباينة، فلم تتوقّف وظيفتها على الصلّة النغميّة التي أحدثتها بين أطراف السياق الصوري المكاني، وإنما امتدّت إلى الإحياء الذي أملته الأصوات المتكرّرة. وقامت صور البطليوسي المكانية على التّفرّيع؛ إذ نَمَت عبر ربطها بعدّة أساليب لغويّة وإيقاعية، كتكثيف الصيغ الفعلية وبناء المصاحبات الجناسيّة عليها، وتكرار الوحدات الصوتيّة الرئيسيّة فيها.

- ولتكرار الحروف في المصاحبات الجناسية دور في إغناء صور البطليوسي المكانية وإثراء دلالاتها، وهو ما أدى إلى إحداث تماسكٍ تنغيمي بنيوي. فالاستحواذ الفونيمي لأصوات تناسب المعنى والجو النفسي أدى إلى تعزيز الإحياء؛ إذ أدى التشابك بين الأسلوب اللغوي والإيقاعي إلى تنبيه المتلقي إلى جماليات التشكيلات الصورية. وتعزيز السّياق الصوري المكاني بوحداتٍ صوتيّةٍ تماثل صوت القافية أغنى الوتيرة الإيقاعية، وأتى ملائماً لموضوع الصورة ومعانيها. وإغناء الطّاقة التّنغيميّة للقافية بإخضعها للمجانسات الصوتيّة عزز وظيفتها التّنبهية والتأثيرية والدلالية نظراً لما يختصُّ به موقعها من بروز صوتي. لذا أتت أهميّة الألفاظ المتجانسة من مركزيّتها الصوتيّة والتّنغيمية، وهو ما عزز وظيفتها الدلالية.

- نمّى البطليوسي معاني صورته المكانية ومدّد دلالاتها من خلال توظيف المصاحبات الجناسيّة القائمة على المجاورة داخل السياق، فكان لها وظائف متعدّدة على مستوى التّطريب والتعبير والدلالة والتأثير، ولاسيما عندما أحدث الشاعر بينها توازناً في المستويات الصرّفيّة والنحويّة. وورود الصور المكانية في سياق التّراكيب الاستهلاكيّة المتضمّنة مصاحباتٍ بديعيّةٍ تجنيسيّةٍ أكسبها قوة وتأثيراً؛ إذ اكتسبت وظائف تفسيرية وتوضيحية، فضلاً عن وظائفها الصوتيّة.

