بلاغة التّنكير في شعر ابن هانِئ الأندلسيّ

الدكتور: عمار ابراهيم البهلول *

ملخّص

يدرس البحث الدّور البلاغيّ للتّنكير ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ في شعر ابن هانئ الأندلسيّ؛ بوصفه أحد أساليب علم المعاني ضمن البلاغة؛ إذ إنّ هذا الأسلوب يُسهم في تشكيل الأثر البلاغيّ الفنّيّ من خلال أغراضه البلاغيّة، فورود النّكرة نكرة يُحقق أغراضاً بلاغيّة متنوّعة، كالتّكثير والتّقليل، والتّعظيم والتّحقير، ...، كما أنّ ما يحقّقه بلاغيّاً يختلف وفقاً لكون النّكرة مسنداً، أو مُسنداً إليه، أو غير المسند والمسند إليه.

يتناول البحث أبرز الأغراض البلاغيّة للتنكير في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، هذه الأغراض التي تتنوّع وفقاً لنوع النّكرة ضمن أقسام الجملة، وذلك عبر تتبّعه وتتبّع أغراضه في شعر هذا الشّاعر الأندلسيّ، فيقوم البحث على تقسيم المادة في اتجاهين رئيسين (المسند والمسند إليه، وغير المسند والمسند إليه)، ثمّ اختيار مقطع شعريٍّ على كل غرض بلاغيٍّ موجود في كلّ قسم من القسمين السّابقين، ودراسته دراسة تحليليّة .

الكلمات المفتاحية: بلاغة، دلالة، صورة، شعر، أثر.

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

The Unknown eloquent in the Poetry of Ibn Hani Al Andalusi

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

ABSTRACT

The research studies the rhetorical role of denunciation within the artistic linguistic structure in Ibn Hani's Andalusian poetry; As one of the methods of semantics within rhetoric; As this method contributes to the formation of the artistic rhetorical effect through its rhetorical purposes, the occurrence of the indefinite object achieves various rhetorical purposes, such as multiplication, belittling, veneration and contempt, ..., and what it achieves rhetorically varies according to the fact that the object is not ascribed to it, or not attributed to it, Assigned and assigned.

The research studies the most prominent rhetorical purposes of denunciation in the poetry of Ibn Hani al-Andalus, these purposes that vary according to the type of denunciation within the sections of the sentence, by tracing it and tracing its purposes in the poetry of this Andalusian poet. to it), then choosing a poetic stanza for each rhetorical purpose found in each of the previous two sections and studying it analyzing study.

Keywords: eloquent, denotation, metaphor, Poetry, effection .

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

مقدّمة:

امتاز شعرنا منذ القديم بلغته البلاغيّة ذات القدرة التّأثيريّة العالية، هذه اللغة التي ارتكزت على شتى أنواع الأساليب البلاغيّة والصّور الفنّيّة بأقسامها المتعدّدة، ومن هذه الأساليب أسلوب التّنكير، فهذا الأسلوب (بوصفه أحد أساليب علم المعاني) يمتاز بقدرة عالية على تفعيل الطّاقة التّأثيريّة البلاغيّة للّغة النّصّيّة بما يوازي العناصر اللغويّة الأخرى ضمن النّسق اللغويّ؛ إذ إنّه أحد أهم العناصر اللغويّة الفنّيّة ضمن لغة الشّاعر في بنائه الفنّيّ.

بعد قراءة ديوان ابن هانِئ الأندلسيّ، اختار البحث هذا الأسلوب البلاغيّ؛ لكثرة وروده عنده، والارتكاز البلاغيّ عليه، وتنوّع أغراضه، فاتّجه البحث إلى الغوص في هذه الأغراض ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ الكلّيّ، أملاً في أن تغني هذه الدّراسة التّحليليّة الدّرس الأدبيّ، وتقدّم ما هو جديد ومفيد.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً لم يلقَ الاهتمام الكافي من الدّارسين في مجال الأدب والبلاغة، فالتّنكير يعدّ أحد أبرز الأدوات البلاغيّة في يد الشّاعر لإطلاق الفاعليّة التّأثيريّة ضمن النّصّ الشّعريّ، فهو أداة مهمّة؛ إذ إنّ مفعولها البلاغيّ التّأثيريّ جوهريّ، ويستطيع الشّاعر الارتكاز عليها في دعم الصّور الفنّيّة، ولا سيّما في حال استخدامها في المكان المناسب، وشعر ابن هانئ الأندلسيّ من الأشعار التي قلّ تناولها من هذا الجانب (جانب علم المعاني عموماً) .

ويهدف البحث إلى الوقوف على التّنكير بوصفه جزءاً من أسلوب التّعريف والتّنكير في علم المعاني وأبعاده البلاغيّة ضمن البناء اللغويّ الكلّيّ في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، وذلك من خلال استقراء هذا الأسلوب في ديوانه، وتتبع أغراضه، ثم دراسة الشّواهد المختارة على هذه الأغراض دراسة تحليليّة، للكشف عن الدّور البلاغيّ له بشقيّه (النّكرة المسند إليه، والنّكرة المسند) على مستوى لغة النّص عموماً.

منهجية البحث:

سيتّبع البحث البنيويّة 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 التّنكير في البناء اللغويّ فيها.

أولاً: لمحة موجزة عن ابن هانئ الأندلسيّ:

هو " أبو القاسم محمّد بن هانئ الأزديّ الأندلسيّ "، وهو من أبرز شعراء المغرب العربيّ والأندلس، ولقّب بمتنبّي الغرب لأنّه كان من أعظم شعراء المغرب العربيّ على الإطلاق، فضلاً عن معاصرته للمتنبي، أمّا ولادته: فقد في إشبيلية في الأندلس ونشأ فيها، وتنقّل بينها وبين مدينة إلبيرة (ولقّب بالشّاعر الإلبيريّ إثر ذلك)، غير أنّ استهتاره بالملذات، وغلوّه في التّشيّع، وسلوكه مسلك المعزّيّ كان سبباً في إثارة أهل إشبيلية عليه، ثم أشار عليه الملك بالرحيل ، فتركها ابن هانئ وهو في السابعة والعشرين من عمره، وقصد المغرب ومدح جوهر الصقلي، ...، ووصل خبره إلى المعزّ أبي تميم معدّ بن منصور الفاطميّ فطلبه، فحضر عنده وأقام في المنصورية قرب القيروان، ومدحه ابن هانئ مدحاً مبالغاً فيه، أمّا شعره فقد عني فيه باللفظ أكثر من عنايته بالمعنى فاعتمد الألفاظ الكثيرة الجلبة، والقعقة، وهذا ما دفع المعزّي إلى انتقاده...، أمّا وفاته: فقد تُوفّي في الطّريق إلى مصر في 23 رجب 362 هـ [1].

[1] الحميدي، جذوة *المقتبس في ذكر ولاة الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ، د.ط، 1966، ص96 .

ثانياً: بلاغة التّنكير في شعر ابن هانِئ الأندلسيّ:

إنَّ التّنكير أحد أساليب البلاغة التي اعتمد عليها الشّاعر العربيُّ في العصر القديم بكثرة؛ إذ يعدّ أحد الأدوات التي يرتكز عليها الشّاعر في منح لغته الرّونق الإبداعيّ، والفنّيّة العاليّة؛ إذ إنّه يؤدّي دوراً في فنيّة اللغة، إلى جانب دوره في إيصال المعنى، وأمّا عن مفهومه: فهو **في اللغة:** من الجهل وعدم المعرفة فـ نَكِرَ الأمر وأَنكَرَه إنكاراً ونُكراً جهله، ... والمُنكر من الأمر خلافُ المَعروف [2]، **وفي الاصطلاح البلاغيّ:** النّكرة هي " ما شاع في جنسه دون أن يدلّ على معيّن، فإذا قلت: (زارنا رجل)، و(هذه امرأة)، فإنّهما لا يدلان على رجل بعينه، ولا على امرأة بعينها، بل يصلحان لكلِّ رجلٍ وامرأة " [3]، وقد يرد النّكرة لتحقيق أغراضٍ بلاغيّة متنوّعة [4]؛ إذ يرتكز عليه الشّاعر في تحقيق الفاعليّة التّأثيريّة في كثيرٍ من الأحيان، وللتّنكير قسمان رئيسان: ما يرد في المسند والمسند إليه ، وما يرد في غيرهما، وفيما يأتي نبحث في كلّ اتّجاه على حدةٍ.

[2] ينظر ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ، ط1، 1426هـ–2005م، مادة نكر: 4017/4 .

[3] غزّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، منشورات جامعة دمشق، د.ط، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004م، ص170.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص170 .

