البنى الأسلوبيّة لثغريّات ابن القيسراني

د. محمد سلمان الرقب*

تاريخ وصول البحث: 2023/11/5م تاريخ قبول البحث: 2024/1/14م

الملخص

يتناول البحث دراسة البنى الأسلوبيّة لثغريّات ابن القيسراني، التي انتشرت إبان عصر الحروب الصليبيّة، وقد سجّل هذا اللون من الشعر حضورًا بارزًا في شعر الحروب الصليبيّة بأسلوب شعريّ أسهم في التعبير عن الحالات النفسيّة للشاعر عند مشاركته في تلك الحروب، فسجّل مشاهداته عن قرب لأبرز السمات التي يتصف بها الفرنج، أضف إلى ذلك حالة التّفلّت من قيود العادات والتقاليد ومن الموروث الدينيّ الذي عاشه الشاعر في تلك الفترة، واعتمد الباحث في بحثه المنهج الإحصائيّ، متآزرًا مع المنهج الوصفيّ؛ لما له من دور في الكشف عن البنى الأسلوبيّة بأنواعها المختلفة، وجاء البحث في عدة مباحث تناولتُ فيها: مفهوم الثغريّات في شعر ابن القيسرانيّ، ومفهوم الأسلوب والأسلوبيّة، وبيان مستواها الصوتيّ، والتركيبيّ، والبيانيّ، وخلص البحث إلى نتائج متنوعة، أهمها: أنّ التفاوت في توظيف البحور الشعريّة في الثغريّات أسهم في إبراز البنى الأسلوبيّة، وجاء الأسلوب التركيبيّ معبّرًا عن حالة التمرّد على الموروث الدينيّ التي عاشها الشاعر في تلك الفترة، ومتكاملًا مع الأسلوب البيانيّ الذي له دور كبير في إرساء تلك البنى الأسلوبيّة.

الكلمات المفتاحيّة: ثغريات، ابن القيسرانيّ، أسلوبيّة، المستوى الصوتيّ، البلاغيّ، التركيبيّ.

*أستاذ مساعد، كلية الفقه الحنفي، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

.

Stylistic Structures By Thaghariyyat Ibn al-Qaysrani

Abstract

The research examines the stylistic structures of Ibn al-Qaysarani's Thaghriyyat, which gained prominence during the Crusades era. This poetic style played a significant role in expressing the poet's psychological state during his participation in the Crusades. Consequently, he recorded his close observations of the most prominent features that characterize the Franks, adding the sense of deviation from the constraints of customs, traditions, and the religious heritage that the poet experienced during that period. The researcher employed a statistical approach, complemented by a descriptive one, to uncover the various stylistic structures. The study delved into several topics, including: the concept of "Thaghriyyat" of Ibn al-Qaysarani, the definition of style and stylistics, and the analysis of its phonetic, structural, and syntactic levels. The research yielded diverse results, notably that the variation in the use of poetic meters in the Thaghriyyat contributed to highlighting the stylistic structures. The structural style portrayed a rebellion against the religious heritage, complementing the syntactic style, which played a significant role in establishing these stylistic structures .

Keywords: Thaghriyyat, Ibn al-Qaysarani, stylistics, phonetic level, structural level, rhetorical level.

أهميّة البحث:

تتضح أهميّة البحث من خلال الكشف عن أهمّ مواطن البنى الأسلوبيّة في ثغريّات الشاعر ابن القيسرانيّ، تلك الثغريّات التي نظمها زمن الحروب الصليبيّة، وتبيّن حالة التّمرّد التي عاشها الشاعر في معظم قصائده الثغريّات، ومدى دور تلك البنى الأسلوبيّة المتنوعة في تجلّي هذه الحالة، وتكمن أهميّة هذا البحث بأنّه انفرد في تسليط الضوء على شعر الثغريّات الذي قيل عند مرافقة الشاعر الجيوش الإسلاميّة.

مشكلة البحث:

حظي شعر ابن القيسرانيّ بتحليلات متنوّعة، لكن تجدر الإشارة إلى عدم اهتمام الدارسين بهذا اللون من الشعر الذي قيل في تلك الفترة الزّمنيّة، حيث اهتمّ الدارسون بشعر ابن القيسرانيّ بصورة عامّة، إلا أنّ تلك الثغريّات لم تكن محور اهتمام، فتبنّى هذا البحث استجلاء مواطن البنى الأسلوبيّة في ثغريّات ابن القيسرانيّ تحليلًا وتوضيحًا.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في دراسته المنهج الإحصائيّ الوصفيّ في ثغريّات ابن القيسراني، وتتبّع مواطن الأسلوبيّة في تلك الأشعار ورصدها والتعليق عليها، وبيان دورها في الوقوف على وصف ديار الفرنجة، وعاداتهم، وطقوسهم الدينيّة، ووصف نسائهم، وغيرها.

الدراسات السابقة:

- دراسة إسراء فياض (2009)، بعنوان (**الصورة الشعريّة في شعر ابن القيسرانيّ**)، مجلة آداب المستنصريّة، الجامعة المستنصريّة، تناولت الباحثة أهمّ عوامل تشكيل الصورة الشعريّة عند ابن القيسرانيّ، وأهمّ الصور الفنيّة كالتشبيه والاستعارة وألوان البديع في ديوانه بشكل عام.

- دراسة إبراهيم البطوش (2011)، بعنوان (**الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ**)، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، تناول الباحث قدرة ابن القيسرانيّ التصويريّة، وبراعته في بناء الصور وابتكارها، وتحليل الصورة الفنيّة في شعره والكشف عن عناصرها والعوامل التي أدّت إلى تشكيلها ومجالاتها ودلالاتها في شعره.

- دراسة حسام تحسين (2011)، بعنوان (**الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ عناصر التشكيل والإبداع**)، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، تناول الباحث تحليلًا لأهمّ مصادر الصورة في شعر ابن القيسرانيّ، وعناصر تشكيلها، ثم تحدّث عن أهمّ أشكال التصوير المختلفة في ديوانه بشكل عام وأهمّ الفنون البديعيّة.

- دراسة طلب جبارة (2021)، بعنوان (**الخطاب الشّعريّ عند ابن القيسرانيّ – دراسة أسلوبيّة**)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة - غزة، تناول الباحث دراسة الخطاب الشعريّ عند ابن القيسرانيّ بشكل عام، من الناحية الصوتيّة، والصرفيّة، والتركيبيّة، والمعجميّة، ولم تفرد الدراسة الثغريات بشكل خاصّ.

فالدراسات السابقة جزء من دراسات كثيرة تناولت شعر ابن القيسرانيّ، إلا أنّ تلك الدراسات لم تخصص موضوع شعر الثغريّات الذي ألّفه الشاعر زمن الحروب الصليبيّة، وبهذا يكون هذا البحث الموسوم بـ (البنى الأسلوبيّة لثغريّات ابن القيسرانيّ) قد انفرد في تناوله هذه الفترة الزمنيّة بشكل مستقلّ.

وبناءً على ذلك، فإنّ هذا البحث يسلّط الضوء على شعر الثغريّات لابن القيسرانيّ، وبيان سماته الأسلوبيّة؛ إذ لم يُسبق لأيّ باحث دراسة هذا اللون من الشعر، فقد وجد الباحث تخصيص هذا الموضوع بدراسة مستقلة.

تمهيد:

يُعَدُّ ابنُ القَيسَرانيّ، محمّد بن نصر بن صغير [1] أحدَ شعراء بلاد الشّام في القرن السّادس الهجريّ، وقد وُلد في عكّا على الساحل الفلسطينيّ الشّماليّ سنة (478هـ)، وبعد أن استولى الفرنجة على عكّا انتقلت أسرته إلى مدينة قيسارية السّاحليّة، فنشأ بها، ونُسِب إليها. إلا أنّ إقامته فيها لم تطل؛ بسبب احتلال الفرنجة لها، فاضطرت أسرته إلى الانتقال إلى حلب والإقامة فيها، ثمّ انتقل إلى دمشق.[2]

أخذ شعر الثغريّات في ديوان ابن القيسرانيّ مساحة واسعة بالمقارنة مع موضوعات أخرى تناولها، فلم تأتِ تلك الأشعار وليدة صدفة، وإنّما هي تصوّرُ مرحلة مهمّة من مراحل الفتح الإسلاميّ زمن الحروب الصليبيّة، وقد وظّف الشاعر في تلك الثغريّات العديد من الأنماط الأسلوبيّة شأنه شأن شعراء عصره، وكانت هذه البنى الأسلوبيّة مساندة ومبيّنة الحالة النفسيّة التي لازمت شاعرنا في أثناء مرافقته جيوش الفتح، وملازمته الفرنجة والتقرّب منهم، والتعرّف على أنماط معيشتهم، وما تبع ذلك من محاولته التمرّد على عاداته وموروثه المحافظ، وهدف هذا البحث إلى إماطة اللثام عن أهمّ البنى الأسلوبيّة في ثغريّاته من الناحية الصوتيّة، والتركيبيّة، والبيانيّة.

وجاء بناء هذا البحث على تمهيد وثلاثة محاور وخاتمة، تناول التمهيد نبذة يسيرة عن حياة الشاعر ابن القيسرانيّ، ومفهوم الثغريّات بصورة مختصرة، ومفهوم الأسلوبيّة عند القدامى والدراسات الحديثة، كما أفرد المحور الأوّل للبنى الأسلوبيّة على المستوى الصوتيّ، وتناول المحور الثاني البنى الأسلوبيّة على المستوى التركيبيّ، وتوقف المحور الثالث عند البنى الأسلوبيّة على المستوى البيانيّ، وخاتمة أوردت فيها أهمّ النتائج التي توصّل لها البحث، وتوصيات الباحث.

مفهوم الثّغريّات:

وثّق كتّاب عصر الحروب الصليبيّة ألوانًا متنوعة من طرائق حياة الفرنجة في المدن التي استولوا عليها، وسجّلوا مجموعة من الصور لعاداتهم ومظاهر سلوكهم اليوميّ التي كانوا يمارسونها، ورصدوا جانبًا من عاداتهم وتقاليدهم[3].

ومن هؤلاء الشعراء الذين دخلوا تلك البلاد ابن القيسرانيّ؛ فقد نقل العماد الأصفهانيّ عن الفقيه عبد الوهّاب الدمشقيّ أنّ ابن القيسرانيّ دخل "سنة أربعين وخمسمائة بلد أنطاكية لحاجة عرضت له، فنظم مقطّعات يشبّب فيها بإفرنجيات"[4]، وقد أطلق على تلك المقطّعات اسم (الثغريّات)[5].

وأرى أنّ علّة تسمية أشعار ابن القيسرانيّ بـ(الثغريّات) أنّها قيلت في تلك البلاد الّتي ذهب إليها الشاعر، وما لا شك فيه أنّ ثغريّات ابن القيسرانيّ تحمل بين طيّاتها صورًا للحياة الاجتماعية للفرنجة، ولا سيّما للمرأة الصّليبيّة[6] ، فقد وصف جانبًا من لهوهم وأعيادهم وكنائسهم.

الأسلوب والأسلوبيّة:

تؤكد الدراسات صعوبة الوصول إلى مفهوم جامع للأسلوب، إذ يتفاوت مفهومه بين فترة زمانيّة وأخرى، فالأسلوب يحتوي على البناء العام للنص الأدبيّ، ولا بدّ عند دراسته من الوقوف على الجمل وترابطها، وترابط الفكر منذ البداية حتى النهاية.

وقد بيّن ابن منظور المفهوم اللغويّ للأسلوب بأنّه "السطر من النخيل وكل طريق ممتدّ، والأسلوب الطريق، والوِجْه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سُوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا"[7].

وعليه، فإنّ الأسلوب يستند على الطرق الخاصة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانيات نحويّة، تميّز ضربًا عن ضرب، وأسلوبًا عن أسلوب[8].

كما يرى الباحث أنّ الأسلوب عند النقاد القدماء يتضمّن أكثر من جانب، فمنهم مَن ربطه بالإعجاز القرآنيّ، كأبي بكر الباقلانيّ (ت 403 هـ) في كتابه: (إعجاز القرآن)، إذ بيّن أنّ "التشابه بين شاعرين من حيث الطريقة لا يمكن أن يقع أبدًا؛ لأنّ الأسلوب الشخصيّ للكاتب يعكس صفاته الذاتيّة الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد"[9] ومنهم من جعل الأسلوب الطريقة في الكتابة، كما ذكر الزمخشريّ في (أساس البلاغة) قوله:"وسلكتُ أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حستة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله وأستلبه"[10]، ومنهم لم يقف عند مفهوم واحد للأسلوب، فقرنوه مرة بالمعنى، وبالنوع الأدبيّ، وبالبلاغة والفصاحة مرة أخرى، أمثال عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ) الذي أشار إلى أنّه "لا يقبل القول بالإعجاز في تلاؤم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالًا؛ لأنّ ذلك يؤدي إلى صعوبة مرام اللفظ بسبب المعنى وذلك محال"[11].

