***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 4, 2024**

Deanship of Scientific Research

Informativity in Ibn Zaydūn's *Sīniyyah*

Abdullah E. Alsarhan*

Department of Arabic Language and Linguistics, College of Arts, Kuwait University, Kuwait City, Kuwait.

Received: 10/6/2023
Revised: 12/7/2023
Accepted: 4/9/2023
Published: 30/7/2024

* *Corresponding author:*
abdullah.alsarhan@ku.edu.kw

Citation: Alsarhan, A. E. . (2024). Informativity in Ibn Zaydūn's Sīniyyah. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(4), 491–506. https://doi.org/10.35516/hum.v51i4.4987

Abstract

Objective: This research aims to develop an approach for informativity- a text analysis criterion established by De Beaugrande and Dressler - by applying it to Ibn Zaydūn's *Sīniyyah*. This shall motivate its application to Arabic poetry, namely classical Arabic poetry, to demonstrate the poet's ability to manoeuvre within the conditions and limitations of language to convey the desired informativity and stimulate recipient interaction.

Methods: The study employs an analytical approach that is based on prosody and rhetoric on Ibn Zaydūn's *Sīniyya*. The *Sīniyyah* follows a specific prosodical scheme, i.e. *majzūʾ al-ramal*, with the rhyme '*sīn'* connected by '*alif'* followed by '*wāw*' Consequently, these limited options diminished the ability to manoeuvre the informativity level through increasing and decreasing. To achieve the desired results, the study traces the syntax leading to the rhyme in each verse. At the end of each verse, the informativity degree variation, whether increasing or decreasing, was examined, and justified.

Results: The study finds that Ibn Zaydūn maintains the second level of informativity throughout the poem by balancing between syntactic structures that reflect the first level of informativity and increased by rhetorical techniques. The informativity is further increased to the second level by forming expected semantic units in syntactic forms, as evident in every verse of the poem, except for the second verse which further increased to the third level, and the last verse that serves as a concluding signature of a letter sent to Ibn Burd al-Asghar.

Conclusions: This research highlights the need for further applications of informativity in Arabic, especially in classical poetry, to explore the specific attributions of the Arabic language, its poetry, and its linguistic and literary limitations, such as rhyme and metre, that Arabic authors implement to achieve the desired level of informativity.

Keywords: Ibn Zaydūn, informativity, textual analysis, Arabic poetry, Andalus.

الإعلامية في سينية ابن زيدون

عبد الله عيسى السرحان*

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، مدينة الكويت، الكويت

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى تطوير مقاربة لدراسة الإعلامية - أحد معايير النصية كما أسسها بوغراند De Beaugrande ودرسلر Dressler - بتطبيقها على سينية ابن زيدون، ليكون ذلك دافعًا لتطبيقها على الشعر العربي العمودي، لاسيما الشعر العربي القديم؛ لتبيان مقدرة الشاعر العربي على تطويع اللغة بشروطها وحدودها لإيصال المعنى المطلوب بإعلامية تحفز المتلقي على التفاعل.

المنهجية: تقوم الدراسة على منهج تحليلي يجمع بين الإعلامية وأدوات تحليل الشعر العربي من بلاغة وعروض، وقد طُبق المنهج على القصيدة السينية لابن زيدون، لأنها من مجزوء الرمل وبقافية رويها السين مردوفة بالألف موصولة بالواو، وبهذا كان البحر والقافية محدودي الخيارات من حيث التلاعب في رفع الإعلامية أو خفضها. ومن أجل الوصول إلى النتائج المرجوة، تتبعت الدراسة البنية التركيبية الموصلة إلى القافية في كل بيت، ثم درست درجة الإعلامية من رفع وخفض عند نهاية كل بيت مع تعليل الإجراء الناتج والاختيار الأسلوبي.

النتائج: توصلت الدراسة إلى أن ابن زيدون استطاع أن يبقي على إعلامية من المستوى الثاني بطول القصيدة، موازنًا بين تراكيب نحوية تعكس المستوى الأول من الإعلامية، لكن تُرفع بأساليب بلاغية، وبين وحدات دلالية متوقعة ترفعها بنى نحوية إلى الدرجة الثانية من الإعلامية. وتصدق هذه النتائج على كل بيت من القصيدة، ماعدا البيت الثاني الذي ارتفعت فيه إلى المستوى الثالث، والبيت الأخير الذي كان من المستوى الأول لأنه بمثابة توقيع ختام الرسالة الموجهة إلى ابن برد الأصغر.

الخلاصة: تخلص الدراسة إلى أن معيار النصية بحاجة إلى تطبيقات أوسع في العربية لاسيما على النصوص الشعرية القديمة، لاستكناه الإجراءات الخاصة بالعربية وشعرها وحدودها اللغوية والأدبية -كالوزن والقافية- التي يطوعها الأديب العربي لإيصال مستوى من الإعلامية يبلغ بالنص المنتَج درجة المنشودة.

الكلمات الدالة : ابن زيدون، الإعلامية، نحو النص، الشعر العربي، الأندلس.

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

المقدمة

ينبني الشعر العربي على علم العروض، الذي يحدد الشعر ببحور شعرية اتفق على أنها ستة عشر بحرًا (ابن الدهان، 2005، 88؛ الهاشمي، 2006، 41)، بتفاعيل معلومة يخرج منها تنوعات منضبطة بزحافات طارئة، وهي تغيير بثواني الأسباب يدخل في الحشو (ابن السراج، 1968، 22؛؛ الهاشمي، 2006، 18)، وعلل لازمة، وهي زيادة أو نقص تقع في العروض، أي آخر تفعيلة في الصدر، وهو الشطر الأول من البيت، أو الضرب، وهو آخر تفعيلة في الشطر الثاني أي العجز، والعلة لازمة في كل بيت من القصيدة إلا في حالات معدودة كالتصريع (ابن السراج، 1968، 26؛ الهاشمي، 2006، 24). وقد يتفرع عن ذلك صورة المجزوء من البحر بحذف آخر تفعيلة من كل شطر، أي حذف العروض والضرب (ابن السراج، 1968، 27؛ الهاشمي، 2006، 33). ثم إن كل ذلك يتسلط عليه قواعد علم القافية من حيث ما يجوز في القافية فيلزمها – بالإضافة إلى ما تقدم من زحافات طارئة أو علل لازمة – من حروف كحرف الروي الذي تبنى عليه القافية (ابن السراج، 1968، 93؛ الهاشمي، 2006، 129)، والردف حرف لين أو يسبق الروي ويتصل به (ابن السراج، 1968، 96؛ الهاشمي، 2006، 131)، والتأسيس وهو ألف بينها وبين الروي حرف على أن تكون من الكلمة نفسها (ابن السراج، 1968،؛ الهاشمي، 2006، 131)، والدخيل وهو حرف واقع بين ألف التأسيس والروي (ابن السراج، 1968، 97؛ الهاشمي، 2006، 132)، والوصل وهو حرف مد أصلي أو ناتج عن إشباع حركة الروي (ابن السراج، 1968، 95؛ الهاشمي، 2006، 130)، أو خروج وهو حرف مد يلي هاء الصلة (ابن السراج، 1968، 95؛ الهاشمي، 2006، 131)، أو من حركتها لتكون متكاوسة بتوالي أربع متحركات بين ساكني القافية (ابن السراج، 1968، 01؛ الهاشمي، 2006، 137)، ومتراكبة وهي توالي ثلاث متحركات بين ساكني القافية (ابن السراج، 1968، 91؛ الهاشمي، 2006، 138)، ومتداركة بتوالي متحركين بين ساكني القافية (ابن السراج، 1968، 91؛ الهاشمي، 2006، 138)، ومتواتر أي وقوع متحرك واحد بين ساكني القافية (ابن السراج، 1968، 92؛ الهاشمي، 2006، 138)، ومترادف باجتماع ساكنين في القافية (ابن السراج، 1968، 92؛ الهاشمي، 2006، 138). كل تلك القواعد تحدد اختيارات الشاعر في البنية الصرفية والنحوية كيما يعبر عن مراده بصورة إبداعية. وعلى هذا فإن الشاعر إذا ما أراد أن يجانب الضرورات القبيحة في الشعر،بحسب اصطلاح العروضيين (ابن السراج، 1968، 99-109؛ الهاشمي, 2006، 139-141) من جهة، وأن يعبر عن مراده بصورة بلاغية، من جهة أخرى، فالشاعر إذن يتحين الرخص النحوية ويشكل البنى البلاغية حتى يبلغ مراده. فمن أجل استكناه هذه العملية عند الشاعر، فإني في هذا البحث سأكشف عن محدودية الإمكانات الصرفية والشعرية في القصيدة العربية بالتزام قواعدها، ثم سأفحص تلاعب شاعر مشهود له بالإبداع كابن زيدون (المقري، 1997، 1، 627-632) بهذه القواعد في أنموذج محدد هو القافية المتداركة المردوفة الموصولة بمد الواو في بحر مجزوء هو مجزوء الرمل بقافية السين، وهي وإن كانت من الذلل بحسب المعري (المعري 1924 ج1، 30)، إلا أنها ليست من القوافي سهلة المراس لقلة أصولها كما أصل ذلك عبد الله الطيب (الطيب 1989 ج1، 69). ومن أجل أن أرى كيف تمكن الشاعر أن يطوع القواعد الضابطة لعلة إبداعية، فإني سأتوسل بمعيار الإعلامية من معايير نحو النص التي وضعها ديبوجراند دريسلر (De Beaugrande & Dressler, 1981, 8)، وهو معيار يقيس مقدار جدة المعلومة المفيدة في انسياب النص.

تمهيد: عقبات الوزن والقافية:

إن مقدار قبول تفعيلة ما، لزحافات وعلل في بحر ما، لمقياس لمرونة هذا البحر وتفعيلاته في قبول بنى صرفية ونحوية تعين على الوصول إلى القافية المطلوبة بالمعنى المطلوب. فمن أمثلة البحور سهلة القياد الرجز المصرع المسمى حمار الشعراء لتنوع زحافات تفاعيله وعلل أضاربه وأعاريضه، فهو يعبر عن أكثر الأشكال الشعرية سهولة في استحضار البنى الصرفية والنحوية المطلوبة (الهاشمي، 2006، 77-79).

والرجز أصل تفاعيله:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن – مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إذ إن تنوعات زحافاته في مستفعلن هي الخبن: مفاعلن، الطي: مفتعلن، والخبل: فعلتن، والضرب والعروض تقبل في الأرجوزة التصريع بالتفعيلة الصحيحة: مستفعلن، والمخبونة: مفاعلن، والمطوية: مفتعلن، ومخبولة: فعلتن، والمقطوعة: مفعولن، ثم جواز خبن مفعولن: فعولن، وتقبل الجمع بين الخبن والطي، والمقطوع وخبنه، (ابن جني، 1996، 87-89؛ الهاشمي، 2006، 77) فهذا كله في لغة الرياضيات يكون:

$128=8(4\times4)$

أي يحتمل في الأرجوزة 128 صورة كلها يمكن أن توصل بنية تركيبية تعين على الموصول إلى القافية المطلوبة، إذ إن القافية المطلقة لا بد أن يؤسس لحركتها في البنية النحوية في البيت حتى يبلغ الشاعر مراده.

