الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف -
كلية اللغات والآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأسلوبية

الموسومة بـ

السِّمات الأسلوبية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري

إعـــــداد الطـالـب:
كمال الدين عطاءالله

المشــرف الدكتــور:
عبد القادر شارف

لجنة المناقشة:

أ.د سيدي محمد غيثـري أستاذ التعليم العالي جامعة أبو بكر بلقايـــد-تلمسان رئيســـــاً
د.عبد القـادر شـــارف أستاذ محاضـــر (أ) جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلـف مشرفاً ومقرراً
د.أمينـــــة طيبـــــي أستاذ محاضـــر (أ) جامعة جيلالي اليابس-سيدي بلعباس عضـــــواً
د.أحمـــــد بن عجميـة أستاذ محاضـــر (أ) جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلـــف عضـــــواً
د.محمـــــد عمـــــور أستاذ محاضـــر (أ) جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلـــف عضـــــواً

السنة الجامعية :1434هـ/1435هـ***2013م/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ
التي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ
أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ
فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين ﴾

النمل، 18.

مقدمة

تنبع أهميّة الموضوع من منطلق اهتمامنا بالأدب الجزائري، ومحاولة دراسة الجوانب الجمالية التي تميّزه، وقد وقع اختيارنا على شخصية جزائرية تاريخية، دينية وأدبية، أسهمَت بشكل كبير في إثراء الساحة الأدبية العربية بعامّة، والجزائرية بخاصة، إنّها شخصية الشاعر والعالم الجزائري "الأمير عبد القادر".

وتتحاور هذه المقاربة مع شعر "الأمير" من خلال ديوانه الصادر عام(2007م)، والذي جَمَعه وحقّقه "العربي دحو".

وقد دَرَس "الأمير" كثيرون، ولكن دراساتهم اهتمّت بشكل كبير بشخصيته التاريخية، والسياسية والعسكرية والدينية، ودورها في بناء الدولة الجزائرية الحديثة، مع محاولات أخرى لتحقيق ديوانه ودراسة بعض آثاره الأدبية، وأخرى للوقوف على بعض تجاربه الشعرية، ومن ذلك كتاب "نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر" لـ:"محمد الأمير عبد القادر"، وهناك كتاب "ديوان الأمير عبد القادر الجزائري" لـ:"محمد حقي"، وكتاب آخر لـ:"زكريا صيام" بعنوان "ديوان الأمير عبد القادر الجزائري"، وكتاب "ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري" لـ:"العربي دحو"، وكتاب "الأمير عبد القادر الشاعر" لـ:"سليمان عشراتي"، وكتاب " الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث" لـ:"بشير بويجرة".

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على كتاب "ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري" الذي جمعه وحقّقه "العربي دحو"، باعتباره أحدث تحقيق لديوان "الأمير"، محاولين من خلاله تحقيق أهداف بحثنا بالتوصّل إلى معرفة السمات الأسلوبية لشعر "الأمير عبد القادر"، واستقراء عالمه الشعري، للوقوف على لغته الإبداعية، واستكناه تجربته الشعرية، وتحديد

مواضع التميّز والتفرّد في لغته الأدبية، وإبراز الخصائص الأسلوبية التي تميّزه عن غيره، فالتميّز يدلّنا على كل ما يحمله الشّعر من معانٍ وأخيلة وعواطف، والأسلوبية تعمل على تحديد كيفيات هذا التميّز، ومداه، وطرق اكتشافه، وتفسيره، ووصفه وصفاً يتناسب مع خيال الشاعر وعاطفته، ومهاراته في استخدام مفردات اللغة.

فإذا كان الأسلوب هو البصمة الخاصة بكل فنّان، تميّزه عن غيره من المبدعين، فإنّ علم الأسلوب يدرس كيفيات هذا التميّز، وتحاول الأسلوبية النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة، أي أنّ الدراسات الأسلوبية تبحث عن كيفيات الانحراف في أسلوب الأديب، إذ تربط الدراسات الأسلوبية بين اللغة والأسلوب في دراسة النص سواء كان شعراً أم نثراً، باعتبارها وصفاً للنّص الأدبي باستخدام مناهج مأخوذة من علم اللغة.

ومن ثمّ جاءت مقاربتنا الأسلوبية لشعر "الأمير عبد القادر" من خلال ديوانه، بحثاً عن سمات التميّز في استخدام اللغة، وبناء أدبية النص.

وهناك أهداف أخرى للبحث، منها:

1- الإسهام في إثراء المكتبة العربية عامّة والجزائرية خاصّة بمثل هذه الدراسات.

2- إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميّز شعر "الأمير" عن غيره من الشعراء العرب.

3- تحديد الكيفية التي استطاع بها الشاعر تطوير معجمه الشعري تطويراً يمنح الدوال دلالات وإيحاءات جديدة، من خلال السياق الشعري.

4- محاولة الكشف عن طريقته في استخدام اللغة لبناء شعرية خاصة به، مع مراعاة ما تزخر به اللغة من طاقات أسلوبية، وأنّها حاضنة للتجربتين الإنسانية والخاصة معاً، وأداتهما الفنية التي تجسّد معالمهما، وإليهما تتجه المقاربة الكاشفة عن التفرّد والتميّز.

5- وصف وتفسير الدلالات ذات الأبعاد الجمالية، وتحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، وتجسيد الشعور، والتأثير في المتلقي.

6- تحديد أهم مظاهر التجديد في شعر "الأمير عبد القادر".

وهذا البحث –على أهمّيته– وإنْ حاولت إعطائه حقّه من الدراسة والبحث المستفيض، فقد اعترضتني عقبات كثيرة، ويعود ذلك إلى تسارع خطوات البحث من جهة، وتداخل بعض الدواوين السابقة مع بعضها، خاصّة في بنية القصائد التي تختلف من حيث الصياغة والشكل، منْ جهة أخرى، ناهيك عن نقص المراجع المتخصّصة في الأسلوبية، إذ لم يتوفر لنا منها إلا ما ترجم من مؤلفات غربية، مع فجوة الاختلاف بين الشعر العربي والتحليل الغربي، وذلك لخصوصية اللغة العربية التي لها جسد خاص، وروح تميّزها عن باقي اللغات الأخرى، فلربّما يستطيع الباحث إسقاط بعض النظريات اللغوية (الأسلوبية) –عن طريق الترجمة– على نص أدبي مكتوب باللغة العربية، لكنّه لا يستطيع أبداً أنْ يتخلّى عن الجانب العاطفي المرتبط بالذوق، والسّمات التي تميّز لغة الشاعر مِنْ خلال ثقافته ورصيده اللغوي، ومهارته في استخدام تقنيات ومفردات اللغة، ولا يتأتّى له ذلك إلّا إذا ألَمّ بالتراث اللغوي

العربي مِنْ شعر ونثر، والوقوف على مواضع الجمال فيه، وكيف يستطيع أنْ يختار منَ القاموس اللغوي ما يناسب تجربته الشعرية وفق ما يقتضيه السياق الشعري.

وقد حاولت جاهداً أنْ أذلّل الصّعاب وأقتحم مجال البحث العلمي، ولا أزعم أنّ هذه الدراسة تقدم تحليلاً شاملاً للاستخدام اللغوي في شعر "الأمير"، لكنّها تفتح باباً من أبواب عالمه اللغوي الغني بالعطاء، والثري بالتقنيات والأساليب الإبداعية.

ومن هنا يمكن أنْ نتساءل: هل يمكن تطبيق إجراءات الأسلوبية على النص الشعري عند "الأمير"؟ وإنْ كان الأمر كذلك، فما هي الخطوات اللازمة التي بإمكاننا اعتمادها و توظيفها لإنجاز هذا العمل؟

وللإجابة على سؤال كهذا لا بُدّ من الإشارة إلى بعض الجهود الأسلوبية التي قام بها باحثون كبار أمثال: "شكري عياد" و"محمد عبد المطلب" و"سعد مصلوح"، والذين كانت جهودهم معتبرة، بحيث استطاعوا أنْ ينيروا للباحثين سبل تناول النصوص الأدبية في إطار المناهج اللغوية الحديثة، فقد تناول "شكري عياد" النص الأدبي من وجهة نظر نحوية، أمّا "محمد عبد المطلب" فقد جمع بين البلاغة والأسلوبية، و"سعد مصلوح" اعتمد على المنهج الإحصائي في رصد الظواهر اللغوية ذات التأثير الأسلوبي.

ومكانة هذه الرسالة من الدراسات السالفة تكمن في تناول شعر "الأمير" منْ وجهة أسلوبية، أيْ منْ عدة جوانب، صوتية، صرفية، نحوية، دلالية وبلاغية، ولهذا ارتأيت أنْ أركّز على الجانب الأسلوبي. وقد تأكّد هذا عندي، لأنّ اللغة والأسلوب عند "الأمير" جديران

بالاهتمام والدراسة، إلى جانب المضامين الشعرية، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أهمية الآخر الذي يتركه شعر الأمير في ذهن المتلقي وشعوره.

وبناءً على ما سبق، جاء موضوع الرسالة موسوماً بـ: "السمات الأسلوبية في شعر "الأمير عبد القادر الجزائري"، وما إنْ شرعت في البحث والدراسة حتى وجدت نفسي أمام موضوع واسع ومتفرّع.

وقد اعتمدت الدراسة على منهج وصفي تحليلي، لأنّه يُسهم في تحليل عناصر الكلام، وتتبّع السّمات الرئيسة للغة الشاعر، وميزاته الأسلوبية، واستكناه تجربته الشعرية، وطريقته الفنيّة في التعامل مع اللغة لتجسيد هذه التجربة، كما اعتمدت أيضاً على منهج أسلوبي إحصائي في سبيل تدعيم نتائج البحث، والوقوف على خصائص تميّز أسلوب الأمير.

واقتضت مادة هذا البحث أنْ تكون فصول هذا العمل، على النحو الآتي:

– أمّا الفصل الأول الذي عنوانه "البناء الأسلوبي (دراسة نظرية لماهية الدرس الأسلوبي)"، فتناولنا فيه دراسة نظرية عن أهم ما ميّز التحول التاريخي والمعرفي لمصطلح الأسلوب، منَ المدلول اللفظي إلى المدلول الاصطلاحي، حيث تحدّثنا في المرحلة الأولى عن الأسلوب في التراث العربي، ثم عند الغربيين، فالمحدثين، ثم حدّدنا أهم اتجاهات الأسلوبية، المتمثلة في الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية الإحصائية، إلى أنْ وصلنا إلى رصد محددات الأسلوبية والمتمثلة في العدول، والاختيار، والتركيب.

– وأمّا الفصل الثاني والذي عنوانه "التشكيل الموسيقي في شعر الأمير"، فتناولنا فيه – بطريقة تحليلية إحصائية– معظم الظواهر الصوتية التي ظهرت لنا في شعر "الأمير"،

وابتدأنا بدراسة موسيقى الأصوات منْ بنى مقطعية، ودور التفاعيل وأثرها في إنتاج الدلالة، والقافية، ثم انتقلنا إلى دراسة التفاعل الصوتي الدلالي، فتطرّقنا إلى الصوامت والحركات الطوال، الترصيع، والتصريع، والتصدير، والجناس بأنواعه، والتدوير، والتضمين، أمّا الجزء الثالث، فقد تناولنا فيه ظاهرة التكرار ودورها في إنتاج الدلالة الأسلوبية.

– وأمّا الفصل الثالث الذي عنوانه "البنية الصرفية التركيبية"، فتناول البحث أولاً أهم الوحدات الصرفية والنحوية التي تدخل في تنظيم الجملة، وما لذلك منْ دور في صنع الدلالة، ثم تناولنا بالدراسة والتحليل مختلف المصادر والمشتقات بأنواعها للوقوف على دورها الفعّال في بناء دلالات النص الشعري، ثم انتقلنا بعدها إلى دراسة تركيب الجملة، فتناولنا ظاهرتي التقديم والتأخير، والحذف، وكيف مثّلتا ملمحاً أسلوبياً اعتمد عليه "الأمير" للتعبير عن مشاعره وأغراضه المختلفة.

