The Foregoing And Delaying eloquent In The poetry of Andalusian Ibn Abd Raboa

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

(Received 3 / 2 / 2022. Accepted 25 / 7 / 2022)

□ ABSTRACT □

The research studies purposes of The Foregoing And Delaying Eloquently in the poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou, so this manner – and it's one of many manners of eloquent – does a lot of purposes (such as: The hurry of goodness and badness, make the reader feels the importunes of the foregoing, lust to the delaying if the foregoing pointing on strangeness… etc)

This research will deal with these many purposes eloquently for this eloquent type in poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou, Explaining the details by citing poetry for each purpose, that elaborates deeply the eloquent purpose by analyzing study bases on its frame, effection, function, and the denotation value in the poetry esthetic linguist formalizing.

Keywords: Foregoing, Manner, Denotation, Purpose, Poetry .

* **Doctor In Arabic language, Andalusia literary, Tishreen University – Lattakia - Syria.**

بلاغة التقديم والتأخير في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ

د. عمار ابراهيم البهلول *

(تاريخ الإيداع 3 / 2 / 2022. قبل للنشر في 25 / 7 / 2022)

□ ملخّص □

يدرس البحث الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ؛ إذ إنّ هذا الأسلوب – بوصفه أحد أساليب علم المعاني في البلاغة – يفيد أغراضاً كثيرة منها (تعجيل المسرّة أو المساءة، الإشعار بأهميّة المقدّم، التّشويق إلى المتأخّر إذا كان المقدّم يدلّ على الغرابة، ... وغير ذلك، لقد استخدم ابن عبد ربّه هذا الأسلوب بأغراضه المتنوعة، في شعره ذي الأغراض الشعريّة المتنوّعة.

ويدرس البحث الأغراض البلاغيّة للتّقديم والتّأخير في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ، عبر اختيار شواهد شعريّة على هذه الأغراض، ودراسة هذه الشّواهد دراسة تحليليّة عميقة لتوضيح الدّور البلاغي لهذا الأسلوب، عبر دراسة بنيته، وتأثيره، ووظيفته، وقيمته الدّلاليّة ضمن التّشكيل اللّغويّ الجمالي الشّعريّ.

الكلمات المفتاحية: تقديم، أسلوب، دلالة، غرض، شعر.

* **دكتور ، الاختصاص: الأدب الأندلسي، جامعة تشرين– اللاذقية– سورية. Ammar.albahlool@tishreen.edu.sy**

مقدّمة:

لقد جاء شعر العصر الأندلسيّ غنيّاً بالأساليب البلاغيّة عموماً فأبدع شعراء هذا العصر في استخدام الأساليب البلاغيّة، ومن ضمن ما استخدموه كان أسلوب التّقديم والتّأخير؛ إذ يعدّ هذا الأسلوب من الأساليب البلاغيّة المهمّة الّتي انتشرت في أشعار الأندلسيين على اختلاف أغراضها، وعلى اختلاف أغراضه؛ إذ يُلحظ استخدام هذا اللون البلاغيّ (الذي يعدّ أحد أساليب علم المعاني) في أغراضٍ متنوّعة في القصائد الأندلسيّة عموماً، وفي قصائد ابن عبد ربّه خصوصاً، وذلك تبعاً للسياق الخارجيّ (الغرض)، والسّياق النّصيّ (القصيدة).

بعد قراءة ديوان ابن عبد ربّه الأندلسيّ، اختار البحث هذا الأسلوب البلاغيّ؛ نظراً لاعتماد هذا الشّاعر عليه بكثرة في قصائده، واستخدامه في أغراضٍ بلاغيّة متنوّعة، فاتّجه إلى الغوص في هذه الأغراض على نحو تفصيليّ، أملاً في أن يقدّم هذا البحث ما يغني الدّرس الأدبيّ عموماً.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً لم يأخذ حيّزاً كبيراً في الدّراسات الأدبيّة، ولم يلقَ الاهتمام المناسب؛ فالتقديم والتأخير من الألوان البلاغية المهمة، والغزيرة الأغراض والدلالات، واستخدامه في النص يمنح الدلالة بعداً أقوى، ويمنح الأثر البلاغي زخماً أكبر، كما أن شعر ابن عبد ربّه من الأشعار التي قلّ تناولها عموماً؛ فلم يحظَ المستوى البلاغيّ فيها بالقدر الكافي من الاهتمام، فكأنّما وقع على هذا الشّاعر ظلم ما.

ويهدف البحث إلى الوقوف على الأغراض البلاغية المتنوعة للتقديم والتأخير في شعر ابن عبد ربّه، وذلك من خلال استقراء التّقديم والتّأخير في ديوانه، ثمّ دراسة الشّواهد المختارة لكلّ غرض دراسة تحليلية.

منهجية البحث:

سيتّبع البحث المنهج الوصفي الّذي يقوم على استقراء الظّاهرة وتتبّعها، والوصف والتفسير، والتّحليل، والاستنباط، ويستعين بالبنيويّة التّكوينيّة وذلك لدراسة الأبيات الشّعريّة دراسة عميقة، للوقوف على دلالات هذا الأسلوب وأبعادها ضمن البناء اللّغويّ العميق في القصيدة من النّواحي كافة، وتقوم البنيويّة التّكوينيّة على مستويات خمسة: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والمعجميّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، وتتيح إدخال السياقين الاجتماعيّ والتّاريخيّ، وذلك كلّه بالاستفادة من أدوات علم النّفس وعلم الاجتماع .

وذلك للتّعمق في البناء الدّاخليّ للشّواهد الشّعريّة المُختارة، والكشف عن أثر التّقديم والتّأخير في البناء اللغويّ فيها.

أولاً: لمحة موجزة عن ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

لم تتحدّث كتب التّراجم عن أمّ شاعرنا أو عن أبيه أو جدّه، وكلّ ما ورد فيها كان يرتكز حول (العقد الفريد)، فلم ينتبهوا إلاّ إلى أسلوبه المُشرق، حتّى شعره إذا مرّوا بقطعةٍ منه مرّوا بها كراماً، أو تخطّوها دون اهتمامٍ كثير[1]، أمّا نسبه: "هو شهاب الدّين أحمد بن محمّد بن عبد ربّه بن حبيب بن حُدير بن سالم القرطبيّ، مولى الإمام هشام ابن عبد الرّحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأمويّ، ويُكنّى أبا عمر"[2] .

[1] **ينظر ابن عبد ربه، *الديوان*، تحق: د. محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي- بيروت، 1414هـ-1993م، ص11 .**

[2] **ابن عبد ربه، *الديوان*، ص11 .**

وكان شاعرنا " من موالي بني أميّة، أمّا ولادته: فقد كانت عام 246 هـ، ونشأته: كانت في معظمها في قرطبة، فتقرّب من أمرائها، وثقافته: تجلّت بالعقد الفريد الّذي كشف عن ثقافةٍ موسوعيّة، ومطالعةٍ وإلمامٍ بالتّاريخ والأدب، ...، وقد اشتُهِرَ بالأدب أكثر من شهرته بالعلم والفقه، وشعره: جاء متنوّع الأغراض من غزلٍ، ورثاء، وهجاءٍ وذمٍّ، ومديحٍ، ووصف، فضلاً عن شعرٍ في الشيب والمَشيب، وفي الخمرة، ...، وسوى ذلك [3]، ووفاته: كانت بعد إصابته بالفالج الّذي أقعده، سنة 328 هـ، ودفن في مقبرة بني العبّاس في قرطبة [4] .

