الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد: الآداب و اللغات.
قسم: اللغة و الأدب العربي.

المرجع:.....

عينية ابن جابر الأندلسي في المديح النبوي
- دراسة أسلوبية -

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالب(ة):
- إيمان بن مسيعود.

إشراف الأستاذ:
- أ.د/ محمد زلاقي.

الشعبة : أدب عربي.

التخصص: أدب عربي قديم.

السنة الجامعية 2012 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله جلّ جلاله:

" لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُم

عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ

بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَحِيمٌ"

قرآن كريم

إهداء:

يَا هَذِهِ الدُّنْيَا أَصِيخِي و اشْهَدِي أنّا بِغَيْرِ محمدٍّ لا نقْتَدِي.

إليك يا سيدي، و يا قرة عيني و بهجة روحي.

إنْ أذنت لي – بأبي أنت و أمي-

أتقدم نحوك بخطى وئيدة، و صوت خفيض و عين قرّى.

يا من ألهمتني بعظيم أخلاقك، و إشراقة دعوتك، و خالص عبوديتك لله، و أسرْتني بصفاء سريرتك، فأنت الرحمة المهداة، و النّعمة المُسداة.

يا خير من دُفنت بالقاع أعظُمُهُ فطاب من طِيبِهنَّ القاعُ و الأكَمُ

روحي فداءٌ لقبرٍ أنت ساكنـــُهُ فيه العَفافُ و فيه الجودُ و الكرمُ.

أهدي هذا العمل المتواضع حبّا فيك، و شوقا إليك و نصرةً لك، عساي عند الحوض ألقاك و أنال قطرةً من فيض عطاياك.

محمّدٌ ذو الشرف الأثيلِ صـــــلى عليه الله من رسولِ

و آلـــــه و صحبه الأعلام ما انصدَعُ الفجرُ عن الإظلام.

تقبل مني يا رسول الله.

مقدمة

– مقدمة:

يعد شعر المديح النبوي فنا من فنون الأدب الرفيع؛ لأنه لون من التعبير عن العواطف الدينية، مُنصبٌّ على مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، و هو لا يصدر إلا عن قلب مفعم بالصدق و الإخلاص. و قد ظهر مبكّرا في عهد الرسول المصطفى صلى الله عليه و سلم، و أذيع بعد ذلك، و ازدهر و تطور مع شعراءٍ كان لهم باعٌ في هذا المجال، و من أبرز هؤلاء: الأندلسي "محمد ابن جابر الأندلسي" الذي أفرد له دواوين شعرية لعل في مقدمتها: "ديوان نفائس المنح و عرائس المدح"، حيث لفتت انتباهي و استَأثرتْ باهتمامي عينيته، فاتخذتها موضوعا للدراسة عنونته بـ "عينية ابن جابر الأندلسي في المديح النبوي– دراسة أسلوبية– ".

و قد حظي على مستوى الدراسات الأكاديمية بعناية كبيرة، حيث نذكر في هذا المقام: أ.د/ محمد زلاقي في دراسة له بعنوان " تجليات الفكر الصوفي في ديوان المديح النبوي" نفائس المنح و عرائس المدح" لابن جابر الأندلسي" / محمد طيب خطاب في مقال له بعنوان "محمد ابن جابر الهواري الأندلسي: شاعر المديح النبوي بين تجاهل معاصريه له و جهل الدارسين المحدثين به".

و مما دفعني لدراسة هذا الموضوع، أن نصوص المديح النبوي مكتنزة بالطاقات الإبداعية، و الملامح الجمالية، و قد وقع اختياري للشاعر "ابن جابر الأندلسي" بعدما توثّقت صلته المتينة بهذا الفن، و اخترت عينيته لدراستها بطريقة حداثية تعكس جمالياتها و تبرزها للمتلقين.

و قد اعتمدت المنهج الأسلوبي لِما وجدت فيه من جدوى لملائمته لأهداف البحث.

و قد تأسست هذه الدراسة على تمهيد و أربعة فصول و خاتمة، يمثل التمهيد خلفية معرفية نظرية، تعين القارئ على توسيع مداركه حول موضوع الأسلوب و الأسلوبية و ارهاصاته الأولى عند العرب و الغرب، و أهمّ رواده، متبوعا بلمحة موجزة عن فن المديح النبوي، تضمنت مفهومه، و خصائصه عبر العصور المتلاحقة.

عرضت في الفصل الأول للتحليل الصوتي عبر دراسة الموسيقى الخارجية و الداخلية للقصيدة، درست من خلاله إيقاعها و وزنها، و قافيتها، و رويها، و نبرها و تنغيمها، و كل

الزحافات و العلل الواردة فيها، و نسق تعبيرها و صورها الشعرية و محسناتها البديعية، و ظاهرة التماثل الصوتي فيها.

أما في الفصل الثاني فعرضت للتحليل التركيبي، بدراسة الجمل بأنواعها الاسمية و الفعلية و الشرطية، و الأساليب الانشائية و الخبرية على اختلافها، و كشفت عن أهم الظواهر الأسلوبية المميزة في القصيدة، و أثرها الجمالي في العمل الفنيّ.

و فصلت الحديث في الفصل الثالث، عن الأسماء و المشتقات كاسم التفضيل و صيغة المبالغة، و عن الأفعال بصيغها الصرفية و أنواعها و أزمنها المختلفة كالماضي و المضارع.

أما الفصل الرابع فقد تعرضت فيه للتحليل الدلالي بدراسة طبيعة معجم القصيدة، و أبرز حقولها الدلالية، و العلاقات التي تجلّت فيها، من ترادف، و تضاد و مشترك لفظي.

و في الأخير خلُص البحث إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المُحصّل عليها لاستكمال ما جاء فيه من دراسة.

و قد اعتمدت على ديوان الشاعر : "نفائس المنح و عرائس المدح" مصدرا أساسا أستقي منه مادة البحث، كما لجأت إلى مصادر و مراجع تفاوتُ في استعمالها حسب مقتضيات الدراسة و فصولِها، أذكر منها "استخدامات الحروف العربية" لـ"سليمان فياض" " "الأساليب النحوية" لـ" محسن عطية" " "التطبيق الصرفي" لـ "عبده الراجحي"" " المعجم الصوفي" لـ" عبد المنعم الحفني". و غيرها من المؤلفات التي تخدم الموضوع و تثري معلوماته.

و لمّا كان إنجاز أي بحث علمي لا يخلو من الصعوبات، فرحلتي هي الأخرى لم تكن سهلة، فقد واجهتني صعوبات تمحورت أساسا حول فهم "الأسلوبية" باعتبارها منهجا نقديا، و تباين مفاهيمها عند النقاد و الباحثين، و صعوبة التحكم في المادة العلمية، و تطويعها وفق ما تقتضيه خطة البحث، إضافة إلى صعوبة قراءة دلالات النص و تأويلها تأويلا يتماشى مع السياق.

و يبقى أن أؤكد أن هذه الدراسة ستظل مدينة لأستاذي الدكتور "محمد زلاقي"، الذي أمدني بالعون الكافي و الجهد الوافر، و الاهتمام الوافي لإتمامها، و الذي غرس فيّ معنى الإجتهاد و حُسن الفهم و الإصغاء، لذا يجدر بي أن أتقدّم له بجزيل الشّكر و العِرفان و الإمتنان

لتوجيهاته و نصائحه السديدة و إرشاداته التي أعانتني على إخراج هذه العمل المتواضع إلى النور على صورته الحالية. فجزاه الله عنا خير جزاء.

و اعترافا مني بحق الجهود المشتركة، أتقدم بشكر الممتنِّ إلى كل من مد لي يد العون من قريب أو من بعيد، كما لا يفوتني أن أخص أساتذة معهد الآداب و اللغات بتحية إكبار لا تمحوها الأيام، فليحفظ الله كلّ من أقال العثرة و سدّد الخطى.

و في الختام أسأل الله أن يُسهم هذا البحث و لو بالنزر اليسير في خدمة المجال النقدي و الأدبي.

مدخل:

أولا: مفهوم الأسلوب.

1-المفهوم العربي.

أ- الأسلوب في المعاجم القديمة.

ب- الأسلوب في التراث النقدي و البلاغي.

جـ- الأسلوب في نظر المحدثين.

2-المفهوم الغربي.

ثانيا: الأسلوبية:

1-مفهومها.

2-أنواعها.

ثالثا: لمحة موجزة عن شعر المديح النبوي.

1-المديح النبوي في صدر الإسلام.

2-في عصر بني أمية و العصر العباسي.

3-في الأدب المغربي و الأندلسي.

كل دراسة علمية مهما كان مجالها تستدعي من الباحث التنظير لها، قبل الشروع في التطبيق عليها، و ذلك لضبط الجانب المفاهيمي، و إعداد الأرضية الملائمة للولوج إلى الموضوع.

و الأسلوبية واحدة من هذه المناهج و الدراسات التي ما انفك الدارسون يعتمدونها آلية نقدية و قرائية لاستكشاف النص، و لقد اختلفت بشأنها الآراء، و تفرعت عنها اتجاهات عديدة، حتى باتت نظرية معرفية تتبوأ منزلة رفيعة في حقل الدراسات اللغوية و الأدبية على السواء.

و لما كانت دراستي تطبيقية بالدرجة الأولى، فقد كان لزاما علي الإكتفاء بوقفات توضيحية عند أهم محطات الأسلوبية، و ما يرتبط بها من قضايا و مفاهيم على الصعيد العربي و الغربي، قديما و حديثا، راعيت فيها الدقة و الإيجاز، بغية التقريب و الإفادة.

أولا: مفهوم الأسلوب:

يأتي مصطلح الأسلوب، و معه صراع إشكالية التعريف، حيث كان الإختلاف و لا يزال قائما بين الدارسين في التعامل معه من شتى النواحي، نتيجة تعدد الاتجاهات و الرؤى، و كذا رحابة الميادين التي تعلق بها هذا المصطلح، إضافة إلى دراسته عبر حقب زمنية و بيئات مختلفة، لكل منها طابعها الفكري المميز لها.

1- المفهوم العربي:

أ- الأسلوب في المعاجم القديمة:

استخدم لفظ أسلوب في اللغة العربية استخدامات متقاربة، محدودة بحدود المعرفة القديمة و البيئة اللغوية. يقول " ابن منظور" (630هـ- 711هـ) في لسان العرب:« **و يقال للسطر من النخيل أسلوب. قال: و الأسلوب الطريق، و الوجه، و المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء،**

و يجمع أساليب، و الأسلوب الطريق تأخذ فيه. و الأسلوب بالضم: الفن. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه » [1].

و مثله قال " الزمخشري" (ت: 538هـ) في " أساس البلاغة " ما نصه: « **سلبه ثوبه، و هو سليب، و أخذ سلب القتيل و أسلاب القتلى. و لبست الثكلى السلاب و هو الحداد(...) و سلكت أسلوب فلان: طريقته، و كلامه على أساليب حسنة(...) و يقال للمتكبر، أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة و لا يسرة** »[2].

من خلال النظر في التحديد اللغوي لكلمة "أسلوب" نتبين أن استعمالها يقوم على مستويين:

مستوى مادي، يتصل بمفهوم اللفظة من النواحي الشكلية[3]، و يتلخص في: (السطر من النخيل، الطريق الممتد، اللباس...).

و مستوى فني يرتبط بسلوكيات المقولات الكلامية[4]، و يتجلى في: (الفن، المذهب، السلوك، طريقة الكاتب).

و المعاني متشابهة « **من حيث أخذت كلمة السلب معنى الأخذ و الانتزاع، و ارتبطت بمفهوم العطاء المادي و المعنوي** »[5].

من خلال ما تقدم يتضح أن الأسلوب كلمة تحمل في ذات استعمالها عند العرب، قديما، معنى الفن، أو ما يكون متعلقا باللغة، من حيث التفنن في إظهارها بسمات تكون أدعى للقبول،

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة سلب)، ضبط نصه و علق حواشيه: خالد رشيد قاضي، ط1، دار صبح و إديسوفت، الدار البيضاء، بيروت– لبنان، 2006 12 06 : 299.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة،(مادة سلب)) ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1419هـ– 1998 98 1:468.

[3]– ينظر: عبد القاهر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ط1 ر صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 1422هـ– 2002 02 2: 103.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، (ص ن).

[5]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ط1، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994 94 1: 10.

و أشد تأثيرا في السامع، فهو نهج خاص في الفن و الكتابة و التعبير عن الأفكار، و نمط و طريقة كل إنسان في الحياة.

ب- الأسلوب في التراث النقدي و البلاغي:

اقتضت حكمة الله تعالى أن يؤيد رسله بالمعجزات لتكون تصديقا لهم فيما يبلغون من رسالاته إذا أنكر عليهم قومهم دعواهم، و ساور الشك قلوبهم. فكانت معجزة الرسول صلى الله عليه و سلم نزول القرآن الكريم بلسان عربي مبين يناسب مقام العرب قديما من حيث تميزهم باللغة الفصيحة.

فكان التحدي بألفاظه و كلماته قائما،« **و كان القرآن الكريم قد جمع في أسلوبه أرقى ما تحس به الفطرة اللغوية من أوضاع البيان و مذاهب النفس إليه** » [1].

فانصب عليه الإهتمام، و كثرت مباحث الإعجاز القرآني، و أول ما يطالعنا من جملة أقاويل الأولين في هذا الصدد ما ذهب إليه " ابن قتيبة" (213هـ- 276هـ) في ربطه الأسلوب بالمعنى و مقدرة المتكلم، و طرق الصياغة.

يقول في " تأويل مشكل القرآن" :« **و إنما يعرف "فضل القرآن" من كثر نظره، و اتسع علمه، و فهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب، و ما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة، و البيان، و اتساع المجال، ما أوتيته العرب خصيصى من الله(...) فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما(...) لم يأت به من واد واحد، بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، و يطيل تارة إرادة الإفهام، و يكرر تارة إرادة التوكيد (...) ثم لا يأتي بالكلام كله، مهذبا كل التهذيب، و مصفى كل التصفية، بل تجده**

[1]- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، راجعه و اعتنى به: نجوى عباس، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 1423هـ- 2003 (. . : 151: 152.

يمزج و يشوب؛ ليدل بالناقص على الوافر، و بالغث على السمين، و لو جعله كله بحرا واحدا، لبخسه بهاءه و سلبه ماءه » [1].

فقد ربط معرفة الإعجاز بفهم مذاهب العرب، و افتنانها في الأساليب، و أرجع تنوع الأساليب إلى ثلاثة أمور هي:

- اختلاف الموقف؛ فالمؤلف الحاذق هو من يجيد الإفادة من خصائص البلاغة وفق ما يقتضيه الحال.
- طبيعة الموضوع المطروح، و أخيرا قدرة المتكلم أو الخطيب و ملكته اللسانية.

أما "الجرجاني" (ت: 471هـ) فقد استعمل كلمة "أسلوب" استعمالا دقيقا في حديثه عن نظم الشعر و الاحتذاء به، حيث قال: « **و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله** » [2].

نظر " الجرجاني" للأسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج فيه، و ساوى بينه و بين النظم من حيث أنهما يشكلان تنوعا لغويا خاصا بكل مبدع يصدر عن وعي و اختيار، كما شدد على ضرورة النسج على طريقة مخصوصة تميز كل شاعر عن غيره من أهل النظم و الأدب، و ما الإحتذاء إلا ضرب من ضروب النظم، يطمس شخصية المحتذي في مقابل إبراز شخصية المبدع الأصلي.

و "لابن خلدون" (ت: 808هـ) كلام طويل في تعريف الأسلوب، أورده في مقدمته في فصل " صناعة الشعر و تعلمه" ، تحددت من خلاله معالمه اللغوية و الاصطلاحية المهمة، فقد ربط

---

[1]– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه و نشره: أحمد صقر، (دط)، مكتبة دار التراث، القاهرة، (دت)) ص ص:13 12.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فايز الداية، ط1، دار الفكر، 1428هـ– 2008 ص: 428.

بين الأسلوب و القدرة اللغوية و الإبداعية للمتكلم، و جعله عند أهل الصناعة: « **المنوال*** **الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة العروض، و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص(...) فإن لكل فن أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة** »[1].

فالأسلوب عند "ابن خلدون" صورة ذهنية لا تأخذ الشكل المتجسد إلا بتمام التركيب اللغوي الذي يرتبط بالمقدرة اللغوية لدى المنشىء، إنه فن يعتمد على الطبع و التمرس و التلطف خارج علم العروض، و إن كان ضروريا لإصلاح الكلام في مرتبة تالية لصورة الأسلوب في الذهن.

و بتعبير آخر: هو قالب تصب فيه التراكيب اللغوية، يتنوع بتنوع الموضوعات.

لقد اعتنى القدامى بالأسلوب باعتباره مدخلا للكشف عن القيم الجمالية الكامنة في النص، و رغم أن حضوره في مؤلفاتهم كان كبيرا إلا أنه حضور تميز بالأحكام الذاتية البعيدة عن الموضوعية الثابتة مما جعل مفهومه لديهم محل اختلافات عديدة.

و كان تناولهم للأسلوب في معرض حديثهم عن القضايا النقدية و البلاغية، كقضية اعجاز القرآن الكريم، و نظرية النظم، و الملكة اللسانية، فلم يثبت عنهم اتجاه واحد في تحديد معناه، إذ ربطوه بالناحية المعنوية في التأليفات، و بطبيعة الجنس الأدبي، و بالبلاغة و النحو... كل حسب نظرته له.

---

*– المنوال: الخشبة التي يلف عليها الحائك الثوب (ابن منظور، لسان العرب،(مادة حفف) 3 :231).

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، 1426هـ– 2005 05 2:504.

جـ- الأسلوب في نظر المحدثين:

أدى التطور الفكري و تجدد الفروع اللغوية إلى اهتمام الدارسين المحدثين بالأسلوب اهتماما واسعا، فدرسوه في ضوء المعطيات الجديدة، و ربطوه بالأدب و النقد و باللغة بشكل أساسي حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها و مكوناتها.

و اعتمد بعض المحدثين على ما ذكره القدماء، و لم يخالفوه إلا قليلا، فقد حاول" أحمد حسن الزيات" (1905م- 1968م) في كتابه " دفاع عن البلاغة" دراسة الأسلوب اعتمادا على المقارنة بين البلاغة القديمة و نظرة الغربيين له، فرأى بأنه « **طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ و تأليف الكلام** »[1] مبرزا بهذا مدى تشربه من التراث البلاغي القديم، لأنه اقترب إلى حد كبير مما قاله " عبد القاهر الجرجاني " حول النظم، و قدرة المبدع على تركيب الكلام حسب مقتضى النحو.

لكنه عاد ليتجاوز حدود الدارسين القدامى بإثارته قضية اللفظ و المعنى بشكل مغاير، على أساس أن الأسلوب عنده هو الهندسة الروحية لملكة البلاغة التي لا تفصل بين العقل و الذوق، و لا بين الفكرة و الكلمة و لا بين المضمون و الشكل[2].

ثم رأى أن الأسلوب هو الرجل نفسه، و جعل له صفات ثلاث إن توفرت و اجتمعت تحققت البلاغة و هي:

1- الأصالة: و معناها في الأسلوب « **بناؤه على ركنيين أساسيين من خصوصية اللفظ و طرافة العبارة** »[3].

---

[1]- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1967 67 70:1.

[2]- ينظر: المرجع نفسه :74.

[3]- المرجع نفسه، ص:95.

2-الوجازة: الأسلوب العربي الأصيل موسوم بالوجازة من أصل النشأة، و القصد منه أن يدل اللفظ على المعنى و لا يزيد عليه، فإن كان ناقصا عنه فهو إيجاز الحذف و القصر، و إن كان مساويا له فهو إيجاز التقدير و المساواة[1].

3-التلاؤم: هو « **كلمة جامعة لكل وصف لا بد منه في اللفظ ليكون الكلام خفيفا على اللسان، مقبولا في الأذن، موافقا لحركات النفس، مطابقا لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب أو الشاعر** »[2].

و حلقة الوصل بين المبدع و المتلقي هو الأسلوب نفسه، و على أساس عناصره الثلاث تتعدد الأساليب و تتفاوت.

أما "أحمد الشايب" (1896م- 1976م) فقد أفرد للأسلوب كتابا خاصا، و ذكر عدة تعريفات له بدل تعريف واحد، محاولا أن يستكمل بكل تعريف ما فاته من سابقه، وفق التطورات الحاصلة في ميدان الفكر الإنساني، فقدم له ثلاثة مفاهيم على النحو الآتي:

1- « **فن من الكلام يكون قصصا، أو حوارا، أو تشبيها، أو مجازا، أو كتابة، تقريرا، أو حكما، أو أمثالا** »[3].

2- « طريقة الكاتب، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها، للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح، و التأثير »[4].

3- « هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام، و تأليفه لأداء الأفكار و عرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني »[5].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق :104.

[2]- المرجع نفسه 4 1: 122.

[3]- أحمد الشايب، الأسلوب، ط12، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 2003 03 2: 41.

[4]- المرجع نفسه، ص:44.

[5]- المرجع نفسه 2 1: 46.

فالملاحظ أن تعريفاته للأسلوب تجعله مقترنا بالفن و الطريقة و الصورة، و هي عناصر تشرك في تفاعلها عناصر ثلاث هي: المبدع ، المتلقي و الإبداع نفسه.

أما في كتاب " البلاغة الواضحة" لصاحبيه " علي الجارم" و "مصطفى أمين" فقد ورد الأسلوب بأنه « **المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام، و أفعل في نفوس سامعيه** »[1].

حيث جعلاه طريقة إيصال المعنى للقارئ بكيفية توصل إلى الغاية و تحدث الأثر الجمالي في المتلقي و اجتذابه و التأثير فيه.

لا يتوقف الجهد العربي عند هذا الحد، و ما ذكر الأسماء السابقة إلا على سبيل التمثيل لا الحصر، و هناك دراسات أخرى كثيرة لأعلام كان لهم بصمات واضحة في البحث في موضوع الأسلوب و الأسلوبية من هؤلاء:

- محمد عبد الله جبر[2].
- فتح الله أحمد سليمان[3].
- عدنان حسين قاسم[4].
- منذر عياشي[5].
- حسن ناظم[6]... و آخرون.

---

[1]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة،(دط)، دار المعارف،1999 99 12:1.

[2]- محمد عبد الله بر، الأسلوب و النحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ط1: دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 1409هـ- 1988م.

[3]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري و دراسة تطبيقية، (دط)، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990م.

[4]- عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر و التوزيع،2000 م.

[5]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م.

[6]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2002م.

2- المفهوم الغربي:

الأسلوب (Style) لفظ مشتق من الأصل اللاتيني (Stylus) الذي يعني القلم، أو عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة[1]. ثم اكتسب معان أخرى تتعلق بطريقة التعبير عند الكتابة، ليتحدد معناه بعد ذلك في التعبيرات اللغوية الأدبية.

و ترجع القواميس الأجنبية ظهوره إلى بداية القرن الخامس عشر ميلادي[2]، بينما يعد البعض القرن التاسع عشر، و بالتحديد عام 1872م تاريخا لظهوره.

أما في النقد الألماني فقد استخدم منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم Grimm و في اللغة الانجليزية عام 1846م طبقا لقاموس "اكسفرود"[3].

و ورد في الموسوعة الفرنسية "Encyclopoedia Universalis" أنه: « **يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب و وظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل و القواعد المعمول بها أو المخترعة، و التي تستخدم في مؤلف من الؤلفات. و تحدد- مرة أخرى- خصوصياته و سمة مميزة: فامتلاك الأسلوب فضيلة** »[4].

و في كتب البلاغة اليونانية القديمة، ارتبط الأسلوب بالخطابة، فعده " أرسطو" أحد وسائل الإقناع، و لهذا يراعى فيه الصحة و الوضوح و الدقة لابراز سمته الجمالية، و فرق بين أسلوب

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الأردن، 1427هـ-2007 07 35:2.

[2]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي و محمد السعدي فرهود و عبد العزيز شرف، الأسلوبية و البيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1412هـ- 1992 92 11:1.

[3]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ- 1998 98 94:1.

[4]- Encyclopoedia Universalis , V-15, Paris, 1980, P 463.نقلا عن: منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سورية، 2002 02 2: 29.

الشعر و أسلوب النثر بدعوى أن لكل جنس أدبي ما يلائمه من الكلمات المناسبة لمقتضى الحال، و هو عنده « **التعبير و وسائل الصياغة** »[1]؛ أي ما يسمى الآن بـ" علم التراكيب".

كما تعرض له" كونتيانوس" (Contenus) في الكتاب الثامن من بحثه في نظم الخطابة. أما "أفلاطون" فقد انتقد فن الخطابة « **و استنكر البدع التي لجأ إليها الخطباء و المحسنات اللفظية التي استخدموها ليجعلوا الأسلوب براقا** »[2] و أقر بأن « **الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية** »[3] فاقترب بهذا من المعنى الإصطلاحي الحديث لهذه الكلمة.

و قد ورث علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى بعض المفاهيم التي تخص الأسلوب، منها التقسيم الثلاثي الشهير الذي استقروا عليه و هو:

1-الأسلوب البسيط أو الوطيء Humilis Stilus : و هو أقرب إلى العامية.

2-الأسلوب الوسيط Mediocrus Stylus : أقوى من البسيط و أخف من السامي.

3-الأسلوب السامي أو الوقور Gravis Stylus : في القمة، و يمتاز بعمق التفكير و سمو الشعور، و سحر التصوير.

و نظر" بالي" (ally) إلى الأسلوب على أنه يجسد مقاصد صاحبه و عواطفه، و قصد به الخطاب العادي، و الحديث اليومي، أما نظرته للأسلوب الأدبي فكانت مختلفة تماما، إذ يقوم الأديب باستعمال طوعي و واع للغة، كما أنه يستعمل اللغة بقصد جمالي[4].

لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب و لبعض قواعده المعيارية جاءت على يد " ally بوفون" (George uffon) (1707م-1788م) في عمله المشهور " مقال في الأسلوب" و

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، نقلا عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982 82 1: 116.

[2]- محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، (دط)، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1956 56 1:180.

[3]- بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994 94 1:37.

[4]- ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي: رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، 2007 07 2: 224.

الذي رأى فيه أن الأسلوب هو الطبقة[1]، لينتهي إلى أن الأسلوب هو الرجل؛ أي أنه يعكس ملمحا من ملامح شخصية المبدع، كما تنص نظرية "بوفون" على أن « **المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق و حركة** »[2]. و يذهب إلى أن « **المعارف و الوقائع و المكتسبات تنتزع بسهولة، و تتحول و تفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان. و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، و لذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم** »[3]. و هو يرى أن الأفكار هي ما يشكل عمق الأسلوب لأنه يعني النظام و الحركة[4].

و قد أثر بنظريته هذه في معظم من جاء بعده من رواد النقد الأدبي و منظري الأسلوب، فتبناها" شوبنهاور" (Sc open awer) قائلا بأن « **الأسلوب هو فراسة العقل** »[5] و تمثلها "فلوبير" (Floubert) و صاغها فقال« **يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء** »[6].

أما "ميشال ريفاتير" (Mic eal Riffaterre) فقد ميز الأسلوب الأدبي عن بقية الأساليب الأخرى، و عرفه قائلا « **الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام، و حمل القارئ على الإنتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، و إذا حللها و جد لها دلالات تتميز به، خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز** »[7].

---

[1]– ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص:18.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب : 61.

[3]– بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص: 37.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص:36.

[5]– محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص: 222.

[6]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص: 54.

[7]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص: 37.

و ما نصل إليه أن الباحثين لم يتوحدوا في فهم الأسلوب و إن اتفق بعضهم، و هو ما انبنى عنه اختلاف في فهم الأسلوبية و آلياتها كما سيأتي.

ثانيا: الأسلوبية:

1-مفهومها:

يعود تاريخ مولد الأسلوبية إلى عام 1886م، حين نبه العالم الفرنسي" جوستاف كويرتنج" (Gustaf Groiter) إلى أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت[1]. و دعا إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية، بعيدا عن المناهج التقليدية.

و إذا كانت الأسلوبية قد ظهرت كمصطلح في القرن التاسع عشر، فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، بفضل العالم السويسري" فرديناند دي سوسير" (Ferdinand De Saussure) (1857م-1913م)) « **لأنه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، و أخرجها من مجال الثقافة و المعرفة** »[2]- و إليه يعزى التفريق بين اللغة و الكلام و اللسان، لتتحول الأسلوبية إلى « **فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للإختيارات اللغوية التي يقوم بها المحدثون و الكتاب في السياقات – البيئات- الأدبية و غير الأدبية** »[3].

لكن الفضل الأكبر ناله تلميذه "شارل بالي" (C arles ally) (1865م- 1947م) و هو باحث لساني استوعب المفاهيم التي جاء بها " دي سوسير"، و تمثلها لدراسة الأسلوب، فأرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة، لكنه لم يدخل الأدب في دراسته، بل حاول الإقتراب من

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه و إجراءاته، ص: 16.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص:39.

[3]- شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:155. نقلا عن: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص:35.

المحتوى العاطفي للغة، فعرفها على هذا الأساس بإنها « **ظواهر الكلام المليئة بالإحساس** »[1].

و من هذا المنطلق ذهب كثير من اللسانيين إلى أن الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني بالتركيز على خواص الكلام ضمن الخطاب.

ف"ميشال أريفاي" (Mic el Arriv) مثلا يؤكد أن الأسلوبية« **وصف للنص الأدبي بحسب طرائق مستقاة من اللسانيات** »[2].

و قال عنها "دولاس" (Dollass) « **إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني** ».[3] أما "ريفاتير" (Riffaterre) فاعتبرها لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص[4].

و عليه فالأسلوبية منهج نقدي لساني، يقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب، إذ يجعل منطلقها الأساسي النص الأدبي لأن الأسلوبية « **تبدأ غالبا من النص و تنتهي به** »[5] لترصد الخواص الجمالية في التركيب اللغوي.

2-أنواعها:

تنقسم الأسلوبية إلى أنواع تبعا للمدارس النقدية، منها:

-**الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية:** تعرف بأنها « **دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه** »[6]، و كان رائدها "شارل بالي" رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية، الذي شق الطريق للتفريق بين أسلوبين، أحدهما ينشد التأثير في القارئ، و

---

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص:205.

[2]- مجلة Langue française, 03, sept , 1969 , p 04, نقلا عن: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص: 41.

[3]- كتاب ريفاتير، ص:12، نقلا عن: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص:41.

[4]- المرجع نفسه، ص:146، نقلا عن: عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب: ص: 42.

[5]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص: 40.

[6]- بييرجيرو، الأسلوبية، ص:73.

الآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة، و طور تلاميذه هذا الإتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، و ما على الأسلوبي إلا البحث عن هذه الأدوات و دراستها.

-**الأسلوبية الوظيفية:** يتزعمها " رومان جاكبسون" (Roman Jacobson) الذي اشتهر بوظائفه الستة التالية:

1-الوظيفة الإنفعالية أو الإنطباعية التأثيرية و تتعلق بالمرسل.

2-الوظيفة الإفهامية أو الندائية تتعلق بالمرسل إليه أو المخاطب.

3- الوظيفة الشعرية و تتعلق بالرسالة.

4- الوظيفة الإنتباهية أو الإتصالية و تتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة.

5-الوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الإحالية، و تتعلق بسياق الرسالة اللغوية.

6-الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية، و تتعلق بالعلاقات اللغوية.

و تقوم الأسلوبية الوظيفية على مبدأين: أولهما دراسة نصوص كثيرة تمثل أنواعا أدبية مختلفة و أجناسا متعددة، و عصورا متباينة بغية الكشف عن الآليات المتحكمة في تكوين الأسلوب الشعري. و ثانيهما: الإفادة من نتائج علم النفس. فدراسة العمل الأدبي أسلوبيا يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف و المركز الباطني للنص، و الوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

-**الأسلوبية البنائية:** تعنى بالتحليل اللغوي لبنية النص، و من أبرز روادها "تشومسكي" (C omesky) الذي أكد أن ثمة جانبين لا يمكن إهمالهما و علاقتهما وثيقة هما:

*الأداء اللغوي و تمثله البنية السطحية.

*الكفاية اللغوية و تمثلها البنية العميقة[1].

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص: 46.

-**الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب:** تعددت مسمياتها لكنها في مجملها تعني" دراية الكلام" و استعمال فرد للطرق استعمالا عقلانيا و أكثر دقة لآليات التعبير، و السمات الأصلية للغة.

-**الأسلوبية الوضعية:** تزعمتها المدرسة السويسرية، « **اهتـــمت بدراسة الوقائـــــع اللغوية و بمجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتاب أو لكتاب من الكتب** »[1].

-**الأسلوبية التأثيرية:** ينصب اهتمام هذا الإتجاه على المتلقي، و قياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته و ردود فعله، حيث أن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجاربه هو.

-**الأسلوبية الإحصائية:** لقد ثبتت أهمية الإحصاء لكثير من علوم اللسانيات، و يمكن أن نلمس مجال المعالجة الإحصائية بين تعريفين شهيرين من تعاريف الأسلوب:

الأول: تعريف يحدد الأسلوب بأنه مفارقة (Departure) أو انحراف (Deriation) عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار (Norm).

و الثاني: تعريف يحد الأسلوب بأنه اختيار (C oice) أو إنتقاء (Selection) يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بين قائمة الإحتمالات المتاحة في اللغة[2].

-**الأسلوبية التأصيلية:** سمتها العامة طرح الأسئلة حول النص المدروس. و من اتجاهاتها: الأسلوبية النفسية و الاجتماعية، و الأسلوبية الأدبية التي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي من حيث الشكل و المضمون، و يسعى أصحاب هذا الإتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي، و ذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد و الجانب

---

[1]- بييرجيرو، الأسلوبية، ص:76.

[2]- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، 1414هـ- 1992 C o ce 22:23.

الوصفي اللغوي اللساني. و من أبرز رواده الغرب: "كارل فوسلير" (Karl Vossler)، و من العرب:" محمد عبد المطلب" "صلاح فضل" "شكري عياد" " عبد السلام المسدي". و غيرهم.

لقد استفادت الأسلوبية في حركيتها بعلم اللغة و الألسنية الحديثة و العديد من العلوم الأخرى، حيث كانت لنظريات « **دي سوسير و اسهامات جاكبسون و تصورات تشومسكي بعد ذلك أثر حاسم في إثراء مسار الدراسة الأسلوبية** »[1].

و تظهر صلة الأسلوبية بالعلوم الأخرى من خلال ما يلي:

-**الأسلوبية و علم اللغة:** تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع اللغة عند بعض الدارسين، لأنها « **وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص** »[2].

-**الأسلوبية و النقد الأدبي:** إن العلاقة بين الأسلوبية و النقد تتم « **من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، و اللغة و الموسيقى...** » [3]. و لهذا تعد الدراسة الأسلوبية عملية نقدية تبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

-**الأسلوبية و الإحصاء:** الإحصاء من المعايير الأساسية التي تتيح للمحلل الأسلوبي تشخيص الأساليب و تمييز الفروق بينها.

-**الأسلوبية و البلاغة:** تجمعهما وشائج قوية: لأن أصول الأسلوبية ترجع إلى علوم البلاغة، حيث استأنست بها و طورت من آلياتها، لتصير بديلا عنها.

-**الأسلوبية و النحو:** أصبحت بحوث النحو المنهجية وسيلة لتقويم الأسلوب، و رصد خواصه.

---

[1]- منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص: 43.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص:41.

[3]- المرجع السابق :53.

إن عرض المفاهيم المتعلقة ببحثي في صفحات قليلة اقتضى مني اختيار الأهم و التضحية بالأقل أهمية، فلم يكن بالإمكان التوسيع أكثر لاعتبارات منهجية. و حسبي أن يعي المطلع عليه المكانة الواسعة للمنهج الأسلوبي في الدراسات الحداثية، و أصالة جذوره في تراثنا العربي.

ثالثا: لمحة موجزة عن شعر المديح النبوي:

كان العرب في الجاهلية متفرقين لا يجمعهم شم :، و لا يخضعون لأمر، يحيون في ظلمات الجهل و الحرب و الشك، إلى أن بعث الله نبي الرحمة محمدا- صلى الله عليه و سلم- داعيا إلى الإسلام، و إلى اتحاد العرب تحت رايته، حاملا معه الحق و الحياة و النور و الهدى و العدل. فاختلفوا في أمره و ذهبوا مذاهب شتى بين مصدق و مكذب و مشكك، و وقف الشعراء منه موقف الدفاع أو الهجوم، فأما المدافعون فهزت دعوته قلوبهم، و أسرت أخلاقه و أمانته عقولهم، فما كان منهم إلا أن قصدوه بالمدح و الثناء، فسميت قصائدهم بالمديح النبوي؛ و « هو **الشعر الذي يدور حول شخصية الرسول، و يتحدث عن شمائله و فضائله، و الإسلام و ما يواجه من أخطار، و الهموم العامة و الخاصة التي تخص الشعراء و تخص الأمة، في معان تنم عن حب عارم للنبي صلى الله عليه و سلم و تفخيم لمبادئه و أفكاره** »[1].

1-المديح النبوي في صدر الإسلام:

أول ما ظهر من شعر المديح النبوي، ما قاله "العباس بن المطلب" إبان ولادة محمد- صلى الله عليه و سلم- إذ شبه ولادته بالنور و الإشراق الذي أنار الكون سعادة و حبورا، يقول[2]:

و أنت لما ولدت أشـــــرقت الأرض و ضاءت بنورك الأفق

فنحن في ذلك الضياء و في الـــنور و سبل الرشاد تخترق.

---

[1]- محمد بن جابر الهواري الأندلسي، ديوان المديح النبوي: نفائس المنح و عرائس المدح، تح: محمد طيب خطاب، ط1: مكتبة الآداب، 1426هـ- 2005 05 2 4:2.

[2]- سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، (دط)، دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان، (دت) 19:.

و تعود أشعار المديح النبوي إلى بداية الدعوة المحمدية مع قصيدة (طلع البدر علينا)(و أشعار مناصريه، في مثل ما جاء في القصيدة اللامية "لأبي طالب"، إذ يقول[1]:

لعمري لقد كلفت وجــدا بأحمد و إخوته دأب المحب المواصل

فلا زال في الدنيا جمالا لأهلها و زينا لمن ولاه رب المُشاكــل.

و كان "حسان بن ثابت" شاعر النبي حقا، يمدحه و يدافع عنه و عن الإسلام، و يهجو الخصوم، و يرد هجمات المشركين اللسانية، و من أولى قصائده همزيته التي يقول فيها[2]:

و قال الله قد أرسلت عبدا يقول الحق إن نفع البلاء

شهدت به فقوموا صدقوه فقلتم لا نجيب و لا نشاء.

و لم يكن "حسان بن ثابت" وحده في رد غائلة المشركين من الشعراء، بل كان يقف إلى جانبه عدد كبير من الشعراء الذين ساروا على نهجه مستمرين عليه، أمثال" كعب بن مالك"" "عبد الله بن رواحة"" " النابغة الجعدي" "كعب بن زهير" الذي أنشد يقول في لاميته المشهورة[3]:

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من ســيوف الله مسلول

لذاك أهيب عندي، إذ أكـلمه و قيل: إنك منسوب و مسؤول.

2- <u>في عصر بني أمية و العصر العباسي</u>:

أدت الظروف السياسية إلى خفوت شعر المديح النبوي و اضمحلاله، إذ انشغل الشعراء بمدح زعمائهم من رؤساء الأحزاب السياسية المناوئة لنظام الحكم الأموي و العباسي، و إن كنا نجد عند شعراء الهاشميين، مثل "الكميت" " الشريف الرضي" أبياتا محدودة في مدح الرسول المصطفى ترد في ثنايا بعض قصائدهم التي يمتدحون بها أئمتهم.

---

[1]- محمود علي مكي، المدائح النبوية، ط1، مكتبة لبنان و الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، 1991 91 10:1.

[2]- المرجع السابق : 14.

[3]- إميل ناصيف، أروع ما قيل في المديح، ط1، دار الفضائل للإنتاج الإعلامي، سوريا، 1430هـ- 2009 09 2: 32.

3- في الأدب المغربي و الأندلسي:

كثر شعراء المديح النبوي في بلاد المغرب منذ النصف الثاني من القرن السابع الهجري خاصة، و في مقدمتهم " محمد بن الحسن بن ميمون القلعي البجائي"، الذي كان متصوفا يكثر من المديح النبوي، و مما قال[1]:

و إني لأدعو الله دعوة مذنـــب عسى أنظر البيت العتيق و ألثم

فيا طول شوقي للنبي و صحبه و يا شـد ما يلقى الفؤاد و يكتم.

و اشتهر بالنظم في المدائح النبوية غير شاعر مثل " عبد الله البسكري الصوفي معاصر يحيى بن خلدون"، و هو من شعراء النصف الثاني من القرن الثامن الهجري، و مما قاله[2]:

دار الحبـيب أحـق أن تهـواها و تـحن من طرب إلى ذكراها

و على الجفون متى هممت بزورة يا ابن الكرام عليك أن تغشاها.

و كان الشعراء المغاربة يستفتحون قصائدهم المدحية بمقدمة غزلية صوفية يتشوقون فيها إلى رؤية الشفيع، و زيارة الأماكن المقدسة، و مزارات الحرم النبوي الشريف، ثم يصفون رحال المواكب الذاهبة لزيارة مقام النبي، و يصفون الأماكن المقدسة مع مدح النبي و الإشادة بخصاله و معجزاته، و التوسل به رجاء في شفاعته يوم القيامة لتنتهي القصيدة المدحية بالدعاء و الصلاة عليه و على آله.

---

[1]- شوقي ضيف، عصر الدول و الإمارات: الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان، ط1، دار المعارف، القاهرة، (دت) :209.

[2]- المرجع نفسه، ص: 213.

و مثلهم فعل الأندلوسيون، فكثر شعراؤهم، و كثرت قصائدهم خاصة في بيئة المتصوفة، نذكر منهم: " لسان الدين بن الخطيب" الذي يقول في قصيدته الدالية متمنيا أن يكون إلى جوار الرسول– صلى الله عليه و سلم–[1]:

و يا ليت أني في جوارك ثاويـــا أوسد منه المسك و العنبر الوردا

و إن فسح الرحمن في العمر برهة فلا بد من حث المطـــية لا بدا.

إضافة إلى شاعر كبير من شعراء الأندلس و هو "محمد ابن جابر الأندلسي"*،الذي تفرغ تفرغا كاملا لفن المديح النبوي، فكان له دواوين في هذا الغرض، و مما قاله[2]:

أنت الحبيب و للحبيب مزيـــة و أنا الكريم و للكريم وفاء

فلك الشفاعة و المقام المرتضى و ختام رسل الله و الإسراء.

و قال أيضا في تغزله النبوي العذري العفيف[3]:

هو نور للعالمين و رحمى قد أصابت شريفهم و الوضيعا

قـبل خلق الأنام كان نبيا مـــودعا سره إلي أن أذيعـــا.

و هذه الأبيات الأخيرة مقتطفة من الديوان الذي اعتمدنا إحدى قصائده موضوعا لهذا البحث، و التي اتسمت بالحب العظيم للرسول– صلى الله عليه و سلم–، و لا غرو في ذلك فلا يؤمن المسلم إيمانا كاملا حتى يكون الله و رسوله أحب إليه مما سواهما، كما اتسم هذا الحب أيضا بالصدق و العاطفة السامية القوية، إذ إن الشاعر لم يكن يبغي من مديحه كسبا دنيويا

---

[1]– لسان الدين بن الخطيب، ديوان الصيب و الجهام و الماضي و الكهام، تح: محمد الشريف قاهر، (دط)، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1973 73 1 ص: 482: 483.

*– الأندلسي(شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن علي بن جابر الهواري): (698هـ– 780هـ)، ولد بمدينة المرية جنوب الأندلس، و توفي في البيرة في حلب، و هو إمام عالم فاضل بارع أديبا أمة في النحو، من أشهر مؤلفاته: ديوان نظم العقدين في مدح سيد الكونين، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، و سيلة الآبق، منحة الإعراب و سنحة الآداب، و غيرها.

[2]– ابن جابر الأندلسي، نظم العقدين في مدح سيد الكونين أو الغين في مدح سيد الكونين، تح: أحمد فوزي الهيب، ط1 p سعد الدين للطباعة و النشر و التوزيع، 1426هـ– 2005 05 25:2.

[3]– ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:377.

ماديا، و إنما الذي يبغيه هو التعبير عن مدى حبه للرسول الكريم، لينال رضاه و شفاعته يوم القيامة.

إذا كانت النتائج التي استعرضناها لا تمثل إلا غيضا من فيض و نزْرا يسيرا من فن أدب المديح النبوي، إلا أنها كفيلة بإعطائنا فكرة موجزة عن هذا الموضوع. و الخلاصة التي يمكن الخروج بها مما تقدم، هي أنّ هذا الفن الشعري شكّل ظاهرة أدبية امتدت عبر العصور المختلفة، فعبّر الشعراء عن عواطفهم الدينية، و مشاعرهم التي تجيش بها نفوسهم تجاه الرسول محمد صلى الله عليه و سلم. و كانت العوامل المؤثرة في نشأته متعددة، أهمها شخصية الرسول المصطفى و التعلق بها، فضلا عما حلّ بآل البيت من محن و خطوب، إضافة إلى حرب الفرنجة أو ما أسماها الغرب بالحروب الصليبية و المغولية بعد ضعف العرب زمن ملوك الطوائف الذي أصبحت فيه البلاد إمارات صغيرة متناثرة ضعيفة. و لا ننسى انتشار موجة الزهد و التصوف انتشارا كبيرا في المغرب و المشرق على حد سواء، بتأثير متصوفين كبار أمثال " ابن الفارض" و "ابن عربي" و "البويصري"، هذا الأخير الذي عُدّ أستاذ هذا الفن بلا منازع، في عصره و العصور اللاحقة له، إذ احتذاه كثير من الشعراء في العصر الحديث، مستمدين معانيهم من رائعته " البردة".

الفصل الأول:
المستوى الصوتي

- تمهيد.
- أولا: الموسيقى الخارجية.
  1- الإيقاع و الوزن.
  2- القافية و حرف الروي.
  3- النبر و التنغيم.
  4- الزحافات و العلل.
- ثانيا: الموسيقى الداخلية:
  1- نسق التعبير.
  2- التماثل الصوتي.
  3- الصورة الشعرية.
  4- المحسنات البديعية.

تمهيد:

الصوت (sound) ظاهرة فيزيائية، منتشرة في الطبيعة، عامة في الوجود، إنه طاقة يحس بها نتيجة الاهتزازات، يتم انتقالها عبر وسط ناقل هو الهواء – غالبا– إلى أذن السامع، و منها إلى جهازه الإدراكي في المخ. و هو يشمل سماع أي صوت في الطبيعة، سواء أكان طبيعيا كصوت الحجر أو الرعد أو الريح، و سائر الأجسام المجردة من الروح، أم آليا كصوت الطبل أو البوق أو المزمار، أم حيوانيا...[1]

أما الصوت اللغوي (Linguistic sound) فيتمثل في الأصوات التي تصدر عن الجهاز النطقي البشري و التي يدركها السامع بأذنه، إنه المادة الخام الأولية للسان البشري، و الظاهرة في صورة ذبذبات معدلة و موائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة[2]. و هو حد التحليل اللغوي، و لهذا فإنه يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب أو أدوات أخرى.

و من المعلوم أن المتقدمين اهتموا بفكرة الصوت و ما يؤديه من دلالة منذ أن واجهوا مشكل الآيات القرآنية و إعجازها، و استخراج الأحكام الشرعية و اللغوية منها، سواء عند علماء الفقه و الأصوليين أو عند اللغويين؛ إدراكا منهم لأهمية هذه المسألة و قيمتها في حفظ نقاء العربية و صفائها، و حل كثير من إشكالاتها الصوتية و الدلالية، و بيان القيم التعبيرية للأصوات و هي منتظمة داخل البنيات أو التراكيب[3].

كما يرجع اهتماهم بالصوت إلى كونه وسيلة إفصاحية و تعبيرية لدى الإنسان شديدة الإتصال بحياته، « **فمن الثابت أن لغة الحديث هي أهم وسائل الإتصال الإنساني و أوسعها**

---

[1]– ينظر: أحمد بن عبد الله، إخوان الصفا و خلان الوفا، (دط)، مطبعة نخبة الأخبار، هيندي بازار، 1305هـ، ص: 87.

[2]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000 00 2: 119.

[3]– ينظر: عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، (دط)، دار الضياء للنشر و التوزيع، عمان، 1985 85 1:9.

انتشارا. و متوسط ما ينتجه الشخص من حديث أكثر بكثير مما ينتجه من كلام مكتوب و من إيماءات و إشارات »[1].

و على هذا، فإن اللغة لا تكاد تعدو في مظهرها عن أن تكون نظاما من الرموز الصوتية، أو هي كما عرفها " ابن جني" (ت: 392هـ) : « **أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم** »[2]: مشيرا إلى مصدر الصوت و كيفية حدوثه و طريق خروجه، و عوامل تقاطعه و اختلاف جرسه بحسب اختلاف مقاطعه، و بذلك يعطينا الفروق المميزة بين الأصوات و الحروف فيقول:«**اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق و الفم و الشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده و استطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، و تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها(...) ألا ترى أنك تبتدئ الصوت من أقصى حلقك ثم تبلغ به أيّ المقاطع شئت فتجد له جرسا ما، فإن انتقلت منه راجعا عنه أو متجاوزا له ثم قطعت أحسست عند ذلك صدى غير الصدى الأول** »[3].

و يعد " الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت:175هـ) منبع الإتجاه الذي تولى دراسة القيمة التعبيرية للأصوات، فكان كتاب العين ميدانا لإبداعه و علمه الذي غدا عنوانا كبيرا انطلقت منه الدراسات و البحوث من قديم الزمان و حتى زمننا هذا، فيه حصر ألفاظ اللغة المستعمل منها و المهمل بحسب مخارج أصواتها، و حاول إثبات نوع من الصلة الطبيعية بين أجراس الحروف و دلالاتها من جهة، ثم بيّن أنغام الألفاظ و معانيها الكلية من جهة أخرى، و في ذلك النظر

---

[1]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، (دط)، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ– 1997 97 13:1.

[2]– ابن جني(أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، 1952 ص: 87.

[3]– ابن جني(أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن اسماعيل، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1428هـ– 2007 12 07 : 6: 7.

تبدو الأصوات و الصياغة مترابطة مع الدلالة، و كأن هناك نتيجة ضرورية للإيحاء من تتابع الحروف أو بناء الكلمات[1].

و لم يغفل أشهر لاحقيه ما نبه عليه الخليل، فنحن نجد في كتاب سيبويه (ت:180هـ) ترتيبا صحيحا للحروف حسب مخارجها، و ملاحظات هامة حول صفات الحروف، و بحث غزير المادة في إدغام الحروف و معلومات صحيحة تتعلق بمدى الحركات و اعتلال حروفها، و إشارات إلى مختلف الألسن الدارجة و خصائصها الصوتية[2].

و اهتم " الجاحظ" (ت:255هـ) بهذا الموضوع، فذكر في تعريفه للصوت بأنه: « **آلة اللفظ، و الجوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت** »[3].

كما نجد عند "ابن سينا" (428هـ) اهتماما جليا بالصوت، يمكننا تبيانه من خلال كتاب " الشفاء" و رسالته " أسباب حدوث الحروف" و سواهما من آثاره. فقد عرّف الصوت بأنه: «**تموج الهواء و دفعه بقوة و سرعة من أي سبب كان** »[4].

و "لابن سنان الخفاجي" (ت: 466هـ) دراسة نافعة للكلمات من حيث هي أصوات مسموعة، و للعلاقات التي تنشأ من تباعد مخارج الحروف و تقاربها. كما أشار إشارات هامة

---

[1]– ينظر: خالد قاسم بني دومي، دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن الكريم، ط1، جدارا للكتب العالمي للنشر و التوزيع و العبدلي و عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان، 2006 06 12:2.

[2]– ينظر: جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، (دط)، الجامعة التونسية: مركز الدراسات و البحوث، 1966 66 1: 11.

[3]– الجاحظ(أبو عمرو عثمان بن بحر)، البيان و التبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ– 1998 98 11 w : 174.

[4]– ينظر: خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1403هـ– 1983 83 1 8:.

لمزايا الحروف و أشكالها و طبيعتها، و ذكر أن الحروف تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، و أنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت، كما أبان عن مخارجها و صفاتها[1].

و إذا انتقلنا إلى الفكر اللغوي العربي الحديث وجدنا أصداء العلاقة بين الأصوات و دلالاتها تتردد لدى اللغويين الذين حاولوا التركيز على هذه القضية، و لهذا نجدهم قد فصلوا بين الجانب الطبيعي للصوت و بين الجانب الفكري له.

فاختص بالأول علم الأصوات العام (P on tique)، و اهتم بالبحث في الأصوات اللغوية من حيث تاريخها و صفاتها و كيفية صدورها، و خصائصها المادية عند انتقالها من المتكلم إلى السامع. دون الإهتمام بمعنى الصوت. و بقطع النظر عن اللغة التي تنتمي إليها، فهذا العلم يقوم بدراسة الصوت اللغوي معزولا عن بنيته اللغوية، و يهتم بالظاهرة الصوتية في جانبيها الفيزيولوجي و الفيزيائي. و يمكن حصر مجال مبحث هذا العلم فيما يلي[2]:

- يصف جهاز النطق عند الإنسان وصفا تشريحيا.
- يحدد مخارج الأصوات، و يضبط عملها في التجويف الصوتي.
- يبحث في الصوت من حيث جهاز الاستقبال، و يقف على كيفية تلقي الاذن للصوت و يبين كيف تحوّل الصوت عبر الأعصاب الناقلة إلى الدماغ.
- يصف النشاط العصبي و العضلي أثناء إنتاج الأصوات و استقبالها.
- يحلل الأصوات اللغوية، و يدرس توزيعها في الكلام المتواصل و تسجيلها باستخدام رموز معينة للدلالة على الطريقة التي يُلفظ بها كل صوت دون غموض أو التباس.

أما الثاني فيقع ضمن علم الأصوات (P onologie) و يطلق عليه: علم الأصوات التنظيمي أو علم الأصوات الشكلي، أو علم وظائف الأصوات، و هو العلم الذي يدرس

---

[1]– ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، (دط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1979 79 1: 295.

[2]– ينظر: محمد اسحاق العناني، مدخل إلى الصوتيات، ط1، دار وائل للنشر، عمان– الأردن، 2006 06 10:2.

الصوت اللغوي و هو داخل البنية اللغوية من حيث وظيفته و توزيعه و قيمته في اللغة المعينة، و علاقة ذلك بالمعنى و القوانين العامة التي تحكم ذلك، منتهيا بوضع نظم تحدد نوعيته و صنفه و دوره في البناء اللغوي[1].

كما ينظر هذا العلم في أصوات اللغة من جهة الوظائف التي تقوم بها في جهاز التواصل اللساني، و تتدرج تحته قضايا صوتية هامة مثل الفونيم و المقطع الصوتي و النبر و التنغيم... و هي تساهم جميعها في تحديد القيمة الدلالية سواء أكان ذلك للكلمة المفردة، أم بالنسبة للتركيب اللغوي ككل.

و ما يهمنا في هذه الدراسة هو علم الصوت الفونولوجي، فالدراسات الأدبية الحديثة عامة و الأسلوبية خاصة تميزت باهتمامها بالجانب الصوتي و دراسته في ضوء علم اللغة الحديث، كونه المحور الأول للدخول إلى النص الأدبي و فهمه و ابراز ما به من قيم جمالية، لأن «**المادة الصوتية تكمن فيها امكانات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات و توافقاتها، و ألعاب النغم و الإيقاع، و الكثافة و الإستمرار، و التكرار، و الفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة**»[2]. و هذه الطاقة التعبيرية هي في الواقع العلاقة الوثيقة بين الشاعر و المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها، و ما دامت الدلالة و الظلال العاطفية للكلمات متوافقة معها فإنها ستظل في ظهور و فعالية دائمتين[3].

لهذا عُدّ المستوى الصوتي أهم المستويات التي أقامت الأسلوبية تحليلاتها عليها و أصل بنائها، و أخص المباحث فيها، فهو يقوم بربطها مع بعضها ربطا يجعل المستويات الباقية تشتغل اشتغالا تكامليا و تفاعليا، يترك تأثيره على المتلقي مرة واحدة في آن واحد، « **و في هذا**

---

[1]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص:9.

[2]– صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه و إجراءاته، ص:27.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، (ص ن).

المستوى يمكن دراسة الإيقاع و العناصر التي تعمل على تشكيله و الأثر الجمالي الذي يحدثه(...) كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، و الدلالات الموحية التي تنتج عنه»[1].