ولو قارنا ذلك بالطويل وتفاعيله:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن – فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وزحاف فعولن القبض: فعول - وجوزوا الخرم في التفعيلة الأولى لتكون عولن لكن سنقف على المشهور المقبول هنا- ومفاعيلن فيها القبض: مفاعلن،

والكف: مفاعيل (ابن جني، 1996، 41-44؛ الهاشمي، 2006، 42)، فلو كان ذلك في قصيدة عروضها مقبوضة وضربها مقبوض ومصرعة المطلع ستكون صورتها:

$$145=1+(1\times2\times3\times2)\times(1\times2\times3\times2)$$

ولو رأينا الوافر وتفاعيله:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن – مفاعلتن مفاعلتن فعولن وقبلنا ثبات فعولن في عروضه وضربه، ثم قبلنا من الزحافات العصب: مفاعيلن، والعقل: مفاعلن، والنقص: مفاعيل (ابن جني، 1996، 65-68؛ الهاشمي، 2006، 60)، فتكون الصورة الرياضية:

$$256 =4\times4\times4\times4$$

وكذلك الأمر في مجزوئه.

ثم، قارن هذا في البحر المراد دراسته في سينية ابن زيدون، وأعني به مجزوء الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

فالمجزوء ابتداء ينقص عن التام بإمكاناته لقلة تفاعيله، ثم لو نظرنا في زحافات فاعلاتن في الرمل لوجدناها مخبونة: فعلاتن، ومكفوفة: فاعلات، ولا يجوز التعاقب في الزحافين فلا يجتمعان، وعروضها التامة فاعلاتن قد تأتي مخبونة: فاعلاتن وضربها التام فاعلاتن مجتمعين مع جواز الخبن: فعلاتن (ابن جني، 1996، 94-97؛ الهاشمي، 2006، 81-83)، فتكون في لغة الرياضيات:

$$36=(2\times2)\times(3\times3)$$

وعلى هذا يبدو جليًا بأن عدد التفعيلات في البحر من جهة، وإمكانات الزحافات والعلل من جهة يحدان من إمكانات الشاعر في اختيار البنى الصرفية، لارتباطه ببنية التفاعيل من توالي الحركات والسكنات وزحافاتها، ثم العلل كذلك وما يناسب قواعد التناسب بين كل تلك الأطراف، فالرمل هنا يحتمل 36 تنوعًا فقط في مقابل بحر من البحور الممتزجة من تفاعيل مختلفة، أي الطويل، وبحر من البحور كثيرة التنوع في كل بيت أي الرجز في الأراجيز.

عقبات البنية التركيبية:

لو تتبعنا من اللغة العربية ما يحتمل صورة الضم في آخره مطلقًا في مقابل الفتح والجر لوجدناها على هذه الصورة:

الاسم المفرد وجمع المؤنث السالم، وجمع التكسير، والأسماء الخمسة، إذا كانت مبتدًا، أو خبرًا، أو اسم كان، أو خبر إن، أو فاعلًا، أو نائب فاعل وما عطف على ذلك.

ومن الأفعال: الفعل المضارع السالم المفرد، والفعل المضارع المعتل بالواو، والفعل المضارع المجزوم المعتل بالواو، والفعل المضارع المنصوب المسند إلى واو الجماعة، والفعل المضارع المجزوم المسند إلى واو الجماعة، والمبني على الضم أي المسند إلى واو الجماعة في الفعل الماضي وفعل الأمر.

فلو تأملنا ذلك لوجدنا أن على الرغم من كثرة التسميات، إلا أن مسمياتها ليست مما يكثر في اللغة من جهة وأنها حقها الصدارة في غالب الأحيان فيكون نقلها إلى موقع القافية فيه مشقة تركيبية لمخالفة التركيب الأصلي، وينضاف إلى ذلك هم توجيه المعنى البلاغي المراد في بيت الشعر بحسب علم المعاني.

فالأسماء المذكورة في موقع الابتداء حقها الصدارة، وهي في الخبر أقل تحملًا للمعنى من التفصيل في صور الخبر الأخرى كشبه الجملة والجملة بصورتها، فإن كان الخبر جملة اسمية صح فيه ما قد قيل. وأما اسم كان فهو استثناء لقاعدة، وكثيرًا ما يحذف وعليه ما على المبتدأ من قضايا التقديم والتأخير. وأما خبر إن المفرد فيصدق عليه ما تقدم من اسم كان من أنه استثناء للقاعدة، وأنه معرض لما يتعرض إليه الخبر المفرد من محدودية المعنى.

وأما الفاعل فيكون بصور غير ما ذكرنا، منها المصدر المؤول والضمائر، بل يجب حذفه في حال الفعل الأمر المسند إلى الواحد المخاطب أو أسماء الأفعال، وإذا كان الفعل مضارعًا مسندًا للمتكلم مفردًا أو جمعًا، أو المخاطب المذكر المفرد،

وفي فعل التعجب وفي أفعل التفضيل وفي الاستثناء بما خلا وماعدا في حالة النصب، وفي المصدر النائب عن فعل الأمر. وأما نائب الفاعل فحالات معدودة مستثناة من ذكر الفاعل لعلة، وعليه ما على الفاعل من الأسماء من نيابة الضمير والمصدر المؤول، وينضاف إليه الجار والمجرور.

وأما الفعل فهو محدود في الفعل المضارع أصلًا، ومن المضارع حالات مستثناة، كأن يسند للاسم، وأن يكون سالمًا، أو معتلًا بالواو وهذا قليل، وإن كان منصوبًا أو مجزومًا فيسند إلى واو الجماعة، أو ما كان من الماضي والأمر مسندًا إلى واو الجماعة.

فلو نظرنا في ذلك بكل المنصوبات الأصلية وغير الأصلية وما بني على الفتح وهو كثير، والمنصوبات من الأفعال أو المنقلب عن نون التوكيد أو الممنوع من الصرف، وأن كل ذلك يسهل فيه التحريك من موقعه في الجملة ويصعب حذفها وجوبًا، ونظرنا في المجرورات كالمضاف وهو كثير، أو ما بني على الجر وهو كثير، أو الجار والمجرور وهو كثير الاستعمال كذلك، ثم كل ما عطف عليه، لوجدنا بأن حالات الرفع أكثر محدودية في البناء أولًا، ثم بنقلها إلى آخر الجملة في موقع القافية.

إن القافية التي بين أيدينا تحد من النماذج التي يمكننا أن نتصورها في مقام القافية، فهي مطلقة مردوفة بالألف موصولة بالواو رويها السين حركتها التواتر، أي لا بد أن تكون على صورة (اسو)، أي أن القافية تدور على الجذور المنتهية بالسين، وعددها 454 من أصل 9273، وهذا متضمن الكثير من الجذور الرباعية قليلة الاستخدام، أو حتى المتروكة في مقابل جذور مثل اللام والميم والنون والراء (ابن منظور, ب. ت، ج 6، 3-262).

عقبات البنية الصرفية:

إن البنى الصرفية التي تحتملها القافية السينية المطلقة المتواترة المردوفة بالألف الموصولة بالواو في مجزوء الروي هي:

0\0\\0\0\0\\0 فاعلاتن فاعلاتن

0\0\\0\0\\\0 فاعلاتن فعلاتن

0\0\\0\0\0\\\ فعلاتن فاعلاتن

0\0\\\0\0\\\ فعلاتن فعلاتن

أي أن الحرف الذي يسبق الردف لا بد أن يكون متحركًا، وهذا يخرج لنا مقارنة إمكانات القافية بما يشابهها من الكامل مثلًا أو الرجز، فكلاهما يقبل توالي الأسباب الخفيفة ولا يقبلها الرمل، بل لا بد من وتد مجموع فسبب خفيف، أو فاصلة صغرى فسبب خفيف. ففي ديوان ابن الرومي وهو أكبر دواوين العربية لشاعر واحد، لا نجد قافية على هذا الشرط إلا في الكامل في قصيدة مطلعها:

ألوى بقلبك من غصون الناس – غصن يتيه على غصون الآس (ابن الرومي, 2002، 200)

ووصلها الياء فيدخل فيها اسم الفاعل والمفعول من المنقوص والمضافات بأنواعها ثم أوزان إفعال ومفعال. وكذا الأمر عند الشريف الرضي في قصيدته:

شرف الخلافة يا بني العباس- اليوم جدده أبو العباس (الشرف الرضي، 1986 ج1، 546)

وفي الوافر قصيدته:

بقلبي للنوائب جانحات – عماق القعر مؤنسة الأواسي (الشريف الرضي, 1986، ج1، 561)

فالبحر يعطي من الخيارات 256 خيارًا كما بينا في مقابل 36 في مجزوء الرمل، والكسر يفتح للشاعر خيارات صرفية من المنقوص والمجرورات ما لا يعين فيه الضم.

وقد اختبرت دواوين بعض الشعراء المكثرين فلم أجد القافية بهذا الوزن أو غيره مما فيه عين الشرط لا عند ابن هانئ الأندلسي وهو مكثر مطيل، ولا عند البارودي.

وفي بحث على موقع موسوعة الشعر العربي www.aldiwan.net الذي يحتوي على 111738 قصيدة ل1233 شاعرًا، لم أقع على قصيدة نظمت على روي وقافية سينية ابن زيدون، وأما ما نظم على مجزوء الرمل بقافية السين المطلقة المردوفة بالألف الموصولة بالألف فقطعة من أربعة أبيات نسبت لابن الرومي مطلعها:

طيلسان سامري -يتداعى لامساس (aldiwan.net، ب.ت؛ ابن الرومي, 2002، ج1، 233)

وأما القافية الموصولة بالياء فقصيدة نسبت لأبي نواس من ثمانية أبيات (aldiwan.net، ب.ت)، ولم أجدها في الديوان لكن وجدت بيتًا على القافية والوزن المنشودين هو:

وغضيض الطرف أحوى – ظل يسقينا بكاس (أبو نواس, 2010، 113). ووجدت في الموقع الموسوم قطعة من ثلاثة أبيات للسراج الوراق مطلعها (aldiwan.net ب.ت):

لاح بدر يتجلى – وتثنى غصن آس

إذن فإن الصور التي تتحملها قافية مجزوء الرمل المقيدة المتواترة المردوفة بالألف الموصولة بالواو ورويها السين حالات معدودة نحدها في:

أسماء الأعلام وأسماء الأشياء الثلاثية ما كان عينها ألفًا أو همزة، كآس وكاس.

من الأسماء ما كان على وزن فِعال كإياس، أو فُعال كنحاس وهذا نادر قليل.