ثانياً: بلاغة التّقديم والتّأخير في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

إنَّ التَّقديم والتَّأخير من الأساليب البلاغيَّة التي اعتمد عليها الشَّاعر العربيُّ في العصر القديم بكثرة، " وهو ضربان: الأول: يختصّ بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أُخِّر المُقدَّم أو قُدِّم المُؤَخَّر لتغيّر المعنى، والثّاني: يختصُّ بدرجة التَّقدُّم في الذِّكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك ولو أُخِّر لما تغيّر المعنى " [5]، وقد غلب على شعر ابن عبد ربِّه النَّوع الثَّاني، وقد عمد إلى استخدامه بكثرة في أغراضٍ بلاغيّة متنوعة تسهم في تقوية الأثر الفنِّي للتّشكيل اللّغويّ عند المتلقّي، ولابد أن نستعرض شواهد شعريّة لـ ابن عبد ربّه لدراسة البعد البلاغيّ لهذه الأغراض المتنوِّعة فيها، يقول ابن عبد ربه في وصف الحرب: [6] /البسيط/

كَمْ أَلحَمَ السَّيفَ في أبناءِ مَلحَمَةٍ ... ما مِنهمُ فوقَ ظَهرِ الأرضِ دَيَّارُ

وأَورَدَ النَّارَ مِنْ أَرواحِ مارِقَةٍ ... كادَتْ تَمَيَّزُ مِنْ غَيْظٍ لَها النَّارُ

.....

فانسَابَ ناصِرُ دِينِ اللهِ يَقْدُمُهُم ... وَحَوْلَهُ مِنْ جُنُودِ اللهِ أَنْصارُ

كَتائِبٌ تَتبارَى حَولَ رايَتِهِ ... وَجَحْفَلٌ كَسوادِ اللّيلِ جَرَّارُ

قَوْمٌ لَهُم في مَكَرِّ اللّيلِ غَمْغَمَةٌ ... تَحْتَ العَجاجِ وإِقْبالٌ وإِدْبَارُ

نلاحظ تقديم لفظ (كتائب) في البيت الرّابع وذلك في معرض وصف المعركة التي قادها (ناصر دين الله)، وفي معرض الحديث عن الجيش الذي قاده، والتّقديم جاء من باب **التعجب** من هذا الجيش الجرّار الذي يقوده (ناصر دين الله)، والدّليل استخدام لفظ الجلالة في البيت الذي يسبق بيت التّقديم (حوله من جنود الله أنصار)؛ فشبّه جنود الكتائب بجنود الله، وذلك لما يضفيه ذلك من قداسة على التَّصوير، مستعيناً أيضاً بالتّقديم ضمن هذه الصّورة؛ لإطلاقها تأثيريّاً فتقديم لفظ الجلالة (الله) الذي يمثل محورها ومركز طاقتها

[3] ينظر السابق نفسه، ص25، 26، 27.

[4] ينظر السابق نفسه، ص19، 20 .

[5] ابن الأثير: ضياء الدين، *المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: د. أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة ، د.ت 210/2 .

[6] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص88، 89 .

على لفظ (أنصار) – والأصل: وحوله أنصارٌ من جنود الله –، يطلق الأثر الفنّيّ، ويزيد من فاعليّة التّقديم الأساسي، ويدعم اتّجاه التّعجّب فيه، فالشّاعر يتعجّب من قوّة هذا الجيش الجرّار وكثرة أفراده (حتى شبَّهه بجيش الله عز وجل)؛ فجاء لفظ (الكتائب) مقدماً مُسايَرةً لحالة الدَّهشة والعجب التي تعتري الشّاعر، ولعلّ صيغة المضارعة (على المستوى الصّرفيّ) في الفعل (تتبارى) التي تفيد التّكراريّة تطلق الغرض البلاغيَّ في التّقديم، بالتّآزر مع التّشبيه في الشّطر الثّاني (جحفل كسواد اللّيل)، وأيضاً صيغة المبالغة الصرفية (جرَّار) التي تدعم طاقة التّشبيه التّأثيريَّة، وتزيد من الفاعلية البلاغيَّة لأسلوب التقديم هنا بغرضه التّعجب، فكأن البيت الشّعريَّ بتركيبه الحالي اقتضى تقديم لفظ (كتائب) في أوّله، ليختمه الشّاعر بالصّيغة الصّرفية ذات الطّاقة التّأثيريَّة العالية (جرَّار).

لقد دخل أسلوب التّقديم والتّأخير هنا في صلب البناء الدّاخليّ لهذا البيت الشّعريّ، ليطلق الفاعليّة الفنّيّة إلى الأوج بالتّرابط مع الأبيات الأخرى (السّابقة واللاحقة) ضمن التّصوير الحربيّ.

ولا تقتصر أغراض التّقديم والتّأخير البلاغيّة على التّعجب، وإنّما هناك أغراض أخرى، ومنها تعجيل المسرة أو المساءة للتّفاؤل أو التّطيُّر، الإشعار بأهمية المُقدَّم، تقوية الحكم وتقريره، التشويق إلى المتأخر إذا كان المُقدَّمُ مُشعراً بالغرابة، التّخصيص، والنّص على عموم السّلب أو سلب العموم، ... وغير ذلك [7]، ومن هذه الأغراض **إشعار المتلقي بأهمّيّة المُقَدَّم**، ومن ذلك قول الشّاعر في الشّوق: [8] /مجزوء الرمل/

يـــا قَتـــيلاً مِـــن يَـــدِهْ مَيّتـــاً مِـــنْ كَمَـــدِهْ

قَـــدَحَتْ للشَّـــوْقِ نـــاراً عَيْنُـــهُ فـــي كَبِـــدِهْ

هـــائِمٌ يَبكـــي عَلَيْـــهِ رَحْمَـــةً ذو حَسَـــدِهْ

كُـــلُّ يَـــوْمٍ هُـــوَ فِيْـــهِ مُسْـــتَعِيْذٌ مِـــنْ غَـــدِهْ

" قَلْبُـــهُ عِنْـــدَ الثُّرَيّـــا بَـــائِنٌ عَـــنْ جَسَـــدِهْ "

نلاحظ تقديم الجار والمجرور (للشوق) على المفعول به (ناراً) في البيت الثّاني، ولعلّ ذلك يأتي من باب إشعار المتلقي بأهمية المقدم؛ إذ إنَّ المُقدَّم لفظ يحمل في تضاعيفه غرض القصيدة ككل، ولعلّ التّقديم أطلق اللّفظ تأثيريّاً، وهذا الإطلاق جاء بالاعتماد على اللفظ المؤخّر (نار)، هذا اللفظ الذي يحمل طاقة ذاتيّة تحيل على مشاعر جيّاشة مشحونة؛ إذ إنّ " للكلمة قدرة ذاتيّة على الدّلالة " [9] وفقاً للدكتور لطفي عبد البديع، وقدرة كلمة (نار) تتجاوز كل حدود، فهي تحيل على الحرقة في الجذر (ن و ر) [10]، وهي تتقاطع (على المستوى المعجمي) مع جذر اللفظ المُقدَّم (ش و ق) الذي يحيل هو الآخر على معاني الحرقة؛ فمن

---

[7] **ينظر عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النهضة العربية– بيروت، 1430هـ– 2009م ص136، 137، 138 .**

[8] **ابن عبد ربه، *الديوان*، ص79 .**

[9] ***التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م، ص65 .**

[10] **ينظر ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ، 1426هـ–2005م، مادة نور: 4046/4 .**

معانيه " نِزاع النّفس إلى الشّيء " [11] ، وأيضاً " الهيجان " [12]؛ فهي في سبيل هذا النّزاع تحترق، ولكن لفظ (النار) أعلى مرتبة في الدّلالة على الحرقة، وأقوى في التّعبير عنها؛ فالاحتراق فيها فعليٌّ، ولعل تفوق لفظ (الشوق) على لفظ (النار) في المرتبة النّحوية عبر (التقديم) يجعل الطاقة التأثيريّة في أوجها، ويحمل المتلقّيّ على التّفاعل الكامل مع مقدار هذا الشّوق محاولاً تخيّله، عبر تخيّل مقدار (النّار) فـ " اللفظ لا ينفصل عن المعنى والدلالة لا تنعزل عن الدّال،؛ لأن تعقّل المعاني قلّما ينفكّ عن تخيل الألفاظ وكأن المفكّر في المعاني يناجي نفسه بألفاظ مُخيَّلة ولو أراد تجريدها عنه أشكل عليه الأمر " [13]، فتخيل مقدار الشّوق مرتبط بتخيّل (النّار)، والتّقديم هنا أسهم في تجسيد هذا الشّوق وإيضاحه؛ فمقدار الشّوق أقوى من مقدار (النّار) بكل جبروت هذا اللفظ، وكل إمكاناته. إنّ قارئ أيّ قصيدة " يتعامل مع الكلمات الحيّة الّتي شغلت مواقع نحويّة في سياق القصيدة ونسيجها الحيّ، وليس مع المواقع النّحويّة وحدها، وليس مع الكلمات وحدها " [14]، ولفظ (النّار) من الألفاظ الحيّة التي تطلق اللفظ المقدّم وتشحنه.