وتجدر الإشارة إلى ظهور مصطلح الأسلوبيّة في الدراسات الحديثة بداية القرن الماضي، فقد عرّفها (شارل بالي) في كتابه: (بحث في الأسلوبيّة الفرنسيّة) سنة 1901م [12]، بأنّها "علم يُعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبّرة عن الحساسيّة"[13]، كما أنّها "علم لغويّ حديث يبحث في الوسائل اللغويّة التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبيّ خصائصه التعبيريّة، والشعريّة، فتميّزه عن غيره"[14]، لذا فإنّ الأسلوبيّة ترتكز على قراءة النصّ بموضوعيّة للوصول إلى طرق تكوين النصّ واستنباط خصائصه الأسلوبيّة.

وتتعدد الاتجاهات الأسلوبيّة بين المؤلفين، ومن أشهرها الأسلوبيّة التعبيريّة التي يعدّ "شارل بالي" مؤسسها، وقد بيّن بأنّها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغويّ من ناحية محتواها العاطفيّ، أي التعبير عن واقع الحساسيّة الشعوريّة من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسيّة"[15]، ولذا فإنّ الطابع الوجدانيّ هو الأساس عند "شارل"، وهو الركيزة الأساسيّة في دراسة المنتج الأدبيّ على المستوى التركيبيّ.

وتمتاز الأسلوبيّة التعبيريّة بمجموعة من السمات، منها: التركيز على المشاعر والأحاسيس، والتركيز على التكثيف العاطفيّ، ورصد السمات اللغويّة (صوت، معجم، دلالة)، بالإضافة إلى الظواهر البلاغيّة كالصورة والمجاز.

وعليه، فإنّ الأسلوبيّة تسبر غور النصّ الأدبيّ وتنقّب عن جماليّاته على المستوى البلاغيّ والمستوى الصوتيّ، ومستوى كشف علاقات النص الأدبيّ الذي يدرس تحت مسمّى (المستوى التركيبيّ).

المحور الأول: المستوى الصوتيّ:

إنّ الوقوف على البنى الأسلوبيّة الصوتيّة له دور كبير في البحث عن مواطن الإبداع في النّصّ الأدبيّ، فقد اعتمد هذا المستوى على محورين: محور الموسيقا الخارجيّة ويشمل البحور الشّعريّة، والرّويّ، والقافية، ومحور الموسيقا الدّاخليّة ويشمل التكرير، والمحسنات البديعيّة، والتّدوير من خلال رصد البحور الشعريّة الأكثر استخدامًا ومدى علاقتها بمضمون الموضوع الذي تحدّث عنه الشاعر، وبيان علاقة الروي والقافية في إيضاح الفكرة التي يتناولها الشاعر، وتفضيل روي على آخر؛ نظرًا للحالة النفسيّة التي سيطرت عليه، وأثّرت في أغراضه الشعريّة.

أولًا: الموسيقا الخارجيّة:

- البحور الشّعريّة:

وظّف ابن القيسرانيّ مجموعة من البحور الشعريّة، متنقلًا من بحر إلى آخر لغاية موسيقيّة أو وفق ما تقتضيه حالته في أثناء نظمه لهذا اللون من الشعر، فقد وظّف مجموعة من البحور، وهي على الترتيب: الخفيف، والمتقارب، والوافر، والطويل، والكامل، والمنسرح، والسريع، والرجز، والبسيط.

وبلغ عدد أبيات الشعر (160) بيتًا موزّعة على (20) مقطوعة، فكان البحر المتقارب له النسبة العليا، فقد نظم الشاعر على هذا البحر (32) بيتًا، وبنسبة بلغت (20%)، يليه بحر الخفيف بواقع (27) بيتًا، أي بنسبة (16,88%)، يليه، ويليه البحر الوافر الذي بلغ (24) بيتًا بنسبة (15%)، وتلاه البحر الطويل الذي بلغ (21) بيتًا بنسبة (13,13%)، ويليه البحر الكامل الذي بلغ (17) بيتًا بنسبة (10,6%)، ويليه البحر المنسرح الذي بلغ (14) بيتًا بنسبة (8,75%)، ويليه البحر السريع بواقع (12) بيتًا بنسبة (7,5%)، ويليه بحر الرجز الذي بلغ (8) أبيات بنسبة (5%)، وأخيرًا بحر البسيط الذي بلغ (5) أبيات بنسبة (3,12%).

وعمد الشاعر إلى التلوين في الأوزان والبحور الشعريّة؛ ليخلق جوًّا متناغمًا يتوافق والغرض الشعريّ، فهذا الأسلوب له دوره في إخراج النصّ عن رتابة الشكل المعروف للوزن الشعريّ من خلال ما يعتري التفعيلة الرئيسة من زحاف وعلل.

وترتبط الموسيقا بالنظم الشعريّ ارتباطًا وثيقًا، فالشعر كلام موزون ذو موسيقا ووحدة في النظم، غايتها تأكيد المعنى، كما تتمثل تلك الموسيقا في البحور الشعريّة والقوافي، إذ ذكر ابن رشيق القيروانيّ أنّ "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"([16])، فالوزن من أهم العناصر التي ترتكز عليها القصيدة الشعريّة.

ومن جانب آخر فإنّ للإيقاع دورًا كبيرًا في موسيقا القصيدة العربيّة، إذ يُعدّ "شبكة من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في بحور مميزة قائمة بذاتها"(17) تتآلف مقاطعها وتتآزر نغماتها لتشكّل شعرًا منسجمًا في نظام صوتيّ خاصّ.

وربط العلماء الأوائل بين الوزن الشعريّ والغرض الذي يقصده الشاعر، إذ أشار حازم القرطاجنيّ إلى ذلك مبيّنًا أنّه "لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصّغار والتحقير وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان"(18)، فالغرض غالبًا ما يقترن بالوزن الشعريّ الذي يُوظف له، فللفخر وزن خاصّ به وكذلك الوصف والرثاء وغيرها من الأغراض الشعريّة.

ويتبيّن من خلال الدراسة الإحصائيّة أنّ الشاعر نظم ثغرياته على تسعة بحور، وأنّ أكثر ما نظم به على وزن البحر المتقارب الذي جاء استخدامه تامًا تعتريه بعض العلل والزحاف، إذ يمتاز هذا البحر بأنّه "بسيط النغم، مطّرد التفاعيل، منساب طلبي الموسيقا ويصلح لكلّ ما فيه تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته، فهي أظهر شيء فيه"(19)، ونظم ابن القيسرانيّ على هذا الوزن موضوعات متعددة في ثغرياته، منها وصفه "كنيسة السيدة"، وهي قبّة شاهقة البنيان عجيبة الوضع، لنصارى أنطاكية خاصّة دون الإفرنج(20)، وكذلك وظف هذا البحر في أثناء حديثه عن كنيسة أخرى أطلق عليها (بربارة) وهي كنيسة للإفرنج خاصّة، أما المقطوعة الثالثة فقد تناول فيها وصف فتاة إفرنجيّة وجمال زرقة عيونها، فقد آثر شاعرنا هذا البحر؛ لأنّه يتّسم بالهدوء دون اضطراب أو قلق، ولنأخذ الأبيات الآتية لنبيّن ذلك، إذ يقول ابن القيسراني في وصف كنيسة "بربارة"(21):

بدينِكَ يا قسَّ بَرْبارَة وما بِتَّ تَتْلوهُ في الحِنْدِسِ (22)

أجِرْني من الصُّوَر النّاطِقاتِ مَتى قُمْنَ حولَك في مَدْرَسِ (23)

إذا هُنّ أقبلْنَ وقتَ الصّلا ةِ في كُلّ لَوْنٍ من الأطْلَسِ (24)

وجالَتْ مَناطقُ أوساطِها وضاقَتْ بها حُللُ السُّنْدُسِ (25)

وأجلسَها ثِقْلُ أردافِها فيا ليَ مِن ذلكَ المَجْلسِ

فلولا التّحرّجُ في مِلَّتي طَلَعْتُ عليهِنّ في بُرْنُسِ (26)

فقد أبدع ابن القيسرانيّ في هذا الوصف فأجاد في وصف تلك الكنيسة ووصف الراهبات اللواتي يجتمعنَ حول القس بلباس أسود وقت الصلاة، يتوسطهُنّ حزام أبانَ عن خصر نحيل ممتلئ الأرداف في أثناء جلوسهنّ في مجلس الكنيسة، فعبّر الشاعر عن جمال وجوههنّ، وجمال ملابسهنّ، ودقة خصورهنّ، وثقل أردافهنّ موظفًا نغمًا انسيابيًّا سهل الألفاظ، دون الحاجة إلى إعمال فكر في معرفة معاني المفردات ودلالاتها، ويدلّ ذلك على سعة اطّلاع الشاعر بثقافة الأديان الأخرى، فعرض هذا المشهد بشكل متدرّج منذ دخوله الكنيسة والتجوّل فيها ووصف مريديها، فلم يغفل التأثير الذي أحدثته تلك الراهبات في نفسه ولم يخفِ إعجابه بهنّ عند الكشف عن وجوههنّ وظهور زينتهنّ، فنطقت التماثيل الخشبيّة من فتنة جمالهنّ، وهذا يشير إلى تعبير عن نفسيّة الشاعر، معبّرًا عن ذلك بقوله([27]):

ألا حبّذا ما اسْتَثَارَ الهَوى بتلكَ الكنائسِ مِن كُنّسِ [28]

تَرى كُلَّ فاتِنةٍ وجهُها مُعَرَّى بشمسِ الضُّحَى مُكْتَسِ

تكادُ التّماثيلُ من حُسْنِه تَفورُ بناطِقَةِ الأنْفُسِ

فالشاعر اختار الوزن المناسب لإقامة الوصف وهو بحر المتقارب ذو التفعيلات الملائمة لمعاني الوصف التي تتكوّن من تفعيلة واحدة رئيسة (فعولن)، ويعود ذلك إلى رغبة الشاعر الواضحة في الانفلات من قيود الدين، وهذا واضح في البيت الأخير، والانتقال إلى بعض من الحرية التي تحقق له هذه النزوة والرغبة بالتمتع بتلك النسوة، ويحقق له هذا الوزن الصافي تلك الحرية التي أرادها مع ما اعترى هذا الوزن من زحافات وعلل جاءت ملائمة للحالة النفسيّة والانفعاليّة للشاعر.

- الرّوي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، كما أنّه آخر القافية وأفضل عندهم من أوّلها، والعناية بها أمسّ، قد يكون متحركًا أو ساكنًا، وبناءً على ذلك تكون القافية موصولة أو مقيدة، ولأهميته تنسب القصائد إليه، فيقال: سينيّة ورائيّة...، ولم يلتزم ابن القيسراني في ثغرياته برويّ واحد، فقد نوّع في حروف الروي بين (الباء، والثاء، والدال، والراء، والزاي، والسين، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والياء)، أي أنه بنى تلك القصائد على (14) رويًّا بنسبة (50%) من مجموع حروف اللغة، إلا أنّ روي الراء كان الأعلى نسبة، فقد تكرر في خمس قصائد بمجموع بلغ (38) بيتًا بنسبة (23,75%) من مجموع أبيات الثغريّات.

يقول في وصف "خمّارة بجسر الحديد على باب أنطاكية"([29]):

إنْ كانَ لا بُدَّ مِن السُّكْرِ فمِن يَدَيْ خَمّارةِ الجِسْرِ

خَمّارةٌ تُطْلِعُ مِن نَحْرِها جُمّارَةٌ بيضاءَ مِن نَحْرِ
تُمسِي فتُمسِي الرَّاحُ في راحِها تهدِي سَنا الشّمسِ إلى البَدْرِ
حَتّى إذا دَارَتْ على شَرْبِها ألحاظُها أغْنَتْ عن الخَمْرِ
ما زرتُها إلا وباتَتْ يَدِي أوْلى مِن الزُّنّارِ بالخَصْرِ
وبِتُّ أُسْقَى مِن جَنَى ريقِها كأسًا مِن الثغْرِ على الثغْرِ

بُنيت هذه المقطوعة على روي حرف: (الراء) المكسورة، إذ أكثر شاعرنا من وصف ما رآه من معالم تخصّ النصارى، ومن تلك المعالم وصفه خمّارة بجسر الحديد على باب أنطاكية التي أبدع في وصفها ووصف ساقيها، فتارة يصف نحر الخمارة ببياض شحمة النخيل التي في قمة رأس النخل، وتارة يصف يديّ مُقدّمة الخمر وعيونها، فقد اتكأ الشاعر في هذه القصيدة على هذا الروي؛ من أجل التعبير عن مكنونات نفسه ومحاولة الاقتراب من هؤلاء النصارى، ورصد تصرفاتهم، إضافة إلى الرغبة الشديدة لديه للبحث عن سبل الوصول إلى فتياتهم والتقرّب منهن، إذ أحسن الشاعر اختيار حرف الروي المكسور وهو من حروف التكرار؛ "لأنها تتكرر على اللسان عند النطق بها، كأنّ طرف اللسان يرتعد بها، فكأنّك نطقت بأكثر من حرف واحد"(30)، ليضفي بعدًا نغميًّا يشير إلى الحالة الانفعاليّة المضطربة، كما يعبّر عن محاولته الثورة على موروثه وعاداته من خلال وصف هذه الخمارة ومرتاديها وساقيها وفتياتها الفاتنات، فلولا هذا الروي لفقدت القصيدة حيويتها ورشاقتها، وزاد إشباع الكسر استقامة الوزن العروضيّ، وأضافت تأثيرًا في النغمات الصوتيّة، مبيّنًا في مقطوعته حالة لهوه، وتمتعه بخمرها، ومغازلته خمّاراتها.