- وقد أحدث الموقع العروضي المتخير للمصاحبات الجناسية بعناية بروزاً صوتياً إضافياً. والجمع بين الألفاظ المتجانسة داخل السياق السوري وفي القوافي المتضمنة طرفاً من أطراف المصاحبات البدعية أدى إلى تقوية مداليها وترسيخها؛ إذ ابتنى لحمة صوتية داخل السياق، معززاً الجو العاطفي الذي صدر عنه الباط. والتزام الإرداف بالألف في القوافي المطلقة المتضمنة أحد أطراف المصاحبات التجنيسية استنثار جمالياتها؛ إذ أحدث تواتراً في القوافي. والتزام الأصوات في هذه المجانسات قبل حروف الروي وقر إيقاعات رديفة وتأثيراً لافتاً، ولاسيما عندما تطابقت ألفاظ القافية مع العروض.
- وأثرى دلالة الألفاظ المتجانسة صوتياً موقعها المركزي في السياق، فتمكنت فيه، لذا أدت دوراً أساسياً في السبك المعجمي. وشف توظيف اسم العلم في المصاحبات الجناسية داخل السياق السوري المكاني عن دلالات عمقت المعنى السائد فيه، ولاسيما مع الإفادة من المركزية الإيقاعية للعروض والضرب؛ إذ أحدث التدوير تشابكاً دلاليًا وتماسكاً صوتياً ناجمين عن العلاقة بين التراكيب والوزن. واختتام العروض والضرب بأصوات متشابهة عن طريق التصريح أدخل السياق السوري المكاني الذي تضمنها في مستوى إيقاعي لافت؛ إذ انطوى على توازن عروضي وتوافق صرفي. لذا كان دور المصاحبات الجناسية الموظفة في هذين الموضعين أساسياً في إيضاح المعنى وإبانته وإثرائه وتكثيفه.
- أدى توظيف الأدوات اللغوية في السياق السوري المكاني المتضمن مصاحبات جناسية إلى وصل تراكيب متوافقة في الفعلية وإلى خلق نوع من المشاكلة النصية، كما أدى على مستوى الصّرف والعروض إلى توازن الصيغ الكلامية وتوافق المقاطع الشعرية، مما أدى إلى تكثيف الدلالات، فضلاً عن إشاعة تنغيمات لافتة لانتباه المتلقي. وقد عزز البطليوسي إيقاع المصاحبات الجناسية بتكرار استخدام حروف الجرّ، فأحدث بها فواصل صوتية أدت إلى تعدد النواتج الدلالية. ومع توازي المتصاحبات صرفياً وعروضياً في موقعي العروض والضرب في سياق صورته المكانية نمت المعنى، وزادت القيمة الدلالية ضمن البنية الأسلوبية، وتعزز الإيقاع.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن الأثير، علي بن محمد (1999). المثل السائر (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد). المكتبة العصرية. إيفان، سعدون إسماعيل شافي (2019). أثر التقابل اللغوي في إنتاج الصورة الشعرية في شعر الشمقمق. مجلة كلية التربية للبنات، 6(10)، ج3، 193.
- برماد، أحمد (2022). علم البديع في مدونة علوم القرآن: من تحسين اللفظ إلى انسجام النص القرآني. مجلة المعيار، 26(63). <https://doi.org/10.37138/almieyar.v26i1.2518>.
- البطليوسي، عبد الله بن محمّد بن السّيد (2007). شعر ابن السّيد البطليوسي (تحقيق ودراسة رجب عبد الجواد إبراهيم). مكتبة الآداب.
- الثّعالي، عبد الملك بن محمّد بن اسماعيل (1990). سحر البلاغة وسرّ البراعة (تحقيق عبد السّلام الحوفي). دار الكتب العلميّة.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرّحمن (2003). أسرار البلاغة (تحقيق محمّد الفاضلي). المكتبة العصريّة.
- ابن خلدون، عبد الرحمن (2000). تاريخ ابن خلدون، المسمى بديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر (تحقيق خليل شحادة). دار الفكر للطباعة.
- الخولي، أمين (1996). فن القول (قدم له صلاح فضل). مطبعة دار الكتب المصرية.
- داحو، آسية (2008). الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجاً [رسالة ماجستير، جامعة حسية بن بو علي]. الشلف.
- أبو ديب، كمال (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن. دار العلم للملايين.
- رّماني، إبراهيم (2007). الغموض في الشعر العربي الحديث. دار المطبوعات الجامعيّة.
- الساير، محمد عويد و سالم، ياسر فواز أحمد (2022). جماليات وأبعاد الصورة المكانية عند شعراء شلب بالأندلس. مجلة الباحث (عدد خاص بالمؤتمر العلمي الدولي الثاني).
- ستيتيكفيتش، سوزان بينكي (1994). إعادة صياغة البديع. مجلة فصول، (3).
- ستيتيكفيتش، سوزان بينكي (1999). نحو تعريف جديد لشعر البديع. مجلة جذور، (1)، ص: 275.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر (1987). مفتاح العلوم (تحقيق نعيم زرزور) (ط2). دار الكتب العلمية.
- سكر، روان (2022). سيميائية المكان في شعر ابن حزم الأندلسي. مجلة جامعة الشارقة، 19(3)، ص 445-480. <https://doi.org/10.36394/jhss/19/3/17>
- سُلوم، تامر (1983). نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. منشورات دار الحوار.
- سليمان، سالم عبد الرزاق (2013). المدح في شعر ابن السيد البطليوسي. نادي أيها الأدبي، (55)، ص 56.
- السّوابكة، محمّد علي وأبو سويلم، أنور (1991). معجم مصطلحات العروض والقافية. دار البشير.
- صالح، بشرى موسى (1994). الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث. المركز الثّقافي العربي.
- طحح، فاطمة (1993). الغربية والحنين في الشّعّر الأندلسي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمد الخامس.