لقد ارتبط اللفظ المُقدَّم هنا باللفظ المؤخَّر، وكأنّ فصل أحدهما عن الآخر يضعف من بلاغة أسلوب التّقديم والتّأخير بكامله، واللفظ (يبكي) يتجاوب دلالياً مع لفظ (النّار) التي تحيل على الحرقة والمعاناة، فتكتمل حلقة الطّاقة التّأثيرية المحيطة بأسلوب التّقديم والتّأخير بما يخدم إطلاقه بلاغياً بهذا الفعل وهو بصيغة المضارعة (على المستوى الصّرفيّ)؛ فيصبح لدينا الشكل الآتي:

قتيلاً + ميتاً		للشوق ناراً		يبكي		إطلاق التقديم بلاغياً وشحن الطاقة التأثيرية له؛ لإشعار المتلقي بأهمية شعور الشوق؛ نظراً لقوة هذا الشعور الذي يضرم النّار في النّفس.
		لفظ مقدم	لفظ مؤخر	/تجاوب مع التكرار/		
ب1	+	ب2	+	ب3	⇐	

ويدخل التّقديم والتّأخير في بعض الأحيان في صلب الصّورة الفنّيّة، بل ويندمج معها، مُسهماً في إطلاقها ضمن النّصّ الشّعريّ، إلى جانب إسهامه بذلك في التّماسك النّصّي، ويكثر ذلك في هذا الغرض البلاغيّ، ومنه قول الشّاعر في مدح الخليفة النّاصر لدين الله: [15] /السّريع/

بَـــدْرٌ بَـــدا مِـــنْ تَحْتِـــهِ أَبْلَـــقُ ... يَحســـدُ فِيْـــهِ المَغـــرِبَ والمَشْـــرِقُ *

لَمَّـــا بَـــدا لـــلأَرْضِ مُسْـــتَبْهِجاً ... كـــادَتْ لَـــهُ عِيـــدانُها تُـــورِقُ

لَـــو يَعْلَـــمُ الأَبْلَـــقُ مَـــنْ فَوْقَـــهُ ... لاخْتَـــالَ عَـــنْ عُجْـــبٍ بِـــهِ الأَبْلَـــقُ

[11] ***اللسان*، مادة شوق: 2119/2 .**

[12] **السابق نفسه، مادة شوق: 2119/2 .**

[13] **عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، ص65، 66 .**

[14] **عبد اللطيف حماسة: محمد، *الجملة في الشعر العربي*، ط1، مكتبة الخانجي – القاهرة، ، 1410هـ، 1990م، ص50.**

[15] **ابن عبد ربه، *الديوان*، ص122 .**

* **الأبلق: جواد الخليفة الذي كان يمتطيه في نزهاته، والأبلق: ما كان في لونه سواد وبياض (حاشية الدّيوان، ص122).**

يـــا مَـــنْ رَأَى بَحْـــرَ نَـــدًى زَاخِـــراً يَحْمِلُـــــهُ طِـــــرْفٌ فَـــــلا يَغْـــــرَقُ

إمـــــامُ عَـــــدْلٍ باسِـــــطٌ كَفَّـــــهُ يَـــــرزُقُ مِنْهـــــا اللهُ مـــــا يَـــــرْزُقُ

عـــادَ بِـــهِ الـــدَّهْرُ الـــذي قَـــدْ مَضَـــى وجُـــــدِّدَ الملـــــكُ بِـــــهِ المُخْلَـــــقُ

التّقديم في مطلع الأبيات في لفظ (بدرٌ)، والمقصود الممدوح، وشبّهه بالبدر مُستخدماً الاستعارة التّصريحيّة وأساس التّركيب (بدا بدرٌ) فموضع لفظ الصّورة الاستعاريّة هو الفاعل، ولكنّ الشّاعر فضّل تقديم لفظ الصّورة لإطلاق طاقتها التأثيريّة؛ إذ يحدث تفاعلٌ كامل من قبل المتلقّي من خلال التّقديم عبر إحساسه بأهمّيّة هذا اللفظ عند وروده – (وهو بهذه القوّة) – في أوّل الأبيات (ليس فقط أوّل التّركيب، بل أيضاً أوّل الأبيات كلّياً)، إذ تحدث حالة من الفضول عنده لمعرفة مَن المقصود، وما المراد.

إنّ التّقديم هنا دخل في صلب الصّورة الاستعاريّة، وزادها رونقاً وجمالاً، عبر شحن طاقتها؛ فلفظ (البدر) في ذاته يمتلك طاقة، ولكن دعمه بمنحه رتبة الصّدارة على الفعل زاد من طاقته، وعبر ارتباط الصّورة الفنّيّة عضويّاً بالفعل (يحسد) في الشّطر الثّاني يحدث نوعٌ من التّكامل النّصّي، إنّ أيّ شخصٍ يتمتّع بنور البدر (مشحوناً بالتّقديم) لا بدّ أن يكون محسوداً من كلّ النّاس، فالتّقديم دخل في صلب الصّورة ليزيدها مواءمةً لما بعدها (لفظ الحسد) مُسهماً إلى حدٍّ ما في إحداث التّماسك بين شطري هذا البيت الشّعري من جهة، وفي إحداث التّماسك مع البيت الثّالث عبر لفظ (عجب) من جهة ثانية؛ فهذا النّور الذي يدفع النّاس إلى حسد الممدوح يتجاوز الحدود كلّها ليشمل حسد المخلوقات كلّها ومنها الخيل (الأبلق هنا)، فعجب الخيل يدخل في إطار الدّعم الدّلاليّ للفعل (يحسد)؛ إذ إنّه بالضّرورة يفيد الرّضى عن كون هذا الفرس هو فرس الممدوح الذي يتمتّع بهذه الصّفات كلّها، والخيل أيضاً جزءٌ من الأرض كما البحر وفقاً لآليّات التّوليف المعجمي عند الدّكتور محمّد مفتاح؛ وذلك عن طريق العموم والخصوص [16]، [فلفظ (الأرض) في البيت الثّاني يشمل البحر والحيوانات (ومن ضمنها الخيل)]، فيحدث بذلك ترابطٌ كامل بين الأبيات تدخل الصّورة الفنّيّة – والتي يشكّل التّقديم مركزها – ؛ في صلبه؛ وذلك عبر الارتباط الكامل مع صورة الأرض وتطويعها لإرادة الممدوح في البيت الثّاني.

إنّ التّفاعل بين هاتين الصّورتين يشكّل أرضيّة فنّيّةً متينة لإطلاق طاقة التّعجّب (تعجّب الخيل) في البيت الثّالث من جهة، وطاقة العطاء اللامحدود في البيت الرّابع من جهة ثانية [عبر لفظ (البحر): وهو جزء من الأرض (التّرابط العضوي بارز) هذا اللفظ المُسند دلاليّاً إلى لفظ (النّدى) والذي يحمل في تضاعيفه طاقة كبيرة (على المستوى المعجميّ)؛ فهو يحيل على معاني العطاء والمعروف [17]]، لتأتي الصّيغة الصّرفيّة [(على المستوى الصّرفيّ): زاخراً] مؤازرةً لهذا الإسناد الدّلاليّ (بين لفظي بحر + ندى)، وداعمة له، فيبلغ العطاء الذّروة عبر هذا التّآزر بين المستويات الثّلاثة (المعجميّ، الدّلاليّ، الصّرفيّ)، ليطلق الشّاعر صفة الكرم إلى أعلى الدّرجات في البيت الخامس (باسط كفّه) بما يتوافق مع صورة العطاء السّابقة.