- القافية:

تعدّ واحدًا من أجزاء الموسيقا الخارجيّة، فعرّفها القدامى تعريفات متعددة، ولعلّ أشهرها ما قاله الخليل ابن أحمد الفراهيديّ، "وهي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة واحدة أو كلمتين"(31).

وللقافية دور مهم في القصيدة العربيّة فتشيع جوًّا موسيقيًا من خلال توالي نهايات أبياتها؛ لتعطي النصّ دلالة وبعدًا إيحائيًا يعبّر عن حركة الذات في القصيدة، وتمنح النصّ رونقًا سماعيًا من خلال تكرار تلك القوافي في الأسماع، لذا تسهم القافية في مسألة ضبط الإيقاع والمحافظة

على رونقه دون إخلال في التركيب اللغويّ والدلاليّ والموسيقيّ، فتتشابك تلك العلاقات لتشكّل معنى موحيًا تطرب إليه الآذان.

وتقسم القافية إلى قسمين: مقيّدة، ومطلقة، فالمقيّدة هي التي يكون رويها ساكنًا فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية، وبلغ مجموع الأبيات التي انتهت بقافية مقيدة (22) بيتًا، بنسبة (13,75%)، إلا أنّ شاعرنا قد آثر القافية المطلقة في ثغرياته في (138) بيتًا بنسبة (86,25%)، ويلحظ أنّ القافية المطلقة قد وُزعت ما بين الياء وصلًا في (80) بيتًا بنسبة (52,9%)، ثم تلتها الواو وصلًا في (37) بيتًا بنسبة (24,5%)، ثم جاءت الألف في (20) بيتًا بنسبة (13,3%)، ثم تلتها الهاء وصلًا في (14) بيتًا بنسبة (9,3%)، وقد فضّل ابن القيسراني قافية الياء وصلًا على سائر القوافي في هذا اللون من الشعر، ومن ذلك قوله في جارية من مولّدات أنطاكية اسمها (ماريا)([32]):

أَلا يا غـزالَ الثَّغْرِ هَلْ أَنتَ مُنشِدي عَلِقْتُ بحَبْلٍ من حِبالِ مُحمّدِ
ويا هَلْ لِذاكَ اليومِ في الدّهرِ ليلةٌ تعودُ ولو عادَتْ عَقيمًا بلا غَدِ
فأَلقاك فيها هاديَ الكأْسِ حادِيًا وحسبُك من ساعٍ بها ومُغَرِّدِ

فالقافية في البيت الأول هي (حمّدِ) مشبعة بحركة حرف الروي (الدال) المكسورة، واعتمد ابن القيسراني على القافية المطلقة الموصولة المجردة من الردف والتأسيس، فمنح القصيدة نغمًا موسيقيًّا عبّر به عمّا يجول في نفسه في أثناء تغزّله بتلك الجارية، كما أنّ لهذا اللون من القوافي دورًا مهمًا في ضبط المعنى الذي يقصده الشاعر ، بحيث لا تدع مجالًا للقارئ إلا أن يكمل أبياتها حتى النهاية، وهذا يتلاءم مع فكرة الأبيات التي تناولها الشاعر، أي أنّ القافية لها دور أساسيّ في بناء النصّ الشعريّ، ولها تأثير واضح في المعنى، فتغزّل بتلك الجارية واصفًا إياها بغزالة الثغر، ومعبّرًا عن رغبته في لقائها وإن كان ذلك مستحيلًا.

أنواع القافية في ثغريات ابن القيسراني:

تقسم القافية بناءً على حرف الروي إلى أربعة أقسام، واعتمد ابن القيسرانيّ على هذه القوافي بنسب متفاوتة، كالآتي:

- **القافية المطلقة الموصولة المردوفة**، وهي أن تشبع حركة الروي ويقع قبله حرف مدّ (الألف، الواو، الياء)، ووظف هذا اللون من القوافي في عشر قصائد بنسبة (50%)، ومن تلك القصائد قوله حين قارن بين المرأة الصليبيّة في سفورها وتبرجها وبين المرأة العربيّة التي تتستر وراء الحجاب ([33]):

أبَرْقٌ في الثغورِ مِن الثُّغورِ وفي نَحْرِ العَدُوّ مِن النُّحورِ

وإنْ تَجْمع مَباسمها عُقُودًا ففي أفواهِها ما في الصُّدورِ

فقد جاء حرف الروي (الراء) مردوفًا بالواو، والروي – أي الراء – صوت لثويّ متوسط مجهور تكراري يضرب باللثة عدة ضربات، وحرف الردف (الواو) صوت يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر، لذا فإنّ توظيف الشاعر هذين الحرفين جاء مناسبًا لحالة مقارنته بين النساء الصليبيّات وهنّ متبرجات سافرات يبدين زينتهنّ، وبين النساء العربيات المتمنعات المحجبات اللواتي لا تظهر زينتهنّ، فاستخدام حرف المدّ (الواو) يعبّر عن حالة التألم من عدم الوصول إليهنّ.

- **القافية الموصولة غير المردوفة وغير المؤسسة**، وهي أن تشبع حركة الروي وألّا يُسبق بحرف مدّ، وألّا يُفصل بين الألف والروي حرف متحرك، وتتمثل في سبع قصائد بنسبة (35%)، ومن ذلك قوله ([34]):

واحَيائي وقد مررتُ بعِمّ من مسيحيّةٍ دَعَتني بعَمّي

أينَ عصرُ الشبابِ أيامَ أدعو ها صبيًّا بجَدّتي وبأمّي

إذ تلعب تلك القافية دورًا مهمًا في التأثير العاطفيّ من خلال تكرار الأصوات المتشابهة في نهاية كلّ بيت ما ساعد على إقامة تأثير موسيقيّ وخلقه، ما يعطي الشعر إحساسًا وصوتًا متميزين.

- **القافية الموصولة المؤسسة**، وهي أن تشبع حركة الروي ويُفصل بين الألف وبين الروي حرف متحرك، وتتمثل في قصيدتين بنسبة (10%)، ومن ذلك قوله ([35]):

عَرّجا بالأثارِبِ كي أقضّي مَآرِبي [36]

واسْرِقَا نَوْمَ مُقْلتِي مِن جُفون الكَواعِبِ [37]

إذ تخلق تلك القافية جودة موسيقيّة تبرز الحالة العاطفيّة التي يعاني منها الشاعر، ما يعطي المفردات تأثيرًا شعوريًا ويؤدي إلى تعزيز رغبة الشاعر الثورة على موروثه الدينيّ.

- **القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس**، وهي التي يكون الروي فيها مقيدًا، أي ساكنًا غير مسبوق بحرف مدّ أو لم يفصل حرف متحرك بين الروي والألف، وتمثل هذا النوع من القوافي في قصيدة واحدة بنسبة (5%)، ومن ذلك قوله ([38]):

ماذَا بأطْرَافِ الثغَرِ مِن بَارقٍ على ثَغَرْ

ومَا بِأنطاكيّةٍ مِن بَشَرٍ يَسْبِي البَشَرْ

وتعزز تلك القافية الحالة الشعوريّة التي عاشها الشاعر من خلال محاولته الاقتراب من النساء الفرنجيّات الفاتنات، إلا أنّ انتهاء بالروي الساكن ألمح إلينا أنّ الوصول إليهنّ بعيد المنال، ويلحظ أن القوافي بأنواعها تبرز قدرتها في تعزيز التأثير الوجدانيّ العاطفيّ للشاعر مع لفت انتباه المتلقي إلى التدفق العاطفيّ من خلال توظيف هذه القافية أو تلك.

ثانيًا: الموسيقا الداخليّة

تتمثل الموسيقا الداخليّة في الخطاب الشعريّ في مستويات مختلفة كالتدوير، والمحسنات البديعيّة، والتكرار بأنواعه.

- التدوير

يُعدّ التدوير من الوسائل التي يلجأ إليها الناظم لتأكيد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فهو – أي البيت المدوّر- "الذي تحوي مكوناته الداخليّة كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي شطريه غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا؛ فحين تصير صيغة من الصيغ اللغويّة مقسومة إلى قسمين: قسم يتمّ به تمام الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإنّ هذا يعدّ في نظر الإيقاع الشعريّ تدويرًا"([39]).

وبلغ مجموع الأبيات المدوّرة التي استخدمها ابن القيسراني في ثغرياته (24) بيتًا، أي بنسبة (15%) من المجموع الكليّ للأبيات، واعتمد التدوير على ثلاثة بحور موزعة على الترتيب الآتي: بحر الخفيف (13) بيتًا، وبحر المتقارب (7) أبيات، والبحر الوافر (4) أبيات، وجاءت النسبة على النحو الآتي:

اسم البحر	عدد الأبيات المدورة	النسبة المئوية
الخفيف	13	%54
المتقارب	7	%29
الوافر	4	%17

ومن الأمثلة على ذلك قوله في وصف الخمر وتأثيرها ([40]):

رُبّ كأسٍ حَبابُها مِن ثُغورِ الحَبائِبِ
أسْكَرَتْني فبِتُّ مُلْـ ـقًى بأعلى التّرائِبِ

فقد وظّف الشاعر في هذين البيتين الوزن الموسيقي مجزوء الخفيف، وتفعيلاته "فاعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن"، إذ حوى البيت الثاني كلمة مشتركة بين حدود شطري الخفيف، فكلمة (ملقًى) تتمّ لامها إيقاع الشطر الأول، وقافها يبدأ في الشطر الثاني، وهذا يعني أنّ "التدوير

يمثل علاقة اتصال بين الشطرين؛ إذ لا يمكن الإفصاح عن نهاية الشطر الأول التي ترتكز على التفعيلة الأخيرة المسماة بالعروض حيث لا يروم الإنشاد هذا الفصل"(41)، وهذا الاتصال بين الشطرين ساعد على تعبير الشاعر عن مشاعره وانفعالاته، وأسهم في توكيد المعنى الذي يقصده، فهو يوازن بين تأثير الخمرة وتأثير النسوة الفرنجيات الجميلات، فقد وقع في حبّهنّ فحاله كحال الذي يشرب الخمر فأثرت فيه، فهام حبًّا فوق صدورهنّ.

- التكرار:

يعدّ التكرار واحدًا من المظاهر الأسلوبيّة في البناء الشعريّ، وهو من أهمّ الأدوات التي وظفها في نصّه الشّعريّ، فقد بيّن علماؤنا القدامى أهميّة التكرار، فهو "أن يكرّر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ أو بالمعنى المراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح، أو الذّم، أو التهويل، أو الوعيد، أو الإنكار، أو التوبيخ، أو الاستبعاد، أو لغرض من الأغراض"(42)، فالتكرار في مجموعه لا يحمل بشكل دائم معنًى بلاغيًّا حسنًا، فقد يكون حسنًا في موضع وغيرحسن دون ذلك، وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق القيرواني في عمدته مبيّنًا أنّ "أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"(43). ولا أريد أن أتوسع في البحث في موضوع التكرار في الدراسات القديمة والحديثة؛ لأنّ المقام مقام إشارة إليه لا توسّع به، ومن أبرز أنواع التكرار التي وردت في ثغريات ابن القيسرانيّ:

- تكرار الحروف

إنّ المتتبع شعر الثغريّات يلحظ تكرار العديد من الحروف في المقطوعة الشعريّة، كتكرار حرف دون غيره بشكل متفاوت وفق ما تقتضيه المناسبة أو الحالة النفسيّة للشاعر أو لغاية إيقاعيّة يفرضها النصّ، ولتوضيح ذلك يقول ابن القيسراني (44):

ماذَا بأطْرَافِ الثغَرِ مِن بَارقٍ على ثَغَرْ
ومَا بِأنطاكيّةٍ مِن بَشَرٍ يَسْبِي البَشَرْ
وكَمْ بِها مِن فِتْنَةٍ تَلقاكَ في ألف قَمَرْ

إن تكرار حرف (الراء) وهو حرف مجهور سبع عشرة مرة (17) في مقطوعة عدد أبياتها ثمانية أبيات (8)، وجاء رويها حرف (الراء) الساكن، وعلى وزن بحر مجزوء الرجز الذي يسهل التأليف فيه؛ لأنّ الشاعر يعبّر عمّا يجول في فكره ويعبّر عن مشاعره بصورة خاطفة، فوظف روي الراء

الساكنة جاء كرغبة نفسيّة إيقاعيّة في جميع الأبيات، وليصوّر لنا أنّه لا طائل من الوصول إلى تلك الفتاة التي يصفها.

- تكرار الكلمة

ونورد مجموعة من الأمثلة والشواهد الشعريّة التي تمثّل ذلك، منها قول ابن القيسرانيّ([45]):

فيا لِيَ مِن ذلكَ الزّبْرِقا نِ إذا زَرْقَنَ الليل أو جَعْدَهْ

مَحَلُّ "خيالٍ" إذا ما رأيْـ ـت أمردَه قلت: ما أمردَهْ

فقد جانس الشاعر بين اللفظين (أمرده) الأولى بمعنى (الشابّ نقي الخدّين من الشَّعر)، و(أمرده) الثانية بمعنى (المتمرد)، فتجانسا في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وشكلها، فهو جناس تام يشي بإيقاع متوافق وغرض القصيدة. فالتكرار لهاتين الكلمتين يعطي القصيدة نغمة تتناسب مع حالة الوصف التي تدور الأبيات في محورها، وهو متلائم بدوره مع وزن البحر المتقارب الذي نظمت عليه القصيدة، وكأنّ التكرار خلق نغمة تتكرر بثبات فتُبرز حالة الإعجاب بهذا البناء الشاهق.