القسم الأوّل: ورود النكرة مسنداً ومسنداً إليه:

1- المسند إليه نكرة:

ويرد المسند إليه نكرة لتحقيق أغراض بلاغيّة عدّة يحدّدها السّياق، ومنها عند شاعرنا:

أ- **التّعظيم والتّحقير**: ومن **التّعظيم**: قوله من قصيدة (شمسٌ من الحقّ) مادحاً الخليفة المعزّ لدين الله، يقول: [5] /البسيط/

أَلُؤلؤٌ دَمْعُ هذا الغَيْثِ أَمْ نُقَطُ؟ ... ما كانَ أَحْسَنَهُ لَوْ كانَ يُلْتَقَطُ

بينَ السَّحائِبِ وبَيْنَ الرِّيْحِ مَلْحَمَةٌ ... قَعاقِعٌ وظُبًى في الجوِّ تُخْتَرَطُ **

كأَنَّهُ سَاخِطٌ يَرْضَى على عَجَلٍ ... فَما يدومُ رِضًى مِنْهُ ولا سَخَط

أَهدى الرَّبِيْعُ إلينا رَوضَةً أُنُفاً ... كَما تَنَفَّسَ عَنْ كافُورِهِ السَّفَطُ ***

غَمَائِمٌ في نَواحي الجَوِّ عاكِفَةٌ ... جَعْدٌ تَحَدَّرَ مِنْها وابِلٌ سَبِطُ****

يفيد تنكير لفظ (ملحمة) في البيت الثّاني التّعظيم، فهذا اللفظ يوحي بالعظمة بذاته، إذ إنّ " للكلمة قدرة ذاتيّة على الدّلالة " [6]، وقدرة كلمة ملحمة على دلالة التّعظيم مُتضَمَّنة في ذاتها فهي تعني " الوقعة العظيمة القتل " [7]، ونلاحظ الإسناد الدّلاليّ إلى ألفاظ الطّبيعة، ولا سيّما الألفاظ التي تتضح قوّة

---

[5] ابن هانئ الأندلسي، *الديوان*، دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت، د.ط، 1400هـ – 1980م، ص184 .

** قعاقع: حكاية صوت السّلاح والرّعد وغيرهما.

*** الروضة الأنف: التي لم ترعها دابّة، السفط: وعاء كالقفة ولم يُعبَّأ فيه الطّيب.

**** الجعد: الكثيف المتراكم من السحاب، السبط: المسترسل من الشّعر، وهنا طباق.

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

[7] ابن منظور، *لسان العرب*، مادة لحم: 3550/4 .

وطاقة، فالإسناد إلى لفظ (السّحائب) بصيغة الجمع (على المستوى الصّرفيّ) يطلق طاقة الملحمة على المستوى السّياقيّ ضمن الغرض الشّعريّ (المديح)؛ فالسّحاب هو رمز للخير، رمز للمطر الذي يُنبت الأرض، إنّ له قدرة عظيمة على العطاء، إنّه رمز للخير والعطاء، والقدرة، واستخدامه بصيغة الجمع يُطلق هذا العطاء وهذه القدرة ، إنّه بهذا الإسناد إلى هذا اللفظ يعزّز طاقة الملحمة، ويزيد الإطلاق المُتضمّن في التّنكير، ليأتي التّصوير الفنّيّ في البيت الذي يليه (كأنّه ساخط) وهو تشبيه الممدوح بالسّاخط ليرتبط دلاليّاً وتأثيريّاً مع دلالة التّعظيم في أسلوب التّنكير؛ إذ تتفاعل دلالة التّعظيم مع تهويل السّخط والرّضى من الممدوح، وسرعة كلّ منهما، ثمّ الإسناد إلى لفظ الطّبيعة الثّاني (الرّيح) في البيت ذاته، هذا اللفظ الذي يمتلك طاقة حركيّة عالية، فاستحضاره هنا ليكون مسنداً إلى لفظ (النّكرة: ملحمة) يطلق طاقتها دلاليّاً (على المستوى الدّلاليّ) ليحدث تفاعل من قبل المتلقي الذي يتخيّل هول هذه المعركة عقب رسم مخيّلته لصورتها في الذّهن.

إنّ لفظ (الرّيح) يتمتّع بطاقة عالية من الحركة السّريعة، ولا سيّما عبر حرف الرّاء (على المستوى الصّوتيّ) الذي يشكّل محوره، هذا الحرف الذي يدل على "التّحرك، والتّكرار والتّرجيع" [8] فحركة الرّيح سريعة للغاية، وكأنّ استحضاره يشير إلى هول البطولات في الملحمة، وسرعة تحقيقها، وسرعة إنجاز هذه الملحمة، والإسناد إلى الرّيح دلاليّاً يطلق طاقة الملحمة، فصيغة الجمع (على المستوى الصّرفيّ) في (السّحائب) من شأنها زيادة قدرة الملحمة، وزيادة الإطلاق المُتضَمَّن في التّنكير، ليأتي التّصوير الفنّيّ في البيت الرّابع (أهدى الرّبيع) مشبعاً بالطّاقة التّأثيريّة التي غمرت الأبيات السّابقة عبر استخدام ألفاظ الطّبيعة، وكأنَّ المحور الرّابط لها لفظ التّنكير (ملحمة بهذه الدّلالة)؛ إذ تفاعلت لمنحه هذه

[8] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، ص84 .

الدّلالــة فـنجح الشّــاعر فــي تحقيــق الانســجام بــين السّــابق واللاحــق عبــر الصّــورة الجديدة (صورة الرّبيع)، هذا الانسجام الذي دخل التنكير في صلبه.

ومــن **<u>التّحقيــر</u>** قولــه مــن قصــيدة (الأيــام أعــوان الوغــد السّــخيف): [9] /الخفيف/

إنّ شــأواً طَلَبتــه فــي زَمــانِ الــ ـــمَلكِ عِنــدي لشَــأو بَــينَ قَــذوفِ *

إنَّ رأيــــاً تُــــديرُهُ لِمُعَنَّــــى بِضَــــلالِ الإمْضــــاءِ والتَّوقيــــفِ

إنَّ لَفْظَــــاً تَلوْكُــــهُ لَشَــــبِيْهٌ بِــكَ فــي مَنْظَــرِ الجَفــاءِ الجَليــفِ

كَــاذِبُ الــزَّعْمِ مُسْــتَحِيْلُ المَعــاني فاسِــدُ الــنَّظْمِ فاسِــدُ التَّــأليفِ

نلاحـظ تـوالي ألفـاظ النّكـرة بيتـاً بعـد بيـت ضـمن توافـق تركيبـيّ، فـنلاحظ فـي البيـت الأوّل اللفـظ (شـأو) جـاء نكـرة (وهـو فـي أصـله مبتـدأ)، ليـأتي الإخبـار عنـه، بعـد تكـراره فـي الشّـطر الثّـاني مـن هـذا البيـت بـاللفظ (قـذوف) وهـو البعيـد، وهنـا التّكـرار جـوهريّ لارتبـاط لفـظ البعـد بـاللفظ المكـرر، " فللتكـرار مَواضـع يحسـنُ فيهـا، ومواضـع يَقـبحُ فيهـا " [10]، فهنـا إطـلاق البعـد وإسناده إلـى لفـظ النّكـرة (المكـرر) مـن شـأنه التّمهيـد لتحقيـر المهجـو فـي الأبيـات اللاحقـة التـي جـاءت ألفـاظ النّكـرة فيهـا أكثـر إيغـالاً فـي دلالـة التّحقيـر، أو أكثـر وضـوحاً، فعنـدما يسـتخدم الشّـاعر الفعـل (تلوكـه) ليجعـل مـن هـذه الجملـة خبـراً للفـظ النّكـرة (لفظـاً) فـي البيـت الثّـاني بهـذه الصّـيغة اللغويّـة مـن شـأنه تفعيـل دلالـة التّحقيـر ليكـون لفـظ النّكـرة ضـمن هـذا الإسـناد جـزءاً مـن صـورة مباشـرة (صـورة تشـبيه اللفـظ المهجـو) وتطلـق الطّاقـة التّأثيريّـة إلـى الأوج عبـر الاسـتناد علـى وجـه الشّـبه (منظـر الجفـاء)، وهنـا الصّـورة

[9] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص215 .

* قذوف: بعيد.