---

[16] **ينظر مفتاح: محمد، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ط1: 1985، ط2: 1986، ط3: 1992، المركز الثقافي العربي، ص60 .**

[17] **ينظر اللسان، مادة ندي: 3881/4 .**

(وعلى المستوى الصّوتيّ) نلاحظ أنّ حرف الدّال يشكّل محور اللفظ المُقدَّم، وهو حرفٌ " مجهور شديد " [18] ، وهو يتلاءم مع حرف الرّوي القاف من ناحية الشّدة والجزالة؛ فحرف القاف " من الحروف الشّديدة " [19]، فكأنّ التّقديم جاء متوائماً أيضاً مع البناء النّصيّ على صعيد اختيار الحروف (ومنها حرف الرّوي)، وذلك من خلال اللفظ المُقدَّم والمؤخَّر على السّواء، ومن خلال تكرار لفظ (بدا) في البيت الثّاني (ومحوره حرف الدّال)، وهذا أسهم في زيادة فاعليّة الرّبط العضويّ بين البيتين بما يخدم تبادل الطّاقة التّأثيريّة بينهما (بين صورة البدر وصورة تطويع الأرض للممدوح)، وأيضاً حرف الدّال في لفظ (النّدى) في البيت الرّابع دخل في باب الرّبط العضويّ (من الجانب الموسيقيّ)؛ فالرّبط الموسيقيّ النّغميّ يعدّ جزءاً من الرّبط العضويّ بين أجزاء القصيدة؛ عبر دعم الرّبط الدّلاليّ.

لقد أدّى التّقديم والتّأخير في مطلع القصيدة دوراً محوريّاً في إطلاق الصّورة الفنّيّة التي يشكّل مركزها، كما أدّى دوراً في ربط هذه الصّورة بغيرها من الصّور، بما يتلاءم وغرض الأبيات (المدح)، من جهة، وإطلاق الفاعليّة التّأثيريّة من جهة ثانية.

ومن الأغراض البلاغيّة للتّقديم والتّأخير أيضاً **<u>التّشويق إلى المتأخّر إذا كان المُقدَّم مشعراً بالغرابة</u>**، ومن ذلك قول ابن عبد ربه في أصدقاء السوء: [20] /البسيط/

سَاقٌ تَرَنَّحَ يَشْدو فَوقَه ساقُ ... كَأَنَّهُ لحنينِ الصَّوتِ مُشتاقُ

يا ضَيعةَ الشِّعرِ في بُلْهٍ جَرامِقَةٍ ... تَشابَهَتْ مِنهمُ في اللُّؤمِ أَخلاقُ

غُلَّتْ بأَعناقِهم أيدٍ مُقَفَّعَةٌ ... لا بُورِكَتْ مِنهمُ أَيدٍ وأَعناقُ

كأَنَّما بَينهمْ في مَنْعِ سائِلِهمْ ... وحَبْسِ نَائِلِهم عَهْدٌ ومِيْثاقُ

كَمْ سُقْتُهُم بأماديحي وقُدتُهُمُ ... نَحوَ المعالي فما انقادوا ولا انْساقوا

نلاحظ تقديم الجار والمجرور (في اللؤم) على لفظ (أخلاق) في البيت الثّاني، هذا اللفظ الّذي كان من حقّه أن يتقدم، ولكن تقديم لفظ (اللؤم) يصدم المتلقي هنا صدمة إبداعيّة، هذه الصّدمة التي لا تلبث أن تزول ليحاول أن يتخيل ما سيأتي بعد هذا اللفظ المثير للغرابة أو الرّيبة، فيأتي لفظ (أخلاق) ليبين اللؤم ويوضّحه بعد أن أطلق الشّاعر عند المتلقي حسّ التّشويق، هذا التّشويق إلى المتأخّر الّذي يلتقي أسلوب النّفي في البيت الثالث (لا بُوركت منهم أيد وأعناق) الذي خرج إلى دلالة الدعاء، فدعاء الشّاعر على هؤلاء الناس بعدم البركة يتقاطع مع تعجّبه من (لؤمهم)، أو لؤم أخلاقهم، هذا التّعجب المُتضَمّن في أسلوب التّقديم، فكأنّما دلالة الدّعاء في أسلوب النّفي دعمت أسلوب التّقديم والتّأخير بلاغيّاً، أو جاءت متجاوبة معه، ولعلّ هذه المباشرة في كلا الأسلوبين تؤكّد ذلك (اتّهامهم باللؤم في التّقديم + الدعاء عليهم بعدم المباركة في أسلوب النفي)، وأيضاً الخروج على المألوف في هذه المباشرة سواء باتّهامهم باللؤم أو بالدّعاء عليهم، واللّغة

[18] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص66 .**

[19] **السابق نفسه، ص141 .**

[20] **ابن عبد ربه، *الديوان*، ص120 .**

الشّعريّة عموماً تشترط الخروج على المألوف، وهذا الخروج يتم على المستوى الصوتي والمعنوي للغة [21]، وهو هنا ركّز على الجانب المعنوي بالاتّهام الذي يتبعه الدعاء مباشرة، ليأتي لاحقاً أسلوب نفي جديد في البيت الخامس متجاوباً دلالياً مع أسلوب النّفي هنا بدلالة الدعاء، فبعد هذا الدّعاء من الطبيعيّ إبراز جهوده مع هؤلاء الأصدقاء دون جدوى، فيأتي لفظ (المعالي) سابقاً على أسلوب النّفي (ما انقادوا) ليتجاوب بذلك – وعبر هذا الارتباط– مع أسلوب النّفي بدلالة الدعاء، وليشحن كلا الأسلوبين أسلوبَ التّقديم والتّأخير في البداية.

ونلاحظ (على المستوى الصوتي) ارتكاز الشّاعر على حرف القاف الذي يخدم إطلاق الأثر الفنّيّ في أسلوب التّقديم؛ فحرف القاف هو حرفٌ شديد وتكراره (ليس فقط لأنه حرف الرّوي، بل تكراره في البيت الواحد أكثر من مرّة) من شأنه خدمة الدلالة؛ فشدّته تُحدث حالة من التّفاعل الإيجابيّ للمتلقّي مع النّص.

لقد تآزرت المستويات السّابقة في إطلاق أسلوب التّقديم والتّأخير بلاغيّاً على نحوٍ يغدو فيه إحدى الأدوات الفنّيّة بيد شاعرنا لإيصال المعنى والأثر الفنّيّ إلى المتلقّي.

ومن الأغراض البلاغيّة للتّقديم والتّأخير التي استخدمها ابن عبد ربّه في شعره أيضاً **التّعجيل بالمسرّة أو المساءة**، ومن ذلك قوله في معرض المديح (مديح الأمير عبد الله) والتّهنئة بالنّصر [النّصر على (ابن حَفْصون)، واستيلائه على حصن (بلاي)]: [22] /الطّويل/

هوَ الفَتْحُ مَنْظُوماً على إثْرِهِ الفَتْحُ ... وما فِيهما عَهْدٌ ولا فيهما صُلْحُ

سِوى أنَّ صَفْحاً كانَ مِنْ بَعدِ قُدْرَةٍ ... وأَحْسَنُ مَقْرونٍ إلى قُدْرةٍ صَفْحُ

سَلِ السَّيفَ والرّمْحَ الرُّدينيَّ عنهما ... فتَسمع ما يُنبي به السَّيفُ والرُّمحُ

لقد شَفَعت يوم العَروبةِ عندها ... بِعِيدٍ لنا فيهِ السَّلامَةُ والنُّجحُ *

ذبائِحُ راحَتْ يَومَ عِيدٍ لحومُها ... وما ازدانَ عِيْدٌ لا يكونُ بهِ ذَبْحُ

مَحا السَّيفُ ما زَخْرَفْتَ أوّلَ وَهْلَةٍ ... ودونَكَ فانظُرْ بَعدَ ذَلكَ ما يَمْحو

فَكَمْ شَاربٍ مِنْكُمْ صَحا بَعدَ سُكْرِهِ ... وما كانَ لولا السَّيفُ مِنْ سُكْرِهِ يَصحو

فَلو نَطقَ السَّفْحُ الذي قُتلوا بهِ ... إذن لَبَكى مِنْ نَتْنِ قَتلاهُمُ السَّفْحُ

دِماءٌ شَفَتْ مِنها الرِّماحُ غَليلَها ... فَودَّ قَضيْبُ البانِ لو أنّهُ رُمْحُ

و يا لَيلَةً أبْقَتْ لنا العزَّ دَهرَنا ... وذُلّاً على الأَعداءِ جَلَّ بهِ التَّرحُ

---

[21] ينظر كوين: جون، *اللغة الشعرية اللغة العليا*، تر: أحمد درويش، د.ط، دار غريب – القاهرة، د.ت، ص269 .