ويقول أيضًا ([46]):

أبَرْقٌ في الثغورِ مِن الثُّغورِ وفي نَحْرِ العَدُوّ مِن النُّحورِ

فابن القيسرانيّ جانس بين كلمتي (الثغور)، فالأولى بمعنى (مواضع المخافة من العدوّ)، والثانية بمعنى (الفم)، واللفظان متوافقان إيقاعيًا، كما وظف الشاعر جناس الاشتقاق في البيت نفسه بين كلمتي (نحر) و(النحور)، وهذا التكرار له بُعد صوتيّ دلاليّ إيقاعيّ يمتدّ في هذا البيت، وهو إيقاع يوحي بالوصف الممزوج بين وصف المعارك وما يدور في الثغور، ووصف الفتيات الفرنجيّات، فتكرار حرف الراء خمس مرات يشي بإيقاع متصاعد في الحالة النفسيّة للشاعر.

وقوله ([47]):

لهُ خَيْمَةٌ بالتّلِّ غيرُوَخيمَةٍ يَفيءُ لها ظلٌّ عليه ظَليلُ

فبين كلمتي (خيمة – وخيمة) جناس ناقص لاختلاف اللفظين في عدد الحروف، ولعل تكرار صوت الخاء مع صوتي الياء والميم المختلفين في الصفات يوحي بالعلاقة الضديّة القائمة بين اللفظين، وكذلك بين كلمتي (ظلّ – ظليل) يجعل من دلالة الرغبة في الوصول إلى فتيات النصارى ذات حضور لافت في هذا البيت، كما أدّى التكرار إلى تكثيف موسيقيّ يتلائم وموضوع الأبيات التي تحمل في ثناياها ألم الوجد والفراق.

وقوله ([48]):

ووجوهٍ لها نُبُوَّةُ حُسْنٍ غير أنّ الإعجازَ في الأعجازِ

فالشاعر جانس بين لفظي (الإعجاز - الأعجاز) لاختلافهما في ضبط الحروف وشكلها ما أدى إلى اختلاف في المعنى، ويلحظ أنّ تكرار الأصوات بين هاتين الكلمتين تشكّل بنية صوتيّة لها وقع موسيقيّ ينسجم مع قافية القصيدة كاملة، وقد استند الشاعر إلى هذا النوع من الجناس؛ للوصول إلى النغم الإيقاعيّ المتلائم مع موضوع القصيدة التي وصف بها ضاحية من ضواحي حلب.

وقد يكون الجناس بين فعل وفعل أو بين اسم واسم، ومن ذلك قوله ([49]):

تُمسِي فتُمسِي الرّاحُ في راحِها تهدِي سَنا الشّمسِ إلى البَدْرِ

يصف الشاعر في هذه الصورة في أثناء وقوفه على حانة بجسر الحديد على باب أنطاكية، متحدثًا عن تمتعه بالخمر ولهوه في تلك الخمارة، وما يرسله من تغزّل بخماراتها، موظفًا الجناس التام بين الفعلين (تمسي، وتمسي)، فالفعل الأول بمعنى (دخول وقت المساء)، والثاني بمعنى (فعل ناقص)؛ يقرّب الصورة الفنيّة إلى ذهن المتلقي، كما جانس بين الاسمين (الراح) الذي يعني (الخمر)، و(راحها) الذي يعنى (باطن اليد – الكفّ).

ومن أمثلة الجناس التام، قوله ([50]):

يجسُّ أوتارَعودِه بيَدٍ إيقاعُها بالنّفوسِ إيقاعُ

ويبيّن الشاعر في هذا البيت استخدامه الجناس التام بين كلمتي (إيقاعها)، و(إيقاع) مهارة أحد مولدي الإفرنج في العزف على الأوتار ممّا أكسب الشاعر راحة نفسيّة عند سماعه هذا الإيقاع، وتجدر الإشارة إلى أنّ الجناس أسهم في شيوع الأثر الإيجابيّ جراء هذا الإيقاع الموسيقيّ الرّنان.

ومنه قوله ([51]):

فالعَيْنُ خوفَ العَيْن مَصْروفَةٌ عنها وما القلبُ بمَصْروفِ

هذا، وكَمْ وجهٍ كشمسِ الضُّحَى بالهَيْكلِ المَكْشوفِ مَكْشوفِ

فالشاعر وظف الجناس التام في لفظتي (العين) الأولى، بمعنى الفتاة المسيحية، فذكر العين وهو الجزء وقصد الكل، و(العين) الثانية، بمعنى الحسد، إذ يصوّر الشاعر جمال هذه الفتاة وحسنها، ويرجو ألا تصاب بالحسد لجمالها، وهذه الصورة تشي بتحرره من قيوده، لذا نجده في البيت الثاني يكرر الجناس التام بين لفظي (المكشوف) بمعنى اسم الهيكل، و(مكشوف) بمعنى سافر واضح، ليؤكد أنّ وجه هذه الفتاة كنور الشمس وقت الضحى.

ويستعين الشاعر بالجناس غير التام، ومن ذلك قوله ([52]):

وامْرَحْنَ النّواظرَفي وجوهٍ مُنَزّهَة الخُدودِ عن الخُدورِ

ففي مقارنته بين المرأة العربيّة المتحجّبة والمرأة الصليبيّة السافرة ممّا أثار انتباهه، فعبّر عن دهشته وإعجابه باستخدام الجناس الناقص بين كلمتي (الخدود)، وقصد جمال المرأة الصليبيّة، وسفورها، فلا يحجبها حاجب، ولا يسترها ساتر كالمرأة العربيّة التي تختبئ في (الخدور) وهو الستر يُمدّ للجارية في ناحية من البيت.

ويوظف ابن القيسراني في ثغريّاته جناس الاشتقاق في كثير من أبياته، ومن ذلك قوله ([53]):

أسألُ السّانِحاتِ عنكَ نهارًا فإذا اللّيلُ جَنّ جُنّ جَناني

إذ يؤكد الشاعر في أثناء وصفه كنيسة (القسيان) عادة عربيّة شائعة وهو التّطيّر في قوله (السانحات)، أي ما يأتيك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك، فهذا دليل تفاؤل، فالشاعر يتفاءل في نهاره فيرى النساء الجميلات في تلك الكنيسة، بينما إذا حلّ الظلام فإنّ لواعج الشوق تجعله يفقد عقله وقلبه، ومن هنا أكد هذا المعنى من خلال استخدام جناس الاشتقاق بين (جَنّ)، و(جُنّ)، و(جَناني)، وفي ذلك إشارة إلى شغف الشاعر وانبهاره بتلك النسوة لحسن وجوههنّ، واعتدال قاماتهنّ الممشوقة.

ومنه أيضًا ([54]):

وَكُنْ مُعيني على ذَوي خُدَعٍ إنْ سالَمَ القلبُ خادعَ النّظرُ

ولمْ أزلْ أغبِطُ المُقيمَ بِهِم للقُرْبِ حتّى غبِطتُ مَن أسِروا

ويوظف الشاعر جناس الاشتقاق في أثناء وصفه أنطاكية قصورِها ومبانيها، ولا يجد بأسًا أن يختلس نظره لينظر إلى جمال نسائها وهنّ سافرات الوجوه من خلف النوافذ، فيوظف هذا اللون من الجناس بين (خُدع، وخادع)، وبين (أغبط، وغبطت)، فهو يخاطب من يلومه ألا يؤاخذه أمام هذا الحسن والجمال.

وقوله ([55]):

إذا أقبلتُ قبّلني حَبيبٌ أُسَرُّبه وعانَقَني حَبيبُ

هَبيني صورةً يُحْنَى عليها أجيبُ إذا دُعيتُ ولا تُجيبُ

فلو قِدّيسُها ناجاهُ لَفْظي لأمسى والنَّسِيبُ له نَسِيبُ

وهذا النوع من التكرار مما اتفق لفظه ومعناه وهو خلاف الجناس التام الذي يتفق لفظًا ويختلف معنى، فالهدف من تكرار ألفاظ (حبيب، أجيب، النسيب) تحرر الشاعر من قيوده،

فأصبح راغبًا أن يكون مصلوبًا في الكنيسة، بل يتجاوز حدود ذلك ليلبّي رغبته بالتقبيل والعناق لفتاة إفرنجيّة، وبالتالي نلحظ أنّه على استعداد في التواصل مع المحبوب ويتغزل به دون حرج.

- التكرار التصديريّ:

وهو "ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها"([56])، ويكون في الشعر بأن يأتي أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في أيّ موضع قبله، وبيّن ابن رشيق القيروانيّ أهميته، "وهو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضُه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون في أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائيّة وطلاوة"([57])، وهو منتشر في ثغريّات ابن القيسرانيّ، ومن ذلك قوله حين شبّه رضاب فتاة إفرنجيّة تُدعى (ماريا) بالخمر، وصوّر وجهها المورّد بقارورة خمر ورديّة ([58]):

-وكنتُ إذا عِفْتُ الزّجاجةَ مَوْرِدًا سَقَتْني رُضابًا في إناءٍ مُوَرَّد

-لقد أَسَرَتْني حيثُ لا أَبْتَغِي الفِدَا فَقُلْ في أَسيرٍ لا يُسَرّ بِمُفْتَد

ويوظف الشاعر هذا النوع من التكرار في تغزّله بجمال عيون الفرنجيّات ووجوهنّ المكشوفة، يقول ([59]):

تجري ثناياها المآقي فَما تَلْحَظُ طَرْفًا غيرَ مَطْروف

فالعَيْنُ خوفَ العَيْن مَصْروفَةٌ عنها وما القلبُ بِمَصْروف

هذا، وكَمْ وجهٍ كشمسِ الضُّحَى بالهَيْكلِ المَكْشوف مَكْشوف

وقوله ([60]):

فلو مَنْطَقَتْهَا بحُلَى يَدَيْهَا جَرَتْ تلكَ الخُصورُ على الخُصور

سَمِعْنَ بمَن سَكَنَ بيوتَ شَعْرٍ فأبْرَزْنَ المحاسنَ في الشُّعور

ويلحظ الباحث أنّ خاصيّة التكرار في ثغريّات ابن القيسرانيّ تمتاز بظاهرة أسلوبيّة بارزة بدءًا بتكرار الصوت (الحرف) والمفردة وشطر البيت، فقد أسهمت هذه الخاصيّة الأسلوبيّة بتأكيد المعنى وتكثيفه، وعملت على تشكيل إيقاع موسيقيّ ذي تأثير عاطفيّ للمتلقي، كما أسهمت في ترابط ثغريّاته من حيث التطوّر الدلاليّ والإيقاعيّ للنصّ.

- المحسنات البديعيّة:

اهتمّ ابن القيسرانيّ بشكل واسع بالمحسنات البديعيّة في ثغريّاته، ممّا زاد من جماليّة الصورة الفنيّة من خلال انتقاء الألفاظ المناسبة ممّا يكون له وقعٌ على الموسيقا الشعريّة للبيت أو

للقصيدة كوحدة عضويّة، وممّا لا شكّ فيه أنّ العصر الذي عاش فيه ابن القيسرانيّ ساعد في تأثره بالفنون البديعيّة، ما أثر على جودة شعره من جانب، وإبراز مهاراته وقدراته من جانب آخر، ولا يتسع المجال للإطالة في هذا الباب؛ لأننا سنستعرض مجموعة من الأمثلة على الألوان البديعيّة التي انتشرت في ثغريّاته.

- الطباق:

وهو "أن تجمع بين متضادين"([61])، وقد يكون اللفظان "اسمين أو فعلين أو حرفين"([62])، ممّا يزيد المعنى رونقًا وجمالًا، ويسهم في إيضاح المعنى وتمكينه في نفس السامع بتوظيف التضاد، وقد أكثر ابن القيسراني في ثغرياته من استخدام الطباق الإيجابي، وهو ما يقع بين كلمتين متضادتين في المعنى، ومن ذلك قوله ([63]):

صَوارِمُ قاطعةٌ في الجُفو نِ فهي مُجَرّدَةٌ مُغْمَدَهْ

ويظهر توظيف الطباق بين كلمتي (مجردة) و(مغمده) رونقًا موسيقيًا تطرب له الأذن حين صوّر جمال عيون الفتاة الإفرنجيّة ورموشها بالسيوف القاطعة الحادة التي تسحر من ينظر إليها، فحركة هذه الرموش جعلها الشاعر كحركة السيف في حالتي تجرده وتغمده.