و في عينية "ابن جابر الأندلسي"، حاولت توظيف التحليل الصوتي وسيلة من وسائل توضيح التشكيل الموسيقي في أسلوبه. و كان التركيز في هذا الفصل منصبا على دراسة موسيقى القصيدة الداخلية و الخارجية، و ذلك بتحليل الملامح الصوتية البارزة فيها باعتبارها عناصر أسلوبية لافتة تميز مبدعا عن آخر، دون أن أهمل جانب الدراسة الصوتية الإحصائية.

أولا : الموسيقى الخارجية:

إذا كان القدماء و المحدثون يختلفون في تحديد الكيفية التي يُتوصل بها إلى موسيقى القصيدة، فيرى بعضهم أن الشاعر هو من يختار الوزن المناسب و القافية الملائمة، و يرى الفريق الثاني أن الشاعر لا يختار، و إنما الموضوع هو الذي يفرض عليه- دون إرادته- وزنا معينا وقافية محددة- فإنهم متفقون على أن: الموسيقى أساسية في كل شعر، فهي جوهره و لبّه، و بدونها لا يقوم قائمه، و هي ركن قديم قِدم الحياة الإنسانية، فمنذ وُجد الشعر وُجدت معه موسيقاه، بل هو إنما تخلّق في أحشائها[2].

فلا يمكن الإستغناء عنه في عمليتي الإبداع و التلقي- على السواء- و إذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، خفّ تأثيره و اقترب من مرتبة النثر.

و إذا رجعنا إلى شعرنا العربي و تاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقي يتكامل فيه بصورة لم يعرفها الشعر الغربي على مدار أزمنته و عصوره.

فالقصيدة منه تأتلف من أبيات متحدة الوزن و القافية في نظام نغمي مُطّرِد و نِسب لحنية محكمة تستوفي فيها الرنات و الإيقاعات استيفاء دقيقا، و هي إيقاعات منتظمة تتكرر تقاسيمها الزمنية في كل بيت و كذلك وقفاتها أو قوافيها. و منذ العصر الجاهلي يُسنِد هذا الإيقاع

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ص:51.

[2]- ينظر: شوقي ضيف، في التراث و الشعر و اللغة، (دط)، دار المعارف، القاهرة، (دت) : 137.

الموسيقي الخارجي إيقاع داخلي يقوم على معرفة الشاعر بخواص الألفاظ و طاقتها الصوتية و صياغتها البديعة[1].

و على ذلك تتحدد أهمية العَروض الذي هو علمُ موسيقى الشعر، و علاقته بالموسيقى بصفة عامة،« **فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا و قِصرا، أو إلى وحدات صوتية معيّنة على نسَق معين بغض النظر عن بداية الكلمات و نهايتها و كذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يُقسّم إلى وحدات صوتية معينة، إو إلى مقاطع صوتية تُعرف بالتفاعيل بقطع النظر إلى بداية الكلمات و نهايتها، فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر كلمة، و قد ينتهي في وسطها، و قد يبدأ من نهاية كلمة و ينتهي ببدء الكلمة التي تليها**»[2].

1-**<u>الإيقاع و الوزن:</u>**

أ- **<u>الإيقاع:</u>**

ربما يكون مفهوم الإيقاع (R yt m) من أكثر المفاهيم الشعرية إشكالا، لأنه مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق[3].

و لكونه يتعالق مع مفهوم الوزن عند أهل العروض. على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل و أعمّ من الوزن في الشعر، فهو « **وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقر الكلام أو في أبيات القصيدة (...) أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت**»[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص ص: 138: 139.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، (دت) 9 12:1.

[3]- ينظر: مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: (مادة R yt m)9 21، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1984: ص:71.

[4]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ص: 435: 436.

و قد عده "ابن منظور": « **إيقاع اللحن و الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبينها**» [1].

بينما ربطه "السجلماسي" (ت: 903هـ) بالوزن فقال: « **الشعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة و متساوية و عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر**»[2].

« **و في هذا السياق يمكن فهم مقولة " إليزابيث درو": "ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع، كما يمكن فهم قولها: إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، و هي عنصرُ حركة أكبر، و تلك الحركة هي الإيقاع، و الإيقاع يعني التدفق، أو الإنسياب، و هذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن. و على الإحساس أكثر من التفعيلات**»[3].

و معنى ذلك أن كلمة إيقاع يشترط فيها الإنتظام في الحركة و الزمن، و تناسب الزمن أو تساويه بين وحداته الإيقاعية شرط من شروطه. و الإيقاع عنصر أساس في الفنون كافة و على أنحاء مختلفة، لكنه في الشعر يأخذ شكلا مهندَسا استنادا إلى معايير علم العروض و قوانينه.

و هو متصل بجانب الإحساس و العاطفة أكثر من اتصاله بجانب المعنى و الفكرة، إنه « **إحساس بالتكرر المنتظم لمجموعات، كلٌّ منها يشتمل على أحداث متشابهة و متعاقبة**»[4] و هذا التكرر لأي شيء من المسموعات أو المرئيات هو ما يخلق فعلا إحساسا بالإعجاب و الحسن و الانسجام.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة وقع) 15 : 362.

[2]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، (دط) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 01 11:2.

[3]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، 2006 06 21:2.

[4]– عبد العزيز أحمد علّام و عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، (دط)، مكتبة الرشد، 1430هـ– 2009 09 355:2.

و قد جاء نظام الإيقاع في قصيدة "ابن جابر الأندلسي" إيقاعا في البيت الشعري بأكمله، و موسيقاه تتوزع على عناصر البيت كافة (الصدر– الحشو– العجُز)، حيث تمظهر ذلك من خلال:

أ– **إيقاع الأصوات:**

أصوات الأبجدية متعددةُ المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهموس و المجهور، و الشديد و الرخو، و المفخم و المرقق،... و على الناقد أو الدارس أن « **يتوقف أمام اللافت من جرس الأصوات، و التنغيم المصاحب لها، و زمان حركاتها و سكناتها، و المسافات الفاصلة بين هذه الحركات و السكنات، على نحو يصنع وزنا إيقاعيا من نوع ما**»[1].

– **المهموس:**

توصف الأصوات المهموسة بأنها الأصوات الضعيفة أو التي لا تخرج من الصدر، و لكنها تخرج من مخارجها في الفم. و هي: هـ، ح، خ، ك، ش، س، ت، ص، ث، ف[2].

و قد شكّلت الأصوات المهموسة في القصيدة ظاهرة فنية لطيفة، ذلك أن طبيعة الصوت المهموس تشكل عنصر راحة و تقريب؛ و كأن المتكلم يريد أن يُقرّب السامع منه فيهمس في أذنه. كما أنه يتسم في الليونة في تكوينه، و فيه ملمح من الحزن أحيانا فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية. و الجدول التالي يرصد ورود حروف الهمس في أبيات القصيدة، و دورها في إحداث الإيقاع المتميّز الملتحم بالدلالة العميقة. مع الإشارة إلى ترتيب الأصوات فيه مبني على نسبة ترددها لا على نظامها الأبجدي و الألفبائي:

---

[1]– ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1 F:63.

[2]– ينظر: منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، ط1، مكتبة التوبة، المملكة العربية السعودية، 1421هـ– 2001 ص: 91.

حرف الهمس	عدد التكرار	النسبة المئوية	من معاني الحروف[1]
ت	204 مرة	% 21,07	– الضعف، الرقة، التفاهة.
هـ	162 مرة	% 16,73	– اللهاث و الضيق و التعب و الاضطراب.
ف	154 مرة	% 15,90	– الترتيب، التعقيب السببية.
ك	115 مرة	% 11,88	– الفخامة و الشدة و الضخامة. – يوحي صوته أحيانا بالإحتكاك و الحرارة.
س	92 مرة	% 9,50	– الليونة و النعومة.
ح	87 مرة	% 8,98	– الإرتياح و النشاط. – الطرب و الغناء. – الخشونة و القسوة. – الحب و الجمال.
ش	56 مرة	% 5,78	– الحسرة و الحزن و الكآبة، و الضيق.
ص	41 مرة	% 4,23	– الصفاء و النقاء و الرقة.
خ	38 مرة	% 3,92	– الرخاوة و الإضطراب النفسي.
ث	19 مرة	% 1,96	– الشق، الإنفراج، السيلان و البعثرة. – الرقة، الطراوة، البضاضة، ومتعلقات الأنوثة.

[1]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 (. . :112–203.

لقد كرّر الشاعر جملة من الأصوات التي تناسب مقام و مقصد القصيدة، و ما يحسن أن نلاحظه من الجدول هو أن النص اشتمل على كل أصوات الهمس، لكن بنسب متفاوتة، حيث احتل صوت التاء المرتبة الأولى، و هو « **من الحروف المصمتة المستفلة في النطق، و ترقق حركاتها عند نطقها فتحا و كسرا و ضما(...) و صوت التاء صوت أسناني/ لثوي، إنفجاري مهموس، و في نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، و مقدَّم اللثة. 1ضغط الهواء معها مدّة من الزمن ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء، فيحدث صوت انفجاري**»[1].

و فيه معنى الضعف و الرقة، و هذا يكشف عن حالة الشاعر الذي ألوى به الشوق إلى الرسول– صلى الله عليه و سلم– و أزرى به الحنين إلى الباقع المقدسة.

و بيان ذلك تمثيلا قول الشاعر في البيت السادس[2]:

ا أهْ نُعْمَانِ الأراك نعمتموا و الصبّ بيْنَ تلهُّفٍ و توجُّعِ.

و قوله في البيتين الثاني و الثلاثين و الثالث و الثلاثين[3]:

و انْهَضْ إلى الحَرَمِ الشّ 1 بنيّة خلُصت و قلبٍ تائبٍ مُتضرّعِ

و اسْتــقبل الحجر الكريم بقُــبلة تهبُ الأمان لقلبك المتــورّع.

هذا و تُبتدى الكثافة الشديدة لصوت الهاء في القصيدة، و قد لجأ الشاعر إلى تكراره في (125 لفظة)(« **و حرف الهاء حرف صامت، مستفل مرقق الحركات في النطق. و هو صوت حنجري احتكاكي مهموس**»[4]. و يوحي تكرارها الكمي بشيء من التعب الذي يبدو على "ابن جابر الأندلسي"، إذ أن الهاء العربية تُنطق « **باتخاذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة**

---

[1]– سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)((دط)، دار المريخ للنشر، الرياض– المملكة العربية السعودية، (دت) : 31.

[2]– ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]– المصدر نفسه، ص: 373.

[4]– سليمان فياض، اسخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا) :114.

كالفتحة مثلا، و يمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين بالحنجرة، محدثا صوتا احتكاكيا، برفع الحنك اللين، فلا يمرّ الهواء من الأنف»[1]. و في هذا ارتباط وثيق بنفسية الشاعر المتعبة و المتأوهة، و يعزز هذه الدلالة تكرار حرف الحاء التي تشارك الهاء في خصائصها الصوتية، إضافة إلى حرف السين المكرر (92 مرة) لما فيه من تنفيس للحزين، كما أنه يعطي إيقاعا و صفيرا في النطق كما في قول الشاعر[2]:

2-مَا زَ ذكْرُكَ فِي فَمِي و كَأَنّهُ عسلٌ و مسكٌ خالصٌ فِي مجْمَعِي

فترديده هو و بقية حروف الهمس في هذا البيت وحده (13 مرة) و كثرتها في هذا السياق يلفت انتباه الدارس إلى فاعليتها و جمالها و رقّة معانيها و عذوبتها، فهي تخرج من الفم بكل أريحية لتوكيد الإيقاع، و بيان أن لسان الشاعر لا يزال رطبا بذكر الحبيب المصطفى عليه الصلاة و السلام.

« **و ربما يُستدل بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافا و طلبا للوصول»**[3]. و نحن نلتقي في قصيدة الشاعر بملامح صوفية كثيرة، « **لعل من أبرزها ما اصطلح عليه بالغزل الصوفي أو الحُبّ المحمدي، و الذي نقرأ فيه حرقة الصوفي ووجده، و شوقه المتوهّج إلى الرسول صلى الله عليه و سلم(...) كما أننا نقرأ في مدائح ابن جابر عن ذلك الحنين الغامر إلى البقاع المقدّسة بل و التغزّل بها في أسلوب رمزي، حيث نتحسس تلك الشكوى المؤلمة من وطأة البُعد و امتداد المسافة»**[4].

---

[1]- المرجع السابق، (ص ن).

[2]- ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]- أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، 2002 02 77:2.

[4]- محمد زلاقي،(تجليات الفكر الصوفي في ديوان المديح النبوي" نفائس المنح و عرائس المدح" لابن جابر الأندلسي)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، العدد: 29، شوال 1432هـ- سبتمبر 2011 (. . : 149: 150.

فالأصوات المهموسة إذن تحمل في ثناياها حقيقة الألم المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر، ناهيك عن أنها مجهدة للنفس يحتاج النطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه الأصوات المجهورة، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد و انحصر فيها الاهتمام.

- **المجهور**:

الحرف المجهور هو «**الذي أشبع الاعتماد في موضعه- أي على مخرج الحرف- و مُنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجري الصوت، و حروف هذا النوع تسعة عشر؛ لأنها كل ما كان غير مهموس**»[1]. و هي « : / : »[2]، حيث يصفها البعض بأنها تتميز بالشدة أو القوة في صوتها، في حين يصفها آخرون بأنها الأصوات التي تخرج من الصدر[3]، فيكون للصوت المجهور من سمات القوة و طبيعة التأثير ما لا يكون لغيره من الأصوات لأنه ارتفاع في شدة الصوت. و شيوعُه في الأشعار أكبر من شيوع المهموس راجع إلى أنه مفيد لغرض التوصيل و دقة الإسماع، و هو ذو وقْع مؤثر كاشف لأبعاد المعنى و ملفت للانتباه.

و أكتفي في هذا الموضع بما أشرت إليه في عُجالة عن الأصوات المجهورة، و أُرجئ الحديث المفصّل عن ورودها في القصيدة إلى ما سيأتي.

---

[1]- محمد بن ابراهيم الحمد، فقه اللغة: مفهومه- موضوعاته- قضاياه، ط1، دار ابن خزيمة للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، 1426هـ- 2005 05 2: 110.

[2]- منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، ص:90

[3]- ينظر :المرجع نفسه، (ص ن).

- **المفخم:**

تفخيم الصوت سواء تفخيما كليا أو جزئيا ناتج عن « **تغليظ الحرف في مخرجه بحيث يمتلئ الفم بصداه**»[1]- فيُمنع النّفَس من أن يجري مع الصوت في الفم. و التفخيم « **إما أن يشكل خاصّة أساسية من خواص الصوت المفخّم ترجع إلى طبيعته، كالصاد و الضاد و الطاء و الظاء في العربية، و إما أن يُشبه ملمحا ثانويا بحسب السياق الذي يقع فيه في بنية الكلمة، كالقاف و العين و الخاء، و كذلك اللام و الراء في حالات معيّنة**[2]».

ثم إن الصوت المفخم يقوم بدور بارز في تعزيز موسيقى القصيدة، و توليد دلالات جديدة صلاتها بين الدوال و المدلولات متينة و واضحة ، نحو قول الشاعر في مقدمة قصيدته[3]:

1-11 ا طَلَلَ الحمى مِنْ مُربعِ مَا غِبْتَ عَنْ قَلْبِي وَ لَا عَنْ مَسْمَعِي

2-مَا زَ ذِكْــرُكَ فِي فَمِي وَ كَأَنّهُ عسلٌ و مسكٌ خالصٌ فِي مَجْمَعِــي

3-لا تخْشَ إنْ شحَّ الغمامُ بغيــثِهِ إنْ لمْ1جدْكَ الغيْثُ جَادَكَ مَدْمَعِــي

4-إنْ كنتُ لَا أَبْكِي لِمَا صَنَعَتْ بِنَ ـــــدِي الفِرَاقِ فإنّمَا أنا مُدّعِــي.

نلاحظ تمركز أصوات التفخيم عند عنصر الموت و الفناء (الطلل)، و عند عنصر المعاناة (الفراق)، و كذلك في كلمة (خالص) في البيت الثاني.

فالصوت المفخم يشكل ملحما من ملامح القوة و التعظيم؛ و لذا ارتبط ظهوره بالتنبيه لصعوبة الموقف و إظهار القوة في الصفة و الحدث، فترديد "الصاد" في الأبيات متصل بالتهاب لوعة الشاعر و مرتبط بمعاني الصلابة و الشدة، و ازداد به الإيقاع حدة و تفخيما من حيث أنه شُحن في مقدمة الشاعر الطللية التي هي تجسيد عياني لقدرة الموت التي لا تُقهر، أو هي بمعنى أدق:« **ذكرياتٌ و ضربٌ من الحنين إلى الماضي، تتدفق تدفقا يزخر بالحياة،**

---

[1]- محمد بن ابراهيم الحمد، فقه اللغة: مفهومه- موضوعاته- قضاياه، ص: 111.

[2]- كمال بشر، علم الأصوات، ص: 395.

[3]- ابن جابر الأندلسي، ديوان المديح النبوي: نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

و توضح ما يختلج في نفوس شعراء ذلك العصر، فالنحيب و الدموع كلها ذكريات دفينة تثور و تظهر بقوة»[1].

كما أنها تكتسب أهمية كبيرة من الجانب الشكلي، كونها تشكّل العتبة أو الاستهلال الذي يقود إلى باقي أجزاء القصيدة.

و تكرر حرف "القاف" في عدة أبيات، فجاء بدلالة الحركة و النشاط في قول الشاعر[2]:

43- جَذَبَتْ قُلُوبَ العَاشِقِ بِسِرِّهَـا فتراهم من قَادِمٍ و مُـودِّع

44- فبكل وقتٍ ما خلتْ في قصْدِها بيداءُ من رَكْبٍ بآخر مُتْبَعِ.

فالقلوب تتقلّب في صدور العاشقين من حُرقة العشق، و الشّوق للبقاع، و ركبُ الحجيج في حركة الذهاب و الإياب المستمرة- كما وصفها الشاعر- تعبّر عن لهفته للوقوف بها و التعبّق بأجوائها الطّاهرة التي هي من متعلقات الشخصية المحمدية.

و هي صياغة وُفّق فيها " ابن جابر الأندلسي"، فقد أحسن تخيّر الأصوات و جعلها معبّرة و متماشية مع الأحداث المصوّرَة في أبيات القصيدة، فمن خصائص الإيقاع خضوعه لقانون المادة و عناصرها كخضوع الزمان للمكان و الروح للجسد[3].

و بإحصاء الأصوات المفخمة الواردة في النص، يمكن تدوين الجدول الآتي:

---

[1]- زياد محمود مقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، (دط)، أمانة عمان الكبرى و عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان- الاردن، (دت) : 31.

[2]- ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 373: 374.

[3]- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 27.

الحرف المفخم	عدد التكرار	النسبة المئوية	أمثلة من القصيدة
	501 مرة	% 52,02	قلبي، ذيول، محلكم، لمنازل، تلك...
ر	217 مرة	%22,53	ذكركم، جرت، سَيْرُكَ، أخرى، الرضا...
ق	102 مرة	%10,59	الفاروق، ضاق، قوم، سُراقة، اقلعي...
ص	41 مرة	%04,25	المحصب، الصفا، خليص، اصرف...
خ	38 مرة	%03,94	تخش، خير، دخلت، أُختان، لأختك...
ض	29 مرة	%03,01	مضيع، انهض، يروض، متضوع...
ط	27 مرة	%02,80	طلل، مطمحي، مطيه، أقطع، الطلل...
غ	26 مرة	%02,69	غيره، غبت، غدا، الغمام، شغفا...
ظ	9 مرات	%0,93	المعظم، نظرة، نظم، ظل، منظر...

نظرة عُجلى في الجدول تمكننا من استنباط الملاحظات الآتية:

- استبد حرف اللام بالصدارة، و صوته أسناني لثوي مجهور، ويشبه الحركات في قوة الوضوح السمعي، و بعض علماء العربية يقولون إنه صوت متوسط بين الشدة و الرخاوة؛ أي بين الانفجار و الاحتكاك[1].
- يأتي حرف الراء في المرتبة الثانية، و كأنه يلحق حرف اللام في كونهما يمثلان تفخيما يشبه ملمحا ثانويا بحسب السياق الذي يقع فيه في بنية الكلمة، و هو خاصة من خواص اللغة العربية و إن اختلفت صوره و قيمه و طوائفه الواقعة تحت مظلته بوجه أو بآخر[2].

[1]– ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص:103.

[2]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص: 395.

- يليهما حرف "القاف"، الذي يعدّ أشدّ الحروف استعلاء، فعند النطق به يستعلي اللسان إلى جهة الحنك العليا، و هو صوت لهوي انفجاري مجهور لدى الأقدمين و القراء المتخصصين، و مهموس لدى المحدثين[1].
- أما حروف: ص، خ، ط، ض، غ، ظ، فقد وردت بنسب مئوية متقاربة، و تكرارها يمنح القصيدة وظيفة إيقاعية موسيقية، « **لذلك فإن غلبة مستوى إيقاعي واحد على غيره من المستويات يجب ألا يعني أن هذا المستوى يشكل البنية الايقاعية الوحيدة في العمل الفني**»[2].

و الأصوات المستترة غالبا ما تؤدي وظائف و أدوارا أعمق أثرا مما تتركه الأصوات الإيقاعية الواضحة التواتر، سواء أكانت من ذات طبيعة الحرف الصوتية أم مختلفة عنها.

- **المرقق:**

الترقيق الصوتي في مقابل التفخيم، و هو « **نحافة الحرف بحيث يكون جسمه ناحلا لا يمتلئ الفم بصداه**»[3].

و الأصوات المرققة هي باقي الأصوات الصامتة، و لكن قد يصيبها التفخيم بالسياق إذا جاورها حرف مفخم تفخيما كليا، في مثل قول الشاعر[4]:

2- و إذا مررتَ ببطْـــن فاشف منْ ماءٍ فيهِ قلبكَ و ارتَـــعِ

32- و انهضْ إلى الحرمِ الشّ 5 بنيّةٍ خلُصتْ، و قلبٍ تائبٍ متضـــرعِ

31- و إذا دخلت فمن كُداء مثلـــــما دخل الرسولُ و بالمخصّب فاربُعِ.

---

[1]- ينظر: محمد بن ابراهيم الحمد، فقه اللغة، ص: 111.

[2]- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص:51.

[3]- محمد بن ابراهيم الحمد، فقه اللغة، ص:111.

[4]- ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

فالباء الأولى في كلمة (مخصّب) أصابها شيء من التفخيم، لوجود الصاد المفخم تفخيما كليا، و هو ما يعرف بظاهرة التأثير،« **و التأثير بين الأصوات بالمجاورة أمر مقرّر عند الأقدمين في جملتهم**»[1].

في حين أن الباء الثانية في (قلبك) و الثالثة في (تائب) محتفظة بترقيقها على الأصل، لانعدام عامل التأثير، و لأن الأصل في اللام الترقيق، على أن حالات من التفخيم في مثل لفظ الجلالة (الله، اللهم) واردة بكثرة في القصيدة. و من الجدير بالذكر أن الترقيق يُكسب الكلام لينا و رقة.

ب-الوزن:

إن « **الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا، بل يقف عندها الشاعر طويلا يهذّب، و يدقق، و يحذف حتى تستقيم القصيدة، وتتوازن إيقاعاتها، و يُحكم نساجها، و تحسن في الأسماع**»[2] و لِإِمْكَان عنصر الإيقاع يشكل خط ا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، و يُدخلها في نظام حيوي شامل متصل بعضه ببعض، كما يغير من فوضى تراكمها إلى بناء وظيفي مركب، و من جمودها إلى حركة لا تتوقف، زاهية بالفكر و الصور و الرؤى و الموضوعات. فإن الوزن هو خط أفقي يمتد من أول البيت أو السطر الشعري، و ينتهي بنهايته التي تكون عادة حرف روي يتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص، ثم يبدأ من جديد بعد أن يُفْرِغَ نفسه، و هكذا[3].

و هو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، فهو القالب الموسيقي للأفكار و العواطف، و هو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر و موضوعه.

---

[1]- كمال بشر: علم الأصوات، ص ص: 403: 404.

[2]- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، 1989 89 51:1.

[3]- ينظر: علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، ص ص: 23-25.

و قد عَرَفَ الشعر العربي الوزن و أولاه عناية فائقة، لكن البعض كان يخلط بينه و بين الإيقاع في القصيدة العربية فيوحّد بينهما، و الواقع أن حقيقة الوزن تنبع من توالي مقاطع صوتية طويلة و قصيرة على نحو منتظم و متكرر، يوظف شكل الساكن و المتحرك للقيام بدوره، خلوصا إلى تحديد شكل التفعيلة الصوتية التي يتم النسج على منوالها في سياق البحر الشعري.

و التفعيلة عند الخليل هي: « **الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه، و هي بدورها تتركب من المقاطع التي أحصاها في الأسباب و الفواصل و الأوتاد**»[1] و هي عنده ثمان: فاعلن، فعولن، مستفعلن، مفاعيلن، مُفاعلتن، متفاعلن، فاعلاتن، مفعولاتن، « **و لا شك في أن هذه التفعيلات تختلف في موسيقاها من بحر إلى آخر بما تستدعيه نغمة التفعيلة ذاتها**»[2].

و قد حصر الخليل أوزان الشعر العربي كلها في « **خمسة عشر وزنا سُمي كل منها بحرا، و ذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن بما لا يتناهى من الشعر**»[3].

و يُقال إنه قد نسي بحرا و هو المتدارك الذي زاده "الأخفش" و تداركه به. و على الرغم من أن العَروض يقوم على أساس نظري غايته التوصل إلى مقاييس تميّز الموزون من غير الموزون، إلا أنه تطبيقي من جهة أن الحُكم على بيت شعر محتاج إلى ممارسة عملية، تبدأ بتقطيع البيت إلى أصوات بعضها متحرك و بعضها ساكن، و إلى رموز كتابية للأصوات و التفعيلات، و أخيرا معرفة الوزن و البحر[4].

---

[1]– عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 59.

[2]- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي: بحوره، قوافيه، ضرائره، (دط)، دار الجامعة الجديدة، الازاريطة، 2008 08 2:117.

[3]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972 72 1:51.

[4]– ينظر: ابراهيم خليل، عروض الشعر العربي، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان– الأردن، 1427هـ– 2007 07 2:9.

- **وزن القصيدة:**

القصيدة – محل الدراسة– من بحر الكامل، و هو من البحور الصافية موحدة التفعيلة؛ أي التي تحدد نغماتها من حيث نوع التفعيلة و تقوم على تفعيلة واحدة متكررة بمرات متساوية موزعة على شطري البيت بحيث يُقام الميزان الشعري في كِلاَ الشّطريْن، و تفعيلته " متفاعلن" مكررة ثلاث مرات في كل شطر[1].

و سُميّ كاملا لتكامل حركاته و هي ثلاثون حركة، ليس في الشعر بحر له ثلاثون حركة غيره، فالحركات و إن كانت في أصل الوافر مثلما هي فيه، إلا أن به من الزيادة ما ليس في الوافر، و ذلك أنه توفرت حركاته و جاء على أصله، فهو أكمل من الوافر فسُميّ كاملا[2].

و قيل لأنّ أضربه أكثر عددا من أضرب باقي الحروف، و البيت السائر لمعرفته[3]:

كَمُلَ الجَمَـ مِنَ البُـورِ الكَامِـ مُتَفَاعِلُنْ متفاعلن متفاعلن.

و قد كثر وروده في الشعر العربي قديما لما له من جزالة و حسن اطراد[4] و استُخدم تاما و مختصرا أي مجزوءً، فأما الكامل التام فهو ما كانت تفاعيله ستا، و له عروضان و خمسة أضرب، و أما مجزوءه فهو ما حُذف ثلثه أو حُذفت التفعيلة الثالثة من آخر كل شطر من شطري البيت، و له عروض واحدة و أربعة أضرب[5]. على النحو الآتي:

- العروض الأولى: صحيحة(متفاعلن) و أضربها الثلاث هي:

الأولى صحيح (متفاعلن) و الثاني مقطوع (متفاعلن) و الثالث أحذ مضمر(فَعْلُن) عوض (مُتْفا).

---

[1]– ينظر: مختار عطية، موسيقى الشعر: بحوره، قوافيه، ضرائره، ص: 117.

[2]– ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، علق عليه و وضع حواشيه و فهارسه: ابراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1424هـ – 2003 03 2: 43.

[3]– أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، (دط)، دار المعرفة الجامعية، 1999 99 1:57.

[4]– ينظر: كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986 86 1: 236.

[5]– ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص ص: 60 59.

- العروض الثانية: حَذاء(فَعِلُن) منقولة عن (مُتَفا) و ضرباها الإثنان هما: أحذ مثلها (فعلن) و أحذ مضمر (فَعْلُنْ).
- العروض الثالثة: مجزوءة صحيحة (متفاعلنْ) و لها أربع أضرب هي: مُرفل (متفاعلاتن) و تام (متفاعلن) و مقطوع (فَعِلاتن)[1].

و القصيدة التي بين أيدينا من الضرب الأول من الكامل[2]:

حُيِّيت يا طلل الحمى من مربع ما غبت عن قلبي و لا عن مسمعي.

حُيِّيْتَ يَا	**طَلَلَ لْحِمَى**	**مِنْ مُرْبَعِي**	**مَا غِبْتَ عَنْ**	**قَلْبِي وَ لَا**	**عَنْ مَسْمَعِي.**		
/ / //	/// //	/ / //	/ / //	/ / //	/ / //		
متفاعلن	**متفاعـلن**	**متفاعلن**	**مـتفاعلن**	**مـتفاعلن**	**متفاعلن**		

- **<u>علاقة بحر الكامل بالقصيدة:</u>**

لقد دار جدل كبير، و قيل الكثير عن علاقة الموضوعات بالأوزان و مناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني و الأحوال النفسية.

و حسب ما يُعتقد فإن اليونان القدماء هم أول من فكّر في مثل هذه القضية، حيث جعلوا لكل موضوع وزنا خاصا، و مما نستدل به إشارات "أرسطو" إلى ذلك في حديثه عن الملحمة عندما قال: « **و الترجمة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، و لو أن امرءً استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر، أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي**

[1]– ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه و علق عليه: علاء الدين عطية، ط3، مكتبة دار البيروتي، 1427هـ– 2006 ص:67.

[2]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

هو الأرزن و الأوسع، أما الوزن الأيامي، و الوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، و الآخر أنسب للفعل»[1].

و يعد "ابن طباطبا" من أوائل النقاد العرب الذين لمّحوا إلى هذا الموضوع عندما قال: « **فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، و أعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه»**[2].

كما أثار " حازم القرطاجني" هذه القضية بصورة مستقلة في كتابه " منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، حيث تأثر بما نقله "ابن سينا" عن "أرسطو" فقال: « **فإذا أراد الشاعر الفخر، حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضية، و إذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، و قصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، و كذلك و في كل مقصد»**[3].

و ممن ناصر قضية اختيار الوزن حسب الموضوع " محمد الشايب" الذي رأى أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى و الغناء، و يقول بعد أن يعدد أبحر الشعر العربي و استعمالاتها الأفضل في جميع المجالات: « **هكذا تختلف البحور باختلاف المعاني و الأغراض، و خير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة، و على الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى و الوزن، و لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة و جمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر و حسنه»**[4].

---

[1]– أرسطو طاليس، فن الشعر تر: شكري عياد، (دط)) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 ص:68.

[2]– ابن طباطبا عيار الشعر، تح: محمد سلام، ط33 منشأة المعارف بالاسكندرية، (دت)) ص:43.

[3]– القرطاجني (حازم أبو الحسن)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الاسلامي، 1986 86 1: 266.

[4]– محمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط8 1973 / : 322–324 .

في مقابل هذا هناك فريق آخر عارض هذه النظرية، و ذهب إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره، ذلك أنهم رأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة حتى التناقض دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة و فشلها فنيا.

و جل هؤلاء من النقاد المحدثين المتأثرين بالآراء النقدية الحديثة الوافدة من المدارس الغربية، و بعضهم استعان بالدراسات الإحصائية المساعدة للتحقق من صدق النظريات القديمة ، و منهم: "ابراهيم أنيس" " محمد غنيمي هلال"" "مصطفى هدارة"" " شكري عياد"" " شوقي ضيف"" " محمد مندور"" "عز الدين اسماعيل"" " يوسف حسين بكار"، و غيرهم.

فيرى "محمد غنيمي هلال" أن « **القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة (...) و تكاد تتفق المعلقات في موضوعها، و قد نظمت من الطويل و البسيط و الخفيف و الوافر و الكامل**»[1].

كما يذهب " ابراهيم عبد الرحمن" إلى أن « **النظر إلى الأوزان الشعرية التي ترى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة و المختلفة في وقت واحد، تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة و الحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، و من معانٍ و موضوعات شعرية بعينها**[2]».

و يبدو أن أصحاب هذا الاتجاه لا يكتفون بهذا الرأي، بل و يضعون تصورات أخرى، مثل ربط الوزن بالعاطفة بدلا من ربطه بالموضوع، فـ"يوسف بكار" مثلا يرى « **أن نربط بين العاطفة و الوزن. و هو مذهب عدد من النقاد الأجانب(...) أمثال هازلت و ريتشاردز و دي لاكروا**[3]».

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 441.

[2]– ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية و الموضوعية، (دط)، مكتبة الشباب، المنيرة– مصر، (دت) ص: 259: 260.

[3]– يوسف بكار، بناء القصيدة العربية، ط1، دار الثقافة و النشر، القاهرة، 1379هـ– 1979 (. . : 218 217.

بينما يربط" ابراهيم أنيس" بين الأوزان و الحالة النفسية للشاعر، و تردّدُ المقاطع (Syllables) عنده مرتبط بعدد نبضات القلب. فالشاعر عنده يختار وزنا قصيرا في شكل مقاطع قصيرة لا تتعدى عشرة في حالة الهلع وقت المصيبة، أما في حالة اليأس و الجزع يختار وزنا طويلا كثير المقاطع. حيث تؤكد الدراسات الحديثة أن الحالة النفسية تتحكم في انفتاح و انغلاق المقاطع و طولها و قصرها. و لا ينطبق ذلك على طول البحر أو نوعه أو الغرض الذي قيلت من أجله القصيدة[1].

و يبقى الاعتقاد السائد « **أنه في القصيدة الواحدة ذات الغرض الواحد، يختلف أول القصيدة عن آخرها عن وسطها. بل في البيت الواحد تختلف حال الشاعر حدة و هبوطا، إذ أنّ مدار الأمر ليس هو الأوزان أو التفعيلات، و إنما هو تصرّف الشّاعر في هذه الأوزان و التفعيلات بما أتيح له من (...) اختيارات أتاحها له نظام اللغة**[2]».

و سأرجئ تحليل المقاطع التي حملت في تشكيلها الكثير من المعاني و الدلالات إلى عنصر " النبر"، الذي سيوضح أكثر علاقة طول المقاطع و قصرها بنفسية الشاعر و تجربته الشعورية، استنادا إلى ما خلُصت إليه الدراسات الحديثة.

2- ينظر: ممدوح عبد الرحمن الرمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة: دراسة أسلوبية ، (دط)، اهداءات الإسكندرية، 2004

[1] ص:25

[2]- المرجع نفسه : 26.

3-**القافية و حرف الروي:**

تعد القافية من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، و من لوازم الشعر العربي، و المركز الصوتيّ الذي يتكرر في آخر كل بيت من القصيدة أو المقطوعة.

و قد لا يفرق البعض بين القافية و الرويّ، رغم أنّ الروي جزء منها، و هذه بعض تعريفاتها:

أ- **القافية لغة:** من مادة "قفا" ذات المعاني المتعدّدة، و الصياغة المتنوعة في المعاجم العربية، و منها اشتق كثير من الألفاظ سواء أكان الحرف الثالث للقاف و الفاء واوا أو ياء[1].

« **و قافية كل شيء: آخره، و منه قافية بيت الشّعر، و قيل قافية الرأس مؤخّره، و قيل وسطه**[2]».

و تُطلق القافية- لغة- على القصيدة كلها، كقول الخنساء[3]:

وَ قَافِيَةٍ مِثْلَ حَدِّ السّنَا نِ، تَبْقَى وَ يَهْلَكُ مَنْ قَالَهَا.

تعني قصيدةً، و العرب قديما تسمّي الكلمة و البيت و القصيدة قافية.

ب- القافية اصطلاحا: تتعرّض لها كُتب العَروضِ و القافيةِ في مبحث خاص، و قد تعدّدت تعريفاتها بتعدّد وجهات نظر العلماء فيها، و هذه أهمّها:

يرى "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنّ « **القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن**[4]». فتكون بذلك مرّة بعض كلمة، و مرة كلمة، و مرة كلمتين.

---

[1]- ينظر: محمد عبد المجيد الطويل، القافية: دراسة في الدلالة، ط1، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، 2006 06 2: 25.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة قفا)(ج:11 :237.

[3]- المصدر نفسه، ص: 238.

4- ابن رشيق القيرواني، العمدة: في محاسن الشعر و آدابه و نقده، حققه و فصله و علّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، سوريا، 1401هـ- 1981 81 1: 151.

بينما يذهب "الأخفش" إلى أنها « **آخر كلمة في البيت، و إنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام**[1]»؛ أي أنه لم يجعل القافية بعض الكلمة دون بعضها.

و من المحدثين من يصطلح على أنها « **المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة؛ أي المقاطع التي يُلزم تكرار نوعها في كل بيت(...) فإذا فرضنا أن الشاعر أنهى مطلع قصيدته أي البيت الأول منها بكلمة (الكتبْ) بسكون الباء، فإنه يتحتم عليه أن يختم بقية الأبيات بباء ساكنة**[2]». و هذا الرأي يجعل القافية هي حرف الرويّ.

و منهم من عرّفها بأنها « **عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردّدها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرُق الآذان في فترات زمنية منتظمة و بعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص**[3]».

نلحظ من جملة التعاريف السابقة وجود علاقة بين المعنى اللغوي للقافية و المعنى الاصطلاحي لها و هو التتبّع و التأخر. و رغم أنّ هناك أكثر من تعريف للقافية، إلا أن الجيد المعروف من هذه الوجوه– حسب ما استقر عليه الدارسون – هو قول الخليل الجامع.

ثمّ إن للقافية خمسة ألقاب بحسب عدد حركاتها التي تقع بين الساكنيين الأخيرين، جُمعت في هذه الأبيات و شُرحت[4]:

بالمتكاوس ادعُ كلّ قافـــــية في سَاكنيْها أَرْبَعٌ مُتَواليه

و إنْ يكُنْ منها ثلاثٌ سمّها بالمتراكب بشرط ضـــمّها

و ســـمّها إنْ كان فيه اثنان متداركا لا زلت في أمـــانِ

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة قفا) 11: 239.

[2]– مصطفى خليل الكسواني و زهدي محمد عيد و حسين حسن قطناني، المدخل إلى تحليل النص الأدبي و علم العروض، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 1431هـ– 2010 10 2:217.

[3]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 246.

[4]– أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص: 137.

و إن بفرد ساكناها افتـــرقا فالمتواتر لها اسم ينتـــقى

و إن رأيت السّاكنيْن اجتمعا بالمُترادف ادعُها و اسْتمعا.

و لها من الأهمية في التطريب و إحداث الانسجام الصوتي و التناسق النغميّ في الخطاب الشعريّ الشيء الكثير، حتى لكانت تُنسب قصائد كاملة لصاحبها حسب رويّها، فيُقال: لامية العرب، و بائية النابغة، و ميمية زهير... و منها سُمّيت القصيدة المدروسة بـ" عينية ابن جابر الأندلسي". كما أن القافية ترتبط بالمعنى الذي يودّ الشاعر الافصاح عنه، فيصبّ فيها دفقه « **حتى إذا استعاد قوّة نفسه بدأمن جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه استراح قليلا لينطلق من جديد**[1]». و من أمثلة القافية في القصيدة قول الشاعر[2]:

حتّى إذا رُفِع الحِجَابُ بدت لنا حســناءُ ذات ترفّع و تَمَنُّعِ / //

فدهشْتُ حِينَ شَهَت أمْلَحَ منْظَرٍ يقْتاد قلْب النّاسك المُتَخَشّعِ / //

فالقافية في هذين البيتين حسب تعريف " الخليل" هي (مَنُّعِ- خَشُّعِ)، فهي من الميم و من الخاء إلى الياء الناشئة من إشباع كسر الروي.

حيث جاءت بعض كلمةٍ أي جزء منها، و بما أنّ حرف الرويّ متحرّك فإن القافية جاءت مطلَقة لا مقيّدة تتناسب و غرضَ المدح الذي يستوجب على الشاعر توظيف مثل هذه القوافي التي تمكّنه من تفجير طاقاته الابداعية دون قيود حتى درجة الغلوّ أحيانا.« **و القارئ لديوان ابن جابر، يقف على (...) معانٍ و صيغ كثيرة تعلو بالشخصية المحمّدية (...) إلى حد المبالغة على طريقة الصوفية**[3]». النابع أصلا من القول بوحدة الوجود.

---

[1]- عبد الرحمن الوجّي، الإيقاع في الشعر العربي، ص:70.

[2]- ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

[3]- محمد زلاقي، (تجليات الفكر الصوفي في ديوان المديح النبوي: "نفائس المنح و عرائس المدح لابن جابر الأندلسي")، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية، ص:146.

و القافية جاءت متداركة « **و هي التي يَفصل بين ساكنيْها حرفان**[1]». و رغم أنها واحدة في القصيدة إلا أنّ المتلقي لا ينتابه الملل عند سماعها، لأنها تنتقل من بيت لآخر بأساليب تعبيرية تتضح بموسيقى عذبة، تشدّ انتباهه، فتبقيه موصولا بأهداف الرسالة. و ما لفت انتباهي في مطلع القصيدة حدوث نوع من التوازن و الانسجام الصوتي في كلمتي (مُرْبَعِ – مَسْمَعِي) في قوله[2]:

1-حُيِّيتَ يا طَلَلَ الحِمَى مِنْ مُرْبَعِ مَا غِبْتَ عَنْ قَلْبِي و لَا عَنْ مسمعِي

و كأن الشاعر يجعل من القافية عنصر توازٍ بارزا في البيت، يُؤدّي دورا تنظيميا و مُوحِّدا بين أجزاء الإيقاع. و هذا يفسّر سرّ اهتمام القُدماء بدراسة العُيوب التي تلحق بالوزن و القافية و تعوقهما عن أداء وظيفتهما الفنيّة باعتبارهما شيئين متكاملين في الشعر، لا يستقيم أحدهما بدون الآخر ، أو كما يصفهما " ابن رشيق" في "العمدة" فيقول: « **القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية**[3]».

ثم إن لكل حرف من أحرف القافية اسما خاصا، و لكل حركة من حركات تلك الحروف اسمٌ خاصٌّ كذلك، و ذلك على النحو الآتي:

- **الروي:** هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، و سمّي بهذا الاسم لأن الشاعر حينما يبدأ قصيدته يتروّى و يتفكّر في إنشائها على أيّ حرف تكون[4]. كما قيل في سبب التسمية « **أنه من الرواية بمعنى الجمع و الحفظ، فالرويّ بمعنى المرويّ** [5]».

---

[1]– أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، ص: 114.

[2]– ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 151.

[4]– يُنظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص:129.

[5]– أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، ص:122.

و يضيف بعض النقّاد أنّ « **هناك حروفا تصلح للرويّ، فتكون جميلة الجرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول (...) من ذلك الهمزة و الباء و الدال و الراء و العين و اللام، بخلاف نحو التاء و الثاء و الذال و الشين و الضاد و الغين، فإنها ثقيلة غريبة الكلمات**[1]».

و يمثّل حرف العين روي القصيدة، و من مميزاته « **أنه يمثل مشكلة حقيقية في النطق لغير العرب، و من النادر أن يستطيع واحد من غير العرب نطق العين بصورة صحيحة. و تكوين حرف العين فيه غموض لم يُعرف بعد**[2]».

و قد تكرر في القصيدة (240 مرة)، منها (112 مرة كرويّ) بنسبة (46,67%)2

و هذا يعني أنه يلقي بظلاله على النص الشعري بقوة، ليترك أثره في المتلقي الذي يعترضه هذا الحرف محمّلا بدلالات و إيحاءات عميقة، تزيدها حركة الكسرة إثباتا و تأكيدا لمعاناة الشاعر و انكساره، و اتساع هوّة الأسى، و امتداد الحزن، و اضطرابه و الإحساس أكثر بالحنين و الإشتياق لمحبوبه، « **فحركة الروي – إذن – قد تفسر أحيانا كثيرة نفسية الشاعر، و تعلن عن طبيعته و مزاجه في الحياة**[3]».

ب–الوصل: « **هو حرف مدّ ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلَق**[4]»» و حروفه أربعة هي الألف و الواو و الياء و الهاء متحركة كانت أم ساكنة[5]. و قد أُشبع روي القصيدة بياء ناتجة عن الكسرة التابعة له، و بذلك يكون نغمة نهائية في إيقاع القصيدة يجعل نفَس الشاعر طويلا و صوته ممدودا، و هذا يوافق حالة الباثّ الكئيبة المتحفّزة للظهور و التأثير في السامع.

---

[1]– محمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ص: 325 326.

[2]– سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص:87.

[3]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين التطور و الثبات، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، 1990، ص: 162.

[4]– أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص:130.

[5]– ينظر: حميد آدم ثويني، علم العروض و القوافي، ص: 233.

3- النّبر و التنغيم:

جاء في لسان العرب: « **النّبر بالكلام: الهمزُ. قال: و كلّ شيء رَفع شيئا، فقد نبره**[1]».

و يقول "الأنباري": « **النبر عند العرب ارتفاع الصوت. يُقال نَبَرَ الرجل نبرة إذا تكلّم بكلمة فيها علوّ**[2]».

و النبر في الدرس الصوتي يقترب في معناه مما ورد في قول "الأنباري" سِوى أنّ المحدثين يربطونه بالمقطع الصوتي. و هناك العديد من التعريفات نذكر منها:

- « **النبر وضوح نسبيّ لصوت أو مقطع إذا قورن ببقيّة الأصوات أو المقاطع في الكلام**[3]».
- النبر « **ظاهرة لغوية تتمثل في إبراز جزء من المنطوق بوسيلة ما، يصنعها المتكلم، و يحسّها السامع، و تؤدي هذه الظاهرة دورا خطيرا في قيام اللغة بوظيفتها**[4]».
- النبر هو « **مقدار القوّة (Po er) على مقاطع كل لفظ** [5]».

كما أطلق عليه بعضهم عدّة مصطلحات مثل: « **النبر، و الارتكاز، و التطريح و البروز، و الجهارة، و الضغط**[6]»: و لكن المصطلح الأول أكثر شيوعا و أعملُها استعمالا، و تتفق جلّ التعريفات في أن النبر يقتضي طاقة زائدة، أو جهدا عضليا إضافيا، أو قوة و رفعة و عُلوّا أكبر.

أمّا المقطع فهو « **وحدة صوتية تتكوّن من عدّة أصوات، و لكن يمكن أن تتكوّن من صوت واحد فقط بشرط أن يكون صائتا. و لكل مقطع نواة تأخذ النبرة المناسبة. و قد يكون**

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة نبر) 14: 15:.

[2]- المصدر نفسه، ص:16.

[3]- تمام حسّان، مناهج البحث في اللغة، ط1، القاهرة، 1955 55 1:160.

[4]- عبد العزيز أحمد علام و عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص: 328.

[5]- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربي: فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مراجعة: محمد محمود غالي، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدّة- المملكة العربية السعودية، 1403هـ- 1983 83 1:134.

[6]- عبد العزيز أحمد علام و عبد الله ربيع محمود،علم الصوتيات، ص:329.

المقطع كلمة مثل (قِفْ) أو جزءا من كلمة تتكوّن من مقطعين أو أكثر مثل (اِجلسْ). و للمقطع في كلّ لغة نظام خاصّ يحكم عدد و ترتيب الصوامت و الصوائت[1]».

و في لغتنا العربية توجد ثلاثة أنواع من المقاطع هي:

- صامت ثم صائت.
- صامت ثم صائت ثم صامت.
- صامت ثم صائت ثم صامت ثم صامت.

و لكل منها صائت بسيط أو مركّب يشكل نواة المقطع أو قمّة العلوّ فيه.

و على هذا الأساس ستتجه هذه الدراسة إلى تتبّع مواقع النّبر في شعر " ابن جابر الأندلسي"، بعد تحليل و زن هذا البيت الشعري إلى مقاطع صوتية، مع بيان نوع كلّ مقطع و شكله وفقا للنظام المقطعي[2]:

لا تخــش إن شحّ الغمام بغيثه إن لم يجدك الغيث جادك مدمعي

و يُكتب: لَا تَخْشَ إنْ شَحْحَ لْغَمَامُ بِغَيْثِهِي إِنْ لَمْ يُجِدْكَ لْغَيْثُ جَادَكَ مَدْمَعِي.

[1]– محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ط1، مطابع الفرزدق التجارية، 1402هـ– 1982 82 1:160.

[2]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

الصيغة	مقاطعها	عددها	المقاطع المنبورة فيها
لا تخش إن	ص م/ص ح ص/ ص ح ص ص	3 مقاطع	الأول- الثاني
شحح لغما	ص ح ص/ص ح ص / ص ح ص ص	3 مقاطع	الأول- الثاني
م بغيثهي	ص ح/ص ح/ ص ح ص/ص ح ص ص	4 مقاطع	الأول- الثاني- الثالث
إن لم يجد	ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ص ص	3 مقاطع	الأول- الثاني
ك لغيث جا	ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ص ح صص	4 مقاطع	الأول- الثاني- الثالث
دك مدمعي	ص ح/ص ح ص/ ص ح ص ص	3 مقاطع	الأول- الثاني

قبل الشروع بتحليل الجدول أعلاه نشير إلى أن الدارسي قسموا المقاطع الصوتية إلى أنواع إنطلاقا من نهايتها ففرّقوا بين:

أ- **المقطع القصير المفتوح:** و هو عبارة عن صامت+حركة قصيرة، مثل: كَ تَ بَ (و هو ما رمزنا له بـ: ص ح في الجدول).

ب- **المقطع المتوسط المفتوح:** و هو عبارة عن: صامت+ حركة طويلة، مثل: مَاْ، فِيْ (رمْزُهُ ص م).

)- **المقطع المتوسط المغلق:** و هو عبارة عن: صامت + حركة قصيرة + صامت. مثل: هَلْ (رمْزُهُ ص ح ص).

د- المقطع الطويل: و يتفرّع بدوره إلى فرعين هما:

- صامت+ حركة طويلة+ صامت. مثل: (نَاْرٌ) (رمزه: ص م ص).
- صامت + حركة قصيرة+ صامت+ صامت. مثل: قَبْلَ (رمزه: ص ح ص ص)[1].

نلاحظ أن البيت اشتمل أحيانا على ثلاثة مقاطع و أحيانا أخرى على أربع مقاطع. كما تفاوت عدد المقاطع المنبورة فيها بين مقطعين منبورين و ثلاثة مقاطع.

[1]- يُنظر: محمد محمد داود، العربية و علم اللغة الحديث، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة- مصر، 2001 01 2:130.

واضح مما أشرنا إليه أن مديح " ابن جابر الأندلسي" للرسول – صلى الله عليه و سلم – كتلة من الانفعالات تتفاوت من بيت لآخر، كما تتباين في البيت الواحد أيضا حدّة و هبوطا. الأمر الذي يمدّ الموضوع بمزيد من المعان، و يكسبه لونا جديدا، و يزيده طربا في أذن السامع.

فالمقاطع المفتوحة تدلّ على استرواح النَّفْسِ و انبساطها، في حين أنّ الشاعر يتخبّط بين حالتين من التوتر و الانسجام، تتناسب المقاطع المفتوحة مع الأولى عكسيا و مع الثانية طرديا في كامل القصيدة.

إضافة إلى النبر هناك مصطلح حديث، قريب المعنى منه، و هو ما يُعرف بـ"التنغيم".

و التنغيمُ « **إعطاءُ القول الأنغام المناسبة و الفواصل المناسبة. و قد يكون القول كلمة أو جملة أو جزءًا من جملة. و القول كلام مسبوق بصمت و متبوع بصمت**[1]». و اللغات الإنسانية في معظمها يمكن أن تسمى " لُغات تنغيمية"، لأنها تستخدم التنويعات الموسيقية في الكلام بطريقة تمييزية تفرّق بين المعاني إلى انفعال إلى تعجّب إلى استفهام... دون تغيير شكل الكلمات المُكوّنة للجملة، و مع تغيّر فقط في نوع التنغيم. و كمثال لذلك نذكر:

- **تنغيم الاستفهام:**

ورد هذا التنغيم سبع مرات في القصيدة كلها:

قال الشاعر "ابن جابر الأندلسي"[2]:

15- يَا قَاعَةَ الوَعْسَاءِ بَاكَرَكِ الحَيَا أَتُرَى لَنَا فِي عَوْدَةٍ مِنْ مَطْمَعِ.

في البيت تنغيم استفهام، و بالضبط في الشطر الثاني، غرضه التمني و الرغبة الجامحة في العودة لزيارة البقاع المقدسة.

و قال أيضا[1]:

---

[1]– محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ص:47.

[2]– ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

16- **يا شِعْبَ* عَامِرِ المُكرَّمِ عَهدُه هل لي إلى ذاك الشِّعْبِ مِنْ مُتمتّعِ.**

استُنتج تنغيم الاستفهام اعتمادا على القرينة " هل"، و قد أوحى في هذا البيت بقمّة استمتاع الشاعر بشِعب عامر.

و قال في موضع آخر[2]:

17- **يا منزلا بين الحُجُونِ إلى الصَّفا هل لي إلى ذاك الحِمَى مِنْ مَرْجِعِ.**

تظهر القرينة "هل" في البيت لتدلّ على لهفة الشاعر للحمى المقدّسة و طموحه الدائم للرجوع إليها.

كما قال[3]:

48- **لَمْ يدرِ كيْف العَفْوُ عمّن قد جَنَا مَن غاب عَن ذاكَ الجَنَابِ الأوْسَع.**

يشمل الاستفهام القرينة " من "، و يعبّر هنا عن مدى تعجّب الشاعر و دهشته ممن أذنب و أثم و أخطأ في حق نفسه و لم يقصد بيت الله الحرام ليمحو ذنوبه.

و قال في موضع آخر[4]:

56- **كَانَتْ مُبرْقَعَةً** تَذِيبُ قُلُوبَنَا شَغَفًا فكيف بِها و لَمْ تَتَبَرْقَعِ.**

يشمل البيت القرينة " كيف" الدالة على الاستفهام، و الغرض هنا هو التعجب و الاندهاش.

و قال في بيت يليه[1]:

---

[1]- المصدر السابق (ص ن).

*- الشِّعب: ما انفرج بين جبلين. و الشّعب: مسيلُ الماء في بطْنٍ من الأرض، له حرفان مُشرِفَانِ، و عرضه بَطْحَةُ رجلٍ إذا انبطح، و قد يكون بين سنَدي جبل.(ابن منظور، لسان العرب،(مادة شعب) . 7 . :112.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]- المصدر نفسه، (ص ن).

[4]- المصدر نفسه، ص 374.

** مُبَرْقَعَةٌ: يُقال: برقعه و تبرقع أي ألبسه البرقع فلبسه. و المبرقعة: الشاة البيضاء الرأس. (ابن منظور، لسان العرب، (مادة برقع) 1 : 369).

80- **كَمْ مُعْجز فيما حَوَاهُ و مُعجَبٍ بِبَدِيعِ نَظْمٍ كَالعُقُودِ مُرسَّعِ.**

يشتمل البيت على القرينة " كم" في بدايته و التي تدل على التساؤل عن الكمّ و العدد.

و في بيت آخر قال[2]:

97- **ماذا عسى أُحصِيه من آياته ضَاقَ الكلامُ لعدِّهَا المُتَوَسِّعِ.**

يبتدأ البيت بالقرينة " ماذا" بمعنى الإخبار بكثرة معجزات الرسول الكريم.

4-**<u>الزحافات و العلل:</u>**

الزحاف كما عرّفه العروضيون « **تغيّر يحدث في حشو البيت غالبا، و هو خاص بثواني الأسباب، و من ثمّ لا يدخل الأوتاد، و دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها. و العروضيون يربطون الزحافات بالتفعيلة لا بالبيت[3]**».

و على هذا تكون أنواع الزحاف ثمانية تُعرف بالبسيطة أو المفردة، و ليست كلها على درجة واحدة من الشيوع، إضافة إلى الزحاف المزدوج و هو اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة و هو أربعة أنواع.