[22] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص62، 63 .

* يوم العَروبة: يوم الجمعة.

بِدولـــــةِ عبـــــدِ الله ذي العِـــــزِّ والتُّقـــــى يُحَبِّـــــرُ فـــــي أَدنـــــى مَقاماتـــــهِ المَـــــدْحُ

نلاحظ أنّ أسلوب التقديم في البيت التّاسع: [تقديم لفظ (دماء) على الفعل الأساسي في الجملة (شفت) وفاعله (الرّماح)، وتقدير الجملة: شفت الرّماح غليلها من دماء] تآزر مع إطلاق موضوع الأبيات على نحو دلاليّ تأثيريٍّ في المطلع عندما استخدم لفظ (الفتح) للدّلالة على النّصر الكاسح مدعوماً بأسلوب النّفي (لا عهد ولا صلح)، فبهذا الإطلاق يكون الشّاعر قد أطلق قوّة وطاقة أوّليّة، تحيل المتلقّي على ألفاظ تتضح قوّة وطاقة، وهذا ما نراه في البيت الثّالث في لفظتي (السّيف)، و(الرّمح) المسندتين دلاليّاً إلى أسلوب الأمر (سل) هذا الأسلوب الذي خرج عن الدّلالة الأساسيّة له – عبر الصّورة الفنّيّة في اللفظ المُسند إليه دلاليّاً (السّيف): [تشبيه السّيف بالإنسان والصّورة استعارة مكنيّة] – إلى دلالة التّهكّم والإهانة *، هذه الدّلالة التي تشحن المطلع (الفتح المضاعف الدّلالة عبر التّكرار) وتزيد الطّاقة التّأثيريّة له عبر شحن الدّلالة من خلال دعم لفظ (السّيف) بلفظ (الرّمح)؛ فعلى المستوى الدّلاليّ نلاحظ دوراً فاعلاً للفظ (الرّمح) الذي يعدّ هو الآخر من أدوات الحرب، ولعلّه هنا أسهم في شحن دلالة أسلوب الأمر السّابق ليتفاعل مع المطلع لزيادة الطّاقة التّقريريّة فيه من جهة، ولزيادة الشّحن التّأثيريّ في أسلوب التّقديم في البيت التّاسع من جهة ثانية، فكأنّما جاء تقديم لفظ (دماء) فيه مُسايراً لاستخدام لفظتي (السيف) و(الرّمح)، وكأنّ هذين اللفظين أسهما في الكشف عن شعورٍ باطنيٍّ لدى الشّاعر بالشّماتة بالأعداء، والمسرّة لما حدث لهم، والدّليل لفظ (غليل) هذا اللفظ الذي يكشف عن شعور باطني لدى الشّاعر بالبغض، ليأتي سيل دمائهم تنفيساً شعوريّاً، ليبدو للقارئ أنّ تقديم لفظ (الدّماء) جاء حاجة نفسيّة فنّيّة عند الشّاعر تكشف سروراً عنده، هذا السّرور الّذي يؤكّده استخدام أسلوب الشّرط (على المستوى النّحويّ): (لو نطق السّفح) في البيت الذي يسبقه، هذا الأسلوب الذي يُسهم في إطلاق طاقة أسلوب التّقديم والتّأخير بلاغيّاً، ويسهم في التّنفيس النّفسيّ للشّاعر، وذلك كلّه " تبعاً لدرجة ما يثيره الموضوع من انفعالات بحيث تكون مشاعر الذّات المُبدعة معبّرة على الدّوام عن النّوع الأقرب إلى ما يُحرّك عواطفها، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصّور والأفكار ترتيباً به تتقدّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتّى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصّور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلّ جزء وظيفة فيها، ويؤدّي بعضها إلى بعض عن طريق التّسلسل " [23]، فافتتاح القصيدة بشحن لفظ الفتح عبر التّكرار يتآزر دلاليّاً (على المستوى الدّلاليّ) مع لفظي (السيف) و (الرّمح)، ومع لفظ (ذبائح) في البيت الخامس، وصيغة الجمع فيها، ليأتي أسلوب التّقديم في البيت التّاسع (دماء) مشحوناً بالتّركيب الشّرطيّ (لو نطق السّفح) تنفيساً شعوريّاً عن مشاعر الشّاعر، فكأنّ موضع أسلوب التّقديم الذي يفيد بتعجيل المسرّة تنفيساً جاء متناسباً مع مواضع التّراكيب والألفاظ السّابقة، ولاسيّما المطلع من جهة، ولفظ (غليلها) بعد تكرار (الرّماح) مباشرة، وكلاهما جاء بعد أسلوب التّقديم، وأيضاً جاء متناسباً (على المستوى الصّوتيّ) مع استخدام حرف الحاء رويّاً للقصيدة من جهة ثانية، هذا الحرف الذي يعدّ من

---

* " **ويكونان عندما تستخدم صيغة الأمر في مقام الإهانة والسّخرية والتّقليل من شأن المخاطب** ": **راجع: غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004م، ص81 .**

[23] **فيدوح: عبد القادر، *الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – دراسة –* ، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992، ص294 .**

الحروف التي تنتمي " إلى زمرة الحروف الشّعوريّة " [24]، وبهذا يتمّ إطلاق التّقديم بالتّآزر مع الأدوات اللّغويّة السّابقة ، وبالارتكاز على خاصيّة التّضمين؛ تضمين شعر المتنبّي من ناحية ألفاظ (السّيف، الرّمح) الذي اعتمد على هذه الألفاظ كثيراً في شعره؛ إذ يقول في إحدى قصائده المشهورة: [25] /البسيط/

فَالخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تَعرفني والسَّيفُ والرُّمْحُ والقرطاسُ والقلمُ

نلاحظ حضور هذا البيت هنا عبر لفظتي (السّيف) و (الرّمح)، لدعم التّقديم دلاليّاً، وأيضاً بالارتكاز على أسلوب التّكرار؛ تكرار لفظ (الرّمح) ولفظ (السّيف)، ولعلّ قوّة التّكرار وحسنه يكمنان في تكرار لفظ (الرّمح) بصيغة الجمع بعد أسلوب التّقديم في البيت التّاسع (الرّماح)، فأطلق طاقة التّقديم بلاغيّاً ضمن التّراكيب السّابقة؛ " فللتكرار مَواضع يحسنُ فيها، ومواضع يَقبحُ فيها، وَأكثر ما يَقعُ التّكرار في الألفاظ " [26]، وموضع التّكرار تالياً للتّقديم جاء موفّقاً على الصّعيد البلاغيّ للدّعم التّأثيريّ، ويُؤازره تكرار لفظ (السّيف)، فيغدو الأثر مضاعفاً، وبذلك تغدو أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة تماماً، هذه البنية الّتي يمكن أن نقول إنّ أسلوب التّقديم والتّأخير يمثّل جزءاً فاعلاً ومركزيّاً ضمنها، فكأنّه دخل في صلب البناء الدّاخليّ ضمن الغرض الشّعريّ هنا.