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

ارتكـزت علـى اللفـظ العـامّيّ [(تلوكـه: أي تمضـغه) علـى المسـتوى الـدّلاليّ]، لتكون طريقـة الشّـاعر فـي إطـلاق طاقتهـا مبنيّـة علـى عقـد مشـابهة بـين اللفـظ النّكـرة الـذي يعـدّ جـزءاً رئيسـاً منهـا والجفـاء...، فالصّـورة عمومـاً " هـي طريقـة فـي الكـلام "[11]، وهنـا حـدث إطـلاق لطاقـة الصّـورة بالارتكـاز علـى الإطـلاق فـي المشـبّه والإخبـار عنـه بلفـظ عـامّيّ، وبالارتكـاز علـى المشـبّه بـه، لتكـون صـياغة هـذا التّركيـب علـى المسـتوى التّركيبـيّ مشـابهة عمومـاً للتّركيـب فـي البيـت الـذي يسـبقه بالارتكـاز علـى لفـظ النّكـرة (رأيـاً) والإخبـار عنـه بالجملـة (تـديره) التـي تحتـوي علـى ضـمير يعـود إلـى المهجـو (الهـاء)، ليكـون اسـتخدام لفـظ (الضّـلال) إطلاقـاً لطاقـة التّحقيـر ويمثّـل نوعـاً مـن الارتبـاط المباشـر مـع اللفـظ العـامّيّ فـي البيـت الـذي يليـه (تلوكـه) وتمهيـداً فـاعلاً للصّـورة، فهـو يـرتبط معهـا فـي إطـلاق طاقـة الهجـاء علـى مسـتوى الغـرض النّصّـيّ، ليحـدث تـواؤم دلالـيّ تـأثيريّ عبـر الارتبـاط بـين لفظـي النّكـرة (رأيـاً، لفظـاً)، والإخبـار عنهمـا مـن جهـة، واسـتخدام لفـظ (ضـلال) فـي شـطر البيـت الأوّل واسـتخدام المشـبّه بـه فـي شـطر البيـت الثّـاني ليحـدث نـوع مـن التّقابـل التّأثيريّ:

رأياً / ب2 ← لفظاً / ب3 ← شطر 1

ضلال / ب2 ← الجفاء / ب3 ← شطر 2

ليكـون هـذا التّقابـل الـذي يسـهم فـي الانسـجام والتّـواؤم النّصّـيّ مـدعوماً باسـتخدام الشّـاعر لألفـاظ أكثـر كشـفاً، وأكثـر مباشـرة فـي البيـت الـذي يليـه (كـاذب الـزّعم)، فلفـظ (كـاذب) بهـذه الصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفيّ) تفيـد الفاعليّة.

لقـد دخـل أسـلوب التّنكيـر فـي الأبيـات السّـابقة فـي صـلب البنـاء اللغـويّ النّصـيّ القـائم علـى إظهـار صـورة غايـة فـي السّـوء للمهجـو، فكـان لتكـرار هـذا

[11] مورو: فرانسوا، *الصّورة الأدبية*، ترجمة: د. علي إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، 1995، ص25.

الأسلوب دور في التّصوير الفنّيّ (الصّورة السّابقة) على وجه الخصوص، وأثر فنّيّ في إطلاق الطّاقة على مستوى الغرض الشّعريّ (الهجاء) على وجه العموم.

ب- التّكثير والتّقليل: ومن **التّكثير** قوله في العشق: [12] /الطّويل/

لَقد أَشبَهتني شَمْعةٌ في صَبابَةٍ وفي هَوْلِ ما أَلْقَى وما أَتوقَّعُ

نُحولٌ وحُزْنٌ في فَناءٍ ووحْدَةٍ وتَسْهيْدُ عَيْنٍ واصفِرارٌ وأَدْمُعُ

إنّ القارئ يعتقد للوهلة الأولى أنّ لفظ (شمعة) – وهو جزء رئيس من الصّورة الفنّيّة هنا بعد أن جعلها مشبّهاً (وجعل نفسه المشبّه به) – يدلّ على التّقليل وأنّه اختار شمعة محدّدة وشبّه نفسه بها، ولكنّ السّياق يطلق لفظ (شمعة) ليجعل المقصود منها كلّ شمعة وأبعد من ذلك المقصود (ذوبان الشّمعة)، فالشّاعر يتعرّض لكمّ كبير من الذّوبان (النّحول) جرّاء ما يتعرّض له من آلام العشق، والدّليل لفظ (هول) الذي جاء هو الآخر نكرة، وهذا اللفظ يؤازر دلاليّاً لفظ (شمعة) ويطلقه على المستوى النّصيّ ضمن الإطار الدّلاليّ، ويسهم في انفتاحه على دلالة الكثرة، ليكون هذا اللفظ محوريّاً ضمن دلالة التّنكير؛ فالهول يعني الكثرة، والارتباط مع لفظ (شمعة) يطلقه دلاليّاً وتأثيريّاً، ليدخل ضمن طاقة الصّورة الفنّيّة هنا ويمنحها بعداً تأثيريّاً أقوى، فعندما توحي الشّمعة – التي تشحن الطّاقة السّياقيّة بذاتها عبر كثرة الذّوبان هذه الدّلالة المُتضمَّنة في لفظ الشّمع، فالشّمع سريع الذّوبان بطبيعته – بأنها واحدة من شموع كثيرة (عبر الانفتاح على لفظ /هول/)، هذا يقود إلى انفتاح على كثرة في الذّوبان على نحو مضاعف، وهذا كلّه نظراً لما يقاسيه الشّاعر، وما يكابده، ليكون الخيال هو الأداة التي يطلقها التّفاعل السّابق بين ألفاظ التّنكير، هذا الخيال الذي سيستطيع المتلقي الوصول عبره إلى مقدار المعاناة التي يمرّ بها الشّاعر، ليأتي تركيب البيت الثّاني داعماً ومسايراً للصّورة الفنّيّة وطاقتها القائمة والمرتكزة على لفظ النّكرة بهذه الدّلالة، فهو تفصيل للصّورة وبنيتها؛ إذ يؤكّد (بيريلمان) أنَّ الصّورة

[12] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص201 .

كي توجد لا بدّ من توفّر خاصيّتين: أن تكون لها صيغة تتمثّل في أحد المستويات النّحويّة أو الدّلاليّة فتكون بمنزلة (بنية) أو (تركيب)، وأن يتمّ استخدام هذه الصّيغة بشكل ملفتٍ للانتباه وبعيد إلى حدّ ما[13]، ولفظ النّكرة دخل في بنية الصّورة؛ إذ إنّ الشّاعر يدخل في وصف عمق المعاناة، من خلال عمق الذّوبان ومقداره من خلال هذا اللفظ، ليتوافق لفظ (نحول) دلاليّاً وتأثيريّاً مع لفظ (شمعة) ضمن التّصوير وبنيته (نحول الشّمعة – نحول الجسد)، ولفظ (حزن) يفسّر النّحول ويكون العامل الرّئيس له، ليأتي لفظ (السّهر: تسهيد عين) في الشّطر الثّاني فيمثّل أداة رئيسة لنحول الإنسان ليأتي الاصفرار نتيجة طبيعيّة لهذا النّحول، وهذا السّهر.

لقد نجح الشاعر – وعبر دلالة التّكثير في أسلوب التّنكير – في رسم صورة تنضح إحساساً وألماً بما يضمن تفاعل المتلقّي معه، ومع إحساسه، فإنّ " ما يعطي الصّورة فاعليّتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنيّة ترتبط نوعيّاً بالإحساس " [14]، وهنا فاعليّة الصّورة وطاقتها التّأثيريّة تنبعان من قدرتها على التّواصل المباشر مع إحساس المتلقّي عبر شحنها بالارتكاز على تكثير الذّوبان (أسلوب التّنكير)، فيتفاعل هذا المتلقّي مع الشّاعر بعد تخيّل كلّ هذه المعاناة تلقائيّاً، ليكون أسلوب التّنكير بهذه الدّلالة ركيزة من ركائز الصّورة هنا.

ومن **<u>التّقليل</u>** قول شاعرنا في مديح الخليفة المعزّ لدين الله، ويذكر الفتح الذي كان على يده في الرّوم: [15] /الكامل/

حَـــربٌ يُـــدَبِّرُها بِظَـــنٍّ كـــاذبٍ ... هَـــلّا يَقـــيْنُ الحَـــزْمِ مِنْـــهُ بَـــديْلُ

والظَّـــنُّ تَغريـــرٌ فَكيـــفَ إذا التقـــى ... فـــي الظَّـــنِّ رأيٌ كـــاذِبٌ وجَهـــولُ

وافَـــى وقَـــدْ جَمَـــعَ القَبائِـــلَ كُلَّهـــا ... وكَفـــاكَ مِـــنْ نَصْـــرِ الإلـــهِ قَبيْـــلُ

---

[13] عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000، ص55 .

[14] ويليك: رينيه، وارين: أوستن، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي، ص241 .

[15] ابن هانئ، *الديوان*، ص259 .