جمع الاسم ساكن العين على أن تكون واوًا، ومفتوح الفاء كقياس على أن هذا جمع كثرة فقد يؤثر في البنية البلاغية.

مصدر الفعل الثلاثي على وزن فِعال أو فُعال من الصحيح: كشماس ولباس، وهذا محدود لا كفعْل في الثلاثي مطلقًا، وفعول في اللازم مثلًا، وأندر منه فُعال كعطاس (الخطيب, 2003، 1، 294).

مصدر الفعل الثلاثي الأجوف على ووزن فِعال على أن تكون عينه ياءً كقياس.

مصدر الثلاثي المضعف: كمساس، وهذا قليل غير مضطرد أما القياس فمسّا كعس عسًّا وتأتي عسسًا ولا تأتي عساسًا.

مصدر الفعل الخماسي على وزن افتعل أو انفعل: كاقتباس والتماس وانتهاس وانبجاس

اسم المفعول واسم المكان واسم الزمان من غير الثلاثي الأجوف: كمقاس، ومداس.

الفعل الثلاثي المضارع الناقص مهموز الفاء على أن تكون همزته مخففة وما قبله متحركًا وعينه السين: وياسو.

الفعل الثلاثي الماضي الأجوف المسند إلى ما لم يسم فاعله على أن يكون ما قبله متحركًا: كقوله: وبداسُ.

الفعل الثلاثي الماضي الأجوف المسند إلى واو الجماعة المبني للمعلوم أو المجهول على أن يكون ما قبله متحركًا: كقوله: وخاسوا، وبداسوا.

وكفى بك بعد هذه الإمكانات قلة وحدودًا للشاعر أن يوصل معناه بلغة عالية الشعرية يتوخى فيها كل تلك الحدود ثم يوصل بها ما يريد متلاعبًا بالإعلامية متى شاء كما سنرى.

معيار الإعلامية:

حينما صاغ ديبوغراند ودرسلر منظومتهما لنحو النص عبرا عن النص باعتباره حدث تواصل، وحددا معايير سبعة تشترك جميعها أو بعضها في تعريف نصية النص، وهي:

السبك cohesion: يعنى الترابط في عناصر النص الظاهر والتراكيب البنائية النحوية.

الحبكcoherence : يعنى بالترابط بين المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها في النص.

والقصد intentionality: يعنى بالهدف الداعي إلى إنشاء نص.

القبول aceptabability: يعنى بتلقي النص كونه ذا صلة أو نفع عند متلقيه.

والإعلامية informativity: تعنى بالجدة المعلوماتية النسبية عند المتلقي.

سياق الموقف situationality: تعنى بما يجعل النص ذا صلة بسياقه المحيط.

والتناص intertexuality: يعنى بعلاقة النص بنصوص أخرى (De Beaugrande & Dressler, 1981, 1-13). ويعنينا هنا في هذا البحث الإعلامية.

والإعلامية تعنى بـ"المدى الذي يتوقع به النص في الحدث المنتج في مقابل اللاتوقع، أو المعلوم في مقابل اللامعلوم\المتيَقن" (De Beaugrande & Dressler, 1981, 8-9). إذن فالإعلامية تقيس الجدة في النص، فكلما كان توقع الدلالة في النص منخفضًا علت كفاءة النص الإعلامية. ولقياس الإعلامية على نص ما، يُبحث في مستويات من الغرابة، أو مخالفة المتوقع في التركيب، وهنا ينظر في السبك، فإن خالف النص التركيب المعهود قلت احتمالات توقع النص عند المتلقي، فزادت الإعلامية (De Beaugrande, 1990, 103) من أجل ذلك، كان مخالفة الترتيب النحوي من تقديم المفعول به على الفاعل، مثلًا، أكثر إعلامية من ترتيب الفعل فالفاعل فالمفعول به، وهو هنا ما أشارت إليه الدراسات البلاغية في علم المعاني في أحوال المسند إليه ودلالاتها البلاغية من حذف وتأخير وغيرها (الهاشمي, 1999، 99-136). ويدخل في معيار الإعلامية مبحث ترابط المفاهيم، فإن ضعف توقع الرابط بين المفاهيم زادت الإعلامية وهنا يكون النظر في الحبك، ويمكن الاستعانة بالعلائق المنطقية وأطروحاتها على مستوى الجملة في أبواب من علم المعاني مثل باب الإطلاق والنفي (الهاشمي, 1999، 141)، وباب أحوال المتعلقات بالفعل (الهاشمي, 1999، 163)، وباب الوصل والفصل (الهاشمي, 1999، 179)، وباب الإيجاز والإطناب (الهاشمي, 1999، 195). ويمكن الإفادة من مصطلحات علم المعاني في استيعاب علاقات الحبك وأثرها في الإعلامية على مستوى النصوص. كذلك يمكن قياس الإعلامية بالنظر إلى الحقول الدلالية في وتشابكها في الجوانب البيانية من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز، حيث يخرج الجانب البياني من المتوقع الدلالي إلى اللامتوقع وهو ما يرفع الإعلامية (الشامي, 2020، 313)، لا سيما الصورة البيانية الجديدة غير المسبوقة فإنها لاشك من الدرجة الثالثة من الإعلامية (Beaugrande, 1980,109).

فللإعلامية درجات ثلاث:

الدرجة الأولى: وهي تتسم بالابتذال والتوقع التام واليقين الكامل فلا تثير في المتلقي الاهتمام ولا تضفي جدة، وإن كان في كل نص مهما ضعفت إعلاميته نسبة من الإعلامية (De Beaugrande & Dressler, 1981, 9 & 143).

الدرجة الثانية: وهي درجة من الغموض تخالف الاختيار الآلي المتوقع، فتكون "ممتعة ومفيدة للمتلقي"، (De Beaugrande & Dressler, 1981, 144) فلا هي بالمبتذلة المملة، ولا هي بالنادرة الوقوع شديدة الاستغراب كما في الدرجة الثالثة. فالدرجة الثانية إذن هي ما يميل إليها المتكلم في إيصال مراده بأفضل صورة وأيسرها. (De Beaugrande & Dressler, 1981, 144)

الدرجة الثالثة: وهي تتسم بقلة احتمالات التوقع وبذل جهد المتلقي في الوصول إلى الدلالة المرادة لغموض النص، وإسهامات المتلقي فيها أبرز؛ حيث إنه هو من يترتب عليه البحث عن الصلات والروابط بين أجزاء النص، فكلما زاد التأويل زادت الإعلامية من الدرجة الثالثة (De Beaugrande & Dressler, 1981, 145). ويعود هذا المستوى من الإعلامية عادة إلى"أ: الانقطاعات، بمعنى الحذف، أو عدم وجود مادة؛ أو ب: المفارقات، بمعنى أن الأنماط التي ترد في النص تكون مختلفة عن أنماط المعرفة المختزنة (الشامي, 2020، 313).

ويطغى على الدرجة الأولى من الإعلامية الكلمات الوظيفية أو الأدوات اللغوية بالإضافة إلى علاقاتها المتوقعة (De Beaugrande & Dressler,

(143 ,1981، كالعلاقة بين الاسم والجار والمجرور أو مكونات الجملة الفعلية وترتيبها، لكن يمكن أن تتغير مستويات الإعلامية لهذه الكلمات بتغيير وظائفها (De Beaugrande & Dressler, 1981,143)، وانظر إلى قول المتنبي:

من اقتضى بسوى الهندي حاجته – أجاب كل سؤال عن هلٍ بلمِ (المتنبي, ب. ت.، 394)

فالاستخدام المتوقع لـ(هل) و(لم) هو أن الأولى حرف استفهام مبني على السكون ويلحق بجملة به تحمل معنى السؤال، والأخرى حرف نفي مبني على السكون يدخل على جملة فعلية فيجزم الفعل المضارع ويؤدي معنى نفي ماضي. لكن تنوين المتنبي لـ(هل) وإدخال حرف الجر الباء على (لم) نقلهما من الحرفية إلى الاسمية لتعامل (هل) معاملة الاسم الموافق لمعناها أي "السؤال" و(لم) معاملة "النفي". ولو جاء البيت - في غير الشعر ووزنه- بـ"السؤال و"النفي" لما حمل شيئًا أبعد من المستويات الأولى من الإعلامية وأطراف الثانية.

ويمكن خفض الإعلامية من مستوى إلى آخر باتجاهات ثلاثة:

خفض رجعي: بالعودة إلى ما سبق من وقائع وأحداث ومعلومات يفسر بها الغموض؛ خفض تقدمي: بانتظار المعلومات والوقائع والأحداث القادمة لتفسير وتبرير الغموض؛ خفض خروجي: باستحضار المعلومة المفسرة من خارج نطاق النص إلى سياق الموقف. (دي بوجراند, 1998، 255)

إن استغراق النص في الإعلامية من الدرجة الأولى أو من الدرجة الثالثة قد يوقع المتلقي في الإرباك، فلو كان النص في ظاهره من الإعلامية بالمستوى الأول، كقولك عن أحدهم "إنه إنسان"، فسوف يتوجه ذهن المتلقي إلى أن المقصود قد يكون أبعد مما قيل، فلا يتصور أن قول إنسان بالغ عاقل عن إنسان بالغ عاقل "إنه إنسان" له أي مقصود بعينه وإنما لمقصود بعيد، من أجل ذلك يلحقه ما يفسر عملًا نبيلًا قام به، أو قيل هذا القول في سياق عمل نبيل مثلًا، وهنا يكون النص الأول لا من الدرجة الأولى، بل في سياقه من الدرجة الثالثة، فإن كان قد قاله طفل يتعلم الهجاء فهذا من الدرجة الأولى ولا قيمة له. أما لو كان النص غارقًا في الدرجة الثالثة من الإعلامية فهو كذلك قد يؤدي إلى الإرباك، كحذف ما لا يجوز حذفه في الصيغ النحوية، أو قطع في نهاية رواية دون إتمامها، فهذا يؤدي إلى الإرباك، إلا لو خفض هذا المستوى إلى الدرجة الثانية بمعرفة علة الحذف، وهنا يكون الخفض خارجيًا ويستعان بالحبك فيه، أو أن يوجد النص المفقود، وهنا يكون خفضًا تقدميًا. وأما الخفض الرجعي كأن يشير الكاتب إلى بداية القصة، أو رد العجز على الصدر في المصطلحات البديعية (الهاشمي، 1999، 333).