ولم يستخدم ابن عبد ربّه التّقديم للتعجيل بالمسرّة فقط، وإنّما استخدمه للتّعجيل بالمساءة أيضاً ضمن هذا الغرض البلاغيّ، ومن ذلك قوله في الغزل: [27] /مجزوء البسيط/

ظالِمَتي في الهَوى لا تَظلمي وتَصرِمي حَبْلَ مَنْ لم يَصْرِمِ

أهكذا باطِلاً عاقبتني؟ لا يَرْحَمُ اللهُ مَنْ لم يَرْحِمِ

قَتَلْتِ نَفساً بلا نَفْسٍ، وما ذَنبٌ بأعظمَ مِنْ سَفْكِ الدَّمِ

لِمِثْلِ هذا بَكَتْ عَيني ولا للمنْزِلِ القَفْرِ وللأَرسُمِ

" ماذا وُقوفي على رَسْمٍ عَفا مُخْلَولَقٍ دارِسٍ مُسْتَعجِمِ؟ "

نلاحظ التّقديم في البيت الثّاني؛ فقدّم الحال (باطلاً)؛ إذ جاء سابقاً على الفعل ذاته (عاقبتني) الذي كان من حقّه التّقدم عليه، ولعلّ ذلك جاء من باب الاحتجاج على هذه المساءة، فمن السّوء عموماً معاقبة أحدهم ظلماً وباطلاً، ويُتبعُ الشّاعر ذلك بتهديد المحبوبة الظّالمة القاسية معه بعقاب الله في الشّطر الثّاني، فلم يجد ما يعاقبها به، فهددها بعقاب الله؛ عقابٌ بلا رحمة (لا يرحم...)، ومسوّغاً هذا العقاب ليس فقط بعدم رحمتها له، وبمعاقبته باطلاً، بل بقتلها له فهذه العقوبة الباطلة سوف تقود إلى قتله /قتلتِ نفساً: ب3/، وفعل القتل يتلاءم مع أسلوب التّقديم والتّأخير في البيت الثّاني فلعلّه سوّغه، إنّ تقديم لفظ (باطلاً) يكشف

---

[24] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة* -، ص184 .**

[25] **المتنبي: *الديوان*، تحق: مصطفى السقا؛ إبراهيم الأبياري؛ عبد الحفيظ شلبي، د.ط، دار الفكر – بيروت، 1423هـ - 2003 م، 369/3 .**

[26] **ابن رشيق، *العمدة*، تحق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط1، مطبعة السعادة– مصر، 1325 هـ- 1907م، 2/ 59.**

[27] **ابن عبد ربّه، *الديوان*، ص156.**

عن أثرٍ نفسيٍّ حزين، وهذا الأثر قاد إلى قتلٍ نفسيٍّ؛ فالقتل هنا ليس قتلاً بمعنى القتل وإنّما هو قتلٌ مجازيٌّ، والدّليل حديثه عن سفك الدّم في الشّطر الثّاني من البيت ذاته (ذنبٌ بأعظم من سفك الدّم) فالشّاعر عدّ القتل النّفسيّ (تدمير النّفس) أعظم وأشدّ وطأةً وعاقبة من القتل العادي (سفك الدّم)، فعلى المستوى الدّلالي جاء لفظ (القتل) بهذه الطّاقة متلائماً مع تقديم لفظ (باطلاً) فالعقوبة الباطلة تقود إلى مشاعر جيّاشة، وتقود إلى انكسار نفسيّ (بلا نفس)، وهذا الانكسار تجسّد في البيت الثّالث فحدث تواؤمٌ وتناسبٌ دلاليٌّ، وكلا البيتين تواءما مع البيت الأوّل الذي افتتحه الشّاعر بلفظ (ظالمتي) فلفظ الظّلم يضع المتلقّي في جوٍّ من المشاعر الجيّاشة التي لا تلبث أن تتجسّد على نحوٍ مشحون في الأبيات اللاحقة، هذا التّجسّد الذي يقود إلى تفاعلٍ عاطفيٍّ مع الشّاعر من قبل المتلقّي ولا سيّما عند تصريحه صراحة بفعل البكاء في البيت الرّابع (بكت عيني) هذا الفعل الذي مثّل ذروة الانكسار النّفسي، هذا الانكسار الذي تجسّد (على المستوى الصّوتي) أيضاً عبر غلبة حرف النّون وهو " أصلح الأصوات قاطبةً للتّعبير عن مشاعر الألم والخشوع " [28] ، فمشاعر الألم تجسّدت عبر تآزر المستويات الثلاثة: الدّلالي، والنّحوي، والصّوتي في هذه الأبيات والتي كان محورها التّقديم والتّأخير، فكأنّه أسهم في ربط مقدّمتها (ظالمتي) مع لاحقها: القتل النّفسيّ عبر إظهار السّبب الذي يمثّل ذروة القسوة (وهو العقوبة الباطلة).

ومن استخدامات التّقديم والتّأخير لغرض **التّخصيص** قول ابن عبد ربّه في الهيبة: [29] /الكامل/

يـــا مَـــنْ يُجَـــرِّدُ مِـــن بَصـــيرَتِهِ ... تَحـــتَ الحَـــوادِثِ صَـــارِمَ العَـــزْمِ

رُعْـــتَ العَـــدوَّ فمـــا مَثُلْـــتَ لَـــهُ ... إلاَّ تَفَـــزَّعَ مِنـــكَ فـــي الحُلْـــمِ

أَضـــحى لَـــكَ التَّـــدبيرُ مُطَّـــرداً ... مِثْـــلَ اطِّـــرادِ الفعـــلِ للاسْـــمِ

رَفَـــعَ العـــدوُّ إليـــكَ نـــاظِرَهُ ... فَـــرَآكَ مُطَّلِعـــاً مَـــعَ الـــنَّجْمِ

نلاحظ تقديم الجار والمجرور على لفظ (التّدبير) الذي كان من حقّه التّقديم في البيت الثّالث؛ فأصل التّركيب (أضحى التّدبير لك)، وتقديم الجار والمجرور هنا يفيد التّخصيص؛ تخصيص التّدبير بالممدوح، فلو أخّر الجار والمجرور لما نجح الشّاعر في إحداث الأثر الفنّيّ كما نجح الآن، فالتّخصيص هنا أطلق طاقة لفظ (التّدبير) المُؤخَّر بعد إسناده مباشرة (على المستوى الصّرفيّ) إلى الصّيغة الصّرفيّة (مُطّرداً)، وعدم وجود فاصل بينهما يطلق لفظ (التّدبير)، ويخدم الصّورة الفنّيّة (التّشبيه) اللاحقة للفظ (المطّرد)، وهي (مثل اطّراد الفعل للاسم)، فكأنّ التّقديم والتّأخير بهذا التّخصيص يمنح الأثر الفنّيّ بعداً أقوى، وامتداداً أوسع، ويصل بهذا الامتداد إلى هذه الصّورة ولا سيّما عبر أسلوب التّكرار، تكرار لفظ (الاطّراد) ضمن التّركيب التّصويريّ نفسه، وبهذا الامتداد يحدث امتداد تأثيريّ موازٍ يخدم إطلاق فاعليّة الصّورة على المستوى النّصيّ، وبالاعتماد على حرف (الطّاء: على المستوى الصّوتي) في لفظ الاطّراد تصل الفاعليّة إلى الأوج وتبلغ الذّروة؛ فهو من الحروف الشّديدة [30]، وبالتّوازي مع هذه الفاعليّة التأثيريّة العالية، التي

[28] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة* –، ص158 .**

[29] **ابن عبد ربّه، *الديوان*، ص152.**

[30] **ينظر عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص118.**

يشكّل التّقديم والتّأخير مركزها نلاحظ استخدام لفظ (النّجم) في ختام البيت الرّابع، هذا اللفظ الذي يرتقي بالتّصوير إلى الذّروة، فباستخدامه يحدث توازن للطّاقة فكأنّ امتداداً لهذه الطّاقة التأثيريّة حدث في البيت الرّابع، فجاء هذا اللفظ بما يحمله من طاقة عالية، فلولا التّركيب السّابق لما نجح استخدام هذا اللفظ؛ فهذا اللفظ يتطلّب تمهيداً يحمل أثراً، وقد نجح الشّاعر في التّمهيد له، وفي إحداث توازن عبر التّراكيب السّابقة (في البيت السّابق) والتي يشكّل التّقديم بالفاعليّة التّخصيصيّة محورها.