ومن الأمثلة على ذلك ما أثار دهشته للاطلاع على "مظاهر الحياة الجديدة بعث في نفس الشاعر الميل إلى الاستقصاء والاستطلاع"([64])، إذ زار كنيسة "أشمونيث" ووصف ما شاهده، فالطباق الإيجابيّ منح المقطوعة إيضاحًا في المعنى، لذا أظهر الطباق بين (التوحيد) و(التثليث)، وبين (التذكير) و(التأنيث) مزيدًا من التوضيح، وملاحة في الوصف فجعلها في أروع صورة، يقول ([65]):

لو كنتَ ثالثَنا بأشْمونيثا حتّى تَرى التّوحيدَ والتّثليثَا

لرأيتَ مِنّا أعيُنًا طَمّاحَةٌ تَسْتَحْسِنُ التّذكيرَ والتّأنِيثَا

ولاستخدام الطباق روعته بين كلمتي (القيام) و(مقعده) في البيتين التاليين، حين صوّر "الجمال الجسديّ للمرأة، فهو يدقق النظر في محاسنها، واقفًا عند كلّ عضو من أعضائها"([66])، فيصوّر أردافها عند القيام كأنّها قاعدة، وقد أبرز الطباق الوضوح والجمال، وزاد الصورة بهاءً من خلال تكثيف المعاني، يقول ([67]):

وذاتَ روادِفَ عندَ القِيا مِ تَحْسَبُها أنّها مُقْعَدَهْ

وَبَدْرٍ مِن الشَّعْرِ في غاسِقٍ يُضاحِكُ أبيضُه أسوَدَهْ

والأمثلة على هذا اللون البديعي متعددة، إذ لجأ الشاعر إلى توظيف طباق السلب ([68]) حين تحدّث عن عادات الإفرنج في أثناء صلاتهم، فهو يتمنى أن يكون صورة أمام تلك النسوة في كنيستهنّ، وهذه إشارة واضحة في رغبة الشاعر بالتّقرّب منهنّ بأيّ صورة أو بأيّ هيئة، فكان لطباق السلب بين الفعل المثبت (أجيب) والفعل المنفي (لا تجيب) أثره الواضح في تقريب الصورة لدى المتلقي، يقول ([69]):

هَبيني صورةً يُحْنَى عليها أجيبُ إذا دُعيتُ ولا تُجيبُ

وتجدر الإشارة أنّ ابن القيسراني وظّف اللون البديعيّ (ردّ العجز على الصدر) في كثير من ثغرياته، وقد أشير إلى ذلك في محور (التكرار التصديريّ)، ونرى أنه لا حاجة لتكراره في محور المحسنات البديعيّة.

المحور الثاني: المستوى التركيبيّ

يعدّ التركيب من الوسائل الأسلوبيّة، ويعتمد نظم التركيب وترتيبه وفق مراد المتكلم بما يناسب مقتضى حال المخاطب، فقد عبّر عبد القاهر الجرجانيّ عند ذلك فبيّن أنّه "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"([70]) بما يتوافق وقواعد اللغة العربيّة.

ويتناول هذا المحور دراسة الجملتين الفعليّة والاسميّة وأنماط استخدامهما، والأساليب اللغويّة، والتقديم والتأخير في ثغريّات ابن القيسراني، كما يأتي:

أولًا: الجملة الاسميّة:

تتكوّن الجملة الاسميّة من ركنين أساسيين: المبتدأ والخبر، وقد أورد الشاعر هذين الركنين بأنماط متنوعة، منها:

-النّمط الأصيل: مبتدأ (اسم ظاهر) وخبر (اسم ظاهر)

استخدم الشاعر هذا النمط بشكل واضح، فكانت الجملة الاسميّة على هيئة جملة حاليّة، كقوله ([71]):

فلو قِدِّيسُها ناجاهُ لَفْظي لأمسى <u>والنَّسيبُ له نَسيبُ</u>

جاءت الجملة الاسميّة (والنسيب له نسيب) جملة حاليّة، ليبيّن الشاعر أنّه في حالة ثورة ضد تقاليده وأعرافه الاجتماعيّة، "فتغدو هذه الكنائس في نظره معارض للجمال الوافد، فيتعمّد دخولها ليتصيّد لقاء الحسان فيها، دون أن يفرّق بين راهبة وقدّيسة ومصليّة"([72])، ويصف

جمالهنّ، بل يتعدّى ذلك إلى التّغزّل بهنّ، لذا لجأ إلى الجملة الاسميّة الحاليّة ليؤكّد ذلك دون تردد.

-النمط الثاني: مبتدأ (اسم ظاهر) وخبر (جملة فعليّة)

اعتمد ابن القيسرانيّ هذا النمط في ثغريّاته، ومن ذلك قوله ([73]):

فلو قدّيسُها ناجاهُ لَفْظي لأمسى والنَّسِيبُ له نَسِيبُ

وتتكوّن الجملة الاسميّة (قدّيسها ناجاه لفظي) من مبتدأ "اسم ظاهر والخبر "جملة فعليّة"، فالجملة الخبريّة الفعليّة التي بدأت بالفعل الماضي؛ لتحمل في دلالتها الأسلوبيّة رغبة الشاعر في الوصول إلى النسوة بأي وسيلة، لذا وظف هذا النوع من الخبر ليؤكد استحضار الحال وتكراره في المحاولة للوصول، إلا أنّ الشاعر يجد صعوبة في تحقيق هذا الهدف من خلال توظيف حرف الشرط غير الجازم (لو) ليؤكد صعوبة ذلك.

-النمط الثالث: مبتدأ (اسم ظاهر) وخبر (شبه جملة)

لجأ ابن القيسرانيّ في كثير من أبياته إلى الخبر شبه الجملة، ومن ذلك قوله ([74]):

رُبّ كأسٍ حَبابُها من ثُغورِ الحَبائبِ

فالمبتدأ (حبابها) أخبر عنه بشبه جملة من الجار والمجرور والإضافة (من ثغور الحبائب)، فقد جاء خبر كلمة (كأس) جملة اسميّة تدل على الاستمراريّة والثبات والرغبة الكبيرة في تخطّي حدود الشرع والدين في وصف الخمر والسّكر من أجل إلى الوصول إلى الفاتنات الفرنجيات.

ثانيًا: الجملة الفعليّة:

للجملة الفعليّة صور متنوّعة، فقد جاء هذا التّنوّع واضحًا في ثغريّات ابن القيسرانيّ، وقد وظف الشاعر أنماطًا متنوّعة للجملة الفعليّة، وقد تمّ رصد الأفعال بدلالاتها الزمنيّة (الماضي، والمضارع، والأمر) التي وظفها ابن القيسراني في ثغريّاته، فقد استخدم الزمن الماضي مئة وستًا وعشرين مرّة (126)، بنسبة بلغت (61%)، أما الفعل المضارع فاستخدمه ثلاثًا وسبعين مرّة (73)، بنسبة بلغت (35%)، أما فعل الأمر فكان له النصيب الأدنى، فكان استخدامه تسع مرات (9)، بنسبة بلغت (4%).

ويؤكد هذا أنّ معظم الأحداث التي صوّرها الشاعر قد انقضت وانتهت، ولم يجد وسيلة للوصول إلى مراده، فأصبحت تلك الأحداث ضربًا من الماضي، وضربًا من الخيال لا يمكن تحقيقها، وهذا ما لمسه الباحث في قصائده، فقد حاول الشاعر بصورة متواصلة التقرّب من النساء الفاتنات والاتصال بهنّ، باستخدام وسائل متنوعة كالثورة ضد القواعد الدينيّة، إلا أنّ

محاولاته باءت بالفشل؛ لأنّ المقام مقام جهاد وفتح، ولا يدل على حالة الحاجة النفسيّة للشاعر في ذلك الوقت، ومن هنا وظف الفعل الماضي بصورة واضحة؛ ليعبّر عن الرغبة الجامحة للوصول لكنه لم يفلح بذلك.

ومن الأمثلة على ذلك قوله ([75]):

ومُهَفْهَفٍ لَعبَ الصِّبا بقَوَامِه حتّى تَوَهّمْتُ الشّبابَ خَنِيثَا

يتغزّل الشاعر بالمرأة النصرانيّة فيصف قوامها الممشوق كأنّه غصن يميل ملاحة وتثنيًّا، فلا يكاد يميّز الشاعر بين النساء والشباب الخنثى، فجاءت الجملة الفعليّة (توهمتُ الشباب) لتصوّر الحالة التي آلت إليه حال هؤلاء الشباب من التمايل والتثنّي.

ومن ذلك قوله ([76]):

لـم تـرَ إلا صُـورًا ساجِـدَةً إلى صُـوَرْ

يصوّر الشاعر جمال الفتيات النصارى ويصف تعبّدهنّ في الكنائس بأنّهنّ صور جامدة في أثناء صلاتهنّ، وهذا دليل على أنّ الشاعر قد أعجب بهذا الهدوء في هذا الموقف التّعبّديّ، فشبّه صلاتهنّ كأنّه صور تسجد لصور، وقد وظف الشاعر الجملة الفعلية (لم ترَ إلا صورًا)، فجاء الفاعل ضميرًا مستترًا مقدّرًا؛ لتعبّر عن هيئة عبادتهنّ وأداء طقوسهنّ.

ومثال ذلك ([77]):

هَبيني صورةً يُحْنَى عليها أجيبُ إذا دُعيتُ ولا تُجيبُ

تحدّث عن طقوس العبادة الكنسيّة عند الفرنجة، فاستخدم ابن القيسرانيّ الفعل (هبيني) بمعنى "احسب" الذي ينصب مفعولين، المفعول الأول (الضمير المتصل ياء المتكلم)، والثاني (صورةً)، فقد استعمل الشاعر جملًا فعليّة مكثفة (هبيني، يُحنى، أجيب، دُعيت) خالية من حروف الوصل، بل جاءت متوالية؛ ليؤكد رغبة الشاعر في الوصول إلى النسوة والتّقرّب منهنّ بأيّ شكل؛ كي يستمتع بجمالهنّ وحسنهنّ.

ثالثًا: الأساليب اللغويّة:

نوّع ابن القيسرانيّ بالأساليب اللغويّة في شعر الثغور، ومن هذه الأساليب: الاستفهام، والتعجب، والقسم، والمدح، والشرط، والنفي، والنداء، واستخدمت هذه الأساليب بصور متفاوتة في شعر الثغريات.

- أسلوب الاستفهام:

وظف الشاعر أسلوب الاستفهام وأدواته بالمعنى الحقيقيّ والبلاغيّ كالتعجب والتحسر والاستبطاء وغيرها، ومن ذلك قوله ([78]):

وهل بيني وبينَ العُودِ فَرْقٌ يُرى إلا التَّفَجُّعُ والنّحيبُ

اختصت (هل) بالحكم الذي تضمّنته الجملة، وتفيد النفي، فمعنى الاستفهام: وليس بيني وبين العود فرق، ويغلب على (هل) السؤال عن الفعل، ولوحظ أنّ شبه الجملة الخبريّة (بيني) تقدّمت على المبتدأ النكرة (فرق)، فمضمون السؤال جاء منصبًّا على الاهتمام بالتقرّب من نساء الفرنجة، حاله كحال العود في تلك الحال.

وقوله ([79]):

وكيفَ يُجازَى بقَتْلِ النُّفو سِ مَن لم يمدّ إليها يَدَهْ؟

فالشاعر يتساءل متعجبًا كيف يثاب من يقوم بقتل النفوس دون ذنب، فالجمل الفعليّة المتتالية (يجازى، ولم يمدّ) تدل على استحضار الحال التي يعيشها الشاعر، ورغبته الواضحة في الوصول إليهنّ، والتعبير عن حالة الكبت التي تقف القواعد الدينيّة حاجزًا لتنفيذ مراده، إذ لم يتحقق مراده بشكل حسيّ؛ فلجأ إلى الناحية المعنوية (قتل النفوس)؛ ليبيّن تأثير النسوة غير العربيّات، فصوّر نفسه قتيلًا دون إثم.

وقوله ([80]):

أينَ عصرُ الشَّبابِ أيّامَ أدْعُو هَا صَبيًّا بِجَدَتي وبأُمّي!!

يتعجب الشاعر ويتحسر من انقضاء مرحلة الشباب، وفي ذلك إشارة إلى دخوله في مرحلة الشيخوخة، فقد انزاح الشاعر بدلالة أداة الاستفهام من المعنى الحقيقيّ إلى المعنى المجازيّ وهو التعجب ممزوجًا بالتحسر والألم على شبابه.

- أسلوب التعجب:

استخدم الشاعر أسلوب التعجب بنوعيه القياسيّ على وزن (ما أفعل)، والسماعيّ، فكان مقلًا في شعر الثغريات، وقد ورد التعجب القياسيّ في معرض حديثه عن جارية من أنطاكية ومقارنتها بالفتاة العربيّة، يقول ([81]):

هَوًى إلا يكُنْ رَشَدًا فَما أحْسَنَهُ غَيّا!

فالشاعر يتعجب من تعلقه بهذه الجارية (ماريا)، فهو أمام حالين، إما أن يكون هذا الحبّ رشدًا له وهداية، وإلا فما أجمله غيًّا، فالعوامل والمعمولات في هذا المثال كحذف المبتدأ في افتتاح البيت وتقديره (هو هوًى)، وحذف اسم يكن وتقديره (هو)، والضمير المتصل (الهاء) في

(أحسنه)، هي مظاهر لغويّة ونحويّة وأسلوبيّة تعبّر عن رغبته الوصول إلى هدفه الرئيس (التمتع بالنظر لفتيات النصارى)، فعبّر عنه بضمير الغائب؛ لبعد المنال؛ لذا جاءت خاتمة البيت بالتعجب من هذا الحب، حتّى لو كان غيًّا.