و ما يهمنا في هذا الجزء من البحث هو زحاف بحر الكامل، لأن القصيدة بُنيت عليه، و نحن نذهب مذهب "عبد العزيز عتيق" من أن هذا البحر « **يدخله كثيرا زحاف الإضمار، و هو تسكين الثاني المتحرّك (...) و قد يدخله الطيّ و هو حذف الرابع الساكن، و لكن ذلك نادر جدا[4]**». و من ذلك قول الشاعر[5]:

إضمارهم في كامل التحرّك إسكان ثاني جزئه المحرك.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، (ص ن).

[2]- المصدر نفسه (ص ن).

[3]- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص:170.

[4]- المرجع نفسه، ص:59.

[5]- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تح: هلال ناجي، ط1، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، 1418هـ- 1998 98 1:119.

ففي الأبيات العشرة الأولى فقط من القصيدة دخل الإضمار (36 تفعيلة) من أصل (60 تفعيلة)، أي بنسبة (60 %)، و هي نسبة كبيرة. نذكر من أمثلة ذلك[1]:

5-يَا جِيرَةَ الوَادِي و أيّةُ جِيرَةٍ لَهْفِي لِعَيْشٍ كَانَ إنْ لَمْ يَرْجِعِ.

يَاْ Ð يْرَةَ لْوَادِيْ وَ أَيْيَةُ Ð يْرتِنْ لَهْفِيْ لِعيْشٍ كان إنْ لمْ يَرْ Ð عِيْ

0//0/0/|0//0/0/|0//0/0/ 0//0///|0//0/0/|0//0/0/

مُتْفاعِلُنْ متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

و قول الشاعر أيضا[2]:

1- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي في المسك من أرب متى يتضوع.

وَ إِذَا يَضُوْعُ نَسِيْمُكُمْ لَمْ يَبْقَ لِيْ فِيْ لْمِسْكِ مِنْ أَرَبِنْ مَتَىْ يَتَضَوْوَعِيْ.

0//0///|0//0/0/|0//0/00/ 0//0/0/|0//0///|0//0///

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متُفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

كما دخل زحاف الوقص (هو حذف الثاني المتحرّك) و الكفّ (هو حذف السابع الساكن) معا في قليل من أبيات القصيدة، في مثل قول الشاعر[3]:

7-جَرَعْتُ كَأْسَ فِرَاقِكُمْ فالجسْمُ فِيْ أَرْضِ الشَّامِ وَ قَلْبُهُ بِالأَجْرُعِ.

جَرَعْتُ كَأْسَ فِرَاقِكُمْ فَلْجِسْمُ فِيْ أَرْضِ شْشَاْمِ وَ قَلْبُهُ بِلْأَجْرُعِيْ.

0//0/0/|//0///|0/0/0/ 0//0/0/|0//0///|0//0//

أما الزحاف المزدوج فلم يرد في تفعيلات القصيدة، و استعماله بوجه عام أقلّ من الزحاف المفرد، و ذلك لأن حذف حرفين من التفعيلة يُضعف من موسيقى البيت.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

[2]- المصدر نفسه (ص ن).

[3]- المصدر نفسه،(ص ن).

كان هذا عن الزحاف بنوعيه. أما عن العلة فهي أيضا تغيير، و لكنه يطرأ على الأسباب و الأوتاد و ليس على الأسباب فقط شأن الزحاف، كما أن العلة تدخل على العروض و الضرب ليس غير، و إذا عرضت في البيت مرة فلا بد من أن يلتزم بها الشاعر في كل بيت، و لكن الزحاف يدخل على الحشو و العروض و الضرب، و هو غير لازم؛ بمعنى أنه إذا دخل مرة في بيت فلا يستلزم دخوله في بقية الأبيات، « **و إذا عرفت الفرق بين الزحاف و العلة فاعلم أن أكثر العروضيين(...) عند ذكرهم زحاف كلّ بحر يجمعون بين العلل و الزحاف، و يذكرون ما يجوز من ذلك البحر من غير تمييز الزحافات عن العلل**[1]».

و العلل قسمان: علل بالزيادة « **و تدخل الضرب فقط لاسيما المجزوء منه، و تكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة**[2]». و هي ثلاثة أنواع:

أ- **الترفيل:** هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. و هذا لم يرد في تفعيلات القصيدة.

ب-التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع. و هو الآخر لم يدخل على تفعيلات القصيدة.

جـ- التسبيغ: و هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف.

و الملاحظ أن القصيدة قد خلت من علل الزيادة، بينما دخلت علل النقص عليها و بالضبط علة القطع التي هي حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله. في مثل ما جاء في السابع المذكور سابقا.

مُتَفَاعِلُنْ ←—— مُتَفَاْعِلْ و تتحول إلى فَعُلَاتُنْ.

/ /// / /// // ///

---

[1]- محمد بن سالم بن واصل الحموي، الدرّ النضيد في شرح القصيد، تح: محمد عامر أحمد حسن، جامعة المنيا، 1408هـ-1987 1 87: 143.

[2]- أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، ص:17.

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

لا يعتمد الشاعر على الموسيقى الخارجية وحدها، إنما يعتمد أيضا على ما يسمى بالموسيقى الخارجية، التي تنبع من اختيار الألفاظ و توافقها مع بعضها البعض، و ما تحمل في تأليفها من صدى و وقع حسن، و بما لها من رهافة، و دقة تأليف، و انسجام و بعد عن التنافر، و تقارب المخارج، و هو ما يندرج عند البلاغيين في باب " فصاحة اللفظ".

1-نسق التعبير:

نعني بنسق التعبير أو "جمال النظم" أنه لا يصحّ الحكم على العبارة الشعرية من خلال المعنى، و إنما لا بد من تناولها في نسقها العام المتحد و المترابط نعنىً و دلالةً و إيقاعا.

و قد أهمل كثير من القدماء البحث في ما يتمثل في الذهن؛ لأن النشاط العقلي شيء خفيّ يصعب رصده و من ثمّ دراسته، بيْد أنّ جهودهم انصبّت على مظهره الماديّ. و هذا هو الفارق بين الدرس البلاغي القديم و بين الدرس الأسلوبي الحديث الذي يأخذ بالحسبان علاقة الفكر باللغة و كذلك الظروف التي تحيط بالمبدع و تؤثر فيه.

و تعدّ عينية "ابن جابر الأندلسي" من أجمل قصائد المديح النبوي، فنحن نرى الشاعر يعرض جانبا كبيرا من السيرة النبوية، ومع ذلك فإنها ليست نظما تاريخيا باردا، بل نحس فيها دائما بحرارة الإخلاص واتقاد العاطفة، فهي تجمع بين القصصية و الغنائية في مزيج رائع.

والشاعر يبدؤها بمقدمة طللية _ كما ذكرنا سابقا_ تمتد من مطلع القصيدة حتى البيت الرابع، يكرر فيها ما سبق أن رأيناه عند الشعراء الجاهليين من أمر البكاء على الأطلال، وبعد الماضي السعيد الكفيل باستثارة الشاعر، أما من الجانب الشكلي فإنها تمثل العتبة أو الإستهلال الذي يقود إلى باقي أجزاء القصيدة.

ثم ينتقل إلى غرض الغزل على الطريقة الصوفية، التي تضفي على الشخصية المحمدية صفة التميز و التفرّد، ما يؤكّد انغماس الشاعر في الفكر الصوفي و استيعابه للحقيقة المحمدية. و هذه المقدّمة الغزلية إنما هي تعبير رمزي عن حبّه للرسول- صلى الله عليه و

سلم– و شوقه لزيارته، كذلك نراه يردد أسماء مواضع و أماكن مختلفة مثل: أرض الشام، شِعب عامر، الصفا... على النحو الذي أشاعه في الشعر العربي " الشّريف الرضّي" و "مهيار الديلمي".

و هذا كله يمتد من البيت (5) إلى البيت(18) في القصيدة. و يمضي بعد ذلك إلى مخاطبة ركب الحجيج، و بيان شوقه الصوفي للبقاع المقدسة، و هذا من البيت (19) حتى البيت (51). حيث حالت الظروف بينه و بين الرحيل مع تلك المواكب الحظوظة. ويظهر أن مناسبة توديع الحجاج و تشييع مواكبهم كانت أكثر إثارة لمشاعر الشاعر.

و في حديث طويل يشيد الشاعر بالبقاع المقدسة من البيت (56) حتى البيت (74)، و لا يخفى في هذه الأبيات من امتزاج بين الشاعر و موضوعه، الذي يبدو واضحا في ما تحمله من تحويل المكان عن طبيعته بعد أن جعلت ليلها يشرق، و تربتها مسكا و حصاها ذرا.

أما الأبيات التي تليها مباشرة حتى البيت (82) فمضمونها مدح نبوي و إشادة بالقرآن الكريم، و إعجاز محتواه و أسلوبه البديع. تليها تعداد معجزات الرسول– صلى الله عليه و سلم– من البيت (83) حتى البيت (97)، ثم التوسل بالنبي صلى الله عليه و سلم و بالمسيح، و رجاءٌ يقيني بطلب الشفاعة يوم القيامة. من البيت (97) و حتى البيت (107)، و ختام القصيدة صلاة و سلام على النبي المصطفى و آله و صحبه أجمعين بذكر أسماء بعضهم، من البيت (108) و حتى البيت (112).

2–<u>التماثل الصوتي:</u>

المماثلة (Assimilation) هي تقارب بين أصوات بينها بعض المخافات*، نتيجة للتفاعل الذي يحدث بين أصوات اللغة عندما تتجاور، مما يؤدي إلى تغير مخارج الحروف و صفات بعض الأصوات لتتفق مع اصوات أخرى مقاربة لها في الصفات والمخارج « **و ليس معنى**

* المخالفات: مفردها مخالفة، و هي: تغير أحد صوتين متماثلين تماما في كلمة من الكلمات إلى صوت آخر قريب منه في الصفات و المخرج، و يغلب أن يكون من أصوات العلة الطويلة أو من الأصوات المائعة أو المتوسطة.

ذلك أن جنس الصوت اللغوي أو الوحدة الصوتية هو الذي يتغير ، إنما يحدث في الوحدة اللغوية ذاتها كما يرد في ظروف معينة من جوار صوتي و تنبير و غيرهما ».[1]

و ظاهرة التماثل الصوتي شائعة في كل اللغات بصفة عامة، غير أنها تختلف في نسبة التأثر وفي نوعه وفق طبيعة الأصوات المتجاورة المتأثرة و المأثرة ، لتحقيق الانسجام الصوتي أو تسهيل اللفظ و تيسيره و الاقتصاد في الجهد العضلي نتيجة لأوضاع أعضاء النطق.[2]

و من الجدير بالذكر أن هناك علاقة وطيدة بين دراسات اللغويين العرب الأوائل لهذه الظاهرة في مصطلحاتهم، و بين دراسات اللغويين المحدثين لها، إلى حدّ أنه لا مفرّ من الإشارة إلى المسميات اللغوية العربية في الدراسات الحديثة المتابعة لها، فقد ميّز "براجشتراستر" (raszstrasr) بين نوعين من المماثلة ، واعتبر النوع الأول هو نفسه الإدغام عند العرب القدماء أما الثاني فهو التشابه، و ذلك في قوله: « **فقد عرفنا أحيانا العلة الثانوية الصوتية و خاصة في التغيرات الإتفاقية (...) و أهم مثال لهذا التشابه التماثل (assimilatio)؛ أي أنّ حروف الكلمة مع توالي الأزمان كثيرا ما تتقارب بعضها مع بعض في النطق، و تتشابه، و هذا التشابه نظير لما سماه قدماء العرب إدغاما »**[3].

غير أن الإدغام و التشابه يختلفان في بعض المعاني، و إن اشترك في بعضها، و ذلك أن معنى الأول هو « **أن يلتقي حرفان من جنس واحد فتُسكن الأول منهما و تُدغمه في الثاني؛ أي تدخله فيه، فيصير حرفا واحدا مشدّدا، ينبو اللسان عنه نبوة واحدة، أو يلتقي حرفان متقاربان في المخرج، فتبدل الأول حرفا من جنس الثاني، و تدغمه فيه فيصير حرفا واحدا و إنما تفعل ذلك تخفيفا، نـ : شدّ، و مدّ، و ما أشبهه**[4]**».** بينما يعني الثاني « **أن يشرك**

---

[1]– حامد بن أحمد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية: دراسة وصفية تطبيقية، (د ط)، مركز اللغة العربية: جامعة القاهرة، 1425هـ– 2004 04 622

[2]– ينظر: المرجع نفسه : 363 64.

[3]– براجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، تح: رمضان عبد التواب، دار الرفاعي، القاهرة، 1402هـ، ص:18.

[4]– الزجاجي، الجمل في النحو، تح: علي توفيق الحمد، دار الرسالة، بيروت، 1984 (. . : 413: 414.

صوتان أو أكثر في نقطة النطق أو كيفية النطق أو كليهما. مثلا: /ت/// د/ تتشابهان في نقطة النطق و كيفية النطق، إذ أن كليهما انفجاري لثوي[1]».

و منهم من ربط بين الإدغام و التقريب* و المماثلة مثل " أحمد علم الدين الجندي "، أما "سيبويه" فقد درسها ضمن ما أسماه ظاهرة المضارعة و ذكر هذا المصطلح في قوله: « **هذا باب الحرف الذي يضارع به حرف من موضوعه، و الحرف ال يضارع به ذلك الحرف ليس من موضوعه[2]».**

حيث يجعلها متعلقة بالأصوات التي تؤثر في بعضها، فينتج لهذا التأثر صوت أشبه بما يعده .كما أنها تتضمن عملين هما: القريب و الإبدال .

ويمكن إختصار أنواع التأثر بين الصوتين المتماثلين في قصيدة "**ابن جابر الأندلسي**" على النحو التالي:

- **التأثر المقبل الكلي في حالة الاتصال:** معناه أن يؤّثر الصوت الأوّل في الثاني تأثرا كليا، فتكون المماثلة تامة. مثل :(اتدرك) التي تصبح (ادّرك). وفي هذه الحالة أثرت الدال بالتاء وتفسيرنا للإبدال الحاصل أن الدّال مجهورة و التاء مهموسة، و هنا مماثلة بالجهر، و كذلك الدّال من مخرج التاء، و هي ساكنة، و في هذه الحال لا يرتفع اللّسان إلا مرّة واحدة، فيحدث الإدغام، و لو كانت الدّال متحركة، و التاء متحركة لما حدث الإبدال[3]، و من ذلك قوله[4] :

---

[1]– محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، ص: 40.

*– التقريب: هو نزعة صوتين إلى التقارب، أي الإتصاف بصفات متقاربة حتى يسهل نطقهما متتاليين، و ذلك إذا كانا متباعدي المخرج، أو كانا متماثلي المخرج و لكن أحدهما مجهور و الآخر مهموس، فكثيرا ما ينقلب المهموس إلى مقابلة في الجهر لمجانسة الحرف المجاور(الطيب البكوشي ، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، دار تونس 1973م ص ص :67، 68).

[2]– السيبويه (أبو بكر عمرو بن عثمان بن قنبرة)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، 1403هـ، ص: 477.

[3]– ينظر: رمضان عبد التواب، التطور اللغوي: مظاهره و علله، (دط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1404هـ– 1983م ص:23.

[4]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

7 – قَمَرٌ يُشَقُّ وَ أَنْجُمٌ طَلَعْتْ بِهِ وَ مَغِيبُ شَمْسٍ ثُمَّ قِيلَ لَهَا أَطْلُعِي.

(اطلّع) أصلها (اطتلع) و سبب الابدال صعوبة الانتقال من التفخيم إلى الترقيق، فأبدلت التاء طاء .

- **التأثّر المقبل الكليّ في حالة الانفصال:** قد يكون الصوتان منفصلين بعضهما عن البعض بفاصل من الأصوات الصامتة أو الحركات[1]، و من أمثلة ذلك قول الشاعر[2]:

2– و إذا مررتَ ببطْنِ فَاْشْفِ مِنْ مَاءٍ وظلٍّ فيه قلبَكَ و ارتَعِ

تتأثر حركة الضم في ضمير النصب و الجرّ الغائب المفرد (ــهُ) بما قبلها من كسرة طويلة أو قصيرة، أو ياء، فتُقلب الضمة كسرة مثل (فيهِ) بدلا من (فيهُ). و هكذا الحال مع ضير الجمع المذكر (هُم)، و الجمع المؤنث (هنّ)، و المثنى (هما). و أمثلة ذلك من القصيدة قوله[3] :

22– وَ إِذَا تَحُــجُّ العَيْنُ كَعْبَةَ حُسْنِهِمْ فَبِمُدَّةِ مَزْجِـهَا لَا تَقنـــــــعِ

3– و جرَتْ بِهِمْ تِلْكَ الشِّعَابُ فَمِنْهُـمُ سَيْلٌ يَمُوجُ بِكُلِّ وَادٍ مُتْـــــرَعِ

1– خَيْرُ الصَّحَابَةِ عَشرة و جَميعهُم خيرٌ و غَايَةُ فضْلِهِمْ للأَرْبُــعِ.

حيث قُلبت الضمة كسرة فأصبحت (حسنِهِم) بدلا من (حسنِهُم) (بهِم) بدلا من (بهُم) و (فضلِهِم) بدلا من (فضلُهم)، و هكذا.

- **التأثر المقبل الجزئي في حالة الإتصال:** يكون التأثر جزئيا إذا كانت المماثلة في بعض خصائص الصوت، و من أمثلته تأثر تاء الإفتعال بالصاد أو بالضاد أو بالزاي قبلها، فتُقلب طاء في الحالتين (الأولى و الثانية) و دالا في الحالة الثالثة: مثل (اصتبغ– اصطبغ) و (اضتجع– اضطجع) و (ازتجر–)[4]. و القصيدة خالية من هذه الحالة.

---

[1]– ينظر: رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، ص: 24.

[2]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]– المصدر نفسه :374– 376.

[4]- ينظر: رمضان عبد التواب، التطور اللغوي، ص: 24.

- **التأثر المدبر الكلي في حالة الإتصال:** في مضارع صيغتي: تفعّل و تفاعل، و من ذلك كلمة (يتضوّع) في قوله[1]:

1- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي في المسك من أرب متى يتضوّعِ.

و التأثر المُدبر عكس المقبل، و معناه أن يؤثر الصوت الثاني في الأوّل. و بعد ما عرضناه يمكن تفسير المماثلة بما يأتي:

أ- **المماثلة بالجهر:** عندما يتجاور صوتان، الأول مجهور و الثاني مهموس، يوثّر الأول في الثاني، فينقلب الثاني إلى صوت مجهور قريب من الصوتين في المخرج.

ب- المماثلة بالتفخيم: عندما نجد صعوبة في الإنتقال من الحرف الأول المرقّق إلى الحرف الثاني المفخّم، يؤثر الصوت الثاني في الأول فيقلبه حرفا آخر مفخما.

لقد تحقق على المستوى الصوتي عدّة علاقات تماثل يمكن اعتبارها شكلا من أشكال الإنزياح، و من الشيق هنا الإنتباه إلى ظاهرة صوتية جوهرية في اللغة العربية، و استطاع الشاعر توظيف امكانات هذه الظاهرة في القصيدة قيد التحليل. إنها ظاهرة التشديد، التي هي ظاهرها تضعيف للحرف الصحيح، إلا أنها في جوهرها تكرار للصوت الصامت عددا من المرات يمكن أن يكون غير محدّد، و هي ظاهرة فنية جمالية لأنها تنتج تحقيقا للحركة في السكون، و الفائدة الأدائية التي يجنيها الشاعر من توظيف إمكانت هذه الظاهرة الصوتية واضحة أشد الوضوح في الكلمات الآتية بحيث لم يخل أيّ بيت من التشديد: حيّيت، شحّ، أيّة، الصبّ، تلهّف، توجّع، الشّام، يتوضّع، النّوى، المعظّم، المكرّم، الشّعب، متمتّع، الصّفا، ترسّلي، السّاري، يحثّ، مطيّة، مضيّع، سلّم، الطلّع، الشّهد.

و مهما يكن عدد الأصوات المكررة، إلا أن الشيء المهمّ هو تكرار ذلك الصوت الصامت الساكن تكرار ينتج عنه حركة تقصر أو تطول، تلك الحركة هي – إن جاز لنا التشبيه- أشبه بالمدّ في حالة الصوائت الممدودة، و لكنه مدّ يحدث في الصوامت.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدائح: 372.

3-<u>الصورة الشعرية:</u>

من معالم عناصر الأسلوبية الأساسية « **رصد و توصيف و تحليل وظيفة الصور الشعرية الماثلة في بنية النص أو المتوارية في ما وراء العلاقات التمثيلية أو التعبيرية التي ينتظمها ظاهره**[1]»- و لهذا فدراسة الصورة واجبة على مستوى القصيدة، فإنه من المقبول أن تخلو بعض الأبيات من الصور، لكنه من غير المقبول أن تخلو القصيدة من الصور، لكنه من غير المقبول أن تخلو القصيدة كلّها من التصوير لأن ذلك يجعل النص خارج دائرة الشعر.

وقد كثرت الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية و تعددت مفاهيمها قديما و حديثا، فالنقد القديم مثلا عالج هذه القضية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية و الحضارية، فاهتم بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية و تمييزا أنماطها و و أنواعها، و ركّز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال " أبي تمام " و " البحتري"، و انتبه إلى الإثارة اللافتة التي تُحْدِثها الصورة في المتلقي، كما التفت إلى الصلة الوثيقة بين الصورة و الشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميّزه عن غيره، فضلا عن أنها كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القديم، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته، مثل الموازنة و السرقات الشعري، و في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتداع.

و قد « **قدّم النقد العربي القدمي عبر قرونه المتعدّدة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة الفنية و أهميّتها و وظيفتها**[2]». مستفيدا من النصوص الشعرية و القرآنية – كما سبق ذكره- و من التراث اليوناني السابق عليه.

---

[1]- عثمان بدري، المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين و بداية الألفية الثالثة، (دط)، منشورات ثالة، الأبيار- الجزائر، 2007 07 2: 121.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقديّ و البلاغي عند العرب، (دط)، المركز الثقافي العربي، (دت) 1 1 1: 8.

و على الرغم من ذلك فإن قلة من الباحثين المحدثين من خصص بحثا قائما بذاته يتناول ما توصل إليه أسلافنا النقاد و البلاغيون في درسهم العملي للنصوص، أو يوضح بشكل تفصيلي إضافاتهم الأصلية إلى تراث اليونان البلاغي و النقدي.

أما المحدثون فقد أجمعوا على صعوبة إيجاد إيجاد تعريف شامل للصورة، و ذلك لتشعب دلالاتها الفنية، فـ" عز الدين اسماعيل" يرى بأنها « **تمثل تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع**»[1].

كما يرى "جابر عصفور" « **أنها الجوهر الثابت و الدائم في الشعر، فقد تتغير مفاهيم الشعر و نظرياته، و بالتالي تتغير مفاهيم الصورة الفنية و نظرياتها، و لكن يظل الإهتمام بها قائما**[2]».

بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة تسهم في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصوّر مشاعره و أفكاره، و تحمل اصالته، إذ يقول عنها " محمد غنيمي هلال" « **أنها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره، و يصنع خياله فيما يسوق من عبارات و جمل، لأن الأسلوب هو مجال ظهور شخصية الكاتب و فيه يتجلى طابعه الخاص**[3]».

أما عن مصادر الصورة فهي: الخيال و الإدراك و الحس و البصيرة، و يستعين الشاعر بها لأن الحقيقة المجردة لا تكفيه للتعبير عن نفسه، فيلجأ إلى « **تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ، و لاتنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الإستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى أبعد و أرحب من ذلك**».[4]

و بالعودة إلى القصيدة – محل الدراسة– نجد أنماط الصورة الشعرية تظهر كما يلي:

أ- **<u>الصورة الثيمية (الموضوع):</u>**

---

[1]- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، (دت) " :58.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث و النقد البلاغي، (دط)، دار المعارف، القاهرة، 1980 80 1 :05.

[3]- محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، (دط)، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1977 77 1: 279.

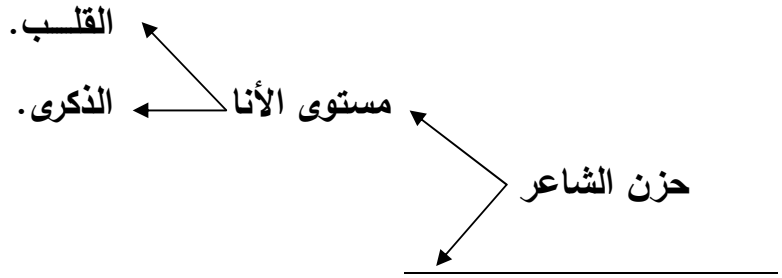
[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص:13.

الصورة الثيمية « **هي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية و تعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، و يتبلور فيها موقفه العام و الخاص**».[1]

و الثيمة في اللغة (T eme) كلمة تدل على الموضوع الرئيس أو المغزى أو الفكرة. و يعرفها " رابح ملوك" أنها « **الصور الخاصة بالموضوعات المهيمنة في الخطاب الشعري و قد تم الإحتفاظ بمصطلح (ثيمة) نسبة إلى (Theme) تجنبا للبس الذي قد يحصل في حال النسبة إلى كلمة موضوع مفردة أو جمعا**».[2] حيث تكشف الصور الثيمية عن التجربة الشعورية بأبعادها عند الشاعر، و هي تستند إلى عدّة ظواهر قد تكون متفقة أو متباينة، و أهم سِمة فيها أن موضوعها يحوفه التكرار.

- **ثيمة الحزن:** للحزن مساحة كبرى في القصيدة، و لا عجب في ذلك كون " ابن جابر الأندلسي" شاعر الحنين، و قد تعدى هذا الحزن شخصه و ذاته الصغرى كإنسان و هي المنطبعة في اختياراته و موضوعاته المثارة، إلى الذات الكبرى الملتقطة بعين الحدس و الإحساس، ليعمم عليها أحكام نفسه المتألمة التائهة.

و يمكن التمثيل لثيمة الحزن بالشكل الآتي:



[1]– نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 ص:280.

[2]– رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008 ص:35.

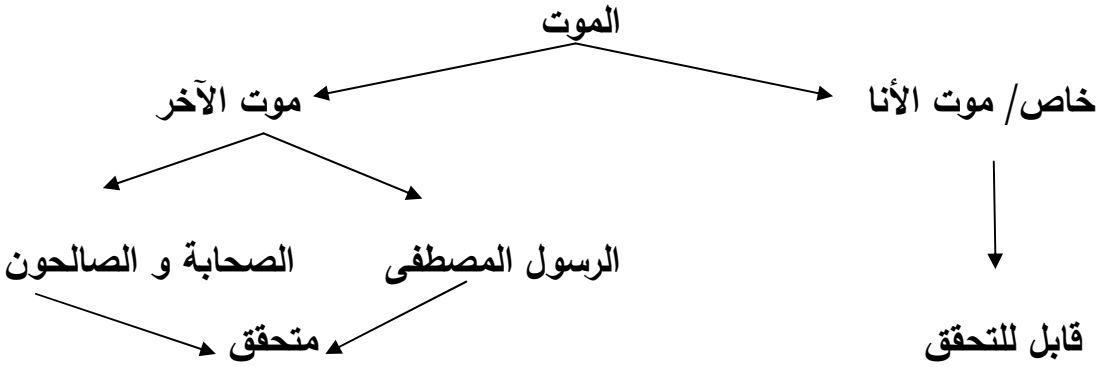
مستوى الآخر ← **ركب الحجيج.**

الشوق إلى المصطفى الحبيب.

- **ثيمة الموت:** لقد ذكر الموت في قصيدة الشاعر، و كأنه يحسّ به و يطلبه، حيث يقول[1]:

و أجلُّ قَصْدي أن أعيشَ نزيلَهُ و أموت تحت حِمَاهُ غيرَ مروَّعِ.

و ما يشد انتباهنا هو جعله إياه تجربة برغبة منه، فالموت عنده ليس عملية استسلام سلبية بل عملا إراديا واعيا، و كأنه يتطلّع إلى الموت لأنه يشعر بأن اللحظات الحالية ما هي إلا ذروة يتبعها ذوبان التجربة، فالموت في حمى محمد – صلى الله عليه و سلم– وحده كفيل بحفظ هذه التجربة كليا. و المخطط التالي مُوضِّحٌ أكثر لثيمة الموت:



ب– صور المجاوبة (تراسل الحواس):

تراسل الحواس يعني وصف مُدرَكات حاسّة من الحواس بصفات حاسة أخرى، و في ذلك ابراز للأحاسيس و العلاقات الخفية بين الأشياء، « **فالصور المتجاورة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة كلها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة، و هي الصور التي تصف مدركات**

[1]– ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:376.

حاسة من خلال حاسة أخرى فتعطي المسموعات ألوانا، و تهب الألوان أنغاما و تصيّر المرئيات عاطرة، و تجعل المشمومات ألحانا».[1]

و بالعودة إلى القصيدة نلحظ قلة ورود حواس التذوق و اللمس و الشمّ، بينما يغلب الجانبان البصري و الصوتي على الجوانب الأخرى، و تمثيلا لكل نوع ندون الجدول الآتي:

الحاسة	البيت الشعري الدال عليها [2]	
الرؤية	- و إذا تحج العين كعبة حسنهم	فبمدة موجـــها لا تقنـــع
	- و اقرن بأول نظرة أخرى و لا	تفرد و إن سمح الزمان تمتع
	- فدهشت حين شهت أملح منظر	يقتاد قلب الناسك المتـــخشع
	- إن كان سيرك في الفلاة لكي ترى	تلك الوجوه فذاك غير مضيع
السمع	- إذا سمعت على النوى أخباركم	و قعت من الأسماع أحسن موقـــع
	- لا أشتهي إلا حديثـــكم فإن	أسمعت شيئا غيره لم أســـمـــع
	- حييت يا طلل الحمى من مربع	ما غبت عن قلبي و لا عن مسمعي
اللمس	- و استقبل الحجر الكريم بقُبلة	تهب الأمان لقلبك المـــتروع
	- و به مكان اللثم من خير الورى	لا شك فالفم فوق جملته ضع
التذوق	- ما زال ذكرك في فمي و كأنــه	عسل و مسك خالص في مجمعي
	- جرعت كأس فراقكم فالجسم في	أرض الشام و قلبه بالأجـــرع
الشمّ	- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي	في المسك من أرب متى يتضـوع

[1]- نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص:158.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 372- 376.

جـ- الصور الضوئية:

جلّ الصور الضوئية عند الشاعر تتجسد في ثنائية متقابلة و هي ثنائية النور/ الظلام، فنجد لديه عددا وافرا من الكلمات التي تنتسب إلى عالم النور، مثل: الشمس، القمر، النجوم، في قوله[1]:

54- لا تمنع الأستار لامع نورهـا فتـراه بخـــرقها كأن لم توضـع

56- و معالم الدين الشريف لديهما و مطالع الأنوار للمتطلـــــــــع

7 - قمر يشق و أنجم طلعت بـه و مغيب شمس ثم قيل لها اطلعي.

و يرمز النور إلى الطبيعة و الكمال و الغِبطة، و من دلالاته الفرح و الأمل و الحياة و الجمال و الحب.

كما استعمل الشاعر كلمات أخرى تتعلق بالظلام، مثل: ظل و ليل، في قوله[2]:

1- يا أيها الساري يحث مطيّه ليلا و يدعو جفنه لا يهجـــع

2 - و إذا مررت ببطن فاشـف من ماء و - قلبك و ارتـــع

- والجذع يبكي و الغمامة ظللت والماء يجري أعينا من أصبع.

كما و جمع بين الثنائيتين، فجعل الليل يشرق و يستنير بأنوار الكعبة المشرَّفة فيقول[3]:

55- فالليل يشرق من سنا أنوارها إن ترفع الأستار أو لم ترفع

---

[1]- المصدر السابق، ص ص: 374: 375.

[2]- المصدر السابق، ص ص: 372-375.

[3]- المصدر نفسه، ص: 374.

و نخلص القول إلى أن " ابن جابر" يطرق معظم استعماله للنور و الظلام طَرْقا يخلق بقوته و تكراره صورا ضوئية معبّرة تعبيرا بليغا عن مجموعة من المتناقضات.

4-<u>المحسنات البديعية:</u>

البديع لغة الجديدُ المخترَعُ على غير مثال سابق و لا احتذاء متقدّم، و بدع الشيء و ابتدعه بمعنى أنشأه و بدأه، أو كما جاء في " لسان العرب" « **البديع: المحدَث العجيب (...) و أبدعت الشيء اخترعته لا على مثال**[1]».

و يعرفه " ابن خلدون" بأنه: « **هو النظر في تزيين الكلام و تحسينه بنوع من التنميق**[2]».

أ- **الطباق:** هو في اصطلاح البلاغيين « **الجمع بين الضدين في كلام أو في بيت شعر**[3]» و هو من المحسنات المعنوية. لكن وروده في نص الشاعر لم يقتصر على التضاد اللغوي « **و الذي يعرف في علم اللغة الحديث بالتضاد الحاد**[4]» أو الطباق الحقيقي، بل تعداه إلى طباق السلب المقترن بأداة نفي، ما أنشأ تأثيرا صوتيا ناتجا عن تردد الكلمات المثبتة و المنفية، و يمكن تقسيم أمثلة ما ذُكر في القصيدة من هذا المحسن البديعي حسب أنواعه:

- **طباق الإيجاب:** هو ما كان طرفاه مثبتين معا، أو منفيين معا. مثل قول الشاعر[5]:

5- مـا قربها إلا مواهب فالــورى ما بين مطرود و آخر قد دع (مطرود ≠ دع).

4 - و سحابة قال اسكبي فتبـادرت و تشمرت لما دعاها أقلعــي(أسكبي ≠ أقلعي).

6 1- و أجلّ قصدي أن أعيش نزيله و أموت تحت حماه غير مروع(أعيش ≠ أموت).

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب (مادة بدع)) ج11 ص:325.

[2]- ابن خلدون، المقدمة، ص:1066.

[3]- أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية: دراسة تطبيقية لمباحث علم البديع، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2008 08 19:2.

[4]- ممدوح عبد الرحمن الرّمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة: دراسة أسلوبية، ص: 97.

[5]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 374- 376.

و الأبيات تعرض مقابلات سياقية تمثل مواقف للتضاد سنعرض لحالاتها عرضا مفصلا في عنصر التضاد في الفصل الرابع (المستوى الدلالي) ، عند دراسة العلاقات الدلالية في القصيدة.

- **طباق السلب:** هو ما كان أحد طرفيه مثبَتا و الآخر منفيا، و قد يكون أحدهما أمرا و الآخر نهيا. و الملاحظ تشبّع القصيدة بمثل هذا الطباق، نذكر من أمثلة ذلك قول الشاعر[1]:

3-لا تخش إن شحّ الغمام بغيثه إن لم يجدك الغيث جادك مدمعي (لم يجدك ≠ جادك)

55- فالليل يشرق من سنا أنوارها إن ترفع الأستار أو لم ترفـــــع (ترفع ≠ لم ترفع)

56-كانت مبرقعة تذيب قلوبـــــنا شغفا فكيف بها و لم تتبرقـــع (مبرقعة ≠ تتبرقع)

5-و إذا هممت بلثم خدّك لم أخف قول الرقيب صنعت أو لم تصنع (صنعت ≠ لم تصنع)

- **طباق خفيّ:** يقصد به كلّ طباق يتمّ إدراك علاقة التضاد بين ركنيه بعد مشقة و إعمال فكر لأن الطباق يكون فيه بين لفظ صريح و آخر يدل على أحد لوازم ما يطابق هذا اللفظ، و من أمثلة ذلك في القصيدة قول الشاعر[2]:

7 - قمر يشق و أنجم طلعـــــت و مغيب شمس ثم قيل لها اطلعي.

فالطباق هنا بين الطلوع و الغياب، و معروف أن عكس غياب الشمس هو شروقها، و لكن لمّا كان لفظ (اطلعي) يدل على شروق الشمس فقد جاز أن تتوب عنها.

و الواجب ذكره في هذا المقام أن بلاغة الطباق لا تكمن في مجرّد جمعه بين ألفاظ متضادة، و إنما ترجع إلى تضافر مجموعة من العوامل هي:

---

[1]- المصدر نفسه ص ص: 372-374.

[2]- المصدر السابق، ص:375.

- إيضاح المعنى و تأكيده و تقويته عن طريق المقارنة بين الضديين، فتصوّر أحدهما يجلب تصورا للآخر في الذهن.
- يضيف الطباق إلى الأسلوب جمالا و بهاء إذا جاء غير متكلّف أو مستكره، و كان المعنى هو القائد إليه و الدافع نحوه.
- قدرته على إثراء التعبير الفني و القيام بوظائف دلالية جديدة غير متوقعة.
- و مما يبرز جماليته و يوضح بلاغته أيضا مجيئه مشتملا في بعض الأحيان على المطابقة و التكميل و الإستطراد، و جُمع مع اللف و النشر.

ب-الجناس: يعدّ الجناس أبرز المحسنات اللفظية و أكثرها نيلا لعناية البلاغيين قديما و حديثا، حيث « **يتفق ركناه لفظا و يختلفان معنى، و ذلك بأن تتحد الكلمتان المتجانستان في الحروف أو تتقاربا بشرط أن يكون لكل كلمة منهما معنى يختلف عن معنى الكلمة الثانية**[1]». و من أمثلة ذلك في القصيدة[2]:

1- لمنازل الأحباب حسن توسلي و مع النسيم توسلي لم أقطع.

الجناس هنا ناقص (غير تام)، و نوع الإختلاف بين مفردتي (توسلي و ترسلي) هو اختلاف في نوع الحروف بين حرفي الواو و الراء.

24- يا سعد إن شئت السعادة لا تنخ حتى يكون مناخها بالينبع

يظهر الجناس ناقصا بين لفظتي (سعد و السعادة)، و الإختلاف هنا يكمن في عدد الحروف.

5 - و لغاية الإحسان في يوم الجزا من مظهر النكت الحسان تطلعي

جناس في هذا البيت جاء بين كلمتي (احسان) و (حسان) و الإختلاف بينهما يكمن في عدد الأحرف، و في المعنى أيضا.

---

[1]- أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية، ص:136.

[2]- ابن جابر الاندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

إضافة إلى قوله:

27- و اخلص إلى وادي خليص ثم سر للشهد من ماء بعسفان أجرع(اخلص-خليص).

4- رزقوا مواهب قربها بعنايـــــــة من واهب الخيرات لا يتصنع (واهب- مواهب).

- كم معجز فيما حواه و معجـــب ببديع نظم كالعقود مرسع (معجز- معجب).

1 1- أهنى المنائح في الجنان تنيلني أسنى المدائح فيه ذات تنوع(المدائح-المنائح).

1- أزكى الصلاة عليه ثم عليهـــم أهل الصلات لآمل مستشفع (الصلاة-الصلات).

و الجدير بالذكر أن للجناس قيمة فنية كبيرة لا تُنكر في إثراء الإبداع الأدبي، و قد اكتسب قيمته نتيجة تضافر جملة من العوامل نذكر أبرزها:

- إيقاع الموسيقي المطرب للآذان، و ذلك لما يمتاز به من تكرار يسمح بتكثيف جرس الأصوات و إبرازها.
- يسهم في إثراء الخيال و جذب الإنتباه عن طريق تتبع عناصر التشابه الصوتي التي تنطوي على اختلاف معنوي و تدعو إلى المقارنة و البحث عن الفروق.

و ما دام " ابن جابر الأندلسي" قد اعتذل في استخدام الجناس و لم يفرط في الإكثار منه فقد وفّق في استعماله، و دلّ ذلك على تمتعه بثقافة خاصة باللغة العربية، و بإدراك لمخارج الحروف و تذوقه لقيمته البلاغية، لأن الإكثار منه يؤدي إلى نتيجة عكسية.

الفصل الثاني:
المستوى التركيبي

- تمهيد.

أولا: دراسة الجملة.

1-الجملة الاسمية.

2- الجملة الفعلية.

3- الجملة الشرطية.

ثانيا: الأساليب الانشائية

1-أسلوب الأمر.

2-أسلوب النداء.

3-أسلوب الاستفهام.

4-أسلوب القَسم.

ثالثا: الأساليب الخبرية: أسلوب النفي.

1-أسلوب.

2-أسلوب الاستثناء.

3-كم الخبرية.

رابعا: الظواهر الأسلوبية:

1-التقديم و التأخير

2-الحذف.

3 - التكرار.

- **تمهيد:**

اللغة و الأسلوب ثنائيتان متلازمتان لا تنفصلان، فاللغة يحدّدها الأسلوب و فق التصرّف في حدود قوانينها المتاحة قصد الإبلاغ و الإفهام، و لكي « **نظفر بالسيطرة الفنية على اللغة، و الأستاذية في الأسلوب، فإننا نحتاج إلى تطابق وثيق بين المقولات النحوية و النفسية؛ أي إلى أن يكون الإستعمال العام للغة واضحا و ثابتا و محددا، حتى تتضح لدى كل متكلم ملامحه التعبيرية الشخصية في أشكال مفهومة**[1]».

و كل عملية لغوية تقوم أساسا على محورين هما الاختيار و التوزيع: في الأول يقوم المبدع باختيار مفردة معيّنة من بين مجموعة أخرى من المفردات التي يحتفظ بها في مخزونه اللغوي، بينما يقوم في الثاني برصف هذه المفردات بطريقية اختيارية- إلى حدّ ما – فيختار لها طرقا تأليفية، و ترتيبا معيّنا من بين أشكال أخرى متعددة يمكن أن تنسج بها. و لا يمكن الانتباه لعملية الاختيار و التوزيع في العمل الأدبي إلا إذا شكّلت ظاهرة، تستفز المتلقي للبحث عنها و دراسة تأثيراتها في النص.

و من الأسلوبيين من بحث في العلاقة القائمة بين مكوّنات النص اللغوية ذات الطابع الأسلوبي و ما يخضع له الكاتب من تأثيري سيكلوجي، و هذا ما يوضّح بشكل جليّ سبب العناية بقواعد تنظيم الكلمات و الإهتمام بفصاحتها و نقائها و من هؤلاء " ليو سبيرتز" (Law Spiertz).

ثم إن أحد الأسئلة الأساسية التي تبرزها أسلوبية علم تراكيب الجمل هي التعبير الواضح عنها في مسألة التأثيرات، و تولّد انطباعا خاصا في المتلقي، و بذلك تقتضي الدراسة رصد كلّ المقاطع التي تحمل أثرا، و تفكيك الوسائل الأسلوبية التي تتكون منها. فتخيّر الكلمات و التعابير على المستوى التركيبي له جماليته الخاصة، إذ إن الأسلوبية في حقيقتها ليست إلا دراسة أشكال التفنن في الأداء الكلامي في مستوى معّين غايته مزدوجة، فهو بالإضافة إلى

[1]- صلاح فضل، علم: مبادئه و إجراءاته، ص:50.

كونه خطابا ينقل فكرا فهو يغلّف هذا الفكر و يخرجه بألوان إبداعية تحقق زيادة على الإبلاغ التأثيرَ و المتعة و الجمال.

كما يعدّ العمل الأدبي لوحة فنيّة لا يُنظر لجانب فيها دون الجانب الآخر، و الشاعر فنّان يرسم لوحاته اللغوية بالكلمات، و من الطبيعي أن يُكوّن لنفسه نمطا من الاختيار في المفردات، كما أنّ له حق التصّرف في تراكيبه وفق معايير نحوية و فنية و لغوية، لكن ليس له حقّ التّصرف في بعض الجمل و العبارات المتمثلة في الشواهد عموما و الأمثال و الحكم و الأقوال المأثورة التّي تشكل وسائل أسلوبية لا تخالف الاستعمال.

إن التركيب وجه مهم من أوجه الأسلوبية، يدل على الإبداع اللغوي و الشكلي يقدّم تصوّرا لتحليل نص لغوي و يكشف عن شبكة من العلاقات المتقاطعة، بتتالي الألفاظ المرصوفة المتناسقة جنبا إلى جنب، و تركيب الجمل و ما فيها من دلالة.

أولا: دراسة الجملة:

درس النّحاة الجملة منذ القِدم، بما تحتويه من تراكيب أساسية. كالفعل و الفاعل، و المبتدأ و الخبر، انطلاقا من العلاقات الاسنادية التي تضبطها، فالجملة عنصر كلامي يحوي ألفاظا تتركب مع بعضها بعضا لتكون حكما إسناديا يحسن السكوت عليه، و يؤدي الفائدة المرجوة.

كما حاولوا أن يكشفوا خصائص الجملة في الشعر، و يُبيّنوا الفروق بينها و بين خصائص الجملة النثرية، منذ الصفحات الأولى من كتاب "**سيبويه**" ،عندما عَقَدَ بابا سمّاه "**باب ما يحتمل الشّعر**"" مريدا بذلك الكشف عن أن نظام النّحو في الشعر يسمح بما لا يُسمح به في الكلام المنثور، فيقول: « **اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في النثر (...) و ما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ههنا؛ لأن هذا موضعُ جملٍ، و سنبيّن ذلك فيما نستقبل إن شاء اللّه**[1]».

وقد تلقف النحويون بعده إشارته إلى هذا المبدأ اللّغوي، « **وتعاملوا معه على أن للشعر ضرورات بدلا من أن يكون له نظامه المخصوص في تأليف جملة، و بناء تراكيب**[2]» و ألّفوا في ذلك كتبا عرفت بكتب الضرائر، أو ضرورة الشعر، أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، و غير ذلك، فمالوا بذلك عن طريق "**سيبويه**"، وتركوا وصف الجملة في الشعر وصفا مقصودا لذاته.

و سنتعرض في هذا الفصل إلى أنواع الجمل و أقسامها في عينية "**ابن جابر الأندلسي**"، مع التركيز على بعض الجوانب الّتي أفصحت عن ذاتها، و شكّلت سمة أسلوبية مميزة.

---

[1]– سيبويه، الكتاب، ج: 1 J w: 26– 32.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخافجي، القاهرة– مصر، 1410هـ– 1990 90 1: 22.

1-الجملة الإسمية:

جاءت الجملة في القصيدة على أنماط متعددة، إذ كثيرا ما انتقل المبتدأ و الخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعدّدة من التّحوير و التّغيير. و من أبسط صور الجملة الإسمية قول الشاعر[1]:

67- و هما رياض الصالحين فمنهما كشف الحقائق للقلوب الخشّع.

71- هي مطمح الراجي و مقتبس العلا و شِفا الغليل و تحفة و المتورّع.

فكلا البيتين ابتدأ شطرهما الأول بضمير رفع منفصل مبني في محل رفع مبتدأ (هما، هي) أُتبعا بخبرٍ مرفوع مضاف أتمّ معناهما (رياض الصالحين، مطمح الراجي)، و تعرف هذه الحالة بالجملة الاسمية البسيطة أو الصغرى.

و إذا كان النمط الأساسي معبّرا عن حالة استقرار المعنى، فإن تجربة "**ابن جابر**" لا تجد ضالتها في هذا النمط، و إنما تحتاج إلى الأنماط الموارية لَعلّها تظفر بالمعنى الّذي تفتش عنه و تحاول أن تتلاءم معه، و من ذلك أنه يعمد إلى فصل المبتدأ عن الخبر بجمل معترضة أو جمل معطوفة أو مما يقع في باب الزيادة، و قد يقدّم الخبر على المبتدأ أو يأتي جملة فعلية أو شبه جملة كما في قوله[2]:

77- حلو على التكرار كم من جدّة نزعت و جدّة لفظة لم تنزع .

الأصل في الخبر أن يكون إسما لكنه في الشطر الأول من البيت جاء شبه جملة جار و مجرور (على التكرار)، و هذا النمط في التركيب يُبرز أطراف الجملة جميعا، بسبب ما يتيحه من تأمل يتكئ على المباعدة بين أجزاء الكلام، و استخدام روابط و أحرف في ألفاظ متتابعة.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 375.

[2]- المصدر نفسه، (ص ن).

و قوله أيضا[1] :

55- فالليل يشرق من سنا أنوارها إن ترفع الأستار أو لم ترفع

وقوله[2]:

- والجذع يبكي و الغمامة ظللت والماء يجري أعينا من أصبع

- والشاة درّت و الغزالة كلّمت والليث كرّمه بقفر بلقع

-والذئب يشهد في الفلاة بصدقه والعنكبوت يقيه كلّ مروّع

1 - وحمامة سترت عليه و دوحة فلتت وسل سراقة تسمع

2 - وسحابة قال اسكبي فتبادر وتشمرت لما دعاها اقلعي.

و لأن الاسم « **يخلو من الزمن و يصلح للدّلالة على عدم تجدّد الحدث و إعطائه لونا من الثبات**[3]» فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات الّتي تحتاج إلى توصيف و تثبيت، و من ذلك الأبيات السابقة الّتي يبدو فيها استخدام الاسم واسعا، بوصفه الأساس التركيبي لقوله الشعري عند حديثه عن معجزات الرسول – صلى اللّه عليه و سلّم –، فقد ابتدأت هذه الأبيات بالإسم (الليل) و تلته سلسلة من الأسماء المعطوفة بحرف العطف (الواو) (الفاء) أحيانا، و استمر هذا النمط في خمسة أبيات متتالية، جُعل الخبر خلالها جملة فعلية فعلها ماضٍ أحيانا و مضارع أحيانا أخرى، مما يدل على أن اختيار الشاعر لهذا النمط و بالتكرار الذي ورد فيه يشكّل قيمة أسلوبية اختيارية.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 374.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:375 376.

[3]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص:153.

2-الجملة الفعلية:

استخدم " ابن جابر" أنماطا مختلفة من الجملة الفعلية، بما يناسب الدلالات التي يعبر عنها، من خلال المراوحة بين الأفعال الماضية و المضارعة و الآمرة و المبنية للمجهول، فالفعل دعامة أساسية من دعامات الجملة، و لا بد له من فاعل يأتي على صور مختلفة، فقد يكون اسما ظاهرا، و قد يكون ضميرا متصلا... و يمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال، و الإعتماد عليها في تركيب جمله بالأبيات الآتية[1] :

21- سلّم على أهل الخيام و لا تدع ذكري لدى تلك البدور الطلّع.

بُدأ البيت بفعل أمر (سَلِّمْ)، و الملاحظ على القصيدة أنها مشحونة بأفعال الأمر، و ندع الحديث عنها بالتفصيل إلى عنصر (أسلوب الأمر).

و قوله أيضا[2]:

46- خفضَت جناح اللطف حين رأتهم و وفت بما شاقوا و لم تتمنّع.

أول ما يلفت في القراءة الأولى للبيت أنه يشتمل على جملة واسعة من الأفعال مَنحته مقدارا كبيرا من الحيوية و الحركة، و أوحت بسياق من الأحداث المتحركة المتتالية.

و قوله[3]:

12- لا أشتهي إلا حديثكـــــم فإن أُسمعت شيئا غيره لـــم أُسمع

13- فإلى محلكم المعظم مطمحي و يروض ذكركم المكرم مرتعي.

في هذين البيتين يتبدّى اعتماد الشاعر على صيغ فعلية مختلفة، تُظهر التجدد في الحدث مع الإشارة إلى استمراره، إذ إن الفعل المضارع يفيد معنى الإستمرار و الامتداد، فالشاعر

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:373.

[2]- المصدر نفسه، ص:374.

[3]- المصدر نفسه، ص:372.

بإمكانه « **إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث و التصور المتجدد به**[1]».

كما يظهر انفعال الشاعر، و تعقيد مشاعره و استمرارها، خصوصا أنه في البيتين لم يلجأ إلى الفعل الماضي، و كأنه يعبّر عن رغبته المشتعلة في مجاورة أهل نُعمان و محادثتهم و سماعهم، فالزمن عند الصوفية زمن مفتوح ممتد، و لذلك يركّز على استخدام المضارع الّذي يدّل على زمن أزليّ يرغب الشّاعر أن يحلّ فيه[2].

3- الجملة الشّرطيّة :

« **الشّرط أسلوب لغوي ينبني على جملة مركّبة تتألف من أداة، و من شقّين: الأول منزل منزلة السبب، و هوّ الشّرط، و الثّاني منزل منزلة المسبب و هو الجزاء** »[3].

و قد برز أسلوب الشرط في القصيدة – محلّ الدّراسة – و تنوّعت أدواته حسب ما يلي:

- الجملة الشّرطيّة الّتي تعتمد على الأداة «إنْ»:

يقول الشّاعر[4]:

3- لا تخـش إن شح الغمام بغيثه إن لم يُجدك الغيث جادك مدمعـي

4- إن كنت لا أبكي لما صنعت بنا أيدي الفـراق فإنمـا أنا مـدمـعي.

"إنْ" هي من الأدوات الجازمة لفعلين مضارعين و هي أمّ الباب – إن صحّ التّعبير – لأن غيرها مما يجزم فعلين إنّما يجزم لتضمّنه معناها.

جملة الشّرط في الشطر الأوّل من البيت الأوّل هي« إنْ شحّ الغمام بغيته » و جملة جواب الشّرط هي « لا تخش » أما في الشطر الثاني فجملة الشرط هي « لم يجدك الغيث » N الشرط هو « جادك مدمعي ».

---

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص: 151.

[2]- ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص: 119.

[3]- محمد العبد، اللغة و الابداع الأدبي، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2007 07 186:2.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

أما في البيت الثاني فجملة الشرط فيها هي « كنت لا أبكي لما صنعت بنا أيدي الفراق » و جملة جواب الشرط هي « فإنما أنا مدعي ».

و مثل هذين البيتين قول الشاعر أيضاً[1]:

2- إن كان سيرك في الفلاة لكي ترى تلك الوجوه فذاك غير مضّيع.

- الجملة الشرطية التي تعتمد على الأداة « إذا »:

يقول الشاعر [2]:

1- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي في المسك من أرب متى يتضّوع

11- و إذا سمعتُ على النوى أجباركم وقعت من الأسماع أحسن موقع.

"إذا" ظرف زمان يدل على الإستقبال و هي شرطية في أكثر استعمالاتها، و لكنها لا تجزم، و الجزم بها مقصور على الشعر وحده للضرورة، و هي تحتاج كغيرها من أدوات الشرط إلى جملة شرطية (و هي في البيت الأول: يضوع نسيمكم، و في البيت الثاني: سمعت على النوى أخباركم) و أخرى جوابية (في البيت الأول: لم يبق لي في المسك من أربٍ متى يتضّوع، و في البيت الثاني: وقعت من الأسماع أحسن موقع)، و تنطبق عليها كلّ الشروط و الأحكام الخاصّة بجملتي الشرط و الجواب مثل « إن »، و هي لا تدخل إلّا على فعل ظاهر أو مقدّر.

و مثل البيتين السابقين قول الشاعر[3]:

22- و إذا تحج العين كعبة حسنهم فـبمدة مزجهـا لا تقـنـع.

<u>ثانيا:الأساليب الانشائية:</u>

الإنشاء عند علماء البلاغة العربية هو« **ما لا يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كـاذب** »[1]، و هو عند الأدباء العرب « **فنٌّ يُعلم به جمع المعاني و التأليف بينها و تنسيقها،**

---

[1]- المصدر السابق، (ص ن).

[2]- المصدر نفسه، (ص ن).

[3]- المصدر نفسه، ص: 373.

ثمّ التعبير عنها بعبارات أدبية بليغة »[2]. و هو على هذا الأساس نوعان: إنشاء طلبي و غير طلبي؛ أما الأول فهو في علم المعاني العربي « **الّذي لا يحتمل الصدق و الكذب، و يطلب به حصول شيء لم يكن حاصلا وقت الطّلب** »[3]، و صيغه: الأمر و النهي و الاستفهام و التمني والنداء.

و أما الثاني فهو« **الّذي لا يحتمل الصدق و الكذب، و لا يطلب به حصول شيء** »[4] و صيغه كثيرة منها: التّعجب و المدح و الذم و القسم و أفعال الرجاء و صيغ العُقود.

و هو ما سنقف عليه في هذه القصيدة على النحو الآتي:

1-أسلوب الأمر:

الأمر هو طلب الفعل من المخاطَب على وجه الإستعلاء و الإلزام، و يكون طالب الفعل فيها أعظم و أعلى ممن طُلِب الفعل منه، و أسلوب الأمر من الأساليب التي استعان بها الشعراء في تعبيراتهم الشعرية، لكونه سِمة من السمات الأسلوبية في النص الأدبي، لِما يحققه من صيغة جمالية في الفضاء النصي.

و هو من المؤشرات الأسلوبية التي شَكّلت في عينية "ابن جابر" بصمة تركيبية مميزة، ينبثق عنها ملمح بارز يستدعي الوقوف عنده.

ثمّ إنّ صيغه عديدة، و هي " □ " و " ليفعل" و صيغة المصدر، و أسماء الأفعال، و صيغ الخبر، و فعل الأمر لا يكتفي بنفسه، إنمّا يتطلّب فعلا آخر أو جملة تكون جزاءه و جوابه، لهذا عُدّ من الأساليب التي تسهم في بناء البيت، مثال ذلك قول الشاعر[1]:

---

[1]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص: 255.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (مادة نشأ) 4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ- 2004 04 2: 920.