لقد افتتح الشّاعر الأبيات بلفظ نكرة (حرب)، ليأتي لفظ (ظن) نكرة أيضاً، فهذه الألفاظ التي يعتمد عليها الشّاعر هنا من شأنها الإطلاق، فإطلاق الحرب يقابله الحزم في الشّطر الثّاني ليكون الحزم بمقدار الإطلاق في الحرب، فالشّاعر لجأ إلى الإطلاق في البداية ليزيد فاعليّة الحزم في الشّطر الثّاني بما يدعم الاتّجاه النّصيّ (وغرض المديح فيه)، ونلاحظ موضع الاستشهاد في البيت الثّاني، فقد جاء المبتدأ نكرة مؤخّراً (في الظّنّ رأي) وهنا دلالة التّنكير تفيد التّقليل هذا التّقليل الذي مهّد له الشّاعر في الشّطر الأوّل بلفظ (الظّن) على المستوى، فهو يدلّ على أنّ هذا الرأي إنّما هو كاذب بعد الظّن (أي بعد الافتراض)، وقد ارتكز الشّاعر على هذا اللفظ (لفظ الظّن) لإطلاق دلالة التّقليل في لفظ النّكرة (رأي)، والدّليل تكرار هذا اللفظ (الظّن) فحدث امتداد دلاليّ في الشّطر الأوّل إلى الشّطر الثّاني، ليطلق هذه الدّلالة (دلالة التّقليل) عبر إسناد لفظ (النّكرة) إلى الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ: كاذب)، فجاء هذا الرأي قليلاً وغير صحيح؛ لأنّه قائم على الظّن أولاً، ولأنّ صاحبه كاذب ثانياً، فارتصفت الألفاظ لتطلق دلالة التّقليل في لفظ النّكرة، ومما يدعم ذلك لجوء الشّاعر إلى ألفاظ تتضح قوّة ضمن هذا الارتصاف فمثلاً ألفاظ (الحرب)، (كاذب)، (جَهول: وهي صيغة مبالغة على المستوى الصّرفيّ) وهو من الأمور المعروفة في شعر ابن هانئ " فالجزالة من أبرز خصائص فنّ الشّاعر ابن هانئ " [16]، فعلى المستوى المعجميّ (ألفاظ تتضح قوّة)، وعلى المستوى الصّوتيّ اختيار ألفاظ تتمتّع بحروف جزلة شديدة مثل الدّال فهو " حرف شديد " [17]: (يدبّرها، بديل)، والظّاء: (ظنّ)، و أيضاً القاف وهو " شديد ويلفظه بعضهم مجهوراً " [18]: (يقين)، ...، والجيم الجهوريّ [19] ...، ليحدث تكامل دلاليّ، صوتيّ، صرفيّ، يدعم دلالة

[16] الدّقاق: عمر، *ملامح الشعر الأندلسي*، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978، ص91 .

[17] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص66 .

[18] المرجع نفسه، ص141 .

[19] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص103 .

التّقليل في أسلوب التّنكير، الذي يسهم بدوره في تفعيل الطّاقة التّأثيريّة في الاتّجاه اللّغويّ في غرض المديح هنا.

ج- قصد النّوعيّة: والمراد بالنّوعيّة النّوع؛ أي نوع الشيء، ويرد ذلك عند شاعرنا في قوله في مديح الخليفة المعز لدين الله، ويذكر الفتح الذي كان على يده في الرّوم: [20] /الكامل/

رَجَعوا فأَبْدَوا ذِلَّةً وضَراعَةً ... وإلى الجِبِلَّةِ يَرْجِعُ المَجْبُولُ

إذ لا يَزالُ لَهم إليكَ تَغَلْغُلٌ ... وسُرًى ووَخْدٌ دَائِمٌ وَذَمِيْلُ *

وإنابَةٌ مُنقادَةٌ وإتاوةٌ ... ورِسالَةٌ مُعتادَةٌ ورَسولُ

فإذا قَبِلْتَ فَمِنَّةٌ مَشْكورَةٌ ... لَكَ ثَمَّ أنتَ المُرتَجى المأمولُ

لفظ (تغلغل) وهو اسم (لا يزال) ومعناه الإسراع في السّير جاء نكرة، وقد جاء نكرة ليبين نوع الرّجوع وهيئته، هذا الرّجوع الذي تحدّث عنه الشّاعر في البيت الذي يسبقه (رجعوا فأبدوا ذلّة)، هذه الرّجعة التي أسندها إلى لفظ (ذلّة)، والمقصود أنّهم عادوا مرغمين، وعلى الرّغم من الإجبار عادوا مسرعين، ليكون لفظ (تغلغل) مبيناً لنوع هذه العودة على أنّها عدوٌ معيّن من ضمن أنواع عدّة من العدو ذكرها الشّاعر (وخد، ذميل)، فكّأنّ لفظ (تغلغل) يطلق طاقة العودة فهو يعني الإسراع في السّير فهذا المعنى يحدد نوع العودة بأنّها سريعة على الرّغم من الإشارة إلى الإجبار في البيت السّابق، وورود هذا اللفظ نكرة يفيد الإطلاق (على المستوى الدّلاليّ) وبذلك يغدو هذا اللفظ بصيغة التّنكير حاجة سياقيّة ليوافق ما سبق ضمن غرض المديح، إنّ الأثر الأدبيّ " بنية لسانيّة تتحاور مع السّياق المضمونيّ تحاوراً خاصّاً؛ معنى ذلك أنّ النّصّ الأدبيّ يفرز أنماطه الذّاتيّة، وسننه العلاميّة والدّلاليّة، فيكون سياقه الدّاخليّ هو المرجع لقيم

[20] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص262 .

* التّغلغل: الإسراع في السّير.، خد و ذميل: نوعان من العدو.

دلالاتـه، حتّـى لكـأنّ الـنّصّ هـو معجـم لذاتـه " [21]، فعنـدما يتحـدّث الشّـاعر عـن الذّلـة بعـد الفعـل (رجعـوا) وهـو فـي معـرض المـديح هنـا يحتـاج إلـى المزيـد مـن الإعـلاء مـن شـأن الممـدوح ضـمن السّـياق المضـمونيّ، فيعمـد إلـى اختيـار هـذا اللفـظ بصـيغة النّكـرة لبيـان نـوع العـودة بأنّهـا سـريعة؛ وذلـك نظـراً لمـا يتمتّـع بـه الممـدوح (مـن وجهـة نظـر الشّـاعر)، فجعـل عـودتهم سـريعة وأطلقهـا (تنكيريـاً) إعـلاء لشـأن ممدوحـه، وانتقاصـاً مـن قـدر أعدائـه بمـا يتوافـق والتّركيـب (إلـى الجبلّـة) فـي البيـت السّـابق، والصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفي: مجبـول) ليجعـل هـذه الذلّـة مـن طـبعهم، ليكـون ذلـك بمنزلـة التّمهيـد لبيـان نـوع هـذه العـودة عبـر أسـلوب التّنكيـر بهـذه الصّيغة وبهذه الدّلالة.

وعلـى المسـتوى الصّـوتيّ نلاحـظ تفاعـل حـرف الجـيم الـذي تكـرّر ثـلاث مـرّات فـي البيـت ذاتـه (رجعـوا، الجبلّـة، المجبـول) مـع حـرف القـاف والمكـرر أيضـاً (منقـادة، قبلـت) فجـاء العامـل الموسـيقيّ داعمـاً لدلالـة التّنكيـر (بيـان نوعيّـة العـودة) وهيئتها، وهي عودة مجبرة فلا غنى عن الممدوح .

لقـد عمـل التّنكيـر، علـى دعـم التّماسـك النّصـيّ بـين الأبيـات ، ليـدخل بهـذه الدّلالـة بصـورة كلّيّـة فـي جانـب مـن جوانـب هـذا التّماسـك، فلفـظ [(منقـادة) وهـو أحـد تجليـات التّماسـك النّصّـيّ : عبـر حـرف القـاف] مـا هـو إلاّ نتيجـة لهـذه النّوعيّـة مـن الحركـة العائـدة لهـؤلاء؛ إذ إنّ هـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة الصّـرفيّة (علـى المسـتوى الصّـرفيّ) والـذي يمثّـل أحـد نتـائج هـذه الدّلالـة لأسـلوب التّنكيـر يعـدّ أحـد ركـائز هـذا التّماسك (في البيت الثّالث) .

2- المسند نكرة:

كمـا يـرد المسـند إليـه نكـرة لتحقيـق أغـراض بلاغيّـة عـدّة يحـدّدها السّـياق، يـرد كـذلك المسـند نكـرة، ويحقّـق أيضـاً أغراضـاً بلاغيّـة، ومـن هـذه الأغـراض عنـد شاعرنا:

[21] المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت، ص114، 115 .