وهنا أشير إلى ما أشار إليه ديبوغراند ودرسلر من أن النص قد تعلو إعلاميته برغم سبكه المباشر وذلك بحبكه غير المتوقع، أو بسبكه غير المتوقع بحبكه المتوقع. (De Beaugrande & Dressler, 1981,141) ومن ذلك مثال الأول قول ابن الخطيب:

وروى النعمان عن ماء السما – كيف يروي مالك عن أنس (المقري، 1968، ج7 12)

فرواية النعمان عن ماء السما في السبك ليس فيها غريب؛ حيث إن (روى) فعل ماض مبني على الفتح المقدر، يتصور أن يرد بعده فاعل، وهو (النعمان)، ويتصور أن يلحق فعل (روى) من حروف الجر في معناه من الري ومعناه من الرواية حرف الجر عن، وبعد حرف الجر يتوقع الجار والمجرور والإضافات، ثم إنه ليس بدعًا أن يأتي المتكلم بحال متعلقة بالفعل كقوله (كيف) لتسبك ما بعدها بما قبلها، ثم بالصيغة التركيبية عينها، بل بالفعل وحرف الجر نفسه. لكن الذي أعلى الإعلامية من الدرجة الأولى التي حفظها المستوى التركيبي أو السبك إلى المستوى الثاني هو الحبك. فـ(روى النعمان) تفتح خيارين بين (النعمان) الورد أو الرجل، فمازالت الإعلامية بين الدرجة الأولى والثالثة، فلما قال "عن ماء السما" وهي تصدق على المطر وتصدق إشارة إلى الملك النعمان بن المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة-على خلاف في سلسلة النسب إلى ماء السماء-(الطبري، 1967، ج2 104؛علي، 2001، ج5 241)، وقعت في الدرجة الثانية لطرافة اجتماع المعنيين الواردين وتوافقهما ثم بانفتاح الخيارات أمام الخفض القادم، فجاء الشاعر بتشبيه صيغ على صورة الحال تركيبًا، والتشبيهات بطبيعتها تخالف الحبك المتوقع، فكان التشبيه بما تأصل في السياق الثقافي الأندلسي من ارتباط الأندلسيين بالفقه المالكي واستحضار اسم "مالك بن أنس" (عنان، 1997، ج1 229، 692)، ثم ليوحي بأن رواية النعمان الورد عن ماء السما المطر، وصلة النعمان الورد بالمطر كوالده أو والدته كما الملك المنسوب إلى والدته ماء السماء، كل ذلك يشبه ما يرويه مالك الفقيه عن أنس من الحديث الشريف لاسيما أن ثمة توافقًا بين علاقة اسم الراوي بالمروي عنه كالملك وأصله، والورد وأصله، ومالك وأصله، ليكون من الخفض الخارجي والخفض التقدمي في حين واحد.

أما مثال ما حبكه كان بسيطًا وسبكه مركبًا، القول البيت المنسوب الفرزدق (لم يرد في الديوان: الفرزدق، 1، 15-106؛ الجرجاني، 20):

وما مثله في الناس إلا مملّكا -أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه

فالمراد أن ما مثله [أي الممدوح] حيّ يقاربه في الناس إلا مملكا أبو أمه [هو] أبو [الممدوح]. فالحبك معلوم مفهوم لولا تعقيد السبك الذي احتاج إلى تفكيك وإعادة ترتيب للوصول إلى المعنى المراد.

إذن فالاحتمالات التركيبية قد لا تتفق والاحتمالات الدلالية (Beaugrande, 1980, 104)وإنما يستفاد من ذلك إمكانية رفع أو خفض الإعلامية بحسب غير المتوقع من السياقات إما دلاليًا أو تركيبيًا.

ومصادر التوقع التي بها تخفض الإعلامية في النص ثلاثة: أ: العالم الواقعي real world(De Beaugrande & Dressler, 1981, 146)، ب-

تنظيم اللغة المستخدم في النص (De Beaugrande & Dressler, 1981,148)، جـ- نظام ترتيب المتتاليات في النص بحسب إعلاميتها، (De Beaugrande & Dressler, 1981, 148) ورابعها د- نوع النص(De Beaugrande & Dressler, 1981,149) وخامسها سياق النص المباشر (De Beaugrande & Dressler, 150, 1981,)

فأما العالم الواقعي فهو مصدر للحقائق بحسب المعرفة الإنسانية من أجل ذلك يمكن للإنسان أن يعتد على ما يعدّه حقائق في تفسير غموض النص ليخفض من الإعلامية. وأما تنظيم اللغة المستخدم في النص فتتابع ألفاظ معينة أو حروف معينة يتيح للقارئ تفسير الغموض المتوقع تفسير "إلخ" بـ"إلى آخره" (دي بوجراند ودرسلر، 1992، 194 &195). وأما المتتاليات في النص فيميل منتجها إلى أن يؤخر ما يريد أن ترتفع إعلاميته عما تنخفض إعلاميته من باب التشويق وهذا ما يرفع الإعلامية، وأما نوع النص فيتوقع في النص الأدبي من المجازات مالا يتوقع في النص العلمي على سبيل المثال، وأما الموقف المباشر فعين المتلقي على التوقع بحيث لو أن أبًا غاضبًا خاطب ابنه الذي يجلس على ورقة مهمة قال "قم" فيتوقع من بعد الفعل أن يأتي ما يدل على التحقير كـ"يا فتى" أو التوبيخ كـ"ألم آمرك من قبل؟!" مثلًا، أما إن كان القائل هو الرجل نفسه لكن لوالده الشيخ الكبير الذي جلس في مكان قد يؤذي ظهره فيتصور بعد "قم" لفظ محبب كـ"ياوالدي" أو "لاتؤذ ظهرك" مثلًا.

وقد تنبه موسى ربابعة إلى مفهوم أفق التوقع عند ياوس Hans Robert Jauss وعلاقته بالإعلامية؛ حيث إن أفق توقع القارئ لنص ما يحدده مفهوم التعارض بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ، وهذا يكون على مستوى النص بكامله، والتجربة الناتجة عن ذلك أطلق عليها ياوس مصطلح "المسافة الجمالية" aesthetishe distanz، فإن ما لا يتوافق مع أفق التوقع قد يغير أفق القارئ (ربابعة 92 & 93). وضرب ربابعة أربعة أمثلة تحمل إعلامية عالية بتأثير المتوقع واللامتوقع: أ- التناص، ب- الحذف، جـ إيحائية اللغة، د- اللغة العامية أو اليومية (ربابعة 94-166)، وزاد عليها أشرف الشامي: هـ الكناية، و- الاستعارة (الشامي 324).

إذن من أجل مقاربة يتحقق بها قياس إعلامية القافية في أبيات القصيدة السينية لابن زيدون، سأتتبع البنية التركيبية التي بلغ بها الشاعر القافية بحسب البنية المطلوبة (ياسو)، ثم أبحث في عوامل الإعلامية التي تظهر في البيت من حيث درجة الإعلامية وإخفاضها، ثم سأبحث في تعليلها في سياق المعنى العام للقصيدة.

الإعلامية في سينية ابن زيدون:

سينية ابن زيدون قصيدة على مجزوء الرمل وقافيتها مطلقة متواترة مردوفة بالألف موصولة بالواو، نظمها إلى أبي حفص بن برد الأصغر من سجنه (ابن بسام ج1 486). ويمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاثة أقسام، الأول يتعلق بتأسيس حقيقة الدهر المتناقضة وجدلية الألم والأمل وهي الأبيات من 1 إلى 8 (ابن زيدون، 1980، 273-277):

1- ما عَلى ظَبْيَيْ باسُ - يَجرَحُ الدَهرُ وَياسو

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن – فاعلاتن فعلاتن

الوصل هنا حرف أصلي من فعل مضارع مرفوع ناقص عينه السين ولامه الواو معطوف على الفعل المضارع الصحيح يجرح في صدر العجز ثم يلحق بفاعله ليؤخر (ياسو) وهو المضاد لفعل يجرح ويوسط الفاعل هذين الفعلين ليعبر فيها الشاعر عن قانون يسير عليه بقية القصيدة، و(ياسو) يشكل أكثر التفعيلة المخبونة بزيادة راء الدهر، وتأخير (ياسو) هنا يعبر عن الأمل المراد في عتاب الدهر في القصيدة، فموقع (ياسو) كونه جزءًا من مراد الشاعر من تأصيل قاعدة الموازنة بين طرفي رمانة الميزان؛ أي الفاعل=الدهر، ليختم بالطرف الآخر بفعل التفاؤل ياسو. وهنا يمكن عزو الإعلامية إلى المستوى الثاني؛ فتقديم الجرح باعتباره فعلًا للدهر، وإن كان تقديمه متوقعًا شيئًا ما لابتداء القصيدة بالمواساة، إلا أن التضاد الواقع في القافية مع التصريع يؤكد موقع الإعلامية من المستوى الثاني بتحقيق التضاد والتصريع.

2- رُبَّما أَشرَفَ بِالمَر - ءِ عَلى الآمالِ ياسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن – فعلاتن فاعلاتن

الوصل هنا إشباع لحركة اسم مصدري أصل عينه همزة مسهلة، وهو فاعل مؤخر جوازًا فاعله في الصدر بعد أداة التشكيك والتقليل: ربما، وهو أشرف، ثم ألحق بمتعلقاته التي توحي بالخلاص من الأحزان واليأس ليقفل الشطر بما يناقض كل ذلك، وهو اليأس ليرفع الإعلامية إلى أقصاها بالمستوى الثالث محققًا المفاجأة، وجاء بالكلمة التي تحمل القافية جناسًا تامًا مع الفعل الذي حمل القافية في البيت الأول: ياسو، ليزيد من مستوى الإعلامية وتحافظ على المستوى الثالث. والقافية هنا نصف الضرب.

3- وَلَقَد يُنجيكَ إِغفا-لٌ وَيُرديكَ احتِراسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع لحركة مصدر قياسي لفعل احترس (افتعل افتعالًا)، وإعلاميته تبع للموازنة بين النقائض التي تعبر عن الدهر كما في البيت الأول، والجملة (ينجيك إغفال) بعد حرف التوكيد (لقد) تشي بالمقابل المعنوي (يرديك احتراس)، لاسيما أن الوزن الصرفي في الفعلين (ينجيك) و(يرديك) واحد=يفعلك ولامه معتل بالياء، إذن فتركيب الجملة (يرديك احتراس) تركيب منخفض الإعلامية بعد (ينجيك إغفال) وهو ما ارتفعت إعلاميته بالتناقض بين الفعل والفاعل بمخالفة المتوقع من خبرات الحياة، لكن مكونات القافية غير المتوقعة بسبب حدود احتمالات القافية ترفع من الإعلامية لتبقيها في المستوى الثاني. واحتراس تحمل تفعيلة الضرب كاملة إلا من حركة الكاف، فالخيارات محدودة، ولكن التناقض بين الفعلين وتأكيد القاعدة القائمة في البيت الأول كل ذلك حافظ على مستوى الإعلامية المنشود.