– وأمّا الفصل الرابع الذي عنوانه "البنية البلاغية الدلالية"، فقد تناول البحث دور الصورة الشعرية في الكشف عن الدلالات المختلفة للنص الشعري، فتناولنا أولاً التصوير بدلالة السياق لنقف على دوره الفعال في توضيح ملامح الصورة والتأثير في المتلقي، ثم تناولنا جانب الخيال والمجاز، فتطرقنا بالدراسة إلى ظواهر التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، وكيف مثّلت جانباً فنياً ودلالياً اتكأ عليه الشاعر لوصف تجربته الشعرية، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة الصورة والمعنى، مثل صُور الطبيعة والحواس والشعور، والصور الدينية والروحية التي كان لها وجود كبير في العالم الشعري للأمير.

وينتهي البحث بخاتمة تبيّن ما توصل إليه البحث من نتائج.

أمّا مصادر الدراسة ومراجع البحث فمتعددة، وفي مقدمتها "ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري" بتحقيق "العربي دحو"، والعديد من المصادر والمراجع البلاغية والنقدية القديمة والحديثة، مثل: "عيّار الشعر" لـ:"ابن طباطبا"، "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" لـ:"عبد القاهر الجرجاني"، "شرح شافية ابن الحاجب" لـ:"الأستراباذي"، "موسيقى الشعر" و"الأصوات اللغوية" لـ:"ابراهيم أنيس"، "موسيقى الشعر العربي" لـ"عبد الرضا علي الودي"، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لـ:"صلاح فضل"، "في النص الأدبي" لـ:"سعد مصلوح"، "الأسلوبية والأسلوب" لـ:"عبد السلام المسدي"، "الأمير عبد القادر الشاعر" لـ:"سليمان عشراتي"، "الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث" لـ:"بشير بويجرة"، كما اطّلعت على العديد منَ المجلّات والدوريات والرسائل الجامعيّة، والكثير منَ المقالات والدراسات الأسلوبية، التي استفدت منها الكثير.

ولا يفوتني أنْ أتقدم بخالص الشكر والعرفان والامتنان إلى أستاذي الجليل الفاضل الدكتور "عبد القادر شارف" الذي منحني مِنْ وقته الكثير، ومِنْ علمه الوفير، وشرّفني باحتضان هذا العمل منذ أنْ كان فكرة إلى أنْ كُتب له أنْ يبصر النور ويحظى بشرف المناقشة.

والله أسأل أنْ يوفق جميع المخلصين في دروب العلم والمعرفة.

كمال الدين عطاء الله

24 نوفمبر 2013

الفصل الأول

البناء الأسلوبي

- دراسة نظرية لماهيّة الأسلوب والأسلوبية-

1- أساليـــب البنـــاء

2- اتجاهات الأسلوبية

3- محددات الأسلـوب

1- أساليـــب البنـــــاء

تُظهر الدارسات الحديثة في حقلي الأسلوبيات بأنّ هناك عدة عوامل أسهمت في نشأة الدرس الأسلوبي، انطلاقاً منَ الاهتمام ببلاغة المبدع وأسلوبه المميّز في الكتابة، وانتهاءً بتطور الدراسات اللغوية التي فتحت مجالاً أوسع في تحديد الخصائص الأسلوبية للنصوص الإبداعية. وقد حظي الأسلوب قديماً بكثير من الاهتمام، منْ خلال كشفه عنْ أثر الكلام في المتلقي، باعتبار أنّ لكلّ شاعر طريقته التي تميّزه عن غيره من الشعراء، لذلك كَثُرَ شُرّاح الدواوين والكتب في العصور المتقدمة ثم التي تلتها، وحتى في عصرنا الحديث.

والأسلوب منْ أمّات القضايا البلاغية التي شغلت أقلام النقاد في دراسة مدى قدرة المتلقّي على اكتشاف جماليات النص؛ وتبيان تميز أسلوب نص أو مبدع عن آخر، باستخدام مناهج أسلوبية تبحث في مختلف الظواهر اللغوية للوقوف على سمات التفرّد.

أ- الأسلوب في التراث العربي:

دأب البلاغيون ابتداءً من القرن الثاني للهجرة على دراسة الأسلوب في مؤلفاتهم، والتي استدعت منهم أنْ يتعرّضوا للفظة "أسلوب" عند التّمييز بين أسلوب القرآن الكريم وغيره منَ الأساليب الكلامية الأخرى، وذلك لإثبات إعجاز القرآن الكريم. فكان الفضل الكبير لهم في تقديم مفهوم للأسلوب وأشكاله، سعياً منهم في تبيان بلاغة القرآن وإعجازه. ويعرّف "الأسلوبُ بالضّم: الفَنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[1]، و"الأسلوب

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج1، مج10، مادة "سلب"، ص17.

الطريق"[1]، وهو "السطر من النخيل، وهو الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب"[2]، ولَعلّ المعنى النقدي لكلمة أسلوب لم يبتعد كثيراً عن المعنى المعجمي، فهو "طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، لاسيّما في اختيار المفردات، وصيّاغة العبارات، والتشابيه والإيقاع"[3]، وهو يختلف منْ مبدع إلى آخر، ومنْ فنّ إلى آخر، ومنْ عصر إلى آخر.

وقد اهتمّت مؤلّفات عديدة بالأسلوب في مباحثها البلاغية، منها: "البيان والتّبيين" لـ:"الجاحظ"(ت255هـ)، "كتاب البديع" لـ:"ابن المعتز"(ت296هـ)، "الموازنة بين الطائيين" لـ:"الآمدي"(ت370هـ)، "نقد الشعر" لـ:"قدامة بن جعفر"(373هـ)، "حلية المحاضرة" لـ:ا"لحاتمي"(ت388هـ)، "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لـ:"القاضي الجرجاني"(ت392هـ)، "الصّناعتين" لـ:"العسكري"(ت395هـ)، "إعجاز القرآن" لـ:"الباقلّاني"(ت445هـ)، "العمدة في صناعة الشِّعر ونقده" لـ:"ابن رشيق القيرواني"(ت456هـ)، "سر الفصاحة" لـ:"ابن سنان الخفاجي" (ت466هـ)، أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لـ:"عبد القاهر الجرجاني"(ت471هـ)، "الكشّاف" و"أساس البلاغة" لـ:"ابن عمر الزمخشري"(ت537هـ)، "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" لـ:"الرّازي"(ت606هـ)، "مفتاح العلوم" لـ:"السكاكي"(ت632هـ)، "المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر" لـ:"ابن الأثير"(ت637هـ)، "الإيضاح في علوم البلاغة" لـ:"الخطيب القزويني"(ت739هـ)،

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، مادة "سلب"، ص98.

[2] الزبيدي، تاج العروس، تحقيق عبد الفتاح الحلو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م، ج29، مادة "سلب"، ص302.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص20.

"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لـ:"حازم القرطاجَنّي"(ت684هـ).

وقد كان "الجاحظ"(ت255هـ) –وإنْ لم ترد في مؤلفّاته لفظة أسلوب– أوّل من أثار في كتابه "البيان والتبيين" فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي[1]، ويرجع هذا التّباين إلى تفاضل الناس أنفسهم، يقول:"وكلام الناس في طبقات، كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات، فمِنَ الكلام الجزل والسّخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسَّمجُ، والخفيف والثقيل؛ وكلّه عربي، وبكلّ قد تكلّموا، وبكلٍّ تمادحوا وتعايبوا"[2].

فالجاحظ مِنْ خلال هذا النص يشير إلى تباين الناس في الأداء اللغوي، إشارة إلى انتقاء أساليب الكلام، كلٌّ حسب مكانته ومستواه اللغوي.

أمّا النّاقد والشاعر "ابن طباطبا"(ت322هـ)، فقد كان من الأوائل الذين أعطوا مفهوماً للأسلوب، في سياق حديثه عن طريق الشاعر إذا رغب في نظم قصيدة شعرية، يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه مِنَ الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتّفق له بيت يُشاكِل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه منَ المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له

[1] ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي– رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث–، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2007م، ص31.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م، ج1، ص144.

نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وَفَّق بينها بأبيات تكون نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها"[1].

فـ"ابن طباطبا" يجمع بين ما يمتلكه الشاعر منْ فكر ومهارات لغوية في اختيار الكلمات المتناسقة وزناً وقافية، مع ما يناسب سياق المعنى، لموافقة تجربة السامعين، فهو يقول: "والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها، كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لِمَا يستحسنونه منها. ولكلٍّ اختيار يؤْثِره، وهوىً يتبعه، وبُغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها"[2]، فالأسلوب عند "ابن طباطبا" هو طريقة صناعة الشعر التي تتباين بين شاعر وآخر.

وأمّا "ابن سنان الخفاجي"(ت466هـ)، فقد ربط الأسلوب بالغرض[3]، في سياق حديثه عن حُسْن الكناية، يقول: "فإنّ لكل مقام مقالاً، ولكل غرض فناً وأسلوباً"[4]، أي أنّ الشاعر يتخيّر من الألفاظ ما يوافق المقام حسب نوع التجربة الشعرية وأغراض الكلام.

وأمّا "الزمخشري"(ت538هـ)، فقد ربط بين الأسلوب والخصائص الأسلوبية، في سياق حديثه عن الالتفات، إذ يقول إنّ "الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] ينظر: محمد عبد المطلب، مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، القاهرة، مصر، ع3، أفريل1987م، مج7، ص539.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص163.

تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[1].

فانتقال الشاعر بين الأساليب المختلفة داخل النص الشعري الواحد يؤدي إلى جعل المتلقي منتبهاً، مؤثّراً فيه، باعثاً فيه نوعاً من المتعة الفنية، التي تبقيه متابعاً للعمل الإبداعي بإصغاءٍ وتأمّل.

ويترسّخ مفهوم الأسلوب أكثر مع رائد البلاغة العربية "عبد القاهر الجرجاني"(ت471هـ) في سياق حديثه عن الاحتذاء، إذ يقول "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهلِ العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أنْ يبتدئ الشاعر في معنًى له وغرضٍ أسلوباً، والأسلوب الضّربُ من النّظْم والطريقةُ فيه، فيعمد شاعرٌ آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبّهَ بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثالِ نعلٍ قد قطعها صاحبها"[2]، فالأسلوب عند "الجرجاني" يساوي النظم، "فإذا كان الأسلوب كذلك، فيجب على المبدع أنْ يتوخى اللفظ لمقتضى التفرد الذاتي في انتقاء مفردات اللغة عن وعي، وذلك بمراعاة حال المخاطب"[3]، فـ"الجرجاني" يؤكد على أنّ الأسلوب يُميّز بتميز صاحبه في نظمه عن غيره، خاصة وأنّه يؤكد على التزام معاني النحو في التأليف من خلال توفر محاسن الكلام في ترتيب المعاني في النفس حسب مقتضى الحال حتى يحصل التجانس والجمال في الأسلوب والتفرد في الصياغة.

---

[1] ابن عمر الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، مصر، ط2، 1977م، ص15.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م، ص468.

[3] ينظر: عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية: 2007م-2008م، ص8.

فالأسلوب عند الجرجاني يقوم على القواعد العربية، وينضبط بالنحو، فهو يقول: "واعلم أنْ ليس النّظم إلا أنْ تَضَعَ كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتَعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[1].

وبذلك فقد جعل "الجرجاني" من النحو قاعدة للنظم، "ولا شكّ أنّ قيام النظم عند "الجرجاني" على توخّي معاني النحو، يُوجب حضوراً عقلياً واستعمالاً منطقياً للغة"[2]، فمِنْ خلال النحو يستقيم الكلام وتُعرَف المعاني، وتُدرَك الأغراض.