أ- **عدم إرادة التّعيين أو الحصر:** يقول ابن هانئ: [22] /الكامل/

وأرى الــوَرى لَغْــواً وأَنْــتَ حقيقــةٌ ... مــا يَسْــتوي المَعلُــومُ والمَجْهــولُ

شَــهِدَ البَريَّــةُ كُلُّهــا لَــكَ بــالعُلى ... إنَّ البَريَّــــةَ شَــــاهِدٌ مَقبُــــولُ

واللهُ مَــــدْلُولٌ عليــــهِ بِصُــــنْعِهِ ... فِيْنــا وأنْــتَ علــى الــدَّليلِ دَليْــلُ

نلاحظ صيغتي (المعلوم)، و(المجهول) وهما صيغتا اسم مفعول على المستوى الصّرفيّ، وهما يشكّلان طباقاً يدعم دلالة التّنكير في لفظ (دليل) في البيت الأخير، والتي يُراد بها عدم إرادة حصر الدّليل بذاته، وإنّما إطلاق الدّليل ليشمل الممدوح (لفظ دليل الثّاني)، فتتطوّر دلالة لفظ (الفكرة) في عدم إرادة الحصر إلى التّوكيد، فهنا يريد كمال صنعة الله تعالى، ليكون هذا الكمال متجسّداً في الممدوح دون الإشارة المباشرة، وإنّما من خلال وجود واسطة (لفظ المعرفة: الدّليل) ليعود على لفظ (مدلول) بصيغته الصّرفيّة في الشّطر الأوّل من البيت الثّالث، وليكون مقدّمة لإطلاق دلالة التّنكير في لفظ (دليل) الأخير، وليكون هذا البيت خطوة أخيرة بعد جعل الشّاعر البريّة كلّها شاهداً على رفعة مكانة ممدوحه، فبعد (البريّة) كلّها وهذا الإطلاق فيها ينتقل الشّاعر إلى لفظ الجلالة (الله) الذي يُمثّل إدخاله في هذا السّياق دعماً وشحناً للفظ (العلا) في البيت السّابق، وتأكيداً على رفعة الممدوح، هذه الرّفعة التي تجسّدت بالإطلاق عبر استخدام التّنكير، ليكون اللفظ المنكّر دليلاً على القدرة الإلهيّة ومبالغة في تأكيد أنّ الممدوح هو خيرة صنعة الله بين البشر ليرتقي عبر أسلوب التّنكير هنا إلى تفضيله على البشر كافّة.

لقد نجح الشّاعر في تحقيق شحن تأثيريّ باستخدام التّنكير في هذا الموضع على وجه الخصوص (بعد لفظ الجلالة) ليمنحه الأثر المطلوب؛ أي ليوجّه الأثر الذي يحدثه استخدام هذا اللفظ (لفظ الجلالة ذي الطّاقة التأثيريّة

[22] ابن هانئ، *الدّيوان*، ص264 .

العاليـة) فـي خدمـة دلالـة التّنكيـر، ليزيـد مـن شـحن الدّلالـة فـي إطـار دعـم المـديح، فيرتقي الممدوح إلى أعلى درجات العلا.

ب- إفــادة التّعظــيم: والمـراد زيـادة العظمـة، وغالبـاً مـا يـرد فـي قصـائد المـديح، وقـد عُـرف عـن شـاعرنا غلبـة المـديح علـى شـعره، حتـى قيـل إنّـه لـيس فـي المغاربـة مـن هـو فـي طبقتـه، نظـراً لمدائحـه التـي أبهـرت كثيـراً مـن أبنـاء عصـره [23] يقول الشّاعر مادحاً جعفر بن علي: [24] /الطّويل/

مَليْـكُ رِقــابِ النَّــاسِ مَالِــكٌ وِدِّهــم كَـذلكَ فَلْيَستَصْـفِ قَوْمـاً مِـنْ استصْـفى

فَتًـى تَسْـحَبُ الـدُّنيا بِــهِ خُيلاءَهــا وقَـدْ طَمحَـتْ طَرْفَـاً وقَـدْ شَـمَخَتْ أَنْفـاً

نلاحـظ اللفـظ (فتـى) وهـو خبـر لمبتـدأ تقـديره (هـو)، وهـو نكـرة يفيـد إطـلاق دلالـة التّعظـيم فـي إطـار المـديح الـذي يسـوقه شـاعرنا لممدوحـه، فـالفتى مـن الفتـوّة؛ أي مـن القـوّة، وهـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة التّنكيريّـة يتوافـق ولفـظ (رقـاب) بصـيغة الجمـع (علـى المسـتوى الصّـرفيّ)، فلفـظ (فتـى) يطلـق الفتـوّة بصـيغة التّنكيـر علـى المسـتوى الصّـرفيّ، وهـذا الإطـلاق يتوافـق والجمـع للقيـام بـاحتواء هـذا الإطـلاق، فجـاء لفـظ (رقـاب) متوافقـاً مـع هـذا التنكيـر فمـن يمتلـك هـذه الفتـوّة يسـتطيع أن يمتلـك رقـاب النّـاس (بهـذا العـدد المُتَضَـمَّن فـي صـيغة الجمـع)، وأن يمتلـك (ودّهـم)، هـذا الـودّ المتضـمَّن فـي الصّـيغة الصّـرفيّة المصـدريّة (أيضـاً علـى المسـتوى الصّـرفيّ)، ليـأتي الفعـل الماضـي (شـمخت) الـذي يشـحن دلالتـه الفخـر تتويجـاً للطّاقـة التّأثيريّـة المُطلقـة ضـمن النّسـق السّـابق بالارتكـاز علـى المسـتوى الصّـرفيّ ومحـوره صـيغة التّنكيـر (فتـى)، فكـأنّ توافقـاً حـدث بـين صـيغة التّنكيـر والصّـورة الفنّيّـة (صـورة الـدّنيا: تشـبيه الـدّنيا بالإنسـان الـذي يشـمخ)، إنّ لفـظ (شـمخت) بوصـفه لازمـاً للصـورة الاسـتعاريّة يتوافـق علـى نحـو مباشـر مـع لفـظ (مليـك) بوصـفه صـيغة

[23] ينظر بالنثيا: *انخل، تاريخ الفكر الأندلسي*، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ط، د.ت، ص 64 .

[24] ابن هانئ، *الديوان*، ص211 .

صرفيّة، ويكون محور الرّبط على المستوى الدّلاليّ أسلوب التّنكير (المُمثَّل بلفظ الفتوّة: فتى)؛ إذ إنّ لغة الشّعر تتحقّق من خلال علاقة المفردات ببعضها في التّركيب، وليس فقط بالإيقاع، وأيضاً تتحقق بالتّصوير البلاغيّ، وليس من خلال المعنى فقط، فالمعنى في الشّعر يمكن التّعبير عنه بسهولة بتركيب نثري [25]، وهنا علاقة المفردات ببعضها واضحة على مستوى اللغة الشّعريّة في مستواها الأعلى (المستوى البلاغيّ التّأثيريّ)، فلا يمكن عزل لفظ (شمخت) عن اللفظ (طمحت)، ولا عن لفظ [(مليك): على المستوى الصّرفيّ بوصفه صيغة صرفيّة محوريّة على صعيد النّسق اللغويّ]، ولا عن اللفظ الرّئيس الذي يشكّل رابطاً، أو الرّابط للحلقة التّأثيريّة وهو لفظ النّكرة (فتى) بعد الرّبط بين الجزئيّات [(قد طمحت)، (قد شمخت)] باستخدام أقوى أنواع حروف الرّبط وفقاً للنّقاد قدامى ومحدثين، عرباً وغربيين، فها هو الجرجاني يقول: إنّ الجمع بالواو يعطي قوّة، ويعدّه أقوى أنواع الجمع والرّبط [26]، لتكون مع الجانب التّصويريّ، بل وجزءاً منه (صورة الدّنيا)، ليدعم الجانب الإيقاعيّ (على المستوى الصّوتيّ) الجانب الدّلاليّ سيطرة حروف بعيدة عن الجزالة (السّين، التّاء: تسحب، فليستصف ...، والنّون ...)، فتكون هذه الحروف تجسيداً لإيقاع نغميّ هادئ يوازي دفقات شعوريّة طويلة (البحر الطّويل) تعكس استعمالاً لألفاظ متوافقة على المستوى اللغويّ العميق للتّعبير عن نفسها (أي الدّفقات الشّعوريّة).

ت- إفادة التّقليل: يقول شاعرنا مادحاً الخليفة المعزّ لدين الله، وهذه من آخر القصائد التي بعث بها الشّاعر إليه بالقاهرة والنّاظم بالمغرب، يقول: [27]

/الطّويل/

---

[25] ينظر كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثّقافة – القاهرة، د.ط، 1990، ص50 .

[26] ينظر الجرجاني: عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق: د. محمد الداية و د. فايز الداية، ، دار الفكر – دمشق، ط1، 1428 هـ – 2007م، ص235 .

[27] ابن هانئ، *الديوان*، ص319 .