[3]- مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 20 ص:64.

[4]- المرجع نفسه، ص ص: 64 65.

23- و اقرن بأول نظرة أخـــــــرى و لا تفرد و إن سمـــــح الزمان تمتع

25- و امرر على الدهناء مبـــــتدرا إلـــى بـــــدر و في قطع المفازة أسرع

27- و اخلص إلى وادي خليص ثم ســـر للشـــهد من ماء بعسفان أجرع

2- و اصرف إلى وادي سرف عنانك زائرا زوج الرسول زيارة المتشـــــــفع

32- و انهض إلى الحرم الشريف بنيـــة خلصت، وقلـب تائب متضـــــرع

33-و استقبل الحجر الكريم بقُبلـــــــــة تهب الأمان لقلبـك المتـــــورّع

35- و اعلم إذا قبّلـــــت أن الله قـــد بايعت فهو يمـــينه فيما دعـــي

يتضح لنا التميز الأسلوبي بهيمنة الصيغ الفعلية بلازمة الأمر (1984)، لتحريك دلالات النص، لأن الفعل يمنح الأبيات حركية أكبر، و عن طريق حركية الأفعال هذه يعبّر النص عن دائرته الدلالية التي جاءت لطلب تحقيق ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه و الوصول إليه من أداء مناسك الحج.

و قد جاء الأمر بكثافة مستمرة، و انتشر على مساحة النص بشكل موازٍ في بعض الأبيات أعلاه و من ذلك الأفعال المتقابِلة: (اقرن- تمتع) (امرر- أسرع) (اخلص-1984)، و تتابع الأمر متسلسلا عن طريق عنصر الوصل (الواو) الذي لم يقطع التركيب للوقوف على دلالته، بل استمر ليستقر في نهاية البيت بالعودة من جديد إلى بداية البيت الموالي له، ليحقق بعدا آخر للنص الشعري، و ذلك بتكثيف دلالته النصية في حيّز المفردات المعجمية بأبعاد دلالية مختلفة.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

و كنا قد ذكرنا في بداية حديثنا عن الأمر أن الأصل فيه « **أن يكون ممن هو أعلى إلى من هو دونه في المرتبة، و لذلك رأى علماء الأصول أنه يدل على الوجوب، و لكن قد يُصرف عن هذا المعنى إلى غيره من المعاني المجازية بدلالة القرائن المختلفة**»[1]. و أما إذا كان الأمر من الأدنى إلى الأعلى فهو "الدعاء"، و هو طلبٌ على سبيل التضرع، و يظهر في قول الشاعر[2]:

112- و سل الرضا عنهم و عن أزواجه و جميع أصحاب الرسول تتبع.

و أما المعاني المجازية التي يخرج إليها الأمر فكثيرة نذكر منها: الاعتبار، الإباحة، التعجيز، التسوية، الالتماس، الامتنان، التعجّب، التهديد، التهكّم، التعليم و الإرشاد، التأديب، التمني، التحقير، التخيير. و هذه الصيغ ليست نهائية في الدلالة على معاني الأمر المجازية، و هناك معان كثيرة يمكن أن تُستفاد من السياق، مثل: الندب و التحسّر و الإكرام، و التكذيب، و غيرها[3]. لكن الملاحظ أنه لم يكن لها الدور الهام في القصيدة، فقد غاب استخدامها، و لم يستعملها الشاعر على مستوى القصيدة إلا في غرض الالتماس عند قوله[4]:

2 1- لِمَديح أحمد نلت أجمل رتبة فإليه أنواع المدائح فارفع.

و الالتماس توجيه الأمر إلى من يساويك في المرتبة، فكأنّ الشاعرَ يلتمس من بقية شعراء المديح النبوي أن ينْظموا قصائد أكثر في هذا الغرض لأنها قد رفعته إلى أعلى و أجمل المراتب.

---

[1]- بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية: مقدمات و تطبيقات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، 2008 08 2: 68.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 376.

[3]- ينظر: بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، ص: 63.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 376.

و فضلا عن أن عددا من الصيغ جاءت في الخطاب بصيغة المفرد- كما أشرنا سابقا-8 فإن صيغة الجمع وردت أيضا في القصيدة لكن مرة واحدة في قوله[1]:

47- فتبينوا السر الذي للشرع في أمر الأنام بورد ذاك المشرع.

و هذا التنوع في صيغ الأمر يمثل التنوع في الحالة الصوفية، و درجات انفعالها، و معنى الأمر قد ربط بالعقل حواس أخرى، و لعل ذلك يؤكد طبيعة التجربة الصوفية في مزجها بين العاطفي و الفكري في إطار واحد من التجربة الذاتية.

و رغم تنوع معاني و صيغ الأمر التي خرج فيها عن معناه الأصلي، إلا أن هذه المعاني في مجملها تظهر مدى انتشار أسلوب الأمر على مساحة القصيدة، و تظهر اتساع استعماله و دوره الفاعلَ و المحرّك لأبيات القصيدة، والأسلوب الحواري فيها. و في النهاية تبيّن أن الصيغة الأمرية في كل مواقع القصيدة جاء كلٌّ منها في مكانه المناسب، و كان له الملمح الأسلوبي البارز على نطاق تركيب القصيدة.

[1]- المصدر السابق، ص: 374.

2-أسلوب النداء:

النداء لغة « **الصوت مثل الدعاء و الرغاء، و قد ناداه و نادى به و ناداه مناداةً و نداء أي، صاح به، و أندى الرجل إذا حسن صوته (...) و النداء، ممدود: الدعاء بأرفع الصوت**»[1].

و قد عرّفه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في "كتاب العين" بقوله:« **(ندى) الصوت بعد همته و مذهبه و صحة جرمه، و (ناداه): دعاه بأعلى الصوت، و فلان أندى صوتا من فلان: أي أبعد مذهبا و أرفع صوتا، و (أناديك): أشاورك و أجالسك في النادي**»[2].

يشترك النصان في تعريف النداء على أنه الدعاء بصوت مرتفع قصد الاجتماع مع طرف آخر في مكان واحد، أو هو التصويت للفت انتباه شخص ما قصد دعائه، و الحصول منه على استجابة.

أما اصطلاحا فمعناه: « **رفع الصوت و مدّه ليُفصح عن تنبيه المنادى و حمله على الإصغاء، و ينادى بأدوات معينة، و تنبيه المُنادى لا يكون مقصودا لذاته في الكلام**»[3]: و إنما المقصود هو الخبر أو الأمر أو النهي الذي يلي النداء.

و النداء من أقسام الطلب الدال على الاستحضار، و قد أُضمر فعله لأسباب منها: فهم معناه من السياق، و كثرة الاستعمال، و لأن إظهاره ينقله إلى الإخبار و هو طلب؛ لذا عُوّض عنه بحرف النداء، فقولنا: يا أحمد مثلا، تقديره: (أدعو) N (أنادي) أحمدَ. يقول " سيبويه":

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة ندي)) : 14) :91.

[2]- الفراهيدي (ابن أحمد الخليل)، معجم العين، كتاب النون، تح: مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، (دط)، مؤسسة الهجرة، 1409هـ، ص:116.

[3]- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ط1، دار وائل للنشر، عمان- الأردن، 2003 03 2: 434.

« اعلم أن النداء، كل اسم مضاف فيه فهو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك اظهاره و المفرد رفع و هو في موضع اسم منصوب»[1].

و أسلوب النداء وسيلة مهمة من الوسائل البلاغية و النحوية التي لها وقعها الخاص في النصوص الشعرية، من حيث إضفاء الحيوية و التنوع على معاني و أساليب النص، و الإسهام في بناء القصيدة و تعيين مراحلها. و قد تحقق ذلك في عينية " ابن جابر" في العديد من الأبيات، منها قوله في مطلع القصيدة[2]:

1- حييت يا طلل الحمى من مربع ما غبت عن قلبي و لا عن مسمعي

استخدم الشاعر حرف النداء الياء، و هو أصل حروف النداء، و أكثرها استعمالا في الكلام، و تستعمل لنداء القريب، و البعيد، و النائم و المستيقظ؛ لنداء البعيد لأنها تنتهي بـ(الألف) و هو صوت مدّ يُعين على إيصال النداء إلى البعيد لإمكان رفع الصوت به، و تستعمل كذلك مع المنادى البعيد حُكْما و إن كان قريبا في الواقع كالساهي و النائم تنزيلا له منزلة البعيد. أما إذا استعملت (يا) مع القريب الفطن فذلك لتأكيد التنبيه. يقول "الزمخشري": « ". **حرفٌ وُضع في أصله لنداء البعيد، صوت يهتف به الرجل بمن يناديه (...) فإذا نودي به القريب المفاطن فذلك للتأكيد المؤذن بأن الخطاب الذي يتلوه معني به جدا»**[3].

و ربما هذا ما جعلها تحتل الصدارة في شعره، لكونها أكثر حرية لنداء القريب و البعيد و بدلالة توقعيّة واضحة تمنح المنادي بعدا جماليا من خلال أخذ الصوت مساحة واسعة.

كما وجدنا أن النداء يحضر في مطالع الأبيات، لغرض لفت انتباه المتلقي، مثال ذلك قول الشاعر[4]:

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ج:2 : 182.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]- الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، (دط)، دار الفكر، بيروت- لبنان، (دت)2 13- ص: 224.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

5- ياجيرة الوادي و أيـــة جيـــرة لهفي لعيش كـــان إن لم يرجع

6- يا أهل نعمان الأراك نعمتـــموا و الصب بين تـــــلهف و توجع

14- يا مربع الأحباب من ذات النقا لا عيش لي إلا بـــــذاك المربـــع

15-يا قاعة الوعساء باكرك الحيـــا أترى لنا في عودة من مطـــــمع

16-يا شعب عامر المكرم عهـــده هل لي بذاك الشعب من متمـــتع

17-يا منزلا بين الحجون إلى الصفا هل لي إلى ذاك الحمى من مرجع.

صاحب الخطاب أو المتكلم في هذه الأبيات جميعها هو " ابن جابر الأندلسي"، و هذا يستقيم مع التجربة الذاتية التي يعبّر عنها الشاعر، إذ لا يبني شخصيات أخرى في شعره يأتي الخطاب أو النداء على لسانها، و إنما صوته صوتٌ ذاتي مفرد في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه.

الطرف الثاني لتركيب النداء هو المنادى، و المنادى في أصله اسم ظاهر يُذكر بعد أداة النداء لطلب إقبال مسمّاه أو التفاته، قد يكون مفردا و قد يكون مثنى كما قد يكون جمعا. لكن الملاحظ أن " ابن جابر" قلّما ينادي مخاطبا بشريا، أو ذاتا أخرى، و في هذا إشارة إلى موضوع شعره و طبيعته، فقد قطع الشاعر كل صلة له بغير الذات العليا و بغير الرسول – صلى الله عليه و سلم- أيضا، فاتخذ بهذا الشعر سبيلا تعبيريا عن حبّه المحمديّ و شوقه الصوفيّ و صلته بالذات العليا، حتى لَيَشْعُرُ المتلقي و كأنه يسمع صراخا لا تنبيها بفعلِ كتلةِ الصوت المتكونة من تتابع صوت اللين (الياء) و صوت المد (الألف) في الأبيات السابقة. و ما يدل عليه أسلوب النداء من عمق الإرتباط بين المنادي و المنادى يمكن تعميمه على تجربة الشاعر كلها.

و هو لم يعبّر عن علاقاته مع البشر إلا على نحو محدود متّصل في أكثر الأحيان بركْب الحجيج المتجه للبقاع المقدسة، نحو قوله[1] :

18- **يا أيها الساري يحث مطيه ليلا و يدعو جفنه لا يهجع.**

جاء النداء بصيغة (يا أيها) في بداية البيت لأنه « **لا يجوز نداءٌ ما فيه ()) بأداة النداء مباشرة ما عدا لفظ الجلالة (الله)** »[2]. و إذا ما أُريد نداءٌ ما فيه (.) فإن ذلك يتم بـ (أيّها) للمذكر المفرد و المثنى و الجمع، و (أيتها) للمؤنث المفرد و المثنى و الجمع قبلها (يا) النداء، و لهذه الصيغة دلالة عميقة « **لأن فيه أوجها من التأكيد، و أسبابا من المبالغة، منها ما في ()) من التأكيد و التنبيه، و ما في (ها) من التنبيه، و ما في التدرج من الإبهام في (أي) إلى التوضيح**»[3]. و المقام يفيد التأكيد و المبالغة، لأن الشاعر يُخاطب المسافر يقطع الصحراء ليلا قاصدا مكة المكرمة، يحثّ إبله يدعوها إلى السير الحثيث، متحملا مشقة السفر، و مقاومة الأرق، و لم يأت النداء لغير العاقل كسابقه من الأبيات، و إنما وُجّه لعاقل يعي ما يريد المنادي منه.

و من ندائه أيضا في هذا الصدد قوله[4]:

24- يا سعد إن شئت السعادة لا تنخ حتى يكون مناخها بالينبع.

قد تخرج صيغة النداء عن معناها الأصلي للدلالة على معانٍ أخرى تُستفاد بالقرائن و سياق الكلام، و من هذه المعاني، الارشاد كما في هذا البيت، فالشاعر يَهْدِي المنادى إلى سبيل السعادة و الهناء، و لأن النداء طلب فلا بد أن يحتاج إلى بيان المطلوب، لذا يصحبه في

---

[1]- المصدر السابق، (ص ن).

[2]- محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ط1، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، 1428هـ- 2007 07 2: 135.

[3]-جلال الدين السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: علي البجاوي، (دط)، عالم الكتب، بيروت- لبنان، (دت): ج1 L: 340.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

الأكثر: الأمر أو النهي (لا تنخ)، كما أنه لم يكن نداءً حقيقيا يهدف منه إقبال الشخص، و هذا ليس بمستغرب، فالشاعر قد التزم بالقاعدة النحوية، و أفاد من خصائص اللغة.

و يستمر الشاعر في ندائه فيقول[1] :

57- يا ربة الستر المنيع و دوحة الشرف الرفيع و قِبلة المتركع.

فهو ينادي من لا يفهم الخطاب (مكة المكرمة)، كأنه يحولها إلى ذات عاقلة تعي ما يقول، و غاية النداء هنا هي التحبّب، و بمعنى آخر خروج عملية النداء من نمطها الاعتيادي، لتدخل نمطا آخر، و مدى جديدا، و الواقع أن هذا الأمر مألوف في النص القرآني و الشعر العربي القديم الحديث، فكثيرا ما كانوا يقفون و يستوقفون على مخاطبة الأشياء الخارجية من بيئتهم الطبيعية، خروجا على النمطية الصارمة، و المنطقية الجامدة إلى مخاطبة المحسوسات.

مما سبق، نرى أن الشاعر قد وظف النداء توظيفا واسعا لأغراضه الخاصة، فهو لا يعني التلبية و الالتفات من وراء النداء، إنما استخدمه لإظهار الأمر و الارشاد و التحبب و الاستفهام أيضا، و الأداة (يا) هي الأكثر حضورا في قصيدته، فأكنه لهذا يحاكي اللغة العليا، لغة الذكر الحكيم الذي لم تثر فيه غير هذه الأداة، متبوعة في بعض الأحيان بـ(أيها) إذا كان المنادى معرفا بـ(ال)، مثل: « **يا أيها المدّثر**»[2] و « **يا أيها المزمل**»[3].

كما شكل نداء المضاف سمة أسلوبية بارزة، اتخذ منه الشاعر وسيلة للتعبير عن مشاعر الشوق و الحنين، لأن هذا النسق يتيح للمنشئ بناء تركيب صُوَرِيّ معبّر يغني عن ذِكر كثير من التفاصيل[4]، فنجده يقول: (يا طلل الحمى، ياجيرة الوادي، يا أهل نعمان الأراك، يا مربع الأحباب، يا قاعة الوعساء،...). و من صور المنادى أيضا أن يكون نكرة منوّنا مثل قوله (يا

---

[1]- المصدر السابق، ص: 374.

[2]- سورة المدثر، الآية: 01.

[3]- سورة المزمل: الآية: 01.

[4]- ينظر: علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، ط1، دار الحامد، عمان- الأردن، 1429هـ- 2009م ص: 86.

منزلا) و الذي يتيح له معنى (اللامثل)؛ فلا مثيل عنده لمنزل على أشراف الصفا في البقاع المقدّسة.

3-<u>أسلوب الاستفهام:</u>

الاستفهام مصدر للفعل المزيد (استفهم)، و مجرده (فهم) زيدت عليه (الهمزة و السين و التاء). و هذه اللاصقة أكثر ما تعطي معنى الطلب. يقول "سيبويه": « **و تقول: استعطيت أي طلبت العطية، و استعتبته أي طلبت إليه العتبى، و مثل ذلك استفهمت، و استخبرت أي طلبت إليه أن يخبرني**»[1].

و لهذا يعد الاستفهام أحد أساليب الطلب في اللغة العربية حقيقته طلب الفهم، أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، أو لمعرفة شيء مجهول بأداة خاصة، منها الأسماء و الحروف و الظروف. و قد تتناوب الأدوات في الاستعمال لتَضَمُّن بعضها معنى بعض. و قد تتناوب الأدوات في الإستعمال لتضمن بعدها معنى بعض. و قد تحدف الآداة في بعض الأحيان فيستبدل عليها عن طريق سياق الكلام، و قد يتّم بالأفعال مثل :(إسأل- سأل)، أو أنه يأتي بنغمة صوتيّة تندرج في مضماره، و كل ما ذكر من هذه العناصر يأدّي معناه، و يقع في موقعه أصالةً و ليس نيابةً عن غيره.

و الاستفهام من أكثر الوظائف اللغويّة إستعمالا لأنّ الإتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم و مجيب[2]، و لأنه طلب فهو أمرٌ، لأننا حينما نسأل شخصا فإن رائحة الأمر لا تخلو منه. و بُنية الإستفهام توليدية كأسلوب الأمر إلا أن بينهما فرقا دقيقا يرجع إلى حركة المعنى الضدية في البيتين، ففي بنية الأمر تكون هذه الحركة من الذهن إلى الخارج؛أي من العمق غلى السطح، أما في بنية الإستفهام، فالعكس، حيث تتجه من الخارج إلى الذهن؛ أي من السطح إلى العمق. و عليه فالمقصود من قولنا مثلا: (هل ذهب يوسف؟) حصول الذهاب

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ج4 : (: 70.

[2]- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 1426هـ- 2004 04 2: 346.

هو في الخارج في ذهن المتكلم، و من قولنا (إذهب): حصول الذهاب الّذي هو في الذهن في الخارج[1].

و قد أبدى الشاعر أهمية لهذا الغرض، إذ استعمله في مواضع عديدة و نوّع من أدواته، لكن بنسب متقاربة، حيث ذُكِرت (هل) في بيتين متتاليين عند قوله[2]:

16- يا شعب عامر المكّرم عهـــده هل لي بذاك الشّعب من متمتع

17- يا منزلا بين الحجول إلى الصفا هل لي بذاك الحمى من مرجــع.

(هل) هي الحرف الثاني من أحرف الإستفهام بعد (الهمزة)) « **يطلب بها معرفة أمر واحد لا يُسأل بها عن غيره و هي تستخدم للتصديق فقط و لا تستعمل للتصوّر (...) و الجواب عن السؤال بهل لا يكون بنعم أو لا** »[3] و من خصائصها أنه لا يجوز حذفها من الكلام، و لا دخولها على إنّ و لا على أدوات الشّرط، و يمكن وقوعها بعد أدوات العطف كما لا يمكن الإستفهام بها عن منفي، و لا يشترط وقوع المستفهم عنه بعد هل مباشرة[4].

فكأن الشاعر –هنا– يكشف عمّا يختلج في أعماق صدره من مشاعر الرّغبة العارمة في زيارته البقاع المقدّسة، فيلجأ إلى جمع أ سلوبين من الأساليب الإنشائيّة يتيحان له إظهار ما يسيطر على فكره أو ما يشعر ماله ألا و هما أسلوب النّداء و الإستفهام، و قد أتت (هل) لغرض التمني.

وفي النص الشعري إستفهام آخر بـ(كيف) التي هي اسم استفهام مبني على الفتح يدل على الحال، و ذلك في قوله[5]:

---

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، (دط)، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1997 97 1: 285.

[2]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]– محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص: 25.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 26.

[5]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

48- **لم يدر كيف العفو عمن قد جنا من غاب عن ذاك الجناب الأوسع**

56-كـــــــانت مبرقعة تذيب قلوبنـا شغفا فكيف بها و لم تـــــتبرقع.

في البيت الأول جاءت (كيف) بعد فعل منفي (لم يدر) للدلالة على عدم معرفة الحاج بكيفية العفو عن العاصي المذنب في حق الله دونما اللجوء إلى البقاع المقدسة.

أما في البيت الثاني فقد خرجت (كيف) عن معناها الأصلي (الاستفهام) إلى معنى (التعجب)، و ارتبطت بحرف العطف (الفاء)، كناية عن حُسن الكعبة الشريفة و بهائها، و رفعة شأنها و مقامها الجليل.

و يتنوع اتجاه الاستفهام عند الشاعر بتنوّع أدواته، و من أمثلة ورود الأداة (ماذا) قوله في البيت يصف فيه كثرة معجزات الرسول- صلى الله عليه و سلم- [1]:

7 - ماذا عسى أحصيه من آياته ضاق الكلام لعدّها المتوسّع.

(ما) هي اسم استفهام يدل على غير العاقل، جمادا كان أم حيوانا أم غيرهما من الأشياء، و تستعمل في الاستفهام بمعنى(أي شيء)[2]، و قد تلحقها (ذا) فتكون (ماذا) عنها اسم استفهام. و قد تخرج (ماذا) إلى معانٍ أخرى غير الاستفهام يُستدلّ عليها من السياق، كالتعجيز مثلا (كما في البيت السابق)، إضافة إلى العديد من الأغراض الأخرى كالتعظيم و التهويل و الإنكار و الإستهانة و الاستعطاف و غيرها.

و الملاحظ أن "ابن جابر الأندلسي" استعمل حرف (الهمزة) الاستفهامي مرة واحدة في قوله[3]:

15- يا قاعة الوعساء باكرك الحيا أ تُرى لنا في عودة من مطمع.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 376.

[2]- ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص:330.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372..

رغم كونها« **الأداة الرئيسة الموضوعة للاستفهام لذلك هي عند النحاة (أمّ الباب) و يُستفهم بها عن النسبة (...) و عن المفرد إذا كانت النسبة توحي بالتحقق (...) و المستفهم عنه هو الكلمة التي تلي الهمزة أيّ كان معناها النحوي**»[1] و من خصائصها أنها تستعمل للتصديق و التصوّر، و تقع قبل حروف العطف؛ أي لها الصدارة في الكلام، كما أنها تدخل على أدوات النفي، و يجوز حذفها تخفيفا[2].

و الواضح أن (الهمزة) قد خرجت عن الاستفهام الحقيقيلترد بمعنى التمني في البيت السابق .

و يقول الشاعر أيضا في الأبيات الأولى من القصيدة [3]:

5-يا جيرة الوادي وأنه جيرة لهفي لعيش كان إن لم يرجع.

(أي) اسم استفهام معرب بخلاف أسماء الإستفهام الأخرى، و ليستفهم بها عن العاقل و غير العاقل، و هي غير مختصة و غير واضحة المدلول بمفردها، و إنها تتلوّن بلون الكلمة الّتي تليها؛ أي تكتسب معناها مما تُضاف إليه، و هي بذلك تختلف عن باقي أدوات الاستفهام التي اختصت كل منها بالإشارة إلى معنى معين. و لا تختص (أي) بالاستفهام، إذ إن لها في النظم استعمالات أخرى[4]، كالتعظيم و إعلاء الشأن كما في هذا البيت، و قد جاءت مختومة بتاء مربوطة لجوار ذلك نحويا. و صفوة القول من كل ما سبق عن أسلوب الاستفهام، أن الشاعر "ابن جابر الأندلسي"، قد أعطى نصه الشعري حيوية تبقي المتلقي على تيقظ دائم، و اهتمام بما يجري من الأحداث في السياق، لكثرة ما ورد منها و تعدّدها في آن واحد، « **فالاستفهام أسلوب يحرّك النفس و يدعو المتلقي إلى أن يشارك المستفهم فيما يشعر و يحس**»[5] . و إن كان أكثر الأحيان قد خرج عن مفهومه الأصلي إلى معان أخرى ليحقق أغراضا بلاغية أهمها

---

[1]- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص: 321.

[2]- ينظر: محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص ص: 222 23.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[4]- ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص ص: 335: 336.

[5]- عبد العليم السيد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، (دط)، مؤسسة دار الشَّعب، القاهرة، (دت) 6 3: 296.

التمني و التعظيم و التعجب، مقصودة لدلالاتها المجازية، لأن الشاعر عموما لا يطلب فهما أو استخبارا عن تجربته الخاصة. بل ليزيد الإقناع و التأثير في المتلقي، و لإثارة السامع و جذب انتباهه و اشراكه في التفكير ليصل بنفسه إلى الدّلالات المراد إيصالها له.

4- أسلوب القَسم:

القسم معناه الحلف و اليمين ، و هو ضرب من ضروب الإنشاء غير الطلبي، و أسلوب من أساليب التوكيد، به يؤكد المتكلّم فكرته تأكيدا قاطعا، « **لأن التأكيد بالقسم يعد من أقوى أنواع التأكيد ، و بالقسم يواجه المتكلم مخاطبا في أشد حالات الانكار ، و به يلفت نظره إلىنظره إلى أمر ذي بال يريد تأكيده فيتخذ منالقسم فصل الخطاب**»[1].

و قد شاع عند العرب كما شاع عند غيرهم من الأمم ؛ فاستعملوه في كل ما تدعو الحاجة إلى توثيقه و تحقيقه من الأخبار و الوعود و العهود و المواثيق، و غير ذلك مما يستلزم توكيد الأمر فيهان شؤون الأفراد و الجماعات.

و أطلق عليه العلماء العديد من المصطلحات، فدلوا عليه بلفظ :القسم أو الاقتباس، و الحلف و اليمين، و سُمّي عند بعضهم بالشهادة و الإيلاء، و العهد و العقد ، و النذر و الدعاء و الشرط[2]. و جاء هذا الاختلاف تبعا لاختلاف الجهات التي تأتوا منها إلى بحثه، و الغرض الذي يقصدونه منه، فالفقهاء خالفوا النحاة و خالف البلاغيون كلاهما... و هكذا.

و يكون القَسم بصيغ كثيرة ، فهو إمّا أن يكون بجملة فعلية مثل: "أقسم بالله" أو "أحلف بالله"، أو بجملة إسمية نحو: " يمين الله لأفعلن كذا"، أو بأحرف القسم الجارة لما بعدها، و هي: الباء، الواو، التاء، اللام، الميم المكسورة، مُن[3].

و قد ورد القُسم في القصيدة في موضع واحد هو قول الشاعر[4]:

---

[1]- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي: في ضوء نظرية النظم، ص: 394.

[2]- ينظر: علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم: دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، إشراف: فتحي عبد القادر فريد، 1411هـ- 1991 91 1: 3.

[3]- ينظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1421هـ- R2001 ص: 162- 165.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

62- و الله لو لم يكن جاعلا من أرضه مثـــــــواه إلا بالحل الأرفع

63- ما في بلاد الله أفضل منكـــــــما قد صح فضلكما بقول مجمع.

استعمل الشاعر حرف القسم (الواو)، حيث يرى "سيبويه" أنها أكثر أدوات القسم استعمالا[1]" و يبدو أنها كذلك إلى يومنا هذا.

و الظن أن أصلها الباءُ كما ذَكر بعض النحويين. و ذلك أنه لما كثر استعمال أُقسم بالله و نحوه وأرادوا التخفيف حذفوا الفعل أولا فقالوا: بالله، ثم تدرجوا فأبدلوا الباء واوا، لأن الواو أخفّ، فقالوا: و الله[2] .

و لواو القسم شروط ثلاثة توفّرت في البيت السابق هي: حذف فعل القسم معها، فلم يقل الشاعر (أقسم و الله)، و ألا تُستعمل في قسم الطلب، فلم يقل الشاعر مثلا (و الله أخبرني)(كما أنها لا تدخل على ضمير، و هذا غير وارد في البيت الشعري، كما سبق القول.

كما جاء القسم باسم الجلالة (الله) في هذا الموضع من القصيدة حاملا دلالات عميقة، ذلك أن ذِكر« **الاسم الأعظم الذي تندك لعظمته الجبال الشُمُّ، و تنطق بأمره الأحجار الصمّ، الجامع لجميع معاني الأسماء الحسنى** »[3] لأَكْبَرُ دليلٍ على الصلة الوثيقة بين الشاعر و المقسم منه (مكة المكرمة و المدينة المنورة)، ورفعة شأن الحرمين لديه، فأفاد ذلك تأكيد مضمون الفكرة، و هي أنه لا خير و لا أفضل و لا أطهر منهما في بلاد الله جمعاء.

و لا يخفى اجتماع الشرط و القسم في البيت بذكر الأداة " لو " مباشرة بعد (و الله)، و هي: أداة شرط تستعمل للربط و التعليق في الجملة الشرطية، و لها استعمال آخر هو التمني، و يغلب على دلالتها كونها لِما هو محال أو من قبيل المحال، و قد نسب أغلب الباحثين إلى (لو) الدلالة على الزمن الماضي[4].

ثم أُتبع القسم و الشرط بأسلوب نفي (لم يكن جاعلا من أرضه)، و كذلك بأسلوب استثناء (إلا بالمحل الأرفع)، ما زاد هذا البيت تميزا أكبر لكثرة الأساليب المجتمعة فيه و تنوعها.

---

[1]- ينظر: سيبويه، الكتاب، ج3 :499.

[2]- ينظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي 9 4: 163.

[3]- البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات و السور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ- 1995م 81 3 1: 81.

[4]- ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص ص: 358: 359.

و مما يجدر التنبيه عليه أن المقسم به و أداة القسم و المقسم عليه، جملة واحدة، لأنها بأركانها الثلاثة ليست إلا كلمات نُظمت لتعبّر عن وحدة مؤكدة من الأفكار، و ما يميزها هو هيمنة التوكيد بالقسم على الفكرة منذ نشوئها، فالقارئ بمجرّد قراءته لمحتوى البيت السابق يلفت انتباهه أول الأمر أسلوب القسم بأركانه، و مهما تفاوتت درجة قوة التوكيد بالقسم بحسب الألفاظ المستعملة له، و حتى و إن حُذف ركن من أركانه، إلا أنّ الغاية منه تبقى واحدة، و هي توجيه الكلام إلى مُنكر متعنّت فيؤكّد المُخاطِب له – بالقسم– الخبر إيجابا أو نفيا.

ثالثا: الأساليب الخبرية:

الخبر في اللغة هو العلم و الإلمام و الإحاطة، **و الخبر: « ما أتاك من نبأ عمن تستخبر(...) يُقال: من أين خبِرت هذا الأمر، أي من أين علمت؟ (...) و خَبَرْتُ الأمر أَخْبُرُهُ إذا عرفْتُهُ على حقيقته»**[1].

أما عن معناه الاصطلاحي فهو« **قول يحتمل الصدق و الكذب، و يصح أن يُقال لقائله إنه صادق أو كاذب، و المقصود بالصدق: مطابقته للواقع، و المقصود بالكذب: عدم مطابقته للواقع»**[2]. و أضاف بعض البلاغيين كلمة (لذاته) في تعريفه، فقالوا:« **الخبر ما احتمل الصدق و الكذب لذاته»**[3]؛ أي لذات الخبر نفسه، و هذا يُخرج ما كان صادقا قطعا، و ما كان كاذبا قطعا. فالقرآن الكريم مثلا هو كلام الله و خبره إلى الناس، و هو بالنظر إلى قائله صادق قطعا، و أيضا كلام بعض الكذابين من أمثال "مسيلمة الكذاب" يحتمل الصدق و الكذب لذاته، و لكنه خبر كاذب بالنظر إلى قائله[4]. و على هذا يكون الأسلوب الخبري لونا من ألوان الكلام، يتم من خلاله إعطاء إفادة للتخاطب بأمر ما، يكون قابلا للتصديق أو التكذيب، و من الممكن

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة خبر)0 1: 4 0 10:1.

[2]– الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، تح: ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002 02 2: 47.

[3]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط نصه و تدقيق: يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، 2003 ص: 55.

[4]– [4]– ينظر: بن عيسى باطار، البلاغة العربية: مقدمات و تطبيقات، ص: 48.

أن يكون هذا الخبر ممكن الحدوث أو جائزا كما يمكن أن يكون مما يمنع حدوثه، وقد يكون هذا الأمر في الماضي أو الحاضر كما في المستقبل.

و اختلف رأي البلاغيين في معنى الصدق و الكذب، فرأى أكثرهم أن الصدق هو مطابقة الواقع و الكذبُ هو عكس ذلك، لكن البعض خالف هذا الرأي و رأى غيرَ ذلك، فـ"النَّظَام"* مثلا قال أن الخبر الصادق هو ما وافق الاعتقاد، و الكاذب ما خالفه، و دليله على ذلك قوله تعالى: « **إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللهِ وِ اللهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَ اللهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ**»[1].

أما وجه الاستدلال بالآية عنده، فهو في كون شهادة المنافقين بأن محمدا رسول الله مطابقة للواقع، و مع ذلك حَكَمَ عليها القرآن بالكذب؛ لأن هذا القول مخالفة للاعتقاد في رأيه، لأنهم كافرون، و قالوا ذلك نفاقا فقط.

و أمّا ردّ الجمهور عليه فقالوا: كذبهم الله سبحانه و تعالى لقولهم: "نشهد إنك لرسول الله" بلفظ (نشهد)؛ لأن كلمة الشهادة لا تُسمى بهذا الاسم إلاّ إذا وافق فيها اللسانُ القلبَ. و لو أنهم قالوا مثلا (محمد رسول الله) ما كانوا ليكذبوا في ذلك، لأنه مجرّد قول[2].

كما نجد " الجاحظ" أيضا قد خالف الجمهور بتقسيمه الخبر إلى أقسام ثلاثة هي:

- خبر صادق: و هو ما طابق الواقع و الاعتقاد.
- خبر كاذب: ما خالف الواقع و الاعتقاد.
- خبر لا يوصف بالصدق و الكذب: و هو ما طابق الواقع و خالف الاعتقاد، أو ما خالف الواقع و طابق الاعتقاد.

---

*- البلخي (ابراهيم بن سيّار): (- 231هـ)، أحد شيوخ المعتزلة الكبار، و هو شيخ الجاحظ.

[1]- سورة المنافقون، الآية: 01.

[2]- ينظر: بن عيسى باطار، البلاغة العربية: مقدمات و تطبيقات، ص:49.

و يتلوّن الخبر تبعا لمقامات الكلام المتفاوت؛ أي أن الخبر يأتي ابتدائيا أو طلبيا، أو انكاريا، و قد عُرف هذا عند البلاغيين بملاءمته الكلام لمقتضى الحال، كما أن الخبر كثيرا ما يخرج عن المعنى الأصلي للإعلام، ليؤدي أغراضا بلاغية أخرى تُعرف عن طريق الذوق و التأمل في سياق الكلام منها: الوعظ و الارشاد، التوبيخ، التحفيز إلى العمل، الاسترحام و الاستعطاف، اظهار الضعف، التحسر و التأسف، الفخر و المدح، و غيرها.

و ما يهمنا من كلّ هذا هو دور الأساليب الخبرية في القصيدة، و كيف وظفها الشاعر للتعبير عن مشاعره، علما أنها تقف على النفي و التوكيد و الاستثناء، و لم تخرج إلى غيرها إلا نادرا، لهذا فثلاثتها هي ما شكلت سمة أسلوبية لا بد من التعرض لها، و بيان دورها في تركيب القصيدة و بنائها.

1-<u>أسلوب النفي:</u>

يعد النفي أحد الأساليب اللغوية التي يلجأ إليها المتكلم في اللغة الوظيفية، و ذلك لإبطال حكم تحمله عبارة المتكلم بأحد طرق النفي، و النفي لغةً الطرد و الإبعاد و هو عكس الإثبات، و أما طرقه فمنها الأدوات مثل: لم، لا، لن، و غيرها. و منها أسماء و أخرى أفعال، رسخت في ذهن أهل اللغة و يتعايشون معها.

ولمّا كانت الدراسات البلاغية لا تتعامل مع اللغة الوظيفية المعيارية، إنما مع اللغة الأدبية التأثيرية، فإن أدوات النفي تُدرس على جانبين، أولهما عمليات الاختيار و الانزياح الأسلوبي، و ثانيهما قدرة أدوات النفي على تشكيل المثير الأسلوبي، و الذي يبرز المحور المبني عليه فكرة النص.

و قد لجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بوصفه أحد خيارات التركيب الذي يظهر في شعره، و يسهم في تعقيد الجملة و يُحوّلها من بسيطة إلى مركبة.

فورد إجمالا فيما يُقارب (31 بيتا) ورد النفي في بعضها أكثر من مرة. و استخدم من أدواته: لا، لم، غير، ما، حيث توسع في استعمالها ليتجاوز بها معنى الطرح و الإخراج و الاقتطاع، و قدّم طرائق تعبيرية شتى من الناحية التركيبية و الأسلوبية تتواءم مع عمق تجربته الصوفية و دلالاته الخاصة.

فعبّر من خلال لوحته النابضة بالعاطفة الموثرة عن جانب من جوانب ألمه الداخلي في مقدّمته الطللية، يقول في مطلع القصيدة[1]:

1-حييت يا طلل الحمى من مربع ما غبت عن قلبي و عن مسمعي.

فهو ينفي غياب معشوقه عن قلبه باستعمال أداة النفي (ما)، و عن مسمعه أيضا باستعمال أداة النفي (لا). و قد أحدث نغمة خفية من الحزن يستطيع القارئ تلمسها في إظهار الانفعال لأن الألفاظ التي سُبقت بالنفي تتشكل في البنية الشعرية من خلال تجربة الشاعر التي يظهر فيها الجانب الشعوري و الانفعالي.

و يواصل الشاعر حديثه فيقول[2]:

4- إن كنت لا ابكي لِمَا صنـــعت بنا أيدي الفراق فإنـما أنـــا مدعـي

5 - يا جيرة الوادي و أيـــة جـــ لهفي لعيش كان ان لـــم يرجـع

- وافيتم و الجسم يحرز قلبـــــه ثم انثنيت و ما أرى قلبي مـعي

1- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لـي في المسك من أرب متى يتضوع

12- لا أشتهي إلا حديـــثكم فـــإن أُسمـعت شيـئا غيره لم أُسمع

14- يا مربع الأحباب من ذات النقـا لا عيش لـــي إلا بذاك المربع.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[2]- المصدر نفسه، (ص ن).

يُلاحَظ التنويع في حروف النفي، و هذا بحدّ ذاته يضفي مسحة جمالية إلى النص الشعري، فالأداة (لا) مثلا ذات ملمح صوتي ليّن يزيده بذلك حرف المدّ، فيكون استعمالها في الألم و التفجّع كما يظهر في قوله (لا أبكي)، و كان من الممكن أن يقول (لن أبكي)، لكن (لن) فيها ثقل و وقع و إظهار لأمر قد لا يقوى عليه لعدم معرفته له، بينما (لا) تدل على أن الشاعر تألّم و لا يزال يتألم لفراق معشوقه، معبّرا عن ذلك بالبكاء، فإن هو لم يفعل ذلك فإنه مجرّد اِدّعاء بعيد كل البعد عما يحس به حقيقةً.

و تكرر حرف النفي (لا) في مواضع عدّة من القصيدة، مع إمكانية استبدالها بـ(لم)، و لكن مع (لم) قطْعٌ للصوت، و المقام فيه ألم فيلزم معه الصوت الطويل (لا). كما كان بالإمكان استبدال (لا أشتهي) بـ (لن أشتهي)، لكن الشاعر استبعد الأداة (لن) عن قصيدته لدلالتها على المستقبل و عدم تناسقها اللفظي و الدلالي مع معاني القصيدة.

كما لا يخفى على قارئ القصيدة ما لِحرف (لم) من كثرة واضحة و استعمال متكرر في الأبيات، و دخولِها على الجملة الفعلية، فهي « **من حروف النفي المختصة بالدخول على المضارع فتنفيه و تجزمه، و تقلب زمنه من الحال إلى الماضي. و هي تستعمل لنفي الحدث في الزمن الماضي** »[1] و النفي بها أوكد من النفي بـ(ما). يقول الشاعر في موضع آخر[2]:

1- لمنازل الأحباب حســـــن توسلي و مع النسيم ترسلي لِمِ أقطع

42- و فهمت معنـــاها فهمت فلِمِ أزل متلفتا لجمـــــــالها لـمِ أهجع

46- خفضت جناح اللطف حين رَأَتْهُمُ وَ وَفَتْ بما شاقوا و لم تتمنّع.

[1]- محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص:190.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 372: 373.

جاء الشاعر بأداة النفي (لم) سابقة للأفعال (أقطع، أهجع، تمنّع) في نهاية الشطر الأول من البيت الثاني و الأربعين مسبوقة بحرف العطف (الفاء)، و تكرّر هذا النمط في العديد من الأبيات اللاحقة، كقوله[1]:

54- لا تمنع الأستار لامِع نورهـــا فتراه بخرقها كأن لِم توضع

55- فالليل يشرق من سنا أنوارها إن تُرفع الأستار أو لِم تُرفع

56-كانت مبرقعة تذيب قلوبنـــــــا شغـــفا فكيف بها و لِم تتبرقع

5- قد زرت ربعك و الستور مماطة فـــــإذا سموت لنظرة لِم أمنع

5- و إذا هممت بلثم خدّك لِم أخف قول الرقيب صنعت أو لِم أصنع.

ففي هذا النمط من النفي تتلاحق العبارات المنفية، و كأن الشاعر يستدرك في حديثه عن مكة المكرمة و ردائها أن اللغة لا تحيط به « **فيلجأ إلى النفي ليؤدي هذا المعنى الفائض عن التحديد، و يأتي به، بديلا تعبيريا يعوّض عن حالات مثبتة غائبة** »[2] لم يجد الشاعر الصوفي ما يستخدمه للتعبير عن عظمتها و قيمتها الرفيعة عنده، فلجأ إلى النفي المكثّف كما في الأبيات السابقة.

كما نفى الشاعر عبارات تتضمن حديثا مطوّلا عن معجزات الرسول –صلى الله عليه و سلم– في مثل قوله[3]:

76- فأتى بقول مـــــنزل من ربـــــه لِم يفتعله و قبله لِـم يُســـــمع

77 - حلو على التكرار كم من جـــــدة نزعت و جدة لفظه لِم تـــــنزع

3 - إن لِم يلح فهو المحقق صدقـــه و الصبح معروف و إن لِم يطـلع

- و يد الفتي فُصِلت فأحسن وصلها و العـــــــين ردّ كأنها لم تُقلع

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 374.

[2]- أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص: 122.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

5 – و العود سيفا عاد إكرامـــــا له و الصخر لان لـــــه و لم يتمنع.

فـ"ابن جابر" ينفي عن الرسول– صلى الله عليه و سلم– التقوّل على الله، و ينفي عن القرآن سماع مثله في فصاحته و بلاغته و بيانه، و علوّ شأنه. تليه عبارات تتضمن المعنى نفسه في محاولة للتأكيد و التشديد على أن معجزاته تحققت بتأييد من الله تعالى، و بأنها أكبر دليل على نبوّته و رسالته الحَقّة.

و جاء النفي واضحا بالأداة (غير) و (ما) في أبيات عدّة منها قوله[1]:

12– لا أشتهي إلا حديثـــــــكم فإن أُســمعت شيئا غيره لـــم أسمع

2– إنْ كان سيرك في الفلاة لكي ترى تــلك الوجوه فذاك غير مضيع

6– قمرُ النبوة كان مـــنك طُلوعُـــه فبغيـــر شكٍّ أنّه أشــرف مطلع

66– فنهاية الأقـدام قربهما و مـــــا قـُوتُ القُلوبِ بغير تلك الأربـع

6 1– و أجلُّ قصدي أن أعيش نزيلـهُ و أموت تحت حماه غير مروّع.

و (غير) اسم مُعْرب يدلّ على نفي الاسم الذي بعده (المضاف إليه)، و قد اجتمع مع الأداة (ما) في البيت (66) (ما) غالبا ما تأتي مع بناء (يفعل) لنفي حدوث الحدث في الحاضر أو الماضي، لكنها في هذا البيت تصدّرت جملة اسمية (قوت القلوب)، فكانت عاملة عمل ليس، علما أنّ النفي بها أوكد من النفي بِلَيْسَ[2].

أما مثال دخولها على الجملة الفعلية ففي قول الشاعر[3]:

– وافيتُم و الجسْمُ يحرز قلبُه ثمّ انثنيت و ما أرى قلبي معي.

فدخلت على الفعل المضارع (أرى) فكانت نافية غير عاملة، و مسبوقة بحرف العطف (الواو).

---

[1]– المصدر السابق، ص ص: 372– 376.

[2]– يُنظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص: 280.

[3]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372.

في نهاية الطواف في رحاب أسلوب النفي في القصيدة، و التعرض لبعض جوانبه و أدواته التي يئزر بعضها بعضا، يتضح أنّ لهذا الأسلوب كثرة واضحة بالاعتماد على بعض الأدوات دون أخرى، فلم يرد في القصيدة ذكر لأيّ من الأداة (إنْ، لمّا، لن، ليس، لات، كلا)، من أجل تحويل معنى ذهني فيه الايجاب و القُبُولُ إلى حُكْمٍ يخالفه و يناقضه[1].

[1]– ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص:282.

2-<u>أسلوب التوكيد:</u>

أسلوب التوكيد من أساليب اللغة العربية الكثيرة الاستعمال، و معناه في اللغة الاحكام و التثبّت، أمّا في الاصطلاح فهو « **تابعٌ يزيل عن متبوعه الشك و احتمال إرادة غيره، أو عدم إرادة الشمول**»[1]- و طرق التعبير عنه متنوعة جدا.

و قد لجأ " ابن جابر" في جانب من قصيدته إلى أنماط التوكيد التي أسهمت في تعميق دلالاته و تأكيدها، و التشديد على المعاني التي يعبّر عنها. فالأصل استخدام التوكيد عندما يكون المخاطب مترددا في الخبر، طالبا الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام المُلقى إليه تقوية للحكم.

أو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتمدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوّة و ضعفا.

و قد جاء عنده التوكيد اللفظي، الذي يتأتى بتكرار اللفظ أكثر من مرّة، و كأنه لا يتوثق من كفاية لفظ واحد للتعبير، كقوله في هذا البيت[2]:

42- و فهمتُ معناها فهمتُ فلم أزل مُتلفّتًا لجَمالِها لم أهْجَعِ.

و هذا التكرار اللفظي يمنح البيت دلالة أعمق و أقوى تمثل وقوف الشاعر عند اللفظ المؤكد (فهمت) و توثيقه في وجدان المتلقي.

و يأتي الشاعر بـ"إن" لتأكيد أحد الأبيات فيقول:[3]

6 - ذُو المُعْجِزَاتِ البيِّنَاتِ وَ إِنَّهَا لَتَجُوزُ أَلْفًا عُدَّهَا إنْ تُجمَعِ.

---

[1]- محمود حسني مغالسة، النحو الشافي الشامل، ط2، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان- الأردن، 1432هـ- 2011 11 2: 472.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

[3]- المصدر نفسه، ص: 375.

و يقول في بيت آخر[1]:

1- أنا لا أَضيعُ و قد شُغِلتُ بمدْ ـهِ اشَاهُ مِنْ أنّي أَرَاهُ مُضَيّعِ.

تضمن البيتان جملتين مؤكّدتين بـ(انّ)، استخدام في أحدهما ضمير المُتكلّم مرتبطا بأداة التوكيد (أنّي) « **و عندما يؤكّد الانسان الحديث سواء أكان هذا التأكيد لسامعه أو لنفسه، فإنّ استعمال ضمير المتكلّم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا و قوّة، و ما يترتب على هذا الوضوح و القوة من زيادة التأثير** »[2].

و استخدم في الآخر الضميرَ (ها) الذي يعود على المعجزات البيّنات، و المهم في الأمر أنّ التوكيد في كلا البيتين جاء لزيادة التأثير، و مضاعفة المعنى سواء أكان معنى كثرة معجزات الرسول صلى الله عليه و سلم، أم كان معنى ثقة الشاعر بالرسول – صلى الله عليه و سلم– و حُسْن ظنّه به، و بأنّ انشغاله بمدحه سيكون بمثابة مَرْكب النجاة له في الدنيا و الآخرة.

و من الوجوه الأخرى للتوكيد استخدامُ حرف التحقيق (قد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي، كقوله[3]:

35- و اعلم إذا قبّلْـــتَ أنّ الله قـــــد بايعتَ فهو يمـينُه فيـــما دُعِي

38- و النّاسُ قد مَلَأُوا الفِجاجَ و أَقْبَلُوا من كـــــلّ وجهٍ كالغمامِ المُسرعِ

48- لم يدرِ كيف العفو عمّن قد جنـــا من غاب عن ذاك الجناب الأوسعِ

58- قد زرتُ رَبْعَـكِ و الستور مماطةٌ فإذا سموتُ بنظرة لم أُمـــــــــنع

63- ما في بلادِ اللهِ أفضـــــــل منكما من غاب عن ذاك الجناب الأوسع.

و التأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة، فقد حَوَتْ جميعُ الأبيات السابقة حرف التحقيق (قد) موزّعة في الأبيات بشكل متباين، لكنها أدّت معنى مؤثّرا يدل على وجدانه، فضلا

---

[1]- المصدر السابق: ص: 376.

[2]- أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص: 159.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 373: 374.

عما تحمله الافعال التي تلتها (بايعت، ملأوا، جنا، زرت، صحَّ) من طاقة تأثيرية بسبب دلالاتها المتضمنة لشرائع الدين الحنيف، و كأن الشاعر يحاول التدليل على حالات مختلفة يستشعرها و لا تدلّ عليها الصيغ الإخبارية الصريحة، و لذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال صيغة التأكيد.

و هناك نمط آخر من التوكيد عند "ابن جابر"، يتمثّل في تكرار الحروف و الضمائر، في مثل قوله[1]:

5 – و العُودُ سيْفاً عاد إكراما لـــه و الصخر لان لـــه و لم يتمنع.

جاءت الهاء ضميرا متصلا بلام الجرّ، و تكرّرت مرتين، و في الحاتين تعود على الرسول صلى الله عليه و سلم تأكيدا لعظمته و جلالة قدره.

كما استخدم الشاعر التوكيد المعنويّ بـ(كل) « **و عندما تأتي توكيدا معنويا فإن الغرض منها هو إرادة الشمول و العموم** »[2]. و لكي يتحقق ذلك يشترط فيها أن تتأخر عن المؤكد، كما في قول الشاعر[3]:

64- أُختان في رُتَبِ الجلالِ تـــنازعا و لِكُـــــلٍّ واحدةٍ جَلَالَةُ منزعِ.

و (كلّ) هنا تعود على (رتب الجلال) لتؤدّي غرضها و تدلّ على الشمول و العموم، و من النمط نفسه توكيد بلفظ (جميع) التي يُشترط فيها لكي تُعدّ توكيدا اتصالها بضمير يعود على المؤكّد، نحو قول الشاعر[4]:

1- خيرُ الصّحابةِ عشرةٌ و جميعهم خيرٌ و غاية فضلـــهِم للأربُعِ.

فـ(جميع) في هذا البيت توكيد معنويّ للصحابة العشرة المبشّرين بالجنة، و ما جعل التوكيد محققا هو الضمير المتصل(هم) العائد على الصحابة.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 376.

[2]- محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص: 250.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

[4]- المصدر نفسه، ص: 376.

و من الوجوه الأخرى للتوكيد استخدام القَسم، و كنا قد ذكرنا هذا في عنصر أسلوب القَسم، فلم نر بُدّا من إعادة الخوض فيه علما أنه ورد في بيت واحد قسمٌ بلفظ الجلالة (و الله) فالشاعر لم يلجأ إلى صيغ جديدة للقسم تبرز خصوصية هذا الأسلوب في شعره، فهو لم يُقسم بغير الله العظيم لما في لفظ الجلالة من تأثير عميق في نفوس المُخاطِبين أو السامعين.

إنّ ما يَسِمُ أسلوب " ابن جابر" و هو يُفيد من غرض التوكيد، هو أنه نوّع من صُوره و طرق التعبير عنه، و هذا التنوع يُبعد عن المتلقي الملل و الرتابة الناتجين عن التكرار دون تغيير يُذكر.

و من ثَمّ كانت أبياته الشعرية أكثر جذبا و إثارة للانتباه، حتى يوحي النص بأنه سيل من الأساليب المتنوعة التي تعبِّر عن تمكن الشاعر من اللغة نحوا و بلاغة، و تبدي ما كان غامضا و تُظهر ما كان مبهما من مشاعره و أحاسيسه الفياضة.

3-<u>أسلوب الاستثناء:</u>

من بين أساليب اللغة العربية في التعبير، أسلوب الاستثناء، و معناه: «**إخراج ما بعد أداة الاستثناء من حُكْم ما قبلها**»[1] : و الاسم المخرج هو المستثنى، أما الآخر فهو المستثنى منه.

و المستثنى ضد المستثنى منه في الحكم، و يعدّه النحاة نوعا من المفعول به؛ لأنهم يرون أنه – في حالة النصب– منصوب بفعل تدلّ عليه كلمة الاستثناء، و تقدير هذا الفعل عندهم: أستثني، و الحق أنّ العامل في المستثنى هو كلمة الاستثناء[2].

و الملاحظ أن قصيدة "ابن جابر" لم تخلُ من أسلوب الاستثناء بصيغ مختلفة، و أدوات متنوعة، و كان الاستثناء بالأداة (إلا) هو الأكثر شيوعا، يتضح هذا في قوله[3]:

12- لا أشـــــتهي <u>إلا</u> حديثكم فـــــإن أسمعــت شيئا غيره لم أُسمـع

14- يا مربع الأحبـــاب من ذات النقا لا عيـــش لي <u>إلا</u> بذاك المربـع

5- ما قربـــــها <u>إلا</u> مواهـــب فالورى ما بيـــن مطرود و آخر قد دع

62- و الله لو لم يكن جاعلا من أرضه مثـــــواه <u>إلا</u> بالمـــــحل الأرفـع.

ليس بِخاف أنّ الشاعر و هو يُعبّر عن استثناءاته يلجأ إلى نوع معين يُعرف بالاستثناء المُفرّغ، و هو « **ما حُذف من جُملته المستثنى منه، و الكلام غير موجب؛ فلا بدّ من الأمرين معا**»[4] أي أنّ الأبيات السابقة مكوّنة من :

---

[1]- محسن علي عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص: 305.

[2]- ينظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص: 305.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 372- 374.

[4]- عباس حسن، النحو الوافي: مع ربطه بالأساليب الرفيعة و الحياة اللغوية المتجددة، ط:3، دار المعارف، القاهرة- مصر، (دت)4 2:3 4 3: 317.

- كلام منفي ⟵ (لا أشتهي) (لا عيش) (ما قربها) (لم يكن).

+

- أداة استثناء ⟵ إلاّ.

+

- ما يقع بعد الأداة (المحصورة فيه) ⟵ (حديثكم) (بذاك المربع) (مواهب) (المحلّ الأرفع).

و استعمل الشاعر أداة (حاشا) في قوله:

1- أنا لا أضيع و قد شُغلت بمد حه حاشاه من أنّي أراه مُضيّع.

في هذا البيت المدوّر جاءت أداة الاستثناء (حاشا) في الشطر الثاني مرتبة بضمير متصل يعود على الرسول صلى الله عليه و سلم، ليدل استعمالها على تنزيهه عن تضييع الشاعر.

و ختاما لهذا العنصر نجد أنه من غير العسير أن نستشف الحضور الواضح لأسلوب الاستثناء، و توضيفه مرّات عديدة لتنويع أسلوب الأبيات الشعرية، فكان منبّها أسلوبيا يبدي تسلسل الأفكار في نسق مُحكم.

4 – (كم) الخبرية:

تستعمل (كم) في العربية على نوعين :

– كم استفهامية، و هي اسم استفهام مبني على السكون، يُستفهم به عن عدد غير محدّد و لها الصدارة في الكلام.

– كم خبرية و هي اسم مبني على السكون تُستعمل للتعبير عن الكثرة و هي من الألفاظ الّتي لها الصّدارة في الجملة[1].

[1]– ينظر: محسن عطية: الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ص: 39.

و موضوعنا هو (كم) الخبرية الواردة في القصيدة في الأبيات الآتية[1]:

77- حلو على التكرار كم من جدة نزعت و جدة لفظه لم تنزع

7- كم من بليغ قد تعرض فامتلا جزعا و عاد لتوبة و تخشّعِ

- كم معجز فيما حواه و معجب ببديع نظـم كالعقود مرسّع.