كما نجد أنّ "الجرجاني" خالف سابقيه ومعاصريه في اعتقادهم بفصاحة اللفظة المفردة، وسبق لاحقيه –دي سويسر– وأتباعه، باعتبارهم أنّ قيمة اللفظة وجمالها يكون بموقعها وعلاقتها بالعناصر المجاورة لها داخل النظام، فـ"الجرجاني" يعتبر أنّ جمال اللفظة لا يكون إلا في موقعها داخل النّظم، فهو يقول: "لا نَظْمَ في الكَلِمْ ولا ترتيب، حتى يعلَّق بعضه ببعض، ويُبْنَى بعضها على بعض، وتُجْعَل هذه بسبب تلك[3]، ويقول متأمّلاً في **قوله تعالى: ﴿ وقِيلَ يا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ ويا سَمَاءُ أَقْلِعِي وغِيضَ الماءُ وقُضِيَ الأَمْرُ واسْتَوَتْ على الجُودِي وقِيلَ بُعْداً للقَوْمِ الظَالِمين﴾**[4]، "فتجلّى لك منها الإعجاز، وبَهَرَكَ الذي ترى وتسمع، أنّك لمْ تجد ما وجدت منَ المزيّة الظاهرة، والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكَلِمْ بعضه ببعض، وأنْ لمْ يعرض لها الحسن والشرف إلا منْ حيث لاقت

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص81.

[2] ينظر: عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، ص9.

[3] الجرجاني، المصدر نفسه، ص55.

[4] القرآن الكريم، سورة هود، الآية 44.

الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة وهكذا، إلى أنْ تستقر بها إلى آخرها، وأنّ الفضل تناتج ما بينها، وحصل منْ مجموعها"[1].

فـ"الجرجاني" يؤكّد على أنّ فصاحة اللفظة لا تظهر إلا باعتبار مكانها منَ النظم وحسن ملاءمتها للألفاظ المجاورة لها داخل النظم، فـ"الألفاظ لا تتفاضل منْ حيث هي ألفاظ مجردة، ولا منْ حيث هي كَلِمٌ مُفردة، وأنّ الفضيلة وخِلافَها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"[2].

وعليه، فـ"الجرجاني" يعتبر أنّ البلاغة تكون في النَّظْم وترتيب الكلام داخل النص، وجمال اللفظة يكون في موقعها داخل النّظم وليس في الكلمة مفردة، وأساس الأسلوب يكمن في القدرة على إتقان قواعد اللغة، وذلك بتوخّي معاني النحو، وأحكامه، ووجوهه فيما بين معاني الكَلِمْ.

وأمّا "ابن الأثير"(ت637هـ) فإنّه يقرن الأسلوب بأوجه التصرّف في المعاني، يقول "وذاك أنّ الشاعر المفلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا أخذ معنىً واحداً تصرّف فيه بوجوه التصرّفات، وأخرجه في ضروب الأساليب"[3].

فالكاتب البليغ هو الذي يتصرّف في مفردات اللغة بمعاني مختلفة، وأساليب متنوعة تعطي الكلمات والعبارات معاني جديدة، تتباين بين أسلوب وآخر.

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، دت، ج3، ص280.

وأمّا "حازم القرطاجني"(ت684هـ)، فقد اهتمّ بقيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، يقول في كتابه "منهج البلغاء وسراج الأدباء" "وَجَبَ أنْ تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النّظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة منْ جهات غرض القول وكيفية الاطّراد منْ أوصاف جهة جهة، فكان بمنزلة النّظْم في الألفاظ الذي هو صورة كيفيّة الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة منْ بعضها إلى بعض وما يُعتمد فيها منْ ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"[1].

إنّ الأسلوب عند "القرطاجنّي" مصطلح يعني التناسب في التأليفات المعنوية، فهو يعتبر أنّ النص الأدبي وحدة متكاملة، وانتقال الشاعر منْ موضوع إلى آخر يتم بتسلسل وترابط معنوي، وهو منْ جهة أخرى متأثراً بالجرجاني بربطه النظم بالصياغة اللفظية.

أمّا "ابن خلدون"(ت808هـ) فقد أعطى أدق تحديد لماهية الأسلوب، بقوله إنّه "عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى منْ خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن منْ أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3 ،1986م، ص363.

الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصّاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار مَلَكَة اللسان العربي فيه فإنّ لكلّ فنّ مِنَ الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]، وبالتالي فـ"ابن خلدون" جعل منَ النحو والعروض والبلاغة أساساً لصناعة الأسلوب، مؤكّداً على أنّ الصناعة الشعرية ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة، وتلك الصورة ينتزعها الذّهن منَ التراكيب ويصيرها في الخيال، ثم ينتقي التراكيب المناسبة للصورة الذهنية للشاعر، فيصيرها كما يفعل البنّاء في القالب والنّساج في المنوال. أي أنّ الأسلوب صورة ذهنية تطبع الذوق عن طريق الدّرَبة النّاتجة عن قراءة النصوص الإبداعية.

وممّا سبق يتجلّى أنّ الأسلوب في التراث العربي ارتبط بمباحث البلاغة، واقترب منَ المفهوم الحديث في دلالته على سمة مميّزة لنمط الفكر والكتابة التي تميّز مبدع عنْ غيره.

ب- الأسلوب عند الغربيين:

عُرِفَ الأسلوب عند الغربيين ابتداءً من العصر اليوناني الذي مهّد لظهور العديد من الفنون الشكلية والفكرية، حيث رأى "أفلاطون"[*] أنّ الأسلوب شبيه بالسّمة الشخصية[2]،

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 2002م، ص569.

* أفلاطون (428-347 ق م) مؤسس الأكاديمية، وهي أول جامعة في التاريخ، كان يدرّس بها الرياضيات، الفلسفة، الإلهيات، من أهم مؤلفاته: المدينة الفاضلة، ومن أبرز تلامذته أرسطو (384-322 ق م) والذي اهتم بالفن والفلسفة، من مؤلّفاته: فن الشعر، الخطابة، ينظر: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة الكتب المصرية، ط2، 1935م، ص184، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص26.

2 ينظر: هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، منشورات دراسات ساك، المغرب، دط، دت، ص33.

ورسمه "أرسطو" باعتبار أقسام الشعر الذي صنّفه بين الملهاة والمأساة[*]، وانتهى "بيفون"[**] إلى أنّ "الأسلوب هو الرجل نفسه"[1]، وقد كان لمقولة "الكونت بيفون" أثراً واضحاً على الفلاسفة واللسانيين الذين جاءوا من بعده، حيث تبنّاها الفيلسوف الألماني "شوبنهاور"[***] فعرّف الأسلوب بأنّه "التعبير عن معالم الروح"[2]، محاولاً تحديد مفهومه انطلاقاً من ملامح الفكر، وتمثّلها "فلوبير"[****]، والذي قال بأنّ الأسلوب وحده طريق مطلقة في تقدير الأشياء[3].

وقد أصّل اليونانيون للفظة (أسلوب Stylus)، والتي كانت تعني في البداية (قلم الكتابة)، إلا أنّ نقل معنى (الكتابة إلى طريقة في الكتابة) قد أوصل مفهومها لاحقاً إلى

---

*الملهاة (الكوميديا) وهي محاكاة لأفعال الأراذل، هدفها إثارة مشاعر الضحك في النفس، أمّا المأساة (التراجيديا) فهي محاكاة لأفعال الأفاضل، هدفها تطهير النفس بإثارة انفعالات الحزن والألم، ينظر: مجاهد عبد المنعم، فلسفة الفن الجميل، ص28.

**جورج بيفون(Georges Louis Leclaire Comte de Buffon)(1707م-1788م) أديب وعالم في الطبيعيات، اهتم كثيراً بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار عامة، واعتبر أنّ اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها إنّما تكشف عن شخصية صاحبها، ولا يخلد أثراً إلا إذا أحكمت لغته، من أبرز مؤلفاته: مقالات في الأسلوب. ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982م، ص244.

[1] ينظر: فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2003م، ص29.

*** فيلسوف ألماني عاش بين (1788م-1860م)، اهتم بمسائل الوجود والفن واللغة، ويرى أن الوجود قائم على الإرادة المطلقة، والإنسان وهب الذكاء وهو كفيل بتحريره عن طريق الفن، ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص249.

[2] فيلي ساندرس، المرجع نفسه، ص30.

**** كاتب فرنسي عاش بين (1821م-1880م)، حاول وصف النفس البشرية في تقلباتها، ونظريته في الكتابة تتلخص في اعتباره أن العبارة كلما قاربت الفكرة التصقت بها، وكلما التصقت بها ازدادت جمالا، من أبرز مؤلفاته: سلامبو، السيدة بوفاري، التربية العاطفية. ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص251.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص67.

معنى (الطريقة الخاصة للكتابة والتعبير)[1]. وحاول "ميشال ريفاتير"[*] تحديد مفهوم الأسلوب انطلاقاً منْ هذه المقولة، مستخدماً المنهج العلمي في الدراسة، ومنتهياً إلى أنّه علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، تنطلق من اعتبار النص الأدبي بنية ألسنية، تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً[2]، ويقدّم "ريفاتير" في كتابه "الأسلوبية البنيوية" تعريفاً محدداً للأسلوب، فيقول: "يُفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلّف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أنْ نطلق عليه الشعر أو النص وحتى أسلوب مشهد محدد"[3].

ويُعلّق المؤلف نفسه على تعريفه بقوله: "إنّ هذا التعريف محدود للغاية وكان من الأفضل أنْ نقول بدلاً من (شكل مكتوب) (كل شكل دائم)، حتى يشمل الآداب الشفاهية التي لا تستمر نتيجة للحفاظ المادي عليها كشكل نصّي متكامل فحسب، بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها، مثل: الافتتاحية الموسيقية بطريقة منظمة ومستمرة، وقابلة لأنْ نتعرّف عليها بالرغم من أي تنويعات أو أخطار في طريقة عزفها أو تفسيرها من مختلف القرّاء"[4]، فـ"ريفاتير" بهذا التعريف اهتم بالأسلوب الأدبي الذي يميّز الكتابة الفردية، معتبراً النص الأدبي كعمل فني يشمل الشفاهي والمكتوب.

---

[1] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص29.

*ميشال ريفاتير (1924م–2004م)، أستاذ بجامعة كولومبيا، اهتم بالدراسات الأسلوبية، من مؤلفاته: الأسلوبية البنيوية، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص247.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، الموقف الأدبي، دمشق، العدد3، آذار، 1977م، ص7.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص110.

[4] المرجع نفسه، ص110.

وورد في المعجم الأدبي للغة الفرنسية أنّ كلمة "أسلوب" (Style) انتقلت من اليونانية إلى اللغات الغربية عن طريق اللاتينية، وكانت تعني الريشة أو المثقب المستخدم في الكتابة، وقد استخدمت لأول مرة في الفرنسية في القرن الرابع عشر استخداماً عامًّا، وكانت تعني كل أنواع التعبير والكلام، وبصفة خاصة، فقد كانت تعني نموذجاً قانونياً للتقاضي[1]، ممّا يعني أنّ مفهوم الأسلوب كان يعني أداة للكتابة، ثم تحوّل إلى مدلول اصطلاحي للخطاب.

وإذا اتّجهنا إلى المعجم السيميائي لغريماس(-1992م)، فقد رأى بأنّ مصطلح الأسلوب مأخوذ من النقد الأدبي، ومن الصعوبة إنْ لم يكن منَ الاستحالة إعطاءه تحديداً سيميائياً، في حين أنّه إلى غاية القرن الثامن عشر كان مرتبطاً بمقاربة علم اجتماع اللهجات، ويتجاوب مع أنماط الخطاب ضمن مفهوم علم اجتماع لسانيات السجلات، وأصبح في القرن التاسع عشر يعني الخصائص المتفردة لكاتب من الكتاب[2].