فأَمَّـا الليـالي الغـابِراتِ فَأَدْرَكَـتْ مَآرِبَهـا مِـنْ بَهْجَـةٍ وتَكَـرُّمِ
وأَمَّـا الليـالي السَّـالِفاتُ فَقَطَّعَـتْ أناملَهـا مِـنْ حَسْـرَةٍ وَتَنَـدُّمِ
ولا عَجَـبٌ أنْ كُنْـتَ خَيْـرَ مُتَـوَّجٍ فَجَـدُّكَ بالبَطْحَـاءِ خَيْـرُ مُعَمَّـمِ
ولَـمْ تَلْـبَسِ التِّيجـانُ للجِهَـةِ التـي أَرادَ بِهـا الأَمْـلَاكُ مِـنْ كُـلِّ جَهْضَـمِ
وأَشْـهَدُ أنّ الـدِّينَ أنْـتَ مَنـارُهُ وعُروَتَـهُ الـوثْقى التـي لَـمْ تُفصَّـمِ

نلاحـظ لفـظ (خيـر) فـي البيـت الثّالـث يفيـد الاختيـار ليكـون الإسـناد التّركيبـيّ (علـى المسـتوى التّركيبـيّ) الإضـافيّ إلـى لفـظ نكـرة آخـر وهـو (متـوّج) محـدّداً لشخصـيّة الممـدوح أنّـه كـان أفضـل متـوّج؛ أي أفـاد اختيـاراً واحـداً أي أفـاد التّقليـل خدمـة لغـرض المـديح، إنّـه الأفضـل، ليكـون أسـلوب التّفضـيل فـي البيـت الخـامس المُسـند إلـى الشّـهادة مـن قبـل الشّـاعر والـذي ينسـب منـارة الـدّين إلـى الممـدوح، متوافقـاً مـع مـا سـبق، فيحـدث توافـق وانسـجام دلالـيّ محـوره دلالـة التّقليـل فـي أسـلوب التّنكيـر السّـابق (إنّـه – أي الممـدوح– خيـر المُتَـوَّجين، وهـو وحـده منـارة الـدّين)، ليـدخل أسـلوب التّنكيـر بهـذه الدّلالـة فـي صـلب البنـاء التّركيبـيّ التّـأثيريّ، ولا سـيّما بالتّفاعـل مـع تركيـب (العـروة الـوثقى) فهـذه الألفـاظ الدّينيّـة وهـذه التّراكيـب المقدّسـة مـن شـأنها زيـادة التّـأثير الفنّـيّ، عبـر إسـباغ مزيـد مـن التّفاعـل، عبـر هالـة القداسـة التـي تمنحهـا، وإسـناد هـذه التّعـابير إلـى الممـدوح بمـا يرفـع مكانتـه، ويجعلـه حقّاً المتوّج الوحيد الذي يتمتّع بكلّ هذه الصّفات.

ث– إفـادة التّكثيـر: ومنـه عنـد شـاعرنا قولـه فـي قصـيدة يمـدح فيهـا (يحيـى بن عليّ الأندلسي): [28] /الكامل/

تَـأبى لَـهُ إلاّ المَكـارِمَ يَشْـجُب تَـأبى سَـنامَ المَجْـدِ غَيـرَ تَمَـوكِ *
بَيْـتٌ سَـما بِـكَ والكَواكِـبُ جُـنَّحٌ مِـنْ تَحْـتِ أَبْنِيَـةٍ لَـهُ وسُـموكِ

[28] ابن هانئ، *الديوان*، ص253.

* تموك: المرتفع، العالي.

كَـذَبَتْ نُفـوسُ الحاسِـديْنَ ظُنونَهـا مِــنْ آفــكٍ مِــنْهُم ومِــنْ مــأفُوكِ

إنّ السَّــماء لَــدُونَ مــا تَرْقَــى لَــهُ والــنَّجْمُ أَقْـرَبُ نَهْجِـكَ المَسْـلُوكِ **

عــاوَدْتَ مِــنْ دَارِ الخِلافَــةِ مَطْلَعــاً فَطَلَعْــتَ شَمْسـاً غَيــرَ ذاتِ دَلُــوكِ

نلاحـظ اسـتخدام ألفـاظ تتضـح قـوّة مـن قبـل الشّـاعر فـي معـرض المـديح هنـا (علـى المسـتوى الـدّلاليّ) فمـثلاً ألفـاظ مثـل: الكواكـب، الـنّجم، ...، إنّهـا ألفـاظ تمـنح النّسـق اللغـويّ بعـداً تأثيريّـاً ولا سـيّما عبـر التّـرابط مـع ألفـاظ أخـرى، واللفـظ (جـنّح) بصـيغة التّنكيـر يـؤدّي دوراً مركزيّـاً ضـمن هـذا التّـرابط بـين هـذه الألفـاظ القويّـة، فهـو يطلـق طاقـة الكواكـب؛ فعنـد الإخبـار عـن مجموعـة مـن الكواكـب، بـالجنوح، وإسـناد هـذا التّركيـب بكاملـه إلـى الفعـل (سـما: وهـو مـن السّـمو والرّفعـة) يحـدث إطـلاق لطاقـة الكواكـب، وللفـظ الخبـر بصـيغة التّنكيـر، لتكـون طاقـة هـذا اللفـظ هنـا مُسـتَمَدّة مـن التّفاعـل الـدّلاليّ التّركيبـيّ مـع الفعـل الماضـي (سـما)، ومـع لفـظ المبتـدأ ذاتـه (علـى المسـتوى التّركيبـيّ)، فـورود لفـظ (الكواكـب)، والارتبـاط الـدّلاليّ مـع لفـظ (سـما)، يمـنح اللفـظ بصـيغة التّنكيـر طاقـة عاليـة يـرتبط مـن خلالهـا مـع مـا بعـده (أبنيـة)، ...، بعـد الارتبـاط مـع سـابقه (لفـظ المجـد)، ليكـون التـواؤم ضـمن التّراكيـب محـوره هـذا اللفـظ بهـذه الصّـيغة (صـيغة الإخبـار عـن جماعـة الكواكـب)، ليـأتي مـا سـبق كلّـه، ومـن ضـمنه لفـظ النّكـرة تمهيـداً للصّـورة الأقـوى فـي البيـت الرّابـع هـذا البيـت التـي تـدخل كـل الألفـاظ السّـابقة، وكـلّ التّراكيـب السّـابقة فـي التّمهيـد للطّاقـة التـي يطلقهـا، فعنـدما يجعـل الشّـاعر السّـماء أقـل مراتـب رفعـة الممـدوح، فإنّـه يطلـق بـذلك طاقـة التّصـوير إلـى الأوج، وعنـدما تكـون هـذه السّـماء أقـل مراتـب رفعـة الممـدوح، يحـدث انتمـاؤه إليهـا، وممـا يؤكّـد ذلـك استحضـار الشّـاعر للفـظ (الـنّجم) ليسـاير التّصـوير السّـابق بمـا يرسـمه مـن صـورة فـي ذهـن المتلقّـي عبـر إثـارة الخيـال لمحاولـة تخيّـل مقـدار الممـدوح، ولعـلّ إسـناد لفـظ الـنّجم إلـى ظـرف

** النّجم: أراد به الثّريا.

*** الدّلوك: الميلان إلى الغروب.

المكان (أقرب) على المستوى التّركيبيّ، من شأنه جعل المسافة بينه وبين النّجم (وأيضاً السّماء بما أنّها موطن النّجم) قريبة، وهذا ما يؤكّد اتّجاه الشّاعر ضمن التّصوير لتثبيت فكرة انتماء الشّاعر إلى عالم السّماء، إنّه فوق كلّ البشر، وأسماهم، ليكون لفظ النّكرة (جنّح) أحد أبرز ركائز هذه الصّورة، وأحد أهما عوامل إطلاقها على المستوى التّأثيريّ، فهذا اللفظ مسند أيضاً إلى أحد ألفاظ السّماء (الكواكب) وهو على المستوى الدّلاليّ لا يقلّ اهميّة عن لفظ (السّماء ذاته)، ليكون هذا اللفظ (أي جنّح) محوريّاً ضمن إطلاق التّصوير، وتوجيهه خياليّاً ضمن ذهنيّة المتلقّي إلى ارتقاء الممدوح إلى عالم الرّفعة غير الإنسانية، إنّه من سكان السّماء، كما النّجوم، والكواكب، والشّمس، هذه الشّمس التي جعلها (في مسايرة مباشرة للصّورة) لا تغيب (غَيرَ ذاتِ دَلُوكِ)، فموطنه الثّابت في السّماء، إنّها داره الجديدة، ليكون مشّعاً كما الألفاظ التي استخدمها (النّجم، الكواكب، الشّمس).

لقد دخل أسلوب التّنكير بهذه الصّورة التّكثيريّة للكواكب، لتساير بقيّة الألفاظ في السّماء (كالنّجم، والشّمس) في إطار معرض المديح، ليؤدّي دوراً مركزيّاً ضمن إطلاق التّصوير تأثيريّاً، فيكون جزءاً لا يتجزّأ من الأثر الفنّيّ الذي يحدثه هذا التّرابط بين الألفاظ، والتّراكيب.