و لكي نثبت أن (كم) المذكورة في الأبيات خبرية و ليست استفهامية نلاحظُ الاسم الواقع بعدها فإن كان منصوبا فهي استفهامية، و إن كان مجرورا فهي خبرية.

و الأسماء المذكورة بعد (كم) هي على التوالي شبه جملة جار و مجرور (من جدة)) (من بليغ)) (معجزٍ) جاءت مجرورة، إضافة إلى أن المعنى المراد منها ليس طلب تحديد عدد محدد « **و إنما يراد الإخبار بها عن معدود كثير في حين أنّ الاستفهامية يطلب منها تحديد العدد**»[2]. فالشاعر وظفها ليعبّر بها عن كمٍّ عدديٍّ كبير اختُـلف القصد منه حسب سياق كلّ بيت.

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 375.

[2]- محسن عطية، الأساليب النحوية: عرض و تطبيـ : 40.

رابعا – الظواهر الأسلوبية:

لكل اتجاه من اتجاهات التحليل الأدبي أو مذهب نقدي أدبي أدواته و آلياته و منطلقاته التي ينتظمها في التحليل و الدراسة و الكشف الابداعي، و ينطلق منها في فهم الأعمال الأدبية و الدخول إليهاعبر مفاتيح و معايير يرتكز عليها، تشكل في مجموعها و فيما بينها المنتج الّذي يتسم بالعملية للوصول إلى نتائج محددة، كاشفة و مبررة بطريقة أكثر موضوعية.

و ما دام المنهج الأسلوبي أحد المناهج النقدية المتسمة بطاقات نافذة في اختيار النصوص الأدبية الّتي ترقى إلى مستوى الدراسة و التناول و التحليل.

فإنه يُسهم بقدر كبير في تبيين وجهة نظر المؤلف و ميوله و أفكاره، و تيلنا إلى ما وراء الألفاظ و السياق من معنى و مغزى ينشده الكاتب و ينطوي عليه النص؛إذا ليس من امهام الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي بقدر ما يحاول إبراز الصور الجمالية و البلاغية فيه.

و بالإضافة إلى أن الدراسة الأسلوبية تفيد من مخرجات العلوم اللغوية المختلفة و المستحدثة و تستثمرها في الدراسة – وخاصة أن الأسلوبية متجددة و تواكب روح العصر و معطياته – فإنها أيضا تركز على تلك الظواهر اللغوية التي تشكل مثيرا أسلوبيا يكشف أعماق التجربة الإنسانية و البعد الفني في النص الإدبي. و لهذا فإن « **الظواهر الأسلوبية هي قيم فنية مجالاتها المفاجأة و اللامتوقع، و غير منتظم في النص الأدبي، تلك الماجأت غير المتوقعة تتجسد فـي (...) الخروج عن المألوف في اللغة و النحو في التراكيب اللغوية و الجمل التي يصاغ فيها العمل الأدبي** »[1].

و من أهم تلك الظواهر الأسلوبية التي سنرصدها في هذا الجزء من البحث و نكشف تجلياتها في إيطار السياق، هي ظاهرة التقديم و التأخير، لما فيه من تنشيط لذهن المتلقي، و تحفيز

[1]– محمود أحمد درابسة، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، 1431 هـ – 2010 10 2:142.

لحواسه للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة و المخالفة للسياق العام، و ظاهرة التكرار لما له من شأن في التأكيد، و كشف عن اهتمام المتكلم و تفكيك للنص المدروس.

1-التقديم و التأخير:

يعتبر التقديم و التأخير من المسالك التي تدل على مهارة الأديب، و قدرته على التفنن في استخدام المفردات و التراكيب، و هو تقنية مرتبطة بالشعر أشد الارتباط، يقول "ابن رشيق": « **من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدّم، و لايقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم و التأخير** »[1] و قد خصه "عبد القاهر الجرجاني" بباب في "دلائل الإعجاز" فقال عنه: « **هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قُدّم فيه شيء و حمل اللفظ من مكان إلى مكان** »[2].

كما يعد التقديم و التأخير من عناصر التحويل حسب إرادة المتكلم في نقل المعاني التي يقصدها، فيغير في الترتيب، و ينقل اللفظ من موقع أصل له إلى موقع جديد، مغيرا بذلك نمط الجملة، ناقلا معناها إلى آخر أكثر تركيزا و أشد إيضاحا، مع ملاحظة ما قد يحصل من تغيير في الإعراب و الوظيفة و السياق.

و لقد شاع هذا الأسلوب في لغتنا شعرا و نثرا، مما جعلها لغة شاعرية، ذلك « **أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها (...) و العدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية**»[3] التي تضع بين أيدينا ما لا يُحصى من الدلالات المخترعة و المتجددة.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقده، ص ص: 218: 219.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (دط)، موفم للنشر، الجزائر، 1991 91 1: 117.

[3]- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص: 329.

و لهذا الأسلوب وسائل يستعين بها، و غايات يهدف إليها، فهو لا يحدث عبثا، إنما هو مقرون بفكر المخاطب و نفسه من جهة، و بنفس المخاطب من جهة ثانية؛ فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباثّ يترتب كلامه. و مهمة الأسلوبي أن يكشف عن السمات الأسلوبية التي يحققها الأسلوب، و هو الأمر الذي نحاوله في عينية "ابن جابر الأندلسي" مع الإشارة إلى أننا سنختار من تلك السمات الأسلوبية ما يخدم الفكرة التي يريد كشفها.

و لهذا الأسلوب وسائل يستعين بها، و غايات يهدف إليها، فهو لا يحدث عبثا، إنما هو مقرون بفكر المخاطب و نفسه من جهة، و بنفس المخاطب من جهة ثانية؛ فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباث يترتب كلامه. و مهمة الأسلوبي أن يكشف عن السمات الأسلوبية التي يحققها الأسلوب، و هو الأمر الذي نحاوله في عينية "ابن جابر الأندلسي" مع الإشارة إلى أننا سنختار من تلك السمات الأسلوبية ما يخدم الفكرة التي يريد كشفها.

أ- تقديم الجار و المجرور:

بدأنا بهذه السمة لكثرتها؛ فقد شاعت في نص القصيدة، و من الأمثلة عن هذا نذكر:

(إلى محلّكم المعظم مطمحي، لمنازل الأحباب حسن توسلي، مع النسيم ترسلي لم أقطعي، للشهد من ماء بسعفان أجرع، بآخر التنعيم ترفع، و به مكان اللئم، بكل وقت ما خلت، على التقصي من موطإ خلقه، بمفصل حسن المساق...، بالمنتقى من هاشم و المجتبي، لغاية الإحسان في يوم الجزا...، لجابر في تمره و بعيره...، برفيع قوم للسماء مرفع، لمديح أحمد نلت أجمل رتبة، لمدحه صلة تجلّ و عائد...، لجاهه سيصان وجهي...، للهاشمي محمد و لآله...).

لا بدّ أن نشير أنّ كل حالة لها خصوصيتها، و إن تشابهت بعض الحالات، و لعل أبرزها هي ما جاءت اهتماما بأمر المتقدّم، و حصرا و تأكيدا لحالة معيّنة، فالشاعر عندما يبدأ كلامه بتقديم شبه الجملة في مواضع عديدة في أبيات القصيدة، يخيل للمتلقي أنّه يعيش حياة ناقصة و

كأنها شبه حياة، و هذا أمر بديهي إذ أنّ قلبه يهفو لزيارة البقاع المقدّسة و ينبض بحبّها، و شوقه إليها دائم، و حنينه إليها أكثر حرارة و تميّزا من أشواق الآخرين، فهو يشعر بأنه أبعد من غيره عن مركز العالم الإسلامي، فلم يبق له سوى الأمل و التمني اللذان يحولان دون الاستسلام لليأس و القنوط، و يحافظان على جذوة الأشواق، و يؤججان مشاعر الحنين لديه، لأنّه لا يقنط من رحمة الله إلّا القوم الضالون أو ضعاف القلب و الإيمان.

و لو رجعنا في عجالة بأذهاننا إلى عصر الشاعر، لوجدنا أن وضع المسلمين الأندلسيين التاريخي و الجغرافي كان حائلا دون أداء هذا الواجب المقدّس، و بأنّهم كانوا مفصولين عن البقاع المقدّسة ببحر متلاطم الأمواج، و بأنهم محاطون بأمم تناصبهم العداء، و تنتظر ضعفهم أو غفلتهم للانقضاض عليهم، و إذا أضفنا إلى هذا الوضع التاريخي و الجغرافي طبيعة المواصلات آنذاك و صعوبتها في البر و البحر، و عرفنا أن مفهوم "الاستطاعة" يعني فيما يعنيه القدرة على تحمّل أعباء الرحلة ماديا و معنويا، و هي متطلبات و تكاليف لم يكون باستطاعة معظم الناس تحمّلها. أمام كل هذه الظروف القاهرة، فإنّ القيام بتلك الرحلة بات حلما، و لم يكن باستطاعة العاجزين سوى أن يرحلوا بعقولهم و مشاعرهم إلى تلك البقاع التي شهدت مولد الرسول –صلى الله عليه و سلم– و احتضنت معجزاته، و شهدت فجر رسالته التي أخرجت العالم من الظلمات إلى النور، و أن تسافر قلوبهم و تروح أرواحهم مع الرائحين، و لا يبقى لهم سوى تلك الأجساد المحطّمة التي أضناها الشوق و حالت إليها بينها و بين الرحيل مع مواكب الحجاج المحظوظين. كل هذا كان كفيلا بأن يجعل حياة الشاعر مشحونة بالحسرات و الآهات.

ب– تقديم (إنّما):

تتكوّن هذه الأداة من (إنّ) و هي حرف مشبّه بالفعل، و عملها النصب، و من (ما) التي تكفها عن العمل، و هذه الأداة تحقّق هدفا بلاغيا يتمثّل في الحصر، و مثاله قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا المُؤمِنُونَ إِخوَةٌ﴾[1]، إذ حصر المؤمنين في الأخوة التي تربط بعضهم ببعض.

و في قصيدة "ابن جابر"، نجد هذا الأسلوب مستعملا مرتين، في قوله[2]:

4- إن كنت لا ابكي لما صنعت بنا أيدي الفراق فإنما انا مدعــي

98- كل الشدائد إنما تفريجهـــا عن كل قلب بالهموم مصــدع

فالشاعر حصر عدم بكائه جزاء فراقه لمعشوقه في الادّعاء، كما حصر تفريج مصائب الدنيا و مشاكلها في شفاعة الرسول صلى الله عليه و سلم يوم القيامة، و هذا المعنى مذكور في البيت الذي يليه في قوله[3]:

99- برفيع قوم للسماء مرفــع و شفيع يوم للجزاء مشفــع

أكّد الشاعر من خلال بكائه أنّه متألم ألما شديدا، فهو لا يذكر معشوقه إلاّ و يحرّكه الحنين، و تذرف عيناه الدموع، لا شكّ أن الشاعر كان دائم الشوق و الحنين، لأنّه بشر يحسّ و يشعر، و يعبّر بالبكاء عمّا أفقده لذّة الحياة و بهجتها.

أمّا ما بقي من التقديم و التأخير، فهو حالات متفرّقة لا تشكل سمات أسلوبية مميّزة، و هي عبارة عن:

- تقديم في جواب الشرط: مثال ذلك قول الشاعر[4]:

3- لا تخش إن شح الغمام بغـيثه إن لم يجدك الغيث جادك مدمعـي

ف (لا تخش) هي جواب الشرط للجملة الشرطية (إن شح الغمام بغيثه) جاءت متقدّمة عليها.

- تأخير الفاعل: مثال ذلك قول الشاعر[1]:

---

[1] - سورة الحجرات، الآية:10.
[2] - ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 372- 376.
[3] - المصدر نفسه، ص:376.
[4] - المصدر السابق، ص:372.

39- و جرت بهم تلك الشعاب فمنهم سيل يموج بكل واد متـرع

جاءت كلمة (الشعاب) فاعلا للفعل (130)، و قد أخر عن فعله و فصل بينهما (بهم تلك) و أصل الجملة جرت الشعابُ...

- تأخير الفعل: في مثل قول الشاعر[2]:

95- و العود سيفا عاد إكراما له و الصخر لان له و لم يتمنع

أخّر الشاعر الفعل (عاد) و لم يبتدئ به بيته الشعري، و قدّم عليه فاعله (العود).

و ختام القول مما سبق أنّ الشاعر قد جعل لبعض الألفاظ رتبة قبل رتبتها الأصلية أو بعدها، لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة أو تنبيه. حسب الدلالات التي يقتضيها السياق أو يفضي إليها، و لا تتحقق إلا بهذا الشكل من اشكال العدول، «**فالنظر إلى ما يترتّب على التقديم و التأخير ينبّه إلى عظم شأن النظم، و كيف يؤثر ذلك في المعنى تأثيرا بالغا، بحيث يمكن أن نستخلص مما سبق أنّ أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتّب عليه بالضرورة تغيير الدلالة و انتقالها من مستوى إلى مستوى آخر**»[3] بفضل حرية الرتبة في العربية و التي تتيح للمتحدّث التعبير عن المعاني بدقة قد لا يرقى إليها غيرها من اللغات.

2- الحذف:

تجعل اللغة العربية للجملة أنماطا تركيبية معينة، فللجملة عناصرها الأساسية أو ما يطلق عليه النحاة عمد الكلام، و عناصرها الفرعية غير الأساسية أو ما يسمونه المكملات، و في تلك العناصر ما يفتقر إلى غيره و ما لا يستغنى المعنى عن تقديره، «**فإذا لم تشتمل الجملة على أحد أركانها أو ما يقتضيه التركيب من عناصرها المختلفة، ثمّ اتّضح المعنى دون ذكر هذه العناصر لوجود الدليل على المحذوف عُدّ ذلك حذفا حدث لسبب من الأسباب المختلفة**»[4].

---

[1] - المصدر نفسه، ص:373.

[2] - المصدر نفسه، ص:376.

[3] - محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص:331.

[4] - مصطفى شعبان عبد الحميد، المناسبة في القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للعلاقة بين اللفظ و السياق اللغوي، ط1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2007م، ص:300.

و الحذف ظاهرة تتسم بها جميع اللغات البشرية، و تتميز أكثر ما تتميز بها اللغة العربية لميلها إلى الإيجاز قصدا للبلاغة، و يكون ذلك بوجود قرائن دالة على ذلك الحذف، بحيث يفهم متلقي الرسالة ما قصد إليه المرسل، و يوضّح "ابن وهب الكاتب" هذا الأمر فيقول: «**و أما الحذف فإنّ العرب تستعمله للإيجاز و الاختصار و الاكتفاء بيسير القول، إذا كان المخاطب عالما بمرادها فيه**»[1].

و قد صرّح "عبد القاهر الجرجاني" حينما حلل التراكيب و عقد فصلا عن الحذف قال فيه:«**هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أُزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أنمّ ما يكون بيانا إذا لم تبن**»[2].

فالحذف بهذا المنظور عطاء تعبيري تتعدّد زواياه باختلاف القارئين و ما يحملونه من تجارب متباينة و مرجعيات مختلفة، إذ تتظافر فاعلية الحذف بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية في القصيدة و هذا ما يمنحنا هامشا من التعزية و الكشف المفضوح، ليكون للقارئ في هاته الحالة دور بارز في عملية الفهم و الإفهام.

إلاّ أن هذا الاستغناء محكوم بقواعد و شروط لغوية و غير لغوية، يقول "ابن هاشم": «**دليل الحذف نوعان؛ أحدهما: غير صناعي، و ينقسم إلى حالي و مقالي (...) و الثاني صناعي، و هذا يختص بمعرفته النحويون؛ لأنّه إنّما عرف من جهة الصناعة**»[3]. فالدليل الأول يعتمد على الظروف الخارجية للسياق و ما يكتنفه من ملابسات تسمح أحيانا بحذف بعض عناصر التركيب. أما الدليل الصناعي فهو مرتبط بالقواعد الأصول التي جردها النحاة لوصف الظاهرة النحوية و تحليلها، فهذه القواعد تصف التراكيب في بنيتها الأساسية أو العميقة، قبل أن يطرأ عليها طارئ ينحرف بها عن مساراالذي ينبغي أن تأتي عليه، «**و حذف عنصر من عناصر**

[1] - ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرف، (د ط)، مطبعة الرسالة، 1969م، ص:121.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:262.
[3] - ابن هاشم، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، (دط)، دار إحياء التراث العربي، (دت)، ج2، ص:605.

التركيب يمثل وضعا طارئا يصيب البنية الأساسية للجملة فينتقل بها أو يحولها من الصورة التي تطابق بها البناء الهيكلي التجريدي للتركيب النحوي إلى بناء آخر يخالفه»[1].

و قد استخدم "ابن جابر" عملية الحذف في قصيدته بصورة واضحة، لكن بعض الحذف شكل ظاهرة في أبياته الشعرية، و البعض الآخر جاء في مواضع قليلة، و عند تتبع مواضع الحذف نجدها كما يلي:

أ- الحذف في الجملة الفعلية:

قد يحذف أحد عناصر الجملة الفعلية لتحقيق فائدة معيّنة يتطلّبها السياق، فإذا كانت العناية بأحد العناصر دون غيره حذفت العناصر الأخرى أو بعضها، لتسليط الدلالة على المذكورة منها أو لتحقيق فائدة معينة تنشأ عن ذلك الحذف. و من الأمثلة على ذلك:

- حذف الفعل: كما في قوله[2]:

53- يوما بأحسن للمحب إشـــارة منها وأمكنفي الجمال المبـدع

و التقدير (أشارت يوما)، و إنّما جاء الكلام على هذا النحو لأنّ السياق يولي هذا اليوم أهمية أكبر من الفعل، فحذف الفعل و ما دلّ عليه عبارة (إشارة منها).

- حذف الفاعل:

إذا لم تكن الدلالة محصورة في الفاعل، حُذف و بني الفعل لغيره. نحو قول الشاعر[3]:

12- لا أشتهي إلا حديثكـــم فإن أُسمِعت شيئا غيره لم أَسمَـــع

فالاهتمام هنا منصب على فعل السماع لدى الشاعر، و ما يشتهي سماعه دون غيره، فناسب أن يأتي أسلوبه بالفعل دون الفاعل، و لهذا بنى الفعل للمجهول (أُسمعت).

ب- الحذف في الجملة الإسمية:

- حذف المبتدأ:

[1] - لطيفة ابراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية و تعقيدها، ط1، دار البشير، عمان- الأردن، 1414هـ- 1994م، ص:202.
[2] - ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374.
[3] - المصدر نفسه، ص:372.

جاء حذف المبتدأ عند "ابن جابر" احترازا عن العبث، في سياق المدح، و هذا يكثر في كلام العرب، كما يقول "الجرجاني": «**و من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ "القطع و الاستئناف"، يبدأون بذكر الرجل، و يقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، و يستأنفون كلاما آخر، و إذا فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدإ**»[1] و الشاعر في أحد أبيات القصيدة يقول:

64- أختان في رتب الجلال تنازعا ولكل واحدة جلالة مـــنزع

و التقدير (هما أختان)، على اعتبار أن الحديث مفهوم ضمنا عن مكة المكرمة و المدينة المنورة، و جاء هذا البيت في سياق مدحهما، و الإشادة بهما.

- حذف الخبر: قد يعمد أسلوب الشاعر إلى حذف الخبر و الإبقاء على المبتدأ، و من ذلك[2]:

94- و سحابة قال اسكبي فتبادرت و تشمرت لما دعاها اقلعــي

و إنّما مرجع هذا إلى أنّ السياق الذي ورد فيه هذا البيت سياق يذكر معجزات الرسول صلى الله عليه و سلم التي هي بأمر من الله، و التقدير: و سحابة مظلّلة.

ج- حذف عناصر أخرى:

هناك عناصر لغوية تقع في وظائف معينة في الجملة، يمكن حذفها من الكلام مثل:

- حذف الاسم المجرور: يقول الشاعر[3]:

و اعلم إذا قَبَّلت أن الله قــد بايعت فهو يمينه في ما دُعــي

و التقدير: فهو يمينه في الدعوة.

- حذف المعطوف: نحو قوله:

48- لم يدر كيف العفو عمن قد جنا من غاب عن ذاك الجناب الأوسع

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:174.
[2] - ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374.
[3] - المصدر نفسه، ص:373.

و التقدير: فسائل لم يدر كيف العفو عمن قد جنا، و المحذوف حرف العطف الفاء و الاسم الذي يليه، و الحذف لأمرين هنا أنّ ذكرهما سيخلّ بتوازنالبيت الشعري، و سيعدّ هذا ضعفا في بلاغة الشاعر أيضا، طالما سبقته قرينة في الأبيات السابقة تدلّ على صاحب الاستفهام. فتفادى الشاعر كلا الأمرين بهذا الحذف.

مما سبق نرى أنّ الحذف عند "ابن جابر" ينسجم و وظيفة الإيجاز التي اعتمدها في أسلوبه، لسرعة توصيل الفكرة،و تجنّب الإطناب.

3- التكرار:

التكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع. يقول "الخليل ابن أحمد الفاراهيدي": «**الكرّ: الرجوع عليه، منه التكرار**»[1] و يأتي أيضا بمعنى الإعادة و العطف، يقول "ابن منظور": «**الكرّ: الرجوع. يقال:كرّه و كرّ بنفسه؛ يتعدّى و لا يتعدّى. و الكر: مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا و كرورا و تكرارا: عطف، و كرّ عنه: رجع (...) و كرّر الشيء و كرره: أعاده مرّة بعد أخرى**»[2].

لو تأملنا فيما كُتب لوجدنا أن مادة (كرر) تفيد معاني عديدة، منها الرجوع إلى الشيء و إعادته و عطفه، و كلّها تكرار، و قد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار و هو التكرير، يقول "الجوهري" (ت: 393هـ) «**الكر: الرجوع، يقال: كرّه، و كرّ بنفسه يتعدّى و لا يتعدّى (...) و كرّرت الشيء تكريرا و تكرارا**»[3].

أما التكرار في الاصطلاح عند البلاغيين العرب، فهو تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرّة في سياق واحد، يقول "ابن الناظم" (ت: 686هـ): «**التكرار إعادة اللفظ و تقرير معناه، و يستحسن في مقام نفي الشك**»[4].

---

[1] - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (مادة كرر)، ج5، ص:277.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، (مادة كرر)، ج12، ص:61.

[3] - اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح: تاج اللغة و صحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط2، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1399هـ- 1979م، ص:119.

[4] - ابن الناظم بدر الدين بم مالك، المصباح في المعاني و البيان و البديع، حققه و شرحه و وضع فهارسه: حسني عبد الجليل يوسف، (دط)، مكتبة الآداب و مطبعتها، القاهرة- مصر، (دت)، ص:232.

و نظر إليه "ضياء الدين بن الأثير" (ت: 637هـ) من زاوية مهمة أخرى، فيقول: «**و أما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردّدا، كقولك لمن تستدعيه، أسرع أسرع، فإنّ المعنى مردّد و اللفظ واحد**»[1]. فظاهرة التكررا لديه تقع في ترديد المعنى و تكريره و الدال واحد.

و يبدو أن البلاغيين لم يقفوا عند الدال و المعنى في ظاهرة التكرار فحسب و إنما نظروا إليه من زاوية أخرى، و هي أنّهم رأوا أنّه قد يقع في المعنى دون الدال.

يقول "ابن الأثير الحلبي" (ت:737هـ): «**أما التكرار فهو قسمان، أحدهما يوجد في اللفظ و المعنى، و الآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، و أما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أعطنب أو لا تعطني فإنّ الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية**»[2].

إن مثل هذه الأشكال ترصد دقة في الكشف عن حركة هذا الشكل البلاغي في هذا السياق، فهي إشارة إلى أنّ التكرار يتشكّل في مستويين: الأول مستوى دالي و معنوي، و الثاني نستوى معنوي.

و بهذا أصبح التكرار من الأساليب الشعرية التي لا يستطيع الشاعر الاستغناء عنها، كونه يخدم النص و يزيده انسجاما و تناسقا من خلال ارتباط أجزاء الكلام و اتّحادها. يقول "عدنان حسين قاسم": «**إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار و التأليف، و من حيث توزيع الكلمات و ترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى**»[3].

و الملاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى التكرار معتبرا إياه وسيلة من وسائل التأثير و للفت انتباه القارئ لبعض العناصر ذات الأهمية، حيث تعدّدت وظائفه بين التوكيد و الإيحاء و تركيب الصورة و تركيب القصيدة، و لهذا تعدّدت الأنماط التكرارية في قصيدته.

- من مظاهر التكرار اللفظي:

[1] - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، قدم له و حققه و علق عليه: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، (دط)، دار النهضة مصر للطباعة و النشر، الفجالة- القاهرة، (د ت)، ج2، ص:395.

[2] - ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، (دط)، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، 1980م، ص:257.

[3] - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر و التوزيع، 2000م، ص:21.

لأيّة كلمة وظيفتها و دلالتها داخل النص الذي تكوّنه و يحتويها، فإذا تكرّرت لفتت إليها الانتباه، و أكّدت ما جاءت من أجله أول مرّة.

و قد كرّر الشاعر العديد من الكلمات بعضها أسماء و بعضها أفعال و أخرى حروف، فاتّخذ من ذلك نسقا لغويا للتعبير عن نفسه، يلجأ إليه لحظة اللاشعور اللغوي، أو لحظة الإبداع الشعري، و من ثمّ فقد كان التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة، يمكن توضيحها بالجدول الآتي:

الكلمة	نوعها	ترددها	إضافات	رقم البيت
الله	لفظ جلالة	4	ذكر مرة واحدة للقسم.	363 262 535 105
الرسول	اسم	3	إضافة إلى ذكر اسم (محمد) و (أحمد).	112 131 929
خير	اسم	4	ذكرت مرة واحدة بصيغة الجمع (خيرات).	109 949 434
قلب	اسم	10	ذكرت كلمة (قلبي): 3مرات و كلمة (قلبه): مرتين كما ذكرت كلمة (قلبك): مرتين، و (قلب): 3مرات.	09 08 07 01 333 232 828 41 98
الجمال	اسم	3	إضافة إلى كلمة (أجمل).	51 53 242
أبكي	):	2	/	9 24
تمتع	):	3	/	72 323 616
ترفع	):	4	/	55 040 030
المدائح	اسم	4	ذكرت كلمة (المدائح) مرتين، و كلمة (مديح) مرة واحدة، و كلمة (مدحه) مرة واحدة أيضا.	(101 (102 103
يسمع	103	7	ذكر بصيغ مختلفة هي: مسمعي، سمعت، أُسمعت، أسمع، اسْمَع، يَسمع، تَسمع.	دُرس في عنصر سابق
رفع		8	صيغه التي وردت فيال قصيدة هي: ترفع، رفع، الأرفع، مرفّع، ارفع.	555 040 030 102 262
ستر	102	3	ذكر بصيغ مختلفة هي: سترت، الستر، يستر.	105 393 757

أهل	اسم	3	/	108 121 36
العين	اسم	3	جاء ذكرها مرة واحدة: أعينا.	90 888 222
قمر	اسم	2	إضافة إلى كلمة (بدور) التي تكررت مرتين أيضا.	87 060
ذكر	اسم	6	صيغه التي جاء فيها: ذكرك، ذكركم، ذكري، التذكر، ذكرت.	37 121 :9 22
يوم	اسم	3	تكررت مرتين بمعنى: يوم الجزاء القيامة.	99 585 353
ماء	اسم	3	ذكر مرتين نكرة و مرة واحدة معرّفا بـ (99)، كما ذكر لفظ (الغيث) المطر: مرتين.	27 828 121
الحمى	اسم	3	ذكر مرتين معرّفا بالألف و اللام و مرة واحدة نكرة.	78 717 71
ذو	اسم	3	/	86 878 070
إذا	ظرف	12	/	111 010 29 222
يا	أداة نداء	10	/	دُرس في عنصر أسلوب النداء
إلى	حرف جر	7	/	525 717 313 32 929 727
لا	أداة نهي و نفي	18	/	درس في عنصر أسلوب النفي
عن	حرف جر	8	/	898 848 81 112 8104
واو العطف	حرف	123	/	كل أبيات القصيدة

كلّ	اسم	11	/	444 939 838 878 464 74 92 98
كان	فعل ناقص	6	صيغه التي جاء فيها: كان، يكون، كانت.	5 20 56 60
أرض	اسم	3	ذكر مرة واحدة متصلا بضمير الهاء (أرضه).	7) 70 62
لم	حرف نفي	22	/	دُرس في عنصر أسلوب النفي
ما	حرف نفي	14	/	دُرس في عنصر أسلوب النفي
وجه	اسم	3	صيغها: الوجوه، وجهي، وجه.	104 020 838
عيش	اسم	3	جاءت في القصيدة مرتين (عيش) و مرة (أعيش).	5) 414 106
حتى	حرف	3	/	40 424 49

يمكن استنباط الملاحظات الآتية من الجدول أعلاه:

أ- ذكر لفظ الجلالة (الله) و تكرّر (4 مرات) في القصيدة مظهرا تعلّق الشاعر بالذات العليا، و هذا الحضور يحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضربات اللفظة المتكررة التي تثير مزيجا من الهيبة و الخشوع و الوقار لعظمتها، كما و تعدّ مدخلا لرصد معجم "ابن جابر" الشعري، و لدخول عالمه الدلالي.

ب- تردّد لفظ (الرسول) (3 مرات) في مواطن متفرّقة من القصيدة، ذلك أنه أساس نظم القصيدة و موضوعها الرئيس، فلا ريب إذن ان يتردّد ذكره في النص باسميه (محمد) و (أحمد) دلالة على تودّد الشاعر له و تعلّقه الشديد به.

إضافة إلى ذكره بضمير الغائب و ضمير المستتر مرات عديدة. و هذا يدلّ على حضوره القوي في النص و في نفس الشاعر، و ذلك من خلال وروده صراحة، و أنه غائب في الواقع من خلال التعبير عنه بضميري الغائب و المستتر.

ج- لا عجب أن ترتبط كلمة (خير) و (خيرات) بممدوح الشاعر، إذ أنّه رسول الرحمة و المودة الذي أخرج العالم من الظلمات إلى النور، مما يُشعر المتلقي بوحدة الموضوع التي يحس معها بالمتعة و التركيز و عدم التشويش الذهني.

د- تأتي كلمة (قلب) بتكرار كبير أتاح له رسم صور شعرية بعددها، و وسيلة لإيقاظ المتلقي، فما أن ينتهي من بيت حتى يوخَز من جديد ليتعرف على وصف آخر لمشاعر الشاعر يمثل الفكرة التي هيمنت على ذهنه؛ فالقلب هو أصل و مصدر المشاعر و الأحاسيس، و القصيدة مشحونة بمشاعر فياضة و أحاسيس جياشة كلّها تصبّ في مصبّ واحد هو حبّ الله و رسوله الكريم، و كل ما له صلة بالدين الحنيف.

هـ- تكررت كلمة (الجمال) (3 مرات) تأكيدا على إبراز بديع صنع مكة المكرمة، فكانت من أهم الكلمات المفاتيح إضافة إلى كل ما له صلة بها ككلمات (الستر)) (الترفع)) (التمتع)) (الحمى)) (الأرض)... و غيرها من الألفاظ الدالة على أن الشاعر أسير ضمن هذه الأرض المطهّرة.

و- تكرّر فعل البكاء مرات عديدة في مقدّمة الشاعر الطللية ليعطي معنى الثقل و المعاناة و عدم الارتياح النفسي و الجسدي نتيجة بعد الشاعر عن حبيبه. إضافة إلى أنّ فعل السمع الذي احتل مساحة معتبرة من القصيدة، و قد يكون مردّ ذلك أنّ تكريم اسم الممدوح ها هنا تنويه و إشادة بذكره، و تفخيم له في القلوب و الأسماع.

ز- وردت كلمتا (عيش) و (ماء) ثلاث مرات، فالماء سرّ الوجود و لا حياة للكائنات دونه، و كأن الشاعر يخبر أنّه لا حياة له إلّا بحبّ الرسول صلى الله عليه و سلم و حبّ

البقاع المقدّسة، و قد يكون لذلك علاقة بـ (ماء زمزم) كونه ماء مطهرا مباركا لا يتأتى للإنسان الحصول عليه إلا بالوصول إلى مكة المكرمة.

ح- وردت (واو العطف) (123 مرة)، و هي أكثر الحروف تكرارا، و إنّما لم نجعلها أولا لأنّها أقل قيمة من الكلمات السابقة، و وظيفتها في النص تكمن في ربط بدايو الأحداث بنهايتها، فتظهر القصيدة لوحة واحدة منتظمة الأطراف و الأجزاء، كما نجدها تمنح النص وظيفة إيقاعية موسيقية، إضافة إلى بقية الأحرف الأخرى مثل (لا، عن، يا، إلى...)، ما أبرز ظاهرة تكرار الأحرف باختلاف وظائفها حسب السياق، و جعلها ظاهرة أسلوبية تميّز الشاعر.

ط- لوحظ تكرار اللفظ (إذا) في القصيدة، فظهر في مواطن عديدة و متفرقة ما شكّل عنصر بناء و ربط لازم الأبيات، و هذا ما ظهر في بنائية الأحداث، إذ تشكل في نفس السامع إحساسا بتكون صور جديدة حتى تصل إلى معلم بارز و حدث مهمّ.

و أكتفي في هذا الموضع بما ذكر من ملاحظات و غلى ما في هذا الضرب من قيمة إيقاعية و جمالية و دلالات عميقة، لأترك استكماله إلى موضعه في التحليل الدلالي.

هذه بعض الخطوات التي تمّت الاستعانة بها لتحليل القصيدة تحليلا أسلوبيا في مستواها التركيبي، و تبقى هناك الكثير من الجزئيات التي يقوم عليها هذا النوع من التحليل، لأنّه يستفيد من المناهج النّقدية الأخرى كالبنيوية و السيميائية... و غيرها.

و تظل لكلّ قارئ رؤيته الخاصة لأساليب الشاعر و الظواهر الموجودة في النص، لكن الشيء الذي لا يمكن الاستغناء عنه هو الطريقة المنهجية و المنطقية في التحليل؛ فكل ظاهرة يجب البرهان عليها، شرحها و بيان طبيعتها و إبراز دلالاتها، و في تحليلنا الأسلوبي توصّلنا إلى النتائج التالية:

- نوّع الشاعر جمله بين فعلية و إسمية و شرطية و تباين طولها و قصرها حسب درجة تأثر الشاعر، ما أضفى مسحة جمالية على القصيدة.

- تنوّعت أساليب الشاعر الإنشائية و الخبرية، و كان لكل منها سمتها الخاصة و دلالاتها المترتبة عن كثرة استعمالها، مع تباين القرائن الدالة عليها.
- خرجت الظواهر الأسلوبية الكامنة في القصيدة عن المألوف، فكان لها دورفي إبراز التعبير و جماليات النص الشعري، و إبراز غاية الشاعر في كثير من الأحيان و مغزاه الحقيقي، ما جعل التوازن يتحقق على مستوى العمل الكلي، و بإجماع هذه العناصر كلّها.
- ما يلفت انتباه القارئ أيضا هو أن لغة الشاعر موافقة لقواعد النحو العربي، و كيفية ربطه للألفاظ و تركيبه للجمل ليست بثقيلة على اللسان و لا على السمع، و ليست بغريبة و لا وعرة.

الفصل الثالث:
المستوى الصرفي

- تمهيد...

أولا:الأسماء.

1- اسم الفاعل.

2-اسم المفعول.

3-اسم التفضيل.

4-صيغة المبالغة.

5-الصفة المشبهة.

ثانيا: الافعال.

1-الصيغ الفعلية.

2-المجرد و المزيد.

3-الصحيح و المعتل.

4-الماضي و المضارع.

5- المبني للمجهول.

تمهيد:

قبل مباشرة التطبيق، لا بدّ من التنبيه إلى أنّ هناك قواعد تضبط تلاؤم الوحدات المعجميّة بعضها مع بعض باعتبار سماتها الصرفية، أو بتعبير آخر –باعتبار المعاني الصرفية التي تشحن بها المفردات و تحملها ضمن مكوّنها الدلالي الداخلي، فالواقع أنّ كلّ ما ينشأ على المستوى الصرفي من علاقات تلائم السياق إنّما هو ارتباط معنوي لا لفظي، إذ لا سبيل إلى تصوّر نشوء علاقات بين مبان في الذّهن.

كما أنّ السمات الصّرفية للمفردة تتحدّد كما هو معلوم من جهة معاني التقسيم أهي اسم أم فعل أم ضمير، كما تحدّد من جهة الجنس مذكّرا أم مؤنّثا، و من جهة العدد مفردا أم مثنّى أم جمعاً.

و في هذا الفصل، ستتم دراسة أبنية الأسماء الواردة في عينية "ابن جابر الأندلسي"و صيغها التي لها سمات أسلوبية مميّزة، فلا شكّ أنّ لكلّ صيغة دلالتها المنوطة بها، و إلّا فما جدوى اختلاف هيئات الكلمات؟!، مع العلم أنّه ما تشابهت كلمتان في الهيئة إلّا و التُبس في تحديد معنى كلّ واحدة، و من أجل ذلك باتت صيغة الكلمة أو وزنها عنصرا مهمّا في تحديد معناها، «فهي التي تُقيم الفروق بين كاتب و مكتوب و كتابة»[1]؛ أي تحدّد معنى الفاعلية و المفعولية و غيرهما. و هذا يدلّ على ارتقاء اللغة العربية و دقّة وسائلها و لطافة خصائصها، و تميّزها عن باقي لغات العالم.

كما ستتم دراسة أبنية الأفعال و صيغها المختلفة، دون إهمال مبحث التّجرّد و الزيادة و مبحث الصّحة و الاعتلال، مع محاولة معرفة الأغراض الجمالية المحقّقة بفعل ذلك.

[1] – محمد المبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، ط2، دار الفكر الحديث، لبنان، 1964 64 112:1

أوّلا: الأسماء:

الاسم لغة: «**اللفظ الموضوع على جوهر أو عَرَض لتعيينه و تمييزه**»[1]. **جاء في لسان العرب «و اسم الشيء و سَمُهُ و سِمُهُ و سُمُهُ و سمّاه: علامته»**[2]. **و هو مشتقّ من السمو و الرفعة، و جمعه أسماء.**

و الاسم عند النّحاة ما دلّ على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، و هو عند المنطقيين يُطلق على لفظ مفرد يصحّ أن يخبر به عن شيء غير دالّ بصيغته الأساسية على أحد الأزمنة.

و مهما يكن من اختلاف في تحديد مفهومه، فإنّه ينقسم باعتبار أخذه من غيره إل جامد و إلى مشتقّ؛ فالجامد ما لم يؤخذ من غيره و دلّ على ذات و معنى، و المشتقّ ما دلّ على حدث و ذات و يرتبط بها الحدث على وجه مخصوص. و وهو ما يهمّنا في بحثنا هذا، و نحن نلفت إلى أنّ الاشتقاق في العربية واضح غاية الوضوح إذ تضبطه قواعد و مقاييس قليلة لا تكاد تختلف، و سنعرض المشتقات في القصيدة –محلّ الدراسة– على النّحو الآتي:

1– اسم الفاعل:

يعرف بأنّه «**اسم مصوغ للدلالة على الحدث و من وقع منه أو تعلّق به على جهة الحدوث و الطروء**»[3]؛ نقصد بـ (من وقع منه) إذا كان الفاعل يقوم بالفعل إراديا، و أما قولنا (تعلّق به) فيدلّ على أنّ الفاعل يتلقّى الفعل بغير إرادة ذاتية. و تتم صياغة اسم الفاعل وفق ما يأتي:

أ– يُصاغ من الثلاثي المجرّد على وزن "فاعل"، و يتفاوت هذا كثرة أو قلّة بحسب صيغة الفعل أو بابه في الماضي.

ب– و يُصاغ من غير الثلاثي المُجرّد على وزن مضارعه المبني للمعلوم مع إبدال حرف المُضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل آخره[4].

---

[1] – شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية، ط2، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، أكتوبر 1989 89 1 5:1.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، (مادة: وسم) L: 15 L:293.

[3] – عبد الحميد السيد، المغني في علم الصرف، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمّان– الأردن، 2009 09 2 200:2.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 201: 202.

و قد استخدم "ابن جابر" –في عينيته– من أبنية اسم الفاعل كلا النوعين، و الجدول الآتي يوضّح ذلك علما أنّ الترتيب كان على أساس رقم البيت:

	اسم الفاعل	وزنه	الفعل الذي اشتق منه	رقم البيت من القصيدة
مفرد	خالص	فاعل	ثلاثي (خلص)	2
	متمتّع	مُتفعِّل	رباعي (متَّع)	16
	L	فاعل	ثلاثي (زار)	29
	تائب	فاعل	ثلاثي (تاب)	32
	متضرّع	مُتفعِّل	خُماسي (تضرّع)	32
	متروّع	مُتفعِّل	خُماسي (تروّع)	33
	شاهد	فاعل	ثلاثي (شهد)	36
	مُسرع	مُفعِل	رباعي (أسرع)	38
	ناسك	فاعل	ثلاثي (نسك)	41
جمع	عاشقين	فاعلين	ثلاثي (عشق)	43
مفرد	قادم	فاعل	ثلاثي (قدِم)	43
مفرد	مودّع	مُفعِّل	رباعي (ودّع)	43
جمع	قائمين	فاعلين	ثلاثي (قام)	45
جمع	ساجدين	فاعلين	ثلاثي (سجد)	45
مفرد	واهب	فاعل	ثلاثي (وهب)	49
	متنوع	مُتفعِّل	رباعي (نوّع)	52
	مبدع	مُفعِل	رباعي (أبدع)	53
	لامع	فاعل	ثلاثي (لمع)	59
	جاعل	فاعل	ثلاثي (145)	62
جمع	صالحين	فاعلين	ثلاثي (صلح)	67

مفرد	متطلع	مُتفعِّل	خُماسي (تطلّع)	68
	مختار	مُفعَال	خُماسي (اختار)	70
	راجي	فاعل	ثلاثي (رجا)	71
	مُقتبِس	مُفتعلٌ	خُماسي (اقتبس)	71
	مُتورّع	مُتفعِّل	خُماسي (تورّع)	71
	متمتّع	مُتفعِّل	خُماسي (تمتّع)	72
	مُعارض	مُفاعل	رباعي (عارض)	78
	مُعجب	مُفعَل	رباعي (أُعجِب)	80
	محقّق	مُفعِّل	رباعي (حقّق)	83
	متوشّع	مُتفعِّل	خُماسي (توشّع)	97
	مصدّع	مُصدّع	رباعي (صدّع)	98
	عائد	فاعل	ثلاثي (عاد)	103

من النتائج المثمرة لتحليل الجدول:

- تكرّر اسم الفاعل المشتقّ من أفعال ثلاثية (15 مرّة) أي بنسبة (46,87٪) إجمالا، و من الأفعال الرباعية (9مرات) بنسبة قُدّرت بـ (28,12٪) أخيرا من الأفعال الخماسية (8 مرات) و نسبته (25٪).

- تباينت أوزان اسم الفاعل و تنوّعت في القصيدة بين "فَاعِلٌ" (12مرّة) في حالة المفرد و "فَاعِلِينَ" (4 مرات) في حالة الجمع، و "مُتَفَعِّلٌ" (8 مرات) L "مُفَعِّلٌ" (3 مرات) L "مُفْعِلٌ" (مرّتين)، إضافة إلى الأوزان (مُفعال) و (مُفتعل) و (مفعَل) التي تكرّر كلّ منها مرّة واحدة؛ و سبب هذا التنوّع هو اختلاف الأفعال التي اشتُقّت منها.

- أمّا بالنسبة للدلالة، فقد كانت هي الأخرى متنوّعة حسب سياق الكلام، فحملت أحيانا معنى (الوصف) مثل: خالص، لامع، مُسرع، و أحيانا أخرى معنى (الحال) مثل: متضرّع، متورّع، متمتّع، و دلّ أيضا دلالة واسعة على (الزمن)، مثل:

قادم، عائد، زائر، للدلالة على الزمن الماضي بلا انقطاع. أما دلالته على (النّسب) L هي «مسألة فسّر بها النحاة كثيرا من الألفاظ التي جاءت مجرّدة من الحدث، أو جاءت على خلاف القياس من صيغ اسم الفاعل»[1]. فقد وردت في كلمة (عامر) عند قول الشاعر[2]:

16- يا شِعْبَ عامِرِ المُكَرَّمِ عَهدُهُ هَلْ لي بذَاكَ الشِّعْبِ مِنْ مُتَمَتَّعِ.

و لم أُدرج هذه الكلمة في الجدول السابق قصداً لسببين:

أوّلهما أنّ الدلالة على النسب «تكاد تطرد في كلّ ما جاء من أسماء الفاعلين مجرّدا من الدلالة على الحدث من غير أسماء الذوات، و لهذا أخرجه الرضيّ من أسماء الفاعلين بعدم دلالته على الحدث، و عدّها الحمصي من الصفات المشبّهة»[3] و ثانيهما أنّ «مثل هذه الألفاظ التي تدلّ على النّسب (...) قال فيها العلماء، إنّها غير جارية على الفعل (...) و لهذا لا تتضمّن معنى الحدود»[4]، مما يُثبت أنّ دلالة اسم الفاعل على الحدوث مسألة نسبية يغلب عليها الإجمال، و لا يمكن تعميمها، و أنّ الحدوث قد يكون الدلالة الغالبة له، لكن الثبوت أيضا من معانيه، و هذه الدلالة على الثبوت تتّضح من عدم إفادة دلالة زمنية مثل: الناسك، و غيرها.

---

[1] – سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية –دراسة صرفية دلالية إحصائية– L1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1425هـ–2004 04 2:113.

[2] – ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح 3 1: 327

[3] – سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية –دراسة صرفية دلالية إحصائية– 7 3: 114

[4] – المرجع نفسه، (ص ن)

2- اسم المفعول:

اسم المفعول هو «**وصف صيغ من الفعل المبني للمجهول للدلالة على من وقع عليه الفعل على سبيل التجدّد و الحدوث**»[1] نحو قول الشاعر[2]:

5- مَا قُربُها إلّا مَوَاهِبَ فَالوَرَى مَا بَيْنَ مَطْرُودٍ وَ آخَرَ قَدْ دُعِ.

فكلمة (مطرود) على وزن (مَفْعُول)، و المراد منها «اسم الذات الواقع عليها الحدث لا اسم الحدث، و إن كان هو المفعول حقيقة»[3].

كما دلّت على حدث مؤقت و قد انتهى، أو مستمر الوقوع و سينتهي، و في اللفظ إشارة إلى أنّ مكّة المكرّمة تنفي عنها الخبثة (تطردهم)، كما فُعل "بأبرهة الحبشي" الملقّب "بالأشرم"* و أتباعه. و قد خلّد القرآن الكريم هذه الذكرى في سورة الفيل: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ (5)﴾[4].

و الملاحظ أنّ صيغة اسم المفعول قد ساهمت في إعطاء المعنى وُضوحا و دقّة أكبر، تجلّت في أنّ للكعبة ربّا يحميها من كلّ أذى قد يُلحقه بها أحد أشياع الكُفر، و من دخل بيت الله أمن على نفسه فلا يناله أحد بسوء، و من جَحد فريضة الحجّ فقد كفَرَ، و الله غنيّ عنه و عن حجّه و عمله، و عن سائر خلقه، و من قُدِر له قصدُ البيت الحرام فكأنّ الله قد اصطفاه بعنايته الإلهية، و اختاره من بين خلقه، و دعاه لتلبية نداء الحجّ، لقوله تعالى: ﴿وَ إِنَّهُمْ عِنْدَنَا

---

[1] – أحمد مختار عمر و مصطفى النحاس و محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، ط4، دار السلاسل للطباعة و النشر، الكويت، 1414هـ- 1994 94 1:137.

[2] – ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374.

[3] – عبد الحميد السّيد، المغني في علم الصرف، ص: 216.

* قامت جماعة من جيش "أبرهة" بقيادته بحرب جيش "أرياض"، و أثناء المعركة ضُرب هذا الأخير ضربة قويّة بسيفه وقعت على جبهته فشرمت حاجبه و عينه و أنفه و شفته، فبذلك سُمّي "أبرهة الأشرم".

[4] – سورة الفيل، الآيات: 1- 5.

لَمِنَ المُصْطَفِينَ الأَخْيَارِ﴾[1]، و ما زاد معنى البيت تأكيدا، البيت الذي سبقه، حين قال الشاعر[2]:

49- رُزِقُوا مَوَاهِبَ قُرْبِهَا بِعِنَايَة مِنْ وَاهِب الخَيْرَاتِ لَا يَتَصَنَّعِ.

و من ذلك أيضا نجد قوله[3]:

83- إِنْ لَمْ يَلُحْ فَهُوَ المُحقَّقُ صِدْقَهُ وَ الصُّبحُ مَعْرُوفٌ وَ إِنْ لَمْ يَطْلُعِ.

فصيغة (معروف) على وزن (مَفْعول) من الفعل المتعدّي (عَرَفَ)، و القاعدة الصّرفية تنصّ على أنّ: اسم الفاعل يُصاغ من الفعل الثلاثي المُتصرّف على وزن (مَفْعُول) قياسيا، و إن كان لازما ذُكر معه جارّ و مجرور أو ظرف أو مصدر، لأنّ المعنى لا يكتمل إلّا بذلك. أما الفعل المُتعدّي فلا يُشترط فيه ذلك[4]. كالبيت السابق.

و يمكن إجمال ورود صيغة اسم المفعول المشتقة من الفعل الثلاثي و غير الثلاثي في الجدول الآتي، علما أنّه يُشتق من غير الثلاثي «على وزن المضارع، مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و فتح ما قبل الآخر»[5] و أنّ الترتيب كان على أساس ترقيم الأبيات في القصيدة، و أنّنا سنعيد إدراج ما ذكرناه سابقا في هذا العنصر في الجدول لغرض الدراسة الإحصائية التي ستليه:

اسم المفعول	وزنه	الفعل الذي اشتق منه	رقم البيت في القصيدة
مُعظَّم مُكرَّم	مُفَعَّل مُفَعَّل	(عُظّم) رباعي (كُرّم) رباعي	13
مُكرَّمِ	مُفَعَّل	(كُرّم) رباعي	16
مُضيَّع	مُفَعَّل	(ضُيّع) رباعي	20
الطُّلَّع	الفُعَّل	(أطلع) رباعي	21
مُتبَع	مُفْعَل	(اتُبِع) رباعي	44

[1] – سورة ص، الآية: 47

[2] – ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374.

[3] – المصدر السابق، ص: 375.

[4] – ينظر: سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية –دراسة صرفية دلالية إحصائية، ص: 60

[5] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص: 82

مَطرُود	مَفْعُول	(طُرِد) ثلاثي	50
مُودَع	مُفْعَل	(اودِع) رباعي	51
مُبرقعة	مُفَعْلَلَة	(بُرقِع) رباعي	56
مَبرور	مَفْعُول	(بَرَّ) ثلاثي	61
مُنزَع	مُفْعَل	(أُنزِعَ) رباعي	64
مُقنَع	مُفْعَل	(أُقرِعَ) رباعي	69
مُختار مُمدع	مُفْعَال مُفْعَل	(اختير) خماسي (أُمدِع) رباعي	70
مُوطّأ	مُفَعَّل	(وَطَّأَ) رباعي	74
مُستجاد	مُستَفْعَل	(اسْتُجيدَ) سداسي	75
مُعجَز مُعجَب مُرسّع	مُفْعَل مُفْعَل مُفْعَّل	(أُعجِزَ) رباعي (أُعجِبَ) رباعي (رُسِّعَ) رباعي	80
مُفصَّل مُجمَل مُحكَم مُستَبدَع	مُفَعَّل مُفْعَل مُفْعَل مُسْتَفْعَل	(فُصِّلَ) رباعي (أُجْمِلَ) رباعي (أُحْكِمَ) رباعي (استُبدِعَ) سداسي	81
مَعروف	مَفْعُول	(عُرِفَ) ثلاثي	83
مُستجمَع	مُسْتَفْعَل	(استُجمِعَ) سداسي	89
مُروَّع	مُفَعَّل	(رُوِّعَ) رباعي	92
مُشبَع	مُفَعَل	(أُشبِعَ) رباعي	96
مُصدّع	مُفَعَّل	(صُدِّعَ) رباعي	98
مُرَقَّع	مُفَعَّل	(رُقِّع) رباعي	99
مُشقَّع	مُفَعَّل	(شُقِّعَ) رباعي	99

مَكروه	مَفْعُول	(كَره) ثلاثي	105
مُروّع	مُفَعَّل	(رُوِّعَ) رباعي	106

يمكن استخلاص النقاط الآتية من الجدول أعلاه:

- تكرّر اسم المفعول المشتق من أفعال رباعية (24 مرّة) بنسبة (75٪) فاحتلّ بذلك الصدارة بين الأفعال الأخرى، و بلغ تكراره من الأفعال السداسية ثلاث مرّات؛ أي بنسبة (9,37٪) لكلّ منهما، أما من الأفعال الخماسية، فتكرّر اسم المفعول مرّة واحدة فقط بنسبة (3,12٪) و من الفعل الثلاثي مرّة واحدة بنسبة (3,12٪) أيضا.
- تنوّعت أوزان اسم المفعول في القصيدة، و جاءت صيغة (مُفَعَّل) أكثر الصيغ استخداما، فقد بلغ تكرارها (12 مرّة)، بينما (مَفْعَل) (10 مرّات)، فكانت النسبة بينهما متقاربة، تليهما صيغتا (مفعول) (4 مرات) و (مُستفْعَل) التي تكرّرت (3مرات)، و أخيرا صيغ (فُعَّل) و (مُفَعلل) و (مُفعال) تكرّرت (مرّة واحدة) فقط.
- تكرّر اسم المفعول (مُكرّم) مرّتين في بيتين مختلفين، الأوّل في البيت الثالث عشر و يقصد به الشاعر أنّ أكبر مطمح له هو العيش مع أحبابه من السلف الصالح، الكريم الطيب السيرة و المنشأ.

أما الثاني في البيت السادس عشر فيقصد به كريم الأماكن المتواجدة في البقاع المقدّسة و طهرها، و تلهّفه الشديد للحلول بها و التمتع بعظمتها اللامتناهية.

- أمّا عن دلالة اسم المفعول، فهي متنوّعة في القصيدة، و رغم أنّ النّحاة يكادون «**يُجمعون على دلالة اسم المفعول على الحدث، و الحدوث، و على من وقع عليه الفعل (...) غير أنّ بعضهم لم ينصّ على الحدوث فيه**»[1] و على وجود دلالات أخرى، قد يُسهم السياق في إفادتها، و من ذلك الدلالة على الزمن مثل: مُتبَع، كما قد يدلّ على الحال، مثل معجّب، أو على الاستمرار مثل: مُعجَز، و «**صيغة اسم المفعول (...) تدلّ على**

[1] – سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية، ص:126.

الدوام إذا اتّصلت بها ( )»[1] مثل: الطُّلَع. وقد تأتي للدلالة على اسم الذات نحو: محمود أو مأمون(أسماء علم)، و هي في هذه الحال تكون مُجرّدة من الدلالة على الحدث و الزمن، و تعامل معاملة الأسماء غير المشتقة[2]. و الملاحظ أنّ الشاعر لم يورد مثل هذه الحالة في عينيّته، لكن المؤكّد أنّ تنوّع صيغ اسم المفعول و دلالاته أضاف لأسلوب الشاعر نوعا من التّيمز و التّفرّد، و لمعانيه وضوحا و دقّة أكبر.

3-اسم التفضيل:

عُرِّف اسم التفضيل بتعريفات عدّة، من أجمعها أنّه «اسم مصوغ على وزن " w" للدلالة على أنّ شيئين اشتركا في صفة، فزاد أحدهما على الآخر فيها»[3].

و على هذا الأساس توافق اسم التفضيل مع صيغة التعجّب في كثير من المسائل، و لذا ضمّهما "سيبويه" في سياق واحد عند بيانه لمفهوم ( ) التعجّب، فقال: «و غذا قُلت: مَا أَفْعَلَهُ، فأنت تريد أن ترفعه عن الغاية الدنيا، و المعنى في (أَفْعِلْ به) (ما أَفْعَلَهُ) واحد، و كذا (أَفْعَلُ منه)»[4].

و يتوافق اسم التفضيل مع اسم التّعجب أيضا في الشروط التي يجب أن توجد في المصوغ منه، و تلك الشروط هي:[5]

أ- أن يكون له فعل، فإن اشتُقّ مما ليس له فعل فشذوذ.

ب- أن يكون الفعل ثلاثيا مجرّدا.

ج- أن يكون تاما؛ بمعنى أنه لا يُصاغ من كان و أخواتها الناقصة لشبهها بالأدوات.

---

[1] - المرجع نفسه، ص:127

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:128.