وتتّفق التعريفات السابقة مع بقية قواميس اللغات الأوروبية الأخرى في تحديد الأصول اللفظية الدلالية لكلمة "أسلوب"، فهي كلها ترجعها إلى أصل يوناني أو لاتيني، ومنها على سبيل المثال قاموس "أكسفورد"[3].

---

[1] ينظر: معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007م، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص82.

أمّا "رولان بارت"[*] فإنّه قابل مصطلح "الأسلوب بالكتابة، حيث رأى أنّ الأسلوب ظاهرة ذات طبيعة البذور تهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها الكاتب في نفس القارئ[1]، فـ"رولان بارت" يعتبر أنّ الأسلوب يكمن في الكيفية أو الطريقة التي ينقل بها الكاتب أفكاراً معينة إلى المتلقي.

ومهمّا تعدّدت التعريفات والتصنيفات، إلّا أنّ الأسلوب اتّخذ مفهوماً في النقد الأدبي ارتبط بالبلاغة والفن، فـ"الأسلوب مصطلح بلاغي نقدي لساني فنّي حضاري، وتعاريفه ومفاهيمه مختلفة ومتباينة تباين المدارس البلاغية واللسانية والأسلوبية والاتجاهات الأدبية والنقدية والفنية والثقافية ومناهجها"[2].

وعليه، فمصطلح الأسلوب عند الغربيين انتقل من مفهوم المثقب أو الريشة المستخدمة في الكتابة إلى التعبير عن طريقة الكتابة عند كاتب بعينه.

ج- الأسلوب والأسلوبية في الدراسات الحديثة:

منذ الخمسينيات من القرن العشرين، أي بعد ظهور الدرس اللساني الحديث على يد اللساني السويسري "فرديناند دي سويسر"، تطورت العديد من المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالحقول اللغوية والنقدية، وأصبحت تستمد مفاهيمها ومناهجها من النظرية اللسانية الحديثة.

---

* لساني وناقد أدبي فرنسي، ولد سنة(1915م)، اهتم بالنقد الأدبي من مؤلفاته: الدرجة الصفر في الكتابة، فصول في علم العلامات، لذة النص، نظام الموضة، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص240.

[1] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص95.

[2] معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص3.

والأسلوبية وكغيرها من المناهج الأخرى، وجدت لها مكاناً في الدرس اللغوي، من خلال إعادة النظر في المفهوم النقدي للنص الأدبي، بعدما كان يخضع لمعيارية القواعد النحوية (البلاغة القديمة)، وأضحت الأسلوبية تنظر إلى النص من عدة جوانب، مهتمة بما يُميّزه عن غيره من النصوص الأخرى من جهة، وباحثة في ملامح وأسباب هذا التميز، بالإضافة إلى انحراف المبدع عن القواعد المعيارية، والذي أضحى يمثّل ملمحاً فنياً تبحث الأسلوبية في مكامن الجمال الذي يخلّفه الانزياح الأسلوبي.

وفي ظل تداخل العلوم مع بعضها داخل الحقل اللساني لأجل الوصف العلمي الدقيق، والتحليل الذي تعتمده اللسانيات كمنهج بحثي لها، فإنّ الأسلوبية لم تكن في معزل عن لسانيات "سوسير"[1]، إذ أَدخلت كل ما له علاقة بالنص ما من شأنه الكشف عن السمات المميّزة لأسلوب الكاتب، مع الاهتمام بالمتلقي الذي أصبح يحتل مكانة هامة في التحليل الأسلوبي، باعتبار أنّ المبدع لا يكتب لنفسه، بل لغيره، مُرَاعٍ في ذلك خصوصيات متنوّعة.

وقد أصبح مصطلح الأسلوبية يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقول" ابرامز" في معجم مصطلحات الأدب "إنّ أفكار علم اللغة الحديث تُستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو الخصائص الشكلية التي يقال إنّها تميّز عملاً معيناً، أو كاتباً معيّناً، أو موروثاً

[1] Ferdinand de Saussure (1857م–1913م)، لساني سويسري مؤسس علم اللسان الحديث، درّس في جينيف ثم ليبزغ حيث أعد أطروحة موضوعها: حول استعمال المضاف المطلق في اللغة السنسكريتية، ثم استقر بباريس بين سنة 1880م وسنة 1891م، فدرّس بمدرسة الدراسات العليا النحو المقارن، وأعد رسالة عن نظام الحركات في اللغات الهندو–أوروبية، ثم عاد إلى جينيف فدرّس بها اللغة السنسكريتية والنحو المقارن ثم الألسنية العامة سنة 1907م، ودروسه طيلة الفترة الأخيرة من حياته هي التي نشرها تلاميذه في كتاب أطلق عليه "دروس في الألسنية العامة" وكان ذلك سنة 1916م، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص248.

أدبياً أو عصراً معيّناً، وهذه السمات الأسلوبية قد تكون صوتية، كـ:(الأنماط الصوتية للكلام، أو الوزن أو القافية)، أو جملة كـ:(أنواع التركيب الجملي)، أو معجمية كـ:(الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، التكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات)، أو بلاغية كـ:(الاستعمال المتميز للمجاز، والاستعارة، والصور وما إليها)"[1]، أي أنّ الأسلوبية تساهم في ابراز السمات المميزة لأساليب التأليف عند المبدعين.

ودراسة الأسلوب أخذت تتجه اتجاهاً وصفياً باقترابها من حقل الدراسات اللغوية حتى اتخذت تسمية خاصة بها في اللغات الأوروبية؛ في الفرنسية La Stylistique، وفي الألمانية Die Stylistik، وفي الإنجليزية Stylistics، وترجمها بعض الباحثين إلى العربية، إلى "علم الأسلوب"، وترجمها آخرون إلى "الأسلوبية"[2]، وفضّل بعضهم هذه الترجمة الأخيرة[3].

وقد عدّ علم الأسلوب من فروع الدرس اللغوي الحديث، يهتم ببيان الخصائص الأسلوبية التي تميّز كتابات شاعر أو أديب ما، أو تميّز نوعاً من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيّغ صرفية، أو أنواع معيّنة من التراكيب أو مفردات يؤثِرها صاحب النص الأدبي[4].

[1] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1992م، ص11.

[2] ينظر: محمود عياد، الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، فصول، القاهرة، مصر، ع2، 1981م، مج1، ص122.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص32.

[4] ينظر: محمد جبر، الأسلوبية والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988م، ص6.

ويرى الناقد الفرنسي "بيير جيرو"(*) أنّ الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني[1]، فـ"جيرو" من خلال نصّه هذا، يرى أنّ الأسلوب وجه من أوجه التعبير اللغوي، تقوم الأسلوبية من خلاله بتحديد طريقة هذا التعبير.

ويعد المنهج الأسلوبي منْ بين أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل النص، وتفحّص أدواته، ومميزاته، جوانبه الفنيّة، واستنباط الدلالات والمميّزات الأسلوبية الدّاخلة في تكوينه، وإبراز الظواهر اللغوية والسمات الفنية، فالأسلوبية "تقوم على دراسة النّص في ذاته، إذ تقوم بتفحّص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية، وهي تتميّز عن بقية المناهج النصية بتناول النّص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كلّ شيء، فتحاول تفحّص نسيجه اللغوي"[2]، للوقوف على مكامن الجمال فيه من جهة، وإبراز مميزاته عن غيره من النصوص من جهة أخرى.

ومِنْ بين الدّارسين العرب الذين اهتمّوا بالدراسات الأسلوبية، "صلاح فضل"(*)، فهو يحصي في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) العديد من التعريفات، بيد أنّه يرجح أنّ الأسلوب هو"محصّلة مجموعة مِنَ الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[3]، أي أنّ الأسلوب يختص بكاتب معيّن، ينتقي مفردات معينّة بطريقة معينّة تُوافق تفكيره ومزاجه.

---

* لساني فرنسي، من أبرز مؤلفاته، البحث في الأسلوبية الفرنسية، النحو الهيكلي للغة الفرنسية، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص252.

[1] ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سورية، ط2، 1994م، ص10.

[2] فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص14.

* صلاح فضل، أسلوبي وناقد مصري، له مؤلفات عديدة من أبرزها: "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته".

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص116.

وأمّا "أحمد الشايب"، فقد ربط الأسلوب مِنْ باب دلالة اللّفظ على معناه، فيقول:"إنّ الأسلوب معانٍ مرتّبة قبل أنْ يكون ألفاظاً منسّقة، وهو يتكوّن في العقل قبل أنْ يجري به اللّسان أو يجري به القلم"[1].

فالأسلوب عند "الشايب" ميزة خاصّة بالمبدع، تكون بترتيب المعاني في الذّهن ترتيباً منطقياً لتخرج إلى المتلقي منظّمة حسب نمط معين، يختار منها المبدع ما يناسبه منَ المفردات والعبارات، بغرض التأثير في المتلقين، وليتناسب مع شعرية[*] النص الإبداعي.

كما ربط "الشايب" الأسلوب بشخصية المبدع، والتي لها تأثير مباشر على ابداعاته الأدبية، إذ يقول "إنّ أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو، وإذاً لا يمكن أنْ يكون صادقاً قوياً ممتازاً إلاّ إذا استمدّه مِنْ نفسه وصاغه بلغته وعبارته دون تقليد سواه من الأدباء، لأنّ الأسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذّاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[2].

ويترتّب عن هذا أنّ الأسلوب هو انعكاس لشخصيّة المبدع، من جميع جوانبها، ومن خلالها تعرف الملامح الذاتيّة للفنّان داخل العمل الأدبي الذي يقدّمه.

---

[1] أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، النهضة المصرية، ط8، 1991م، ص40.

* بدأ مصطلح الشعرية يتخذ أهمية خاصة في أوائل القرن التاسع عشر بإنجلترا، بعد أن ثار الشعراء الرومانتيكيون على العبرات الشعرية التي كان يتميز بها شعراء القرن الثامن عشر، إلا أنّ فكرة اقتران الشعر بأسلوب خاص في العبارة يرجع إلى أرسطو الذي عالج هذا الموضوع في كتابه "فن الشعر" ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974م، ص418.

[2] أحمد الشايب، المرجع نفسه، ص133 وما بعدها.

وأمّا "رجاء عيد" فلا ينظر للأسلوب على أنّه تجسيداً لشخصية الشّاعر، لكنّه يمثّل "جزءاً من ذهن الكاتب نفسه، ومن ثم تكون خصائصه الأسلوبية، إنّما هي المادة التي تتشكّل منها معطيات فكره بصورة عامّة"[1]، أي أنّ الأسلوب يتمثّل في عبقرية الكاتب في إنتاج تراكيب تعبيرية تعبّر عن تصوراته الفكرية وذوقه الفني.

ويَنظُر "عبد السلام المسدي" إلى الأسلوب باعتباره سمة طبيعية يُلهَم بها الشاعر، وتكشف عن طريقة تفكيره وتقديره للأشياء، بحيث ينجز التطابق بين الأسلوب ومحتوى الخطاب، وهذه النظرة لا تخلو من روح عفوية ونسبية قديمة، تشد الأسلوب على عبقرية صاحبه وكأنّه يحس ولا يعبّر، أو أنّه أداة لكشف الطاقات التي تنطوي عليها هذه العبقرية، ممّا يجعل منه في أثناء نشأته حالة تلقائية مستقرة في لاوعي الشاعر[2]، أي أنّ الأسلوب هو ظاهرة عفوية تطبع كتابات الشّاعر، فتصبح إبداعاته ناجمة عن طاقات فكرية موجودة في ذهنه تخرج مرتّبة ومتسلسلة بتلقائية تجعل الشّاعر يعبّر عن أغراضه بطريقة تخصّه فقط وتميّزه عن غيره.