4- وَالمَحاذيرُ سِهام- وَالمَقاديرُ قِياسُ

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن – فاعلاتن فعلاتن

الوصل هنا إشباع لحركة مصدر فعل ثلاثي أجوف على وزن فِعال. والإعلامية هاهنا من المستوى الثاني؛ لأن سهام القوس متوقعة لكن لا يتوقع التركيب البلاغي البياني، فبنية البيت تشي بابتداء التركيب الحامل للقافية مع العجز؛ لأن تركيب الصدر ينتهي بجملته مع نهاية الشطر، لكن (المقادير) مبتدًا يشي بما هو قادم نحويًا لكن باعتباره خبرًا، والتركيب لا يحتمل أكثر من الخبر الاسم المفرد، ودلاليًا يشي بأن المراد قياس تحمل تلك السهام في عروض الصدر. إذن فالعجز وقافيته وإن كانا مرتفعي الإعلامية لتركيبهما البياني من المستوى الثالث، لكن تنخفض الإعلامية بالرجوع إلى ذكر تركيب الشطر الأول البياني والنحوي، ثم على مستوى جملة العجز تنخفض الإعلامية – أو قل تستمر على مستواها الثاني- بالرجوع إلى المبتدأ لتوقع الترتيب الطبيعي للجملة الإسمية، وبرغم ذلك يحمل البيت معنى يؤكد فيه المتقدم من ثنائية الأمل واليأس وجدليتهما الموصلة إلى الأمل مع الاستقرار على المستوى الثاني بمعونة البنية البيانية. وقياس تحمل تفعيلة الضرب كاملة إلا من حركة الراء.

5- وَلَكَم أَجدى قُعودٌ- وَلَكم أَكدى التِماسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن-فعلاتن فاعلاتن

الوصل هنا إشباع لحركة مصدر فعل رباعي=التمس وزنه افتعل، وفيه يقال ما قيل في البيت السابق من الموازنة بين شطري البيت وجدلية الأمل واليأس، وأثر ذلك في الإعلامية من المستوى الثاني، بارتفاعها ابتداء بمفارقة التركيب البياني في الشطر الأول ثم على الرغم من توقع الترتيب إلا أن البنية البيانية وحدودية الخيارات في القافية تحافظ على المستوى الثاني من الإعلامية. وكما كان في البيت السابق من تذبذب بين توقع التركيب والبنية البيانية في الشطر الثاني، وقع ذلك في هذا البيت لكن ليس بذكر المبتدأ وإنما بذكر الفعل والاختتام بترتيب طبيعي من ذكر الفعل في القافية التي يحملها لفظ (التماس) بالتفعيلة كلها من الضرب إلا من حركة الدال.

6- وَكَذا الدَهرُ إِذا ما-عَزَّ ناسٌ ذَلَّ ناسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\\

فعلاتن فعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع لحركة اسم جامد، الإعلامية فيه تنخفض من المستوى الثاني إلى المستوى الأول لتأصيل القاعدة التي أسسها ابن زيدون في الأبيات الأربعة الأولى مما يعينه على الحجاج الذي سيقدمه في بقية القصيدة. فالإعلامية مع بداية الشطر الثاني تنخفض بالرجوع إلى بنية البيت حتى قوله: "عز ناس" فيتوقع المتلقي فيها القافية من حيث تكرار التركيب الدلالي، ومحدودية الخيارات وتوقع التناقض مع لفظ الدهر بالرجوع إلى الأبيات السالفة، والقافية هنا متوقعة تركيبيًا وهي هنا فاعل يقال فيه ما قيل في البيت السابق من التوالي التركيبي الطبيعي. القافية جزء من الضرب الذي تكونه من جملة (ذل ناس=فاعلاتن) كأنها صدى مضاد يقال في التفعيلة الأولى من العجز (عز ناس=فاعلاتن).

7- وَبَنو الأَيّامِ أَخيا-فٌ سَراةٌ وَخِساسُ

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فعلاتن

الوصل إشباع لحركة جمع اسم مضعف على وزون فِعال، وهو جزء من ثنائية تبدأ بعد حركة واحدة من الشطر الثاني تنخفض فيها الإعلامية بعد أن ارتفعت ابتداء في نهاية الشطر الثاني بتقسيم الناس إلى أخياف، وهم أم واحدة لآباء مختلفين وهذا تناص مع (الميداني, 1962، 2، 397). والظريف هنا أن كلتا الكلمتين اللتين تشيران إلى تقسيمة الناس إعرابها بدل (لأخياف)، (فسراة) بدل لـ(أخياف) خبر (بنو) المضافة إلى الأيام، و(خساس) كذلك بدل، فتأسيس الرفع إذن ابتدأ بالمبتدأ في بداية البيت ليصل إلى النائية المذكورة. إذن فالإعلامية تنخفض بالتقدم إلى ذكر (سراة) لتفسيرها الأخياف.

ولعلنا نشير هنا إلا الجرس الموسيقي في ابتداء سراة بالسين وختام النقيض في الطرف الآخر (خساس) بالسين كذلك مما يعين على استقرار الإعلامية من حيث إن المتوقع الجناس وهذا يعلي من الإعلامية بمفاجأة المستمع بالمتوقع من الخيارات النادرة وبتوقع هذا الجناس وترقبه لمعرفة القافية مسبقًا. (وخساس) كلها تحمل الضرب كاملًا في مقابل سراة التي تحمل التفعيلة الأولى كاملة إلا من حركة الفاء، وكلتاهما يعتريهما الخبن

8- نَلبَسُ الدُنيا وَلَكن- مُتعَةٌ ذاكَ اللِباسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل في لباس إشباع لحركة المصدر من الفعل الثلاثي الصحيح (لبس)، وهو مبتدأ مؤخر خبره متعة، والتأخير هنا أفاد رفع الإعلامية لاسيما بعد الإضراب المستفاد من (لكن) في نهاية الشطر الأول من ناحية، ورد الصدر على العجز من ناحية أخرى، فنحن إذن في المستوى الثاني من الإعلامية. والكلمة الحاوية للقافية (اللباس) تشمل التفعيلة الأخيرة كلها إلا من حركة الكاف السابقة.

إن خفض الإعلامية في أبيات القسم الأول كائن لتثبيت ثنائية الأمل واليأس في المقدمة التي يبني عليها ابن زيدون عتابه الدهر، وهنا يريد للمتلقي أن يكمل البيت ويثبت المعلومة وهذا ما يعينه فيه محدودية الاختيارات في القافية، وإنما أراد خفض الإعلامية ليشرك المتلقي في تصديق ما سيكون نتيجة لهذا الواقع القائم والسنة الكونية.

القسم الثاني من القصيدة يشمل الأبيات 9 حتى 11 وفيها خطاب مباشر لأبي حفص بن برد:

9- يا أَبا حَفصٍ وَما سا-واكَ في فَهمٍ إِياسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع لرفع الفاعل المعبر عنه باسم علم (إياس)، وتأخيره رفع الإعلامية من حيث أن الفاعل يتوقع اتصاله بالفعل، لكنه هنا جاء على صورة المقارنة بالفهم الذي تفوق فيه أبو حفص بن برد المذكور في أول البيت ليرده على العجز بالمقارن به وهو إياس بن معاوية الذي يضرب فيه المثل بالذكاء بقولهم أذكى من إياس (الثعالبي، 1985، 93)، فالذي أعلى الإعلامية هنا إذن التفريق بين الفعل وفاعله بوجه المقارنة بين المذكورين. فالرافع للإعلامية التركيب النحوي من تأخير وتقديم، وضرب المثل بإياس في الفهم فيمكن أن نقرر أننا في المستوى الثالث للإعلامية. وكلمة (إياس) تحمل أكثر من تفعيلة لضرب إلا من سبب خفيف.

10- مِن سَنا رَأيِكَ لي في -غَسَقِ الخَطبِ اِقتِباسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن-فعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع حركة مصدر من الفعل اقتبس على وزن (افتعل)، وهو مبتدأ مؤخر، لكن حقه التأخير بعد (رأيك) الذي يتم فيه الخبر وقد تأخر إلى القافية، فالإعلامية هنا على المستوى التركيبي لا تعدو أن تكون بين المستوى الأول وأول المستوى الثاني، وهي بعد لم تكن عالية هنا لتصدير (سنا) في مطلع البيت الذي يشي بـ(اقتباس) في الضرب لاسيما مع الرجوع إلى طبيعة الأبيات من استحضار التضاد ورد العجز على الصدر. و(اقتباس) تحتل الضرب كاملًا.

11- وَوِدادي لَكَ نَصٌّ -لَم يُخالِفهُ قِياسُ

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\\

فعلاتن فعلاتن – فاعلاتن فعلاتن

الوصل إشباع علامة الرفع في الفاعل قياس الذي جاء على صيغة مصدر فعل ثلاثي أجوف، والإعلامية فيه منخفضة لكنها مقصودة بحيث إن المتلقي يتوقع مقابلة الإثبات في الشطر الأول في قوله

(ودادي لك) نفي أي مخالفة قد تأتي من الطرف الآخر الملازم لمنظومة التشريع الإسلامية: أي النص والقياس، لكن ما يرفع الإعلامية إلى المستوى الثاني البنية البيانية من تشبيه الوداد بأصول التشريع الإسلامي. وكلمة قياس التي تشتمل على القافية تستغرق كل تفعيلة الضرب إلا حركة في التفعيلة المخبونة.

وفي هذه المجموعة الثانية من الأبيات تنخفض الإعلامية بأساليب مختلفة لتصل إلى مفارقة إثبات ثناء الممدوح، وقد استخدم الشاعر لإخفاض الإعلامية هنا الصيغ الطبيعية للجملة الفعلية من إتباع الفاعل الفعل لكن مع مفارقة المقابلة والتلازم، كما هو الحال في البيت التاسع والحادي عشر من جهة، وتأخير ماحقه التأخير من مبتدأ نكرة خبره شبه جملة لكن بحشو طرفي الجملة ما يوحي بالمفارقة والتضاد كما في البيت العاشر.

في المجموعة الثالثة يشرح ابن زيدون واقع الأمر الذي يعانيه تفسيرًا لما تقدم من حال الدهر الذي فصله في المقطع الأول، وهذه المجموعة تستغرق

الأبيات 12 حتى 16:

12- أَنَا حَيرانٌ وَلِلأَم-رِ وُضوحٌ وَالِتِباسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن – فعلاتن فاعلاتن

الوصل اسم مصدري معطوف على مبتدأ مؤخر وجوبًا، وخفض من إعلاميته أنه جزء من تضاد بات في سياق القصيدة متوقعًا، وهو معطوف على مرفوع، وهذا كله متوقع لخفض إعلامية الجملة في صدر البيت "أنا حيران" وتفسير الحيرة بأنها أمر واقع بين الوضوح والالتباس، وكلمة وضوح إذ تسبق التباس بعد الحيرة المتحققة في بداية الشطر توجب حضور نقيضها، فإذا حققنا الضرورات العروضية وجب استخدام كلمة "اقتباس"، والكلمة استغرقت الضرب إلا من حركة.