- عبد الجليل، عبد القادر (2014). الأصوات اللغوية، سلسلة الدراسات اللغوية. دار صفاء للنشر والتوزيع.
- عبد مسلم، طاهر (2002). عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد. دار الشروق للنشر والتوزيع.
- عبد المطلب، محمد (1995). بناء الأسلوب في شعر الحدائة (ط2). دار المعارف.
- عبيد الله، محمد (2015). رؤية جديدة لشعر المديح عند العرب، دراسة في كتاب القصيدة والسلطة لسوزان بيني ستيتيكفيتش. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، (12)، 153. <https://doi.org/10.12816/0011512>.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد لله (1952). كتاب الصناعتين الكتابة والشعر (تحقيق علي محمد الجاوي). مطبعة عيسى الباوي الحلبي.
- عطية، بشرى عبد (2019). حجاجية التناص في شعر ابن السيد البطليوس. مجلة مداد الآداب، (الخاص بالمؤتمرات).
- علي، أحمد محمد (1986). دراسات في علم البديع. مطبعة الأمانة.
- علي، سلمى سلمان (2013). الأسلوب في شعر ابن السيد البطليوسي: دراسة تطبيقية فنية. مجلة الآداب، (106).
- عنوز، أحمد يحيى (2018). ملامح الصورة المكانية في الشعر الجاهلي: دراسة في الفكر الجغرافي العربي. مجلة ديالى، (77).
- ابن عميرة، أحمد بن يحيى (1967). بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس (تحقيق إبراهيم الأبياري). دار الكاتب العربي.
- العيقان، سعدون إسماعيل شافي (2019). أثر التقابل اللغوي في إنتاج الصورة الشعرية في شعر أبي الشمقمق. مجلة كلية التربية للبنات، 10(3)، 191-208.
- فضل، صلاح (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- الفوزان، عبد الله بن حمود وزيد، إبراهيم عبد العزيز (2022). البناء البديعي لسرد الروائي العربي والانكليزي، دراسة نظرية تطبيقية. حوليات آداب عين شمس، 48(يوليو- سبتمبر). <https://doi.org/10.21608/aafu.2020.120736>
- فوزي، فاطمة هلال (2022). البديع وشفرات النص: مقارنة ثقافية مقارنة. مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، جامعة دمنهور، 14(4)، ج2، ص. 357. <https://doi.org/10.21608/jehs.2022.286465>.
- القزويني، زكريا بن محمد الخطيب (2002). الإيضاح في علوم البلاغة. دار الكتب العلمية.
- القيرواني، الحسن بن رشيق (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه (تحقيق محيي الدين عبد الحميد) (ط5). دار الجيل.
- كُوني، محمّد العياشي (2010). شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية. عالم الكتب الحديث.
- لاشين، عبد الفتاح (1980). التراكيب التحويلية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. دار المريخ للنشر.
- الماجدي، خالد عبد الكاظم عذاري (2017). تجليات القلق الذاتي في شعر ابن السيد البطليوسي (521-444هـ). مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، 42(2)، ص30. <https://doi.org/10.33762/0694-042-002-001>.
- مصلوح، سعد (2003). في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة. لجنة التأليف والتعريب والنشر.

جامعة الكويت.

مصلوح، سعد (1988). مشكل العلاقة بين البلاغة والأسلوبيات اللسانية. أبحاث مؤتمر قراءة جديدة لتراثنا النقدي. النادي الأدبي الثقافي.

ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (2012). البديع (تحقيق عرفان مطرحي). مؤسسة الكتب الثقافية.

مقدادي، زياد محمود (2020). تلقي سوزان ستيتكفيتش للأدب العربي القديم: دراسة وصفية لنماذج مختارة. مجلة الآداب، (135)، ص: 76.

مندور، محمد (2007). النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة (ط5). نهضة مصر للطباعة.

ابن منظور، محمد بن مكرم (2020). لسان العرب. دار صادر.

نمال، سعد صابر (2022). جمالية الصورة المكانية وأبعادها في شعر ابن صارة الشنتريي. مجلة كلية المعارف الجامعة، 33(4)

Romanized Arabic References: الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:

abnu al'athīri 'aliyyu bnu muḥammadin (1999). almathalu al-sā'iru taḥqīqu muḥammadi muḥyī al-dīni 'abdi alḥamīdi almaktabatu al'aşriyyatu

'ilyafānu sa'dūnin 'ismā'īla shāfi (2019). 'atharu al-taqābuli al-lughawīyi fi 'intāji al-şūrati al-shi'riyyati fi shi'ri al-shamqamiqi mijallatu kulliyati al-tarbiyati lil-banāti 6(10، ج 193.