ومن التعجب السماعيّ قوله ([82]):

سُبحانَ مَن أبْدَعَها جُنْدَ القَضاءِ والقَدَرْ

- أسلوب القسم:

وهو من الأساليب القليلة التي استخدمها الشاعر عند حديثه عن طقوس الصلاة عند النصارى، يقول ([83]):

أمُعْظمَةَ الصّليبِ وَدِدْتُ أنّي ودينِ اللهِ عنْدَكُم صَليبُ

يعبّر الشاعر عن رغبته في الانخراط في الطقوس التعبّديّة لدى النصارى لغاية تقرّبه من النسوة في تلك الكنيسة، فالقسم وُظّف في صورة جملة معترضة تفيد التأكيد والإيضاح بصورة مركزة على هدفه المنشود.

- أسلوب المدح:

استخدم ابن القيسرانيّ أسلوب المدح بصورة مقلّة أيضًا، وكرّر فعل المدح (حبّذا) في أبياته، ومن ذلك قوله في وصف محاسن المرأة الإفرنجيّة ([84]):

ألا حبّذا عاري المحاسنِ عاطِلٌ مُحَلّى بأنْوارِ المَلاحَةِ مُرْتَدِ

وقوله في "بربارة" وهي كنيسة للإفرنج خاصّة ([85]):

ألا حبّذا ما اسْتَثارَ الهَوى بتلكَ الكنائسِ مِن كُنَّسِ

وقوله في كنيسة القسيان ([86]):

حبّذا يومَ باكَرَتْنا الزّنانيـ ـرُتُرينا القُضبانَ في الكُثبانِ

ففي الأمثلة السابقة نلحظ أنّ الشاعر مدح حُسن النساء الإفرنجيّات وتأثيرهنّ ومحاولة التّقرّب منهنّ.

- أسلوب الشرط:

استخدم الشاعر أدوات الشرط غير الجازمة الآتية: (إذا، لو، لولا، لمّا)، وأداة شرط جازمة واحدة (إنْ)، وهي قليلة الاستخدام في هذا اللون من الشعر، ومن ذلك قوله ([87]):

لمّا سألتُ عُلالةً من ريقه مَلأ الزُّجاجةَ ثمَّ جاءَ حَثِيثَا

فالشاعر يقارن بين ريق المحبوبة وأثر الخمرة في الزجاجة، فكلاهما له التأثير نفسه، لذا أُستخدمت أداة الشرط غير الجازمة (لمّا) الدالة على الزمن الماضي وتفيد معنى التعلّق ولا تجزم فعلًا مضارعًا.

وقوله ([88]):

وإنْ تَجْمع مَباسمها عُقُودًا ففي أفواهِها ما في الصُّدورِ

قد عبّر الشاعر عن تغزّله بالنساء الإفرنجيّات باستخدام أداة الشرط الجازمة (إنْ) فجزمت فعل الشرط (تجمع)، وجوابها الجملة الاسميّة (ففي أفواهها ما في الصدور).

وقوله ([89]):

إذا بَدا أذْعَنَتْ له حَدَقٌ وإنْ شَدا مَلَكَتْه أسْماعُ

فقد وصف الشاعر أحد مولدي الإفرنج مصوّرًا جماله في الشطر الأول، فإذا ظهر دُهشت العيون بسبب جماله، وإذا غنّى فإنه يأسر الأسماع والأذهان.

- أسلوب النفي:

استخدم الشاعر حرفين من حروف النفي، وهما (ما) و(لم)، فقد وظف أسلوب النفي للتعبير عن غزله بالنسوة النصارى، فصوّر أنّ الخمر تُشبه الرضاب والريق، إلا أنّ النفي بـ (ما) ينفي ترديد الطقوس النصرانيّة لعدم فهمه هذه الطقوس، يقول ([90]):

قلتُ: اسقِني مِن فِيكَ إنَّ رُضَابَهُ قد رَدّ أطيبَ ما حَمَلْتَ خَبِيثَا

قالَ: اعْتَبِرْ قَرْعَ المِزَاجِ نَسِيبَهُ ما عِندَ ثَغْري تَفْهَمُ الثّالُوثا

ومنه أيضًا ([91]):

لم تّرِ إلّا صُورًا ساجِدَةً إلى صُوَرْ

- أسلوب النداء:

وهو طلب الإقبال بحرف ينوب مناب الفعل "أنادي" باستخدام أحرف النداء، إذ وظف ابن القيسراني ثلاث أدوات منها في ثغرياته، وهي (يا، والهمزة، وا) بمعانٍ بلاغيّة متنوعة، ومن ذلك قوله ([92]):

أمُعْظَمَةَ الصّليبِ وَدِدْتُ أنّي ودينِ اللهِ عِنْدَكُم صَليبُ

فالشاعر يثور على تقاليده، بل يثور على شرائعه الدينيّة، فيوظف أداة النداء "الهمزة" الدالة على نداء القريب كي يتخذ من التقرّب من كنائسهم وسيلة للتقرّب من نسائهم.

ومنه قوله ([93]):

فيا حُسْنَ ذاكَ الوَجْهِ إذ رِيعَ روعةً فعوَّذه مِنها بتَصْليبَةِ اليَدِ

استخدم ابن القيسراني أداة النداء (يا) للدلالة على التعجب، إذ خرجت أداة النداء عن أصل استخدامها، فهو يعبّر عن حسن هذه الفتاة وجمالها، ولأجل ذلك كانت رغبته واضحة لحمايتها من الحسد بالتثليب باليد.

رابعًا: التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من الأساليب التي تؤثر على المعنى وفق ترتيب الكلمات في النص الأدبيّ، وهذا التقديم والتأخير يكسب الجملة معنى آخر نتيجة ترتيب معيّن، كما أنّ تغيير مواقع المفردات في التركيب اللغويّ يؤدي إلى كسب معنى جديد يهدف إليه الأديب، فالتقديم والتأخير هو "أحد الأساليب البلاغيّة، وقد أتوا به دلالة على تمكنهم من الفصاحة، وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق"(94)، وعليه نلحظ أنّ الشاعر قد وظف هذا الأسلوب بطرق مختلفة في تغرياته.

أولًا: تقدّم الخبر "شبه جملة" على المبتدأ

ومثال ذلك قوله (95):

بِهِ قُصورٌ كأنّها بِيَعٌ ناطقةٌ في خلالِها الصُّوَرُ

لا يخفي الشاعر إعجابه بما رآه من قصور شامخة في أنطاكية، "فيصف جمال مبانيها، وروعة قصورها، ويطرب لما يراه من فتنة صارخة، فيحدق النظر فيها"(96)، وقدّم الشاعر الخبر شبه الجملة (به) على المبتدأ (قصور)؛ لأنّه بُهِرَ بما رآه من بناء عالٍ، ونساءٍ سافرات.

ثانيًا: تقدّم المتعلق على الفاعل أو المفعول به

ومثال ذلك قوله (97):

ذاكَ وقتٌ سَخا عليّ بِه الدَّهْـ ـرُ فيا هَلْ لِذلكَ اليومِ ثانِ؟!

يتحدث الشاعر عن حالة رحيله عن تلك الديار والثغور، فيجود الوقت عليه بأن راى ما لم يره من حسن منظر وجمال تقرّ له العيون، فهل تعود هذه الأيام في المستقبل القريب أو البعيد؟، وللتعبير عن تلك الرغبة قدّم الشاعر المتعلّق (عليّ به) على الفاعل (الدهر)؛ لأنّ ما جاد به الدهر هو الأهمّ؛ لأنّ العودة إلى تلك الديار أمر غير محقق على العكس من الحاضر فهو متحقق.

ويقول أيضًا (98):

غَرَسَ الحَياءُ بصَحْن وَجْنَتِها وردًا سَقَى أغْصَانَه النَّظَرُ

يصف الشاعر النساء اللواتي في إحدى الكنائس، فيقع صيدًا سهلًا أمام جمالهنّ، فقد انشغل الشاعر بإظهار الحياء والجمال لتلك الفتاة، وإظهار احمرار وجهها، وكي يثبت ذلك قدّم المتعلق (بصحن وجنتها) على المفعول به (وردًا)؛ لأنّ الشاعر منشغل بجمال وجوههنّ وإبراز مفاتنهنّ.

المحور الثالث: المستوى البيانيّ:

يقسم علم البيان إلى أقسام متنوعة، وهي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، وتدخل هذه المستويات البيانيّة في مسألة الانزياح، فتعطي قدرة على جذب الانتباه، وإبعاد المتلقي عن الملل عن طريق إنتاج قيم جماليّة دلاليّة تسهم في إبراز الوظائف التأثيريّة والتعبيريّة في القصيدة، وهذا المحور الذي يدور حول الألوان البيانيّة من خلال الاستناد على مجموعة من الأمثلة.

- التشبيه:

يستدعي التشبيه "طرفين مشبّهًا ومشبّهًا به واشتراكًا بينهما من وجه وافتراقًا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس"[99]؛ لذا فالتشبيه قائم على قدرة المبدع على إيجاد علاقة بين المشبه والمشبه به ليقيم تشبيهه، إذ "ليس كلّ الشعر يُختار ويُحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يُختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه"[100].

وسنقف على بعض النماذج الشعريّة بالتحليل والتوضيح لبيان البنى الأسلوبيّة في ثغريّات ابن القيسرانيّ، يقول في وصف كنيسة نصرانيّة [101]:

والبدرُ مُبْتَسِمٌ كَوَجْهِ خَرِيْدَةٍ قَرَنَتْ بِهِ فَرْعًا عليهِ أثِيثَا

يا ليلةً أَفْرَدْتُ طَرْفِي فَجْرَها عَنَقًا يكونُ بهِ المَطِيُّ حَثِيثَا

فقد اعتمد ابن القيسرانيّ في البيت الأول على التشبيه المقلوب [102]، فشبّه البدر في بياضه وجماله وإشراقه في الظلمة بوجه فتاة بكر جميلة لم تمسس قطّ ويبدو جمال وجهها من بين شعرها الأسود الطويل. كما تتجلّى الصورة الفنيّة في قوله (والبدر مبتسم) فصوّر البدر بالإنسان المبتسم فحذف المشبّه به وأبقى شيئًا من لوازمه وما يدلّ عليه وهو الابتسام على سبيل الاستعارة المكنيّة، ويُلحظ أن الشاعر قد زاوج بين التشبيه والاستعارة في هذا البيت تأكيدًا على جمال تلك الفتاة.

ويقول الشاعر في وصف جارية من مولدات أنطاكيّة اسمها (ماريا) بعد أن ابتعد عنها [103]:

وفي ذلكَ الزُّنّارِ تِمثالُ فِضّةٍ تُنَقِّطُ خَدَّيْهِ العيونُ بعَسْجَدِ
وقد غَلَبَ المِصباحُ منها على الدُّجَى سَنا قمرٍ في جُنْحِ لَيْلٍ مُجَعَّدِ
فيا لِيَ مِن وجهٍ كقنديل هَيْكَلٍ عليه مِن الصُّدْغَيْنِ مِحْرابُ مَسجِدِ

يظهر جليًّا افتتان ابن القيسرانيّ بجمال المرأة الفرنجيّة، فيصف جمال عيونها، ووجهها، وتأثيرها على نفسيته وأحواله، فهي بمثابة الماء الذي يروي ظمأ العطش، كما أبدع في وصف جمالها فصوّرها بتمثال فضة لامع، بارق الوجه كأنّه شعاع قمر بدا من بين ظلمة الليل، كما شبّه جمال وجهها بقنديل هيكل يشع نورًا وجمالًا.

ومن أمثلة التشبيه في شعره قوله ([104]):

سَو افرِّكلّما شَعَـرْنَ بِنا بَرْقَعَهُنّ الحياءُ والخَفَـرُ
مِن كلّ وَجْهٍ كأنّ صورتَه بَدُرٌ، ولكـنّ ليلَهُ شَـعَرُ

يتحدث ابن القيسراني عن نساء أنطاكية، ويصف جمالهن من خلال توظيف التشبيه المرسل المجمل، فشبّه في بداية البيت الثاني وجه هذه الفتاة بالبدر، والتشبيه المقلوب فشبّه ليله في ظلمته وشدّة سواده بالشعر الأسود الطويل، ولا شك أنّ ظلمة الليل أقوى وأظهر من الشعر الأسود، لكن الشاعر قلب التشبيه ليعبّر عن مظهر من مظاهر الافتتان بجمال الفتاة والإبداع في قدرته على إظهار مهارته التصويريّة.

- الكناية:

وظف الشاعر عند حديثه عن كنيسة أشمونيث، وعند وصفه أنطاكية، وحديثه في إفرنجية يصفها بزرقة العين، وكذلك قوله في جارية من مولدات أنطاكية، ومن ذلك قوله ([105]):

لو كنتَ ثالثَنا بأشْمونيثا حتّى تَرى التّوحيدَ والتّثليثَا
لرأيتَ مِنّا أعيُنًا طَمّاحَةً تَسْتَحْسِنُ التّذكيرَوالتّأنِيثَا

ففي البيت الأول كنايتان، الأولى كلمة (التوحيد)، وهي كناية عن الإسلام، وفيه دلالة واضحة على انتشار الدين الإسلامي في تلك الثغور، والثانية كلمة (التثليث)، وهي كناية عن النصرانيّة التي تستخدم التثليث في صلاتهم، فالمكان مليء بالنصارى، ومن البدهيّ أن يذكرهم؛ لأنّه مكان وجودهم وعبادتهم.