وقد خطى الدرس الأسلوبي خطوات هامة في تحليل النصوص الأدبية وتحديد السّمات المميّزة لها، وأعطى للمتلقي مكاناً هاماً في تحديد خصائص الأسلوب، وتعدّدت المدارس الأسلوبية بتعدّد مناهجها، إلا أنّ العديد من النّقاد المعاصرون، يرون أنّ اعتماد التحليل الأسلوبي على النسق اللساني الذي يدعو إلى انغلاق النص، باستبعاد المؤلِّف وكلّ السياقات

[1] رجاء عيد، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1993م، ص125.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص66.

المُسهِمة في إبداع النص، يعد عيباً يحسب على الأسلوبية المعاصرة، يقول "صلاح فضل": " إنّ تصوّر الأسلوب كظاهرة منبثقة من النّص، لا يزال يتردّد في كثير من التحليلات الأسلوبية على ما يفتقر إليه منَ التأصيل اللغوي والانفصام بين النظرية والممارسة وفكرة الأدب نفسها، الأمر الذي يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية"[1].

فلا يمكن فصل النص عن صاحبه، في سبيل تحديد السمات المميزة لأسلوب كاتب ما، فالمبدع يخضع لعوامل نفسية مختلفة، وتأثير البيئة اللغوية والثقافية والاجتماعية، والتي تؤثّر في إنتاج عمله الإبداعي.

وعليه فلا يمكن حصر ملامح الإبداع الأدبي في الجانب اللغوي؛ لأنّ النص الأدبي يتسم بالشمولية التي تجمع بين جوانب مختلفة، اللغة، المؤلِّف، السياق، المتلقي، ولذلك ظهرت اتجاهات جديدة في حقل الدراسات الأسلوبية منْ أجل توسيع ميادين البحث، من بينها؛ أسلوبية التلقي، والتي تهتم بدور المتلقي في تحديد جمالية النص.

2- <u>اتجاهات الأسلوبية</u>:

يرى العديد منَ الباحثين في حقلي النقد والدراسات الأدبية على أنّ للسانيات "دي سوسير" الأثر الكبير في نشأة الأسلوبية، التي ظهرت في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، والتي اعتبرت أنّ اللغة خلق إنساني، تتميّز بدورها كأداة للتواصل، ونظام من الرموز المخصصة لنقل الأفكار، فهي مادة صوتية، لكنها ذات أصل نفسي

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص137.

اجتماعي، ومنْ هنا فإنّ مصطلح "الأسلوبية" أو "علم الأسلوب" قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية منذ نشأته.

وقد انفصل علم الأسلوب عن مفهوم الأسلوب السابق في النشأة، إذ إنّ"الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية"[1].

فالأسلوب إذن ارتبط بالبلاغة منذ القديم، في حين انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات "دي سويسر"، والتي أثّرت فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية.

و"الأسلوبيات Stylistiques" هي صفة للخصائص الأسلوبية، ظهرت على يد "فون ديرقابلنتز" سنة 1875م، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة "بيفون" الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، وموضوعها دراسة الأسلوب من خلال الإنزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية[2].

وتهتم الدراسات الأسلوبية بالبحث عن الخصائص الفنية الجمالية، التي تميز نصّا أو كاتباً عن غيره، من خلال اللغة المستخدمة، كما تعطي اهتماماً لدور المتلقي في تحديد جماليات النص الأدبي، باعتبار أنّ المبدع يكتب لغيره، مراع في ذلك حال المتلقين.

ويرى "عبد السلام المسدي" بأنّ "الأسلوبية آتية من المصطلح اللاتيني " stylistique" المكون من وحدتين : الجذر أسلوب "style "، الذي هو ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة

[1] رجاء عيد، البحث الأسلوبي، ص21.

[2] ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009م، ص20.

"ية"، "ique" التي هي صفة للعلم، وتفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب"Science du style"[1].

وقد اهتمّ الأسلوبيون في إطار التحول المعرفي من الأسلوب إلى الأسلوبية، بدراسة النصوص الأدبية في اتجاهات مختلفة، مستمدّين أدوات الدراسة ومناهج بحوثهم من اللّسانيات المعاصرة؛ فهناك من اهتمّ بعلاقة المبدع بالنص ومدى انعكاس شخصيتّه على نصه، وآخرون ركزوا على الذات المبدعة، باعتبار النص وسيلة للوصول إلى نفسية المبدع، وهناك فريق آخر اهتم بالنص كبنية مغلقة واستبعد المبدع والمتلقي، واتجاهاً آخراً اهتم برصد الظواهر اللغوية التي تسهم في إبراز التفرد الأسلوبي للمبدع، كسبيل لدخول عالم النص الأدبي وتحديد خصائصه المميزة.

أ- الأسلوبية التعبيرية:

يعد "شارل بالي"(*)(1865م-1947م) -تلميذ دي سويسر Ferdinand de Saussure -، مؤسّس علم الأسلوب، وقد نشر في 1902م "محاولات في الأسلوبيات الفرنسية"، وآخر في 1905م سمّاه "المجمل في الأسلوبيات". ويُعْرَف "بالي" بأنّه رائد الأسلوبية التّعبيرية، والذي قال بأنّها "علم يدرس العناصر التعبيرية للّغة المنظّمة من وجهة نظر محتواها التأثيري"[2].

---

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص34.

* شارل بالي (1865م-1947م) ألسني سويسري، ولد بجنيف، اختص في اللغة السنسكريتية، تتلمذ على يد سوسير فاستهوته وجهة الألسنية الوصفية، ولما تمثل مبادئ المنهج الهيكلي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه، فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث، من أبرز مؤلفاته: مصنف الأسلوبية الفرنسية، اللغة والحياة، الألسنية العامة والألسنية الفرنسية، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص241.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص98.

وقد اهتم "بالي" بدراسة المحتوى العاطفي التعبيري للّغة، باعتبار أنّ الطابع الوجداني التأثيري لعناصر اللّغة والفاعلية المتبادلة بينها، هي المحدّد في عملية التّواصل بين المبدع والمتلقي، "فمهمّة علم الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة"[1].

ومن أهم ما ميّز أسلوبية "شارل بالي" هو اهتمامه بالجانب الأدائي للّغة من خلال تأليف المفردات والتراكيب انطلاقاً مما يمليه وجدان المؤلِّف، أي أنّ التركيب اللغوي يحمل مضموناً عاطفياً له دلالات تؤثر في المتلقي، يقول "بالي" "إنّ علم الأسلوب هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي"[2].

فالاتجاه التعبيري يركّز على الكيفية التي تربط النص بصاحبه، وينصب الاهتمام في دراسة الأسلوب على الكلام، باعتباره يعبّر عن الفكر والعاطفة.

كما حصر "بالي" أسلوبيته في اللّغة الشائعة في التواصل اليومي وتتبّع سماتها وخصائصها، ومنْ ثم استكشاف الجوانب التأثيرية العاطفية التي تميّز أداء عن آخر، فهو يرى أنّ الأسلوبية تبحث في لغة جميع الناس، "إذ إنّ الكلام الفردي هو الذي يستطيع أنْ يكشف عن العلاقة بين الفكر واللّغة"[3].

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] نفسه، ص24.

وعليه فإنّ "شارل بالي" رجّح سلطان العاطفة في العملية اللّغوية، مركزّاً في دراسته على أسلوب الحديث اليومي باعتباره خطابا بسيطاً بعيداً عن كلّ تعقيد، وبالتالي يسهل وصفه بإبراز أثر اللّغة في المتلقي، باعتبارها الكاشف الأكبر عن الإنسان الذي هو في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء.

ب- الأسلوبية النفسية:

يعد الألماني "ليو سبيتزر"(1960-م) رائد الاتجاه النفسي في البحث الأسلوبي، وقد اهتمّ بالذّات المبدعة وأثرها على إنتاج النص الإبداعي، وتشكيل خصائصه الأسلوبية؛ أي أنّ هناك ترابط نفسي بين الكاتب وإنتاجه الأدبي في إطار سياق اجتماعي تاريخي، يساهم في وسم الأسلوب بسمات خاصّة تميّز إبداعه، كما أنّ تأثير التراث جعل "سبيتزر" يمزج في تحليله الأسلوبي بين القيمة العاطفية للكلمات، والفكرة السائدة عن لغة ذلك الزمن عند السيكولوجيين[1].

وتعتَبِر الأسلوبية النفسية النّص الإبداعي وسيلة للولوج إلى نفسية المبدع، منْ خلال اللّغة المستعملة، وقد حاول "سبيتزر"(*) إبراز أهميّة العلاقة بين الشكل والمضمون، فاهتّم بالذّات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقاً من تفرّدها في الكتابة، وأثر ذلك على استعمالاتها الأسلوبية.

---

[1] ينظر: معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص93.

* نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الإختصاص، عاش بين سنتي 1887م و1960م، وهو من علماء الألسنية ونقاد الأدب، من مؤلفاته: دراسات في الأسلوب، الأسلوبية والنقد الأدبي، ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص248.

وبالتالي فأسلوبية "سبيتزر" ترى بأنّ قيمة الأسلوب ترجع إلى عنصر لساني عند كاتب متميز، ويصبح هذا العنصر مقدمّاً عن غيره لتحديد الأسلوب، وذلك بالرجوع إلى لغة الكاتب والبحث عن تأثيرها اللّغوي الذي يكشف عن تلك العلاقة السيكولوجية بين المبدع ونصّه.

ج- الأسلوبية البنيوية:

يعد "ريفاتير"(-2006م) منْ أهم الأسلوبيين في المدرسة الأمريكية، ويعتبر منَ الحداثيين الذين كرّسوا أغلب أبحاثهم لتطوير الدرس الأسلوبي، حيث تتّجه أغلب دراساته إلى اعتبار النّص كنسق لغوي، متأثّراً باللسانيات التي تعتبر اللغة كنظام أو النص كبِنية، ويتّجه في أغلب تصوراته المعرفية ومبادئها المنهجية إلى عمليات التلقي، وكيفياته، وتحديد أنماطه وأطرافه الممكنة والفاعلة التي يعوّل عليها في نظام التواصل الأدبي للكشف عن مكونات الخطاب الأدبي[1].

وعلم الأسلوب أو الأسلوبية في رأي اللغويين، هو امتداد لآراء "سوسير" التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام، وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبّه لوجود فرق بين الأسلوب، باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أنّ هناك فرقاً بين مستوى اللّغة ومستوى النّص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق الذي أخذ أسماءً مختلفة في فروع المدرسة البنائية[2].

[1] ينظر: معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص100.

[2] ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص33.

وتنطلق الأسلوبية البنيوية في بحثها، بتحليل النّص الأدبي من خلال البنيات اللغوية المشكلة له، باعتبار أنّ النّص بِنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة، كل عنصر يرتبط بالعناصر الأخرى داخل البِنية الكلية للنص، أيْ لا يمكن تعريف أي عنصر إلا منْ خلال علاقاته مع العناصر الأخرى داخل البِنية، وبالتالي فالأسلوبية البنيوية تقارب الأسلوب منْ خلال النّسق اللغوي للنص، فتدرس النصوص الأدبية انطلاقاً منْ لغتها، وتجاور مفرداتها – تقابلاً أو تضاداً – وتراكيبها في إطار النّص كنسق لغوي لا يرتبط بأي اعتبارات أخرى، فالاهتمام ينصب على انسجام النص مع نفسه، ذلك التناسق والانسجام بين عناصر النّص هو الذي يبرز جماليات مكوناته وثراء دلالاته، فاللّغة تكتسب صفة الأدبية والإبداعية منْ خلال تناسق الأجزاء اللغوية للنّص، وانسجامها علائقياً، وهذا ما يجعل المتلقي يقع في نفسه استحسان فني وانجذاب نحو النص ولغته الفنية التي تؤدي إلى التأثير الجمالي فيه.

د- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء كوسيلة لدخول عالم النص الأدبي وتحديد خصائصه الجمالية، إذ يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص لبيان ما يميّزه من خصائص أسلوبية[1]، ويقوم الإحصاء برصد أهم الظواهر الأسلوبية، وذلك "مِنْ خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميّاً"[2].

[1] ينظر: محمد الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، السعودية، ديسمبر، 2001م، ج42، مج11، ص122.

2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة، الجزائر، دط، 1997م.ج1، ص97.

وقد انصبّت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على البحث عن الصيغ والمفردات والتراكيب التي يركّز عليها المبدع، وإحصائها للوقوف على تشخيص الاستعمال اللغوي عند المبدع وإبراز الفروق اللغوية بينه وبين غيره، وبالتالي تمييز الملامح اللغوية للنص عن طريق المقاربة الإحصائية للأسلوب.

3- محددات الأسلوب:

لقد دأب النقّاد الأسلوبيين المعاصرين على رصد أساليب الكُتّاب وتفرّدهم واختلاف كل منهم عن الآخر من خلال العوامل الثلاثة الآتية :

أ- الاختيار:

يعتبر "الاختيار" مِنْ أهم مبادئ علم الأسلوب، ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع عندما يتخيّر لفظة مِنْ بين العديد مِنَ البدائل الموجودة في معجمه اللغوي، فاستخدام هذه اللفظة مِنْ بين سائر الألفاظ الأخرى هو ما يسمى "اختياراً"، ويسمى "استبدالاً" أي أنّه استبدال بالكلمة القريبة مِنْ غيرها لمناسبتها للمقام والموقف[1].

ويتّصل بهذا المبدأ محور "التوزيع"، وهو توزيع وتنظيم الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة، وما تسمح به من تصرّف وهو ما يسميه "جاكوبسون"[*] بإسقاط محور الاختيار على

[1] ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص26.

* رومان جاكوبسون (-1982م)، ولد بموسكو سنة 1896م، ألسني روسي، اهتم منذ سنه الأولى باللغة واللهجات والفلكلور، فاطلع على أعمال سوسير وهيسرل، وفي سنة 1915م أسّس بمعية ستة طلبة "النادي الألسني بموسكو" وعنه تولّدت مدرسة الشكلانيين الروس، من أبرز مؤلفاته: محاولات في الألسنية العامة، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص245.

محور التوزيع[1].

فالمبدع يعمَد إلى اللّغة، ينتقي ويتخير المفردات، ويقوم النقّاد بالبحث عن أسباب هذا الاختيار والدلالات المتعلقة به.

وقد اعتبر علماء الأسلوب أنّ عملية إنشاء الأسلوب تتوقّف أولاً على الاختيار، فمُنشئ النص أو الخطاب يختار من رصيده اللغوي ما يناسبه في إنشاء خطابه، ويقوم بعملية توزيع لذلك الرّصيد اللغوي، فيكون في الأخير خطاباً، وهذا ينطبق على جميع الخطابات الأدبية وغيرها، وهذا الاختيار دليل على تفضيل المتكلم لبعض السمات اللغوية على الأخرى، ولا يعتبر كل اختيار يقوم به المتكلم اختياراً أسلوبياً، ولذا تم تحديد نوعين من هذه الاختيارات هما:

1. اختيار محكوم بالوقف والمقام، وهو اختيار نفعي، يؤثّر في المتكلم بصيّغ لغوية دون غيرها.
2. اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصّة، وهو اختيار نحوي، والمقصود مِنْ ذلك هو قواعد اللغة النحوية والصّرفية والدلالية بناءً على صحتّها ودقّتها[2].

وعليه فالاختيار مِنَ العمليات التي تكشف عن الامكانات اللغوية، التي تبرز تفرّد مبدع عن آخر مِنْ خلال اللغة المعجمية (الشعرية أو الأدبية) المستخدمة والتي تمثّل في النهاية لغة إبداعية فنية تؤثّر في المتلقين.

---

[1] ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص135.
[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص156.

ب- التركيب:

إنّ سلامة التركيب في نواحيه المختلفة، تستدعي الانطلاق من عملية "الاختيار"، التي تساهم في جعله متناسقاً ودقيقاً، فالكاتب "لا يتسنى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصورّه للوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود"[1].

وتعتمد عملية التركيب على ثقافة الكاتب وحالته النفسية الداخلية ومميزات عصره " فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المميّزة، كما أنّ لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومِنْ ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر"[2].

ومِنْ ثم، فتركيب العناصر اللغوية، مع مراعاة الكم المعرفي للمبدع، والعوامل النفسية التي تسيطر عليه، وكذا الجو الثقافي والفكري الذي يعيش فيه، تساهم بشكل أو بآخر في رسم ملامح الأسلوب التي تميز عمله الإبداعي.

ج- العدول:

يعتبر "العدول" من أهم الظواهر الأسلوبية التي اهتمّ بها النقاد والدارسون بغرض تحديد السّمات المميزة لكاتب أو إبداع أدبي معين، ويسمّى بـ"الانزياح" أو " الانحراف"، أو كما سمّاه "جاكبسون" بـ "خيبة الانتظار"[3]، ويسمّيه آخرون بـ "علم الانحرافات"[4].

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص169.

[2] رجاء عيد، البحث الأسلوبي، ص25.

[3] محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص158.

[4] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط1، 1982م، ص37.

و"الانزياح" في المفهوم الأسلوبي هو مخالفة المألوف من القواعد المعيارية، سواء أكان ذلك صوتياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً أم بلاغياً، هذه المخالفة تكون عن طريق استغلال إمكانات اللغة، أي في حدود ما تسمح به قواعد اللغة، "فليس العدول غاية في ذاته إنّما المقصود منه إثارة السامع وحفزه على التقيل"[1].

وقد استُخدِم مفهوم "الانزياح" لأول مرة في الدراسات الأسلوبية عند "ريفاتير" و"بالي" و"سبيتزر"، ولكن "جون كوهن" أعطى المفهوم بعداً آخر، وطوّره حتى ارتبط باسمه، فالانزياح هو "كل ما هو ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام"[2].

فالانزياح في نظر "كوهن" هو مخالفة المعيار العام لقواعد اللغة، لذلك فهو يسميه بـ "الانتهاك"، فـ"المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه"[3].

وعليه، فانحراف الكاتب عن اللغة المعيارية يتطلب منه معرفة لغوية، ومهارات في استعمال مفردات اللّغة، إذ يُعتمد في التحليل الأسلوبي على الانزياح لتحديد سمات التميّز عند المبدعين.

ومما سبق يتبيّن أنّ الأسلوب هو طريقة الكتابة عند مبدع معين تميزه عن غيره من المبدعين فتكون بصمته في الكتابة، وتبحث الأسلوبية في أسباب هذا التميز وكيفياته التي سوف نحاول البحث والإجابة عنها في الفصول الآتية.

---

[1] محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص24.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص15.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984م، ص268م.

الفصل الثاني

التشكيل الموسيقي

في شعر "الأمير عبد القادر الجزائري"

1- موسيقى الأصوات:

2- التفاعل الصوتي الدلالي

3- التكـــــرار

تمهيـــد:

ارتبطت الموسيقى بالشعر منذ نشأته، فلا يوجد شعر بدون موسيقى، فهي مِنَ الوسائل التي تجعل المتلقي يتمتّع بجمال القصيدة، ويدخل إلى عالمها وعالم مبدعها، والموسيقى نوعان؛ خارجية تتمثل في الوزن والقافية وتسمى بموسيقى الإطار، وداخلية تتمثل في التكرار، التقسيم الموسيقي، الجناس ...الخ، وتسمى بموسيقى الحشو أو الدفقة الشعورية.

واللغة العربية لها أصول قامت عليها أشكالها الصوتية، إذْ "لا يخفى في العربية صوت من أصواتها مهما تتقلّب تصاريف موادها المختلفة، فمادّتها الأصلية محفوظة، ورابطتها اللغوية مصونة، إنّ لغتنا العربية تحتفظ بثبات أصواتها، وتبقى فيها المادّة الأصلية المشتقّة منها واضحة مهما تبدو مشتقّاتها الفرعية متغيرة عنها"[1].

والمستوى الصوتي هو المستوى الأول في البحث الأسلوبي عند الدارسين المحدثين، أمّا النحويون العرب القدماء فقد بدؤوا دراستهم بالمستوى النحوي فالصرفي فالصوتي[2]، فقد جعل "سيبويه" الدرس الصوتي في نهاية كتابه، في حين قدّم الدّرس النحوي والصّرفي.

وقد اهتم القدامى بموسيقى الشعر، باعتبارها تمثل الوزن والقافية اللذان تبنى عليهما القصيدة، وقديماً قيل في حد الشعر إنّه "قولٌ موزون مقفّى يدل على معنى"[3]، فالوزن

---

[1] صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص290.

[2] ينظر: عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، ص82.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص64، والخفاجي، سر الفصاحة، ص286، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89، إلا أنّ حازماً يضيف إلى ذلك التخييل، فيقول" الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة.

والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، يمثلان موسيقاها، ويُميّز بهما الشعر عن الكلام المنثور.

ويرتكز "ابن طباطبا"(ت322هـ) في الشّعر على الانتظام الإيقاعي للعناصر اللغوية، فيقول "إنّ الشعر–أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النّظم الذي إن عُدل عن جهته مجّتْهُ الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة بالعروض التي هي ميزاته"[1].

فالعرب القدامى انطلقوا في تحديدهم لمفهوم الشعر، بالتمييز بينه وبين النثر من خلال الخصائص الصوتية للكلام.

ولأهميّة الموسيقى في الشعر استمرت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت هذا الموضوع بنظرة تشبه إلى حدّ ما نظرة القدامى، فالوزن والقافية هما ما يميّز الشعر عن النثر، ذلك أنّ "لغة الشعر موزونة، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. أمّا لغة النثر فليست موزونة"[2]؛ فالوزن هو الذي يجعل لغة الشاعر مميّزة، يقول "جون كوين": "إنّ الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً، وينبغي أنْ ندرسه على أنه كذلك"[3].

إلا أنّ تلك المفاهيم والتعريفات لقيت في المفهوم النقدي المعاصر منحى آخراً، إذْ أصبح الشعر ليس فقط وزناً وقافية ومعنى، بل أصبح الاهتمام بالمتلقي، عن طريق الظواهر

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص9.

[2] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط،1951م، ص33.

[3] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993، ص66.

الموسيقية ومدى ارتباطها مع المضمون، والانفعالات المختلفة، والأحاسيس المتنوعة، التي تبعثها القصيدة في نفس المتلقي وتؤثّر فيه؛ فتتأثّر القلوب وتَطرب النفـوس للنص الشعــري "فليس الشِّعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[1].

فالموسيقى من شأنها أنْ تجعل المتلقي يستمتع بجو القصيدة الشعرية، محاولاً الدخول إلى عالمها بما تثيره فيه من انفعالات وأحاسيس من خلال الظواهر الموسيقية المختلفة التي تطبعها، والتي تساندها ظواهر لغوية أخرى في إثراء دلالات القصيدة، "فالشاعر الماهر وإنْ قلّت أوزانه ولم تتنوّع قوافيه يستطيع أنْ يجيد وأنْ يطرب الأسماع كما يطرب القلوب"[2].

وعليه فإنّ موسيقى الشعر العربي لا يمكن دراستها دون ربطها بمضمون النص الشعري، فهي: "عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمّل بقية العناصر، ويؤازرها في الوقت نفسه، ومن ثم كان ذا وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، وبلغة النص الشعري بوجه عام"[3]، أي أنّ الموسيقى هي من بين الخواص الجوهرية للقصيدة الشعرية.