[3] - عبد الحميد السّيد، المغني في علم الصرف، ص: 222

[4] - سيبويه، الكتاب، ج4 2 2 97:2

[5] - ينظر: فريد بن عبد العزيز السليم، الخلاف التصريفي و أثره الدلالي في القرآن الكريم، ط1، دار ابن الجوزي، المملكة العربية السعودية، 1427هـ، ص ص: 384: 385

د- أن لا يكون الوصف منه على ( ) الذي مؤنّثه (فَعْلاء)، و أجاز الكوفيون صياغته من السواد و البياض لأنّهما أصلا الألوان.

هـ- أن يكون متصرّفا، فلا يُصاغ من الأفعال الجامدة و الأفعال ناقصة التصريف.

و- أن يكون معناه قابلا للتفاضل و التفاوت.

ز- أن يكون مبنيا للمعلوم، فلا يُصاغ من المبني للمجهول.

ح- أن يكون مُثبتا، فلا يُصاغ من الأفعال المنفية.

و إذا كان الفعل غير مستوف لهذه الشروط لا يُصاغ منه اسم التفضيل مباشرة، و إنّما يُتوصّل إلى التفضيل منه بذكر مصدره الصريح مع اسم تفضيل مناسب[1].

و قد ورد هذا البناء (9 مرات) في (8 أبيات من القصيدة)، على النحو الآتي:

قال الشاعر:[2]

11- وَ إذا سَمِعْتُ على النَّوَى أَخْبارَكم وَقَعَتْ مِنَ الأَسمَاعِ أَحسَنَ مَوْقِعِ

جاءت كلمة (أحسن) على وزن ( ) من الفعل الثلاثي، المُتصرّف، المعلوم، التام، المثبت، القابل للتفاوت: (حَسُن) للدلالة على الإتّصاف بالحدث من جهة تفضيله على غيره مما يتّصف بالحدث، «و يبدو أنّ إلحاح الشعراء على توظيف هذه الصيغة في مدائحهم كان يهدف إلى إطلاق تصوّر المُتلقي إلى أقصى مدى له»[3]. و قد جاء استعمال اسم التفضيل في هذا البيت نكرة مجرّدا من ( ) التعريف مضافا إلى نكرة، فكان حكمه وجوب الإفراد و التذكير و أن يُطابق المضاف إليه الموصوف.[4]

---

[1] – ينظر: يوسف الحمادي و محمد محمد الشناوي و محمد شفيق عطا، القواعد الأساسية للنحو و الصرف، ط1، الهيئة العامية لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1415هـ- 1994 94 1:215

[2] – ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372

[3] – أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، قضاياه الموضوعية و الفنيّة "عصر الطوائف"2 13، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2003 03 2:283.

[4] – ينظر: صالح سليم الفخري، تصريف الأفعال و المصادر و المشتقات، (د ط)، عصمى للنشر و التوزيع، القاهرة، 1996 96 1:227.

أما عن معنى البيت، فالشاعر يذكر أنّ سماعه لأخبار أحبابه على ما به من بعد المسافة و حنين اللقاء أحبّ إلى قلبه من شرب الماء البارد و هو صديان، فأخبارهم تُثلج الصدر و تقرّ العين.

و الجدول الآتي بيان لتوزيع صيغ أسماء التّفضيل الواردة في القصيدة و الأفعال التي اشتقّت منها، و دلالاتها على المعاني المختلفة:

اسم التفضيل	الفعل الذي اشتقّ منه	دلالته في السياق	رقم البيت
أحسن	حَسُن	الوضاءة و البهاء	11
الأوسع	وسع	الرحابة و الانشراح	48
أحسن	حسن	الوضاءة و البهاء	53
أمكن	مكن	التمكن و التحكّم	53
أشرف	شرف	الطّهر و النقاء	60
أكرم	كرم	الجود و العطاء	61
أفضل	فضل	المفاضلة و الأولوية	63
أجمل	جمل	البهاء و الإشراق	102
الأفضع	فضع	الرّهبة و الغبن و الانكسار و المذلّة	105

تمعّن الجدول يسمح لنا بملاحظة ما يلي:

- تكرّر اسم التفضيل (أحسن) مرّتين، و ورد في بيتين متباعدين.
- بعض أسماء التفضيل جاءت نكرة خالية من ()) التعريف، و بعضها الآخر معرفة مثل: الأوسع، و في هذه الحالة وجب مطابقة اسم التّفضيل للمُفضّل.
- تنوّعت دلالات اسم التفضيل حسب السياق، و خلت جميعها مما يدلّ على لون أو عيب أو حلية.

4-صيغة المبالغة:

صيغ المبالغة هي «أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى و تقويته و المبالغة فيه»[1]، و قد حملها النحاة على اسم الفاعل؛ لأنّها تتّفق معه في الدلالة على الحدث و فاعله، مع غفادتها معنى المبالغة و التكثير.[2]

و لم يحدّد النحاة ضوابط خاصة بأمثلة المبالغة يمكن من خلالها تحديد الصيغ القياسية من غير القياسية، إلاّ أنّ ما ذهب إليه جمهور النحاة هو أنّها: «تُصاغ من الثلاثي متعديّا في الغالب، و المشهور منه خمسة»[3] و هي:

فَعَّال، مِفْعال، فَعول، فَعيل، فَعِل. و هناك أوزان أخرى غير مشهورة، لكنّها قليلة، و رأى الصّرفيون القدماء أنّها سماعية و لا يُقاس عليها غير أنّ الحاجة اللغوية تقتضي القياس عليها كما يفعل كثير من اللغويين في العصر الحديث، منها: فَاعُول، فِعِّيل، مِفْعِيل، فُعْلَة، فُعَّال.[4]

و يمكن حصر ما ورد في القصيدة من صيغ في الجدول الآتي:

صيغ المبالغة	وزنها	الفعل الذي اشتقّت منه	دلالتها	رقم البيت
شريف	فَعِيل	شرف	الطّهر و النقاء	32
كريم	فَعِيل	كرم	الجود و السخاء و العطاء	33
رفيع	فَعِيل	رفع	المرتبة العالية	57
رقيب	فَعِيل	رقب	الحراسة و الحفظ	59
شريف	فَعِيل	شرف	الطّهر و النقاء	68
غليل	فَعِيل	غلّ	شدّة العطش و حرارته	71
كريم	فَعِيل	كرم	الجود و السخاء و العطاء	73
منيع	فَعِيل	منع	القوّة و الحصانة	78
بليغ	فَعِيل	بلغ	طلاقة اللسان	79
رفيع	فَعِيل	رفع	علوّ الشأن و الرّقة	84

[1] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص:77

[2] – ينظر: سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية، ص:27.

[3] – عبد الحميد السيد، المفتي في علم الصرف، ص:204.

[4] – ينظر: المرجع السابق، ص ص: 205: 206.

شفيع	فَعِيل	شفع	مشفق رغم قوّته	99
صدّيق	فعِّيل	صدق	كثرة الصّدق	110
فاروق	فَاعُول	فرق	التّفريق بين الحقّ و الباطل	110

يتّضح من الجدول أنّ أغلب صيغ المبالغة جاءت على وزن (فَعيل) بنسبة (84,61٪)) أمّا بقية الأوزان (فِعِّيل و فاعول) بنسبة (7,69٪) لكلّ منهما.

- جميع الأفعال التي اشتقّت منها ثلاثية و مختلفة الأوزان.
- دلالاتها متنوّعة حسب مُقتضى الحال و السياق.
- تكرّر لفظ (كريم) مرّتين في بيتين متباعدين، و كذلك لفظ (شريف) و (رفيع).
- توزّعت صيغ المبالغة على مساحة قيلة من القصيدة، و بشكل متقارب. و ذكر في كلّ بيت صيغة مبالغة واحدة ما عدا في البيت (110) ذكرت صيغتان متلاحقتان، و كلاهما صفة للخلفاء الراشدين، الأولى لقب "أي بكر" رضي الله عنه، لأنّه صدّق الرسول –صلّى الله عليه و سلّم– بحاذثة الإسراء و المعراج، في حين كذّبه الكثير ممّن كفر به، و ارتدّ كثير ممّن آمن به.

أمّا الثانية فلقب أمير المؤمنين "عُمر بن الخطاب" رضي الله عنه لأنّه كان يفرّق بين الحقّ و الباطل و لا يظلم أحدا.

5–الصيغة المشبّهة:

تفاوت العلماء في تحديد معنى الصفة المشبّهة، فـ "سيبويه" مثلا لم يقدّم تعريفا لها، و اكتفى بالحديث عنها من ناحية العمل النّحوي و ضوابطه، و التّقديم و التّأخير، و الاستشهاد على ذلك بما تيسّر من شواهد النّحو.[1]

بينما عرّفها "ابن السّراج" بقوله: «الصفات المشبّهة بأسماء الفاعلين: هي أسماء يُنعت بها، كما يُنعت بأسماء الفاعلين، و تُذكّر و تُؤنّث، و يدخلها الألف و اللام، و تُجمع بالواو و النون

[1] – ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1 ،194:.

كاسم الفاعل و أفعل التّفضيل، كما يجمع الضمير في الفعل، فإذا اجتمع في النعت هذه الأشياء التي ذُكرت، أو بعضها شبّهوها بأسماء الفاعلين»[1].

أمّا المحدثون، فيكاد مُعظمهم يوافق القدماء في هذه المسألة، فـ "عبّاس حسن" عرّفها بقوله إنّها «اسم مشتقّ يدلّ على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا عامّا»[2]، و اكتفى "فخر الدين قباوة" بالقول «إنّها صفة تشتقّ من المصدر للدلالة على كونها لصاحبها»[3]، بينما ذهبت "خديجة الحديثي" إلى أنّها «ما اشتقّ من مصدر فعل لازم للدلالة على اتّصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت و الدوام»[4].

و يمكن إيجاز هذه التّعريفات بالقول: إنّ الصفة المشبّهة وصف مشتقّ من لازم –في الغالب– بقصد نسبة الحدث إلى ذات الموصوف به، نسبة تفيد الثبوت و الاستمرار، و هي تجري على اسم الفاعل في العمل، درن جريانها على الفعل في عدد الحروف و السكنات و الحركات.

و قد صرّح العلماء «بأنّ الصفة المشبّهة سُميّت بهذا الاسم؛ لأنّها شابهت اسم الفاعل، و قد توسّع بعض العلماء في تحديد أوجه الشبه هذه»[5].

أمّا عن ضوابط اشتقاق الصفة المشبّهة، فقد حدّد جمهور النّحاة ضوابط خاصة بها، يمكن إيجازها بلوزم الفعل الذي تُبنى منه، و ثلاثيته و تصرّفه، و دلالتها على الثبوت و الاستمرار. و أشهر أوزان الصفة المشبّهة هي:

أ– إذا كان الفعل على وزن (□ □)، فإنّ الصّفة المشبّهة تُشتق على ثلاثة أوزان:

– فَعِل الذي مؤنّثه فَعِلة، و ذلك إذا كان الفعل يدلّ على فرح أو حزن أو أمر من الأمور التي تعرض و تزول و تتجدّد.

---

[1] – البغدادي (أبو بكر ابن السراج)، الأصول في النّحو، تح: عبد الحسين الفتلى، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1405هـ– 1985م، ج1 ص:130.

[2] – عباس حسن، النحو الوافي، ج3 ص:284.

[3] – فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء و الأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، 1408هـ– 1988م، ص:160.

[4] – خديجة الحديثي، أبنية الصّرف في كتاب سيبويه، ط1، منشورات مكتبة النّهضة، بغداد، 1385هـ– 1965م، ص:275.

[5] – سيف الدين طه الفقراء، المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية، ص:41

- أَفْعَل الذي مؤنّثه فَعْلاء، و ذلك إذا كان الفعل يدلّ على لون أو عيب أو حلية.
- فَعْلَان الذي مؤنّثه فَعْلى، و ذلك إذا كان الفعل يدلّ على خلوّ أو امتلاء.

ب- إذا كان الفعل على وزن ( )، فإنّ الصّفة المشبّهة تُشتقّ على الأوزان الآتية: فَعَل، فُعُل، فَعَال، فَعُول، فُعال.

ج- إذا كان للفعل وزن ( )، فإنّ الصفة المشبّهة منه، التي تختلف عن وزن اسم الفاعل و عن وزن من أوزان صيغ المبالغة، تأتي غالبا على وزن فَيْعَل. و هناك أوزان أخرى للصفة المشبّهة مثل: ... و غيرها.[1]

و قد بلغ تكرار الصفة المشبّهة في القصيدة (6 مرات)، و يمكن بيان الأصول التي اشتُقّت منها الأبنية الدالة عليها، و تحديد دلالاتها في الجدول التالي:

الصفة المشبّهة	وزنها	أصلها	دلالتها من السياق	رقم البيت
حَسناء	فَعْلاء	حسن	البهاء و الإشراق و الجمال	40
العذراء	فَعْلاء	عذر	الشرف و الطّهر	52
حُلوٌ		حلا	اللّذة و المتعة	77
سَهْلٌ		سهل	البساطة و الابتعاد عن التّعقيد	78
عَجَبٌ		عجُب	الغرابة و ما لم يؤلف	96
خَيْرٌ		خيّر	البرّ و الاحسان	109

يتبيّن من الجدول أنّ معظم صيغ الصفات المشبّهة جاء على أوزان مختلفة و بنسب متباينة، تنوّعت بين التذكير و التأنيث، و الملاحظ أنّها حملت دلالات حسنة و إيجابية في عمومها، و خلت مما دلّ على عيب أو سلب أو شرّ.

[1] - ينظر: عبد الرحمن الراجحي، التطبيق الصرفي، ص ص:979 80.

و على العموم، فقد وظّف الشاعر المشتقات في قصيدته بشكل يؤكّد تمكّنه من اللغة نحوها و صرفها، و للتّعرّف على درجات شيوعها، و نسبتها إلى الأبنية الأخرى جميعها، فقد رتّبت الأبنية في الجدول التالي:

المشتقات	التكرار	النسبة
اسم الفاعل	32	٪34,78
اسم المفعول	32	٪34,78
صيغة المبالغة	13	٪14,13
اسم التفضيل	9	٪09,78
الصفة المشبّهة	6	٪06,52

في قراءة موجزة لهذا الجدول، يتّضح أنّ المشتقات الأكثر شيوعا تتمثّل في اسم الفاعل و اسم المفعول بنسبة موحّدة هي (٪34,78)، و قد شكّل توافق تكرار عددهما في القصيدة سمة مميّزة لأسلوب الشاعر، تليهما صيغة المبالغة التي تكرّرت (13 مرّة) بنسبة (٪14,13)، ثم اسم التفضيل و تكرّر (9 مرات) بنسبة (٪09,78)، و جاءت الصفة المشبّهة بنسبة (٪06,52) بتكرار قُدّر بـ (6 مرّات).

و قد أظهرت الدراسة الإحصائية خلوّ هذه المشتقات من حالات شذوذ أبنيتها، و لعلّ مردّ ذلك أن مثل هذه الحالات هي أقلّ لزوما في أداء المعاني الدّالة، و بالتالي تخلّى الشاعر عن توظيفها في تعابيره، و اقتصر الاستخدام على المشهور منها، ما دلّ على إلمام الشاعر بالدرس الصرفي، و اعتماده منهجية دقيقة في اختياره للأسماء و المشتقات، و تقديمها في قالب شعري بديع للمتلّقي.

ثانيا:الأفعال:

ذكرنا سابقا أنّ علماء العربية يحدّدون عمل الصرف في موضوعين اثنين هما: الاسم المتمكن، و الفعل المتصرّف، و نقصد بهذا الأخير: «ما له مضارع و أمر، و تصاغ منه المشتقات، مثال ذلك: دَخَلَ»[1].

و لعلّ من نافلة القول التذكير بدلالة الاسم على الثبوت، و الفعل على الحركة و التجدّد و التنوّع في المعنى. و لنأخذ مثلا من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿أَوَ لَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَ يَقْبِضْنَ مَا يُمسكهنّ إِلَّا الرَّحْمَن إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ﴾[2]. يقول "الزمخشري": «فإن قلت: لِمَ قيل: و يقبضن، و لم يقل: و قابضات؟ قلت: لأنّ الأصل في الطيران هو صفّ الأجنحة؛ لأنّ الطيران في الهواء كالسباحة في الماء، و الأصل في السباحة مدّ الأطراف و بسطها، و أمّا القبض فطارئ على البسط للاستظهار به على التحرّك، فجيء بما هو طار غير أصل بلفظ الفعل، على معنى أنّهن صافات، و يكون منهنّ القبض تارة كما يكون من السابح»[3].

و فضلا عن الحركة و الحياة التي يهبهما الفعل –كما في الآية الكريمة– للتركيب اللغوي، فإنّ له أيضا معاني أكثر و ألطف، فقد يُزاد على بنية الفعل حرف أو حرفان أو ثلاثة أحرف ليحصل المتكلّم على ما يرومه من معان. يقول "سيبويه": «و المعنى الذي في يفعل هو في الثلاثة إنّ الزوائد تختلف ليُعلم ما تعني»[4].

و قد تكون الحاجة إلى التعبير بالأفعال في لغة التخاطب العادي أقلّ منها في اللغة الفنية التي تُدرس فيها على أنّها مظهر لغوي و ملمح أسلوبي؛ لأنّها توحي للمبدع و للمتلقّي دلالات جمالية متنوّعة لا يستشعرها المتكلّم و السامع العاديان.

و غير المعاني الجمالية، فإنّ المبدع يفيد من الصيغ المختلفة لهذه الأفعال و تقسيماتها المختلفة في إقامة موسيقاه الشعرية، و الحفاظ على انتظام الوزن، و الحصول على المعنى

---

[1] – مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص:275.

[2] – سورة الملك، الآية: 19

[3] – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، 1417هـ– 1977م، ج2 ص:585.

[4] – سيبويه، الكتاب، ج4 ص:281.

المراد إيصاله للمتلقّي. و على هذا الأساس سيكون البحث عن الأفعال في القصيدة وفق ما رآه الشاعر أيضا.

1-الصيغ الفعلية:

تعدّ الصيغ الفعلية المجرّدة و المزيدة ذات أهميّة كبيرة في التحليل الصرفي، ذلك أنّها تثري الدراسة، و تكشف عن قيم جمالية و فنية و تعبيرية في اللغة، مبيّنة أثر الدلالة الصرفية في المعنى، مما يخدم الحملة و يجعلها ذات معنى بحبث لو تغيّرت صيغها الفعلية تغيّرت معانيها، و على هذا الأساس تشكّل الصيغة الفعلية سمة أسلوبية مميّزة.

و قد حظيت الصيغ الفعلية العربية عامّة، و الثلاثية منها خاصّة باهتمام الدارسين من علماء العربية الأقدمين الذين بحثوا في اللغة و الصرف و النحو، إلّا أنّ أكثرهم لم يُفرد دراستها في مصنّفات خاصّة، أو يفصلها عن غيرها من مواضيع و علوم العربية الأخرى، بل جاءت متناثرة في صفحات مصنّفاتهم تلك، و لا خيار للباحث فيها إلّا أن يتفحّص هذه المصنّفات بدقّة و رويّة لكي يعثر عليها بعد جهد جهيد.

و يمكن تعميم هذا القول على أكثر مؤلّفات الباحثين اللغوية في الوقت الحاضر، إلّا أنّهم جعلوا دراستها أكثر اختصاصا ممّا سبق حين أفردوها في أبواب و فصول خاصّة ضمّتها كتب فقه اللغة و الصرف، فصار الرجوع إليها أكثر يُسرا، و أسهل سبيلا. ثمّ إنّ للفعل الواحد و لا سيما الثلاثي مصادر متعدّدة، و صيغا مختلفة، و ممّا جاء في القصيدة المدروسة ما يلي:

أ- صيغة فَعَلَ: فعل بفتح العين نحو قول الشاعر:[1]

46- خَفَضَتْ جَنَاحَ اللُّطْفِ حِينَ رَأَتْهُمُ وَ وَفَتْ بِمَا شَاقُوا وَ لَمْ تَتَمَنَّعِ

الفعل (خفض) ثلاثي مجرّد، و يُقصد بالثلاثي المجرّد ما كانت حروفه كلّها أصولا، و يدلّ زمنه الماضي على حدث وقع و انتهى في وقت سابق.

و مثله قول الشاعر:[2]

93- و حمامة سترت عليه و دوحة فلتت و سل سراقة تسمع

[1] - ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374.

[2] - المصدر نفسه، ص:376

فالفعلان (ستر) و (فلت) كلامها ثلاثي مجرّد و ماض، و ختما بتاء التأنيث فالأولى تعود على الحمامة التي وجد المشركين قائما على الغار الذي توارى فيه الرسول صلّى الله عليه و سلّم و صاحبه أبو بكر الصديق رضي الله عنه، فجعلها الله تعالى سببا في حمايتهما من كيد المشركين.

أما التاء الثانية فتعود على الدوحة؛ أي الشجرة العظيمة المشعّبة، ذات الفروع الممتدّة التي قيل إنّ الله عزّ و جلّ أمرها، فخرجت في وجه النبي صلى الله عليه و سلّم تستره، و إنّه تعالى بعث العنكبوت فنسجت ما بين الغار و الشجرة.

ب- صيغة فَعَّل: تنتج هذه الصيغة عن تضعيف عين أصلها الثلاثي، و يكون لها من المعاني الصرفية: النقل و النّزع و التكثير و النسبة و الصيرورة. و قد وردت في القصيدة في عدّة مواطن نحو قول الشاعر:[1]

35- وَ اعْلَمْ إِذَا قَبَّلْتَ أَنَّ الله قَدْ بَايَعْتَ فَهوَ يَمِينُهُ فِي مَا دُعِي

الفعل (قبّل) على وزن (فَعَّل) و جاء ساكنا لاتّصاله بالتاء المتحرّكة و يقصد به الشاعر تقبيل الحاج للحجر الأسود في الكعبة الشريفة. و نحو قوله أيضا:[2]

37- هَلَّا ذَكَّرْتَ وَ فِي التَّذَكُّرِ رَاحَةٌ مَا بِالمُحَصَّبِ مِنْ هَنًى وَ تَجَمُّعِ

حمل الفعل (ذكّر) في البيت دلالة التكثير؛ و قد حصل بالمبالغة في الفعل بزيادة في معنى الفعل الأصل، و كلاهما متعدّ يحتاج إلى مفعول به ليُتمّ معناه، فأصل الفعل هو (ذَكَرَ) مثل: ذكر المؤمن الله، بينما جعله الشاعر على وزن (فَعَّل) مثل: ذكّر الإمام المصلين. و لعلّ الشاعر في هذا البيت يعظ غيره و ينصحه بكثرة تذكير الغير بيوم الجزاء، يوم الحساب و العقاب، يوم تشهد علينا ألسنتنا شهادة حقّ بما كنّا قد قصّرنا في حقّ الله سبحانه و تعالى.

يقول الشاعر في بيت سابق لهذا البيت:[3]

36- وَ غَدًا يَكُونُ لَهُ لِسَانٌ شَاهِدٌ لِلآثِمِينَ لَهُ شَهَادَةُ مَنْ يَعِي

ج- صيغة افتعل: في مثل قول الشاعر[1]:

---

[1] - المصدر السابق، ص:373.

[2] - المصدر نفسه، (ص ن).

[3] - المصدر نفسه، (ص ن).

08- وَافَيْتُم وَ الجِسْمُ يَحرِزُ قَلْبَهُ ثُمّ انثَنَيْتُ وَ مَا أَرى قَلْبِي مَعِي

(انثنيت) هنا على وزن (افتعلت)، و الواقع أنّ صيغة (انفعل) لها دلالات عيديدة، منها: المطاوعة و المشاركة و الاتّخاذ، لكنّها جاءت في البيت بدلالة الاتّخاذ؛ بمعنى اتّخاذ الشاعر وضعية الانثناء. و مثله قول الشاعر أيضا[2]:

65- فمن ادّعى تفضيل (...) يرى قام الدليل له على ما يدّعي*

جاء الفعل (ادّعى) حاملا دلالة المشاركة؛ أي مشاركة الغير ما افتراه الشّخص المقصود و ادّعاه بغير وجه حقّ.

د- صيغة يتفعّل: نحو قول الشاعر[3]:

10- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي في المسك من أرب متى يتضوّع

(يتضوّع) على وزن (يتفعّل) و أصله (تفعّل) لكن سبقته ياء المضارعة دليلا على أنّ زمنه وقت الحاضر. و مثله قول الشاعر[4]:

49- رُزقوا مواهب قُربِها بعناية من واهب الخيرات لا يتصنّع

ف (يتصنّع) على وزن (يتفعّل)، التي لها معان عدّة، منها: المطاوعة و الاتّخاذ و التجنّب و التكرار و الطلب و الاعتقاد و الصيرورة، لكنّها جاءت في البيت لنفي التّكلّف عن الله سبحانه و تعالى في وهبه الخيرات لعباده الضّعفاء.

إنّ تعدّد صيغ الأفعال في القصيدة، قد ضمن تنوّعا داخليا في تركيبها و تفرّدا في طريقة بناء أساليب تقديمها، و هذا ما ميّز أبياتها التي تسعى غلى تقديم الحدث بالتنقّل السريع بين الصيغ المختلفة، بل إنّنا نعثر عليها أحيانا مجتمعة في بيت واحد مثل قول الشاعر[5]:

87- قمرٌ يُشَقُّ و أنجُمٌ طلعَت به و مَغيبُ شمسٍ ثمَّ قيل لها اطْلُعي

2-المجرّد و المزيد:

---

[1] - المصدر السابق، ص:372

[2] - المصدر نفسه، ص: 374

* - سقطت كلمة من البيت، و قد أشار الناسخ إلى مكانها بسهم دون أن يكتبها في الهامش.

[3] - ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372

[4] - المصدر نفسه، ص:374

[5] - المصدر نفسه، ص: 375

يقرّر علماء العربية أنّ الفعل لا يقلّ عن ثلاثة أحرف أصلية؛ بمعنى أنّه لا يمكن أن يكون له معنى إذا سقط منه حرف واحد في صيغة الماضي.

و هذه المسألة ليست خاصّة باللغة العربية وحدها، بل هي معروفة في اللغات الأوربية الحيّة مثلا، و هي أوضح ما تكون في اللغة الألمانية، حيث نعرف "أصلا" أو " " معيّنا تُزاد عليه أحرف خاصّة لتؤدّي وظائف محدّدة[1].

و الفعل المكوّن من أحرفه الثلاثة يسميه الصرفيون: مجرّدا، و يعرّفونه بأنّه «ما كانت حروفه كلّها أصولا، و لا يمكن إسقاط اي منها لغير علّة (...) أمّا ما يسقط لعلّة فلا يُعدّ »[2].

أمّا الفعل الآخر فيسمّونه مزيدا، و هو «كلّ فعل زيد على حروفه الأصلية حرف يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علّة صرفية، أو حرفان، أو ثلاثة أحرف»[3].

و الفعل المجرّد قسمان: ثلاثي و رباعي، و المزيد أيضا قسمان: مزيد ثلاثي و رباعي.

أ- المجرّد الثلاثي:

إذا نظرنا إلى المجرّد الثلاثي في صيغة الماضي وجدنا له ثلاثة أوزان؛ و ذلك لأنّ فاءه متحرّكة بالفتح دائما، و لأنّ لامه متحرّكة بالفتح دائما كذلك، و تبقى عينه التي تتحرّك بالفتح و الضّم و الكسر[4]، فتكون أوزانه على النحو الآتي:

- : مثل: (سَمَح) في قول الشاعر[5]:

23- و اقْرُن بأوّلِ نَظرةٍ أُخرَى وَ لَا تُفرِد وَ إنْ سَمحَ الزّمانُ تَمتَّعِ

و مثل ذلك أيضا الفعل (دَخَلَ) في قوله[6]:

31- وَ إذَا دَخَلْتَ فَمِنْ كُداءٍ مثلما دَخلَ الرَّسولُ وَ بالمُخصَّب فَارْبَعِ

و بالصيغة نفسها جاء الفعل (شَرَحَ) في قوله[1]:

---

[1] - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص27.

[2] - عبد الحميد السيد، المغني في علم الصرف، ص:126.

[3] - عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص126.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، (ص ن).

[5] - ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:373.

[6] - المصدر نفسه، (ص ن).

82- و إذا وقفت به على متشابه شرح الفؤاد بسره المستودع

و جميع هذه الأفعال يوحي لنا بنوع من الاستقرارا و السكينة، و كذلك البساطة و التجرّد من التكليف و التعقيد، و هي تتفق و ما يدلّ عليه سياق الأبيات من ذكر مكثّف للرسول صلى الله عليه و سلّم و كلّ ما يتعلّق به. فهو البسيط المتواضع، الزاهد، المتميّز ببلاغته، و سهولة حديثه صلى الله عليه و سلّم.

- : و هذه الصيغة لم ترد في نصّ القصيدة. و كذلك الأمر بالنسبة للوزن ( ). و مردّ ذلك إلى ثقل عين الفعل كسرة و ضمّة مقارنة بفتحها في ( ). أما إذا نظرنا إلى صيغة الماضي مع المضارع فإننا نجد له أوزانا ستة، يفيد في شرحها الصرفيون، و هذه الأوزان كلّها سماعية، أي لا تُبنى على قياس معيّن[2]، و نكتفي بإدراجها على النحو الآتي:

- فَعَل يَفْعُل: مثل قول الشاعر[3]:

39- وَ جَرتْ بِهِم تِلْكَ الشِّعَابَ فَمِنْهُمْ سَيْلُ يَمُوجُ بكلِّ وادٍ مُتْرَعِ

ماج ـــــ يموج (المعنى للسير و الحركة).

و قوله أيضا[4]:

105- الله يدفع كلَّ مكروهٍ به عناّ و يَستُر في المقام الأفضع

ستَر ـــــ يستُر (المعنى للستر و الإخفاء).

- فَعَلَ يَفْعِل: مثل قول الشاعر[5]:

88- و الجذع يبكي و الغمامة ظلّلت و الماء يجري أعينا من أصبع

بكى ـــــ يبكي (المعنى للحزن و الألم).

جرى ـــــ يجري (المعنى للتحوّل و الانتقال).

---

[1] - المصدر السابق، ص:375

[2] - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص:28.

[3] - ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:373

[4] - المصدر نفسه، ص:376.

[5] - المصدر نفسه، ص:375.

- فَعِل يَفْعَل: مثل قول الشاعر[1]:

92- و الذئب يشهد في الفلاة بصدقه و العنكبوت يقيه مروّع

شَهِد ـــــيَشْهَد (المعنى للإقرار).

- فَعَلَ يَفْعَل: في قوله أيضا[2]:

105- الله يدفع كلَّ مكروهٍ به عناّ و يَستُر في المقام الأفضع

دَفَعَ ـــــيَدْفَعُ (المعنى لطرح الشيء أو إبعاده).

- فَعُلَ يَفْعَلُ و كذلك فَعِل يَفعِل، و لم يتوفّر النص على أيّ من هذه الصيغ.

نلحظ مما سبق أنّ صيغة ( ) هي الأكثر ورودا في أبيات القصيدة من غيرها، بينما خلا كلام الشاعر من الصيغ الثقيلة على اللسان.

ب- المزيد الثلاثي و الرباعي:

له أوزان عديدة يذكر منها ما ورد في النص الشعري فقط:

- أَفْعَلَ، في مثل قول الشاعر[3]:

90- وَ يَدُ الفَتَى فُصِلَت فَأَحْسَنَ وَصْلَهَا و العينُ رَدَّ كَأَنَّها لَمْ تُقْلَعِ

و من المعاني التي سيقت في البيت، و زيدت لها الهمزة هي ( ) هي جعل الفعل اللازم (حسن) متعديا يحتاج إلى مفعول به، و للدلالة على استحقاق صيغة معيّنة، و هذا البيت مدرج ضمن الأبيات التي عدّد فيها الشاعر معجزات الرسول صلى الله عليه و سلّم.

- فَعَّل، مثل قوله[4]:

88- و الجذع يبكي و الغمامة ظلّلت و الماء يجري أعينا من أصبع

91- و الشاة درّت و الغزالة كلّمت و الليث كرّمه بقفر بلقع

---

[1] - المصدر السابق، ص:376.

[2] - المصدر نفسه، (ص ن).

[3] - المصدر نفسه، ص:375.

[4] - المصدر نفسه، (ص ن).

فالأفعال (ظلّل، كلّم، كرّم) جميعها زيد لها تضعيف العين (فَعَّل) للدلالة على التكثير و المبالغة.

- اِنْفَعَلَ: بزيادة الألف و النونمثل قول الشاعر[1]:

8- وَافَيْتُم و الجِسمُ يُحْرِزُ قَلْبُهُ ثُمَّ انْثَنَيْتُ و مَا أَرَى قَلبِي مَعِي

جاء الفعل (انثنى) بمعنى المطاوعة، و المطاوعة هي الانقياد و الاستعداد لقبول التّأثّر بأصل الفعل (ثنى) أو بمعنى الاتّخاذ؛ أي اتّخاذ الشاعر وضعية الانثناء.

- افْتَعَلَ: بزيادة الألف و التاء، مثل قوله[2]:

65- فَمَن ادَّعَى تَفْضِيلَ (...) يَرَى قَامَ الدَّلِيلُ لَهُ عَلَى ما يَدَّعِي

جاء الفعل (ادّعى) بمعنى الاتّحاذ، و هو أن يتشكّل مرفوع (افتعل) أو منصوبها على مثال ما أُخذ منه الفعل، كأنّ نقول: اتّخذ لنفسه ادّعاء.

- اسْتَفْعَلَ: بزيادة الألف و السين و التاء، مثل قوله[3]:

33- و اسْتَقْبِلِ الحَجَرَ الكَرِيمَ بِقُبْلَةٍ تَهَبُ الأَمَانَ لِقَلبِكَ المُتَرَوِّعِ

رغم أنّ الفعل (استقبل) فعل أمر، إلّا أنّ ما يهمّنا هو تركيبة الفعل التي حملت معنى الارتخاء و الانسجام و المطاوعة، وكأنّ الشاعر يجعل حدث استقبال الحجر الأسود الكريم بقبلة أمرا سهلا ليّنا لاجهد فيه. فما دام الحاجّ قد وطأت قدماه تلك البقعة الطاهرة، فكلّ شيء بعد تلك اللحظة المباركة هيّن لا مشقّة فيه.

لقد شكّلت صيغ الفعل المجرّدة و المزيدة ملامح بارزة في أسلوب شاعرنا، و قد استعملها و نوّع فيها و وظّفها دلاليا في تجسيد المعاني التي أراد إيصالها إلى المتلقّي، و عبّر بها عمّا في نفسه، و لو وظّف غيرها لما حصل على هذه المعاني. ثمّ إنّ الناطق المتذوّق كلام العرب يرصد الفرق بين صيغ المجرّد و المزيد، فالأولى لخفّتها كثُر استعمالها و اتّسع التّصرف فيها، أمّا الثانية فتستشعر في أوزانها جهدا أكبر و زمنا أطول بفعل الزيادات الحرفية التي تضفي

---

[1] – المصدر السابق، ص:372.

[2] – المصدر نفسه، ص: 374.

[3] – المصدر نفسه، ص: 373.

عليها دلالات جمالية عديدة، و تعطيها دفقة عروضية ينتظم بها الوزن و يستقيم، و تقدّم للشاعرية خدمات في أنساقها التعبيرية المختلفة.

3- الصحيح و المعتل:

تقسيم الفعل إلى صحيح و معتلّ يرجع إلى نوع الحروف التي يتكوّن منها. و المعروف أنّ علماء العرب قسّموا الحروف إلى صحيحة و معتلّة، فسمّوا الألف و الواو و الياء حروف علّة.

و على هذا يكون الفعل الصحيح هو «الذي تخلو حروفه الأصلية من أحرف العلّة، و هو ينقسم إلى سالم و مُضعّف و مهموز»[1].

أما الفعل الصحيح السالم فهو الذي تخلو أصوله من الهمزة و التضعيف، مثل قوله الشاعر[2]:

87- قمرٌ يُشَقُّ و أنجُمٌ طلعَت به و مَغيبُ شمسٍ ثمَّ قيل لها اطْلُعي

الفعل (طَلَعَ) ـــــأصوله خالية من الهمزة و التضعيف.

و أمّا المضعّف فهو نوعان:

- مضعّف الثلاثي و مزيده، و هو أن تكون عينه و لامه من جنس واحد، مثل قوله[3]:

90- وَ يَدُ الفَتَى فُصِلَت فَأَحْسَنَ وَصْلَهَا و العينُ رَدَّ كَأَنَّها لَمْ تُقْلَـــــعِ

91- و الشَّاة درَّت و الغزالة كَلَّمَـــتْ و اللَّيثُ كَـرَّمَهُ بِقَفْـــرٍ بَلقَـــع

فالفعلان (ردّ و درّ)عينهما و لامهما من جنس واحد، وأصلهما( ).

- مضعّف الرباعي و مزيده، و هو أن تكون فاؤه و لامه الأولى من جنس و عينه و لامه الثانية من جنس آخر. و مثل هذه الحالة لم ترد في القصيدة.

و أما المهموز، فهو أن يكون أحد أصوله همزة، سواء أكانت فاءً أم عينا أم لاما، مثل قوله:

08- وَافَيْتُم وَ الجِسْمُ يَحرِزُ قَلْبـــــــهُ ثُمّ انثَنَيْتُ وَ مَا أَرى قَلْبِي مَعِي

---

[1] - عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص:23.

[2] - ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:375.

[3] - المصدر نفسه، (ص ن).

38- و النَّاسُ قد مَلأُوا الفِجاج و أقبلوا من كلّ وجه كالغمام المسرع

فالفعل (أرى) مهموز العين لأنّ أصله: رأى، أما الفعل (ملأ) فهو مهموز اللام بينما (أقبل) مهموز الفاء.

مما سبق يتّضح أنّ الفعل المعتلّ هو ما يكون أحد أحرفه الأصلية حرف علّة، و هو أربعة أقسام:

- المثال: و هو ما كانت فاؤه حرف علة، و الأغلب أن يكون واوا و قد يكون ياء، مثل قول الشاعر[1]:

82- و إذا وَقَفْتَ به على مُتَشابهٍ شَرَحَ الفؤادَ بسِرِّه المُستَودَعِ

فالفعل (وقف) معتل الفاء و أصلها واو.

- الأجوف: و هو ما كانت عينه حرف علّة، و قد ورد في القصيدة في أبيات كثيرة، نذكر منها[2]:

48- لَمْ يَدْرِ كَيْفَ العَفْوُ عَمَّنْ قَدْ جنَا مَن غَابَ عَنْ ذَاكَ الجَنَابِ الأَوسَعِ

65- فَمَن ادَّعَى تَفْضِيلَ (...) يَرَى قَامَ الدَّليلُ لَهُ عَلَى ما يَدَّعِي

69- وَ جَوَاهِرَ القُرآنِ ممَّا فَاضَ منْ أسْرارُ بَحرِهمَا المُحيطِ المُقنِعِ

79- كَمْ من بَليغٍ قَد تَعرَّضَ فَامْتَلَا جَزَعًا وَ عَادَ لتوبَةٍ وَ تَخشُّعِ

97- مَاذَا عَسَى أُحصِيهِ من آيَاتِهِ ضَاقَ الكلامُ لِعَدِّهَا المُتوسِّعِ

فالأفعال (غاب، قام، فاض، عاد، ضاق) كلّها معتلّة العين؛ فهي جوفاء.

- الناقص: و هو ما كانت لامه حرف علّة، مثل قوله[3]:

94- وَ سَحَابَةٍ قَالَ اسْكُبِي فَتَبَادَرَتْ وَ تَشَمَّرَتْ لَمَّا دَعَاهَا أَقْلِعِي

حوى هذا البيت فعلين ناقصين أحدهما أجوف (قال) و الآخر ناقص (دعا) و قد بدا أثرها واضحا في تقوية المعنى و وضوحه.

---

[1] - المصدر السابق، ص:375.

[2] - المصدر نفسه، ص ص: 374- 376.

[3] - المصدر نفسه، ص: 376.

- اللفيف: هو ما كان فيه حرفا علّة، و ينقسم قسمين:

- لفيف مفروق: و هو ما كانت فاؤه و لامه حرفي علّة، مثل قوله[1]:

36- وَ غَدًا يَكُونُ لَهُ لِسَانٌ شَاهِدٌ لِلآثِمِينَ لَهُ شَهَادَةُ مَنْ يَعِي

أصل (يعي) هو (وعى)، و أثناء تصريفه للمضارع انقلبت واوه ياء، و ألفه المقصورة ياء أيضا.

- لفيف مقرون: و هو أن تكون عينه و لامه حرفي علّة؛ أي أنّهما مقترنان، و لم ترد هذه الحالة في النص الشعري.

في كل المواضع السابقة، نجد الشاعر قد وظّف الأفعال المعتلّة بكلّ أنواعها في القصيدة، باستثناء اللفيف المقرون، و ما يمكن أن نلحظه على هذه الأفعال هو تنوّعها، رغم أنّ هذا التنوّع لا يمنعها في أن تصبّ في حقل و دلالة متقاربة، مثل: (ملأوا الفجاج) و (أقبلوا من كلّ وجه) للتعبير عن تهافت الحجيج على البقاع المقدّسة و لهفتهم عليها، رغم اختلاف أماكنهم، و عرقهم، و لغاتهم، إلّا أنّ مقصدهم واحد، و هو بيت الله الحرام.

4- الماضي و المضارع:

تنوّعت أزمنة الأفعال في القصيدة، «و لمّا كان الزمان ثلاثة ماض و حاضر و مستقبل كانت الأفعال كذلك. فالماضي ما عدم بعد وجوده فيقع الإخبار عنه في زمان بعد زمان وجوده (...) و المستقبل ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده، و أما الحاضر فهو الذي يصل إليه المستقبل و يسري منه الماضي، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده»[2].

و يعدّ الزمن اللغوي أحد أهمّ العناصر اللغوية، فهو محصّلة لدلالة الصيغ و التراكيب داخل الجمل وفق السياق الوارد فيه. و لتوضيح ذلك يمكننا تناول الأمثلة الآتية:

---

[1] – المصدر السابق، ص373.

[2] – ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي)، شرح المفصّل للزمخشري، (د ط)، دار صادر، بيروت، (د ت)3 73 3 04:3.

قال الشاعر[1]:

46- خَفَضَتْ جَنَاحَ اللُّطْفِ حِينَ رَأَتْهُمُ وَ وَفَتْ بِمَا شَاقُوا وَ لَمْ تَتَمَنَّعِ

جاء الفعل (خفض) في الشطر الأول في الزمن الماضي، و كذلك الأفعال التي تلته، للدلالة على «حدوث شيء قبل زمن التكلّم»[2].

و قد تكرّرت هذه الدلالة كثيرا في النص، غير أنّه يظلّ تكرارا محتشما أمام اتّساع صيغة المضارع و سطوته، إضافة إلى تكرّر صيغة الماضي الناقص (كان) أربع مرات في أبيات متفرّقة، منها قوله[3]:

60- قَمرُ النُّبوَّةِ كَانَ منْك طُلوعُهُ فَبِغَيرِ شَكٍّ أَنتَ أَشْرفُ مَطلَعِ

كما نجد كثيرا من الأفعال تحمل دلالة الزمن المضارع الذي يفيد الاستمرار و الدوام، مثب قول الشاعر[4]:

19- يا أيها الساري يحثّ مطيّـــــــه ليلا و يدعو جفنه لا يهجـع

20- إن كان سيرك في الفلاة لكي ترى تلك الوجوه فذاك غير مضيّع

جاءت الأفعال (يحث، يدعو، ترى) دالة على «حدوث شيء، في زمن التكلّم أو بعده»[5]

مثلها قوله أيضا[6]:

92- و الذئب يشهد في الفلاة بصدقه و العنكبوت يقيـــه مروّع

نجد أنّ الفعلين (يشهد) و (يقيه) يحملان الزمن المضارع بصيغته الصرفية التي يفرضها السياق، رغم كونه حدث و انتهى في عهد الرسول –صلى الله عليه و سلّم– لكنّه في الواقع يتطابق أيضا مع السياق النحوي حيث يقصد الشاعر منه دلالة عميقة ترجع إلى أنّ معجزات الرسول الكريم كانت و مازالت و ستبقى راسخة لا تُمحى رغم تعاقب العصور و تلاحقها،

---

[1] – ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374

[2] – سليمان فياض، النحو العصري: دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، (د ط)، مركز الأهرام للترجمة و النشر، (د ت): ص:40.

[3] – ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374

[4] – المصدر نفسه، ص:372.

[5] – سليمان فياض، النحو العصري ، ص:40.

[6] – ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:372

فأكسبها بهذا صفة الاستمرارية و نفى عنها احتمالية الزوال و الاندثار، و كأنّها ماض مستمرّ حاضرا و مستقبلا.

لقد مزج الشاعر في قصيدته بين الزمن الماضي و الحاضر، فكانت دلالته أحيانا سطحية و بسيطة، و أحيانا أخرى معقّدة و عميقة، و لم يرد في أبياتها ذكر للزمن المستقبل حسب طبيعة النص و فحواه. و كأنّ هذه التجربة التي يعيشها هي ماضيه و حاضره و مستقبله الأزلي، الراغب في أن يحلّ فيه فلا ينقضي أبدا.

5-المبني للمجهول:

الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ظاهرة لغوية ذات خصوصية في مصطلحاتها، و انتشارها، و تطوّرها، و انحسارها. و قد أدرجه النحاة ضمن باب ما لم يُسمّ فاعله، فيسدّ مسدّ الفاعل مفعوله أو المصدر أو الجار و المجرور بالظرف، و ذلك لأغراض منها: تعظيم الفاعل أو تحقيره أو علم المخاطب بالفاعل أو الجهل به، و منها طلب الإيجاز أو إيثار غرض السامع و منها بيان شهرة و اختصاص الفعل[1]. و من ذلك قول الشاعر[2]:

40- حَتَّى إذَا رُفِعَ الحجابُ بَدَت لَنا حسناءُ ذَاتُ تَرَفُّعٍ و تَمنُّعِ

الفعل (رُفع) على وزن (N) الذي يمثّل الوضع الأصلي لصيغة المبني للمجهول، و يقوم نظام تركيبه على حذف الفاعل أو اختزاله مما يدفع المعنى إلى الاتساع، لأنّ قصد الشاعر من هذه البنية المحوّلة هو حمل المتلقي على تحليل المقصد و تفسيره. و قد أشار سيبويه إلى أنّ نائب الفاعل يحدث فيه أمران هما: الاختزال في المبني بمقابل الاتّساع في المعنى. يقول: « تقول على قول السائل: كم ضربة ضُرب به (...) فنقول: ضُرب به ضربتان (...) لأنّه أراد أن يبيّن له العدّة فجرى على سعة الكلام و الاختصار»[3].

و يظهر مثل هذا الأمر في قول الشاعر[4]:

55- فاللّيلُ يشرِق مِن سَنَا أنْوَارِها إنْ تُرفَع الأسْتارُ أو لم تُرفَعِ

---

[1] - ينظر: ابن كمال باشا، أسرار النحو، تح: أحمد حامد، (د ط)، منشورات دار الفكر، عمان، (د ت) :101.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374

[3] - سيبويه، الكتاب، ج1 : 229- 230.

[4] - ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص:374

بإسقاط ياء المضارعة تحوّل بنية الفعل إلى (رُفع) أي إلى (ضم+ كسر+ فتح)، و هذا يعطي لنا إشارات دلالية نحلّلها على الشكل الآتي:

أ- الضم في أوّل الفعل يدلّ على الفاعل.

ب- الكسر و يدلّ على إسقاط الفاعل الذي يقابل في رتبته رتبة الكسر.

ج- الفتح و يدلّ على انفتاح البنية على عناصر أخرى لتحلّ محلّ الفاعل و تحمل الحركة نفسها و هي النّصب.

و يقول الشاعر في مواضع أخرى[1]:

90- وَ يَدُ الفَتَى فُصِلَت فَأَحْسَنَ وَصْلَهَا و العينُ رَدَّ كَأَنَّهـــا لَمْ تُقْلَـــــعِ

100- أنَا لا أَضِيعُ وَ قَدْ شُغِلْتَ بِمَــدْ حِهِ حاشاه مِن أنّي أرَاه مضيّع

جاءت الأفعال (فُصل، قُلِع، شُغِلَ) على وزن (ُ ِ َ)، و الواقع أنّ لهذه الصيغة سمات دلالية متعدّدة، أوّلها ما نظفر به من كلام "ابن يعيش" الذي يفسّر تغيّر صيغة الفعل من معلوم إلى مجهول، و هي الاختلاف و التمايز، يقول: «فلو لم يتغيّر الفعل لم يُعلم هل هو فاعل حقيقي أو مفعول أُقيم مقام الفاعل»[2]. فالاختلاف مقرون بالمقصدية في توجيه التركيب و إخبار المتلقي بحقيقته بالاعتماد على قرنية شكلية و أخرى معنوية. فأما الشكلية فتتمثّل في اللاصقة المرتبطة بالفعل*، و في هذا سمة أخرى و هي الجهة في فهم علاقة الإسناد، و أما القرينة المعنوية فهي تعمل على تقوية ضمّ المفعول إلى الفعل، و توصف بتوسّع الإسناد.[3]

و يبقى أن نذكر أنّ معطيات هندسة التركيب في البناء المجهول تُحصر فيما يلي:

أ- التعدي الذي يعني وظيفيا قوة الفعل و قدرته على جلب عناصر جديدة إلى التركيب.

---

[1] – المصدر السابق، ص ص: 375: 376.

[2] – ابن يعيش، شرح المفصّل، ج4 6 3:308.

* – تدل اللاصقة المتصلة بالفعل على الزمن، و التمام و النقصان؛ فأما الزمن فإننا نفترض بأنّ البنية في (ُ ِ َ) تختلف زمنيا عن (ُ ِ َ)، إذ فيه توجيه للزمن و تقييده من الماضي نحو الحاضر، و أما التمام و النقصان، فإنّه آت من كونها عُدت حركة مساعدة (Auxiliaire) مثل (كان)) (ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري، البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة و بناء الجملة، ط2، دار توبقال للنشر، 1988 88 1:190).

[3] – ينظر: تمام حسن، اللغة العربية معناها و مبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 0 1:260.

ب- الفعلية: و تعني تفاعل الحدث و الزمن.

ج- تحول الصيغة؛ و يعني تحوّل التركيب من تركيب أصلي إلى آخر فرعي.

و قد أفاد الشاعر من جميع هذه الخصائص، و وظّفها توظيفا حكيما في معاني قصيدته و دلالاتها المختلفة، مما أعطى انسجاما، و جمالا إيقاعيا -أحيانا- على رأس كلّ جملة من الجمل المحتوية للفعل المبني للمجهول، أو وسطها أو آخرها.

-

الفصل الرابع:
المستوى الدلالي

- تمهيد.

أولا: طبيعة معجم القصيدة.

ثانيا: الحقول الدلالية.

1- حقل ألفاظ الحب.

2-حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان.

3-حقل ألفاظ الطبيعة و الحيوان.

4-حقل المعرفة.

5-الحقل الزمكاني.

ثالثا: العلاقات الدلالية.

1-الترادف.

2- المشترك اللفظي.

3- التضاد.

تمهيد:

لقد شغلت مسألة الدلالة أو المعنى بال أئمة اللغة و أرباب البلاغة، و هيمنت على مساحة واسعة من جهودهم العلمية، و انجازاتهم الفكرية في التصنيف و التدوين و التنظير، منذ وضْعها الخُطى الأولى على هذا المسلك الذي حفظ للعربية أصالتها، و صان للقرآن الكريم لغته، فكانت مدار الاهتمام و مصب العناية و التركيز، و محط النظر و التأمل، و كانت « **العرب كما تُعنى بألفاظها فتصلحها، و تهذبها و تراعيها(...) فإن المعاني أقوى عندها، و أكرم عليها و أفخم قدرا في نفوسها**»[1].

و على هذا فإن الحديث عن قضية الدلالة، حديثٌ عن جانب هام و حياتي من جوانب اللغة، لما تؤديه الكلمات من أثر في نفس المتلقي. و قد عبّرت الأمثلة العربية القديمة و الحِكم عما للكلمة من أثر؛ فقيل" رُبَّ كلمةٍ قالت لصاحبها دعني، و حين لم يدعها قُتل". و قيل " رُبَّ كلمة قول أنفذ من صوْلٍ"... و الكلمة الطيّبة أخمدت حرب داحس و الغبراء التي دامت سنوات طويلة و ذهب ضحيتها كِرام الناس[2].

فلا غرو –إذن– أن ينشط علماء اللغة منذ العصور الأولى لدراسة اللغة، و لا نجانب الصّواب أو يُحمل قولنا على المبالغة إذا صرحنا بأن المسار العلمي لموضوعات اللغة و النحو و البلاغة على طول امتداده – منذ نشوء الاهتمام به بجهد جاد و حتى ما يعاصرنا من حاضر– يكاد يُبنى كليا على أساس النظرة الدلالية، و الخوض بحثا و تنظيرا و تحليلا و تأصيلا لها وصولا إلى منهجيات معيارية و منظومات لغوية بها بها يُعرف علم الدلالة (Semantics).

---

[1]– ابن جني، الخصائص، ج1 " : 215.

[2]– ينظر: عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي و داود غطاشة، علم الدلالة و المعجم العربي، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، 1409هـ– 1989 89 1: 9.

و قد وقع اختلاف بين علماء اللغة المحدثين في تعيين المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح (السيمانتيك) بالأجنبية الذي أطلقه العالِم اللغوي "بريل" (real) سنة 1883م على تلك الدراسة الحديثة، التي تهتم بجوهر الكلمات في حالاتها الإفرادية المعجمية و في حالاتها التركيبية السياقية و آلياتها الداخلية التي هي أساس عملية التواصل و الإبلاغ. فاهتدى بعض علماء اللغة العرب إلى مصطلح "المعنى"، و آثر بعضهم الآخر استعمال مصطلح " الدلالة". فدرءًا للبس و تحديدا لإطار الدراسة العلمية، استقر رأي علماء اللغة المحدثين على استعمال مصطلح(علم الدلالة)، و أبعدوا مصطلح (المعنى) و حصروه في الدراسة الجمالية للألفاظ و التراكيب اللغوية، و هو ما يخص (علم المعاني) في البلاغة العربية[1].

و لا تقتصر أهمية هذا العلم على كونه جزءا من علم اللغة أو فرعا من فروعه، أو لأنه يُعد العامل الأساسي في الوصول إلى تحديدٍ دقيقٍ للتطور الدلالي التاريخي بالألفاظ، بل إن أهميته تتخطى كل ذلك إلى الحد الذي يصبح فيه ذا أهمية كبيرة لدى المناطقة، و الفلاسفة، و علماء النفس و علماء الاجتماع[2].

كما « **و لا تقتصر اهتمامات هذا العلم على الجوانب المعجمية من المعنى فقط، بل تشمل أيضا الجوانب القواعدية. و كذا فإن مباحثه لا تقتصر على معاني الكلمات فقط، بل تشمل أيضا معاني الجمل** »[3].

و هكذا فإن من الموضوعات التي يتناولها هذا العلم:

أ- البنية الدلالية للمفردات اللغوية.

---

[1]- ينظر: منقور عبد الجليل، علم الدلالة: أصوله و مباحثه في التراث العربي، (دط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، (دت) : 26 27.

[2]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، ط1، مكتبة الآداب، 42 ميدان الأبرا- القاهرة، 1412هـ- 1991 ص: 7.

[3]- محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبان، 2004 ص ص: 11 12.

ب- قضية الحة النحوية و دورها في انتاج دلالات صحيحة، و كذلك العلاقة بين الإعراب و المعنى.

- بحثو مناقشة العلاقة الدلالية بين المفردات كالترادف و التضاد و المشترك اللفظي.

د- يكشف البحث عن ظاهرة التعاكس و التوليد؛ أي إمكانية خلق توليد جمل جديدة من نظائر لها موجودة.

هـ- علاقة الألفاظ اللغوية بالحقائق الخارجية التي تشير إليها، و هو ما يُدرس في علم الدلالة الإشاري*.

و- يدرس و يبحث في الأصوات العربية، و يتعرض لقضية حروف العربية، أصولُها و فروعها، و يبين علاقة التغير الصوتي بالتغير الدلالي.

و على هذا عُدّ المبحث الدلالي في المفردات و دلالاتها من اهم الفروع التي يبحثها علم اللغة (Lingiustics). و إذا كان علم اللغة يدرس الكلمة من جوانب أربعة، هي: بناء الكلمة، و بناء الجملة، و الأصوات، و الدلالة. فإن أغلب الدارسين أجمعوا على أن هذا الجانب الرابع هو الأكثر أهمية، من حيث إنه يجمع الجوانب الثلاثة الأخرى في إطار واحد، كي تكون خادمة له، من أجل إفراز معنى ما، يتمخّض عن تحليل البنية اللغوية للجملة[1].