barmādin 'aḥmada (2022). 'ilmu albad'i fi mudwinati 'ulūmi alqur'āni min taḥsīni al-lafzi 'ilā ansijāmi al-naşsi al-qur'āniyyi mijallatu almi'yāri 26(63). <https://doi.org/10.37138/almieyar.v26i1.2518>

albaṭalyūsiyyu 'abdu Allāhi bnu muḥammadi bni al-sayyidi (2007). shi'ru abni al-sayyidi albaṭalyūsiyyi taḥqīqu wadirāsati rajabin 'abdi aljawādi 'ibrāhīma maktabatu al'ādābi al-tha'ālibiyyu 'abdu almaliki bni muḥammadi bni asmā'īla (1990). siḥru albalāghati wasirru albarā'ati taḥqīqu' abdi al-salāmi alḥūfiyyi dāru alkutubi al'ilmiyyati

aljurjāniyyu 'abdu alqāhiri bnu 'abdi al-Raḥmāni (2003). 'asrāru albalāghati taḥqīqu muḥammadi alfāḍiliyyi almaktabatu al'aşriyyatu

abnu khaldūnin 'abdu al-Raḥmāni (2000). tārikhu abni khaldūnin al-musammā bidūāni al-mubtada'i wa-l-khabari fi tārikhi al'arabi wa-l-barbiri waman 'āşarahum min dhawī al-sultāni al-'ākbaritaḥqīqu khalīli shaḥiādata dāru al-fikri lil-ṭibā'ati

ulkiwwly 'aminin (1996). fannu alqawli qaddama lahu şalāhu faḍlin maṭba'atu dāri alkutubi almişriyyati

dāḥū āsiyata (2008). al'iqā'u alma'nawīyyu fi al-şūrati al-shi'riyyati maḥmūd darwish unmūdhajan]risālatu miājastyr jāmi'atu ḥasībata bni bw 'aliyyin al-shalafu

'abū dībin kamālin (1974). fi albiyati al'iqā'iyyati lil-shi'ri al'arabiyyi naḥwu badīlin jidhriyyin

- li'urūḍi alkhalīli wamuqaddimatun fi 'ilmi al'īqā'i almuqārini dāru al'īlmi lil-malāyīni ramāniyyun 'ibrāhīmu (2007). alghumūḍu fi al-shī'ri al'arabiyyi alḥadīthi dāru almaṭbū'āti aljāmi'iyyati
- al-sāyr muḥammad 'ū'aydin w sālīmun yāsīrun fawiz 'aḥmadu (2022). jamāliyyāti wa'ab'ādu al-ṣūrati almakāniyyati 'inda shu'arā'i shilb bi-l-'andalusi majallatu albāḥithi' adadun khāṣṣun bi-l-miwtmari al'īlmiyyi al-dawliyyi al-thānī
- sitytkyfitsh swzān bīnīky (1994). 'i'ādati ṣiāghati albadī'i mijallatu fuṣūlin.(3)
- sitytkyfitsh swzān bynky (1999). naḥwa ta'rīfin jadīdin lishī'ri albadī'i mijallatu judhūrin (1)، ṣ 275.
- al-sakkākiyyu yūsufu bnu 'abī bakrin (1987). miftāḥu al'ulūmi) taḥqīqu nu'aymin zarzūrin) t2.(dāru alkitubi al'īlmiyyati
- sukkarin rwān (2022). sīmā'iyyatu almakāni fi shī'ri abni ḥazmin al'andalusiyyi mijallatu jāmi'ati al-shāriqati 19(3) ،ṣ 445-480. <https://doi.org/10.36394/jhss/19/3/17>
- sulawmun tāmirun nazariyyatu al-lughati wa-l-jamāli fi al-naqdi al'arabiyyi munshawarīt dāri alḥiwāri
- sulaymānu sālīmin 'abdi al-razzāqi (2013). almadḥu fi shī'ri abni al-sayyidi albaṭalyūsiyyi nādī 'abhā al'adabiyyi (55) ،ṣ 56.
- al-shawābakatu muḥammadu 'aliyyun wa'abū sū'aylīmin 'anwaru mu'jami muṣṭalaḥāti al'arūḍi wa-l-qāfiyyati dāru albashīri
- ṣāliḥun bushrā mūsā (1994). al-ṣūrati al-shī'riyyatu fi al-naqdi al'arabiyyi alḥadīthi almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu
- ṭaḥṭaḥu fātīmata (1993). alghurbatu wa-l-ḥanīnu fi al-shī'ri al'andalusiyyi manshūrātu kulliyati al'ādābi wa-l-'ulūmi al'insāniyyati jāmi'atu muḥammadi alkḥāmisi
- 'abdu aljalīli 'abdu alqādiri (2014). al'aṣwātu al-lughawiyyatu silsilatu al-dirāsāti al-lughawiyyati dāru ṣafā'a lil-nashri wa-l-tawzī'i
- 'abdu muslimun ṭāhirun (2002). 'abqariyyatu al-ṣūrati wa-l-makāni al-ta'bīri al-t'aīl al-naqdi dār al-shrwq lil-nashri wa-l-tawzī'i
- 'abdu almuṭṭalibi muḥammadun (1995). binā'u al'uslūbi fi shī'ri alḥadāthati) t2 .(dāru alma'ārifi
- 'byd Allāh muḥamd (2015). ru'uyatun jadīdatun lishī'ri almadīhi 'inda al'arabi dirāsaton fi kitābi alqaṣīdati wa-l-salaṭati lisūzān bynky stytkyfytsh mjla tubayyinu lil-dirāsāti alfikriyyati wa-l-thaqāfiyyati (12)153 ، <https://doi.org/10.12816/0011512>
- al'askariyyu 'abū hilālīn alḥasanu bnu 'abdi li-Allāhi (1952). kitābu al-ṣanā'atayni alkitābatu wa-l-shī'ri) taḥqīqu' aliyyi muḥammadin albaḥāwiyyi maṭba'atu 'isā albābiyyi alḥalabiyyi