القسم الثّاني: ورود النكرة غير مسند ومسند إليه:

1- بيان النّوعيّة: يقول شاعرنا في مقدّمة قصيدة يمدح فيها الخليفة المعزّ لدين الله، ويذكر عيد النّحر: [29] /الكامل/

أتَظنُّ راحاً في الشّمالِ شَمولا ... أَتَظُنُّها سَكْرى تَجُرُّ ذُيولا

نَثَرَتْ نَدى أَنْفَاسِها فَكَأَنَّما ... نَثَرَتْ حِبالاتِ الدُّموعِ هُمولا

أو كُلَّما جَنَحَ الأَصِيْلُ تَنَفَّسَتْ ... نَفَساً تُجاذِبُهُ إليَّ عَليلا

[29] ابن هانئ، *الديوان*، ص265 .

تُهْـدَى صَـحائِفُكُمْ مُنَشَّـرَةً ومـا تُغْنِـي مُراقَبَـةُ العيـونِ فَتِـيْلا

نلاحظ لفظ (نفساً) وهو نكرة يبيّن نوع النّفس الذي تتنفّسه ريح الشّمال، هذه الرّيح التي وصفها الشّاعر منذ البداية بأنها (سكرى)، وهنا تشبيهها بالإنسان يحمل دلالات غنيّة؛ فهذه الرّياح تثير عند الشّاعر ذكريات متنوّعة، والدّليل لفظ (الدّموع) في البيت الثّاني، فكأنّ ندى أنفاسها (في مسايرة للصّورة: التّشبيه بالإنسان) يشكّل قطرات الدّموع، والمراد هنا مشاعر الحزن بما تحمله من ذكريات، ليكون لفظ التّنكير (نفساً) محوريّاً في الصّورة الفنّيّة، والتي تعدّ محور الأبيات، فأيّ إنسان لا يتنفّس، وهنا يوضّح الشّاعر عبر التّنكير نوع هذا النّفس، إنّه نفس عليل، يولّد المشاعر من خلال الذّكريات التي تثيرها هذه الرياح (بالارتكاز على الأبيات السّابقة).

إنّ التّرابط مع الأبيات السّابقة يبيّن ماهيّة النّفس، عبر الارتباط مع لفظ (الدّموع) وهو معرفة، فارتباط النّكرة هنا بلفظ معرفة يفعّله سياقيّاً، ليطلق دلالة تتجاوز ما ذكره الشّاعر في اللغة المباشرة (عليل) على المستوى الصّرفيّ، ليكون الإطلاق متلائماً والتّصوير الذي رسمه لهذه الرّياح، ليحدث – وبالارتكاز على أسلوب النّكرة وارتباطه بالمعرفة – تطوّر على التّصوير السّابق، فالمشبّه به هنا ليس إنساناً عاديّاً، إنّها إنسانة تحمل القدرة على إمتاع الشّخص الذي تداعبه (عليل)، وتحمل القدرة على إثارة عواطفه عبر إثارة الذّكريات، فيكون التّحرّر اللغويّ عبر الارتباط بين الألفاظ السّابقة مطلقاً للإبداعيّة ضمن النّسق اللغويّ؛ فالأدب " كنتاج إبداعيّ يستطيع التّحرّر من المرجعيّة " [30]، وتنفتح لغته على الارتباط بين الدّوال بما يتلاءم وعواطف المبدع.

ويعمد الشّاعر إلى دعم العامل الدّلاليّ في التّصوير، إلى جانب أسلوب النّكرة ودلالة تحديد نوعيّة النّفس ضمن الصّورة بالعامل النّغميّ الصّوتي (على المستوى الصّوتيّ) لتكون سيطرة حرف النّون واضحة على أبيات النّصّ، وأيضاً

[30] عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، ص75 .

دخولـه فـي اللفـظ المركـزيّ ضـمن التّصـوير السّـابق وهـو لفـظ النّكـرة (نفسـاً)، وهـذا اللفـظ مـن شـأنه دعـم الدّلالـة السّـابقة (دلالـة إثـارة العواطـف الحزينـة)؛ إذ إنّ هـذا الحـرف مـن أقـدر الأصـوات علـى التّعبيـر عـن حالـة الحـزن، ونلاحـظ تفعيـل دور هـذا الحـرف وشـحن قدرتـه ضـمن المسـتوى الصّـوتيّ عبـر التّفاعـل مـع حـرف الـرّاء ذي دلالـة الحركـة كمـا ذكرنـا سـابقاً، ودخولـه فـي لفـظ النّكـرة هنـا مـن شـأنه زيـادة شـحن طاقـة هـذا اللفـظ، ودعـم دوره السّـياقيّ وهـو تفعيـل نـوع الـنّفس الـذي تصـدره الرّيح (بعد التّصوير)، والكشف عن ماهيّته حقيقة.

2- التّعظـيم والتّهويـل: يقـول الشّـاعر فـي مـديح جعفـر بـن علـي، ويذكر وفوده على الخليفة المعزّ: [31] /الكامل/

هَـلْ آجِـلٌ مِمَّـا أُؤمِّـلُ عاجِـلُ ... أَرْجـو زَمانـاً والزَّمـانُ حُلاحِـلُ *

وأَعَـزُّ مَفْقُـودٍ شَـبابٌ عائِـدٌ ... مِـنْ بَعْـدِ مـا وَلَّـى وإِلْـفٌ واصِـلُ

مـا أَحْسَـنَ الـدُّنيا بِشَـمْلٍ جـامِعٍ ... لَكِنَّهـا أُمُّ البَنـينِ الثَّاكِـلُ

جَـرَّتِ الليـالي والتّنـائي بينَنـا ... أمُّ اللَّيـالي والتّنـائي هابِـلُ

نلاحـظ اللفـظ (زمانـاً) وهـو نكـرة يتوافـق والاتّجـاه الـدّلاليّ فـي البيـت ليكـون تنكيـر هـذا اللفـظ متوافقـاً مـع لفـظ (الـدّنيا) فـي البيـت الثّالـث هـذا اللفـظ المسـند إلـى (الشـمل)، ويمنحـه دلالـة التّهويـل، ودلالـة القـدرة المطلقـة، فلفـظ (الـدّنيا) هنـا يعـادل مـن ناحيـة الفاعليّـة لفـظ (الزّمـان)، ولفـظ (الجـامع) علـى المسـتوى الصّـرفيّ يعطـي فاعليّـة لمـا أُسـند إليـه، وهـو لفـظ (شـمل) وهـو أيضـاً نكـرة، ليكـون لفـظ (الـدّنيا) – وعبـر الإسـناد إلـى تركيـب فاعـل (حيـوي) وهـو تركيـب (شـمل جـامع) – متمتّعـاً بدلالـة القـدرة، والعظمـة، لتمتـد هـذه الدّلالـة علـى مسـتوى اللغـة العميقـة ضـمن السّـياق اللغـويّ فـي الـنّصّ إلـى الفـظ (الزّمـان) فـي المطلـع فيأخـذ منهـا، ويعطيهـا علـى مسـتوى الطّاقـة، فيحـدث تفعيـل لطاقـة التّعظـيم ممّـا يسـوّغ اسـتخدام صـيغة

[31] ابن هانئ، *الديوان*، ص292 .

* الحلاحل: السّيد، وهنا يريد الاستهزاء، والسّخرية من الزّمان.

التّفضيل (ما أحسن) لتكون سابقة على لفظ (الدّنيا)، وليكون استدعاء الشّباب في البيت الثّاني مرتكزاً أيضاً على لفظ (النّكرة) في المطلع، فالشّباب عموماً هو زمن، وهو يتوافق مع لفظ النّكرة (زمانا)، وينسجم معه، وضمن الفاعليّة السّياقيّة التي تفيد التّعظيم، يحدث شحن للفظ (أعزّ) بصيغة التّفضيل، ليكون لفظ (النّكرة) هو المتحكّم بمسار الأبيات هنا، وبمسار التّصوير، وبمسار الطّاقة، عبر تفاعله المباشر مع لفظ (الدّنيا) الذي يعطيه الفاعليّة السّياقيّة، وعبر التّرابط التّركيبيّ (على المستوى التّركيبيّ) مع تركيب (من بعد ما ولّى)، ليكون التّصوير الفنّيّ (أم البنين) وإلحاق الصّفة بها (الثّاكل) متفاعلاً مع هول اللفظ الذي جاء نكرة (الزّمان) فهو قادر على إحداث الحزن والألم، وقادر على إزالة هذه المشاعر.