إذ أنّنا لا نجد في النثر تلك المتعة الموسيقية إلا عندما يكسو العبارات السجع والتناسق بين المعاني والألفاظ، أمّا في الشعر فالموسيقى هي جزء من أسلوب الشاعر، يقول "بيير جيرو": "تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما

---

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952م، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م، ص79.

يكون للغة حرية التصرّف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أنْ تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[1].

ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصل الصوت عن المعنى في القصيدة العربية؛ فهناك علاقة داخلية متبادلة بينهما، حيث إنّ "كل عمل أدبي فني هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، ويصدق هذا على كثير من النثر وعلى كل الشعر الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[2].

ومن هنا فإنّ التأثيرات الصوتية "لا تظهر إلّا إذا ساعفتها العوامل الدّلالية"[3]، وفي هذا يقول "صلاح فضل":"فالعوامل الموسيقية لا تنفصل عن أية ممارسة لغوية، وليس بوسع الكاتب–كما يقول" أمادو ألونسو" – أنْ يسجّل على الورق كلمة واحدة دون أنْ يكون قد شعر بجسمها الموسيقي"[4].

وإلى جانب الوزن يظهر الإيقاع كركن أساسي في فهم تجربة الشاعر، "ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَرْ الكلام، أو في أبيات القصيدة"[5]، وفي هذا يقول

---

[1] بيير جيرو، الأسلوبية، ص60.

[2] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987م، ص165.

[3] شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م، ص34.

[4] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص81.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1977م، ص435 وما بعدها.

"صلاح فضل": "أمّا البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"[1].

وعليه، فسوف يتناول هذا الفصل التشكيل الصوتي في شعر "الأمير عبد القادر الجزائري"، ودوره في بناء دلالات النص الشعري عند "الأمير".

1- موسيقى الأصوات:

للموسيقى عند "الأمير" أهمية خاصة، لأنه كان ينظم قصائده في مواقف مشحونة بالعاطفة، بحيث تجعله يختار أجمل الألفاظ التي تناسب السياق الإيقاعي والدلالي لقصائده، فتبرز عن ذلك قيمة الأصوات بتأثيرها في المتلقين، فتشحن الكلمات بطاقات دلالية إضافية تثير المتلقي بطريقة أخاذة، وهذا ما سوف نحاول تبيانه في هذا المبحث.

أ- البنية المقطعية:

تنقسم المقاطع في اللغة العربية إلى طويلة وقصيرة، والمقطع هو"الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن أن تجزئ سلسلة التعبير إليها"[2].

ويحدد "تمّام حسن" ستة أنواع للمقطع[3]:

1- المقطع القصير المفتوح المتكون من صامت + صائت قصير، مثل (كاف) من كَتَبَ، ويرمز إليه بـ: (ص ع).

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة الكتابات النقدية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ع54، 1992م، ص18.

[2] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1985م، ص135.

[3] ينظر: تمام حسن، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1955م، ص141.

2- المقطع الطويل المفتوح المتكون من صامت + صائت طويل، مثل (كَا) من (كاتب)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ع).

3- المقطع الطويل المغلق المتكون من صامت + صائت قصير، مثل (مَنْ-لمْ-لنْ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ص).

4- المقطع الطويل المنتهي بصامت في حالة الوقف المتكون من صامت + صائت طويل + صامت، مثل (كانْ، قالْ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ع ص).

5- المقطع الطويل المغرق في الطول المتكون من صامت + صائت قصير + صامتين في حالة الوقف، مثل (نَهْرْ، بَحْرْ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ص ص).

6- المقطع القصير المغلق المتكون من صائت + صامت في حالة الابتداء بالساكن، مثل همزة الوصل في (استخراج)، ويرمز إليه بـ: (ع ص).

وقد استطاع "الأمير" أنْ يستغل التركيب المقطعي في شعره ليبرهن على متانة أسلوبه، فاختار المقطع المناسب للمقام المناسب، فأعطى المقطع الطويل الانطلاقة الحرة للصوت الذي يصدره الشاعر من أعماقه مفعماً بامتداد الأصوات، في حين نجد المقاطع القصيرة تجسد قوة النّبر، فجاءت الدلالة المتولّدة من خلال الكلمات الممثّلة له مرتبطة بدلالة معانيها، يقول "الأمير":

طالت مُسَاءَلَتي الرُّكاب تَشَوّقاً لِجَمالِ رُؤيةِ وَجهِك المُتعاظِـــمِ[1]

[1] الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق: العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، 2007م، ص69.

يسير النّسَق الإيقاعي لهذا البيت وفق مقاطع طويلة تكمن في (طا، لتْ، سا، كا، قاً) من الشطر الأول، و(ما، رؤْ، وجْـ، كَلْ، عا، الميم بالإشباع)، صورت كلها حالة السرور والفرح والشوق والجمال، وهي سمة من سمات الأسلوبية التي يراع فيها الشاعر نفسيته وعلاقتها بالمتلقي، وقد كان للمقاطع القصيرة أيضاً دوراً فعالّا في تأدية مراد الدلالة، ومنه أيضاً قوله:

ألا مَنْ مُنْصِفي مِنْ ظَبْيِ قَفْرٍ لقد أَضْحَت مَراتِعُهُ فُـؤادي[1]

صوّرت المقاطع الطويلة المغلقة (مَنْ، مُنْ، مِنْ، ظبْ، قفْ، قدْ، أَضْـ، حَتْ) حالة العذاب الذي قاساه "الأمير" في طلب ود محبوبته، مشبّهاً حبيبته"بوحش البراري، مستخدماً لفظة الظبي، والتي هي من مترادفات الغزال"[2]، في تشبيه تراثي تضمّن في سياقه معاني الألم حتى بلغت درجة التوتر، وهو الأمر الذي أسعف الشاعر للضغط على مقاطع فيها نبر تتجلى في الصوائت الطويلة، منْبئة عن آهات تخرج من الأعماق معبّرة عن أحاسيس جيّاشة، في حين كان للمقاطع القصيرة (مَـ، مُـ، مِـ، قَـ، لَـــ، حَـ، عُـ، فُـ) دور الاسترخاء وتجديد الايقاع بنَفَس شعري طويل، وقد أحدثت هذه المقاطع تغييراً في نغمة الإيقاع بسبب نقص التفاعيل المُزَاحَفَة، وهو ما أدى إلى الانسجام بين ذات الشاعر والتوترات النفسية من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، دون أنْ ننسى عامل الارتكاز على تفعيلات دون أخرى وما لدوره الفعال في توجيه الخطاب الأسلوبي.

[1] الأمير عبد القادر، الديوان، ص59.

[2] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، دار الشروق العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2011م، ص65.

ومن قوله كذلك في قصيدة "أرضي بطيف خيال"[1]:

ما كُنْتُ أَدْري بِأَنَّ الدَّهرَ يُبْعِدُكُـــم عنّي ويَتْرُكني مِنْ بَعْدِكُـــم وَحْـــــدي

قَدْ خَانَنِي الصَّبْر ما أجْدى بِمَنْفَعَةٍ سَيْل المَدامِع قَد سالَتْ على خَـــدّي

والطّيْف مَثّل لي أوصَافكـم فَبِـــذا بُشْرى ومُذْ قُمْتَ غَيّر الحُزن ما عِنْدي

هل الغَزَالُ الذي أهْواهُ يُسْعِفُنـــــي بالوَصْلِ مِنْ بَعْدَ ما أبْدى مِنَ الصّـــدِّ

عبّرت المقاطع الصوتية في البيت الأول عن البعد والوحدة، وفي البيت الثاني جاءت متّصلة بالصبر والدموع، وفي البيت الثالث بالبشرى والحزن، وفي البيت الرابع تعلّقت بالهوى والوصل، وهي هاهنا مرتبطة بالمشاعر والأحاسيس، استخدمها الشاعر للتعبير عن نفسيته الحزينة، واصفاً لحالة الحزن التي يعيشها وهو بعيد عن زوجته.

والكلام عن المقطع الصوتي يطول، ولو نتتبّع الاستخدام الفني له لأتينا بأمثلة كثيرة تدل على ما بيّناه غير أنّنا أتينا بهذا القليل، ولعله يكفي في البرهنة على أنّها سر إبداعي من أسرار النّظم في شعر "الأمير".

ب- دور التفاعيل وأثرها في إنتاج الدلالة:

اهتم "الأمير" بالوزن، وتمسّك به لإثارة الجمال في شعره، ومَنْحْ المتلقي المتعة الفنية في التعاطي مع شعره، فعند متابعة الأوزان في ديوان الشاعر، وجدنا أنّه لم يستخدم كل البحور الشعرية في العروض العربي، فمن الأبحر الخمسة عشر التي جمعها الخليل(ت175هـ)

[1] الأمير، الديوان، ص62.

في الدوائر الخمس[1]، وما استدركه الأخفش الأوسط(ت215هـ) من وزن المتدارك، كانت أوزانه منحصرة في سبعة بحور فحسب، وجلّها كانت في بحر الطويل، أمّا الباقي فقد توزعت بين الأبحر الآتية على الترتيب: البسيط، الكامل، الوافر، الرمل، المتقارب، الهزج.

وشعر "الأمير" يمتاز بالدروس والعبر، والتي جاءت في ديوان به **(1072)** بيتاً[*]، وهو أمر جدير بالاهتمام من قِبَل شاعر كهذا، ولا بد من الإشارة إلى الظروف التي سمحت بالاحتفاظ بهذه الآثار القيمة، فالشاعر صوت فذ من أصوات العربية والجهاد في القرن الثالث عشر الهجري- التاسع عشر ميلادي-، فقد كانت سيرة حياته بخطوطها القريبة والبعيدة ترجمة لتآلف الوجدان العربي، مشرقه ومغربه، وشوقه للخلاصة من سطو الجهل والخرافة، والظلم والاستبداد[2].

ويبرز تفوّق بحر الطويل عن باقي الأبحر الأخرى في الديوان، فمجموع الأبيات التي قيلت فيه تصل إلى (414)، بنسبة (38,61%)، والتي قيلت في بحر البسيط تصل إلى (273)، بنسبة (25,46%)، والتي قيلت في بحر الكامل تصل إلى (151)، بنسبة (14,08%)، والتي قيلت في بحر الوافر تصل إلى (109)، بنسبة (10,16%)، والتي

---

[1] هذه الدوائر الخمسة هي: دائرة المختلف، وتضم الطويل والمديد والبسيط، دائرة المؤتلف، وتحوي كلا من الوافر والكامل، ودائرة المجتلب، وتضم الهزج والرجز والرمل، ودائرة المشتبه، وتضم السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث، ودائرة المتفق، وتضم المتقارب والمتدارك، ينظر: ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1983م، ج5، ص439 وما بعدها.

* تباينت القصائد وعناوينها وأبياتها من تحقيق إلى آخر، إلا أنّ النسخة التي اعتمدنا عليها، والتي تعد أحدث تحقيق لديوان الأمير للعربي دحو ط3، 2007م، يحصي فيها 80 قصيدة ومقطوعة، مضمّناً ما أُسقِط من أبيات في كتب أخرى للأمير، مثل: المواقف، المذكرات، ينظر: الأمير عبد القادر، الديوان، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص5.

قيلت في بحر الرمل تصل إلى (70)، بنسبة (6,52%)، والتي قيلت في المتقارب تصل إلى (39)؛ بنسبة (3,63%)، والتي قيلت في الهزج تصل إلى (16)، بنسبة (1,49%).

ولم يستخدم "الأمير" تسعة بحور، وهي: السريع، الخفيف، المديد، المنسرح، المضارع، المقتضب، المجتث، الرجز، المتدارك، وهي البحور التي يقل النظم عليها[1].