والتّخصيص البلاغيّ للتّقديم والتّأخير لا يقتصر على التّخصيص للمخاطب، وإنّما قد يُستخدم التّقديم في إطار التّخصيص للمتكلّم، فيفيد فاعليّة بلاغيّة مماثلة لا تقلّ أهميّة عن الفاعليّة السّابقة، ومن ذلك قول شاعرنا في معرض الغزل: [31] /مجزوء الخفيف/

أَشْـــــرَقَتْ لـــــي بُـــــدورُ ... فـــــي ظَـــــلامٍ تُنيـــــرُ

طَـــــارَ قَلبـــــي بِحُبِّهـــــا ... مَـــــنْ لِقَلـــــبٍ يَطيـــــر

يـــــا بـــــدوراً أَنـــــا بهـــــا الـــــدْ ... دَهْـــــرَ عـــــانٍ أَسِـــــيْرُ

إنْ رَضِـــــيْتُمْ بـــــأَنْ أَمـــــو ... تَ فَمـــــوتي حَقيـــــرُ

" كُـــــلُّ خَطْـــــبٍ إنْ لـــــم تكـــــو ... نـــــوا غَضِـــــبْتُمْ، يَســـــيرُ"

نلاحظ التّقديم والتّأخير في مطلع الأبيات (أشرقت لي بدور) والأساس تقديم الفاعل (أشرقت بدور لي)، ولكنّ الشّاعر فضّل تقديم الجار والمجرور على الفاعل بما يتناسب وغرض الأبيات وهو الغزل (التّغزّل ببدور) وتخصيص هذه المحبوبة لنفسه، فحصر فعل الإشراق لهذه المحبوبة به، وكأنّه يجعلها من ممتلكاته.

لقد دعم التّقديم والتّأخير في هذا الموضع الغرض العام في النّص من جهة (الغزل)، كما أطلق مشاعر محبّة غير عاديّة من جهة ثانية، إنّها له، ووفقاً لعلاقات الحضور والغياب هو لها، إنّهما ثنائيٌّ، إنّها كروحه، ثم يلجأ إلى التّورية في لفظ (البدور) وهي جمع بدر أي القمر، والقمر منير دائماً، ليجعل منها بذلك الضّوء الذي ينير حياته في الظّلام الذي يعيشه (وهو ظلام الأسر)، فدعم بذلك أسلوب التّقديم وشحنه تأثيريّاً، وموقع أسلوب التّقديم في المطلع يزيد الشّحن التأثيريّ الذي يمتدّ إلى أكثر من بيت، فها هو يمتدّ إلى أسلوب النّداء في البيت الثّالث، فبعد أن خصّها به وجعلها جزءاً من كيانه يبدأ بمناجاتها، والاستغاثة بها، ليخرج أسلوب النّداء عن دلالته الأساسيّة وهي " طلب إقبال المدعو على الدّاعي " [32]، إلى دلالة الاستغاثة " وهي النّداء وقت نزول الكارثة حقيقة أم مجازاً " [33]، وذلك بما يتناسب وصورة إنارة الظّلام في المطلع والتي تشحن التّقديم تأثيريّاً، فحدث ترابط تأثيريّ بين الاستغاثة في أسلوب النّداء وصورة (إنارة

[31] **ابن عبد ربه: *الديوان*، ص 92، 93 .**

[32] **عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ص114، 115 .**

[33] **غرة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص117 .**

الظّـلام) المرتكـزة علـى التّقـديم، فكـأنّ أسـلوب النّـداء بدلالتـه الجديـدة دعـم التّقـديم فـي المطلـع والصّـورة اللاحقـة به، إنّه يعيش كارثة الظّلام، فلا بدّ من الاستغاثة بالمحبوبة لتكون المنقذ والمخلّص.

ولا بـدّ هنـا مـن التركيـز – (علـى المسـتوى الصّـوتيّ) – علـى التّعـاون بـين حرفـي (الـدّال)، و(الظّـاء) فـي البيـت الأوّل، ويُضـاف إلـى ذلـك حـرف (الـرّاء) وهـو حـرف الـرّوي (يُكـرّر دائمـاً)؛ فحـرف الـدّال (هـو حـرفٌ مجهـور شـديد كمـا ذكرنـا سـابقاً)، وحـرف (الظّـاء) هـو حـرفٌ " مجهـور رخـو" [34]، وهـو " مـن الأصـوات الاحتكاكيّـة مجهـور مفخّـم مطبـق " [35]، فهـذان الحرفـان يشـتركان بالجهوريّـة، والشّـدة العاليـة التـي تخـفّ وطأتهـا بالاسـتناد إلـى الرّخـاوة فـي (الظّـاء)، ولعـلّ اختيـار لفـظ (الظّـلام) ومركـزه حـرف (الظّـاء) المشـدّدة بـديلاً لأيّ لفـظٍ آخـر جـاء مـن بـاب هـذا التّـوازن والحفـاظ عليـه؛ إذ إنّ الشّـاعر أراد المحافظـة علـى الشّـدة مـع التّخفيـف مـن وطأتهـا قلـيلاً؛ فخفّـف الفاعليّـة المتواصـلة عبـر الرّخـاوة؛ وذلـك لإراحـة المتلقّـي، ثـمّ يـأتي حـرف (الـرّاء) بدلالـة " التّحـرّك والتّكـرار والتّرجيـع " [36]، لتعـود الفاعليّـة الجهوريّـة مـع التّحـرّك والتّكـرار [(تنيـر): الـرّاء]، وكـأنّ الشّـاعر يركّـز علـى الشّـدة، ويريـد إيصـال رسـالة مفادهـا أنّ (بـدور) هـي نـوره الـدّائم (فاعليّـة الإنـارة مـن فاعليّـة حـرف الـرّاء)، وهذا النّور الدّائم مخصّص له وحده عبر أسلوب التّقديم والتأخير في المطلع.

إنّ الشّـاعر لا ينقـل المواقـف الإيصـاليّة بالعلامـات اللغويّـة كالقائـل، وإنّمـا ينقـل لغـة تخييليّـة محضـة[37]، وقـد نجـح الشّـاعر بـإطلاق الخيـال لتخيّـل مقـدار هـذه الإنـارة، ومصـدرها (بـدور)، وتخصـيص هـذه الإنـارة بـه وحـده، فالخيـال هنـا مشـحونٌ بطاقـة عاليـة تسـيطر علـى ذهـن المتلقّـي، ومركزيّـة هـذه الطّاقـة تكمـن فـي أسـلوب التّقـديم والتّأخير في هذا الغرض البلاغيّ.

ومـن الأغـراض البلاغيّـة للتّقـديم تحديـد **<u>عموميّـة السّـلب فـي الـنّص أو سـلب العمـوم</u>**، ومـن ذلـك قـول الشّـاعر مهاجماً المنجّمين: [38] /الهزج/

فـــــأينَ الـــــزِّيجُ والقـــــانو ... ن والأَرْكَنْـــــــــدُ والكَمَّـــــــــهْ ؟

وأَيْـــــنَ السِّـــــنْدُ هنـــــدُ البـــــا ... طِـــــلُ الجَـــــدْوَلُ هـــــل ثَمَّـــــهْ

سِـــــوى الإِفْـــــكِ علـــــى الله ... تَعـــــالى مُنْشِـــــرُ الرِّمَّـــــــهْ

إذا كـــــانَ أَخُـــــو الـــــنَّجْمِ ... يَـــــرى الغَيـــــبَ بمـــــا ضَـــــمَّهْ

فَلِـــــمْ ذا يَطْلُـــــبُ الـــــرِّزْقَ ... طِـــــلابَ العـــــاجِزِ الهِمَّـــــهْ

وهَـــــذي الأَرضُ قَـــــدْ وارتْ ... كنـــــوزاً عِـــــدَّةً جَمَّـــــهْ

فَـــــلا واللهِ مـــــا للـــــ ... ـــــهِ خَلْـــــقٌ يَحتـــــوي عِلْمَـــــهْ