13- ما تَرى في مَعشَرٍ حا-لوا عَنِ العَهدِ وَخاسوا

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فعلاتن

الوصل مد الواو المتمثل في واو الجماعة الضمير المتصل بالفعل الماضي الأجوف وحرف علته الألف المنقلب عن الياء. و(خاسوا) معطوف على (حالوا عن العهد) وهي جملة يتم بها معنى السؤال الاستنكاري (ما ترى) الذي بطبيعته يرفع الإعلامية إلى المستوى الثاني، ولكن القافية هنا لا تزيد من مستوى الإعلامية، فلا تقدم مفارقة وإن كانت تدعم المعنى بحدود شروط القافية. و(خاسوا) تستغرق تفعيلة الضرب إلا من حركة الدال.

14- وَرَأَوني سامِرِيًّا -يُتَّقى مِنهُ المَساسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع اسم مصدري إعرابه نائب فاعل فصل بينه وبين الفعل بجر ومجرور ليقع في قافية البيت، ولكن خفض الإعلامية هنا لم يكن إلا باستحضار خارجي يكمن في الإشارة إلى قصة السامري في القرآن (طه: 97) بقوله "سامريًا"، ليتوقع لفظ "مساس" في الضرب إلا أن صيغة نائب الفاعل هي ما وضعته في مقام الرفع وكانت على وزن فِعال من الفعل المضعف مسّ، فارتفعت الإعلامية بمعاونة التشبيه إلى المستوى الثاني. واستغرقت تفعيلة الضرب عدا السبب الخفيف.

15- أَذأُبٌ هامَت بِلَحمي -فَاِنتِهاشٌ وَاِنتِهاسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

وكما البيت الثاني عشر، الوصل اسم مصدري معطوف على مبتدأ محذوف الخبر تقديره كائن، وخفض من إعلاميته أنه جزء من متلازمين متجانسين ومعطوف على مرفوع. والانتهاس يحمل معنى ليس في الانتهاش وإن كان بعطفه على الانتهاش يستعرض صور الهيام باللحم المرشحة في الصدر، روى صاحب اللسان قائلًا "قال الليث: النهش دون النهس، وهو تناول بالمف، إلا أن النهش تناول من بعيد كنهش الحية، والنهس القبض على اللحم ونتفه، قال أبو العباس: النهش بإطباق الأسنان، والنهس بالأسنان والأضراس" (ابن منظور، ب. ت.، 6، 360). وخفِضت إعلامية الجملة لتفسير هيام الأذؤب باللحم، فلا يكون ذلك بحسب إمكانات القافية إلا بما يدور في حقل العض الدلالي، وبتحقيق الشروط العروضية وجب استخدام كلمة "انتهاس" لا سيما أنها قد نمت عليها بما يشبه الترشيح البديعي كلمة "انتهاش"، لكن كل ذلك جاء في البيت على صورة الاستعارة التمثيلية بالإشارة إلى الأبيات السالفة، وهذا ما رفع المستوى إلى الدرجة الثانية. وكلمة (وانتهاس) استغرقت الضرب.

16- كُلُّهُم يَسأَلُ عَن حا-لي وَلِلذِئبِ اِعتِساسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن- فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع لمصدر فعل خماسي جاء مبتدأ مؤخرًا وجوبًا فلا ترتفع الإعلامية بالمستوى التركيبي على مستوى البيت، لكن الإعلامية هنا عالية في مستوى القصيدة؛ لأنه يفسر ما تقدم من سؤال الأعداء باستعارة تمثيلية استوضح بها الشاعر أسباب سؤال الأعداء بأنه سبيل إلى أذيته، وقد نميل إلى ارتفاع الإعلامية إلى المستوى الثاني في العجز بسبب الاستعارة التمثيلية. والضرب حمل كلمة القافية إلا من حركة حرف الباء.

وفي هذه الأبيات يشرح ان زيدون أسباب حيرته التي خاطب فيها ابن برد وتصوره للعالم. فكان العطف بين المتجانسين أو المتناقضين سبيلًا إلى خفض الإعلامية كما في البيت الثاني عشر مع تحقيق أن المعطوف على مبتدأ مؤخر، وقد استخدم هذا الأسلوب من استحضار المبتدأ المؤخر في البيت الخامس عشر لتفسير حال العدو ورفع الإعلامية برغم توقعها من المستوى الأول على المستوى النحوي. وفي البيت الرابع عشر جاء بعطف المتجانسين لتفسير

حال الأعداء معه. ولأول مرة في القصيدة يستخدم الشاعر المبني لما لم يسم فاعله لإيقاع لفظ مستحضر من إشارة قرآنية لا يتصور تغييرها في موقع القافية، وهو هنا لا يرفع من مستوى الإعلامية لإشراك المتلقي بحقيقة ما يعيشه ابن زيدون مع أعدائه وهذا كفيل بأن يصدقه المتلقي فيما يلاقي؛ لأن المتلقي استطاع أن يكمل ألفاظ ابن زيدون فهو يشاركه النتائج.

الأبيات الآتية تشكل المقطع قبل الأخير الذي يحمل معاني الحياة بعد الموت الأمل بعد اليأس، أي النقيض الذي يقابل المقاطع الأولى من القصيدة، اتباعًا لروح القصيدة بصورة عامة، وهو يستغرق الأبيات 17 حتى نهاية القصيدة مع البيت 23:

17- إن قَسا الدَهرُ فَلِلماءِ مِنَ الصَخرِ انبِجاسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن – فعلاتن فاعلاتن

الوصل مصدر لفعل خماسي وزنه انفعل، وإعرابه مبتدأ مؤخر وجوبًا لخبر شبه جملة، فصل بينه وبين خبره من الحشو جار ومجرور ينم عن صورة معلومة من الأمل المولود من عين الضعف يمكن أن نلحظها في القرآن (البقرة: 60؛ الأعراف: 160)، وكل ذلك بعد جواب للشرط المقدم في صدر البيت لتنخفض الإعلامية بأسلوب يريد منه الشاعر، كما سلف، أن يشرك المتلقي في اعتقاده ليصدقه لكن في هذه المرة، ليصدق أن الشاعر قادر على تجاوز ما تقدم من مآس، وكل ذلك يعتمد على جدلية النقائض، فالصخر ينبجس منه الماء، إلا أن الإعلامية تحافظ على مستواها الثاني بإلباس المعنى التشبيه التمثيلي من الصور البيانية كما كان الحال مع الأبيات السابقة الخامس عشر والسادس عشر، ونلحظ هنا استخدامه لـ(انبجاس) مصدر (انبجس) لموافقة القافية واستحضارًا للصورة القرآنية من آية الأعراف. و"انبجاس" لولا حركة الراء لاستغرقت المصدر تفعيلة الضرب التامة كاملة.

18- وَلَئِن أَمسَيتُ مَحبو-سًا فَلِلغَيثِ اِحتِباسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن- فاعلاتن فاعلاتن

الوصل مصدر لفعل خماسي وزنه افتعل، وإعرابه مبتدأ مؤخر وجوبًا لخبر شبه جملة، وهو كما سبق جواب لجملة الشرط، وجواب الشرط في هذا البيت لم يأتِ بمقابلة أو نقيض، وإنما جاء باستعارة تمثيلية يفسر فيها واقع الحال كما في البيت الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر وهي تحافظ على المستوى الثاني من الإعلامية، ويتوقع المستقبل من أنه سينطلق بأحسن حال كالغيث إذا حبس ثم انطلق، والماء في اللغة العربية معادل موضوعي للحياة (السرحان، 371). ولولا حركة الثاء لاستغرقت "احتباس" تفعيلة الضرب التامة كاملة.

19- يَلبُدُ الوَردُ السَبَنتى-وَلَهُ بَعدُ اِفتِراسُ

0\0\\0\0\0\\\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن – فعلاتن فاعلاتن

الوصل من مصدر خماسي لفعل وزنه افتعل، وهو مبتدأ مؤخر وجوبًا لخبر شبه جملة فصل بينه وبين المبتدأ بظرف (بعد)، وليس البنية النحوية التي خفضت الإعلامية وحسب، بل إن نمط الجدلية من تضاد ونقائض التي أسسها الشاعر منذ بداية القصيدة كان قد رشحت لفظ (افتراس) منذ بداية النطق بكلمة (يلبد) وفاعلها (الورد)، لتكون صورة من الصدر على العجز، والورد السبنتى الأسد الشجاع. إلا أن البيت في سياقه العام مرتفع الإعلامية إلى المستوى الثاني بكونه جاء استعارة تمثيلية كما في البيت الخامس عشر. وبحركة الدال في كلمة بعد، استغرقت "احتباس" تفعيلة الضرب التامة كاملة إلا حركة.

20- فَتَأَمَّل كَيفَ يَغشى-مُقلَةَ المَجدِ النُعاسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع حركة الاسم المصدري "نعاس" وإعرابه فاعل، والإعلامية عند بلوغه تكون عالية إلى المستوى الثالث لسببين، الأول تصدير البيت بـ"تأمل" التي توحي بما يحتاج إلى التركيز وقد يكون مناط تعجب، والسبب الآخر تأخير فاعل (يغشى) لاسيما بعد أن احتشى ما بين الفعل وفاعله الإشارة إلى مجد مجسم بإضافته إلى (مقل) المفعول به المقدم، وإن كانت "مقلة" ربما قد رشحت الحديث عن النعاس إن أرجع البصر في السياق. وتستغرق كلمة "النعاس" الضرب إلا من حركة الدال.

23- وَيُفَتُّ المِسكُ في التُر-بِ فَيوطا وَيُداسُ

0\0\\\0\0\\\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن- فعلاتن فاعلاتن

والوصل هنا إشباع حركة فعل مبني على ما لم يسم فاعله لفعل أجوف مسند إلى الغائب المذكر وهو بعد معطوف على)فيوطا)، وفاؤها الفاء

الفصيحة التي يقدر لها جملة شرطية تفهم من الفعل)يفت)في صدر البيت، كأن الشاعر قال " فإذا يفت يوطا"، وعلى هذا فالفعل)يوطا)متوقع على مستوى التركيب لكن لا يتوقع على المستوى الدلالي إلا جزئيًا بتلفظ (الترب) التي ترشح استخدام بقية الألفاظ المشتركة في الحقل الدلالي، فالكلمة التي تحمل القافية "يداس" هنا عطف على ما اشتركت معه في الحقل الدلالي كقول الشاعر في البيت الرابع عشر (فانتهاس وانتهاش)، فالإعلامية بهذا من المستوى الثاني وقد عززها لفظ (يداس) الذي زاد في المعنى وأكده، وأن البيت في صورته العامة جاء استعارة تمثيلية.