ومنه قوله ([106]):

وكنتُ إذا عِفْتُ الزّجاجةَ مَوْرِدًا سَقَتْني رُضابًا في إناءٍ مُوَرَّدِ

وموضع الكناية قوله (إناء مورّد) وهي كناية عن السّاقي بالإناء المورد، إذ "قابل الشاعر بين فم الزجاجة وما فيها من خمر وبين فم المحبوبة وما فيها من رضاب بجامع المتعة والشعور بالنشوة، حيث إنّ رضاب المحبوبة تعمل فيه من السكر ما تفعل به الخمر، مع فارق أنّ فم المحبوبة إناء جميل مورّد، في إشارة من الشاعر إلى لون خدّيها وشفتيها الحمراوين"([107]).

ولجأ ابن القيسرانيّ إلى توظيف الكناية عن نسبة، كما في قوله ([108]):

لقد فَتَنَتْنِي فِرَنْجِيّـةٌ نَسيمُ العَبِيرِ بها يَعْبَقُ

ففي ثوبِها غُصُنٌ ناعمٌ وفي تاجِها قَمَرٌ مُشْرِقُ

ففي هذين البيتين كنايتا نسبة، هما (ففي ثوبها غصن ناعم) فقد نسب الشاعر دقة خصر الفتاة الإفرنجية إلى الثوب، وقصد صاحبته، و(وفي تاجها قمرٌ مشرقٌ) حيث نسب جمال الفتاة الإفرنجيّة إلى تاجها، وأبرز علاقة لهذا النوع من الكنايات التصريح بالصفة أو بما يستلزم الصفة، إذ "تأتي في الموضع الذي لا يحسن التصريح فيه، واعتمادها على الإيجاز في التعبير"([109]).

واستخدم الشاعر الكناية عندما عبّر عن انفعالاته النفسيّة نتيجة لغزو الشيب شعره؛ ما أدّى إلى عزوف المحبوبات عنه، يقول ([110]):

وَبَدْرٍ مِن الشَّعْرِ في غاسِقٍ يُضاحِكُ أبيضُه أسوَدَهْ

فالكناية في قوله (وبدرٍ من الشعر) تدلّ على الشيب ممّا أثّر على نفسية الشاعر ومشاعره فأثار جوًّا سلبيًّا، كما تشير هذه الكناية إلى كبر الشاعر وتقدّمه في السنّ واقترابه من الشيخوخة وابتعاده عن مرحلة الحيوية والشّباب.

-الاستعارة:

تعدّ الاستعارة من الوسائل الأسلوبيّة التي ظهرت في ثغريات ابن القيسرانيّ، ولها دور كبير في إعطاء اللفظ والتركيب بُعدًا دلاليًّا، وتمنحه رونقًا وجمالًا في النصّ الشعريّ، "فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل والتّصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"([111]).

ولرصد الجماليّة الأسلوبيّة التي تحملها الاستعارة فإننا نتناول بعض الأمثلة، ومن ذلك قوله ([112]):

وَعَلى مَوْقفِ الأساقفِ ظَبْيٌ يَفْرِسُ الأُسْدَ مِن بني الفُرْسانِ

ومن جمال الاستعارة أن جعل الفتاة ظبيًا لتأثيرها في نفس الشاعر، فهي تفترسُ الأسْد وقصد الطالبين والمريدين لها، فاتصف الظبي بالقوة والتأثير، أمّا الأسْدُ فضعيفة سهلة المأخذ، وهذه الاستعارة بصورتها المعكوسة أكسبت البيت جماليّة إضافيّة فوق جماله.

وقوله ([113]):

غَرَسَ الحَياءُ بصَحْن وَجْنَتِها وردًا سَقَى أغْصَانَه النَّظَرُ

فشبّه الشاعر الحياء بإنسان يغرس وردًا في وجنة محبوبته، فحذف المشبه به وهو (الإنسان) وأبقى على شيء من لوازمه وهو (الحياء) على سبيل الاستعارة المكنيّة، كما صوّر الشاعر النظر بالماء الذي يسقي أغصان الورد، ما أسهم في إبراز الصورة الفنيّة وتوضيحها بشكل دقيق عندما مزج بين استعارتين في البيت نفسه.

وتبدو الاستعارة جليّة في وصف كنيسة السيدة، فقد استعار الضحك للبدر، فصوّر نور البدر وبياضه يضاحك الليل المظلم الأسود، يقول ([114]):

وَبَدْرٍ مِن الشَّعْرِ في غاسِقٍ يُضاحِكُ أبيضُه أسوَدَهْ

ومن ذلك قوله في القصيدة ذاتها ([115]):

ومسرحُ عِيْنٍ كَحيلِ الظِّباءِ تُغانِجُ غادَتُه أَغْيَدَهْ

فقد جعل الشاعر الظباء وهي البقر الوحشيّ فتاة جميلة تتثنّى في مشيتها وتبرز نعومتها في القول واللين، وقد وظف الشاعر الاستعارة ليعبّر عن قدرته في توظيف الحركة واللون والصوت في البيت ذاته، ما أسهم في تكوين وتخيّل اللوحة الفنيّة بدقة وإيجاز "حتى أرتنا المعاني العقليّة اللطيفة وكأنها جُسّمت حتى رأتها العيون"[116]، فمنحت المتلقي القدرة على إطلاق خياله فيها.

وقوله [117]:

وَقَدْ نَامَ عنّا الدّهرُ حتّى كأنّه غَداةَ التَقَيْنا باتَ شارِبَ مَرْقَدِ

ففي قوله (نام عنّا الدهر) استعارة، فقد شبّه الشاعر الدهر بالإنسان الذي ينام، فحذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى شيئًا من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيّة.

- المجاز المرسل:

المجاز المرسل هو "ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه"، وهو أحد الطرق الأسلوبيّة التي لجأ إليها ابن القيسرانيّ، ومن ذلك قوله ([118]):

واسْرِقَا نَوْمَ مُقْلتِي مِن جُفون الكَواعِبِ

فالشاعر يأتي بالتركيب (نوم مقلتي) للدلالة على المجاز المرسل؛ لأنّ النوم لا يكون في العين ومقلتها وإنّما هي جزء من باقي الجسم، فالجسم كاملًا ينام، فقد ذكر ابن القيسرانيّ في هذا البيت الجزء (مقلة) وقصد الكلّ (الجسم) فالعلاقة جزئية، ولعلّ هذا الانحراف في دلالة (نوم مقلتي) في هذا الموضع يجلّي صورة الشاعر في مراقبة حركات تلك النسوة، فلا تعرف عيونه النوم؛ لأنّه دائم التفكير بهنّ، وبكيفيّة الوصول لهنّ.

وقوله ([119]):

وجوهٌ تُباهي قناديلَها ببهجةِ نيرانِها الموقَدَهْ

المجاز المرسل (وجوه تباهي)؛ لأنّ المباهاة لا تكون بالوجوه فقط، وإنّما تكون في الجسد كاملًا، فجعلها الشاعر كأنّها كلّ، وذلك؛ لأنّ التباهي يبدأ من الوجه ثمّ يمتدّ إلى باقي الجسد من خلال التعبير بالكلام أو بلغة الجسد بشكل عام، فقد ذكر الجزء وأراد الكلّ، فالعلاقة جزئيّة، ولعلّ اختيار الشاعر للوجوه في هذا الموضع دلالة على سرّ جمال النسوة اللاتي يتوافدنَ إلى (كنيسة السيدة)، فأسهم هذا المجاز في إيضاح الصورة الجماليّة لهنّ، فزادهنّ توهج النيران جمالًا.

خلاصة البحث:

يمتاز شعر الثغريّات لابن القيسرانيّ بمجموعة من السمات جعلته من الشعراء الذين يستحقون أن يكونوا محطّ أنظار الباحثين، فقد تميّز هذا النّوع من الشّعر بسمات أسلوبيّة متنوّعة، ومن النتائج التي توصّل إليها الباحث ما يأتي:

-**على المستوى الصوتيّ:** وظّف ابن القيسرانيّ بحورًا شعريّة متعددة، إذ لم يستقرّ على بحر معيّن، فجاءت أشعاره في الثغريّات على بحر الخفيف، والمتقارب، والوافر، والطويل، وغيرها من البحور التامة والمجزوءة، فكانت معبّرة عن حالته النفسيّة المتردّدة بين التمرّد على الموروث الدينيّ والإقبال على الوصال بالنسوة الفرنجيّات، كما استعمل التكرار الحرفيّ واللفظيّ والتصديريّ، فكان له أثر موسيقيّ في نفس المتلقي.

-**على المستوى التركيبيّ:** للأساليب النحويّة كالاستفهام والنداء وغيرهما، والتقديم والتأخير، والتنويع في صور الجملتين الاسميّة والفعليّة دور واضح في التعبير عن نفسيّة الشاعر عند وصف مشاهد الكنائس والخمريّات وملاحقة النساء الفرنجيّات ووصف جمالهنّ ومحاسنهنّ، فجاءت بعض ثغريّاته ثورة على الموروث الدينيّ العقديّ بالرغم من الهدف المنشود من تلك الحروب الصليبيّة.

-**على المستوى البيانيّ:** رسمت الصور البيانيّة المتنوعة صورًا متعددة من حياة المجتمع الإفرنجيّ في البلاد المحتلة، سواء الناحية الدينيّة أو الاجتماعيّة، فجاءت ثغريّاته مصوّرة جانبًا من طقوسهم التعبديّة، وكنائسهم، وبعض من عاداتهم، ومجونهم، وهذا يشي أنّ الشاعر يعرف جانبًا من حياتهم وطرق عيشهم، وأسهمت الصور البيانيّة في إضفاء الحيويّة على شعر الثغريّات، وتقريب المعنى من خلال الانتقال من المعنى الحقيقيّ إلى المعنى المجازيّ البلاغيّ.

التوصيات:

يوصي الباحث بضرورة متابعة هذا الجانب من الشعر والتوقف عنده بالتحليل والدراسة من زوايا مختلفة (الصرفيّة، والاجتماعيّة، والنفسيّة)؛ والكشف عن الأثر الذي تحدثه الثغريّات في نفسيّة الشاعر من جهة، والظروف التي رافقت تلك الثغريّات، وكذلك التركيز على الصور البيانيّة ودلالاتها عند شعراء آخرين هاصروا ابن القيسرانيّ، ورافقوه في تلك الحروب.

المصادر والمراجع:

- أسامة بن منقذ (ت 534 هـ/ 1188م)، كتاب الاعتبار، حرّره فيليب حتّي، برنستون، مكتبة الثقافة الدينيّة، مصر، 1930.
- الأصفهاني، عماد الدين (ت 597 هـ/1201م)، خريدة القصر، وجريدة العصر، قسم شعراء الشام، تحقيق شكري فيصل، المطبعة الهاشميّة، دمشق، الجزء الأول، 1955.
- الباقلانيّ، أبو بكر محمد بن الطيب (ت 403 هـ)، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار الأمين، القاهرة، 1993
- البطوش، إبراهيم عبد الكريم، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، 2016.
- ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن (ت 874 هـ)، النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1935، الجزء 5.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ)، البيان والتبيين، الجزء الأول، (تحقيق وشرح: عبد السلام هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.
- الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471هـ)، دلائل الإعجاز، اعتنى به: علي محمد زينو، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، 2005.
- الجرجانيّ، أبو الحسن علي عبد العزيز، (ت 392 هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط3، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، 1951
- ابن حجة الحمويّ، أبو بكر علي (ت 837 هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيثو، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991.
- الحنبليّ، ابن العماد (ت 1089 هـ/1679م)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسيّ، القاهرة، 1350هـ، الجزء 4
- خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعريّ والقافية، ط5، مكتبة المثنى، بغداد، 1977
- أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتجلي، دراسة بنيويّة في نقد الشعر، ط3، دار العلم للملايين، 1984.

- ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، ط2، مراجعة وتقديم: حسن حميد، مكتبة مجدلاوي، 2006.
- الرّقب، شفيق، دراسات اجتماعيّة في الأدب الأيّوبيّ والمملوكيّ، دار يافا للنشر والتوزيع، عمان، 2008.
- الزركشي، بدر الدين حمد بن بهادر بن عبد الله، (ت 794 ه)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، 1975
- الزمخشريّ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد (ت 538 ه)، أساس البلاغة، ط1، الجزء الأول، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت 626 ه)، مفتاح العلوم، المكتبة العلميّة الجديدة، بيروت، لبنان.
- سليمان، حسام تحسين ياسين، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ عناصر التشكيل والإبداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، 2011
- السيوطي، جلال الدين (ت 911 ه)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- أبو شامة المقدسيّ، شهاب الدّين عبد الرّحمن (ت 665 ه)، الرّوضتين في أخبار الدّولتين، تحقيق محمّد حلمي، لجنة التأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، 1956، الجزء الأول.
- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط4، دار الجامعة، الخرطوم، 1991
- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصريّة العالميّة للنشر، 1994.
- عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام عصور الزّنكيّين والأيّوبيّين والمماليك، المكتبة العبّاسيّة، دمشق، ط2، 1972.
- عودة، خليل محمد، الصورة الفنية في شعر ذي الرمّة، مطبعة شركة التمدّن الصناعيّة، نابلس، 1987.
- ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم، (ت 276 ه)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966.
- القرطاجنيّ، أبو الحسن حازم (ت 684 ه)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار للطباعة والنشر، تونس، 1966.
- قصوري، إدريس، أسلوبيّة الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2008
- ابن القلانسيّ، أبو يعلى حمزة بن أسد، ذيل تاريخ دمشق، تحقيق سهيل زكّار، دار حسّان، دمشق.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت 456 ه)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001.
- ابن القيسرانيّ، شعره، جمع وتحقيق ودراسة عادل جابر، الوكالة العربيّة للنّشر والتّوزيع، الزرقاء،1991.
- الكتبيّ، محمّد بن شاكر، عيون التّواريخ، تحقيق فيصل السّامر ونبيلة داود، مطبعة دار الحريّة، بغداد، 1977.
- كشك، أحمد، التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، ط1، القاهرة، 1989.
- اللويميّ، محمد سعيد، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرياض، 2005.
- محمود، إبراهيم، صدى الغزو الصليبيّ في شعر ابن القيسرانيّ، المكتب الإسلاميّ بدمشق، ومكتبة الأقصى، عمّان، 1971
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، لبيبا، تونس، 1977

- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، (ت 399هـ)، كتاب البديع، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافيّة للطباعة والنشر، بيروت، 2012
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711هـ)، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، 1878.
- الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، بيروت، 2017.

الحواشي:

1) انظر ترجمة ابن القيسراني في: ابن القلانسيّ، أبو يعلى حمزة بن أسد، ذيل تاريخ دمشق، تحقيق سهيل زكّار، دار حسّان، دمشق، ؟، ص478؛ عماد الدين الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر، وجريدة العصر، قسم شعراء الشام، تحقيق شكري فيصل، المطبعة الهاشميّة دمشق، 1: 96؛ أبو شامة المقدسيّ، شهاب الدّين عبد الرّحمن، الرّوضتين في أخبار الدّولتين، تحقيق محمّد حلمي، لجنة التأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، 1956، 1: 1: 227؛ الكتبيّ، محمّد بن شاكر، عيون التّواريخ، تحقيق فيصل السّامر ونبيلة داود، مطبعة دار الحريّة، بغداد، 1977، 12: 456؛ ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن، النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1935، 5: 302؛ ابن العماد الحنبليّ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسيّ، القاهرة، 1350هـ، 4: 150.

2) ومنذ نعومة أظفاره عاش الشّاعر أحداث الغزو الصليبيّ؛ ومن خلال هذه المجريات يتضح أنّ ابن القيسرانيّ "قد سمع بأنباء الحملة الأولى صبيًّا، وأنّه قد شُرِّد من بلده على يد الغزاة الصليبيّين يافعًا، وعاصر حركة التوسّع الصّليبيّ في المنطقة شابًّا، ثمّ شهد حركة البعث الإسلاميّ الممثّلة في قيادة عماد الدّين ونور الدّين القويّة رجلاً ناضجًا. "

ونتيجة لاتّصال ابن القيسرانيّ بعماد الدّين زنكي؛ فقد كان همّه تصوير المعارك التي خاضها القائدان عماد الدين زنكي وابنه نور الدّين زنكي ضدّ الصليبيين. كما أنّ للصّراع بين المسلمين والفرنجة ردودًا وأصداءً كبيرة في شعره، "فسجّل كثيرًا من أحداث الحروب الصليبيّة، ووصف المعارك الكبرى، وتغنّى بانتصارات المسلمين، ومجّد بطولاتهم، وحثّ على تحرير البلاد الإسلاميّة، ولا سيّما بيت المقدس، من الغزاة"

ويتميّز ابن القيسرانيّ من شعراء عصره بالقرب الكبير من الصليبيّين الذين يقيمون في الديار الإسلاميّة المحتلّة في شمال بلاد الشّام، ما كان له أكبر الأثر في بناء تجربة شعريّة مميّزة تفرّد بها الشّاعر عن سائر شعراء عصره.

3) انظر: أسامة بن منقذ (ت 534 هـ/ 1188م)، كتاب الاعتبار، حرّره فيليب حتّي، برنستون، مكتبة الثقافة الدينيّة، مصر، 1930، الصفحات 105، 169، 169، 172.

4) الأصفهانيّ، عماد الدين (ت 597 هـ/1201م)، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء الشّام، تحقيق: شكري فيصل، المطبعة الهاشميّة، دمشق، الجزء الأول، 1955، ص 99.

5) انظر: كتاب الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، عمر موسى باشا: وكان الشّاعر يقوم بتوطئة في مقدمة قصائده تدلّ على أنّه قالها في البلاد المحتلّة، كما في قوله: "ومن ثغريّاته"، وقوله: "ومن ثغريّاته قوله في كنيسة أشمونيث وهي للفريريّة والنّصارى"، وقوله: "ومن ثغريّاته قوله في كنيسة السيّدة، وهي قبّة شاهقة البنيان، عجيبة الوضع، لنصارى أنطاكية خاصة دون الإفرنج"، وقوله: "ومن ثغريّاته ما نظمه في جارية من مولّدات أنطاكية، اسمها ماريّا، من أحسن النّاس خَلْقًا وخُلُقًا...". والجدير بالذكر أنّ تسمية هذا النوع من الشعر بـ (الثغريّات) فأغلب الظنّ أنّ هذه التسمية من اختراع الشّاعر نفسه، أو من تلامذته الّذين طلب إليهم أن يرووا عنه ما اختاره لهم من ديوانه الكبير، وقد وردت هذه التسمية في مختاره، وذكر فيه أنّه قالها خلال مروره بالعواصم، ووصف بها مواضع استحسنها "وهي الثغريّات"، وذهب أحد الباحثين أنّ سبب هذه التسمية هو التصنّع البديعيّ الّذي شُغف به ابن القيسرانيّ، وهو التصنّع في معنى الثّغر، أي أنّ الشّاعر وظف الجناس لكلمة (الثغر) في أشعاره بصورة لافتة بمعانٍ مختلفة.

6) انظر: شفيق الرّقب، دراسات اجتماعيّة في الأدب الأيّوبيّ والمملوكيّ، دار يافا للنشر والتوزيع، 2008، ص 88.

7) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711ه)، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، 1878، مادة (سلب)، ص 2058

(8) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصريّة العالميّة للنشر، 1994، ص 26.

9) الباقلانيّ، أبو بكر محمد بن الطيب (ت 403 ه)، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار الأمين، القاهرة، 1993، ص 104.

10) الزمخشريّ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد (ت 538 ه)، أساس البلاغة، ط1، الجزء الأول، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998، مادة (سلب)، ص 468.

11) الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471ه)، دلائل الإعجاز، اعتنى به: علي محمد زينو، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، 2005، ص 62

11) المسدي، عبد السلام، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، لبيبا، تونس، 1977، ص 16.

12) اللوبيّ، محمد سعيد، في الأسلوب والأسلوبيّة، مطابع الحميضي، الرياض، 2005، ص 42.

13) ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، ط2، (مراجعة وتقديم: حسن حميد)، 2006، ص 131.

15) قصوري، إدريس، أسلوبيّة الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2008، ص 35.

16) القيروانيّ، ابن رشيق (ت 456 ه)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، ط1، المكتبة العصريّة، بيروت، 2001، ص 134

17) أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتجلي، دراسة بنيويّة في نقد الشعر، ط3، دار العلم للملايين، 1984، ص 104

18) القرطاجنيّ، أبو الحسن حازم (ت 684 ه)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار للطباعة والنشر، تونس، 1966، ص 205

19) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط4، دار الجامعة، الخرطوم، 1991، الجزء الأول، ص 383

20) ابن القيسرانيّ، شعره، جمع وتحقيق ودراسة: عادل جابر، الوكالة العربيّة للنشر والتوزيع، الزرقاء، 1991.

21) المرجع نفسه، ص 254

22) الحندس: الليل الشديد الظلمة (لسان العرب: حندس)

23) مدرس: الموضع يُدرس فيه، والمِدراس: البيعة (لسان العرب: درس)

24) الأطلس: الثوب الأسود، (لسان العرب: طلس)

25) المناطق: جمع المِنْطق أو المِنْطقة، وهو كلّ ما يُشدّ به الوسط، (لسان العرب: نطق)

26) الملة: الشريعة والدين، (لسان العرب: ملل). البرنس: كلّ ثوب رأسه منه ملتصق به، (لسان العرب: برنس)

27) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 254

28) كُنّس: جمع الكانس، وهو الظبي يدخل في كناسه، (لسان العرب: كنس)

29) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 230

30) السيوطي، جلال الدين (ت 911 ه)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، الجزء الثاني، 1998، ص 230

31) خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعريّ والقافية، ط5، مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ص 213

32) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 181

33) المرجع نفسه، ص 237

34) المرجع نفسه، ص 390

35) المرجع نفسه، ص 108

36) الأثارب: قلعة حصينة بين حلب وأنطاكية، (معجم البلدان، ج1، ص89)، المآرب: الحاجات، (لسان العرب: أرب)

37) الكواعب: جمع الكاعب، وهي الفتاة نَهَدَ ثدياها، (لسان العرب: نهد)
38) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 245
39) كشك، أحمد، التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، ط1، القاهرة، 1989، ص 7
40) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 108
41) كشك، التدوير في الشعر، ص 7
42) ابن حجة الحمويّ، أبو بكر علي (ت 837 ه)، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيثو، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1991، ص 164
43) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 92-95
44) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 245
45) المرجع نفسه، ص 107
46) المرجع نفسه، ص 237
47) المرجع نفسه، ص 341
48) المرجع نفسه، ص 249
49) المرجع نفسه، ص 239
50) المرجع نفسه، ص 282
51) المرجع نفسه، ص 297
52) المرجع نفسه، ص 237
53) المرجع نفسه، ص 407
54) المرجع نفسه، ص 212
55) المرجع نفسه، ص 85
56) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، (ت 399ه)، كتاب البديع، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، ط1، مؤسسة الكتب الثقافيّة للطباعة والنشر، بيروت، 2012، ص 62
57) القيرواني، العمدة، ج2، ص 8
58) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 182
59) المرجع نفسه، ص 297
60) المرجع نفسه، ص 237
61) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت 626 ه)، مفتاح العلوم، المكتبة العلميّة الجديدة، بيروت، لبنان، ص 200
62) الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، بيروت، 2017، ص 291
63) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 171
64) البطوش، إبراهيم عبد الكريم، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 49
65) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 128
66) البطوش، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ، ص 42
67) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 170
68) هو طباق يكون بين فعلين (مثبت) و(منفٍ)، أو بين فعلين (أمر) و(نهي).
69) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 85
70) الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، ص 54

71) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 85
72) البطوش، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ، ص 49
73) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 85
74) المرجع نفسه، ص 108
75) المرجع نفسه، ص 128
76) المرجع نفسه، ص 245
77) المرجع نفسه، ص 85
78) المرجع نفسه، ص 85
79) المرجع نفسه، ص 171
80) المرجع نفسه، ص 390
81) المرجع نفسه، ص 431
82) المرجع نفسه، ص 245
83) المرجع نفسه، ص 85
84) المرجع نفسه، ص 181
85) المرجع نفسه، ص 254
86) المرجع نفسه، ص 407
87) المرجع نفسه، ص 128
88) المرجع نفسه، ص 237
89) المرجع نفسه، ص 282
90) المرجع نفسه، ص 128
91) المرجع نفسه، ص 245
92) المرجع نفسه، ص 85
93) المرجع نفسه، ص 181
94) الزركشي، محمد بن بهادر بن عبد الله، (ت 794 ه)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، 1975، ص233
95) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 212
96) البطوش، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ، ص 47
97) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 408
98) المرجع نفسه، ص 215
99) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 157
100) ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم، (ت 276 ه)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966، ج1، ص 62-63
101) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 129
102) أن يكون وجه الشبه أظهر وأقوى في المشبّه من المشبّه به.
103) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 182
104) المرجع نفسه، ص 212
105) المرجع نفسه، ص 128
106) المرجع نفسه، ص 182

107) سليمان، حسام تحسين ياسين، الصورة الفنيّة في شعر ابن القيسرانيّ عناصر التشكيل والإبداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، 2011، ص 109

108) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 310

109) عودة، خليل محمد، الصورة الفنية في شعر ذي الرمّة، مطبعة شركة التمدّن الصناعيّة، نابلس، 1987، ص 115

110) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 170

111) الجرجانيّ، أبو الحسن علي عبد العزيز، (ت 392 هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط3، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، 1951، ص 428

112) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 407

113) المرجع نفسه، ص 215

114) المرجع نفسه، ص 107

115) المرجع نفسه، ص 170

116) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 345

117) ابن القيسرانيّ، شعره، ص 181

118) المرجع نفسه، ص 108

119) المرجع نفسه، ص 170