---

[34] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة* –، ص121 .**

[35] **السابق، ص121 .**

[36] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة* –، ص85 .**

[37] **ينظر عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، ص81 .**

[38] **ابن عبد ربّه، *الديوان*، ص148 .**

التّقديم والتّأخير في البيت الأخير (ما لله خلقٌ) والمقصود هنا ما خلقٌ بالمطلق يعلم علم الله؛ فالغرض البلاغيّ الذي أفاده التّقديم هو سلب العموم بتقديم الأداة (ما)، ولعلّ لفظ (الأرض) في البيت السابق على بيت التّقديم يدعم هذا الاتجاه؛ فالخلق (ونفي العلم عنهم بالمطلق) مكانهم الأرض، ويكون هذا اللفظ بذلك محوريّاً في دعم التّشكيل البلاغيّ القائم في التّقديم، وذلك كلّه بما يدعم المحور العموديّ (المقصديّة الشّعريّة) [39]، إنّ لفظ (الخلق) وهو في صلب التّقديم، هو جزءٌ من الأرض، فكأنّه كرّر لفظ (الأرض) ضمن التّقديم بصورة غير مباشرة عبر التّعبير بالجزء عن الكل، فحدث امتدادٌ دلاليٌّ على المستوى الأفقيّ من البيت السّادس إلى البيت السّابع بما يدعم الغرض البلاغيّ في التّقديم والتّأخير، وأسلوب القسم السّابق على التّقديم والتّأخير يدعمه أيضاً؛ من خلال إضفاء دلالة التأكيد، فلجوء الشّاعر إلى لفظ الجلالة يخلق عند المتلقّي شعوراً بالثّقة، والتّوكيد هنا يخدم التّقديم والتّأخير عبر زيادة الطّاقة التأثيريّة فيه.

(وعلى المستوى الصّوتيّ) نلاحظ توافقاً يدعم الامتداد الدّلاليّ السّابق، فعبر حرفي (الضّاد: في الأرض)، و (الخاء: في خلق) يحدث توافق نغميّ؛ فصوت الضّاد يوحي بالصّلابة والشّدّة [40]، وصوت الخاء يوحي بالانتشار [41]، وصوت القاف يوحي بالشّدة (كما ذكرنا سابقاً)...، فالامتداد الصّوتيّ يخدم الامتداد الدّلاليّ ويدعمه، ليغدو الغرض البلاغيّ للتّقديم والتّأخير أقوى ليس فقط في التّعبير والتّأثير، وإنّما في إطار التّماسك النّصيّ أيضاً.

خاتمة:

خلص البحث بعد هذه الدراسة إلى النّتائج الآتية:

– يغلب على التّقديم والتّأخير عند شاعرنا النّوع الثّاني الذي يُعنى بدرجة التّقدم في الذّكر، وهذا مما لا يُغيِّر في المعنى.

– أكثر الأغراض البلاغيّة استخداماً للتّقديم والتّأخير في شعر ابن عبد ربّه ضمن النّوع الثّاني هو إظهار الاهتمام بالمُقدّم، وأيضاً التّشويق إلى المتأخّر إذا كان المُقدّم مُشعراً بالغرابة، وأيضاً التّعجيل بالمسرّة أو المساءة، بينما ورد التّخصيص في شعره على نحوٍ قليل، ولكن يبقى إبراز السّلب على عموم النّص هو الأقل.

– لقد دخل أسلوب التّقديم والتّأخير في عمق البناء الدّاخليّ لشعر ابن عبد ربّه، فكان أداةً بلاغيّة بيد شاعرنا لإحداث عميق الأثر الفنّيّ عند المتلقّي.

– لقد دخل التّقديم والتّأخير في بعض الأحيان في صلب بناء الصّورة الفنّيّة عند ابن عبد ربّه، فكان له دورٌ مركزيٌّ في إطلاق طاقتها التّأثيريّة على مستوى الأبيات عموماً؛ عبر زيادة فاعليتها من جهة، وعبر دعم قدرتها على الارتباط مع غيرها من الصّور، والأساليب من جهة ثانية.

– لقد تعاون التّقديم والتّأخير مع الأساليب الأخرى في شعره (النّداء، القسم، ...) بما يزيد من تماسك النّص الشّعريّ ضمن غرض هذا النّص.

---

[39] **ينظر مفتاح: محمد، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ص163 .**

[40] **ينظر عباس: حسن، *خصائص، الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص155 .**

[41] **ينظر السابق نفسه، ص174 .**

المصادر والمراجع:

1- ابن الأثير: ضياء الدين، *المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: د. أحمد الحوفي؛ بدوي طبانة، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، د.ت .

- Ibn aLatheer: Deea Aldeen, Wise walking in writer and poet literature, verifying: Dr. Ahmad Alhoofy, Badawy Tabbanah, P2, Egypt Nahdat House – Cairo, without date.

2- ابن رشيق، *العمدة*، تحق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط1، مطبعة السعادة- مصر، 1325 هـ-1907م.

- Ibn rasheek, The sheriff, verifying: Muhammad Badr Aldeen Alkassany Alhalaby, P1, Alsadee press – Egypt, 1325 – 1907 .

3- ابن عبد ربه، *الديوان*، تحقيق: د. محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي- بيروت، 1414هـ-1993م.

- Ibn Abd Rabou, The collecyion, verifying: Dr. Muhammad Altounajy, Alkeetab, P1, Alaraby's house – Beirut, 1414 – 1993 .

4- ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، 1426هـ – 2005م .

- Ibn manthoor, Alarab's Tang, verifying: Dr. Yousef Albekae, Ibrahim shams Aldin, Nidal Ali, P1, Alalamy for publishing institution – Beirut, 1426 – 2005.

5- بالنثيا: انخل، *تاريخ الفكر الأندلسي*، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ت.

- Palanthya: Enkhl, The history of Andalousian intellect, Translate: Hussen Moness, without print, Althakafa Aldeenya library – Egypt, without date.

6- عباس:حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 .

Abbas: Hassan, characteristics of Arabic letters and its meanings –studying–, without print, Eteehad Alkouttab Alarab publishing, 1998 .

7- عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م .

- Abd Albadee: Loutfy, , The linguist composition for literature (study in the language and aesthetically philosophy), without print, Almareekh house for publishing – Alryad, 1409 – 1989.

8- عبد اللطيف:محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، ط1، مكتبة الخانجي- القاهرة، 1410هـ، 1990م .

- Abd Allateef: Muhammad Hamassa, The sentence in the Arabic poetry, P1, Alkhangee library – Cairo, 1410 – 1990 .

9- عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النهضة العربية- بيروت، 1430هـ- 2009م .

- Ateek: Abd Alazeez, The meanings science, P1,The Arabic renascence house – Beirut, 1430 – 2009.

10- غزّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004 م.

- Garra: Muhammad, Faour: Muneera, Lectures in the meanings science, without print, Damascus university publishing, 1423-1424, 2003-2004.

11- فيدوح: عبد القادر، *الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي – دراسة –*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992 .

- Faydouh: : Abd Alkader, The Psychological direction in criticism of Arabic poetry –studying-, without print, Ettihad Alkottab Alarab publishing, 1992.

12- كوين: جون، *النظرية الشعرية اللغة العليا*، تر: أحمد درويش، د.ط، دار غريب – القاهرة، د. ت.

- Queen: Jan, The poetry theory the high language, , Translate: Ahmad darwish, without print, gareeb house – Cairo, without date.

13- المتنبي، *الديوان*، تحق: مصطفى السقا؛ إبراهيم الأبياري؛ عبد الحفيظ شلبي، د.ط، دار الفكر – بيروت، 1423هـ – 2003 م .

- Almutanabby, The collecyion, verifying: Mustaffa Alsakka, Ibrahim Alabyary, Abd Alhafeez shalby, without print, Alfaker house – Beirut, 1423 – 2003 .

14- مفتاح: محمد، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ط1: 1985، ط2: 1986 ، ط3: 1992، المركز الثقافي العربي.

- Myftah: : Muhammad, The analyzing of the poetry speech (intertextuality strategy), P1: 1985, P2: 1986, P3: 1992, Thhe Arabic culture center.