في هذه الأبيات تغلب صيغة المبتدأ المؤخر على الكلمة التي تحمل القافية، وفعل مبني لما لم يسم فاعله. أما المبتدأ المؤخر فيخفض من الإعلامية لتوقع وجوده أولًا؛ ولأنه غالبًا ما يأتي نتيجة ترشيح يقدمه لفظ يشير إلى الحقل الدلالي مدار الكلام. أما الفعل فتأخيره وكونه جزء من منظومة مجازية يرفع الإعلامية وإن تقدم تركيب إضافي يحمل لفظًا من الحقل الدلالي المتعلق به لفظ القافية. وأضعف هذه القوافي إعلامية الفعل المعطوف على ما فعل يرادفه (وإن جزئيًا)، والمعطوف عليه يتم به معنى جواب الشرط المقدر للفاء الفصيحة. ويجدر بنا الإشارة إلى أن الأسماء الواردة مصادر لأفعال خماسية أوزانها بين افتعل وانفعل، وفاعل لفعل ثلاثي، أما الفعل فهو لأجوف مبني للمجهول ليحال إلى صيغة تصلح للمردوف بالألف. لكن كان دور الصورة البيانية هنا، وهي الاستعارة التمثيلية، كبيرًا في رفع الإعلامية أو قل المحافظة على المستوى الثاني منها، إلا البيت العشرين الذي تضافرت فيه البنية التركيبية مع البنية الدلالية واختيار القافية في رفع هذه الإعلامية،

الأبيات الختامية تمثل ختامًا للرسالة التي وجهها ابن زيدون لصاحبه ابن برد الأصغر، وهي:

24- لا يَكُن عَهدُكَ وَردًا-إِنَّ عَهدي لَكَ آسُ

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\0\

فاعلاتن فعلاتن- فاعلاتن فعلاتن

الوصل إشباع لضمة خبر إن، وهو اسم رشح ظهوره في الضرب كلمة (ورد) في العروض، ولعل بناء الصدر على نفي ينم عن إثبات في العجز، وإن كان كل ذلك يدور في إعلامية من المستوى الثاني لولا الصورة البيانية من التشبيه البليغ لكانت من المستوى الأول، فالحقل الدلالي واحد والتركيب النحوي طبيعي. و"آسُ" تستغرق نصف تفعيلة الضرب المخبونة.

25- وَأَدِر ذِكرِيَ كَأسًا-ما اِمتَطَت كَفُّكَ كاسُ

0\0\\\0\0\\0\-0\0\\\0\0\\\

فعلاتن فعلاتن- فاعلاتن فعلاتن

الوصل إشباع ضمة الفاعل الاسم المفرد وهو مؤخر، وإن رشحت ظهوره كلمة "كأس" في العروض، إلا أنه -كما البيت التاسع عشر – إعلاميته يحددها وجوده في بنية مجازية تجسيمية وإن نم عليها لفظ (كفك) الذي يحدد الحقل الدلالي لما سيسند إليه الفعل (امتطت)، لتنتقل من رفع الإعلامية إلى المستوى الثالث في (امتطت كفك)، إلى نزولها باعتبار المتقدم في (كفك كاس) إلى المستوى الثاني. و"كاس" تستغرق نصف تفعيلة الضرب المخبونة.

26- وَاِغتَنِم صَفوَ اللَيالي-إِنَّما العَيشُ اِختِلاسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\0\

فاعلاتن فاعلاتن- فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع ضمة الخبر المكون من اسم مصدر لفعل خماسي وزنه افتعل وقد جاء في موقع رتبته بعد الاسم المحصور به، وهذا ما أعلى الإعلامية في البيت إلى المستوى الثالث. فيحث الشاعر في الصدر على اغتنام الأوقات التي تصفو ويبدو من ذلك أنها قليلة، فجاء العجز ليحصر العيش كله في أمر واحد، وهو ما وقع في خبره وقافية البيت، أي (الاختلاس)، وهو عين اغتنام الليالي الصافية النادرة. فالشاعر جاء بصيغة ضعيفة الإعلامية؛ لأن البنية الدلالية كافية بأن تحتمل كل الإعلامية المرادة فأي حمل من الإعلامية بعد ذلك سيدخل المعنى في اغتراب وحيرة. و"اختلاس" تستغرق الضرب كله إلا من حركة السين.

27- وَعَسى أَن يَسمَحَ الدَهـ-رُ فَقَد طالَ الشِماسُ

0\0\\0\0\0\\0\-0\0\\0\0\0\\\

فعلاتن فاعلاتن- فاعلاتن فاعلاتن

الوصل إشباع ضمة الفاعل المشكل من مصدر الفعل الثلاثي شمس. وجاءت بإعلامية ضعيفة على مستوى الرتبة والدلالة، بل وتركيب البيت كاملًا. فالبيت هنا لا يحمل على مستوى القصيدة إعلامية عالية، بل منخفضة ولا يوحي ببهجة ولا استغراب ولا تعجب ولا مفارقة، إنما هو ومضمونه وتركيبه ختام رسالة معتادة يمكن أن يعبر عنها بصيغة مسكوكة مبتذلة مثل "إلى اللقاء"، من أجل ذلك كانت إعلاميته من المستوى الأول. و"الشماس" تستغرق الضرب كله إلا من حركة اللام.

إذن فهذه الأبيات الختامية تضعف فيها الإعلامية على المستوى العام للقصيدة لكن تركيبها الداخلي يحافظ على المستوى الثاني من الإعلامية

مستعينًا بالتراكيب البيانية. ولكن البيت السادس والعشرين ترتفع فيه الإعلامية بصورة نادرة في القصيدة يعينها التركيب لا الصورة البيانية، لتكون ذروة قبل الختام في البيت الأخير الذي لا يجاوز المستوى الأول، وهذا لو تجاوزنا حد براعة وحسن الختام في البديع باعتباره بيتًا واحدًا (ابن معصوم، 6، 324)، فإن الجمع بين آخر بيتين في القصيدة من حيث الإعلامية يوصلنا إلى ختام من المستوى الثاني؛ وذلك بأسلوب مميز من الارتفاع إلى المستوى الثالث في البيت السادس والعشرين، ثم النزول إلى المستوى الأول في هذا البيت لتأكيد روح الرسالة في القصيدة.

الخاتمة:

لاختبار مقياس الإعلامية في نص عربي، وضع المقياس في تحدي الشعر العربي القديم، باختيار بنية شعرية من وزن وقافية محدودين بمرونة محدودة، في محاولة لفهم الإجراءات التي يقوم بها منتج النص الإبداعي ليحافظ على البنية الإعلامية بصورة تعكس مراده وإبداعه، كل ذلك في حدود الإمكانات العربية في القصيدة العربية العمودية، فكانت النتائج كالآتي:

- مما يرفع الإعلامية في البيت الواحد بعامل المفاجأة مخالفة البنية النحوية المتوقعة من تأخير، أو حتى حشو بين أركان الجملة التي يتوقع فيها التوالي.
- البنى والتراكيب البيانية مع استقرار البنية النحوية ترفع الإعلامية كذلك إلى المستوى الثاني، إلا إذا كانت استعارة تمثيلية.
- الاستعارة التمثيلية في البيت الواحد لا ترفع الإعلامية؛ لأن بنيتها الداخلية إذا كانت تستغرق البيت، لا تقدم مستوى دلاليًا غير متوقع، إنما تحسب رفعًا للإعلامية إذا قيست في القصيدة كاملة، كمنزلة المجازات وبنى البيانية الأبسط (التشبيهات والاستعارات المكنية والتصريحية) في البيت.
- التفصيل بعد الإجمال في مستوى البيت الواحد يرفع من الإعلامية لما يحتويه من معنى جديد قد يحمل المفاجأة.
- في البينة النحوية المتوقعة، يرفع الجناس والتضاد الإعلامية، لكن قد يخفضان الإعلامية إذا تكرر استخدام المحسن البديعي أو أوحي به في طبيعة القصيدة -كالتضاد والمقابلة في القصيدة السينية- فيصبح متوقعًا لا سيما بالأوزان والقوافي محدودة الخيارات كما في مثال سينية ابن زيدون.
- تعمل الاقتباسات على جانبين، فترفع الإعلامية ابتداءً لعدم توقع استحضارها، لكن تنخفض الإعلامية في سياق بنية الاقتباس نفسه لاسيما إن كان اقتباسًا معلومًا كالاقتباس القرآني.
- من الأساليب التي ترفع الإعلامية الحصر، والاستفهام الإنشائي، والأمر في صدر البيت إذا خرجت عن معناها الأصلي.
- مما يخفض الإعلامية في النص التلازم بين الألفاظ تركيبيًا أو دلاليًا، ومن ذلك الترشيح.
- قد تكون القافية من أدوات خفض الإعلامية إن كانت في حدود ضيقة من الاختيار.
- يكون خفض الإعلامية رجعيًا (بالإشارة إلى مذكور سابق) في القصيدة الواحدة إذا تكرر الأسلوب، وإن كان الأسلوب عالي الإعلامية ابتداء.

أما على مستوى مقاطع القصيدة فتراوحت بين إعلاء الإعلامية وخفضها وإن كان أغلب القصيدة في المستوى الثاني، والتفصيل بحسب الآتي:

- في المقطع الأول استقرت الأبيات على المستوى الثاني من الإعلامية باستغلال تكرار الأسلوب لخفض الإعلامية الرجعي، وذلك لربط المتلقي بالمعنى المطروح في القصيدة، ولكي يجعل المتلقي متعاطفًا مع الخطاب القائم.
- في المقطع الثاني استقرت الإعلامية على المستوى الثاني، وكان في مدح المخاطب، هو ما تحمله المقطع في سياق تقديم المخاطَب في القصدة باعتبارها رسالة.
- يعود الشاعر إلى الاستقرار في المستوى الثاني من القصيدة في المقطع الثالث لنفس الأسباب في المقطع الأول وإن كان يرتفع إلى المستوى الثالث بقرب النهاية وهذا ليترك ما يمكن أن يعبر عنه تجوزًا بـ"حسن الختام".
- في المقطع الأخير تنخفض الإعلامية على نحو واضح في الأبيات لتناسب الختام المعهود في الرسائل وهو وإن كان في ظاهره يضعف الإعلامية في البينة لكن في صورة القصيدة العامة يضفي شيئًا من الطرافة لاتساق شكل الرسالة.
- إن ارتفاع مستوى الإعلامية أو انخفاضه لا يعني بالضرورة الجودة مطلقًا أو السوء مطلقًا، ولكن التناوب باعتبارات مناسبة للمطلوب، حتى في صيغة إبداعية كالشعر العربي القديم، يؤدي المطلوب من إمتاع المستمع وإيصال المراد.

وأخيرًا فالموصى به أن تطبق مقاربات مؤسسة على معيار الإعلامية على نصوص عربية شعرية متعددة، وأن تبنى أدوات الاختبار على ما تأسس في التراث العروضي، والنحوي، والبلاغي العربي؛ لاستكشاف إمكانات الشاعر العربي في بناء الإعلامية المناسبة للنص، ولتطوير منهج لتطبيق معيار الإعلامية في الشعر العربي.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم.

ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ت. 542هـ\1147م. (1997). *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*. تحقيق إحسان عباس. (ط1). بيروت: دار الثقافة.

أبو نواس، الحسن بن هانئ ت. 198هـ\813م. (2010). *ديوان أبي نواس برواية الصولي*. (ط1). أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد ت. 429هـ\ 1038م. (1985). *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. (ط1). القاهرة: دار المعارف.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن ت. 471هـ\1078م. (1991). *أسرار البلاغة*. تحقيق محمود محمد شاكر. (ط1). جدة: دار المدني.

الخطيب، عبد اللطيف محمد. (2003). *المستقصى في علم التصريف*. (ط1). الكويت: دار العروبة.

ابن الدهان، أبو محمد سعيد بن المبارك بن الدهان النحوي ت. 569هـ\1174م. (2005). *دروس في العروض*. (ط1). القاهرة: مكتبة الرشد.

دي بوجراند، روبرت. ودريسلر، ولفجانج. (1992). *مدخل إلى علم لغة النص*. ترجمة إلهام أبوغزالة وعلي خليل أحمد (ط1). نابلس: مركز نابلس للكمبيوتر.

دي بوجراند، روبرت. (1998). *النص والخطاب والإجراء*. ترجمة تمام حسان، (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

ربابعة، موسى. (2000). *جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية*. (ط1). عمّان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.

ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج ت.283هـ\896م. (2002). *ديوان ابن الرومي*. (ط1). بيروت: المكتبة العصرية.

ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي ت.463هـ\1071م. (1980). *ديوان ابن زيدون ورسائله*. شرح وتحقيق علي عبدالعظيم (ط2). القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ابن السراج، أبو بكر محمد بن عبدالملك الشنتريني الأندلسي ت. 550هـ\1156م، (1968). *المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي*. (ط1). بيروت: دار الأنوار.

السرحان، عبد الله عيسى. (2022). شرعية السلطة والشعر في أندلس ملوك الطوائف. *مجلة كلية دار العلوم*، 39 (139)، 341-382.

الشامي، أحمد. (2020). *معايير النصية دراسة في نحو النص*. (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

الشريف الرضي، أبو الحسن السيد محمد بن الحسين ت.406هـ\ 1015م. (1986). *ديوان الشريف الرضي*. (ط1). طهران: مطبعة وزارة الإرشاد الإسلامي.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير ت. 310 هـ / 923م. (1967). *تاريخ الأمم والملوك أو تاريخ الطبري*. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. (ط2). بيروت: دار التراث.

الطيب، عبد الله. (1989). *المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها*. (ط2). الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

علي، جواد. (2001). *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*. (ط4). لندن: دار الساقي.

عنان، محمد عبد الله. (1997). *تاريخ دولة الإسلام في الأندلس*. (ط4). القاهرة: مكتبة الخانجي.

الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة التميمي ت. 110هـ\728م. (1960). *ديوان الفرزدق* (ط1). بيروت: دار صادر.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكندي ت. 354هـ\965م، (ب. ت) *ديوان المتنبي*. (ط1). بيروت: دار صادر.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي ت. 449هـ\1057م. (1924). *اللزوميات لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء*. (ط1). القاهرة: مكتبة الخانجي ومكتبة الهلال.

ابن معصوم، السيد علي خان بن ميرزا أحمد صدر الدين الشيرازي ت.1119\1709م. (1968). *أنوار الربيع في أنواع البديع*. تحقيق شاكر هادي شكر. (ط1). النجف: مطبعة النعمان.

المقري، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني ت.1041هـ\1631م. (1968). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*. تحقيق إحسان عباس. (ط1). بيروت: دار صادر.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ت. 711هـ\1311م. (ب. ت.) *لسان العرب*. (ط1) بيروت: دار صادر.

الهاشمي، أحمد. (1999). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*. تحقيق يوسف الصميلي. (ط1). بيروت: المكتبة العصرية.

الهاشمي، أحمد. (2006). *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*. ضبطه وعلق عليه علاء الدين عطية. (ط3) بيروت: دار البيروتي.

References

The Holy Quran

Abū Nuwwās, Al-Ḥasan Ibn Hānaiʾ d.198 H\ 813 CE. (2010). *Abī Nuwwās bi-Ruwāyah al-Ṣūlī's Collection of Poetry*. (1st edition). Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture & Heritage.

Aldiwan.com

al-Farazdaq, Hammām Ibn Ghālib Ibn Ṣaʿṣaʿah al-Tamīmī d. 110 H\ 728 CE. (1960) *al-Farazdaq's Collection of Poems*. (1st edition). Beirut: Ṣādir Publishing House.

al-Hāshimī, Aḥmad. (1999). *The Jewels of Rhetoric in the sciences of al-Maʿānaī (Manings) wa-al-Bayān (Clarity) and Badīʿ (Creativity)*. Yūsuf al-Ṣumaylī (ed.). (1st edition). Beirut: ʿAṣriyya Bookstore.

ʿAlī, Jawād. (2001). *The Detailed in Pre-Islamic Arab History*. (4th edition). London: al-Sāqī Publishing House.

al-Jurjānī. ʿAbd al-Qāhir Ibn Abd al-Raḥmān d. 471 H\ 1078 CE. (1991). *The Secrets of Rhetorics*. Maḥmūd Muḥammad Shākir (Ed.). (1st edition). Jeddah: al-Madanī Publishing House.

al-Khaṭīb,ʿAbd al-Laṭīf Muḥammad. (2003). *The Survey in Morphology*. (1st edition). Kuwait: al-ʿUrūbah Publishing House.

al-Maʿarrī, Abū al-ʿAlāʾ Aḥmad Ibn ʿAbd Allāh Ibn Sulaymān al-Tanūkhī d. 449 H\ 1057 CE. (1924). *The Restricted Poems of The Poet of The Philosophies and The philosopher of The Poets.* (1st edition). Cairo: al-Khānjī wa-Maktabah al-Hilāl Bookstore.

al-Maqqarī, Shihāb al-Dīn Abū al-ʿAbbās Aḥmad ibn Muḥammad d. 1041 H\ 1631 CE. (1968). *The Breath of Perfume from the Branch of Flourishing Al-Andalus and Memories of its Vizier Lisan ud-Din ibn ul-Khattib*. (Ed.). (1st edition). Beirut: Ṣādir Publishing House.

al-Mutanabbī, Abū al-Ṭayyib Aḥmad Ibn al-Ḥusayn al-Juʿfī al-Kindī d. 354 H\ 965 CE. (n.d). *al-Mutanabbī's Collection of Poems*. (1st edition). Beirut: Ṣādir Publishing House.

al- Sarḥān, ʿAbd Allāh. (2022). The Legitimacy of Authority and Poetry in al -Andalus during Ṭawāʾif Period. Journal of *Dār al-ʿUlūm College*. 39 (139), 341-382.

al-Shāmī, Aḥmad. (2020). *The Parameters of Textuality, A study in Textual Grammar*. (1st edition). Cairo: ʿĀlam al-Kutub Publishing House.

al-Shariīf al-Raḍī, Abū al-Ḥasan al-Sayyid Muḥammad Ibn al-Ḥusayn d. 406 H\ 1015 CE. (1986). *al-Sharīf al-Raḍī's Collection of Poems*. (1st edition). Tehran: Islamic Guidance Ministry Publishing House.

al-Ṭabarī, Abū Jaʿfar Muḥammad Ibn Jarīr d. 310 H\ 923 CE. (1967). *The History Nations and Kings or The History of al-Ṭabarai*. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm (Ed.). (2nd edition). Beirut: al-Turāth Publishing House.

al-Ṭayyib, ʿAbd Allāh. *The Guide to Understanding Arabic Poetry and Its Creating*, (2nd edition). Kuwait: Kuwait Government's Publishing House.

al-Thaʿālibī, Muḥammad Ibn ʿAbd al-Malik d. 429 H\ 1038 CE. *The Fruits of Hearts in Possession and Relation*. (1985). Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm (Ed.). (1st edition). Cairo: al-Maʿārif Publishing House.

ʿAnān. Muḥammad ʿAbd Allāh. (1997). *The History of The Islamic State in al-Andalus*. (4th edition). Cairo: al-Sāqī Publishing House.

De Beaugrande, Robert & Dressler, Wolfgang. (1981) *Introduction to text linguistics*. (1st edtion). London and NewYork: Logman.

De Beaugrande, Robert & Dressler, Wolfgang. (1992) *Introduction to text linguistics*. Ilhām Abū Ghazālah & ʿAlī Khalīl Aḥmad (Trs). (1st edtion). Nablus: Nablus Computer Centre.

De Beaugrande, Robert. (1980). *Text, discourse, and process: toward a multidisciplinary science of texts*. (1st edition). London and NewYork: Logman.

De Beaugrande, Robert. (1998). *Text, discourse, and process*. Tammām Ḥassān (Tr.). (1st edition). Cairo: ʿĀlam al-Kutub.

Ibn al-Rūmī, ʿAlī Ibn al-ʿAbās Ibn Jurayj d. 283 H\ 896 CE. (2002). *Ibn al-Rūmai's Collection of Poems*. (1st edition). Beirut: al-ʿAṣriyyah Library.

Ibn Bassām. Abū al-Ḥasan ʿAlī Bassām al-Shantarīnī d. 542 H\ 1147 CE. (1997). *The Treasure In the Advantages of The Peninsula.* Tammām Ḥassān. (Tr.). (1st edtion). Beirut: al-Thaqāfah Publishing House.

Ibn al-Dahhān, Abū Muḥammad Saʿīd ibn al-Munārak ibn al-Dahhān al-Naḥwī (d. 569H\1179 CE). (2005). *Lessons In Prosody*. (1st edition). Cairo: al-Rushd Bookstore.

Ibn Maʿṣūm, ʿAlī Khān Ibn Mirzā Aḥmad Ṣadr al-Dīn al-Shīrāzī d. 1119 H\ 1709 CE. (1968). *The Sipring's Flowers of Badīʿ (Creativity)*. Shākir Hādī Shukr (Ed.). (1st edition). Najaf: al-Nuʿmān Bookstore.

Ibn Mnaẓūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad Ibn Makram d. 711 H\ 1311 CE. (n.d.) *The Arab Tongue*. (1st edition). Bairut: Ṣādir Publishing House.

Ibn al-Sarrāj, Abū Bakr Ibn ʿAbd al-Malik al-Shantarīnī al-Andalusi d. 550 H\ 1156 CE. (1968). *The Standard in Poetry Meters And The Sufficient in Rhyming*. (1st edition). Beirut: al-Anwār Publishing House.

Ibn Zaydūn, Abū al-Walīd Aḥmad Ibn ʿAbd Allāh al-Makhzūmī d. 464 H\1071 CE. (1980). *Ibn Zaydūn's Collection of Poems And His Letters*. ʿAlī ʿAbd al-ʿAẓīm (Ed.). (1st edition). Cairo: Nhḍah Masr Publishing House.

Rabābʿah, Mūsā. (2000). *The Aesthetics of Stylistics and Reception, and Applied Study*. (1st edition). Ammān: Ḥamādah Institute for Publishing And Distributing Academic Studies.