3- التّحقير: يقول شاعرنا: [32] /الكامل/

هَبَّتْ قَبُولاً والرِّياحُ رَواكِدٌ ... وأتَتْ سَماءً والغُيومُ غَوافِلُ

تَسْمو بِهِ العَيْنُ الطَّموحُ إلى التي ... تَفْنى الرِّقابُ بها وَيَفْنَى النَّائِلُ

نَظَرَتْ إلى الأعدَاءِ أَوَّلَ نَظْرَةٍ ... فَتَزَايَلَتْ مِنْهُ طُلًى وَمَفاصِلُ

وَثَنَتْ إلى الدُّنيا بِأُخرى مِثْلَها ... فَتَقَسَّمَتْ في النَّاسِ وهي نَوافِلُ

لَمْ تَخْلُ أَرْضٌ مِنْ نَداهُ ولا خَلا ... مِنْ شُكْرِ ما يولي لِسانٌ قَائِلُ

نلاحظ لفظ (نظرة) مسنداً إلى الأعداء على المستوى التركيبيّ يطلق دلالة التّحقير أي الانتقاص من قدر الأعداء، ليطلق لفظ (نظرة) في امتداد دلاليّ إلى الشّطر الثّاني (تزايلت) وضمن ارتباط تركيبيّ (الفاء) ليكون لفظ (تسمو) في البيت السّابق ضمن صيغة المضارعة التي تفيد التّجدّد (على المستوى الصّرفيّ) متوافقة والصّيغ الصّرفيّة (اسم الفاعل: النّائل) التي تفيد الفاعليّة، لتدخل لفظة التّنكير (نظرة) مسندة دلاليّاً إلى لفظ (أوّل) في صلب

[32] ابن هانئ، *الديوان*، ص 294، 295 .

الحلقة التّواصليّة الدّلاليّة التي تطلق الطّاقة على المستوى العميق، فالنّظرة تتوافق مع لفظ (العين) في البيت الثّاني، هذا اللفظ الذي أُسند إليه السّمو دلاليّاً، ولفظ (أوّل) المسند إلى لفظ (نظرة) النكرة يتوافق والمبالغة في البيت الأخير (الانطلاق في لفظ أرض) النّكرة أيضاً، فالنّظرة الأولى فعلت فعلها في الأعداء ⇐ أي أرض على امتداد الكون لم تخلو من نداه ⇐ قوّة النّظرة = قوّة النّدى (وهو العطاء) ليكون التّوافق والانسجام على مستوى اللغة العميقة في إطار المديح وخدمة غرض الأبيات مُتحقّقاً، بل ويبلغ درجات عالية بفعل استخدام لفظ النّكرة (نظرة)، وإسناده إلى لفظ (أوّل)، فهذا الإسناد على المستوى التّركيبيّ يسهم في إطلاق الطّاقة التّأثيريّة لأسلوب المديح، وبالتّعاون مع لفظ النّكرة الثّاني (أرض) يحدث التّواؤم التّام في إطار الرّوابط اللغويّة السّابقة .

4- التّقليل: يقول شاعرنا من مقدمة قصيدة في المديح: [33] /الطّويل/

تَظَلَّمَ مِنَّا الحُبُّ والحُبُّ ظَالِمُ ... فَهل بينَ ظَلَّامَيْنِ قاضٍ وحاكِمُ

وفي البَيْنِ حَرْفُ معجَمٌ قَدْ قَرَأْتُهُ ... على خَدِّها لو أَنَّني مِنْهُ سَالِمُ

لَيالي لا آوي إلى غَيرِ ساجعٍ ... بِبَيْنِكِ حَتَّى كُلُّ شَيْءٍ حَمائِمُ

ولَمَّا التَقَتْ ألحاظُنا ووشاتُنا ... وأَعْلَنَ سِرُّ الوَشيِ ما الوَشيُ كاتِمُ

تأَوَّهَ إنْسيٌّ مِنَ الخِدْرِ ناشِجٌ ... فَأسعَدَ وَحشيٌّ مِنَ السِّدْرِ باغِمُ

نلاحظ لفظ (ساجع) الذي جاء نكرة ويفيد تقييد دلالة الفعل (آوي) عبر الإسناد التّركيبيّ (على المستوى التّركيبيّ) إلى اللفظ (غير) فيحصر فعل الإيواء إلى السّاجع، ليأتي لفظ الوشاة المكرّر في البيت التّالي على أنّه عنصر محارب للعاشقين، ثمّ يأتي الفعل (تأوّه) كاشفاً عن مشاعر جيّاشة تجتاح الشّاعر، وبالتّعاون مع العامل الموسيقيّ (على المستوى الصّوتيّ) نلاحظ حرف الهاء في هذا الفعل مع حرفي النّون والميم ليعمقا انعكاس المشاعر الحزينة على النّصّ

[33] ابن هانئ، *الديوان*، ص337 .

هذه المشاعر النّاجمة عن البعد عن المحبوبة (البين) الذي تكرّر ذكره حتّى بعد لفظ (النّكرة) مباشرة، ولعلّ ذلك ما دفع الشّاعر إلى ذكر (الوشي) إلى جانب (الظّلامين) في البيت الأوّل لتكون الصّيغة الصّرفيّة (على المستوى الصّرفيّ: ناشج) وهي نكرة أيضاً متعاونة مع ما سبق، وامتداداً له، ومع الصّيغة الصّرفيّة (ساجع) اللفظ النّكرة الرّئيس، فيحدث توافق بين عناصر النّسق اللغويّ محوره لفظا النّكرة الأوّل الرّئيس (ساجع)، والثّاني (ناشج)، للكشف عن مشاعر جيّاشة تجتاح الشّاعر في هذه المقدّمة الغزليّة.

خاتمة:

بعد هذه الدّراسة التّحليليّة يمكن أن نصل إلى النّتائج الآتية:

- دخل أسلوب التّنكير في صلب البناء الدّاخليّ لقصيدة ابن هانئ الأندلسيّ، فأسهم في دعم طاقة الصّور الفنّيّة، وغلب دخوله على قصائد المديح منها.
- تعدّدت أنواع أسلوب التّنكير بين ورود النّكرة مسنداً ومسنداً إليه، وتنكير غير المسند والمسند إليه، كما تعدّدت دلالات أسلوب التّنكير ضمن الأنواع السّابقة بين التّعظيم، والتّكثير، والتّقليل، وبيان النّوعية، ...، وغير ذلك.
- حدث تعاون على مستوى اللغة بين أسلوب التّنكير وغيره من الأساليب اللغوية ضمن البناء اللغويّ، مما منحة دلالات سياقيّة خاصة ضمن السّياقات اللغويّة التي ورد فيها.
- دخل أسلوب التّنكير في بعض القصائد في صلب البناء التّصويريّ، فكان أداة داعمة لطاقة الصّورة الفنّيّة في بعضها، عبر زيادة الفاعليّة ضمن التّخييل الفنّيّ.

- تعاون أسلوب التّنكير مع أسلوب التّعريف في بعض المواضع – وهي نادرة – في إحداث الأثر الفنّيّ، وتفعيل هذا الأثر ضمن الارتكاز على أساليب أخرى، فكان محوريّاً على مستوى الرّبط اللغويّ ضمن البناء اللغويّ على مستوى اللغة العميقة.

- شكّل أسلوب التّنكير في بعض المواضع (وعبر الارتكاز على حسّ الشّاعر وبراعته في حسن اختيار اللفظ المنكّر) ركيزة لحلقة الوصل الدّلاليّ التّأثيريّ، فكان الأداة التي تربط الألفاظ ببعضها على مستوى اللغة العميقة.

- لقد نجح الشّاعر في اختيار لفظ النّكرة في معظم القصائد ليتوافق والغرض الشّعري للأبيات، والاتّجاه السّياقيّ اللغويّ حتّى ضمن البيت الواحد .

- أسهم أسلوب التّنكير في التّماسك النّصيّ عبر ارتباطه المباشر مع الأساليب الأخرى في بعض المواضع، وارتباطه غير المباشر معها في مواضع أخرى، فأحدث نوعاً من الانسجام، هذا الانسجام الذي دعم بدوره تماسك الأبيات (وأشطرها أيضاً) .

المصادر والمراجع:

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

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

3- ابن هانئ الأندلسي، *الديوان*، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت، د.ط، 1400هـ – 1980م .

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

5- الجرجاني: عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق: د. محمد الداية و د. فايز الداية، ، دار الفكر – دمشق، ط1، 1428 هـ – 2007م .

6- الحميدي، *جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ، د.ط، 1966 .

7- الدّقاق: عمر، *ملامح الشعر الأندلسي*، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978.

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

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

10- عدنان بن ذريل، *النّص والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق – دراسة –*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000 .

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

12- كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثّقافة – القاهرة، د.ط، 1990 .

13- المسدي: عبد السلام، *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت .

14- مورو: فرانسوا، *الصّورة الأدبية*، ترجمة: د. علي إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، 1995 .

15- ويليك: رينيه، وارين: أوستن، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي .