E-ISSN: 2706-9931
P-ISSN: 1994-473X

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, Supplement (September) 2026

A Structural Reading of the Poem "In Any Case, I Have No Inclination Away from You" by Ibn Sanaa Al-Mulk (d. 608 AH)

Nehad Bint Ahmed Abdullah Al-Mulhim [(1)] (Corresponding Author)

[(1)] **Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Al-Ahsa, Kingdom of Saudi Arabia. Orcid No: https://orcid.org/0009-0009-2760-4879**
Email: n.almulhim@kfu.edu.sa

Copyright (c) 2026 **Nehad Bint Ahmed Abdullah Al-Mulhim**

DOI: https://doi.org/10.31973/xk70v626

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Publication Dates

(Received 2025-06-03) (Revised 2025-06-14) (Accepted 2025-06-15) (Published 2026-09-15)

Abstract:

This study aims to explore the structural interplay between the themes of love and praise in the poem *In Any Case, I Have No Inclination Away from You* by Ibn Sanaa Al-Mulk, through a structuralist approach that analyzes the text internally across its linguistic layers, without reference to external contexts or authorial intention. The research employs the structuralist analytical method. The poem was divided into two major structural domains (love and praise), and these domains were examined across phonological (rhythm, paronomasia, rhyme), syntactic (parallelism, repetition, coordination, conditionality), and semantic levels (antithesis, gradation, paradox, symbolic imagery). The analysis reveals that the poem is built on a precise interweaving of amorous and laudatory structures, and that the textual unity is not disrupted by the multiplicity of themes. Rather, it is reinforced through intricate internal patterns of repetition, structural harmony, and semantic coherence. The structural composition plays a fundamental role in generating meaning and emotional resonance. To conclude, this structuralist reading demonstrates the efficacy of applying structural analysis to classical Arabic poetry, uncovering its internal coherence and artistic design. The poem serves as evidence that texts combining emotional and political themes can produce a unified poetic structure beyond traditional genre classification.

Keywords: classical Arabic poetry, Ibn Sanaa Al-Mulk, love poetry, praise poetry, structuralism.

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, Supplement (September 2026)
E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

مقاربة بنيوية لقصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب" لابن سناء الملك (ت: ٦٠٨هـ)

الباحثة نهاد بنت أحمد عبد الله الملحم (المؤلف المراسل)
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل،
الأحساء، المملكة العربية السعودية.

تواريخ المنشور

الإستلام	النسخة النهائية	الموافقة	النشر الالكتروني
(٢٠٢٥/٦/٣)	(٢٠٢٥/٦/١٤)	(٢٠٢٥/٦/١٥)	(٢٠٢٦/٩/١٥)

(مُلَخَّصُ البَحث)

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن بنية التشاكل بين الغزل والمدح في قصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب" للشاعر ابن سناء الملك، من خلال مقاربة بنيوية تدرس انتظام النص على مستوياته المختلفة، من دون الالتفات إلى السياقات الخارجية أو النوايا الذاتية، بل عبر تحليل داخلي يُبرز تماسك البناء اللغوي وجمالياته البنيوية.

اعتمدت الدراسة المنهج البنيوي التحليلي، فتم تقسيم القصيدة على بنيات داخلية كبرى (الغزل، المدح)، ثم تحليل هذه البنيات على المستويات الصوتية (الإيقاع، الجناس، التصريع)، والتركيبية (التوازي، التكرار، العطف، الشرط)، والدلالية (الطباق، التدرج، المفارقة، الصورة الكلية).

أظهرت الدراسة أنّ القصيدة تنهض على تشاكل دقيق بين بنيتي الغزل والمدح، وأن وحدة النص لا تتأثر بتعدّد الأغراض فحسب ، بل تنسجم في نسيج لغوي محكم تتعاضد فيه البنى الداخلية عبر تكرار وتوازٍ صوتي وتركيبي ودلالي. كما برز دور البنية في توليد المعنى واستدعاء التوتر الشعوري دون الحاجة إلى السياق الخارجي.

تُبرهن هذه المقاربة على أن التحليل البنيوي قادر على قراءة القصيدة العربية الكلاسيكية في عمقها البنائي، وإبراز طاقتها التنظيمية الداخلية، وأن النصوص التي تجمع الغرض العاطفي والسياسي قد تؤسس وحدة شعرية تتجاوز التصنيف الغرضي التقليدي.

الكلمات المفتاحية: ابن سناء الملك، الغزل، المدح، البنيوية.

مقدمة:

حظي الشعر العربي الكلاسيكي بمكانة مركزية في الثقافة العربية، لما يتضمنه من ثراء لغوي، وعمق وجداني، وتنوّع موضوعي، وتكثيف جمالي يجعل منه مادة خصبة للدرس والتحليل. وقد ظلّت القصيدة العربية، في بنيتها الكلاسيكية، ساحة تَنازَعَها الغزل والمدح والفخر والرثاء، تتداخل فيها الوظائف الشعرية وتتقاطع المقاصد العاطفية والسياسية والدينية، مما أتاح للدارسين النظر إلى هذه النصوص نظرة تتجاوز المعنى الظاهري إلى بنية القول وأسلوب التشكيل.

وفي هذا السياق، يبرز المنهج البنيوي بوصفه أحد أبرز المناهج النقدية التي أتاحت أدوات فعالة في تحليل النصوص الأدبية، لا من حيث محتواها فحسب، بل من حيث طرائق تشكّلها، وأسلوب انتظام عناصرها، والعلاقات الداخلية التي تربط أجزاءها على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. ومن هنا، يغدو النص الشعري بنية لغوية مغلقة تكتسب معناها من نظامها الداخلي، لا من السياقات المرجعية الخارجية.

وقد وقع الاختيار في هذه الدراسة على قصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب" للشاعر ابن سناء الملك، وهي قصيدة فريدة في بنائها؛ إذ تبدأ بخطاب غزلي وجداني عاطفي، يتداخل فيه العتاب والوجد والوصف الحسّي، ثم تتحول تدريجيًا إلى خطاب مدحي رسمي يُشيد بالملك العادل سيف الدين، فتتجاور بنية الغزل وبنية المدح في قصيدة واحدة، وتتقاطعان في مستوى من التشاكل البنيوي اللافت. هذا التشاكل لا يقتصر على مستوى الغرض، بل يمتد إلى البنى الصوتية والتركيبية والدلالية، بما يُظهر وحدة النص من داخل اختلاف المقاصد.

أهمية البحث: تتجلّى أهمية هذه الدراسة في أنها:

- تُقدّم مقاربة بنيوية لنص من الشعر العربي الوسيط لم يُسلّط عليه الضوء كثيرًا في الدراسات الحديثة.
- تُبرز كيف تتعايش البنى الغزلية والمدحية في فضاء واحد من دون أن تُخلّ بتماسك النص.
- تطبّق آليات التحليل البنيوي بشكل مفصّل على مستويات البنية الشعرية الثلاثة: الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

أهداف البحث:

١. الكشف عن البنية الداخلية لقصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب".
٢. تحليل كيفية تشكّل بنيتي الغزل والمدح داخل النص، وتتبع انتظامهما البنيوي.
٣. بيان أثر البنية الصوتية والتركيبية في تحقيق الوحدة الجمالية للنص.
٤. تفعيل أدوات المنهج البنيوي في تحليل النص الشعري الكلاسيكي بعيدًا عن التأويل السياقي.

أسئلة البحث:

١. ما مظاهر تشاكل الغزل والمدح في القصيدة؟
٢. كيف تنتظم البنى الصوتية والتركيبية والدلالية في النص؟
٣. إلى أي مدى يحقّق النص تماسكه البنيوي رغم تعدد الأغراض؟
٤. ما أثر البنية في إيصال المقصد الشعري بعيدًا عن المرجعيات الخارجية؟

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج البنيوي التحليلي، الذي يركّز على دراسة النص في ذاته، من خلال:

- تحليل المستوى الصوتي (الإيقاع، الجناس، الطباق، التكرار).
- تحليل المستوى التركيبي (التوازي، العطف، التكرار النحوي، بنية الشرط).
- تحليل المستوى الدلالي (الطباق المعنوي، التدرج الدلالي، المفارقة، الانزياح).

هيكلة البحث: يتوزع البحث إلى مقدمة ومدخل نظري، ثم تحليل تطبيقي موسع، يتناول القصيدة من خلال:

١. بنية الغزل (عتاب – وصف حسي – شكوى)
٢. بنية المدح (استجداء – مدح القوة – مدح العطاء – الفخر بالشعر)

ثم خاتمة تتضمن أبرز النتائج المستخلصة من التحليل.

الدراسات السابقة: لم يُعثر –بحسب المصادر المتوفرة – على دراسة بنيوية متخصصة في تحليل هذه القصيدة تحديدًا، وإن كان هناك عدد من الدراسات التي تناولت شعر ابن سناء الملك من منطلقات أسلوبية أو تاريخية أو بلاغية، مثل:

- **معوض، أحمد (٢٠٢٥): القضايا الذاتية في شعر ابن سناء الملك دراسة موضوعية.** تناولت هذه الدراسة القضايا الذاتية في شعر ابن سناء الملك: الاغتراب واستشعار الوحدة والغربة والتوحش بسبب هجر المحبوبة أو الحنين للوطن، وموقفه

من المرأة وعلاقته بها كأم وزوجة ومحبوبة وجارية، والأنا المفتخرة واستشعاره العزة و الأنفة والإباء بمكانته. وقد استعان الباحث في دراسته بالمنهج الوصفي التحليلي، واختار الأبيات التي عبر فيها الشاعر عن القضايا الذاتية ودرسها وحلّلها، واستخلص رؤيته للقضايا الإنسانية من خلالها.

- **العلّوش، خالد محمد (٢٠٢٣): جماليّات التشكيل الفني في شعر ابن سناء الملك دراسة أسلوبيّة نقديّة.** درس التشكيل الفني للشاعر ابن سناء الملك في أعين النقاد، وما تعرّض له التشكيل الفني للشاعر من النقد قديما وحديثا، كما درس جماليات التشكيل الفني البلاغي من خلال الوقوف على جماليات التشكيلات المجازية والتشبيهية والاستعارية والكنائية، وكذلك جماليات التشكيل اللوني، والتشكيل الزماني، والمكاني في شعر ابن سناء الملك.

- **سليمان، محمود النوبي أحمد (٢٠٢٢): صلاح الدين الأيوبي في شعر ابن سناء الملك مكاشفة أيديولوجية.** يبحث في أيديولوجية الشعراء وانعكاساتها على قراءة الأحداث التاريخية العظيمة التي يعاصرونها، والكيفية الجمالية التي يتمّ بها ترميز التاريخ، وشيفرة أحداثه، والحيل الجمالية للنسق الثقافي لدخول النص. وقد اقتصر البحث على شعر ابن سناء الملك، وموقفه من جهاد صلاح الدين الأيوبي ضد الصليبيين وانتصاره عليهم في موقعة حطين.

- **الشاذلي، إبراهيم محمد أحمد (٢٠٢١): المفارقة اللفظية والمفارقة التصويرية في شعر ابن سناء الملك: دراسة أسلوبية.** درس المفارقة اللفظية في ديوان ابن سناء الملك عبر ثلاثة مستويات: المستوى اللفظي الذي يعنى بدراسة الوحدات اللغوية الموظفة في حقول دلالية مناقضة لحقولها المنتمية إليها، والمستوى التركيبي الذي يفرد لدراسة تضارب العلاقة الإسنادية بين أطراف البنية التركيبية، والمستوى الدلالي الذي يمثل النمط التقليدي للمفارقة اللفظية و يبحث في بعض الأسس البلاغية للمفارقة العربية من خلال ظواهر بلاغية تراثية تتلاقى وتتداخل مع الأساليب المفارقية.

- **بني شمسه، زياد محمد (٢٠١٥): التلاحم النصي والتاريخي في شعر ابن سناء الملك مع النصوص الحماسية العباسية.** يرصد حركة التداخل النصيّ في النصوص الملحمية الأيوبية، و يكشف عن

اتساع مستويات التحاور بين النص الأيوبي و النصوص الحماسية العباسية. ويعتمد الشاعر ابن سناء الملك نموذجا للكشف عن مدى هذا الاستدعاء و التداخل النصي من خلال التناص مع سيفيات المتنبي، واستدعاء الصورة التراثية في نص بشار بن برد، ومعارضة النص الملحمي "بائية" أبي تمام، واستدعاء نص المدح العباسي.

أما هذه الدراسة، فتميزت بمحاولة تفكيك البنية الداخلية للقصيدة من منظور بنيوي صارم، يتجاوز الغرض والمضمون إلى انتظام العناصر اللغوية في وحدات مترابطة داخليًا.

مدخل نظري (البنيوية/الشاعر/السياق التاريخي)

تُعدّ البنيوية إحدى أبرز النظريات النقدية التي ظهرت في القرن العشرين، و امتدت تأثيراتها إلى مختلف الحقول المعرفية، ومنها النقد الأدبي. نشأت في الأساس على يد علماء اللسانيات، ثم تطورت على أيدي الفلاسفة والمنظرين في فرنسا، لتصبح في ستينيات القرن العشرين تيارًا معرفيًا يتجاوز حدود اللغة إلى البنى النفسية، والاجتماعية، والأدبية. وقد وُلدت البنيوية في أحضان اللسانيات، على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Saussure، ١٩٥٩) الذي أحدث قطيعة مع التصورات القديمة التي كانت تنظر إلى اللغة باعتبارها كائنًا حيًا يتطور زمنيًا. في مقابل ذلك، دعا سوسير إلى دراسة اللغة بوصفها نسقًا أو نظامًا من العلامات المرتبطة بعلاقات داخلية، مؤكدًا أهمية "البنية" لا "الأصل"، و"العلاقات" لا "العناصر المنفردة". في ضوء هذا التصور، صار من الممكن تحليل الأدب لا باعتباره تعبيرًا عن ذات أو انعكاسًا للواقع، بل باعتباره نظامًا من العلامات تتشكّل على وفق بنى محددة تحكمها علاقات داخلية. هكذا، انتقل النقد البنيوي من الاهتمام بالمؤلف والسياق الخارجي إلى الاهتمام بالنص ذاته، بوصفه بنية لغوية مغلقة، تُفهم من خلال تحليل مستوياتها الداخلية (Rimmon-Kenan، ١٩٨٣). وقد تأثر النقد العربي المعاصر بهذه الاتجاهات، وسعى إلى تطبيقها في تحليل الشعر القديم والحديث على حد سواء، باحثًا عن الوحدات الصغرى الكبرى، والعلائق التركيبية، والبنى الصوتية والدلالية والرمزية. ومن أبرز النقاد العرب الذين ساهموا في التنظير البنيوي: صلاح فضل، وكمال أبو ديب، ويوسف وغليسي، وعز الدين

إسماعيل. وتُعدّ البنيوية أداة فعالة لتحليل النصوص الشعرية، لأنها تُمكّن القارئ من تفكيك النص إلى مكوّناته الداخلية، وربطها بنظام شمولي لا يخضع للمزاج ولا للتأويل المفتوح، بل للمنهج العلمي (فضل، ١٩٩٢). وهي مقاربة علمية لفهم البنية الداخلية للنص، بدلًا من تفسيره وفقًا للسياقات الخارجية أو النوايا المؤلفية. وقد بُنيت هذه النظرية على مفاهيم لسانيات دي سوسير، التي فرّقت بين "اللغة" والكلام"، وركزت على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، مما مهّد لفهم النصوص بوصفها شبكات من العلاقات (Todorov، ١٩٨٦). وبتطبيق هذه الرؤية على النص الأدبي، أصبح التركيز على "البنية" – أي العلاقات الداخلية المنظمة التي تربط بين مكوّنات النص – هو الأساس في التحليل. وقد طوّر هذا التصور نقّاد عرب أمثال كمال أبو ديب، الذي رأى في البنية الإيقاعية للشعر العربي نظامًا داخليًا متكاملًا يعبّر عن الذات الجمعية قبل أن يكون صوتًا فرديًا (أبو ديب، ١٩٨٦). كما أشار صلاح فضل إلى أن البنيوية لا تلغي المعنى، بل تكشف كيف يُنتج النص معناه من داخله عبر تقابل مستوياته وتناغم عناصره (فضل، ١٩٩٢).

- مفهوم البنية الشعرية.

تُعرّف البنية الشعرية بأنها "النسق الداخلي الذي يُنظّم العلاقات بين أصوات النص وتراكيبه وصوره ودلالاته". وتؤكد البنيوية أن هذه العلاقات ليست اعتباطية، بل تقوم على نماذج تتكرر أو تتقاطع لتنتج جمالًا ووحدة في النص (Rimmon-Kenan، ١٩٨٣). فالشعر الكلاسيكي العربي، الذي غالبًا ما يوصم بالثبات والتقليد، يحمل في داخله دينامية بنيوية عالية، تتجلى في تكرار الأوزان، والتوازي التركيبي، والمفارقة الدلالية، كما بيّن غليون (١٩٩٠) في مقاربته للبنية الشعرية العربية.

تُعد قصائد ابن سناء الملك[١] من أوضح النماذج التي تجمع بين الرقة والجزالة، وتمزج بين الحسية والتجريد، وهو ما جعل شعره صالحًا لقراءة بنيوية تُبرز جمالياته الداخلية، وتُضيء تماسكه البنياني. وقد جمع ديوانه وحققه محمد نصر في طبعته الكاملة بعنوان: ديوان ابن سناء الملك

[١] هو هبة الله بن جعفر بن سناء الملك (٥٤٧ هـ - ٦٠٨ هـ)، شاعر مصري من أعيان الفاطميين في أواخر دولتهم، وُلِد في القاهرة، ونشأ في أسرة علم وأدب، إذ كان أبوه شاعرًا أيضًا. عُرف ابن سناء الملك بثقافته الموسوعية، واشتغل بالكتابة في الدواوين، حتى أصبح كاتبًا للسرّ في بلاط الدولة الأيوبية. اتسم شعره بالأناقة الفنية واللفظة المصقولة، والتراكيب المحكمة، وقد بلغ في الغزل والتشبيب مكانة عالية، كما اشتهر بجزالة المديح السياسي والتمكّن من الصنعة البلاغية. (الملك، ١٩٦٩)

(الملك، ١٩٦٩). ينتمي الشاعر عبد العزيز بن سناء الملك إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وكان من أبرز شعراء البلاط الأيوبي في القاهرة. تميّز شعره بالتنوع الغرضي والتمكّن الفني، وخصوصًا في الدمج بين الغزل والمدح في قصيدة واحدة، كما يتضح في قصيدته "على كل حال ليس لي عنك مذهب" (الملك، ١٩٦٩). وقد وصفه الفاخوري بأنه شاعر ذو نزعة وجدانية واضحة، يزاوج بين العاطفة والرزانة السياسية (الفاخوري، ١٩٨٦). ويشير زكي (٢٠٠١) إلى أن ابن سناء الملك استوعب متطلبات المديح في بلاط الملك العادل، لكنه لم يفرّط في مساحة التعبير الذاتي العاطفي، بل عمد إلى تضمينه بشكل انسيابي داخل بنيات القصيدة. وقد شهد العصر الأيوبي (القرن ٦هـ/ ١٢ م) تحولات سياسية حادة بعد وفاة صلاح الدين الأيوبي، إذ انقسمت الدولة بين أبنائه، وكان "الملك العادل" أحد أبرز القادة في هذه المرحلة. وقد ساهم الشعراء في تثبيت صورة الحكم الجديد من خلال المدائح الرسمية، مثل شعر ابن سناء الملك. وتشير عاشور (د.ت) إلى أن الدولة الأيوبية اعتمدت على الأدب كأداة لتثبيت الشرعية السياسية، لا سيما في القاهرة ودمشق. كما وضّح شلبي (١٩٩٠) أن الصراعات الداخلية في الدولة الأيوبية منحت الشعراء مساحة للتماهي مع رموز السلطة، مما أوجد خطابًا شعريًا مركّبًا يدمج العاطفي والسياسي.

تحليل تطبيقي

القصيدة المدروسة هي من أشهر ما قاله ابن سناء الملك، وتقع في أكثر من أربعين بيتًا، وقد نظمها في محبوبته "زينب"، كما هو ظاهر من التصريح باسمها في الأبيات. تبدأ القصيدة بلغة الغزل والعاطفة، ثم تنحو نحو المديح السياسي، في تقليد معروف في الشعر العربي الوسيط. وتنقسم القصيدة بنيويًا إلى مستويين أساسيين:

- غزلي: يتضمن العتاب، الوصف الحسي، الوجد، الهيام، الشكوى، الانكسار، الولاء.
- مدحي: يتضمن الاستجداء، مدح الكرم، مدح القوة، الافتخار بالشعر، الاحتفال بفتح مصر.

تُمثّل القصيدة نموذجًا مميزًا من التداخل بين الغرض العاطفي والغرض السياسي، ما يجعلها مادة خصبة للتحليل البنيوي الذي يسعى إلى تتبّع انتظام البنى في مستواها التركيبي والدلالي، دون الحاجة إلى الرجوع الدائم إلى نوايا الشاعر أو

السياقات الخارجية، إلا عند الضرورة التأويلية. والنص بنية مغلقة، والقصيدة بُنيت في مستواها التركيبي على التقابل والتناسب بين الجمل، وصنعت توترا دلاليا متصاعدا، يبرز المفارقة بين الحب والعجز، والشكوى والامتنان.

١. البنية الأولى: الغزل.

- أولا: بنية العتاب.

على كلِّ حالٍ ليس لي عَنْك مَذْهبُ وقدْ زَعمُوا أَنِّي قُتِلتُ وأَنَّنِي — وَمَا لِغَرَامِي عِنْد غيرِكَ مَطْلبُ رَضيتُ فما بالُ المليحةِ تَغْضَبُ

(الملك، ١٩٦٩)

يفتتح ابن سناء الملك قصيدته بمطلع يستبطن خضوعًا عاطفيًا مطلقًا للمحبوبة، ويضع حجر الأساس لعلاقته الوجدانية، ويعبّر عن انسلاخه التام عن أي بديل عاطفي، مما يُظهر المحب في صورة الأسير الراضي بمصيره. ويؤسس من خلال ذلك تقابلا معنويا، إذ يقابل بين نفي الاتجاه (ليس لي عنك مذهب) ونفي الغاية (وما لغرامي مطلب عند غيرك)، ليكوّن بنيتين متوازيتين تعززان المعنى النفسي للاستسلام والانقياد. لقد نظم ابن سناء الملك هذه القصيدة في محبوبته السمراء زينب، في حوار مُتخيّل بينه وبينها. وهو يريح قلبها، ويقول لها: مهما فعلتِ، ومهما بدا منكِ لن أسلك طريقا غير طريق حبّك، وليس لي هدف في الحياة أو مطلب إلا الاستمرار في هذا الحب، فهو يستغني عن كل النساء إلا زينب. ولقد أعطى التصريع (مذهب/ مطلب) جرسا موسيقيا يطرب الأذن ويسعد النفس، في استهلال ينقل مشاعر الراحة للمحبوبة. ويؤكّد الشاعر بـ(قد) أن الكلام قد كثر حولهم. ويأتي البيت الثاني ليُكمل بنية العتاب، إذ يوظّف الشاعر أداة التوكيد "قد"، وضمير الجمع "زعموا" لإضفاء بعد اجتماعي على المعاناة العاطفية، موحيًا بأن حديث الناس عن "قتله بحبها" قد ذاع وانتشر. ثم يُبرز المفارقة التي تقوم عليها بنية العتاب: فهو رضِيَ بحكمها، وقبل مصيره قتيلًا لعشقها، لكنها رغم ذلك تغضب! وهذا التقابل بين (رضيت/ تغضب) يُنشئ طباقًا دلاليًا عميقًا، يزيد من التوتر الشعري والتأزم العاطفي. كما يظهر في هذا المقطع استخدام مكثّف لأدوات التوكيد (قد، إنّي، أنني)، في تأكيد استسلامه العاطفي الكامل، وهو ما يُشكّل بنيويًا عنصر الثبات في الانفعال الذي يُقابل اللا ثبات في استجابة المحبوبة. بنية العتاب هنا ليست مجرد توجيه لوم، بل تكشف عن تقاطع الغزل مع الإذعان، حيث

يستحيل العتاب وسيلة لتثبيت الانتماء العاطفي لا للاحتجاج، ويُستعمل الجناس التصريعي الموسيقي لتثبيت هذا الانفعال صوتيًا.وإسناد الفعل (زعم) لواو الجماعة يدلّ على كثرة الخائضين في هذا الموضوع، حيث زعم الناس أنه قتيل حبّها، ومريض هواها، وقد رضي هو بهذا الاتهام؛ فلم الغضب؟ وقد أبرز الشاعر المعنى من خلال التطابق الضدّي بين (رضيتُ/ تغضب)، والإكثار من استعمال أدوات التوكيد: (قد/ أنّي/ أنني) للتأكيد على الاستسلام التامّ للمحبوبة، وأنه راض بوصفه قتيل زينب، ومع ذلك هي لا ترضى ولا تهدأ.

- ثانيًا: بنية الوصف الحسّي.

ومِسْكيةِ الأَنفاسِ بها الطِّيبُ يُنْسَى لا
نَدِيّةِ اللَّمى لَها الطِّيبُ يُنْسَب
وشاربةٍ خمرَ الدلالِ يغنّي عليها حلُيها
فدهرها وهي تشرَبُ
إذا طلعَتْ للبدرِ تأَخَّرَ حتى كادَ في
والبدرُ طالعٌ الشَّرقِ يَغْرُب
لها بَشَرٌ مثلُ يُخَيِّلُنا أَنَّ الحريرَ
الحريرِ وخدُّها مُذَهَّبُ
(الملك، ١٩٦٩)

ينتقل ابن سناء الملك في هذا المقطع من العتاب الشعوري إلى الغزل الجسدي الحسي، حيث تتخذ القصيدة مسارًا جديدًا يتجلى فيه الإعجاب المحض بمفاتن المحبوبة، ويبدأ بوصف أنوثتها وعطرها وجمالها الخارجي. فهو لا يجد من ثغرها إلا رائحة المسك العطرة، ذات شفاه رطبة، غضّة، حمراء، تُنسي الجالي بجانبها أيّة رائحة طيّبة من روعة ما يشتمّ منها، موظّفا الجناس الناقص: (يُنسى/ يُنسب)، وأسلوب القصر: (لا لها الطيب يُنسب)، فالطيب لا يُنسب لها، بل هي مصدره. ويبدأ الوصف باستخدام صفة "مسكية الأنفاس"، وهو تركيب يزاوج بين الحاسة الشمية والانطباع العاطفي؛ فالمسك يُعتبر رمزًا للجاذبية والندرة، وهو هنا يوظف كمجاز مرسل للدلالة على الأثر الذي تتركه المحبوبة فيمن حولها، لا على واقع الرائحة فحسب. أما "ندية اللّمى"، فهي إشارة إلى الشفتين الرطبتين، بما تحمله من دلالات الفتنة الحسية والأنوثة المترفة. يلاحظ هنا أن الصفات تموضع جسد الحبيبة في محور الانبهار المتصاعد، فأنفاسها ليست طيبة فحسب؛ بل تُنسي العطر ذاته، فيُقلب ترتيب الأصل والفرع: "لا لها الطيب يُنسب" في أسلوب قصر مضمّن. هذا البناء يُشير بنيويًا إلى انقلاب المعايير: الحبيبة لا تستمد طيبها من العطر، بل العطر يستمد قيمته منها. هذا يُسجل انتقالًا من وصف المحبوبة

ضمن الطبيعة إلى جعلها مصدرًا للطبيعة نفسها .وهي تتصفّ بالتيه والدلال والغنج والعُجب، وقد نسب الخمر للدلال في تشبيه بليغ أضاف المشبّه للمشبّه به حيث أخذ الدلال بلبّها وكأنها شربته مُداما. والدهر شغوف بها يغنّي عليها ويتغنّى بها وهي تشرب من خمر الدلال في استعارة مكنية تشخّص تتعاور المكوّنات المحيطة في تدليل المحبوبة وإكسابها صفات الأنوثة المترفة. اذ تتحول "الخمر" إلى رمز للدلال والتيه. فالحبيبة لا تشرب خمرًا محسوسًا، بل تشرب دلالها، أي تتلذذ بفتنتها وكبريائها. والتعبير "دهرها يغني عليها حلُيها" يشخصن الزمن، فيجعله كائنًا يرقص طربًا لجمالها، بل ويمدحها وهي تتزين، فتتحول زينتها إلى كائن مغنٍ. في هذا التصوير استعارة مكنية تعمّق فكرة الكون الملتف حول فتنة المرأة. ويبلغ المديح الذروة عندما يتجاوز الشاعر الوصف التقليدي للحسن، إلى منطقة التفضيل والتحدي الكوني، في مشهد مدهش من التداخل الزمني والفضائي، تتقابل طلة المحبوبة مع البدر، ولكن حضورها الكاسح يدفع البدر –وهو قمة الحسن السماوي في الخيال العربي– إلى التراجع والانزواء. هذا الانقلاب يشير إلى منظور بنيوي للحسن المُطلق، حيث يتنحى المثال الجمالي الطبيعي أمام المثال الشخصي. كما يُفعّل هنا مستوى الطباق الضدي (طلعت/ طالع، تأخر/ يغرب) لإبراز هذا التصادم الحسي الجمالي بين الحبيبة والكائنات الكونية. ثم يختم هذا المقطع بوصف جسدي بالغ يرتكز على التشبيه المفرد والتشبيه المركّب؛ فبشرة المحبوبة كالحرير، والخدّ يُفضي بلونه الذهبي إلى أن الحرير ذاته لا يضاهي هذا اللمعان. وهنا يبرز بُعد الحسّ الملموس: الملمس (الحرير)، اللون (الذهب)، الضوء (البريق). وتلعب الاستعارة هنا دورًا في قلب العلاقة الإدراكية بين المحسوس والمرئي، إذ يصبح الجمال مصدرًا لإعادة تعريف الموجودات. يتسم هذا المقطع بكثافة الصور الحسية التي تعتمد على مفردات مثل: المسك، الندى، الدلال، الخمر، البدر، الحرير. ويتكرر حضور المجاز المركب والتشبيه البليغ ضمن مستويات حسية متعددة: الشم، البصر، اللمس، فيُعاد بناء العالم الطبيعي من خلال المحبوبة، لا العكس؛ فهي مركز الكون الجمالي في القصيدة، ويتجلى البُعد البنيوي في التوازي بين البيت والبيت، من خلال الطباق والجناس والتكرار الإيقاعي. وهي تُخجل البدر في طلعتها حتى

يكـــاد يغـــرب، ويتعاضـــد جنـــاس الاشـتقاق: (طلعـت/ طـالع)، والطبـاق الضـدّي: (طلعـت/ طـالع)، والتشـبيه: (لهـا بشـر مثـل الحريـر) فـي إبـراز الملمـس إثـراءً لحاسـة اللمـس، واللـون إثراءً لحاسة النظر.

ثالثًا: بنية العتاب.

أُشيرُ إليها من بعيدٍ بقبلة ... فأُبصرُها في مائه تَتَلَهَّبُ

أَخوضُ دُموعِي وهْي تلعبُ غَفْلةً ... فإنّي وإيَّاها نَخُوضُ ونَلْعَبُ

وأَشْكُو إلى ليلِ الغَدائِرِ غدرَها ... وأُمْلي عليه وهْو في الأَرْضِ يَكْتُبُ

وإنْ شَابَ رأْسي اليومَ من مُرِّ هجْرها ... فإنسانُ عَيني قبلُ بالدَّمْعِ أَشْيَبُ

وشيبُ الفَتى عِند الفتاةِ يَشينه ... وما الشَّينُ إلا الشيبُ والزينُ زينَبُ

وزينبُ كالدُّنيا تُحَبُّ وتُشْتهَى ... على غَدْرِها فالغِرُّ فيها مُجرّب

خليليَّ مُرَّا بِي عليها ونكِّبَا ... سِواهَا فقلْبي عَنْ سِواهَا مُنَكَّبُ

وإيَّاكُما أَنْ تَقربَا أُمَّ جُندبٍ ... فما هِي إلاَّ في القماءَةِ جُنْدُبُ

(الملك، ١٩٦٩)

بـدأ الشـاعر بنيـة الغـزل بالعتـاب وإليـه يعـود، وبعـد أن أسـهب الشـاعر فـي وصـف الحبيبـة حسـيًّا، يعـود فـي هـذا المقطـع إلـى صـوت العتـاب، لكنـه هـذه المـرة يضـعه فـي إطـار مـن الاستسـلام العـاطفي الممـزوج بالحسـرة والرغبـة، لا التـوبيخ أو اللـوم الصـريح. فهـو يُلمـح للمحبوبـة طالبـا وصـلها مـن بعيـد؛ فـالقرب لـم يتحقّـق، وهـي لا تستجيب لـه بـل تمـارس الغُـنج والتـدلّل، وهـو حـين يُبصـرها يراهـا تتلهّـب وتشـتعل شـوقا. يبـدأ الشـاعر بعلاقـة حركة/اسـتجابة: يشـير، فيـرى. إلا أن الإشـارة ليسـت مجـرد إيمـاءة، بـل محمّلـة بقبلـة، أي بعاطفـة مكثّفـة. ومـع ذلـك، فـإن النتيجـة ليسـت تفـاعلًا هادئًـا، بـل تتلهـب، وكـأن العلاقـة أصـبحت انعكاسـية ملتهبـة لا تُـروى. فـي هـذا التداخل بين الماء والنار، نجد استعارة متضـادة: الحبيبـة نـار فـي مـاء، توقـد المشـاعر بـدلًا مـن أن تطفئهـا. وهـذا التـوتر الحسـي والـدلالي يوظـف البنيـة البنيويـة للتضـاد (الماء/اللهيـب) لإبـراز عمـق التنـاقض فـي تفاعلهمـا العـاطفي. وقـد جعـل اشـتياقها ومشـاعرها المعنويـة كالنـار التـي تُضـرمها فـي أحشـائه فـي أسـلوب اسـتعاري يـدمج حـرارة النـار ولظاهـا ببـرودة المـاء فـي مستوى دلالـي قـائم علـى الضـديّة. ويبـالغ الشـاعر فـي وصـف دموعـه التـي ذرفهـا ولهًـا واشـتياقًا حتـى أنـه يجتازهـا ويخوضـها، ويكتمـل المسـتوى التركيبـي الـدلالي المتقابـل (فـإني/ وإياهـا) عنـدما يصـف المحبوبـة –فـي المقابـل– بأنهـا تلعـب لاهيـة غافلـة بمـاء دموعـه؛ إمعانًـا فـي اسـتهتارها بمشـاعره، وهـو لـم يغضـب

منها، بل جاراها في رغبتها، صدًّا وردًّا، وإعطاءً ومنعًا. تتكرر بنية التضاد، لكن هذه المرة داخل الفعل نفسه. هو "يخوض" الدموع، وهي "تلعب". الدموع هنا ليست رمزية فحسب، بل فضاء حسي محسوس يخوضه كما يخوض المرء سيلًا أو بحرًا، في استعارة تصويرية تعمق من البنية الشعورية. وبدلًا من أن تنضم المحبوبة إلى هذا الألم، فهي تلعب غفلةً، وكأنها تلهو فوق معاناته. ولإتمام التوازن البنيوي، يُعيد الشاعر تركيب الفعل على الاثنين معًا: نخوض ونلعب، في تقابل بين الشكوى والاعتراف الضمني بالانجذاب، وكأنه يُلمح لعتاب المحبوبة دون أن يجرحها بالتصريح، وابن سناء الملك يوظفه عاطفيًا لا عقائديًا؛ فكأنّه يشكو للمحبوبة استخفافها بدموعه كما يستخف المنافقون بالرسالة، دون أن يصرّح بذلك. وهذا من أساليب الإيحاء البنيوي الذي يوظف النصوص السابقة لإثراء السياق دون تصريح مباشر. وهو منساق لرغبتها في اللهو بمشاعره والخوض في دموعه التي ذرفها من سويداء قلبه. وهو لم يبث شكواه وعتابه لها، فوجّه شكواه لذوائبها وضفائرها التي شبّهها بالليل حالك الظلمة. وشكواه لهذه الضفائر تشخّصها وتجعلها كائن بشري يسمع ويحسّ ما يمليه عليها الشاعر، وهي تدوّن شكواه وبثّه في الأرض، وفي ذلك دلالة على طول هذه الذوائب، فالشاعر حتى في عتابه وشكواه يتغزّل بمحبوبته، ويتحول العتاب إلى شكوى، لكن لا تُوجَّه إلى الحبيبة مباشرة، بل تُسقَط على ليل الغدائر، أي شعرها الكثيف الطويل، في استعارة مكنية تشخص الشعر ككائن أنثوي يُصغي، بل ويسجّل. هنا يشخّص الشاعر عناصر الجمال، ويجعلها وسيلة تواصل وشكوى، في تحوّلٍ للدالّ الجسدي إلى حامل للمعنى العاطفي. ويستكمل دلالات الشعر (شعرها كالليل)، فيأتي بالصورة المضادة: بياض شعره هو؛ إذ شاب شعر رأسه بسبب هذه المحبوبة، ومعاناته من هجرها، في تشبيه بليغ صوّر فيه الهجر بالشراب المرّ. حيث يبني الشاعر صورة مركّبة تقوم على التدرج الزمني والعضوي، فهجرها–لا الزمن– هو ما شيّب رأسه، وما سبق الشيب إلا الشيب البصري/الدمعي. في تركيب استعاري عميق، تصبح العين – التي عادة ما تُرى كأداة للتلذذ بالجمال – مسرحًا للانكسار والشيخوخة. فهو هنا يقيم علاقة تدرج متناقض بين شيب الرأس وشيب العين، لتتحول العين إلى أسبق

أعضاء الجسد حزنًا، بل شاهدة على بؤسه العاطفي. وقد صوّر حدقة عينه: الفتحة التي يمرّ بها الضوء إلى داخل العين، فتضيق وتتّسع تبعا لمستوى الضوء، معبّرا عن البياض الذي اعترى حدقته لشدة الحزن وانهمار الدموع، فجعل ابيضاض العين كالشيب في استعارة تصريحية أبرزت التقابل بين التركيبين المتوازيين: شاب شعر رأسه نتيجة هجرها/ شابت حدقة عينه نتيجة كثرة الدموع، وهو يعزّي نفسه في مصيبته (شيب الشعر) بمصيبة أسبق (شيب إنسان العين). ويتابع دلالات الشعر، في تراكيب قائمة على التقابلات الضديّة تآلف فيها المستوى الدلالي(الطباق الضدي بين: الشين/ الزين)، والصوتي (الجناس الناقص في: الشيب/ الشين، الفتى/ الفتاة، الزين/ زينب)، والصرفي (يشينه/ الشين)؛ لإبراز المعنى، فالشيب صفة قدح شكلي تقلل من قيمة الرجل في عين المرأة؛ لأنها كائن بصري. لكنه يقرّر عدم وجود عيب فيه سو هذا العيب الشكلي؛ إذن هو –ضمنيا– يقرر ويفتخر بمآثره وأخلاقه وصفاته الأخرى. ويدخل هنا في منطق المفارقة: ما يشينه ليس خُلقًا ولا فعلًا، بل شيبه الذي يحكم عليه بنظرة المرأة. وتجيء الجملة الثانية تأكيدية حصرية: الشين هو الشيب، والزين هو زينب، يجعل من المحبوبة معيارًا جماليًا مطلقًا. وفي هذا الحصر، يظهر التكرار كأداة بنيوية تعيد تأكيد السلطة الأنثوية الكاملة. ثم يعود ليمتدح تلك المحبوبة التي سببت له كل هذه الهموم، مصرّحا باسمها، مؤكّدا أنها تسكن لبّه ولا تبارحه، حاصرا صفة الزين على محبوبته: (الزين زينب). ثم يكمل شكواه وعتابه من خلال الصورة المركبة: (زينب كالدنيا) من شيء جميل مغري يملك شغاف القلب، لكنه غادر، وهو يعلم بذلك، وراض به؛ فمحبوبته أجدر من يُحبّ رغم غدرها. وعلى المستوى الدلالي أبرز الشاعر المقابلة الضدية (فالغرّ فيها مجرَّب) بين الغافل سهل التعرض للخداع، والخبير الحاذق المحترز ذي الحنكة، ولسان حاله يقول: أنا أعرف غدر زينب لأنني جربته وخبرته وحذقته، لكن حبي لها وتنسياقي وانصياعي لهذا الحب يجعلاني كالغرّ الغافل الجاهل، فحبّها جمع المتناقضات في الشاعر لأنها تذهل العاقل عن عقله. يضفي هنا على المحبوبة طابعًا كونيًا فلسفيًا: هي الدنيا، بكل بهجتها ومكرها، فُتنة تُقبل رغم غدرها. بنية التقابل الضدي (الغِر/المجرِّب) تُستخدم هنا لتبيان أن حتى أهل التجربة والعقل – بمن فيهم

هو – لا يسلمون من فتن زينب؛ فالحب عنده يعلو على الحكمة. وقد اتّكأ الشاعر على لفظ يحمل إرثا شعريا وأدبيا وثقافيا من الطراز الأول: (خليليّ)، فالشعراء –منذ القدم– يخاطبون أصحاب الرحلة، ويذكرون صاحبَين أو خليلَين، والشاعر يكون ثالثهما، ولعل هذا من تقاليد العرب؛ فـ" الثلاثة ركب" (السجستاني، ٢٠٠٩)، ولعل لهذا تفسير نفسي؛ فالإنسان عند شعوره بالحنين والحبّ اليائس والحزن يميل إلى مشاركة غيره مشاعره، حتى لو كان الغير افتراضيا مُتخيّلا، في نوع من تثبيت التكوين الثلاثي، إذ يُناجي خليليْه في صورة تراكمية: (دعوة + فعل + تبرير)، وهو بذلك يستنجد بالصورة العتيقة للترحال والشكوى، ويجمع بين أسطورة الخليليْن، واحتكار القلب لمحبوبة واحدة، إذ يوحي التركيب باستدعاء أنماط تعبيرية مألوفة في التراث الشعري العربي، بما يعزز دلالة الوفاء والشكوى داخل البنية النصية.(الذبياني، ١٩٩٦)، (بن معمر، ١٩٨٢)، (الكندي، ٢٠٠٤). وكأن ابن سناء الملك وضع نفسه معادلا موضوعيا للوفاء العربي، فيطلب من صاحبَيه أن يمرا به على زينب ويتركا غيرها؛ فقلبه منصرف عن سواها، مؤكّدا تلك الملكية الحصرية من خلال المستوى الصرفي الصوتي (نكبا/ منكب، أم جندب/ جندب)، وربط النتيجة (نكبا سواها) بالسبب (قلبي عن سواها منكب). وهو يحذّر صاحبَيه من الاقتراب من محبوبة امرئ القيس؛ فهي غادرة لم تصن الهوى. وقد نعتها بالذلّ والصغار والضعة حينما شبه أم جندب بنوع من الجراد، والقماءة هي الذل والحقارة (ابن منظور، ١٩٩٢)، والقصد: لا تقربا هذه الصفة الدنيئة؛ فهو ينأى بنفسه وبمن حوله عن خلق الغدر والخيانة. وهو ينزّه المحبوبة ويهوّن من غيرها عندما يُحذّر خليليْه من أم جندب –التي ترمز في التناص إلى محبوبة امرئ القيس–، ثم يختزلها في صورة حشرة وضيعة، ويقوم هنا بعكس التراث الشعري القديم، فيضع زينب فوق التاريخ، وأم جندب في أسفل الدرجات، وهي بنية إقصاء تعويضي، حيث لا تكتمل رفعة المحبوبة إلا بتحقير البدائل. ويلاحظ في هذه البنية تعاقبًا بين: العتاب/اللعب/الشكوى/الفخر بالولاء/النبذ، كما أن اللغة قائمة على تقابلات: (الماء/اللهيب)، (اللعب/الدموع)، (شيب الرأس/شيب العين)، (زين/شين)، (الغِر/المجرب)، وقد وظف الشاعر الجناس والطباق والاقتباس القرآني والتناص الشعري

بصورة تراكمية ولّدت انطباعا بأن شكوى الشاعر ليست اتهامًا للمحبوبة فحسب ، بل تكريسًا لاستبداد الحب وجبروت الحسن.

٢. البنية الأخرى: بنية المدح.

- أولا: بنية الاستجداء.

وإيَّاكُما أَنْ تصدِفَا فَلِي مَذْهَبٌ يُفْضِي
بي عن العُلا إليها ومَذْهب
وإني لطمَّاحُ وما كُلُّ طماحِ
المطامِع نحوَها المطامع أَشْعَبُ
وإيَّاكُما أَن تَتْركانِي فكَفُّ أَبِي بكرٍ بما
على الصَّدَى شئتُ تَسْكُب
فَلِي ثقةٌ في جودِه ولي أَملٌ في فضلِه
لا تَخُونُني لا يُخَّيب
أَمنتُ زمانِي وبحرَ نوالٍ عنده
وارْتَقَبْتُ نوالَه البَحْرُ مِذْنَبُ
وطرَّى جفافَ الحالِ فَهَا أَنا أُطْرَي
منِّي بجوُدِه بالمديحِ وأَطْرِبُ
وأَنشُرُ شكراً ذكرُه وأَنْظِمُ مدْحاً دُرُّه
ليس يُفْتَرى ليس يُثقَبُ
هو الملكُ المحيي ونائِله أَيَّانَ يرْضَى
المميتُ بأْسِه ويغضَبُ
(الملك، ١٩٦٩)

في هذه البنية، ينتقل الشاعر نقلة وظيفية ونفسية واضحة، من خطاب المحبوبة والوجد الشخصي إلى خطاب السلطان والمديح الرسمي، إلا أن هذه النقلة لا تخلو من تمهيد عاطفي يُموّه الغرض، بل يجعل الاستجداء مشبعًا بالمهابة والاقتدار لا بالذلّ والاستكانة. ويكرّر الشاعر أسلوب التحذير لصاحبَيه: لا تُثنياني عن ابتغاء المحامد والمآثر الرفيعة – وهو يلمح للخليفة العادل–؛ فأنا صاحب طريق ونهج واضح، وفكر واعتقاد يقودني إلى العلا، وقد أبرز المعنى من خلال المستوى الصوتي الصرفي في الجناس التامّ (مذهب/مذهب). ويبدو في هذا البيت حرص الشاعر على شرعنة الطموح الشخصي في صورة علوية سامية (العلا)، لا مجرد طمع مصلحي، وقد بنى الشطر الثاني على جناس تامّ (مذهب/مذهب) لكنه دلالي في المستوى، حيث أن الأول بمعنى النية والاتجاه، والآخر بمعنى الطريق والغاية. تسهم هذه المراوحة اللفظية في تحقيق تماسك البنية الصوتية والدلالية، حيث يُوهم القارئ بالتكرار وهو في الحقيقة يقدّم معنى مزدوجًا. ثم يصرّح باستجدائه، مبالغا في التعبير (طمّاح)، فهو يطمح للعطاء نحو العُلى، ويستلهم شخصية أشعب من الموروث التاريخي الشعبي، وقد ارتبطت بمدلولات الطمع والجشع، مبرزا الاستلهام من خلال المستوى الصوتي الصرفي (طمّاح/ طمّاح، المطامع/ المطامع)، ولسان حاله يقول: هناك شعرة بين الطموح والطمع، وأنا إنسان طموح لكني لست

طماعا كأشعب. يقوم الشاعر هنا بتأطير استجدائه بإطار التمييز بين الطموح والطمع، من خلال المقارنة مع شخصية "أشعب"، المشهورة في الأدب الشعبي العربي بالجشع وسوء الطوية. يشبه نفسه بأنه طماح، لكنه ليس من صنف أشعب، أي أن طمعه مبرّر، ومطلبه نبيل. وتكمن القوة البنيوية في هذا البيت في التكرار الصرفي (طمّاح، المطامع، طمّاح، المطامع)، الذي يشير الى الإلحاح والإصرار، لكنه سرعان ما يُهدّأ بمقارنة تقطع الصلة بينه وبين الجشعين. ثم يتابع بتحذير مبطّن، و يكرر التحذير الموجّه لصاحبَيه من أن يتركاه على العطش –حيث استعار العطش على المستوى الدلالي للفقر والحاجة والفاقة–، هنا تتحول لغة الخطاب إلى استعطاف مباشر، يُلخّص في استعارة الصدى، التي تُستخدم في البلاغة العربية للدلالة على العطش الشديد الذي طال أمده. فالشاعر يُناشد بالحصول على الريّ، على العطاء، ويؤسس الصورة على بنية مقابلة بين العطش/الارتواء. ثم يُتبعها بإبراز اسم الممدوح: الملك العادل أبو بكر بن أيوب، جاعلًا منه ينبوعًا دائمًا للسخاء، لا مجرّد مصدر للنعمة، ويبرز المستوى الدلالي بمستوى تركيبي (نتيجة/ سبب) يتضمن استعارة تقابل المستوى الدلالي السابق. السبب الأول: كفّ الملك العادل أبو بكر بن أيوب تنهمر علي بما أشاء وأرغب. والكفّ مصدر البذل والعطاء، وبسطها يدلّ على الكرم والجود، وفي هذا التعبير تلميح للاستجداء –وهو هدف الشاعر الرئيس–. وقد استعار الشاعر للعطاء صفة الانسكاب المنسوبة للماء؛ مبالغة في وصف الممدوح بالكرم وانهمار العطايا، موظفا التناسب المعنوي بين الصدى والانسكاب، والتقابل الضدي على المستوى الدلالي بين العطش وانسكاب الماء. والسبب الثاني: أنه واثق تمام الثقة من مستوى جود وكرم وعظيم نوال الممدوح، وهذه الثقة لا تخونه ولا تخذله أبدا. والسبب الثالث: أن عنده أمل ورغبة في فضل الملك وكرمه وجوده، وهو لن يرجع بخفي حنين.

إن ثقة الشاعر وأمله استندتا على ركن شديد؛ فهو عندما تعلّق بأستار نوال الملك أبي بكر بن أيوب أمن غدر الزمان، وعطاؤه ليس بالقليل المنقطع، بل هو كالبحر. وقد أجرى الشاعر موازنة بين بحر عطايا الممدوح والبحر الحسي المعروف، فجاءت النتيجة لصالح ممدوحه، والبحر بجانب عطاياه كالمذنب، وهذه الكلمة لها معان متعددة: الذنب هو

الشعاع الطويل (ابن منظور، ١٩٩٢)، لكن المعنى الراجح هنا هو: مسيل الماء في الأرض (ابن منظور، ١٩٩٢)؛ لتناسبه مع سياق البحر. ولقد أبرز هذه الموازنة على المستوى الدلالي عن طريق التشبيه التمثيلي لصورة مركبة من شيء عظيم متصاغر أمام شيء أعظم. في هذا البيت، يربط الشاعر بين العطاء والأمان الزمني، فكأنما يد المجد تحميه حين يمتد العطاء إليه. والتشبيه –هاهنا– بالغ الجرأة: يعقد موازنة بين بحر نوال الممدوح والبحر الطبيعي، والنتيجة أن البحر الحقيقي مذنّب أمام نواله. هذا التماثل في التركيب يؤسس توازٍ إيقاعي ونحوي ودلالي، يُفضي إلى تعميق الاستجداء في صورة من الثقة التي لا تشك، والرجاء الذي لا يخيب.وهنا، يتشكل تشبيه تمثيلي مركّب، يوظف اللغة الفلكية والبحرية في آنٍ واحد.وهو يبرّر امتداحه للملك أبي بكر بن أيوب أنه طرّى جفاف الحال. وعلى المستوى الدلالي مرّر هذا التبرير بالاستعارة المكنية، حيث شبه الفقر والفاقة بالشيء المادي الحسي الجاف، والعطاء بالعامل الحسي المؤدي لتطرية هذا الجفاف، ثم جعل هذه الاستعارة سببا ربطه نتيجتين. الأولى: أنه يرد الجميل فيطريه بالمديح ويذكر فضله وعظيم صنائعه، بل يطرب ويلتذّ بذلك، وجمّل هذا الالتذاذ في المستوى الصوتي من خلال الجناس (أطري/ أطرب، طرّى/ أطري). يقوم الشاعر هنا ببناء سببي منطقي: الفعل (طرّى جفاف الحال) يقابله ردّ الفعل (أطري وأطرب). إن استخدام لفظة طرّى يشير إلى إزالة القحط المادي والمعنوي، وهو ما يعكس إحساسًا بالإحياء من بعد اليأس. أما الجناس (أطري/أطرب)، فهو تعبير عن اللذة الذاتية التي يجدها الشاعر في مدح من استحق الثناء، وكأن المديح نفسه صار وسيلة للفرح والنشوة. والأخرى: أن شعره يطوف الآفاق، ناشرا ذكر وتمجيد الملك، وهذا الذكر المنتشر غير مكذوب ولا مختلق ولا مفترى، بل هو نابع من محامد عاينها الشاعر بنفسه. وأبرز هذه القصائد التي دبجت في مدح الملك العادل على المستوى الدلالي بتشبيهها بالدرّ واللؤلؤ والدان البكر غير المثقوب، لم يتعرّض للصناعة ولم تمسه أيدي البشر، وبالطباق الضدّي (أنشر/ أنظم)، وبالتقابل التركيبي المتوازن بين الشطرين. هذا التوازي يؤكد صدق التجربة، ويُظهر أن المديح نابع من امتنان حقيقي لا من طلب فُتات.

يميل هذا المقطع إلى توسيع صورة الممدوح من خلال المبالغة التقليدية المعهودة في شعر المدائح، حيث تُسند إليه صفات تتجاوز حدود الوصف الواقعي إلى بناء صورة مثالية للسلطة والقوة في مبالغة غير مقبولة؛ حيث أسبغ على ممدوحه صفات مثل: ملك محيي مميت بشدّته وجبروته وقوّته، وبعطائه ومنحه. وقد أسهم التقابل الضدي على المستوى الدلالي (محيي/ مميت، بأسه؟ نائله، يرضى/ يغضب) في إبراز حالتي: الرضا (يحيي ويسبغ العطايا)، والغضب (يميت ويبطش بيد من حديد). وهنا تُستخدم بوصفها استعارة سياسية تُجسّد سلطة الحاكم وسطوته. وهذا المديح المُطلق يُبرز قيمة "الرضا" و"الغضب" الملكيين، حيث يرتبط بهما المنح والمنع، الحياة والموت الرمزيان. تقوم البنية على تصعيدٍ دلالي تدريجي يبدأ بالتمنع عن صدّ الشاعر، ويمر بتبرير طموحه، ثم يُفضي إلى الثقة والرجاء، فالعطاء، فالامتنان. وتُستخدم الأدوات البنيوية الصوتية (الجناس، التوازي، القصر، النفي) لتحقيق انسجام بين الفكرة والعاطفة. كما تُبنى شخصية الممدوح على كونه ملاذًا وملِكًا وقدرًا في آن واحد.. وتظهر ثقافة الشاعر التراثية في توظيفه للأساطير (أشعب)، والتراكيب الجاهلية (الخليليْن)، والمجازات الدينية (الرضا/الغضب).

- ثانيا: بنية العزّة والقوّة والغلبة.

يرجّيه ملآنُ الفؤادِ لترجيبه فهو
مهابةً المرَجَّى المرجَّبُ
فلا يُحجَب الراجُون وعن بَابِه المِلكُ
عن بابِ رِفْدِه المحجَّبُ يُحْجَبُ
على بابه الأَملاكُ وإن قَرُبوا بالإذن
تَزْحَمُ وفدَه فالوفدُ أَقرَبُ
يطأْن بساطاً فيه وإنْ كَان فيه
للشَّمسِ منزلٌ للسحائِب مَسْحبُ
تدينُ له طوعاً تسَّهلَ منها كلُّ ما
وكَرْهاً ضَراغمٌ يتصَعَّبُ
فيقْطعُها ماضِي ويغلبُها عبلُ
العزائِم قاطعٌ الضَّراغِمِ أَغْلَبُ
لقد نُسخَتْ من ملوكٌ به آسادُها
بعدمَا مُسِختْ له تَتَغْلبُ
فأَعداؤه ثوَوْا به في تُقيمُ وتَمْضِي حينَ
بِلادِهم يَرْضَى ويَغْضَبُ
ويُسخِطُه الجانِي إلى طَبْعِه في العَفْوِ
فيرجعُ خُلْقُه والطبعُ أَغْلَبُ
وليس القِلاعُ الشمُّ فمن شاءَ يُكساها
إلاَّ ثِيابُه ومن شاءَ يُسلبُ
نصحتُك جنِّب بأْسَه وإن شِئْتَ يمِّم جودَه
فهو مُهْلِكٌ فهو مَطْلَبُ
إذا سَلَّ سيفَ الدِّين فقد سَلَّ أَدْرَى
في حوْمةِ الوَغى بالقِرَاع وأَدْرَبُ
وجرَّدَ ماضِي الكَفِّ فما قلبُه يومَ الوغى
والقلبُ ثابتٌ يتَقَلَّبُ
(الملك، ١٩٦٩)

في هذه البنية، ينتقل ابن سناء الملك من لغة الرجاء إلى لغة التبجيل، ومن الاستجداء الفردي إلى تمجيد القوة المهيبة. فهو لا يكتفي بوصف الممدوح بالكرم، بل يصوّره قائدًا جبّارًا، وأسطورة سياسية وعسكرية لا تُدانى. وهنا تتبلور بنية القوة بوصفها أساس الملك، و"العزّة" بوصفها الفضيلة الأسمى. ومن خلال التقابل بين ضدّي ثنائية الرجاء/ الخوف على المستوى الدلالي، وتوظيف الجناس على المستوى الصوتي الصرفي (يرجيه/ ترجيه/ المرجى/ المرجب) عبّر الشاعر عن قلبه الذي ينتظر من الممدوح ويأمل فيه خيرا، والقلب يمتلئ رجاء وأملا إذا كان العطاء متعلقا بعظيم، فينطلق البيت من صورة وجدانية: القلب المفعم بالمهابة، لا بالخوف وحده، يعلّق أمله بالممدوح، لأن الممدوح "مرجّى مرجّب"، أي جدير بالرجاء، ومرحَّب به في كل مقام. وهنا نجد تكرارًا صرفيًا (يرجيه – ترجيبه – المرجى – المرجب) يُوظف كأداة بنيوية صوتية تعزز المعنى وتثبّته في ذهن المتلقي، وتخلق نسقًا إيقاعيًّا يُحاكي جلال الشخصية الممدوحة. ومنه قول ابن مليك الحموي:

فُؤادي مِنكَ مَلآنُ وَسِرّي فيكَ إعلانُ

(الحموي، ٢٠٠٧)

وقد وظّف الشاعر الجناس الناقص (يحجب/ المحجب، قربوا/ أقرب، وفده/ وفد، للسحائب/ مسحب) على المستوى الصوتي الصرفي، والتقابل الضدي على المستوى الدلالي؛ فالممدوح لا يردّ السائلين، ولا تمنعهم الحجب والأبواب عن عطائه وإعانته، وهو –في الوقت ذاته– ذلك الملك المهاب الذي يحجب ويمنع عظام الملوك عن الدخول له، فالرعية والشعراء وطالبو النوال أقرب من الملوك (وقد عبّر عنهم بجمع الكثرة: الأملاك) الذين يزدحمون عند بابه؛ لعظمته ومكانته العالية، وينتظرون الإذن والسماح بالدخول. يؤسس هذا البيت لمفارقة دلالية كبرى، تشكل نقطة الذروة في تصوير منزلة الممدوح: الرعية والبساطاء والمحتاجون لا تُغلق دونهم أبوابه، بينما الملوك أنفسهم يُحجبون عن الدخول عليه. هذا الطرح يقوم على تقليب في تراتبية السلطة، فيُعاد ترتيب الهرم الاجتماعي وفقًا لمعيار الكرم لا الحسب أو الملك. وقد عبّر عن الحلول عنده والرفد من كرمه بالمجاز المرسل، فالوطأ هو الدوس بخفة وسهولة ويسر (ابن منظور، ١٩٩٢) والبساط، وهو كل ما يُبسط من

الفُرش، ويعني أيضا: الأرض الواسعة المنبسطة (ابن منظور، ١٩٩٢) والمنزل، وهو محلّ الإقامة، وقد نسب الإقامة للشمس، حيث جعل ممدوحه شمسا -على سبيل الاستعارة التصريحية- في نورها وضوئها وعطائها، والمسحب هو مكان السحب، فقصره هو مكان للسحب، حيث استعار السحب لعطاياه دلالة على كرمه وجزيل عطائه، ويتضح هاهنا أثر ثقافة الشاعر الفارسية، حيث حشد مكونات الفلك ومصطلحاته. في هذا البيت، يقدّم الشاعر صورة مشهدية حركية للباب الملكي: الملوك يتزاحمون، والوفود البسطاء يتقدّمون. لقد انقلبت الموازين، فصارت العظمة مرهونة بالخلق لا بالحسب. وهنا يُبرز الشاعر المفاضلة في القرب: فحتى لو أذن للملوك بالدخول، فهم لا ينالون القرب الذي يناله الوفود. هذه المفارقة تقوم على إعادة الترتيب القيمي للقوة، حيث تُمنح الأفضلية لغير المتوقع. كما يصوّر القصر كفضاء أسطوري: الشمس تنزل فيه، والسحاب ينسحب من فوقه. هذا البيت يشكل ذروة في التصوير الميتافيزيقي للقوة، حيث لا يكون الممدوح مجرد ملك أرضي، بل محور للكون ذاته. إن البنية التصويرية تقوم هنا على ازدواج مكاني: السماء (الشمس والسحاب) حاضرة في الأرض، في قصر الممدوح، مما يُحقق توازٍ مكاني رمزي، ويُضفي على القصر بعدًا فلكيًا.

كما وظف التقابل الضدي (طوعا/ كرها، سهل/ يصعب) على المستوى الدلالي لتصوير غلبة الممدوح، حيث تخضع له الملوك الضارية الشديدة، وإذا انت له رؤوس أشاوس الملوك فذلك دلالة على شدّته التي لا تضاهيها شدة، وقوته التي لا ينازعها ملك أو سلطان. وقد عبّر الشاعر بمصطلحات السيوف والقتال (يقطعها/ قاطع/ عبل/ يغلبها/ أغلب) عن ممدوحه بأنه نافذ الإرادة، حاسم حازم، لا يثنيه مخلوق عن عمله.

ويأتي الجناس على المستوى الصوتي (نسخت/ مسخت) ليبرز بنية القوة والعزة والغلبة، حيث نُسخت: أُزيلت (ابن منظور، ١٩٩٢(من بعد ما مُسخت، أي: حُوّلت. مسخه الله: حوّل صورته إلى أخرى أقبح منها، فشوّهه وأفقده طبيعته (ابن منظور، ١٩٩٢(فأُزيل ملك الملوك قاطبة، وغيّر الممدوح صورتهم من الأسود الضراغم إلى الثعالب. والتثعلب مصطلح يرتبط بمعاني المراوغة و الاختباء والادّعاء، ومنه قول ابن الجوزي: " إن لم تكن أسدا في العزم،

ولا غـزالا فـي السـبق، فـلا تتثعلـب" (الجـوزي، ٢٠٠٥). وهنـا -أيضـا- تتضـح ثقافـة الشـاعر مـن خـلال ذكـره للمسـخ والنسـخ، والأسـود والتثعلـب. تنتقـل الصـورة مـن عظمـة المكـان إلـى سـطوة النفـوذ. فالحيوانـات المفترسـة – الضـراغم – تستسـلم لـه طوعًـا وكرهًـا، وهـي فـي الأصـل رمـوز للجبـروت، أي أن الممـدوح هـو سـيد السـادة، وأقـوى الأقويـاء. ويُبـرز البيـت المفارقـة البنيويـة بـين السـهولة والصـعوبة، إذ كـل مـا كـان يصـعب علـى الملـوك والجبـابرة، يسـهل تحـت ظـلّ هـذا الملـك. إذ يقـيم تقـابلًا دلاليًـا شـديدًا بـين "نُسـخت" (زالـت، أبطلـت) و"مُسـخت" (تحوّلـت إلـى صـورة مشـوّهة). ثـم يُلحـق هـذه التحـولات بالفعـل المبتكـر "تتثعلـبُ"، بمعنـى تتحـوّل إلـى ثعالـب، أي إلـى مكـر وجـبن بعـد أن كانـت ضـراغم. هنـا يسـتخدم الشـاعر مصـطلحًا ذا دلالـة ثقافيـة عميقـة، يـدل علـى التحـوّل مـن القـوّة إلـى الضـعف، مـن الصـراحة إلـى المكـر. ويوظـف الشـاعر التقابـل الضـدي علـى المسـتوى الـدلالي بـين (تقـيم/ تمضـي، يرضـى/ يغضـب)، للتعبيـر عـن أن الممـدوح شـديد البطش، ألـيم الأخـذ، محصّـن ضـد الهزيمـة، غالـب علـى أعدائـه الـذين ارتضـوا الثـواء، وهـو مـتحكم بهـم وبتحركـاتهم مـن حيـث الإقامـة والتنقـل، وكـل ذلـك مرتهن برضـاه وغضـبه. وهـو مـع قوتـه وجبروتـه وانقيـاد العتـاة لـه يمتلـك زمـام نفسـه ويتحلـى بـالحلم والأنـاة وكظـم الغـيظ. واسـتخدام الفـاء (فيرجـع) يـدل علـى التعقيـب والإسـراع فـي العفـو، وقولـه (يرجـع خلقـه) دليـل علـى أنـه طبـع متأصـل فيـه؛ فـالطبع أغلـب، والطبـع يغلـب التطبّـع. رغـم القـوة القـاهرة، ويؤكـد الشـاعر أن الحـاكم العـادل لا يتـرك الغضـب يسـيّره. فـإذا غضـب، يعـود إلـى طبعـه فـي العفـو. وهنـا تتجلّـى الـذروة الأخلاقيـة للبنيـة: فـالقوة لا تعنـي الـبطش، بـل تكـون مقرونـة بالحكمـة وضـبط الـنفس. ويُحيـل هـذا إلـى مبـدأ تـوازن الثنائيـة: (العنف/الرحمـة)، ويعيـد الاعتبـار للملـك العـادل كحـاكم فاضـل، لا طاغيـة. ويوظـف الشـاعر أسـلوب التشـبيه والحصـر فـي بنيـة القـوة والعـزة والمنعـة. إذ جعـل القـلاع والحصـون المنيعـة سـرابيل للممـدوح، فكأنـه يرتـدي المنعـة والعـزة والقـوة، واسـتخدام أسـلوب الحصـر (ولـيس القـلاع الشـم إلا ثيابـه) أكسـب التعبيـر قـوة وصـلابة وجعـل القـوة حصـرا للممـدوح؛ مـن أراد العـزة فعليـه بإرضـاء الممـدوح، ومـن أراد الضـعة والمهانـة فعليـه أن يغضـب الممدوح.

ويوظّف الشاعر التقابل الضدي على المستوى الدلالي بين دلالتي القوة والكرم، والارتباط التلازمي بين النتيجة والسبب حيث يخاطب المتلقي ناصحا إياه أن يتجنّب بأسه وانتقامه لأنه هالك لا محالة، وأن يقصد جوه وكرمه لأنه موئل الجود والكرم.

وينهل الشاعر من المعجم الديني لتقوية عوامل القوة والمنعة التي أسبغها على الممدوح؛ فهو سيف الدين، حامي الإسلام، إذا انتزع سلاحه في حومة: أشد مواضع القتال (ابن منظور، ١٩٩٢) فهو أدرى البشر وأكثرهم دربة ومهارة في فنون القتال. وهو نافذ الإرادة، حاسم، إذا استلّ سيفه، مقبل غير مدبر، ثابت القلب والجنان لا يستخفه الفزع، ولا يتردد مع تقلب دوائر المعركة. وقد أبرز هذه المعاني من خلال الطباق الضدي على المستوى الدلالي (ثابت/يتقلب)، والجناس الناقص على المستوى الصوتي الصرفي (القلب/قلبه/ يتقلّب). تبرز هذه البنية بوضوح التدرج من المهابة الشعورية إلى التسلّط الكوني. وتتعاضد فيها المستويات الدلالية والصوتية والتركيبية لتحقيق بنية متماسكة تستند إلى تقنيات: الجناس، الطباق، التكرار، التوازي التركيبي، الاستعارات الكونيّة، فترسّخ صورة الممدوح كمركز كوني، أقوى من الملوك، وأشدّ من الأسود، لكنه رحيم حليم.

- ثالثا: بنية الاستجداء.

وسعتَ شعوبَ الخلق لما أَتيتَهم ولم يبقَ صُقْعٌ لم يَلِجْه نَوَالهُ تَعُدُّ مَعَدٌّ ما تولَّيتَها به وَمَا فيهما مُحصٍ ولكن مُقَصِّرٌ

بجودٍ يعم الخلقَ إذ يتشَعَّبُ بناءٌ مَشيدٌ أَو خِباءٌ مُطَنَّب ويُعرِبُ شكراً عن أَيادِيكَ يَعْرُب ومعترفٌ أَن ليسَ يُحسِنُ مُحسِب

(الملك، ١٩٦٩)

تعود نغمة الاستجداء مجددًا، لكن هذه المرة تأتي بعد تمجيد القوة، وتُقدَّم بصيغة الاعتراف الجمعي بفضل الممدوح، لا الاستعطاف الفردي كما في بدايات القصيدة. هنا، يصبح صوت الشاعر هو صوت الأمة، وطلبه للعطاء هو امتداد طبيعي لتاريخ من الجود والفضل. يبدأ البيت بمخاطبة مباشرة تتضمن فعلًا ماضيًا يُبرز ما تحقق: وسعت، والفعل هنا يحمل بعدًا معنويًا: الاتساع بمعنى الشمول والاحتواء. ويُقابله جودٌ يتشعّب، أي: يَسري ويتفرع في الناس كما تتشعّب الأنهار. البنية الدلالية هنا قائمة على مقابلة بين المصدر الإلهامي (الممدوح) والمفعول الجماعي (الخلق)، حيث يصبح العطاء كالنهر المتفرع، يروي كل

أطـراف الأمـة.فجوده وكرمـه سـابغ، واسـع، عـمّ جميـع الخلـق فـي هـذه البسـيطة، نالـه الغنـي والفقيـر، والحاضـر والبـاد، للعـرب العاربـة والمسـتعربة، يتوسّـع الشـاعر فـي الصـورة الجغرافيـة: كـل صُـقع أي: كـل منطقـة أصـابها عطـاء الملـك. وهـو لا يفـرّق بـين بنـاء مشـيّد (دلالـة علـى الحضـر والثـروة) وخبـاء مطنّـب (دلالـة علـى البـداوة والفقـر). والمفارقـة البنيويـة هنـا بـين البنـاء والخبـاء، بـين الثبـات والتخيـيم، ترمـز إلـى شـمول عطـاء الممـدوح للطبقـات كافـة. وقـد اسـتخدم التركيـب المفصَّـل (موصـوف + نعـت) للتضـاد الصـوتي والطبـاق الـدلالي، بمـا يعكـس شـمول الأثـر وعـدم تمييـزه بـين مسـتحق وغيـر مسـتحق.ولا يسـتطيع أحـد مـن معـدّ: العـرب العاربـة، ولا يعـرب: العـرب المسـتعربة أن يحصـي سـابغ جـوده وواسـع كرمـه. وقـد أبـرز الشـاعر هـذه البنيـة مـن خـلال التقابـل علـى المسـتوى الـدلالي (بنـاء مشـيّد/خباء مطنّـب) والجنـاس النـاقص علـى المسـتوى الصـوتي (تعدّ/معـدّ،يعرب/ تعـرب)، فيـدخل الشـاعر فـي مقابلـة إثنية/تاريخيـة بـين معـدّ ويعـرب، فجميـع العـرب – شـمالهم وجنـوبهم – يعـدّون أياديـك، ويُعبّـرون عـن امتنـانهم لـك. إن البنيـة هنـا قائمـة علـى تعمـيم قـومي لعطـاء الممـدوح، لا كمحسن محلي، بل كفاعل حضاري.

تتخلـى هـذه البنيـة عـن خطـاب الطلـب الفـردي، وتتحـول إلـى صـوت جمـاعي شـاكِر ومعتـرف، وتتضـمن بنيـة صـوتية قائمـة علـى الجنـاس (معـد/يعرب، مُحصٍ/مقصّر/محسـب)، لتأكيـد عموميـة الخطـاب تعتمـد علـى تقنيـات الامتـداد الجغرافـي (صـقع/بناء/خباء) والامتـداد الزمنـي (الأيادي/الشـكر)،. فتحقـق توازنًـا دقيقًـا بـين العجـز عـن الشكر والتأكيد على عظمة العطاء.

- رابعا: بنية الافتخار بشعره.

وإنيَ عبدٌ لم أَزَلْ	بمَدْحِكَ أَشْدُو أَو
فيكَ قائماً	بحمْدكَ أَخْطُب
نظمتُ مديحي فيك	وهذا مَدِيحي فيكَ
والسِّنُّ يافِعٌ	والرَّأْسُ أَشْيَبُ
وغنَّى بِشِعْري فيك	ونالَ الغِنَى مِنْه
كلُّ مغرد	مُغَنٍّ وَمُطْرِبُ
وكلُّ قصيدٍ قلتُها	بلا مِرْيَةٍ في الحسنِ
فيكَ إِنَّها	والسِّيرِ كَوْكَبُ
فلا مَنْطِقٌ إِلاَّ لِقَوْلِي	ولا مِسْمَعٌ إِلاَّ لِقولِيَ
مَشْرِقٌ	مَغْرِب

(الملك، ١٩٦٩)

فـي هـذه البنيـة، يغيّـر ابـن سـناء الملـك زاويـة الخطـاب مجـددًا، ولكـن دون أن يخـرج عـن البنيـة الكليـة للمـدح. فهـو لا يكتفـي بتعظـيم الممـدوح، بـل ينتقـل إلـى إبـراز مكانـة المـدّاح نفسـه: الشـاعر. فيظهـر هنـا تراكـب خطـابين: خطـاب

الذات/الشاعر وخطاب الموضوع/الملك ويهدف ذلك إلى شرعنة المدح من خلال بيان أن المادح ليس من العامة، بل هو شاعر فحل، تُطرب الناس كلماته وتُغني المغنّون بأبياته. ويستلهم الشاعر قول المتنبي مفتخرا بشاعريته:

وَمَا الدّهْرُ إلاّ مِنْ إذا قُلتُ شِعراً
رُواةِ قَصائِدي أصْبَحَ الدّهرُ مُنشِدَا
(المتنبي، ١٩٨٣)

ليوضح أن مدحه لم يأت من فراغ؛ وإنما جاء بناء على معطيات بررت هذا المدح المتواصل، وهو ليس حديث عهد بمدحه، فهو يمتدحه منذ سن الشباب حتى المشيب، وقد تغنى بشعره كل من يريد العطاء حتى نال الغنى، ويقدّم نفسه بصيغة التواضع الظاهري: عبد، لكنها في الحقيقة كناية عن المداومة والإخلاص، كما هو مألوف في لغة البلاط. ثم يوازن بين فعلين دالين على الحضور الشعري والخطابي: أشدو (الغناء)، وأخطب (الخُطبة)، وكلاهما فعلان يرتبطان بالإقناع والتأثير الجماهيري. إن البنية هنا تعتمد على توازي دلالي وصوتي بين: الفعل الشعري (أشدو/ أخطب)، والمجال التعبيري (الطرب والجمال/ البلاغة والتأثير)؛ وبذلك يُظهر الشاعر نفسه سيدًا في مجالي الأدب: الشعر والخطابة، ويُدخل عنصر الزمن ليؤكد أن المدح لم يكن عارضًا ولا طارئًا، بل ممارسة ممتدة منذ الصبا حتى الشيب. وهذا يحقق استمرارية اللفظ والدلالة عبر الزمن، إذ يعزز قيمة الفعل الشعري المتواصل، فتستحيل قصائد المديح إلى وثيقة ولاء زمني طويل الأمد .وقد أبرز جمال قصائده من خلال التشبيه، حيث شبهها بالكواكب حُسنا وجمالا وسيرورة وحركة دائبة لا تنقطع –وها هنا أثر لثقافة الشاعر– ، فلا أحد يتكلم إلا بقصائده، ولا أحد يستمع إلا لقريظه في مشرق الأرض ومغربها، فينتقل إلى دائرة التلقي: كيف استُقبل شعره في الناس؟ إنه لم يكن حكرًا على مجلس أو ديوان، بل غنّى به الطير والمغني، أي أنه انتشر وشاع وبلغ مستوى من الشعبية الرفيعة. يمزج الشاعر بين الزينة والوظيفة: فقصائده جميلة (زينة)، وتهدي الناس إلى الممدوح (وظيفة). ويُوظف بذلك بلاغة الصورة المركبة (القصيدة = كوكب) على مستويين: الحسن (الجمال الشكلي) والسير (الحركة الدلالية).البنية تقوم على تشاكل صوتي صرفي بين (مغرّد/مغنٍّ/مطرب)، وكلها تدور حول الفعل الجماهيري والذوق الجمالي، ليؤكد أن مدائحه كانت مورد

رزق وإطـــراب للآخرين.واتّكـــأت هـــذه البنيـــة علـــى التقابـــل الضـــدي فـــي مســـتواها الـــدلالي (أشـــدو/ أخطـــب، والســـن يـــافع/ والـــرأس أشـــيب، منطـــق/ مســـمع، مشـــرق/ مغـــرب) والجنـــاس فـــي مستواها الصـوتي (مغـرّد/ مغـنٍّ/ غنّـى) والتـرادف فـي مستواها المعجمـي (مغـنٍّ/ مطـرب)، ممـا يخلـق مصـفوفة بنيويـة صـوتية/دلالية تحقّـق الامتـداد المكـاني والتأثير اللغوي معًا.

- خامسا: بنية المدح بكثرة العطاء.

هنيئا لمصرٍ وصْلُه ووصولُه — فقدْ كَانَ يُؤْذِي مصرَ مِنْه التَّجَنُّبُ
أخذتَ لمصرٍ من دمشقَ بحَقِّها — فمصرُ بما أَوليْتَ تُطري وتَطرب
ومَا بَرِح الفُسْطاطُ مُذْ كَانَ طيّباً — عَلى غيرِه لكنَّه اليوم أَطْيَبُ
فلا موضعٌ قد كانَ بالأَمسِ مُجْدباً — بنأْيِك إلاَّ وهْو في اليومِ مُخْصب
تَغَايَرت الآفَاقُ فيكَ محبَّةً — ومنْ ذا الذِي يحبو ولا يتحبَّب
أَعدْتَ لأَهلِ النِّيل رِيَّ بِلاَدِهم — بأَبحُرِ نيل عنْدَهَا النِّيلُ مِذْنب

(الملك، ١٩٦٩)

تُتـوّج هـذه البنيـة ذروة المـدح فـي القصيدة؛ إذ تجمع بين الاحتفاء السياسي والامتنان الشعبي، وتُظهر الممدوح . الملك العـادل سـيف الـدين أبـو بكـر بـن أيـوب بوصـفه فارسًـا ومحـرّرًا ومجـددًا لهيبـة الدولـة. هنـا لا يتغنـى ابـن سـناء الملـك بصفات معنوية فحسب، بل يوثق حدثًا تاريخيًا (توحيد مصر والشام) ويُجمله في خطـاب شـعري قـائم علـى الاسـتدعاء الجغرافـي والزمنـي والوجداني.بـدأت هـذه البنية بالمناسبة التي دبج الشاعر لها هذه القصيدة؛ فهو يهنّئ مصر باعتلاء الملك العـال سدّة الحكم، وكأنها محبوبة يؤذيها صدّ الحبيب. بدأ الشاعر بنبرة انتصار وفرح، مقدمًا الوصل بوصفه نعمة سياسية لا عاطفية. فوصله ووصوله ليسا مجرّد لقاء، بل فتحٌ سياسي وإداري بعد غياب أو قطيعة. لقد كان أهل مصر يعيشون في حاجة، فأتى الممدوح ريّا لبلادهم ببحور من العطاء، وهو أخذ حق مصر من الشـام بعـد وفـاة أخيـه صـلاح الـدين الأيوبي، واستئثار الملك العزيز –ابن أخ الملك العادل– بدمشق، فنجح في توحيد مصـر والشـام بعـد سـبع سـنوات مـن الصراع، وأعاد بناء القلعة الأيوبية، وأعاد –معها– لمصر هيبتها وسيادتها، وازدادت مكانـة الفسـطاط الاقتصـادية والتجاريـة (عاشور، د–ت)، فهي تثني عليه وتهتزّ فرحـــا لانتصـــاره،

وباستحضـار الحـدث التـاريخي المركـزي: انتزاع حق مصر من دمشق، يُبنى البيت علـى منطـق العدالـة التاريخيـة؛ فالملـك العادل لم يستحوذ، بل استعاد حقًا، وبهذا الاسترداد تَطرب مصر، وتُطرِي؛ ليُظهر أن فرحة مصر مزدوجة: عقلية وعاطفية. وكي يبرز غزارة العطاء؛ وظّف الشاعر

الجناس على المستوى الصوتي (وصله/ وصوله، تطري/ تطرب، طيبا/ أطيب، محبة/ يحبو/ يتحبب، النيل/ نيل)، وقدّم تقابلًا مباشرًا بين الجدب والخصب، بين الأمس واليوم، بين الغياب والحضور. ويوظف هذا التوازي الزمني والمكاني ليؤكد أن حضور الملك كان بمثابة الريّ السياسي والإداري لكل رقعة من أرض مصر، فيُوظف بشكل مباشر البنية التقابلية بالزمن والحالة، حيث: الزمن (بالأمس/ اليوم)، الوضع السابق (مجدب)، الوضع اللاحق (مخصب)، والنتيجة: العطاء مرتبط بالحضور، والخصب مرهون بالقرب السياسي.والتقابل الضدّي مع الصور البيانية المستقاة من معجم المسطّحات المائية والبيئة المصرية المحيطة، فكنّى عن أهل مصر بأهل النيل، وشبه عطاء الممدوح بالبحر لكثرته، وهو بحر يتصاغر أمامه المذنب: المجرى المائي الصغير (ابن منظور، ١٩٩٢)، كما شخّص الآفاق والأماكن عندما جعلها تغير من بعضها حبّا وتولّها بالممدوح، واستجلاء ثنائية الجدب والخصب؛ فخيره عمّ جميع الأرجاء، حتى المجدبة التي أمحلت بسبب ابتعاده وصدوده، غدت مثمرة خصبة لما حلّ بها. هنا يختتم الشاعر بنية العطاء بصورة بيانية آسرة، إذ يجعل نوال الممدوح أبحرًا من العطاء، لدرجة أن نهر النيل، رمز الحياة والكرم في مصر، يبدو أمامها مجرد مذنب (مجرى صغير). هذا التركيب يقوم على صورة تمثيلية معكوسة، تُجرد النيل من قيمته لصالح نوال الممدوح، في إعلاء رمزي للفضل الجديد على الرمز التاريخي القديم. وهو أيضًا تشاكل صوتي ودلالي مع ما ورد سابقًا في بيت: (وبحرُ نوالٍ عنده البحرُ مذنَبُ)، ليُؤسس اللازمة التشبيهية أي تكرار تركيب شعري بصيغة مختلفة لإبراز ثبات القيمة العليا. هذه البنية تُعلي من قيمة الممدوح ليس كشخص، بل كمخلّص سياسي ومجدد حضاري، وتقوم على ثنائيات بنيوية تُستخدم فيها أدوات شعرية مركّبة كالتفضيل، والطباق، والجناس الناقص، والتسلسل الزمني، والتوصيف المكاني، وتنتهي بتفوق رمزي: الممدوح أغزر من النيل، وأعظم من كل ما سبق.

الخاتمة:

تمثّل قصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب" لابن سناء الملك نموذجًا شعريًا فريدًا يُظهر تداخل الأغراض وتماهي المقاصد داخل نسيج لغوي مشغول بعناية. ومن خلال المقاربة البنيوية التي اعتمدت على تفكيك المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص، تبيّن أن القصيدة تقوم على بناء داخلي محكم، يتجاوز التعدد الموضوعي نحو التماسك البنيوي.

النتائج:

١. كشفت الدراسة عن تشاكل بنيوي دقيق بين بنيتي الغزل والمدح، إذ تنتقل القصيدة بسلاسة بين العاطفي والسياسي، دون أن يُخلّ ذلك بوحدتها الداخلية.

٢. أظهر التحليل أن المستوى الصوتي في القصيدة – من تصريع وجناس وطباق وتكرار – أسهم بفاعلية في تحقيق الانسجام الإيقاعي والدلالي.

٣. بيّن المستوى التركيبي – من خلال التوازي النحوي والعطف وبنى الشرط والتكرار – تماسك التراكيب الشعرية وتناسقها الداخلي.

٤. كشفت الدراسة أن المستوى الدلالي اعتمد على تقابلات قطبية وتدرجات معنوية ومفارقات شعورية، عززت من بنية التوتر الشعوري في النص.

٥. أظهرت القصيدة قدرة ابن سناء الملك على توظيف البنية الشعرية بما يخدم المعنى ويستجيب لوظائف التعبير والجمال معًا.

التوصيات:

١. توصي الدراسة بإعادة قراءة الشعر العربي الكلاسيكي بمنهجيات حديثة – مثل البنيوية – تكشف عن أبعاد فنية وجمالية طالما غطّتها القراءات التقليدية الغرضية.

٢. تَحضُّ هذه المقاربة على إعادة الاعتبار للبنية الشعرية بوصفها مفتاحًا للفهم الجمالي والدلالي، لا مجرّد وسيلة للزينة البلاغية.

٣. تُلفت النتائج النظر إلى أهمية تناول القصائد ذات الأغراض المركّبة (كالغزل والمدح) بوصفها حقولًا دينامية تفاعلية لا مجرد انتقالات تقليدية.

مقترحات لدراسات مستقبلية:

١. إجراء دراسة بنيوية مقارنة بين قصيدة ابن سناء الملك وقصائد لابن حمديس أو ابن نباتة المصري، لرصد الفروق في تشاكل الغزل والمدح بين شعراء البلاط.

٢. تحليل بنيوي موسّع لمجموعة من قصائد المديح الأيوبي، لرصد تحوّلات بنية المديح السياسي في ظل الصراعات بين أبناء صلاح الدين.

٣. دراسة تطبيقية على قصائد أخرى لابن سناء الملك، لرصد الأنساق البنيوية المشتركة في شعره، لا سيما العلاقة بين البنية النفسية والبنية التركيبية.

٤. توسيع التحليل ليشمل البنية الإيقاعية الكاملة (العَروض، القافية، التقسيم الصوتي)، وربطها بالبنية الدلالية في القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع:

ابن إياس. (١٩٩٠). بدائع الزهور في وقائع الدهور. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بارت، ر. (١٩٩٤). الكتابة في درجة الصفر. ترجمة: الزاهي، ف. الدار البيضاء: دار توبقال.

تودوروف، ت. (١٩٨٦). النقد البنيوي (ترجمة منذر عياشي). دمشق: دار الحوار.

الجوزي، ج. (٢٠٠٥). المدهش. ضبط وتصحيح: قباني، م. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحموي، م. (٢٠٠٧). ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية. تحقيق: الهيب، إ. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

أبو ديب، ك. (١٩٨٦). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. بيروت: دار الطليعة.

الذبياني، ن. (١٩٩٦). الديوان. شرح وتقديم: عبد الساتر، ع. بيروت: دار الكتب العلمية.

الريسوني، أ. (٢٠١٤). البنيوية وتحليل الخطاب الشعري. عمّان: دار كنوز المعرفة.

زكي، أ. (٢٠٠١). بلاغة الغزل في العصر الأيوبي. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

السجستاني، د. (٢٠٠٩). سنن أبي داود. تحقيق: الأرنؤوط، ش، و: قره بللي، م. بيروت: دار الرسالة العلمية.

شلبي، ع. (١٩٩٠). تاريخ الدولة الايوبية في مصر والشام. القاهرة: دار الفكر العربي.

عاشور، س. (د–ت). مصر والشام في عصر الأيوبيين والمماليك. بيروت: دار النهضة العربية.

عمر، أ. (١٩٨١). موجز في تاريخ الأدب العربي. القاهرة: دار المعارف.

غليون، ب. (١٩٩٠). النظرية البنيوية في النقد الأدبي. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الفاخوري، ح. (١٩٨٦). تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار الجيل.

فضل، ص. (١٩٩٢). أساليب السرد في الرواية العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القلقشندي، أ. (١٩٨٤). صبح الأعشى في صناعة الإنشا. القاهرة: دار الكتب.

الكندي، ق. (٢٠٠٤). ديوان امرئ القيس. اعتنى به: المصطاوي، ع. بيروت: دار المعرفة.

المتنبي، أ. (١٩٨٣). الديوان. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

بن معمر، ج. (١٩٨٢). ديوان جميل بثينة. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

الملك، س. (١٩٦٩). الديوان. تحقيق: نصر، م. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

ابن منظور. (١٩٩٢). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

نجم، ع. (١٩٩٨). الغزل في مصر في العصر الأيوبي والمملوكي. القاهرة: مكتبة الشباب.

References

Kēnān, Rimmon. (1983). Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen.

Saussure, Ferdinand de. (1959). Course in General Linguistics. New York: Philosophical Library.

Todorov, Tzvetan. (1986). Introduction to Poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ibn Iyas, M. (1990). Bada’iʿ al-Zuhur fi Waqa’iʿ al-Duhur. Cairo: Al-Hay’ah al-Misriyyah al-ʿAmmah lil-Kitab.

Barthes, R. (1994). Al-Kitabah fi Darajat al-Sifr. Trans. F. Al-Zahi. Casablanca: Dar Toubkal.

Todorov, T. (1986). Al-Naqd al-Binyawi (Trans. Munzir ʿAyyashi). Damascus: Dar al-Hiwar.

Al-Jawzi, J. (2005). Al-Mud’hish. Ed. M. Qabbani. Beirut: Dar al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

Al-Hamawi, M. (2007). Diwan al-Nafahat al-Adabiyyah min al-Zahrat al-Hamawiyyah. Ed. I. Al-Hayb. Damascus: Al-Hay’ah al-ʿAmmah al-Suriyyah lil-Kitab.

Abu Deeb, K. (1986). Fi al-Binyah al-Iqaʿiyyah lil-Shiʿr al-ʿArabi. Beirut: Dar al-Taliʿah.

Al-Dhubyani, N. (1996). Al-Diwan. Ed. A. ʿAbd al-Satir. Beirut: Dar al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

Al-Raysuni, A. (2014). Al-Binyawiyyah wa Tahlil al-Khitab al-Shiʿri. Amman: Dar Kunuz al-Maʿrifah.

Zaki, A. (2001). Balaghat al-Ghazal fi al-ʿAsr al-Ayyubi. Cairo: Maktabat al-Anglo al-Misriyyah.

Al-Sijistani, D. (2009). Sunan Abi Dawud. Ed. Sh. Al-Arna’ut & M. Qarah Balli. Beirut: Dar al-Risalah al-ʿIlmiyyah.

Shalabi, A. (1990). Tarikh al-Dawlah al-Ayyubiyyah fi Misr wa al-Sham. Cairo: Dar al-Fikr al-ʿArabi.

ʿAshur, S. (n.d.). Misr wa al-Sham fi ʿAsr al-Ayyubiyyin wa al-Mamalik. Beirut: Dar al-Nahdah al-ʿArabiyyah.

ʿUmar, A. (1981). Mujaz fi Tarikh al-Adab al-ʿArabi. Cairo: Dar al-Maʿarif.

Ghalyun, B. (1990). Al-Nazariyyah al-Binyawiyyah fi al-Naqd al-Adabi. Beirut: Al-Mu’assasah al-Jamiʿiyyah lil-Dirasat wa al-Nashr.

Al-Fakhuri, H. (1986). Tarikh al-Adab al-ʿArabi. Beirut: Dar al-Jil.

Fadl, S. (1992). Asalib al-Sard fi al-Riwayah al-ʿArabiyyah. Cairo: Al-Hay’ah al-Misriyyah al-ʿAmmah lil-Kitab.

Al-Qalqashandi, A. (1984). Subh al-Aʿsha fi Sinaʿat al-Insha’. Cairo: Dar al-Kutub.

Al-Kindi, Q. (2004). Diwan Imru’ al-Qays. Ed. A. Al-Mastawi. Beirut: Dar al-Maʿrifah.

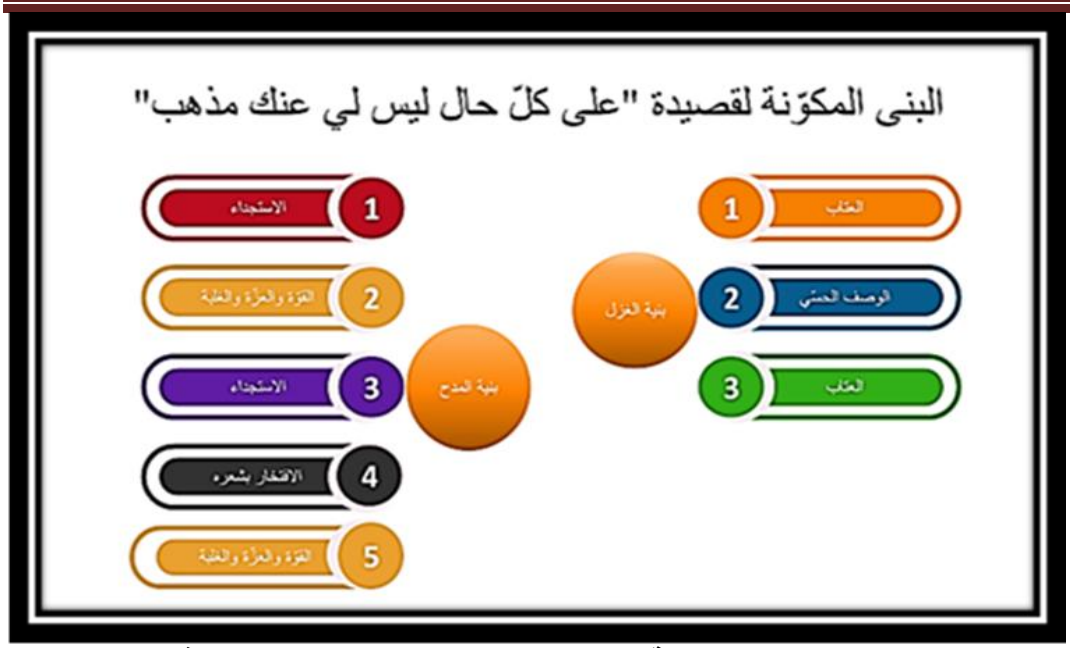
Al-Mutanabbi, A. (1983). Al-Diwan. Beirut: Dar Bayrut lil-Tibaʿah wa al-Nashr.

Bin Muʿammar, J. (1982). Diwan Jamil Buthaynah. Beirut: Dar Bayrut lil-Tibaʿah wa al-Nashr.

Al-Malik, S. (1969). Al-Diwan. Ed. M. Nasr. Cairo: Dar al-Kitab al-ʿArabi lil-Tibaʿah wa al-Nashr.

Ibn Manzur. (1992). Lisan al-ʿArab. Beirut: Dar Sadir.

Najm, A. (1998). Al-Ghazal fi Misr fi al-ʿAsr al-Ayyubi wa al-Mamluki. Cairo: Maktabat al-Shabab.



الشكل (١): البني المكوّنة لقصيدة "على كلّ حال ليس لي عنك مذهب"

الجدول (١): المستويات المؤسّسة للبنى في قصيدة "على كل حال ليس لي عنك مذهب"

المستوى		
الصوتي	التركيبي	الدلالي
يتجلّى البناء الصوتي للقصيدة في وحدة الوزن والقافية، حيث التزم الشاعر بحر الكامل، وهو بحر ذو إيقاع قوي متكرر، يشي بالتوتر العاطفي والانشداد إلى الآخر، ويعكس – بنسقه الإيقاعي – حالة القلق والاستسلام في آنٍ واحد. ويصف أبو ديب هذا النوع من الإيقاع بأنه "نسق صوتي جماعي يُحمّل الذات إيقاع الجماعة ويقحمها في الزمن العام" (أبو ديب، ١٩٨٦)، وهو ما نلمحه في افتتاحية القصيدة التي تبدأ بالفعل "على كل حال"، في تقريريّة صوتية تتردّد في أذن المتلقي. وقد عمد الشاعر إلى الجناس الصوتي بين كلمات من مثل (حال، مآل)، و(سحر، فِكر)، وهو ما يُشكّل نوعًا من التقابل الصوتي الذي يسهم في تشاكل الدلالات. فكما يذهب فضل (١٩٩٢)، فإن التماثلات الصوتية لا تُقصد للزينة البلاغية فحسب، بل لتكثيف بنية المعنى وإبراز إيقاع المعاناة الكامنة.	تعتمد القصيدة على التوازي التركيبي بشكل لافت، سواء من حيث العطف على الجمل الاسمية أو من خلال استخدام أدوات الشرط والمفاعلة، مثل: "إنْ رُمتُ نسيانك... فالوهمُ أضغاثُ"، وهي جملة شرطية تركّب علاقة سببية داخل الشعور، وتُعيد ترتيب السياق الشعوري. هذا النوع من التوازي – وفق ما يصفه ريمون كينان – يخلق "نظامًا نحويًا يكرّر البنية ويبدّل المفردات، مما يُنتج إيقاعًا داخليًا معرفيًا" (Rimmon-Kenan، ١٩٨٣). كذلك يتكرر استخدام التكرار النحوي بصيغ مثل "ليس لي عنك..."، و"ما لي فيك..."، ما يشكل ما يُسمّى بـ"التوازي الرتيب"، وهو ما رآه غليون (١٩٩٠) كأداة بنيوية في كشف احتدام الشعور من خلال النحو، لا العاطفة المباشرة.	تتأرجح القصيدة بين دلالة الغزل ودلالة المدح، دون أن يتخذ أيّ منهما سطوة على الآخر. تبدأ القصيدة بطرح شعوري ذاتي مشوب بالحيرة والعشق، ثم تنتقل تدريجيًا إلى الثناء على الممدوح من خلال خصاله المعنوية، دون الإفصاح المباشر، مما يجعل المدح متغلغلًا في الغزل. وقد وصف زكي (٢٠٠١) هذه التقنية بـ"الغزل المضمّن في المدح"، حيث تُنشئ القصيدة بنية دلالية مزدوجة تمكّنها من خدمة غرضين في آن. ويظهر ذلك في الأبيات التي توحي بصفات الممدوح دون تسميته، مثل: "وما ليَ في سِواك هوى يُجارى"، فهي من جهة غزلية خالصة، ومن جهة تمهّد لبناء صورة مثالية تنتهي بالمدح. إن توظيف المفارقة بين الحب والعجز، وبين الشكوى والامتنان، هو ما يصنع في القصيدة بنية توتر دلالي متصاعد. وتُظهر هذه المفارقة – التي أشار لها تودوروف – القدرة البنيوية للنص على إنتاج المعنى من خلال التناقض الداخلي لا من خلال التناغم السطحي (Todorov، ١٩٨٦).

الجدول (٢): تناسب الشطران في البيت ١٨ على المستوى التركيبي

خبر مقدم	مبتدأ مؤخر	شبه جملة	فعل منفي
لي	ثقة	في جوده	لا تخونني
لي	أمل	في فضله	لا يخيّب

الجدول (٣): تناسب الشطران في البيت ٢١ على المستوى التركيبي

فعل	مفعول به	مبتدأ	الخبر جملة فعلية منفية بليس
وأنشر	شكرا	ذكره	ليس يُفترى
وأنظم	مدحا	درّه	ليس يُثقب

الجدول (٤): تناسب الشطران في البيت ٢٦ على المستوى التركيبي

جار ومجرور	خبر مقدم	مبتدأ مؤخر (اسم مكان)
فيه	للشمس	منزل
فيه	للسحائب	مسحب

الجدول (٥): تناسب الشطران في البيت ٢٨ على المستوى التركيبي

فعل ومفعول به	فاعل (مضاف ومضاف إليه)	صفة مشتقة من الفعل
فيقطعها	ماضي العزائم	قاطع
ويغلبها	عبل الضراغم	أغلب

الجدول (٦): تناسب الشطر الثاني من البيت ٣٢ على المستوى التركيبي

أداة شرط	فعل شرط	جواب شرط
من	شاء	يكساها
من	شاء	يسلب

الجدول (٧): تناسب الشطران من البيت ٣٣ على المستوى التركيبي

فعل أمر (نتيجة)	مفعول به	جملة اسمية (سبب)
جنّب	بأسه	فهو مهلك
يمّم	جوده	فهو مطلب