- 'aṭiyyatu bushrā 'abdin (2019). ḥajjājiyyatu al-tanāṣi fi shi'ri abni al-sayyidi albaṭalyūsi majallatu midādi al'ādābi) alkhāṣṣu bi-l-ma'utimarāti
- 'aliyyun 'aḥmadu muḥammadin (1986). dirāsātun fi 'ilmi albadī'i maṭba'atu al'amānati
- 'aliyyun salmā salmāna (2013). al'uslūbu fi shi'ri abni al-sayyidi albaṭalyūsiyyi dirāsātun taṭbiqiyyatun fanniyyatun mijallatu al'ādābi.(106)
- 'anwz 'aḥmada yaḥyā (2018). malāmiḥu al-ṣūrati al-makāniyyati fi al-shi'ri aljāhiliyyi dirāsātun fi alfikri aljughrāfiyyi al'arabiyyi mijallatu dayāalāa.(77)
- abnu 'amīrata 'aḥmadu bnu yaḥyā (1967). bughyatu al-multamisi fi tārikhi rijāli al-'andalusi)taḥqīqu 'ibrāhīma al-'ābyāriyyi dāru al-kātibi al-'arabiyyi
- al'ayfānu sa'dūnun 'ismā'ila shāfi (2019). 'atharu al-taqābuli al-lughawiyyi fi 'intāji al-ṣūrati al-shi'riyyati fi shi'ri 'abī al-shamqamiqi mijallatu kulliyyati al-tarbiyati lil-banāti 10(3).191-208 ،
- faḍlun ṣalāḥun (1992). balāghatu alkhithābi wa'ilmu al-naṣṣi silsilatu 'ālamī alma'rifati almajlisu alwaṭaniyyu lil-thaqāfati wa-l-funūni wa-l-'ādābi
- alfawwaz'ān 'abdu Allāhi bnu ḥammūdin wa zaydun 'ibrāhīmu 'abdu al'azīzi albinā'u albadī'iyyu lil-sardi al-riwā'iyyi al'arabiyyi wa-l-iānkalyizy dirāsātun nazariyyatun taṭbiqiyyatun ḥawliyyāt ādābi 'ayni shamsin 48 -)sbtmbr <https://doi.org/10.21608/aafu.2020.120736>
- fwzy fāṭimatu hilāl (2022). albadī'u washafarātu al-naṣṣi muqārabatun thaqāfiyyatun muqārinatun mijallatu al-dirāsāti al-tarbawiyati wa-l-'insāniyyati jāmi'atu dmnhrw 14(4 ، j § 357. <https://doi.org/10.21608/jehs.2022.286465>
- alqazwīniyyu zakariyyā bnu muḥammadin alkhathībi (2002). al'īdāḥu fi 'ulūmi albalāghati dāru alkutubi al'ilmīyyati
- alqayrawāniyyu alḥasanu bnu rashīqin (1981). al'umdatu fi maḥāsini al-shi'ri wa'ādābihi)taḥqīqu muḥyī al-dīni 'abdi alḥamīdi) t5 .(dāru aljīli
- kunūniyyun muḥammadu al'īāshīyyu (2010). shi'riyyatu alqaṣidati al'arabiyyati almu'āshirati dirāsātun uslūbiyyatun 'ālamu alkutubi alḥadīthi
- lāshīna 'abdi alfattāhi (1980). al-tarākību al-naḥwiyyatu mina alwujhati albalāghiyati 'inda 'abdi alqāhiri aljurjāniyyi dāru al-marrīkhi lil-nashri
- almajīdiyyu khālidu 'abdi al-kāzm 'adhārī (2017). tajallīati alqalaqi al-dhātīyyi fi shi'ri abni al-sayyidi albaṭalyūsiyyi444-521) h .(mijallatu 'abhāthi albaṣrati lil-'ulūmi al'insāniyyati 42(2) ، § <https://doi.org/10.33762/0694-042-002-001>
- maṣlūḥun sa'dun (2003). fi albalāghati al'arabiyyati wa-l-'āslīwabyyāti al-lisāniyyati āfāqun jadīdatun lajnatu al-ta'alīfi wa-l-ta'rībi wa-l-nashri jāmi'atu alkū'ayti
- maṣlūḥun sa'dun (1988). mushkilu al'alāqati bayna albalāghati wa-l-'āsilwabyyāti al-lisāniyyati