و خلاصة القول فيما تقدّم أن البحث في الدلالة و المستوى الدلالي بكل أشكاله و تفن أثر رعاته الواسعة مطلب أساسي من مطالب الدراسة الادبية بشكل عام، و الدراسةِ الأسلوبية المعتمدة على معطيات علم اللغة الحديث بشكل خاص، و أسلوب التوزيع و الإستبدال و الاختيار للمفردات التي يتشكل منها التركيب اللغوي، و ما لذلك من أثر على التنوع الدلالي، و الكشف عن أبعاده في النص، و تبَيُّن أثر الإجراءات الأسلوبية في ذلك مع ما يرافقها من

---

*- الكاتب لا يكشف عن شخصيته الأدبية من خلاله نتاجه الأول، بل يحاول أن يطرح هاجسا أدبيا ينتمي إليه، أو يعمل- من حيث يدري أو لا يدري- على تأسيس دلالة إشارية تساهم لاحقا في تدوين شخصيته الأدبية.

[1]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، ص: 5.

دراسة البُنى العميقة و ربْطِها بالبنى السطحية المتشكلة من الأصوات و الاشتقاقات الصرفية و العمليات النحوية، و ما يترتب عن ذلك من فهم أعمق لدلالات ذلك التركيب.

و عليه سنقوم في هذا الفصل بدراسة طبيعة معجم القصيدة و تحديد أهم الحقول الدلالية التي شاركت في عملية البناء الشعري، بالاستعانة بالمعجم اللغوي المتردد لكل حقل، كما سيتم الكشف عن مختلف العلاقات الدلالية الواردة في القصيدة من ترادف و تضاد و مشترك لفظي، في محاولة جادة لفهم ما يدور في خَلَدِ الشاعر، و الخوض في أعماق ذاته بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي، حيث « **إن التدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، و في الوقت نفسه يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان و لا يراها، فموقف الشاعر من كلّ هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالَم، و انعكاس الموقف على رؤيته الشعرية** »[1]. و هذا ما يعطي ثراءا دلاليا و تنوّعا يخدم النص الشعري بناءً و تحليلا.

[1]– محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 1996 96 1: 299.

أولا: طبيعة معجم القصيدة:

يقول " يوري لوتمان" (Yury Lotman): « **رغم كلّ الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضّح في النص الفني، في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة، و ما فوق الكلمة، لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات**»[1].

و على هذا الأساس، فإن للمعجم قُدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص، و دراستُه تتيح الكشف عن الحقول الدلالية و رصدها داخل بنيته كمفتاح لتحديد ما يسعى إليه المتكلم، كما تتيح لنا فهما أكثر عمقا للنص الشعري.

ثم إن المُرسِل الذي يُحسن اختيار معجمه جدير بإنتاج رسالة تعبّر عن نفسه، و تؤثر في الآخرين؛ ذلك أنه يُضفي على كلماته مسحة من ذاته، فينقلها من وسطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي، فيمنح لها – إلى جانب دلالتها المعجمية– دلالات أخرى، أكثر غنى، و أبعد أفقا، و أشد عمقا.

و النص المُزمع دراسة معجمه لا بدّ أن « **يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محورها الذي يدور حولها.**»[2] و على هذا الأساس فالبحث لا يقتضي دراسة جميع الكلمات المكونة لعينية ابن جابر الأندلسي، و إنما انتقاء اللافت منها فقط.

يقول في قصيدته[3]:

7– جرعت كأس فراقكم فالجـــسم فـــي أرض الشـــــام و قلبـــــه بالأجـــرع

---

[1]– يوري لوتمان، بنية النص الفني، ص: 243.

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: اسراتيجية التناص، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 1986 ص: 58.

[3]– ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص : 372.

-وافيتم و الجســ قلـــــبه ثـــم انثنيـــــت و ما أرى قلبي معي

-أبكي إذا يجــري بقلـــــبي ذكركـــم حتـــى تبـ ـــ1 بردي أدمعـــــي.

و يقول[1]:

34-و به مكان اللثم من خير الــورى لا شك فالفم فوق جـــــملته ضع

4-رزقوا مواهب قربها بعـــــنايـة من واهـب الخيرات لا يتصـــــنـع

1- خير الصحابة عشرة و جميعهم خير و غاية فضلهم للأربـــــع.

"ابن جابر" شعره منذ البداية تعبيرا عن عواطفه الدينية المفعمة بالصدق و الإخلاص، فكان من البديهي استخدامه لألفاظ و عبارات صوفية، مشبعة بالروح الهائمة بحب الرسول بأسلوب رصين محكم مختار، ليُناسب منزلة الحبيب القريب إلى القلب مع سموّه و رفعته، منها ذِكره للفظ (البردة) كرمز للبساطة و الزهد و التقشف، و تكريرُه للفظ (خير) مرات عديدة، مع ما يحمله من معان و دلالات عميقة لدى الصوفية، فهم يرون أن « **الوجود خير محض و بالذات، لكونه مستندا إلى العزيز الحكيم. و العدم شر محض و بالذات لعدم اسناده إليه، فإنك إذا قابلت المنافع بالمضار تجد المنافع أكثر، و (...) و الحِكمة أنّ وقوع الخير المشوب بالشر القليل هو من لطف الله.**»[2]، و إلى هذا أشار الله بقوله: «**إنّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً، قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَ يَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَ نَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَ نُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ ما لا تَعْلَمُونَ** »[3]؛ أي إني أعلم أن ذلك يناسب الحكمة، لأن الخير فيه كثير، و الشر فيه قليل، و بيّن لهم الحقّ خيره فقال: « **و عَلَّمَ آدَمَ الأَسْماءَ كلّهاَ**»[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص ص: 373- 376.

[2]- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية و لغتهم الإصطلاحية و مفاهيمهم و معاني ذلك و دلالاته، ط1، دار الرشاد، القاهرة، 1417هـ - 1997 (. . : 393 94.

[3]- سورة البقرة، الآية: 30.

[4]- سورة البقرة، الآية: 31.

و منها أيضا ذِكره للفظ (القلب) في عدة أبيات، حيث يرى الصوفية أن « **للقلب معنيان: أحدهما اللحم الصنوبري الشكل، المودَع في الجانب الأيسر من الصدر، و هذا القلب يكون للبهائم أيضا، بل و للميت كذلك، و ثانيهما: لطيفة ربانية روحانية، لها تعلّق بالقلب الجسماني كتعلق الأعراض بالأجسام، و الأوصاف بالموصوفات، و هو حقيقة الإنسان و المعنى المُراد كلّما ذُكر القلب في القرآن أو في السنّة** »[1]. و إلى هذا المعنى قصد الشاعر، ، فالقلب هو النور الأزلي و السرّ العلي المنزل في عين الأكوان، و هو الأصل، و المعبّرُ عنه في القرآن الكريم برَوح الله المنفوخ في روح آدم، حيث قال: « **وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رَوْحِي**»[2].

يتضح مما سبق أن الشاعر قد وظّف لغة القرآن الكريم البديعة و اقتبس من ألفظه، كما استقى من معجم الصوفية الشيء الكثير، فكانت طبيعة ألفاظه دينية محضة.

ثمّ إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة لتتناسب تماما مع ما يريده من معنى، فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة، و تظهر شعرية النص و قدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يُغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أيّ صنعة أدبية.

و بحكم أننا بصدد الحديث عن مميزات معجم الشاعر، و الخصائص التي تُكسب نصه سمته الشعرية، فإن الأمر يقتضي دراسة التشكيلات البيانية من تشبيه و استعارة، لما تحمله هذه الدوال من وظيفة توصيلية بالغة الدقة، تبرز دوافع المبدع للاختيار، و آلية التوزيع الإبداعي ضمن نصه.

---

[1]– عبد المنعم الخفاجي، المعجم الصوفي، ص: 203.

[2]– سورة الحِجر،الآية: 29.

أ- **التشبيه:**

التشبيه لغة هو « **بيان وُجود صفة أو أكثر في المشبه مشابهة لما يظهر من صفات في المشبه به**»[1] أما المعنى الاصطلاحي للتشبيه عند البيانيين فهو مطابق للمعنى اللغوي، و قد قالوا في تعريفه أقوالا كثيرة أشملها أنه: «**الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما**»[2]. و هذا الأمر يدعو المبدع للجوء إليه، إذ يمنح النص بُعدا إيجابيا من خلال قدرة الشاعر على تقريب الصورة إلى الأذهان.

و يمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبية، يقول الشاعر[3]:

2- **ما زال ذكرك في فمي و كأنــه عسل و مسك خالص في مجمعي**

يظهر جليا أن البيت يتمحور حول الوصف المقيد بالتشبيه الذي له أثر مهم في الدلالة الإيحائية، فالشاعر يشبه ذكر الرسول صلى الله عليه و سلم بالعسل الخالص في حلاوته، و بالمسك العطر في رائحته، و بيَن هذه المضاهاة بأداة هي (كأنّ).

و يقول الشاعر أيضا[4]:

31- **و إذا دخلت فمن كداء مثلما دخل الرسول و بالمخصب فاربع**

وجد الشاعر في هذا البيت أنّ من آداب دخول مكة المكرمة استحضار الخشوع في القلب، و استحباب دخولها من ثنية كداء، و هي بأعلى مكة، كما دخل النبي صلى الله عليه و سلم منها –يوم الفتح– لأنها على طريقه. قال "ابن الموّاز:« **كُداء التي دخل منها النبي صلى الله**

---

[1]- الميداني (عبد الرحمن حسن حبنكة)، البلاغة العربية، ص:161.

[2]- المرجع نفسه، (ص ن).

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[4]- المصدر السابق، ص:373.

عليه و سلم هي العقبة الصغرى التي بأعلى مكة، و هي التي تهبط منها إلى الأبطح، و المقبرة منها على يسارك، و كُدًى التي خرج منها هي العقبة الوسطى التي بأسفل مكّة»[1].

و قوله أيضا[2]:

38- و الناس قد ملأوا الفجاج و أقبلوا من كل وجه كالغمام المسرع.

في هذا البيت عَمِل الشاعر على أن يجد مثيلا لتدفّق الأعداد الهائلة من الحجاج و إقبالهم الهائل على البقاع المقدسة، فرأى أنّ الغمام المسرع (السحاب حين يتجمع بفعل الرياح و تتسارع حركته) تتجلى فيها هذه الصفة و تقوى، فعقد المماثلة بينهما.

و يقول في بيت آخر[3]:

54- لا تَمنع الأستار لامع نورها فتراه بِخِرقها كأن لم توضَعِ.

أراد الشاعر في هذا البيت أن يرفع من شأن الكعبة الشريفة، فذكر نورها المتلألئ الوضّاء، و إشراقتها الساطعة التي لا تقوى الحُجُبُ و الستائر عن دفعها و إخفائها، فنورها بادٍ لكل ذي عين، ظاهرٌ لكل ذي لُبٍّ، حتى و لو كانت مكسوة بستار صَفِيقٍ، فكأنه غير موجود.

كما قال في موضع آخر[4]:

- كم معجز فيما حواه و معجـــــب ببديع نظم كالـــــــعقود مرصع

- و يد الفتى فُصلت فأحسن وصلها و العين ردّ كأنـــــــها لم تُقلع.

يعدد الشاعر في هذين البيتين معجزات الرسول صلى الله عليه و سلم، ففي البيت الأول يتحدث عن صدق القرآن الكريم المعجز بحروفه و كلماته و تراكيبه و معانيه و أخبار الغيب التي وردت فيه فكانت كما أخبر، و هو معجز أيضا بالأحكام الشرعية و القضايا العقلية التي

---

[1]- ياقوت الحموي، معجم البلدان، تح: محمد عبد الرحمن المرعشي، (دط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (دت)- م44 71 : 121: 122.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

[3]- المصدر نفسه، ص: 374.

[4]- المصدر نفسه 4 3: 375.

لا قِبل للبشر بمثلها، مع التحدي القائم إلى اليوم، بألاّ يمكن للغنس و الجن متعاونين أن يأتوا بمثله، يقول تعالى: « **قُلْ لَئِن اجْتَمَعَتِ الإنْسُ و الجِنُّ عَلَى أنْ يأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ لَا يأتُونَ بِمِثْلِهِ وَ لَوْ كَانَ بَعْضُهَم لِبَعْضٍ ظَهِيرا** »[1]، ثم يشبهه بالعِقْد المزَيّن بالجواهر المتراصة في انسجامه و تناسقه.

أما في البيت الثاني فقد ذكر قُدرة الرسول صلى الله عليه و سلم على إشفاء المرضى بإذن الله، و من ذلك ردّه عين "قتادة بن النعمان" بيده الشريفة، بعد إصابتها و سقوطها حتى تدلّت على وجنته، فبرئت على الفور، و كانت أحسن من قبل و كأنها لم تُقلع يوما.[2]

إن التشبيه أداة فنية من فنون القول لها أثرها الجمالي و هي تدل على دقة ملاحظة الشاعر، و ذوقه الأدبي الرفيع، فقد عبّر عما لاحظه من تشابه بعبارات التشبيه و أدواته، على سبيل التطابق أو التقارب، لتحقيق غرض بيانيّ فكريّ أو جمالي معا، مع قصور التعبيرات ذوات الدلالات المباشرة عن أداء المعاني المقصودة أحيانا كثيرة.

لهذا، نجد التشبيه تابعا لأبيات القصيدة، ما أكسب النص إجراءً أسلوبيا عَمِل على تعميق أواصر الدلالة و إبراز الفاعلية الشعرية للملمح الأسلوبي، فهو « **يزيد المعنى وضوحا، و يُكسبه تأكيدا، و لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب و العجم عليه، و لم يستغن أحدٌ عنه**»[3].

---

[1]– سورة الإسراء، الآية: 88.

[2]– ينظر : أحمد حمدي ، معجزات الرسول محمد صلى الله عليه و سلم، موقع الإسلام و السيرة النبوية، 2010 م.

[3]– العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين: النظم و النثر، نقلا عن: حبنكة الميداني، البلاغة العربية: أسسها و علومها و فنونها و صور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريفٍ و تليد، ط1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، 1416هـ- 1996م 21 : 166.

ب- <u>الاستعارة:</u>

تعدّ واحدة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الإنزياح، و معناها في اللغة « **طلب شيء ما للانتفاع به زمنا ما دون مقبل، على أن يردّه المُستعير إلى المُعير عند انتهاء المدّة الممنوحة له، أو عند الطلب** »[1] و هي في اصطلاح البيانيين: «**استعمال لفظ ما في غير ما وُضع له في اصطلاحٍ به التخاطب، لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له** »[2].

إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاربية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات و « **ليس في حُلى الشعر أعجب منها، و هي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، و نزلت موضعها. و الناس مختلفون فيها و منهم من يستعير للشيء ما ليس منه و لا إليه (...) و منهم من يُخرجها مخرج التشبيه**»[3].

و إذا وضعت الاستعارة فإنها تؤدي إلى التسريع من العملية التواصلية، و الكشف عن المضامين الابداعية ضمن النص.

و لرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض أبيات القصيدة بالتحليل، و من ذلك قول الشاعر[4]:

3- **لا تخش إن شح الغمام بغيثه إن لم يُجدك الغيث جادك مدمعي.**

(شح الغمام): في الشطر الأول استعارة مكنية، حُذف المشبه به (البخيل) و تُركت لازمة من لوازمه و هي (الشحّ)، أما في الشطر الثاني (يُجدك الغيث) فقد حُذف المشبه به (الكريم) و أبقي على لازمة من لوازمه و هي (الجود).

و قوله[1]:

---

[1]- حبنكة الميداني البلاغة العربية، ص: 229.

[2]- المرجع نفسه، (ص ن).

[3]- القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج1 9 2: 235.

[4]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

4- إنْ كنتُ لا أبكي لِما صنعَتْ بنا أيْدي الفراق فإنما أنا مُدّعي.

(أيدي الفراق): استعارة مكنية، حُذف المشبه به (الإنسان) و أثبقي على قرينة من قرائنه و هي (اليدين).

و قوله أيضا[2]:

7- جرعت كأس فِراقكم فالجسمُ في أرض الشام و قلبه بالأجرُعِ.

(كأس فراقكم): شبّه الشاعرُ الفراق بالمشروب، ثمّ حذف المشبه به و ترك لازمة من لوازمه و هي (الكأس).

لقد حملت لغة الشاعر دفقا عاطفيا و وصفيا، اتخذه سبيلا للإفصاح عن حالته الوجدانية و ينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الإستخدام اللغوي ليثير هزّة عاطفية تثير المتلقي و تستوقفه.

فالانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية في الأبيات السابقة عبر مخالفة النمط الاسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر كشف عن تأزم نفسي، إذ تعتلي الأبيات نبرة حزن و ألم كبيرين، تحدد البُعد المعنوي الذي يسعى إليه الشاعر، و أصبحت مفردة (الفراق) هي المولّد الدلالي، و المحرك الشعوري في مقدمة الشاعر الطللية، فهيمنت على جملها الشعرية بمعانيها.

كلّ هذه المعاني و المثيرات الأسلوبية عملت على تقوية الخطاب الشعري و إنجاح مسعى الشاعر في « **الافصاح أو التعبير عما في نفسه من أفكار بوضوح أو بتورية، و للموقف أثر في اختياره كيفية التعبير**»[3].

إن الانزياحات الدلالية تعمل على تعميق الأواصر الترابطية ضمن النص الواحد، فتجمع ضمن هذه الوحدة مجموعة مختلفة من المكوّنات، و تعمل على إذابة الفواصل بينها لتجعل

---

[1]- المصدر السابق (ص ن).

[2]- المصدر نفسه، (ص ن).

[3]- عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي و داود غطاشة، علم الدلالة و المعجم العربي، ص: 15.

منها كيانا واحدا، و تعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية، فتثير القارئ، و تحفّز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثّل أحاسيس المبدع و رغباته، و لقد استطاع الشاعر توظيف هذه الانزياحات لصالح النص و لخدمة دلالاته المتنوعة.

ثم إن دراسة معجم عينية "ابن جابر" له مؤشرات فنية و دينية و تاريخية، تدل على رحلته الشعرية الخصبة.

ثانيا: الحقول الدلالية:

يُقصد بالحقل الدلالي (Semantic Field) « **مجموعة من الكلمات المتقاربة في معانيها يجمعها صنف عام مشترك بينها. و تُعنى نظرية الحقول الدلالية Theory emantic ields بإدماج الوحدات المعجمية المشتركة في مكوناتها الدلالية في حقل دلالي واحد** »[1].

كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو « **جمع كلّ الكلمات التي تخصّ حقلا معينا، و الكشف عن صِلاتها الواحد منها بالآخر، و صلاتها بالمصطلح العام** »[2]. و يمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، و الدلالات التي تقترن بها، فضلا عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يُمكن أن يُفضِيَ إلى جوهر المعنى.

و إذا كانت تجربة الشاعر الوجدانية هي الموضوع الأساس لشعره، فإنه يتوسل في التعبير عنها بحقول عديدة تدخل في صميم موضوع القصيدة، و عليه فإن الحقول الدلالية المُكّلة لمعجم "ابن جابر" هي كالآتي:

1-حقل ألفاظ الحب:

يعد الحب الموضوع الرئيس عند الصوفية، فهم « **أهل الحب: يحبون الله و رسوله، و يحبون بعضهم البعض و الناس جميعا(...) و ذو النون المصري يرى أن هذا الحب خاص بالعارفين و لا يجب أن يُذاع بين العامة، و معروف الكرخي يقول فيه إنه منحة إلهية**

---

[1]- محمد محمد يونس على، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، ص: 33.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط 3، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992 92 1: 80.

و ليس اكتسابا بالتعلّم»[1] . يقول الله تعالى: « **إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ وَ رَسُولَهُ فاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ** »[2]. و يقول: « **وَ مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَ يُحِبُّونَه**»[3] . فهذا الحب للحق تعالى و التعلق به يتجاوز علاقة العابد بالمعبود و المخلوق بالخالق، إلى علاقة العاشق بالمعشوق بحيث تكون رغبة الاتصال و التشوق إليه أمرا يغلب على الصوفيّ، و فيه يقول " أبو العزائم"[4]:

هو الحب نور يكشف الحجب عن قلبي فاهتز حال الذكر شوقـــا إلى ربي

سقـــــانا رســـول الله خمرة حبه فأسكرنا طه فهـــمنا إلى الـــرب.

و تقول " رابعة العدوية" [5]:

أحـبك حبين حب الهـــوى حب الهولا و حبا لأنك أهل لذاك

فأمـــا الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمّن ســـــواك

و أما الـــذي أنـــت أهل له فكـــــــشف للحجب حتى أراك

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي و لكن لك الحـــمد في ذا و ذاك.

فالتصوف تقوم على المحبة الإلهية، و هو مغاير للعشق الأرضي، الذي ينشأ – في العادة– بين البشر، و قد أوضحت الأبيات السابقة ذلك، و ميّزت بين حبّين هما: حبّ الهوى، و معناه أني رأيتك فأحببتك عن مشاهدة اليقين لا من خبر و لا من سمع تصديق، من طريق النعم و الإحسان، فتختلف محبتي إذا تغيرت الأفعال لاختلاف ذلك عليّ، و مع ذلك فإني بمحبتك و هروبي إليك قد اشتغلت بك لمّا تفرغت لك. و أما الحب الثاني الذي هو أهل له؛

---

[1]– عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، ص ص: 171 72.

[2]– سورة آل عمران، الآية: 31.

[3]– سورة المائدة، الآية: 54.

[4]– عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، ص: 71.

[5]– المرجع نفسه R : 72.

تعني حب التعظيم و الإجلال لوجه العظيم ذي الجلال؛ أي الحب الذي ليس باعثه نعمة، بل باعثه المحبوب لذاته و بذاته، فهو سر من أسرار الله تعالى.

و إلى معجم الحبّ الواسع لجأ شاعرنا، و حاول أن ينتقي منه و يطوّر من مدلولاته ليعبّر به عن علاقته الوطيدة بمحبوبه، خاصة أنه يَصدُر من الأفق الصوفي، من ذلك ما يتعلق بنظرية النور المحمدي، « **و التي تقدّم تفسيرا فلسفيا لحقيقة محمد(صلى الله عليه و سلم) تتصل بمصدره، و قدمه، و نورانيته، و كماله، و قطبيته، و بالتالي فضله على كل الموجودات، و ما إلى ذلك من المعاني و المفاهيم التي تشارك في تشكيل تصوّر كامل لمضمون هذه النظرية** »[1].

أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم للحبّ فهي كالآتي:

الحبّ، الأحباب، المُحبّ، القلب، البكاء، البكاء، الدموع، التلهف، التوجّع، الفراق، الاشتهاء، التمتع، قُبلة، الهيام، العشق، الخاطر، الشغف، الشفاء، الإعجاب، الفؤاد، الهمّ، الرجاء، النظر، الوصل، الورع، الجمال، الصبّ.

تكررت هذه الكلمات في القصيدة، و بمشتقات مختلفة، و قدّمت كلها دلالات واسعة عملت على نقل انفعالات الشاعر و مواجده، فكانت بمثابة العِماد الأساسي لمعماره الدلالي المعجمي.

و يتضح في اتكاء الشاعر على معجم الحب، أنه استعار الألفاظ، و اتخذ من المرأة وسيطا أو سبيلا رمزيا صور به افتتانه بالبقاع المقدسة، فقد شبه الكعبة الشريفة بامرأة حسناء تذيب قلوب العاشقين بجمالها و حشمتها.

و في هذا الحب الصوفي يقول "ابن عربي": « **هو خلوص الهوى إلى القلب، و صفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحبّ و لا إرادة مع محبوبه، فإذا خلُص الهوى في تعلقه في سبيل الله دون سائر السبل، و تخلص له و صفا من كدورات الشركاء في السبل، سميّ حبا**

[1]– محمد زلاقي، (تجليات الفكر الصوفي في ديوان المديح النبوي: نفائس المنح و عرائس المدح لابن جابر الأندلسي)، مجلة جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ص: 141.

لصفائه و خلوصه (...) و يرى بعضهم أن الحب ما ثبت، حتى أن الغفلة التي هي أعظم سلطان تحكم على الإنسان لا يتمكن لها أن تزيل الحب من المحبّ »[1].

و "لابن جابر" و سواه من شعراء المديح النبوي، يبتغون مشاهدة المحبوب، فهي بغيتهم و علّة تعلّقهم، و مطلبهم في الوجود، و هي أصعب مفقود على الإطلاق. يقول الشاعر[2]:

4- إن كنتُ لا أبكي لِما صنعت بنا أيدي الفراق فإنا أنا مدعي

9- أبكي إذا يجري بقلبي ذكركـــم حتى تبل ذيول بردي أدمعي.

يلاحظ في الأبيات ميل الشاعر إلى التركيز على الألم الناتج عن الفراق، و استخدامه لألفاظ ذات أبعاد وجدانية، كالبكاء لطول تعذبه بالحنين لبعده عن الرسول صلى الله عليه و سلم، إذا ذكر طول المدة إلى لقائه، و البكاء من الفزع للإشفاق مما يُحرم من الوصول إليه، و البكاء من « **ولَهِ العقل، و التأوه، و الوقوف بين يديه برقة الشكوى إليه، و التمرغ على بساط الذلّ زُلفى إليه، و مخافة أن ينقطع الطريق فيعسر الوصول إليه»[3].**

و هكذا يأتي الشاعر بألفاظ وُضعت للحب، و استُخدمت في شعر الحبّ عند العرب، و يطوّر ما تحمله من دلالات لتنتقل إلى دلالة صوفية، كما أن اللفظنفسه يصبح مصطلحا صوفيا، **و مصطلحات الصوفية خاصةٌ بهم لا يدل معناها اللغوي على معناها الإصطلاحي، شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى، كالأخلاق و الفلسفة و النحو و الفقه و الرياضيات»[4].** كما هو الحال في لفظة (العشق) ، في قوله[5]:

43- جذبَت قلوب العاشقين بسرّها فتراهم من قادم و مودّع.

---

[1]- ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تح: موفق فوزي جبر، ط1، دار معد ودار النمير، دمشق، 1998 98 1: 41.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]- عبد المنعم الحفني، المغجم الصوفي، ص: 45.

[4]- بودواية بلحيا، التصوف في بلاد المغرب العربي، (دط)، دار القدس العربي للنشر و التوزيع، وهران – الجزائر، (دت) ص:11.

[5]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

و العشق هو **أقصى درجات المحبة، و سائر مقاماتها كلّها مندرجة فيه، و معناه اتحاد ذات المحبوب بذات المحبّ، اتحادا يوجِبُ غفلة المحبّ، شغلا بشهود محبوبه في ذاته بذاته، و لذا قيل إنه أقصى مقامات الذهول و الغيبة (...) و العشق في ابتداء ظهوره يُفني العاشق حتى لا يبقى له اسم و لا وصف و لا رسم**[1]».

فهؤلاء هم العشاق الذي عانوا من حب البقاع المقدسة و التلهف للوصول إليها، فأفناهم العشق، وحرَّق ضلوعهم الوجد.

و لأن التعبير عن الحب و متعلقاته متصل بحال مغايرة للحبّ المألوف، فقد حاول الشاعر أن يستنهض الطاقات الخفيّة فيه، و الارتقاء بإمكاناتها حتى تبلغ مدى يمّكنها من ذلك الحب، يقول[2]:

8- **وافيتم و الجسم يحرز قلبـه ثم انثنيت و ما أرى قلبي معي**

9- **أبكي إذا يجري بقلبي ذكركم حتى تبل ذيول بـــــردي أدمعي.**

يلاحظ في البيتين السابقين إلحاح الشاعر على استحضار لفظ القلب، الذي هو « **لبابة المخلوقات وزبدة الموجودات جميعها، فسميّ بهذا الاسم لأن قلب الشيء خلاصته و زبدته (...) و منها أن القلب لحقائق الوجود كالمرآة للوجه**»[3].

2-<u>حقل الألفاظ الدالة على أعظاء الإنسان:</u>

يبدو أن تعامل "ابن جابر الأندلسي" مع البدن و أعضائه و متعلقاته قائم على أساس الاختيار الدقيق للألفاظ، ليبث دلالات شتى تشير إلى موقفه من بدنه، و توجيه أعضائه " و جوارحه لتكون أطرافا في تجربته التي اختارها، و تولّه بها. فأكثر من هذه الألفاظ حتى

---

[1]- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، ص: 175.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

[3]- عبد المنعم الخفاجي، المعجم الصوفي، ص: 203.

شكلت حقلا خاصا، عماده أسماء الأعضاء المادية، و أسماء جوارح الإنسان و حواسه. و يمكن أن نجملها كالآتي:

العين، النظر، الكف، اليمين، الوجه، الخد، الفم، اللسان، السمع، الجسم، اليد، القلب، الفؤاد، الجِنان، الخاطر، الكلام، القَدم.

و يشكل هذا الحقل معجما واسعا، تتنوع دلالته وفق السياق الذي تَردّ فيه ألفاظه، ما يعني أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر يمثّل نمطا أسلوبيا مميزا للظاهرة الدلالية عنده- و للتمثيل على ذلك نذكر قوله[1]:

22- و إذا تحج العين كعبة حسنهم فبمـــــــدّة مزجها لا تقنع.

فقد جعل العين جسما يحجّ إلى بيت الحرام، و ربما دلّ ذلك على رغبته الشديدة في رؤية الكعبة المشرّفة، و التمتع بجمالها، يقول[2]:

23- و اقْرُن بأولّ نظرة أُخرى و لا تُفرد و إن سمح الزمان تمتّع.

فيعمد إلى صيغة الطلب، لعجزه على تحقيق مُراده، و قصر عيْنِه عن النظر إلى ما تعلّق به قلبه.

و عند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند "ابن جابر"، نلاحظ أنها كثيرا ما ترد مضافة إلى ياء المتكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه؛ أي أنها لا تعني مُطلق الدلالة و إنما هي مقيّدة على ما يخصّ الشاعر وحده، كقوله[3]:

1- حييت يا طلل الحمى من مربع ما غبت عن قلبي و لا عن مسمعي.

2- ما زال ذكرك في فمي و كأنــه عسل و مسك خالص في مجمعي

7- جرعتُ كأس فراقكم فالجسم في أرض الشام و قلبه بالأجـــــــرع

---

[1]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 373.

[2]- المصدر نفسه، (ص ن).

[3]- المصدر نفسه 3 3: 372.

- وافيتم و الجسم قلبـــه ثم انثنيـــت و ما أري قلبي معي

- أبكي إذا يجري بقلبي ذكركم حتى تبل ذيول بـــــردي أدمعي.

تُفضي هذه الأبيات إلى تأكيد التجربة الذاتية في القصيدة، و إلى استغراق الشاعر في الذات و مشاغلها- خاصة في مقدمته الطللية- حيث ينظر فيها إلى الذات التي تبدو محدّدة في الجسم الإنساني، و لا ينظر إلى الآخرين، و لِما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها، كما أنه يتجه إلى حواسه، و إلى إمكاناتها الإدراكية، فيذكر حاسة السمع بصيغها المختلفة، و يكرّرها بكثرة، إذ يقول[1]:

11- و إذا سمعتُ على النوى أخبارهم وقعت من الأسماع أحسن موقعم

12-لا أشتهي إلا حديثـــــكم فإن أُسمعتُ شيـــئا غيره لم أسمع

3- و بآخر التنعيم ترفع مبـــتدا حرمٍ و من أعلامه الخـبر أسمع

76- فأتى بقول منزل من ربـــــه لم يفتـــــعله و قبله لم يُسمع

3 - و حمامةٌ سترت عليه و دوحة فلتت و ســـــل سراقة تسمع.

و من الملاحظ أن بعض الكلمات قد تنتمي إلى أكثر من حقل، مثل كلمة (القلب)، و هذا دليل حوية و مضاعفة، فقد وردت في معجم ألفاظ الحب باعتياره منبع الأحاسيس، و تكرر ذكره في هذا الحقل كونه أحد أعضاء الجسم، فتردد توظيفه في كثير من الأبيات، ليكشف عن مقدار تعويل الشاعر عليه في تركيب دلالاته، و كأنه اتسع حتى أخذ مكان أغلب الأعضاء، يقول[2]:

32- و انهض إلى الحرم الشريف بنية خلصت، و قلب تائب متضرع

33- و استقبل الحجر الكريم بقُبلة تهب الأمان لقلبك المتورع.

41- فدهشت حين شهت أملح منظر يقتاد قلب الناسك المتخشّع.

---

[1]- المصدر السابق ، ص ص: 372- 376.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 373.

يتركز حضور القلب في كل ما هو روحي و معنوي، و لذلك يظل مما يعول عليه الشاعر و يبالغ في إعلائه و الاهتمام به، و لأن **الصوفية في أساسها تجانب العقلي و البرهاني، و تتجه إلى الوجدان و المعرفة القلبية الحدْسيّة.**[1]

و نخلص إلى أن الشاعر قد وجّه كلّ جوارحه و أعضائه لتكون عونا له على ذكر محبوبه، فأسهمت في أداء وحدة شعورية يتّجه عبرها إليه، و يحاول التقرب منه، اشتهاء الوصل، ورغبة في المشاهدة، و الترقي في المراتب التي قد توصل إليه، و هكذا وجه أعضاء البدن بكل طاقاتها و حواسها إلى الغاية الوحيدة التي نذر نفسه لها.

3- <u>حقل ألفاظ الطبيعة و الحيوان:</u>

شغل هذا الحقل مساحة واسعة من ألفاظ القصيدة، و يتضمن كل ما له صلة بالطبيعة من جماد و متحرّك، و يمكن إجمال ألفاظه فيما يلي:

الغمامة، الغيث، النسيم، الليل، الفلاة، البدر، الخيام، المنبع، الوادي، الماء، الظل، الفِجاج، الشّعاب، الإشراق، النور، الدوحة، القمر، المطلع، التراب، الأرض، الروضة، البحر، المحيط، الحمى، النجوم، الشمس، الجذع، الحصى، الشاة، الزاد، الغزالة، الليث، الذئب، العنكبوت، الحمامة، السحابة، السيل، العود، الصخر، الثمار، البعير، السماء، الجِنان، الحر، النار.

و من الملاحظ أن جلّ هذه الكلمات قد اكتسبت دلالات أخرى إلى جانب دلالتها المعجمية التي تظل محتفظة بها، فأصبحت أكثر غنى، و أشد تعبيرا، نذكر قول الشاعر[2]:

3- لا تخش إن شحّ <u>الغمام</u> <u>بغيثه</u> إن لم يُجدك <u>الغيث</u> جادك مدمعي.

يتوجه الشاعر إلى مربعه معبرا عن ولهه به، و مطمئنا إياه حتى لا يَوْجل، و لا يتوجس خيفة من إبطاء نُزول الغيث، فروحه الولهى ستغيثه بمدامع عينيه السخينة الحرّى، و فيه إشارة إلى أنّ دمعه لا يُكفكف لفراق أحبته، فعيناه تجودان على الدوام و لا تجمدان.

---

[1]- أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص: 220.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 372.

و يقول في بيت آخر[1]:

2- إن كان سيرك في الفلاة لكي ترى تلك الوجوه فذاك غير مضيع.

الفلاة رمز للحياة الصعبة القاسية، هي رمز للكفاح و النضال ضد قوى الطبيعة في سبيل البقاء، رمز للشجاعة و القوة و الجرأة و الصبر، و قد جعلها الشاعر في هذا السياق للدلالة على أن مواجهة الصعاب في سبيل الوصول إلى مبتغاه لذّة و راحة.

و يقول[2]:

60- قمر النبوة كان منك طلوعه فبغير شك أنت أشرف مطلع

61-لكن لأختك قد تنقل فارتضى من تربها المبرور أكرم مضجع.

يأتي لفظ (القمر) حاملا معه صفات الجمال و النور و البهاء و الاستدارة، ثمّ أُتبع بكلمة (النبوّة)، ليدلّ به الشاعر على عظيم حُسن وجه النبي الكريم صلى الله عليه و سلم، فقد كان **أحسن الناس وجها، أبيض مليحا، بل كان وجهه صلى الله عليه و سلم كالقمر في الحُسن و الملاحة، و مثل الشمس في الإشراق و الإستدارة، شهد بذلك كل من رآه ممن عرفه و من لم يعرف**[3]. و كان على حُسن باهر و كمال عظيم باهر، و كان أحسن الناس خَلقا، و لم ير الصحابة قبله و لا بعده أحسن منه، **فعن الأشعث و هو ابن سُوار عن أبي اسحَق عن جابر سَمُرَة قال: رأيت رسول الله صلى الله عليه و سلم في ليلة إضحيانٍ*: فجعلت أنظر إلى رسول الله صلى الله عليه و سلم و إلى القمر و عليه حُلّة حمراء فإذا هو عندي أحسن من القمر**[4].

---

[1]- المصدر السابق: (ص ن).

[2]- المصدر نفسه، ص: 374.

[3]- الإرياني(أبو عبد الرحمن عبد الله بن أحمد)، مختصر صفة النبي صلى الله عليه و سلم الخَلقية و الخُلقية، قديم: الشيخ يحيى بن علي الحجوري، ط1، دار الآثار و دار الإمام مالك للكتاب، صنعاء- اليمن، 1429هـ- 2008 08 2: 10.

*- ليلة إضحيان: أي ليلة مضيئة مُقمرة.

[4]- رواه الترمذي (2811)، نقلا عن: الإرياني: مختصر صفة النبي الخَلقية و الخُلقية، ص: 9.

فهو قد شهد أن النبي صلى الله عليه و سلم كالقمر، بل أحسن منه و أبهى، و التشبيه بالقمر إنما يُراد به الملاحة و الحُسن و الإستدارة و الإستنارة و الإشراق . **فعن كعب بن مالك يحدّث حيث تخلّف عن تبوك قال: فلما سلّمت على رسول الله صلى الله عليه و سلم و هو يبرق وجهه من السرور، و كان رسول الله صلى الله عليه و سلم إذا سُرّ استنار وجهه حتى كأنه قطعة قمر، و كنا نعرف ذلك منه**[1].

و هكذا وظف الشاعر لفظة (القمر) لتكون رمزا يستدلّ به على عظمة خِلقة الرسول صلى الله عليه و سلم، و دلّ به على جليل قدر خالق الجمال.

و ألحقه ببيت ذكر فيه لفظة (التراب)، فالإنسان من تراب و إليه مرجعه و عودته بعد انقضاء عمره المقدّر له، و فناء أيامه، حين يوارى جثمانه بالتراب فلا يبقى سوى الجسد يهترئ، والروح قد سافرت إلى بارئها و رحلت، حينها لا يبقى سوى عمله الصالح أو الطالح، فإما إلى جنة عرضها السماوات و الأرض، و إما إلى نار وقودها الناس و الحجارة، أُعدّت للكافرين. يقول في موضع آخر[2]:

3 1- فلمدحه صلة تجل و عـــــائد بهما حصلت على الرجاء المطمح

4 1- فلجاهه سيُصان وجهي في غد عن ـــــــــرّ نار ما لها من مدفع.

فالنار التي ورد ذكرها في حقل الطبيعة ليست نار الدنيا بحرّها و لهيبها إنما هي نار جهنّم التي ذكر المولى عز وجلّ عذابها في كتابه الكريم.

فالشاعر يأمل في أن يكون مديحه النبوي صونا له من نار الآخرة، و يرجو رجاء يقينيا في أن التوسل بالنبي، سينجيه من أهوال يوم القيامة، و يدفع كلّ مكروه عنه، و يجلب له شفاعة الرسول صلى الله عليه و سلم.

---

[1]- رواه البخاري (3556) و مسلم (2769)، نقلا عن: نقلا عن: الإرياني: مختصر صفة النبي الخَلقية و الخُلقية، ص: 13.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 376.

كما عدد معجزات الرسول الكثيرة، مثل حنين الجذع إليه، و تظليل الغمام له، و نبوع الماء بين أصابعه، و تسبيح الحصى في يديه، و تكثير الزاد، و نطق الغزالة و و فائها له صلى الله عليه و سلم، و احترام الأسد له و تكريمه إياه، و شهادة الذئب برسالته، و حماية العنكبوت و الحمامة له، و تظليل السحابة له، و نزول المطر بدعائه، تعدادا جعله يبتعد عن الشعر ليقترب من النظم العلمي، و لم يكتف بهذا، بل ذكر معجزة انشقاق القمر في عهده، و مغيب الشمس بعد دعائه بنزول المطر، و العود الذي انقلب سيفا، و الصخر الذي لان له و لم يتمنّع رغم صلابته، و ذلك كلّه في قوله[1]:

6 - ذو المعجزات البينات و إنـــها لتجـــوز ألفا عدها إن تجمع

7 - قمر يشق و أنجم طلعـــت بـــه و مغيب شمس ثم قيل لها اطلعي

- والجذع يبكي و الغمامة ظللـــت والمـــــاء يجري أعينا من أصبع

- و كفاه تسبيح الحصى في كـــفه و الزاد بـــــين فريقه المستجمع

- و يد الفتى فصلت فأحسن وصلها و العيـــن رد كأنـــها لم تقلع

1 - و الشاة درت و الغزالة كلـــمت و الليـــــــث كرمه بقفز بلقع

2 - و الذئب يشهد في الفلاة بصدقه و العنكـــــبوت يقيه كل مروع

3 - وحمامة سترت عليه و دوحـــة فلتت وســـــــل سراقة تسمع

4 - و سحابة قال اسكـــبي فتبادرت و تشـــمرت لما دعاها اقلـعي

5 - و العود سيفا عـــــاد إكراما له و الصخر لان لـــــه و لم يتمنع

6 - و لجابر في ثمره و بعيـــــره عجب و في صـــاع لألف مشبع

97- ماذا عسى أحصيه من آياتـــه ضاق الكـــــلام لعدها المتوسع.

لقد اتضح من خلال ما عرضنا من أمثلة، أن الشاعر مكّن كلماته من اكتساب معان و دلالات و إيحاءات، إضافة إلى ما كان بحوزتها. و قد أدى وجود بعض أسماء الحيوانات

[1]- المصدر السابق : ص ص: 375: 376.

في معجمه، إلى إضفاء صفة الحيوية إلى قاموس الموجودات الطبيعية، كما أنه صور الجمادات علىأنها مخلوقات نابضة بالحياة، بعد أن أسند إليها أفعالا زادتها حركية و نشاطا، و أكّدت أن المعجزات المحمدية كثيرة، و أنّ الجماد اهتزّ و بكى و لان و نطق، و خرج عن حالته الطبيعية حبّا و ولها بحبيب الله صلوات الله و سلامه عليه.

4-حقل المعرفة:

يتكئ الشاعر على مجموعة من الألفاظ الدّالة على المعرفة، و تكرر بوجوه مختلفة من الإشتقاق، لكنها تشير في صياغتها المتباينة إلى درجات شتى من المعرفة، و هي:

السر، الدِين، العِلم، الشكّ، الكشف، الآيات، الخاطر، الشهود، المعرفة، الشرع، الدليل، الفهم، البيان، الحقائق.

و المعرفة عند الصوفية هي:« **أعلى درجات الفناء، و غاية سفر الصوفي إلى ربه، إذ هو ينفي عن شهود الحقّ بالاستهلاك في وجوده** »[1].

و معنى ذلك أن المعرفة عندهم ترتبط بالحب الإلهي، بأكثر من سبب؛ فالقلب وسيلتهم لتلك المعرفة، و هكذا لا يمكن الفصل بين العاطفي و الفكري في رؤيتهم للعالم و الوجود كله.

و يبدو التداخل بين الحب و المعرفة في كثير من أبيات القصيدة، كما في قول الشاعر[2]:

67- و هما رياض الصالحين فمنهما كشف الحقائق للقلوب الجشع

6- وجواهر القرآن مما فاض من أسرار بحرهما المحيط المقنع

2 - و إذا وقفت به على متشابه شرح الفؤاد بسره المستودع

3 - إن لم يلح فهو المحقق صدقه و الصبح معروف و إن لم يطلع.

---

[1]- عدنان العوادي، الشعر الصوفي، (د ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 86 1: 215.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 375.

إنها معرفة مرتبطة بقلب الشاعر و جوارحه، أما العقل فهو غائب و لا يوصل إلاّ إلى المعرفة المأمولة، لذلك لم يرد لفظ (العقل) في نص القصيدة إطلاقا؛ فالعقل يورث الحيرة، أما القلب فيورث الطمأنينة التي يرغب فيها العارف.

نخلص إلى أن الشاعر اتخذ من الرؤيا القلبية طريقا للمعرفة و الفهم، أدّت إلى تراجع الحضور القولي و الفعلي للعقل، و يبحث في الموجودات عن سره المفقود، و يجاهد في سبيل الوصول إلى الحقيقة المطلقة، و الكشف عن خباياه و مكنوناته.

5-<u>الحقل الزمكاني:</u>

يجمع هذا الحقل كل لفظ له صلة بالزمان و المكان في قصيدة الشاعر، و هما عنصران مهمان في الدراسات الأدبية الشعرية و النثرية على السواء، و لهما أثر كبير في الفنون الأدبية أجمعها، و ذلك لأن الزمن الأدبي زمن إنساني، فهو زمن التجارب و الانفعالات، زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع، أما المكان فيمثّل الحيز الأكبر في حياة الإنسان، فلا يمكن أن نتصور وجودنا باللامكان، ففيه نعيش، و به نحتمي، و إليه نعود و نلجأ، فهو أساس دوام الحياة و استقرارها. و من تنبع أهمية هذا الحقل في أن أفعال الكائنات الحية جميعها تقع في زمان و مكان محددين.

و قد شكل الحقل الزمكاني ظاهرة واسعة في قصيدة "ابن جابر الأندلسي" و عَكس دلالات كثيرة و متنوعة لهذا التأثر و التأثير بينه و بين المكان في الازمنة المختلفة، و يمكن حصر الألفاظ الدالة على ذلك فيما يلي:

الطلل، الحمى، الشام، الأجرع، المحل، المربع، قاعة الوعساء، الرجوع، العودة، شِعب عامر، الحجون، الصفا، المنازل، الليل، الفلاة، الزمان، الينبع، الدّهناء، بدر، برابغ، وادي خليص، عسفان، بطن، سرف، التنعيم، كُداء، المخصب، الحرم الشريف، غدا، المحصب، الفجا الشعاب، وقت، بيداء، مطلع، الأربُع، مسلك، مقصَد، زيارة، الصبح، مغيب شمس، المقام، حتى.

ورد الزمن عند الشاعر بدلالات متعددة، فدلت ألفاظه أحيانا على الزمن المبهم المطلق، غير المحدد، كما في قوله[1]:

23- و اقرن بأول نظرة أخرى و لا تفرد وإن سمح الزمان تمتع

44- فبكل وقت ما خلت في قصدها بيداء من ركب بآخر متبـع.

و دلت أحيانا أخرى على وقت محدد مثل وقت الصبح في قوله[2]:

3 - إن لم يلح فهو المحقق صدقه و الصبح معروف و إن لم يطلع.

أما الألفاظ الدالة على المكان فكان أكثرها مرتبطا بمكة المكرمة، و نذكر لذلك تمثيلا قوله[3]:

5- جيرة الوادي و ـة جيـــــرة لهفي لعـــيش كان إن لم يطلع

16— شعب عامر المكـــرم عهده هل لي بذاك الشِّعب من متمـــتع

17— منزلا بين الحجون إلى الصفا هل لي إلى ذاك الحمى من مرجع

2- و إذا مررت ببطنٍ فاشف مـــن ماءٍ وظـــــلٍّ قلبك و ارتـــــع

3- و بآخر التنعيم ترفع مبتـــــدا 2 2 و من أعلامه الخبر اسـمع.

أما "الوادي" فهو اسم من أسماء مكة المكرمة، و أما "شِعب عامر فقد سُميّ قديما بشعب عامر لأنه كان في الجاهلية و صدر الإسلام لبني عامر بن لؤي بن غالب من قريش، و للشِّعب تشعبات كثيرة في الجبل تمتد للبيوت، و يحدّ الشعب من الجهة المقابلة للجبل الشاعر العام الذي يأتي من المعابدة و ينتهي عند الحرم قُرب الصفا، و يمتدّ الشعب من شعب عليّ إلى الجميزة

[1]- المصدر السابق، ص ص: 373: 374.

[2]- المصدر نفسه، ص: 375.

[3]- المصدر نفسه، ص ص: 372: 373.

تقريبا مطلا على أسواق مكة الشهيرة آنذاك مثل الغرّة و الحلقة و سوق المعلاة و الخريق و الجودرية و غيرها، و كان لايفصله عن الحرم سوى شِعب عليّ، و سوق الليل و القشاشيّة[1].

و أما "الحجون" فيقع بين ثنية أبي مرحب إلى دحلة الجن، و هذا الموقع سميّ في الجاهلية بهذا الاسم، و بقي على حاله، و الصفا مكان السعي، و المسعى الآن داخل المسجد الحرام نتيجة التوسعة السعودية سنة 1375هـ، أما "بطن" فتسمى (بطن ذي طوى) قديما و تسمى اليوم بالعتيبية، و أما "التنعيم" فهو مسجد بـ" وادي ياج" الذي يحوي مولّدات الكهرباء التي تُغذّي مكة المكرمة، و مسجد التنعيم يُعدّ أحد مواقيت الإحرام لأهل مكة.

أما "الحرَم" فهو المنطقة التي حرّمها الله سبحانه و تعالى يوم خلق السماوات و الأرض، و حرّم فيها الصيد و قطع أشجارها و التقاط لقْطتها، و يُقال إن جبريل عليه السلام375 "ابراهيم" الخليل على أماكن حدود الحرم و ما تجاوزها فهو الحلّ.

و ظلت هذه الأنصاب حتى جدّدها " قصي بن كلاب"375 النبي صلى الله عليه و سلم فحدّدها، و في عام الفتح أمر النبي صلى الله عليه و سلم، بتجديدها، و مازال الخلفاء و الأمراء يجدّدونها، حتى أمر خادم الحرمين الشريفين بتجديدها بعمارة رائعة و مميزة[2].

اكتظت عينية "ابن جابر الاندلسي" بأسماء أماكن و شوارع بمكة المكرمة، و ليس هذا بمستغرب، فهو بصدد التغنّي بجمالها، و التشوق لحماها، و وطئ بقاعها المقدسة، فهي موطن الحبيب المصطفى صلى الله عليه و سلم.

لقد أجمع دارسو الأدب على أهمية المكان في العمل الأدبي، و توقفوا عند دلالاته الكثيرة و جمالياته المتنوعة، و ذهبوا إلى أنّ للمكان « **عميق الأثر في الحياة البشرية، إذ ما من حركة إلا و هي مقترنة به، وما من فعل إلا و هو مستوحا لبعض دوافعه منه، و هو أعمق و أكبر، و أهم**

---

[1]– ينظر: منتدى العرب المسافرين ، دليل الحاج و المعتمر في مكة المكرمة، موقع شبكة منتديات مكتوب Ya oo: 2010م.

[2]– ينظر: : الموسوعة الحرة ، منطقة مكة المكرمة، موقع ويكيبيديا، 2012م.

من أن ينحصر في ما يمثله من ظرف أو وعاء، و أن يقتصر فيه على البين الناتئ من مستوياته، لأن كل مناحي الحياة و مستوياته، و قطاعاتها، بل و كل مناحي النفس أيضا تشهد على حضوره الكثيف ».[1] و هذه العلاقة التي نشأت بين (الإنسان/ الشاعر) و (المكان / مكة المكرمة) تُظهر الأبعاد المكانية للإنسان بصورة أوضح، و تُجلي أهمية الصياغة المكانية في التجربة النفسية على صعيد لغة القصيدة، و سلوك الشاعر، و تتجلى عبقرية و قداسة المكان و طُهره و نقاوته في بديع بنيانه، كما يظهر الشاعر في سورة أسير الهوى و الحب و المودة لأطهر بقعة، لهواء مكّة و ريحها التي هي من صنع الله عز و .

لا شك أننا أمام نصّ يحمل في ثناياه بذور حياته، و علّة وجوده، عبر الزمن الغابر الحاضر، من خلال انفتاح دلالاته، و سِعة أفقها، نظرا للحقول الدلالية المُوظَّفة فيه، و التي كانت متناسقة تصبّ كلها في مصب واحد يعكس التجربة الصادقة للشاعر، و يرسم صورة مثالية للمدوحه الحبيب المصطفى صلى الله عليه و سلم.

[1]– حبيب مونسي، المكان في الشعر العربي: دراسة فنية وصفية، (دط)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص: 7.

ثالثا: العلاقات الدلالية:

1-الترادف:

طال الجدل حول الترادف من حيث حقيقة وجوده، و مسبباته في اللغة، فذهب بعض اللغويين قديما و حديثا إلى إنكار وجود الترادف في اللغة، منهم "ابن الأعربي0 0 "ثعلب0 0 "ابن فارس0 0 "المبرد0 0 "أبو هلال العسكري"، و من أسباب ذلك أن المترادفات غير مفيدة، و واضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد، و فسروا ما يرى فيه ترادفا على أنه من لغتين متباينتين، أو أنّ المعنيين مختلفان، أو أنه من قبيل تشبيع شيء بشيء.[1]

و الترادف لغة هو التتابع، و هو عند أهل اللغة «**توارد لفظين أو ألفاظ كذلك في الدلالة على الانفراد أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة**»[2] و قد عرّفه "فخر الدين الرازي" بأنّه «**الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد**»[3] و قد أخرج بقوله (المفردة) العلاقة بين الشيء، و تعريفه، لأن لكل كلمة في اللغة حدّا، و تعريفا. و أخرج بقوله (باعتبار واحد) العلاقة بين المترادفتين باعتبارين، كالصارم و الهندي في قول الشاعر[4]:

في حامل الصارم الهندي منتصرا ضع السلاح قد استغنيت بالكحل

فالصارم الهندي كلمتان مترادفتان في الذات؛ أي في الإشارة إلى السيف الذي يحمله الغلام المتحدّث عنه، و متباينان في الصفة؛ لأنّ الصارم يعني القاطع و الحاد، و الهندي يعني أنه منسوب إلى الهند.

و الواقع أنه بإمكان الباحث تمييز موقفين مختلفين للرازي بالنسبة لفكرة وجود الترادف في اللغة، الموقف الأول وي مكن أن نطلق عليه "الموقف المعلن"، و هو يقوم على إنكار وجود الترادف، و الموقف الثاني و يمكن أن نطلق عليه "الاعتراف الضمني"، و هو يقوم على التسليم

---

[1] – ينظر: محمد محمد يونس علي، مقدمة في علم الدلالة و التخاطب، ص:76.

[2] – محمد على الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح: لطفي عبد البديع، راجعه: أمين الخولي، (د ط)، سلسلة تراثنا، 1975 1397 :66.

[3] – الرازي (فخر الدين محمد بن عمر)، مفاتيح الغيب، ط1، دار الفكر، بيروت، 1981 1401 :403.

[4] – محمد محمد يونس على، مقدمة في علم الدلالة و التخاطب، ص:75.

بوجود مترادفات لغوية.[1] يقول: «**قد تكون الألفاظ تقترب من ان تكون مترادفة، و لكن التأمل التام يدل على الفرق الطفيف**»[2] «**لا بد في اختلاف الألفاظ من اختلاف المعاني و اختلاف الفوائد**»[3]. و لعل منشأ هذا الترادف في الإقرار بوجود ظاهرة الترادف في اللغة أنّما هو ما يمكن ان يثيره هذا الإقرار من إشكال حول لغة النص القرآني، و قد يعود ذلك إلى خصوصية السياق و ترابط الدلالات داخله.

و مهما يكن من أمر فإنّ «**الترادف علاقة بين لفظين اتّحد معنياهما. توقف الحكم على كلمتين بأنهما مترادفتان في معنى ما أولا على نوع المعنى؛ إذ قد تكون الكلمتان مترادفتين في نوع ما من المعنى، و مختلفتين في نوع آخر**»[4].

و من أمثلة ذلك: – الغمامة و السحابة في قول الشاعر[5]:

88– والجذع يبكي و الغمامة ظللت والماء يجري أعينا من أصبع

94– و سحابة قال اسكبي فتبادرت و تشمرت لما دعاها اقلعـــي

– العظيم و الجليل في قوله[6]:

13–فإلى محلكم المعظم مطمحي و يروض ذكركم المكرم مرتعي

64–أختان في رتب الجلال تنازعا ولكل واحدة جلالة منـــــــزع

– القوت و الزاد في قوله[7]:

66– فنهاية الأقدام قربهما و مـــا قوت القلوب بغير تلك الأربع

89–و كفاه تسبيح الحصى في كفه و الزاد بين فريقه المستجـمـع

---

[1] – ينظر: محي الدين محسب، علم الدلالة عند العرب: فخر الدين الرازي نموذجا، ط1 ار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، 2008 08 2:167.

[2] – الرازي، مفاتيح الغيب، ج1 7 1:143.

[3] – المصدر نفسه، ص:121.

[4] – محمد محمد يونس على، مقدمة في علم الدلالة و التخاطب، ص:75.

[5] – ابن جابر الأندلسي، ديوان نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 375: 376.

[6] – المصدر نفسه، ص ص: 372– 374.

[7] – المصدر نفسه، ص ص: 374: 375.