'abḥāthu mu'utamarin qirā'atun jadīdatun litirāthinā al-naqdiyyi al-nādī al'adabiyū al-thaqāfiyyū

abnu al-mu'tazzi 'abū al'abbāsi 'abdu Allāhi (2012). al-badī'u taḥqīqu' irfānin muṭṭariḥī mu'uassasati al-kutubi al-thaqāfiyyati

miqdādiyyun zīadun maḥmūd (2020). tulqī swzān sitykyfīsh lil-'ādabi al'arabiyi alqadīmi dirāsatan waṣfiyyatun linumāadhjin mukhtāratin mijallatu al'ādābi (135)، 76.

mandūrun muḥammadin (2007). al-naqdu almanhajiyū 'inda al'arabi wamanhaju albaḥṭhi fī al'adabi wa-l-lughati t5 .(nahḍatu miṣra lil-ṭibā'ati

abnu manzūrin muḥammadu bnu mukramin (2020). lisānu al-'arabi dāru ṣādirin

nammālun sa'dun ṣābirun jamiliyyatu al-ṣūrati al-makāniyyati wa'ab'āduhā fī shi'ri abni ṣārata al-shinturayniyyi mijallatu kulliyati alma'ārifi aljāmi'ati 33(4.)

The Effectiveness of Antithesis and Alliteration in Forming Ibn Al-Sayed Al-Batliosi's Spatial Imagery: An Analytical Study

Rawan Sukkar⁽¹⁾

Abstract:

Rhetoric has always been seen as a decoration of speech, but the analysis of some poetic productions shows that it can be essential in building poetic contexts. The current research seeks to analyse the artistic values of Antithesis and Alliteration that al-Batliosi employed in forming his spatial poetic images, on both the linguistic and rhythmic levels. The importance of the research stems from two aspects, the first of which is the study of the eloquence of spatial imagery in an Andalusian poetic model, not previously analysed, and the second concerns the departure from the traditional belief that Rhetoric is just a decoration. The research follows the analytical-descriptive approach while taking advantage of the stylistic approach. After the introduction we discuss the initial concepts and the art of Rhetoric as an enhancer of speech and textual functionality. The research concludes that al-Batliosi did not care about Antithesis and Alliteration only for the purpose of decoration, but rather employed them to build his spatial images, develop their meanings and deepen their connotations, making rhetoric was an essential part of it.

Keywords: Antithesis, Alliteration, al-Batliosi, Spatial, Image.

(1) Faculty of Arts and Humanities - University of Damascus (Damascus - Syria)
Rawansukkar@googlemail.com