- العد و الإحصاء في قوله[1]:

97- ماذا عسى أحصيه من آياته ضاق الكلام لعدها المتوسع

- الشدائد و الهموم في قوله[2]:

98- كل الشدائد إنما تفريجها عن كل قلب بالهموم مصدع

- كلّ و جميع في قوله[3]:

107- للهاشمي محمد و لآلـــــــــه و لصحبه في كل أمر مرجعي

112- و سل الرضا عنهم و عن أزواجه و جميع أصحاب الرسول تتبع

- الحسن و الجمال و الملحة في قوله[4]:

22- و إذا تحج العين كعبة حسنهم فبمدة موجها لا تقنـــــع

41- فدهشت حين شهت أملح منظر يقتاد قلب الناسك المتخشع

42- و فهمت معناها فهمت فلم أزل متلفتا لجمالها لم أهجـــع

- الناس و الأنام في قوله[5]:

38- و الناس قد ملأوا الفجاج و أقبلوا من كل وجه كالغمام المسرع

47- فتبينوا السر الذي للشرع فـــــي أمر الأنام بورد ذاك المشرع

- الجنان و الرياض في قوله[6]:

67- و هما رياض الصالحين فمنهما كشف الحقائق للقلوب الجشع

101- أهنى المنائح في الجنان تنيلني أسنى المدائح فيه ذات تنوع

- المطمح و المقصد في قوله[1]:

---

[1] - المصدر السابق، ص: 376.

[2] - المصدر نفسه، (ص ن).

[3] - المصدر نفسه، (ص ن).

[4] - المصدر نفسه، ص: 373.

[5] - المصدر نفسه، ص ص: 373: 374.

[6] - المصدر نفسه، ص ص: 375: 376.

71- هي مطمح الراجي و مقتبس العلا و شفى الغليل و تحفة المتورع

73- والمقصد الأسنى زيارة روضـــة فيها لمنتخب كريم المنبـــع

- عودة و مرجع في قوله[2]:

15- يا قاعة الوعساء باكرك الحيـــا أترى لنا في عودة من مطمــع

17- يا منزلا بين الحجول إلى الصفا هل لي إلى ذاك الحمى من مرجع

إنّ للغة العربية سحرا و أسرارا عميقة لا يبلغ غورها إلّا المتفننون بتشقيق الكلام، و منها ظاهرة الترادف، التي دوّخت علماء اللغة، و لفتت جهودهو إليها.

و مما لا يخفى أن الشاعر قد وظّف هذه الخاصية في قصيدته، فشكلت ظاهرة دلالية خدمت القصيدة، و أعانته في عرض أفكاره بأشكال و تعابير متباينة، و أزالت السأم و الملل عن المتلقي، إضافة إلى تلك الظلال الصوتية الخلافية التي قدّمت تأكيدا و جمالا و تصويرا بديعا، و تلوينا ينبّه الفكر و الشعور إلى مراد الشاعر و مقصده.

---

[1] - المصدر السابق، ص: 375.

[2] - المصدر نفسه، ص: 372.

2- **المشترك اللفظي:**

تعد قضية المشترك اللفظي من القضايا التي أفاض في دراستها القدماء و المحدثون على السواء، و يُقصد به « **لفظ واحد له أكثر من معنى، و قد حدّه الأصوليون بقولهم: اللفظ الواحد الدالّ على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة** »[1]، و هم يفرّقون عادة بين ثلاث مصطلحات تتعلق به و هي: المشترك و المنقول و المستعار.

فالمشترك هو اللفظ الموضوع لمعنيين بأولى على التساوي في الاستحقاق، دون أن يكون أحد المعنيين بأولى من الآخر في ارتباطه بذلك اللفظ. و أما المنقول فهو الاسم المنقول عن موضوعه الأول، و عن مسمّاه إلى مسمى آخر على سبيل الثبات لعلاقة بينهما، ثمّ استُخدم في المعنيين معا. و أما المستعار فهو الاسم المنقول مؤقتا إلى غير ما وُضع له لعلاقة بينهما. [2]

بينما يفرق اللسانيون الغربيون بين نوعين فقط هما التماثل اللفظي (Homonymy) و التعدد المعنوي (Polysemy)، و هما مختلفان في دلالتيهما، فالأول يعني الحالة التي يتقاسم فيها معنيان أو أكثر الصيغة نفسها، و هو المعادل للمشترك عند الأصوليين، أما الثاني فمعناه الكلمات المتعددة المتحدة الصيغة المشتركة في النطق أو الهجاء[3].

و المعيار الذي ينبغي مراعاته دائما في التفريق بينهما هو « **التقارب المعنوي Relatedness of meaning فإذا تقاربت معاني اللفظ الواحد فإن الكلمة الدالة على تلك المعاني تُعدّ من قبيل المشترك المتعدد المعنى Polysemous. و إذا انقطعت معاني اللفظ بعظها مع بعض، فالكلمة من المشترك المتماثل اللفظ Homonymy** »[4].

أما لغويو العلربية فقد أطلقوا مصطلح المشترك اللفظي على كلّ أنواع اللفظ الذي يدل على أكثر من معنى، سواء أتقاربت معانيه أم اختلفت، و يرجعون وقوعه إلى أسباب جغرافية، و

---

[1]- أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة: بين النظر و التطبيق، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، 1413هـ - 1993 93 1: 114.

[2]- ينظر: محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، ص ص: 868 69.

[3]- ينظر : أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة: بين النظر و التطبيق : 117: 118.

[4]- محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، ص: 70.

تاريخية أهمها تداخل اللهجات العربية، و استعمال لفظ واحد عند قبيلتين بمعنيين مختلفين، ثم تحميل لفظ له دلالة قديمة (أصلية) دلالةً اصطلاحية جديدة[1].

و بعد ما سبق نجد أن المشترك اللفظي ظاهرة عامة في اللغات ناتجة عن تداخل اللهجات و اللغات أو نتيجة اتساع متطلبات العصر و متغيرات الحياة اللتين تضيفا دلالات جديدة لم تكن موجودة من قبل، و سواء أقلَّ المشترك اللفظي إلى الحد الذي اعترف به منكروه، أو كثُر إلى الحد الذي كتب فيه بعضهم مصنفاته، فالأمر واحد، و هو أنه موجود في اللغة، و له دور في تحديد هذه الدلالة أو تلك. لكن أمثلة وروده في قصيدة الشاعر قليلة جدا و نادرة، نذكر منها قوله[2]:

43- و فَهِمتُ معناها فهمت فلم أزل مُتلفتاً لجمالها لم أهجَعِ.

إذا أبعدنا عن الأذهان فكرة أن لفظتي (فهمت) و (فهمت) توكيد لفظي، و اعتبرنا أن الأولى من الفهم و هو الإستيعاب، و أن الثانية من الهُيام و شدة الحب، فإن اللفظتين ستشكلان مشتركا لفظيا، إذ تحملان الحروف نفسها و بترتيبها، غير أن معناهما مختلف أشد الإختلاف.

مما سبق، يتبين أن ظاهرة المشترك اللفظي لم تشكل سمة مميزة في نص القصيدة، إلا أن البيت السابق حمل في طياته معان عميقة و مشاعر غزيرة، فضلا عن تميز لغته و أسلوب طرحه.

3-**التضاد:**

يعد التضاد في اللغة نوعا من أنواع البديع، و منه الطباق بنوعيه و المقابلة، و لعل أدق تعريف له قول "أبو الطيب اللغوي" (ت: 351هـ) : « **و الأضداد جمع ضد و ضد كل شيء ما نافاه نحو البياض و السواد و السخاء و البخل** »[3]« **و قد أصبح وسيلة من وسائل التنوّع في الألفاظ و الأساليب و وسع تنوعه استعماله في دائرة التعبير في العربية. فكان بهذا المعنى**

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص : 171 72.

[2]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص: 374.

[3]- اللغوي (أبو الطيب عبد الواحد بن علي الحلبي)، كتاب الأضداد في كلام العرب، تح: عزة حسن، (دط)، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1383هـ- 1963 63 1: 1.

خصيصة من خصائص لغتنا في مرانتها و طواعيتها في التنقل بين السلب و الإيجاب و التعكيس و التنظير.»[1]

و كما اختلف العلماء حول وقوع المشترك اللفظي و الترادف، فقد اختلفوا أيضا حول وقوع التضاد و أسبابه، فقد أيد فريق 63 1 تلك الظاهرة، و أورد في ذلك ما رآه من حجج و أسانيد، و من هؤلاء: "الخليل بن أحمد الفراهيدي"" و "ابن الأنباري" و "ابن فارس" و "ابن سيدة". و أنكر فريق آخر وجودها، ومن أشهر هؤلاء: "ابن درستويه".[2]

و من أمثلة استعماله في القصيدة قول الشاعر[3]:

4- حتى إذا رُفِع الحجاب بدت لـــنا حسناء ذات ترفع و تـــمنع.

46- خفضت جناح اللطف211 رأتهم و وفت بما شاقوا و لم تتمنع.

فالفعلان (خفض) و (رفع) متعاكسان في المعنى.

- الآثمين و الصالحين في قوله[4]:

36- **و غدا يكون له لسانٌ شاهـــدٌ للآثمين شهادة من يـــــعي**

67- **و هما 63 1 الصالحين فمنهما كشف الحقائق للقلوب الخشّع.**

- مُنزَّل و مُرفّع، في قوله[5]:

76- فأتى بقولٍ منزّلٍ من ربه لم يفتعله و قبله لم يُسمع

-برفيع قوم للسماء مُرَفّـــعِ و شفيع 21 للجزاء مُشَفّع.

- السماء و الأرض، في قوله[6]:

---

[1]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (دط)، دار العلم للملايين، بيروت، 1973 73 1: 313.

[2]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، ص: 42.

[3]- ابن جابر الأندلسي، نفائس المنح و عرائس المدح، ص ص: 373: 374.

[4]- المصدر نفسه، ص ص: 373: 374.

[5]- المصدر نفسه، ص ص: 375: 376.

[6]- المصدر نفسه، (ص ن).

70- أرضٌ بها المختارُ كنزُ من اتقى علم الهداية ذو المنار المُمْدَعِ

-برفيع قوم للسماء مُرَفّـــــــعِ و شفيـــع 212 للجزاء مُشَفّع.

- مطرود و مدعو، في قوله[1]:

50- ما قُربها إلا مواهب فالورى ما بين مطرود و آخر قد دع.

- طلوع و مغيب، في قوله[2]:

7 - قمر يُشـــقّ و أنجم طلعـــت و مغيب شمس ثم قِيل لها اطلُعِي.

- اسكبي و أقلعي، في قوله[3]:

4 - و سحابة قال اسكبي فتبادرت و تشمرت لما دعـــــــاها أقلعي .

- أعيش و أموت في قوله[4]:

6 1- و أجلّ قصدي أن أعيش نزيلًه و أموت تحت حماه غير مُرَوَّع.

- تحت و فوق في قوله[5]:

34- و به مكان اللثم من خير الورى لا شك فالفم فوق جملته ضع.

6 1- و أجلٌ قصدي أن أعيش نزيله و أموت تحت حماه غير مروّع.

هذه بعض الأضداد التي وردت في القصيدة، و التي زادت معانيها وضوحا و جلاء.

---

[1]- المصدر نفسه، ص : 375.

[2]- المصدر السابق، ص: 375.

[3]- المصدر نفسه، ص: 376.

[4]- المصدر نفسه، (ص ن).

[5]- المصدر نفسه، ص ص: 373- 376.

خاتمة

- **خاتمة :**

إن تجزئة النص من أجل دراسته ليست تجزئة يُراد بها تحنيط هذه البقايا المجزّأة، ولكن يُراد بها أن نفهم عقليا حركة الأجزاء، و العلاقة فيما بينها في النص المدروس.

هذه التجزئة – إذن– خيالية تُدركها العين و الفكر وحدهما، و تجلي معرفتها بالنص دون أن تُحدث في كيانه خدشا واحدا.

و كل دراسة لغوية لها غاية واحدة، هي فهم النص و تجليته و كشفه، بأساليب مختلفة و طرق متعددة، كلٌّ منها يرمي من جانبه إلى جلاء شريحة فيه، و ما تقسيم جوانب الدرس إلى صوتي و صرفي و نحويو معجمي أو دلالي، إلا محاولة لتعرّف هذه الجوانب مفصّلة بحيث يُعاد جمعها من جديد لتُقدِّم صورة واضحة كاشفة للنص المدروس، و تكلّل بحوصلة جاعة لفحوى التحليل الأسلوبي.

و بعد إمعان نظر، و تأني قراءة، و جهدِ بحثٍ في إحدى نِتاجات شاعر المديح النبوي " ابن جابر الأندلسي"، و هي عينيته المكونة من (112 بيتا)، خلُصنا إلى ما يلي:

- إن الأسلوب و الأسلوبية مصطلح له جذور متأصلة في وعي و مؤلفات علماء العربية القدامى، لكنه لم يكن علما قائما بذاته، تحكمه ضوابطه و قوانينه، إلى أن ظهرت ملامحه مع " عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم، و خلُص إلى أن أسلوب فنّان ما يُعرف من طريقة نظمه و رصفه مفردات اللغة في أنساق جارية على وفق سنن اللسان المتواضع عليها، و التي وقرت في ذهن كلّ من المنشئ و المتلقي.
- تطورت نظرة المحدثين إلى الأسلوب، و تنوّعت تعريفاته عندهم، كلٌّ حسب نظرته له، لكن أغلبهم لم يهمل الجانب التأثيري له على المتلقي، و الأثر الجمالي الذي يتركه في النّفس.

- انبثقت الأسلوبية من مفهوم الأسلوب و أرست دعائمها، فكان منشأها غربيّ الأصل، و ما لبث أن اتسّع مجالها و استفادت في حركيتها من علوم كثيرة أهمها البلاغة، فدرسها النقّاد و اهتموا بها و وظفوها كمنهج نقدي يبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.
- ينطلق التحليل الأسلوبي للنص الشعري من فعاليات العنصر اللغوي في تموقعه على مستويات عدة، هذه المقاربة لا تتغذى على آليات أو قواعد جاهزة بل لكل نص أدبي قواعده الأسلوبية المميّزة التي بموجبها يتحوّل هذا الأثر الأدبي إلى أثر جمالي، و هذا الجمال المُتوصّل إليه هو جمال متفرد و متميّز ما دامت الأسلوبية تبحث دوما عن الفُرادة في العمل الأدبي.
- تهدف الأسلوبية إلى الوصول إلى أغوار النص الشعريّ، للوقوف على عتباته المظلمة، و عناصره الفكرية التي يصنع تظافرها وحدة دلالية، و هذا يتطلّب دراسة مستوياته الصوتية و التركيبية و الصرفية و الدلالية، و اختياراته، و تأليفاته، و انحرافاته، في ضوء العوامل الداخلية المبثوثة في ثناياه، و كلّها مرتبط بعضُه ببعض بشكل من الأشكال.
- إن قصيدة المديح النبوي عامةً، و قصيدة "ابن جابر الأندلسي" خاصة، لا ترفض التعامل مع المناهج النقدية المعاصرة، بل بالعكس هي في أمسّ الحاجة إليها، و بخاصة أنها تمنحها فهما أعم، و أوسع أفقا، من خلال القراءات المتجددة التي تحافظ على أصالة النص الشعري، و تبعثه من جديد، فالإبداع خُلِق ليعيش و يخلد.
- ساهمت الدراسة الصوتية لعينية " ابن جابر" في الكشف عن جماليات الإيقاع، و تكرار الأصوات. اختار شاعرنا من البحور بحر الكامل من الضرب الأول، فكانت أوزانه مرتبطة بنبضات قلبه و مشاعره و بحالته النفسية بشكل عام، أما القافية فارتبطت بالمعنى الذي يود الإفصاح عنه، و مكّنته من تفجير طاقاته الإبداعية، فقد جاءت مُطْلَقَةً لا مقيدة، و متداركة، و حرف رويها هو العين في كامل أبيات القصيدة، كما نوّع في تفاعيلها بإدخال الزحافات و العلل عليها، و قد ساهم الإيقاع الداخلي في إبراز حالة الشاعر الوجدانية بعمق، بحيث أن

الحالة الفيزيولوجية– النطق– تتمّ وفقها، و قد ارتبط بظواهر صوتية تعلّقت بالبديع، منها الجناس و الطباق، الذي أضفى على النص مسحة جمالية اتّسمت بالاعتدال و عدم المبالغة و الإكثار، لا الشح و لا الاقتصاد في المقابل، كما لاحظنا تناسق الأبيات و ارتباط معانيها و تعابيرها و تنوّع صُوَرِها الشعرية دلالة على اتّساع خيال الشاعر، و قدرته على التصوير البديع.

- وظف الشاعر الأساليب الانشائية و الإخبارية، فتعددت أساليبه و هي الأمر و النهي و النداء و الاستفهام و القَسَمُ، و أعانته في نقل إحساسه إلى المتلقي، بشكل أوضح، كما تنوعت جمله بين الجملة الاسمية و الفعلية و الشرطية. و قد أظهر تحليل هذا المستوى قُدرة و تمكنا كبيرين للشاعر من لغة القرآن، و سيطرة واضحة على قواعد اللغة النحوية، فطوّعها حسب ما يقتضيه السياق و تماشيا مع تجربته الشعورية، و تمركزت الظواهر اللغوية في القصيدة بشكل متناوب نوعا ما حول ظاهرة التقديم و التأخير و الحذف و التكرار، و ما تحمله كل منها من خصائص بلاغية، كالتركيز و التأكيد و لفت الإنتباه.
- اعتمد الشاعر في المستوى الصرفي على خصائص اللغة العربية و مميزاته، فأفاد منها لصالح إثراء معاني القصيدة، و التنويع في الميزان الصرفي، فلم يترك بابا من أبواب الإبداع في الأساليب إلاّ طَرَقَهُ، مع تنوّع كبير في الجانب التركيبي للجمل على اختلافها، فوظّف الأفعال في أزمنتها المتنوعة، و كذا المشتقات من اسم الفاعل و اسم المفعول و غيرها، و اللافت أنّ بعضها ورد بنسب متقاربة جدا، و أحيانا متطابقة، فكان له عظيم الأثر في دعوة المتلقي إلى استشراف النغم الموسيقي الذي تحدثه أوزان الافعال و الأسماء، و كذا المقابلة بين التراكيب اللغوية، كأنْ تُقابل جملةٌ اسميةٌ جملةً اسميةً أخرى، و هكذا.
- تميز معجم الشاعر اللغوي بالتنوع و التناسق في آن واحد، فكان في التحليل الدلالي الذي كشف عن تجربة متناسجة تمتلك معالم الوحدة و التماسك، الإعتماد على مبدأ الحقول الدلالية، التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، مما ساهم في الكشف عن أهم

الدلالات عند"ابن جابر" و الحقول الواردة في قصيدته هي: حقل ألفاظ الحب، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، حقل ألفاظ الطبيعة و الحيوان، حقل المعرفة و الحقل الزمكاني. و كانت فيها تنويعات في الأنماط البلاغية، فالصور التشبيهية مثلت وسيلة من وسائل الخيال الإبداعي الخلاق في الجمع بين المتباعدات، إضافة إلى الإستعارة التي استطاعت خلع صفات ظاهرية أو باطنية، مادية أو معنوية، من موصوفاتها و استبدالها بأخرى لغرض تقريب الصورة و توضيحها للمتلقي أكثر. ما دلّ على تمتع الشاعر بثقافة شعرية واسعة، و هذا من خلال ما يبذله المتلقي من جهد للوصول إلى المقصود من بعضها- أحيانا-.

- إنّ المستويات الأربع التي تمت دراستها ليست وحدات منفصلة، بل هي تكتلات لا يجب الفصل بينها، و لا النظر إلى أحدها دون اللجوء إلى الآخر، إذ إنها تؤثر و تتأثر بالمعنى، و هي في تفاعل مستمر معه.
- لقد أظهر الشاعر في قصيدته عاطفة تفيض حبا و ولها و هُياما، و تقطر شوقا و حنينا للقاء المصطفى المختار، و قد عرف كيف يجد طريقه إلينا و التأثير في نفوسنا، بصدق إحساسه و رغبته المتوقدة، و حبّه الطّاهر، و اِلتماسه الشفاعة يوم الدين و العفو و الغفران من رب العالمين، بأسلوب رصين، و ألفاظ كلها حِشمة و خضوع و رجاء، مما جعلها تحفة أدبية تمتدّ من الماضي السحيق إلى حاضرنا فإلى مستقبلنا، هي رسالة مُثقلة بألم الفراق، و عذاب المشتاق، إلى قرب المحبوب، و مجاورة صحبه الأبرار، و الواقع أنّ الحضور الكثيف للمعاني الأخلاقية السامية و الألفاظ الدينية الراقية زاد القصيدة تميّزا و خصوصية، كونها تعكس فلسفة الشاعر في الحياة، و تشكل جسرا بين المبدع و المتلقي تدعو هذا الأخير إلى الاستماع بقيمها الجمالية، و إلى استقراء نفسية الشاعر الطامحة للاستقرار و السكون مع من أحبّ في الحياة الفانية و في عالم الخُلود.

هذه أهم النتائج التي أفرزتها الدراسة، و التي تبقى قراءة تحكمها ظروف معينة، فقد تتفق مع قراءات الغير، كما قد تختلف، لكن حسبنا أنْ أتيحت لنا فرصة المطالعة و التنقيب في

مختلف المؤلفات و الكتب القيّمة، و محاولة الإستفادة منها قدر المستطاع، على أمل أن تكثر الدّراسات المُهتمة بتراثنا العربي الإسلامي الأصيل، في مختلف العصور– و الأندلسي منها على وجه الخصوص– ، و بشاعر المديح النبوي "ابن جابر الأندلسي" لِمَا لمسناه فيه من براعة في النظم و التأليف، بالإستعانة بمناهج حديثة و فعّالة لكشف مكنوناتها. و يبقى الأدب جبلا شامخا ذو ركيزة متينة، تحاول الدراسات تسلقه، فتبلغ أعطافه أحيانا كثيرة، لكنها تعجز أن تعتلي قمته.

و الله الموفق في الأولى و الآخرة، و هو الهادي إلى سبيل الرشاد.

ملحق

- **ملحق: نص القصيدة المدروسة:**

1- حييت يا طلل الحمى من مربـع ما غبت عن قلبي و لا عن مسمعي

2- ما زال ذكرك في فمي و كأنــه عسل و مسك خالص في مـــجمعي

3- لا تخش إن شح الغمام بغــيثه إن لم يجدك الغيــث جادك مدمعي

4- إن كنت لا ابكي لما صنعت بنا أيدي الفراق فإنـــــما انا مدعـــي

5- يا جيرة الوادي و أيـة جـــــيرة لهـــــــفي لعيش كان ان لم يرجـع

6- يا أهل نعمان الأراك نعمــتموا و الصب بين تلهـــف و توجـــــع

7- جرعت كأس فراقكم فالجسم فـي أرض الشـــــام و قلبـــه بالأجــرع

8- وافيتم و الجسـم يحرز قلـــــبه ثـــم انثنيـــــت و ما أرى قلبي معي

9- أبكي إذا يجري بقلـــــبي ذكركم حتــى تبل ذيـــول بردي أدمعـــــــي

10- و إذا يضوع نسيمكم لم يبق لي في المسك من أرب متـــــى يتضوع

11-و إذا سمعت على النوى أخباركم و قعت من الأسمـــــاع أحسـن موقع

12-لا أشتـــهي إلا حديثـــكم فـإن أسمـــــــــــعت شيئا غيره لم أسـمع

13-فإلى محلكم المعظم مطمـحي و يروض ذكـــركم المكـــرم مرتعي

14-يا مربع الأحباب من ذات النقا لا عيـــــش لي إلا بذاك المـــــربع

15- يا قاعة الوعساء باكرك الحيا أترى لنا في عـــــــــودة من مطمع

16-يا شعب عامر المـكرم عـهده هل لي بذاك الشـــــــعب من متمتع

17-يا منزلا بين الحجول إلى الصفا هل لي إلى ذاك الحمى من مرجـــع

18-لمنازل الأحباب حسن توســلي و مع النسيم ترســـــــــلي لم أقطع

19-يا أيها الساري يحث مطـــــيه ليلا و يدعو جفـــــنه لا يهجـــــــع

20-إن كان سيرك في الفلاة لكي ترى تلك الوجوه فذاك غـــــير مضيـــع

21-سلم على أهل الخيام و لا تدع ذكري لدى تلك البـــــدور الطـــــلع

22–و إذا تحج العين كعبة حسنهم فبمـــــدة موجها لا تقنـــــــع

23–و اقرن بأول نظرة أخـــرى و لا تفرد و إن سمـــح الزمان تمتـع

24–يا سعد إن شئت الســعادة لا تنخ حتى يكـــون مناخـــها بالينبع

25–و امرر على الدهـــناء مبتدرا إلى بدر و في قطـــع المفوة أســرع

26–و إذا تركت برابـــغ ذاك إلهـــنا فأنخ و للإحـرام ثوبك فاخلـــع

27–و اخلص إلى وادي خليص ثم سر للشهد من ماء بعســـفان أجـرع

28–و إذا مررت ببطن فاشف مـــن ماء و ظل فيه قلبـــك و ارتــع

29–و اصرف إلى سرف عنانك زائرا زوج الرسول و بالمخصب فاربع

30–و بآخر التنعيم ترفع مبـــــتدا حـــرم و من أعلامه الخبر اسمع

31–و إذا دخلت فمن كداء مثلمـــا دخل الرسول و بالمخصب فاربع

32–و انهض إلى الحرم الشريف بنية خلصت، و قلب تائب متضـــرع

33–و استقبل الحجر الكريم بقـــبلة تهب الأمان لقلبـــك المـــتروع

34–و به مكان اللثم من خير الورى لا شك فالفم فوق جملـــته ضع

35–و اعلم إذا قبَّـــــلت أن الله قد بايعت فهو يمـــينه في ما دعي

36–و غدا يكون له لسان شاهـــــد للآثميـــــن له شهادة من يعي

37–هلا ذكرت و في التذكر راحـــة ما بالمحصب من هنى و تجمع

38–و الناس قد ملأوا الفجاج و أقبلوا من كل وجـه كالغمـــام المسرع

39–و جرت بهم تلك الشعاب فمنهم سيل يمـــــــوج بكل واد مترع

40–حتى إذا رفع الحجاب بدت لـنا حســـــــناء ذات ترفع و تمنع

41–فدهشت حين شهت أملح منظر يقـــتاد قلب الناســـك المتخشع

42–و فهمت معناها فهمت فلم أزل متلفـــــتا لجمـــالها لم أهجع

43–جذبت قلوب العاشقين بســـرها فـــتراهم من قـــادم و مـــودع

44-فبكل وقت ما خلت في قصدها بيـــــداء من ركب بآخر متبـع

45-طافوا بها سبعا و باتوا حولـــها من قائميـــن و ساجدين و ركـــع

46-خفضت جناح اللطف حين رأتهم و وفت بما شاقوا و لم تتمـــــنع

47-فتبينوا السر الذي للشـــــرع في أمـــــر الأنام بورد ذاك المشـــرع

48-لم يدر كيف العفو عمن قد جـنا من غاب عن ذاك الجناب الأوسع

49-رزقوا مواهب قربـــــــها بعناية من واهـــــــب الخيرات لا يتصنع

50-ما قربـــــها إلا مواهب فالورى ما بين مطـــــــرود و آخر قد دع

51-لا بالجمال و لا بالرجال بلوغـها لكن بســـــــــر في الخواطر مودع

52-ما الكاعب العذراء ترفل في الحلى و تـــــــــجول في ديباجها المتنوع

53-يوما بأحسن للمحـــــــــب إشارة منها وأمكن في الجـــمال المبدع

54-لا تمنع الأســـــــتار لامع نورها فتراه بخـــــــــرقها كأن لم توضع

55-فالليل يشرق من ســـــــنا أنوارها إن ترفع الأستـــــــار أو لم ترفع

56-كانت مبـــــــــــرقعة تذيب قلوبنـا شغـــــــفا فكيف بها و لم تتبرقع

57-يا ربة الـــــــــــستر المنيع ودوحة الشـــــــرف الرفيع و قبلة المتركع

58-قد زرت ربعك و الستور مماطـــــة فإذا سمـــــــــــوت لنظرة لم أمنع

59-و إذا هممت بلثم خدك لم أخـــف قول الرقيب صنعت أو لم تصـنع

60-قمر النبوة كان منك طـــــــــلوعه فبغير شك أنـــــــت أشرف مطلع

61-لكن لأختك قد تنقل فارتـــــــضى من تربـــــها المبرور أكرم مضجع

62-و الله لو لم يكن جاعلا من أرضـه مثـــــواه إلا بالمـــــحل الأرفـــع

63-ما فـــــــــي بلاد الله أفضل منكما قد صح فضلكـــــما بقول مجـمع

64-أختان في رتب الجلال تـــــــنازعا ولكل واحدة جـــــــــلالة منـــزع

65-فمن ادعى تفضيل (...) يـــــــرى قام الدلـــــــــيل له على ما يدعي

66-فنهاية الأقدام قربـــــــــهما و ما قوت القـــــلوب بغير تلك الأربع

67-و هما رياض الصـــــالحين فمنهما كشف الحقـــــائق للقلوب الخشع

68-و معالم الديـــــن الشريف لديهما و مطالع الأنـــــــــوار للمتطلع

69- وجواهر القرآن مما فــاض مـــن أسرار بحرهما المحيط المقنع

70- أرض بها المختار كنز من اتــقى علم الهداية ذو المنار الممدع

71- هي مطمح الراجي و مقتبس العلا و شفى الغليل و تحفة المتورع

72- فمدارك الآيات واضـــــــحة بها و مسالك الإرشـــــاد للمتمتع

73- والمقصد الأسنى زيارة روضـــــة فيها لمنتـــــخب كريم المنبع

74- فعلى التقصي من موطـــأ خلقه تمهـــــــيد كل تكرم و تورع

75- جاءت رسالته بتلـــــــقين الورى حكم البيان المستجاد الموقع

76- فأتى بقول منزل من ربـــــــــه لم يفتعله و قبلـــــه لم يسمع

77- حلو على التكرار كم من جـــدة نزعت و جـدة لفظه لم تنزع

78- سهل منيع ذو حمى و مهابـــة يغشى المعارض منه كل تروع

79- كم من بليغ قد تعرض فامتـــلا جزعا و عاد لتوبة و تخشـــع

80- كم معجز فيما حواه و معجــب ببديع نظم كالـــــعقود مرسع

81- بمفصل حسن المساق و مجمل لا ريب فيه و محكم مستبدع

82- و إذا وقفت به على متشابـــه شرح الفؤاد بســره المستودع

83- إن لم يلح فهو المحقق صدقـه و الصبح معروف و إن لم يطلع

84- بالمنتقى من هاشم والمجتبـــى من دوحة الحسب الرفيع تشفعي

85- و لغاية الإحسان في يوم الجزا من مظهر النكت الحسان تطلعي

86- ذو المعجزات البينـــات و إنها لتجوز ألفا عـــــدها إن تجمع

87- قمر يشق و أنجم طلـــعت به و مغيب شمس ثم قيل لها اطلعي

88- والجذع يبكي و الغمامة ظللت والماء يجـــري أعينا من أصبع

89- و كفاه تسبيح الحصى في كفه و الزاد بين فريقـــــه المستجمع

90- و يد الفتى فصلت فأحسن وصلها و العيـــــــن رد كأنها لم تقلع

91- و الشاة درت و الغـزالة كلمت و الليث كرمه بقـــــــفز بلقع

92- و الذئب يشهد في الفلاة بصدقه و العنكبوت يقيـــه كل مروع

93- وحمامة سترت عليه و دوحـــة فلتت وســـل ســـراقة تسمع

94- و سحابة قال اسكبي فتبـادرت و تشمرت لمـــا دعاها اقلعي

95- و العود سيفا عاد إكرامـا لـــه و الصخر لان لـــه و لم يتمنع

96- و لجابر في ثمره و بعيـــــره عجب و في صاع لألف مشبع

97- ماذا عسى أحصيه من آياتـــه ضاق الكـــلام لعدها المتوسع

98- كل الشدائد إنما تفريجـــــها عن كل قلب بالهموم مصـدع

99- برفيع قوم للسماء مرفـــــع و شفيـــــع يوم للجـزاء مشفع

100-أنا لا أضيع و قد شغلت بمد حه حاشاه من أني أراه مضيع

101-أهنى المنائح في الجنان تنيلني أسنى المدائح فيه ذات تـنوع

102-لمديح أحمد نلت أجمل رتبة فإليه أنواع المدائـــــح فارفـع

103-فلمدحه صلة تجـــل و عائـد بهما حصلت على الرجاء المطمع

104-فلجاهه سيصان وجهي في غد عن حر نار ما لها من مدفـــــع

105-الله يدفع كل مكـروه بـــــه عنا و يســـتر في المقام الأفضع

106-و أجل قصدي أن أعيش نزيله و أموت تحت حماه غـير مروع

107-للهاشمي محمـد و لآلـــــه و لصحـــبه في كل أمر مرجعي

108-أزكى الصلاة عليه ثم عليهم أهـــل الصلات لآمـل مستشفع

109-خير الصحابة عشرة و جميعهم خير و غاية فضـــــلهم للأربع

110–صديق الفاروق عثمـــان أبو حسن و طلحة بابن عوف اتبع

111–و أبو عبيدة و الزبير و سعدهم و سعيدهم فثنـــــاؤهم لا تقطع

112–و سل الرضا عنهم و عن أزواجه و جميع أصحاب الرسول تتبع.

قائمة المصادر و المراجع

- **قائمة المصادر و المراجع:**

- القرآن الكريم، رواية ورش عن الإمام نافع، الطبعة الأولى، دار ابن كثير، دار القادري، دمشق- بيروت، 1417 هـ.

أولا : المصادر :

1- ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، 1426هـ- 2005م.

1- ابن جني(أبو الفتح عثمان): الخصائص، تح: محمد علي النجار، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1952م.

2- ابن جني(أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن اسماعيل، ط2: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1428هـ- 2007 12 07.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد سلام، ط3 منشأة المعارف بالاسكندرية، (دت).

4- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه و نشره: أحمد صقر، (دط)، مكتبة دار التراث، القاهرة، (دت).

5- ابن منظور: لسان العرب،ضبط نصه و علق حواشيه: خالد رشيد قاضي، ط1 صبح و إديسوفت، الدار البيضاء، بيروت- لبنان، 2006 06 12.

6- ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي): شرح المفصّل للزمخشري، (د ط)، دار صادر، بيروت، (د ت) 7.

7- الإرياني (أبو عبد الرحمن عبد الله بن أحمد): مختصر صفة النبي صلى الله عليه و سلم الخَلقية و الخُلقية، قديم: الشيخ يحيى بن علي الحجوري، ط1، دار الآثار و دار الإمام مالك للكتاب، صنعاء- اليمن، 1429هـ- 2008م.

8- البغدادي (أبو بكر ابن السراج): الأصول في النّحو، تح: عبد الحسين الفتلى، ط1: مؤسسة الرسالة، بيروت، 1405هـ- 1985 11 85.
9- البقاعي: نظم الدرر في تناسب الآيات و السور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ- 1995 81 95.
10- الجاحظ(أبو عمرو عثمان بن بحر): البيان و التبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ- 1998 11 98.
11- الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فايز الداية، ط1: دار الفكر، 1428هـ- 2008م.
12- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي: علق عليه و وضع حواشيه و فهارسه: ابراهيم شمس الدي08 12، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1424هـ - 2003م.
13- الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، تح: ياسين الأيوبي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002: .
14- الزجاجي: الجمل في النحو، تح: علي توفيق الحمد، دار الرسالة، بيروت، 1984م.
15- الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، 1417هـ- 1977 77 41.
16- الزمخشري: أساس البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1419هـ- 1998م.
17- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، (دط) الفكر، بيروت- لبنان، (دت) 1.
18- السيبويه (أبو بكر عمرو بن عثمان بن قنبرة): الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، 1403هـ.
19- السيوطي(جلال الدين): معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: علي البجاوي، (دط): عالم الكتب، بيروت- لبنان، (دت) 1.

20- الفراهيدي (ابن أحمد الخليل): معجم العين، كتاب النون، تح: مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، (دط)، مؤسسة الهجرة، 1409هـ.
21- القرطاجني (حازم أبو الحسن): منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الاسلامي، 1986م.

22- القيرواني (ابن رشيق): العمدة: في محاسن الشعر و آدابه و نقده، حققه و فصله و علّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، سوريا، 1401هـ- 1981م.
23- لسان الدين بن الخطيب: ديوان الصيب و الجهام و الماضي و الكهام، تح: محمد الشريف قاهر، (دط)، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1973م

24- اللغوي (أبو الطيب عبد الواحد بن علي الحلبي): كتاب الأضداد في كلام العرب، تح: عزة حسن، (دط)، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1383هـ- 1963م.
25- محمد بن جابر الهواري الأندلسي: ديوان المديح النبوي: نفائس المنح و عرائس المدح، تح: محمد طيب خطاب، ط1، مكتبة الآداب، 1426هـ- 2005م.
26- محمد بن جابر الهواري الأندلسي: نظم العقدين في مدح سيد الكونين أو الغين في مدح سيد الكونين: تح: أحمد فوزي الهيب، ط1، دار سعد الدين للطباعة و النشر و التوزيع، 1426هـ- 2005م.

- **<u>ثانيا: المراجع باللغة العربية:</u>**

2-ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م.
3-ابراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان- الأردن، 1427هـ- 2007م.
4-ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية و الموضوعية، (دط)، مكتبة الشباب، المنيرة- مصر، (دت).
5-ابن كمال باشا: أسرار النحو، تح: أحمد حامد، (د ط)، منشورات دار الفكر، عمان، (د ت).

6-أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري: الوجه الجميل في علم الخليل، تح: هلال ناجي، ط1، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، 1418هـ- 1998م.
7-أحمد الشايب، الأسلوب، ط12، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 2003م.
8-أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه و علق عليه: علاء الدين عطية، ط3، مكتبة دار البيروتي، 1427هـ- 2006م.
9-أحمد بن عبد الله، إخوان الصفا و خلان الوفا:(دط)، مطبعة نخبة الأخبار، هيندي بازار، 1305هـ.
10- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1967م.
11- أحمد حمدي : معجزات الرسول محمد صلى الله عليه و سلم، موقع الإسلام و السيرة النبوية، 2010 م.
12- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة.
13- أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمي الخليل، (دط)، دار المعرفة الجامعية، 1999م.
14- أحمد محمود المصري: رؤى في البلاغة العربية: دراسة تطبيقية لمباحث علم البديع، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2008م.
15- أحمد مختار عمر و مصطفى النحاس و محمد حماسة عبد اللطيف: النحو الأساسي، ط4، دار السلاسل للطباعة و النشر، الكويت، 1414هـ- 1994.
16- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، (دط)، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ- 1997م.
17- أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، 2002م.
18- بن عيسى باطاهر: البلاغة العربية: مقدمات و تطبيقات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، 2008م.

19- بودواية بلحيا: التصوف في بلاد المغرب العربي، (دط)، دار القدس العربي للنشر و التوزيع، وهران – الجزائر، (دت).
20- تمام حسن: اللغة العربية معناها و مبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.
21- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقديّ و البلاغي عند العرب، (دط)، المركز الثقافي العربي، (دت).
22- حامد بن أحمد بن سعد الشنبري: النظام الصوتي للغة العربية: دراسة وصفية تطبيقية، (د ط)، مركز اللغة العربية: جامعة القاهرة، 1425هـ- 2004م.
23- حبيب مونسي: المكان في الشعر العربي: دراسة فنية وصفية، (دط)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م.
24- حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
25- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2002م.
26- خالد قاسم بني دومي: دلالات الظاهرة الصوتية في القرآن الكريم، ط1، جدارا للكتب العالمي للنشر و التوزيع و العبدلي و عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان، 2006م.
27- خديجة الحديثي: أبنية الصّرف في كتاب سيبويه، ط1، منشورات مكتبة النّهضة، بغداد، 1385هـ- 1965م.
28- خليل ابراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1403هـ- 1983م.
29- رمضان عبد التواب: التطور اللغوي: مظاهره و علله، (دط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1404هـ- 1983م.

30- زياد محمود مقدادي: المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، (دط)، أمانة عمان الكبرى و عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان- الاردن، (دت).
31- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي: رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، 2007م.
32- سراج الدين محمد: المديح في الشعر العربي، (دط)، دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان، (دت).
33- سعد مصلوح: في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، 1414هـ- 1992م.
34- سلمان حسن العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربي: فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مراجعة: محمد محمود غالي، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدّة- المملكة العربية السعودية، 1403هـ- 1983م.
35- سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)((دط)، دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، (دت).
36- سليمان فياض: النحو العصري: دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، (د ط)، مركز الأهرام للترجمة و النشر، (د ت).
37- سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ط1، دار وائل للنشر، عمان- الأردن، 2003م.
38- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ضبط نصه و تدقيق: يوسف الصميلي، ط1: المكتبة العصرية، صيدا، 2003 .
39- سيف الدين طه الفقراء: المشتقات الدالة على الفاعلية و المفعولية -دراسة صرفية دلالية إحصائية- 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 1425هـ-2004 04 2:113.
40- شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات: الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان، ط1، دار المعارف، القاهرة، (دت).
41- شوقي ضيف: في التراث و الشعر و اللغة، (دط)، دار المعارف، القاهرة، (دت).

42- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور و الثبات، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، 1990م.
43- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (دط)، دار العلم للملايين، بيروت، 1973م.
44- صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، (دط)، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1956م.
45- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ- 1998م.
46- عباس حسن، النحو الوافي: مع ربطه بالأساليب الرفيعة و الحياة اللغوية المتجددة، ط:3، دار المعارف، القاهرة- مصر، (دت) :2.
47- عبد الحميد السيد، المغني في علم الصرف، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمّان- الأردن، 2009م.
48- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، 1989م.
49- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الانشائية في النحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1421هـ- 2001م.
50- عبد العزيز أحمد علّام و عبد الله ربيع محمود: علم الصوتيات، (دط)، مكتبة الرشد، 1430هـ- 2009م.
51- عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، (دت).
52- عبد العليم السيد فودة: أساليب الاستفهام في القرآن الكريم (دط)، مؤسسة دار الشّعب، القاهرة، (دت).
53- عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي و داود غطاشة: علم الدلالة و المعجم العربي، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، 1409هـ- 1989م.
54- عبد القاهر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 1422هـ- 2002م.

55- عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب، (دط)، دار الضياء للنشر و التوزيع، عمان، 1985م.

56- عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية و لغتهم الإصطلاحية و مفاهيمهم و معاني ذلك و دلالاته، ط1، دار الرشاد، القاهرة، 1417هـ - 1997م.

57- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 1426هـ- 2004م.

58- عثمان بدري: المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين و بداية الألفية الثالثة، (دط)، منشورات ثالة، الأبيار- الجزائر، 2007م.

59- عدنان حسين قاسم: الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر و التوزيع،2000 م.

60- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، (دت).

61- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، 2006م.

62- علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة،(دط)، دار المعارف،1999م.

63- علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ط1، دار الحامد، عمان- الأردن، 1429هـ- 2009م.

64- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية: مدخل نظري و دراسة تطبيقية، (دط)، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990م.

65- فتح الله أحمد سليمان: مدخل إلى علم الدلالة، ط1، مكتبة الآداب، 42 ميدان الأبرا- القاهرة، 1412هـ- 1991م.

66- فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء و الأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، 1408هـ- 1988م.

67- كمال بشر: علم الأصوات، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000م.
68- كيلاني حسن سند: حازم القرطاجني، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
69- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2: مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
70- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط02 مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1984م.
71- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1425هـ- 2004م.
72- محسن علي عطية: الأساليب النحوية: عرض و تطبيق، ط1، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، 1428هـ- 2007م.
73- محمد اسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، ط1 وائل للنشر، عمان- الأردن، 2006م.
74- محمد العبد: اللغة و الابداع الأدبي، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2007م.
75- محمد المبارك: فقه اللغة و خصائص العربية، ط2، دار الفكر الحديث، لبنان، 1964م.
76- محمد بن ابراهيم الحمد: فقه اللغة: مفهومه- موضوعاته- قضاياه، ط1، دار ابن خزيمة للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، 1426هـ- 2005م.
77- محمد بن سالم بن واصل الحموي: الدرّ النضيد في شرح القصيد، تح: محمد عامر أحمد حسن، جامعة المنيا، 1408هـ- 1987م.
78- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخافجي، القاهرة- مصر، 1410هـ- 1990م.

79- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، (دط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1979م.
80- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، (دط)0 اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
81- محمد عبد الله جبر: الأسلوب و النحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ط1، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 1409هـ- 1988م.
82- محمد عبد المجيد الطويل: القافية: دراسة في الدلالة، ط1، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، 2006م.
83- محمد عبد المطلب: البلاغة العربية: قراءة أخرى، (دط)، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1997م.
84- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ط1، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994م.
85- محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 1996م.
86- محمد عبد المنعم خفاجي و محمد السعدي فرهود و عبد العزيز شرف: الأسلوبية و البيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1412هـ- 1992م.
87- محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، ط1، مطابع الفرزدق التجارية، 1402هـ- 1982م.
88- محمد غنيمي هلال: الادب المقارن، (دط)، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1977م.
89- محمد محمد داود: العربية و علم اللغة الحديث، (دط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة- مصر، 2001م.
90- محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبان، 2004م.

91- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: اسراتيجية التناص، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1986م.
92- محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ط1 جرير للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، 1431 هـ – 2010م.
93- محمود حسني مغالسة: النحو الشافي الشامل، ط2، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان- الأردن، 1432هـ- 2011م.
94- محمود علي مكي: المدائح النبوية، ط1، مكتبة لبنان و الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، 1991م.
95- مختار عطية: موسيقى الشعر العربي: بحوره، قوافيه، ضرائره، (دط)، دار الجامعة الجديدة، الازاريطة، 2008م.
96- مصطفى خليل الكسواني و زهدي محمد عيد و حسين حسن قطناني: المدخل إلى تحليل النص الأدبي و علم العروض، ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 1431هـ- 2010م.
97- مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، راجعه و اعتنى به: نجوى عباس، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 1423هـ- 2003م.
98- ممدوح عبد الرحمن الرماليك شعر عمر بن أبي ربيعة: دراسة أسلوبية ، (دط)، اهداءات الإسكندرية، 2004م.
99- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م.
100-منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربية، ط1، مكتبة التوبة، المملكة العربية السعودية، 1421هـ- 2001م.
101-منقور عبد الجليل: علم الدلالة: أصوله و مباحثه في التراث العربي، (دط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، (دت).
102-نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

103-ياقوت الحموي: معجم البلدان، تح: محمد عبد الرحمن المرعشي، (دط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (دت)، 3 341 21.
104-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الأردن، 1427هـ-2007م.
105-يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ط1، دار الثقافة و النشر، القاهرة، 1379هـ-1979م.

- **ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية:**

1-أرسطو طاليس: فن الشعر تر: شكري عياد، (دط)) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
2-براجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، تح: رمضان عبد التواب، دار الرفاعي، القاهرة، 1402هـ.
3-بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994م.
4-جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، (دط)، الجامعة التونسية: مركز الدراسات و البحوث، 1966م.

- **رابعا: الرسائل الجامعة:**

1-رابح ملوك: بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008م.
2- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي: أسلوب القسم في القرآن الكريم: دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، إشراف: فتحي عبد القادر فريد، 1411هـ- 1991م.

- **خامسا: المقالات:**

1-دليلة مزوز: (المبني للمجهول بين اختزال البنية و استرسال المعنى)، مجلة جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد:5 2009م.

2- محمد زلاقي:(تجليات الفكر الصوفي في ديوان المديح النبوي" نفائس المنح و عرائس المدح" لابن جابر الأندلسي)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، العدد: 29 شوال 1432هـ- سبتمبر 2011م.

- **سادسا:الانترنت:**

1-أحمد حمدي: معجزات الرسول محمد صلى الله عليه و سلم، موقع الإسلام و السيرة النبوية، 2010 م.

2-منتدى العرب المسافرين ، دليل الحاج و المعتمر في مكة المكرمة، موقع شبكة منتديات مكتوب Ya oo- 2010م.

3-الموسوعة الحرة ، منطقة مكة المكرمة، موقع ويكيبيديا، 2012م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

المحتوى **الصفحة**

- **مقدمة**.....أ-
- **مدخل**.....01

أولا: مفهوم الأسلوب.....02

1- المفهوم العربي.....02

أ- الأسلوب في المعاجم القديمة.....02

ب- الأسلوب في التراث النقدي و البلاغي..... 04

04- الأسلوب في نظر المحدثين.....07

2- المفهوم الغربي.....10

ثانيا: الأسلوبية:.....13

1- مفهومها.....13

2- أنواعها.....15

ثالثا: لمحة موجزة عن شعر المديح النبوي.....19

1- المديح النبوي في صدر الإسلام.....19

2- في عصر بني أمية و العصر العباسي.....20

3- في الأدب المغربي و الأندلسي.....21

- **الفصل الأول: المستوى الصوتي**.....24

- تمهيد.....25

- أولا: الموسيقى الخارجية.....30

1- الإيقاع و الوزن.....31

2- القافية و حرف الروي.....49

3- النبر و التنغيم.....54

4- الزحافات و العلل.....59

- ثانيا: الموسيقى الداخلية:.....62
1- نسق التعبير.....62
2- التماثل الصوتي.....64
3- الصورة الشعرية.....68
4-المحسنات البديعية.....74
الفصل الثاني: المستوى التركيبي.....79
تمهيد..... 80
أولا: دراسة الجملة.....82
1-الجملة الاسمية.....83
2- الجملة الفعلية.....85
3- الجملة الشرطية.....86
ثانيا: الأساليب الانشائية:.....88
1-أسلوب الأمر.....88
2-أسلوب النداء.....92
3-أسلوب الاستفهام.....97
4-أسلوب القَسم.....101
ثالثا: الأساليب الخبرية:.....104
1-أسلوب النفي.....106
2-أسلوب التوكيد.....111
3-أسلوب الاستثناء.....115
4-كم الخبرية.....117
رابعا: الظواهر الأسلوبية:.....118
1-التقديم و التأخير.....119
2-الحذف.....123
3-التكرار.....127

الفصل الثالث: المستوي الصرفي.....134
- تمهيد.....135
أولا: الأسماء.....136
1-اسم الفاعل.....136
2-اسم المفعول.....140
3-اسم التفضيل.....144
4-صيغة المبالغة.....147
5-الصفة المشبهة.....149
ثانيا: الافعال.....153
1-الصيغ الفعلية..... 154
2-المجرد و المزيد.....157
3-الصحيح و المعتل.....161
4-الماضي و المضارع.....164
5-المبني للمجهول.....166
الفصل الرابع: المستوى الدلالي.....169
- تمهيد..... 170
أولا: طبيعة معجم القصيدة.....174
ثانيا: الحقول الدلالية.....183
1- حقل ألفاظ الحب.....183
2-حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان.....187
3-حقل ألفاظ الطبيعة و الحيوان.....190
4-حقل المعرفة.....194
5-الحقل الزمكاني.....195
ثالثا: العلاقات الدلالية.....199
1-الترادف.....199

2-المشترك اللفظي.....202
- خاتمة..... 207
- الملحق.....214
- قائمة المصادر و المراجع.....219
- فهرس الموضوعات.....233
- ملخص باللغة العربية.....237
- ملخص باللغة الاجنبية..... 240 .

الملخص

- **الملخص:**

البحث دراسة أسلوبية لخطاب شعري يتمثل في " عينية ابن جابر الأندلسي" في المديح النبوي، بالأدوات الإجرائية التي اعتمدها التحليل الأسلوبي وفق أربع مستويات مترابطة.

اتخذت الدراسة من النتائج المعاصرة التي توصل إليها علم اللغة عونا لها، خاصّة ما يتصل بالصوتيات و علم الدلالة، كما أنها اعتمدت على المنهج الإحصائي واحدا من إجراءاتها التحليلية، إذ أفاد في تحديد معدّل تكرار الظاهرة، و درجة تكثيفها في النص الشعري، كما تحددت من خلاله الظواهر البارزة و المميزة لأسلوب الشاعر.

تبيّن من دراسة المستوى الصوتي أن القصيدة على الضرب الأول من بحر الكامل، و كثيرا ما دخل زحاف الإضمار تفعيلاتها، و هي مقفاة البيت الأول، مطلقة القافية و متداركة، رويّها حرف العين جارٍ على الكسر لانكسار الشاعر و ألمه لفراق الحبيب المصطفى و شوقه إليه و قد ساهم الإيقاع الداخلي في إبراز حالة الشاعر الوجدانية بعمق، و ارتبط بظواهر صوتية تعلّقت بالبديع، أبرزُها الجناسُ، الذي أضفى على النص مسحة جمالية اتّسمت بالاعتدال، كما لوحظ تسلسل الأفكار و ارتباط نسقها التعبيري و انسجام معانيها و تنوّع صُوَرِها الشعرية دلالة بأسلوب فني راقٍ و متخلّق.

أما من الجانب اللغوي، فقد آثر الشاعر لهذا الغرض التنويع بين الأساليب الانشائية و الخبرية، من أمرٍ و نهي و نداء و استفهام و قَسَم، فأعانته في نقل إحساسه إلى المتلقي، بشكل أوضح، كما اعتمد على الجمل الاسمية و الفعلية و الشرطية البسيطة منها و المركبة.

و قد أظهر تحليل المستوى التركيبي تمكن الشاعر من لغة الذكر الحكيم و سيطرته على قواعد علم النحو، فطوّعها حسب ما يقتضيه السياق و تماشيا مع تجربته الشعورية، و تمركزت الظواهر اللغوية في عينيته بشكل متفاوت حول ظاهرة التقديم و التأخير و الحذف و التكرار، فأسهمت كلٌّ منها في إثراء المعاني بمقدار، حسب ما تحمله من خصائص و مميزات بلاغية، كالتركيز و التأكيد و لفت الإنتباه.

و بالعودة إلى الجانب الصرفي نجد الشاعر قد أفاد من خصائص اللغة العربية و مميزاتها، فنوّع في الميزان الصرفي للأفعال على اختلاف أزمنتها، و نوّع في صيغ المشتقات كاسم الفاعل و اسم المفعول و الصفة المشبهة، و اللافت أنّ بعضها ورد بنسب متقاربة جدا لحد المطابقة و بصيغتي المفرد و الجمع.

و أبرز التحليل الدلالي لمعجم القصيدة اللغوي معالم الوحدة و التماسك، و الإعتمادَ على مبدأ الحقول الدلالية التي يمكن حصرها في: حقل ألفاظ الحب، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان، حقل ألفاظ الطبيعة و الحيوان، حقل المعرفة و الحقل الزمكاني. و حَوَتْ انزياحات دلالية عملت على تعميق الأواصر الترابطية في القصيدة، و جعل كيانها واحدا.

و بهذا تكون لعينية "ابن جابر الأندلسي" مكانتها في معناها و دلالتها، و في حروفها و ألفاظها، و في جملها و أساليبها، فلها خصوصيتها و مميزاتها الفنية و الجمالية و الأسلوبية، و تبقى للشاعر مكانته الأدبية و حضوره القوي في فن شعر المديح النبوي.

Résumé:

Cette recherche est une étude d'un poème de « Ibn Djâbir El-Andaloussi » qui chante les louanges du prophète Mohamed (pbAsl). L'analyse stylistique de ce poème s'est basée sur quatre niveaux relatifs.

L'étude a utilisé les résultats récents de la langue, surtout en ce qui concerne la phonétique et la sémantique. Elle a utilisé aussi la méthode statistique pour définir le taux de la répétition de chaque phénomène dans le texte poétique ainsi que pour définir les caractéristiques du style de notre poète.

De l'étude du niveau phonétique, il est paru que le poème appartient à « bahr el-Kamel » et qu'il est rimé par la lettre « Ain ». Le rythme interne du poème a révélé les sentiments du poète en les faisant relier à différentes figures de rhétorique qui ont ajouté une esthétique au texte.

Dans la partie linguistique, le poète a préféré de diversifier les types de phrase entre déclaration, recommandation, défense, interrogation ou serment afin de transférer ses sentiments au récepteur d'une façon simple et claire.

L'analyse du niveau structurel a indiqué la compétence linguistique du poète. Il a bien choisi les termes et les a utilisés selon les besoins du contexte. Et concernant les phénomènes linguistiques, il en a employé plusieurs comme la suppression et la répétition…

En parlant de la conjugaison des verbes du poème, le poète a utilisé les différentes formes du verbe arabe ainsi qu'aux participes présent et passé.

Enfin, l’analyse sémantique du lexique du poème a indiqué que ses termes sont proches et unis. Les champs lexicaux les plus clairs sont: l’amour, les membres du corps humain, la nature et les animaux, le savoir et les lieux.

Pour cela, le poème étudié a une position très importante parmi les autres poèmes qui traitent la louange du prophète. Il est caractérisé par sa rhétorique et son style unique.