أمّا عن مجزوءات البحور، فقد استعملها "الأمير" في بحر واحد فقط هو بحر الرمل، حيث جاء مجزوءاً في (03) قصائد، بنسبة (3,75%) من نسبة قصائد الديوان، وبنسبة (42,85%) من نسبة قصائد الرمل، وبلغت أبياته (32)، بنسبة (3,54%) من نسبة أبيات الديوان، وبنسبة (45,71 %) من نسبة أبيات الرمل.

وقد جاءت البحور مقسّمة على سائر الأغراض والتجارب الشعرية، كالفخر، الغزل، المساجلات، المناسبات، التصوف، المذكرات، إذ لا نجده يخصّص وزناً واحداً لغرض معين.

وقد بلغت قصائد الغزل في الديوان (11) قصيدة، والفخر (07) قصائد، والمساجلات (18) قصيدة، والمناسبات (20) قصيدة، والتصوف (22) قصيدة، والمذكرات قصيدتين (02)، وهو ما يؤكد أنَّ الغلبة كانت للتصوّف الذي صُبّ تقريباً في جميع الأوزان، ثم المناسبات فالمساجلات، ثم تأتي باقي الأغراض الأخرى.

وتتناسب الأغراض والموضوعات السابقة في شعر "الأمير" تناسباً طردياً مع الأوزان العربية المعروفة في الشعر، فأعلاها الطويل الذي يصلح للفخر، والحماسة، والرثاء،

[1] ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص88.

والوصف، والتاريخ، والشكوى، والألم، والنظرات الكونية[1]، والطويل مِنْ أكثر البحور الشعرية شيوعاً قديماً وحديثاً، حيث إنّه "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[2]، ويلي الطويل البسيط الذي يقرب منه وإنْ لم يشِعْ اتّساعه لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف في التراكيب، مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنّه يفوقه رقّة وجزالة، ولهذا قلّ في شعر الجاهلية وكثر في شعر المولدين[3]، ومنزلة البسيط في شعر "الأمير" كمنزلة الطويل، فهما بحران يغلب عليهما الجزالة والفخامة، المتانة وروعة السرد، ولذلك يحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة، وثروة من الأخيلة والمعاني الواسعة لا تتفق لكل شاعر[4]، ثم يأتي الكامل، وهو أصلح البحور لكل أنواع الشعر لذلك كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب في الشدة منه إلى الرِّقة، لذلك يصلح لقص الأخبار، وللمعاني التقريرية[5]، ويلي الكامل الوافر، وهو أجود ما يجود به النّظم في الفخر والمراثي[6]، ويتلو الوافر الرمل، وهو بحر يصلح للفرح والحزن لذلك لعب به الأندلسيون وأخرجوا منه ضروب الموشحات[7]، ويلي الرمل المتقارب، وفيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة

---

[1] ينظر: علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1969م، ص102.

[2] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص57.

[3] ينظر: علي الجندي، المرجع نفسه، ص102.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص102.

[5] نفسه، ص105.

[6] نفسه، ص106.

[7] ينظر: جورج غريب، سليمان البستاني، في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص35.

مأنوسة، يصلح للعنف أكثر منه للرّقة[1]، إلا أنّه عُدّ من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء[2]، أمّا الهزج، فيصلح للأناشيد والتوشيحات الخفيفة وأفكار الهزل والمجون[3].

وفكرة ربط الأغراض والموضوعات بالوزن لا تلقى صدى كبيراً في الدراسات الحديثة مثلما لاقت عند النقّاد القدامى، الذين رأوا بأنّه "إذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مَقصد"[4]، فالشعراء القدامى وإن تفاوتت مراتبهم ومنازلهم، لم يتخيروا وزناً معيّناً لموضوع خاص، "فالمعلّقات قيلت في موضوع واحد تقريباً، ونذكر أنّها نظمت على الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أنّ القدماء لم يتخيّروا وزناً خاصاً لموضوع خاص"[5]، مع تعدّد الأغراض داخل المعلّقة الواحدة، فالشاعر كان يتخيّر اللّفظ لجزالته ودلالته، وقيمته في توصيل الغاية المرجوّة منه، ومناسبته للموقف والمقام، ولم يكن يختار الوزن قبل اختيار المعاني أو الألفاظ، بل كان يتخيّر الألفاظ الجزلة، والعبارات الفخمة، المعبّرة عن المعاني المرغوبة، والمشاعر والأغراض ثم ينسجها في أبياته وقصائده في حلّة منسجمة ومتناسقة تبهر الأسماع، وتحقق غايات الشاعر وأهدافه الجمالية والمعنوية.

وقد جاءت الأوزان في شعر "الأمير" منسجمة مع العبارات والمعاني، ولا شك أنّ

---

[1] ينظر: جورج غريب، في مقدمة الإلياذة، ص35.

[2] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص268.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص107.

[4] نفسه، ص266.

[5] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175.

الشاعر وهو يبني أجزاء بحوره الشعرية من الوحدات الصوتية، كان يرمي إلى إبراز دلالتها الإيقاعية من جهة، ودورها البلاغي الدلالي من جهة أخرى.

وينشأ الإيقاع الكلّي في البيت من تكرر الوحدة الإيقاعية الأساسية لوحدها أو مع غيرها، وقد سمّى "محمد مندور" ذلك بالتساوي والتجاوب[1]، ومن ذلك قول "الأمير":

إلامَ فُـــؤادي بِالحَبِيـبِ هَتُـورُ ونَارُ الجَوى بَيْن الضُّلوعِ تَثُورُ[2]

فقد جاء هذا البيت على وزن الطويل الذي يعتمد على إيقاع مزدوج مكوّن من تفعيلتين مختلفتين (فعولن–مفاعيلن)، إحداهما قصيرة والأخرى طويلة في الفترة الزمنية، وهو بحر يلائم العاطفة المعتدلة، والتأمل الطويل، والإيقاع الهادئ، والملاحظ أنّ بحر الطويل جاء مناسباً لعاطفة الشاعر، فاختلاف التفعيلتين أدّى إلى البطء الإيقاعي في الأبيات الذي ناسب جو البيت الممتزج بالتأمل المليء بالحزن الممزوج بالشوق للحبيب.

فإيقاع الطويل بتفعيلته "يتصف بالقوة والرصانة، الأمر الذي جعل حضور هذا البحر كثير في أشعار القدماء"[3]، ولا يسبح فيه إلا ذو صدر قوي عريض، ونفَس مديد، وحنجرة ضخمة، فهو أشبه بالخطبة، حتى لا يحتاج المنشد له أنْ يلتقط أنفاسه عقب كل بيت[4]، ويظهر ذلك جلياً من خلال الزحافات والعلل، يقول "الأمير":

تُسائلُني أُمّ البَنين و إنّـــهـــا لَأَعلَم مَنْ تَحْت السّمَاء بأحْوالي[5]

---

[1] ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1984م، ص234.

[2] الأمير، الديوان، ص57.

[3] عبد القادر شارف، الجرس الصوتي في قصيدة أبونا رسول الله،حوليات التراث،مستغانم، الجزائر،ع2، 2004م، ص89.

[4] ينظر: علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص100.

[5] الأمير، الديوان، ص49.

يلاحظ من خلال استقراء هذا البيت استخدام الشاعر لزحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن[1]، فحذف الخامس السّاكن في كل من (فَعُولن)،(مفاعيلن) أضفى نوعاً من سرعة الإيقاع التي تعمل على كسر الرتابة النّاتجة عن البطء الحركي في الإيقاع، فصارت الأولى (فَعُول)، وصارت الثانية (مفاعلن).

والملاحظ أنّ الوحدات العروضية للبيت الشعري جاءت متلائمة مع الحالة النفسية للشاعر، والتي اضطرّته للتضحية بالموسيقى ليعطي الإيقاع فسحة من الامتداد لتأكيد الدلالة، فبنية القبض هاهنا أسهمَت في نقل الصلة الدلالية من اللغة والأسلوب إلى الإيقاع، فانتقل السياق من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع، مُجَرّداً الوحدة (فَعُول) من نونها الفاصلة، وذلك مع التفعيلة الأولى (تُسائِـ)، والثالثة (بَنينَـ)، والخامسة (لأَعْلَـ)، والسابعة (سَماءِ)، وتجريد (مفاعيلن) من الياء وذلك مع التفعيلة الرابعة (وإنْنَها)، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن صفة الفخر، وهو الأمر الذي يسلم إلى استقامة الوزن في بنية الطويل.

وقد خرج زحاف القبض من أصل التفعيلة الرابعة –العروضة– مُوَقَّعاً بحرف الهاء ليضفي على البيت كله نغمة جديدة لم يألفها في بنيته المجرّدة، حتى يستقيم بها الوزن، كما أنّ ارتكاز الشاعر على حرف النّون في التفعيلة الثالثة، وعلى حرف اللّام في التفعيلة الخامسة، أعطى جَرْساً موسيقياً تأنس له الآذان عند السماع.

[1] ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، ج1، ص275.

وقد شاع بحر الطويل في الشعر العربي القديم، فسَمّاه العرب بالرّكُوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[1]، حيث احتل المكانة المرموقة بين بحور الشعر، والعناية البالغة من طرف الشعراء.

ولعل تواتر نِسَب استعمال الطويل عند بعض الشعراء العرب القدامى ما يزكي هذا الرأي ويأتي في ركابه: امرؤ القيس (51%)، عنترة بن شداد (25%)، زهير بن أبي سلمى (43%)، الفرزدق (68%)، أبو فراس الحمداني (40%)، المتنبي (28%)[2].

ومن خلال استقراء ديوان "الأمير" يظهر شيوع بحر الطويل على شعره، في مقابل قلّته في الشعر الحديث، وفي هذا يقول "ابراهيم أنيس": "أمّا الطويل فيظهر أنّه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر، ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر الحديث"[3].

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعره من جهة، وبين التوترات النفسية لذاته المبدعة من جهة أخرى، ممّا يجعل الإيقاعات تمضي على نسق صوتي يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز ليشكّل حجم البيت خصوصاً والديوان عموماً، مشكّلاً تماسكاً إيقاعياً يمد النّص بطاقات صوتية تجعله شديد الانسجام، ويبعث في المتلقي إعجاباً فنياً يتجاوز الحدود الجمالية للنص الشعري، ليرسم لوحة متناسقة بين الجسد الشعري

[1] ينظر: جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1978م، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص210 وما بعدها.

[3] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.

والبناء الدلالي للقصيدة الشعرية.

ومن هذه الإيقاعات أيضاً نجد قوله:

قَدْ خانَنِي الصّبْر ما أجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدّي[1]

اضطرّ الشّاعر إلى التّضحية بموسيقى بحر البسيط في هذا البيت الشعري من أجل إقامة الدلالة، حيث استخدم في عروضة البيت زحاف الخبن، الذي يعني "حذف الثاني الساكن"[2]، وفي ضربه علّة القطع، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (فاعلن) وإسكان ما قبله فتصير (فاعِلْ) وتنقل إلى (فعْلن)[3]، حيث أضفى هذا الإيقاع على البيت نغمة موحية بدلالة معانيها، فوقع الزحاف على أصل التفعيلة الرابعة (فَعَتن)، ومع أصل التفعيلة السادسة (معقد)، ووقع القطع في ضرب البيت في أصل التفعيلة الثامنة (خدْدي)، وهذا النوع من البسيط يسمى في عروض الشعر بالمقطوع، وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) بكسر العين، وضربه مقطوعاً (فعْلن) بسكون العين، والقطع علة[4].

فالشاعر أراد من خلال المزاحَفة والقطْع تكسير رتابة الإيقاع، وخلق نغمة جديدة لم يألفها البيت في بنيته العادية، تماشياً وتضحيته بالوزن من أجل إقامة الدلالة المتمثّلة في المعنى المجازي للخيانة المرتبطة بألم الصبر.

---

[1] الأمير، الديوان، ص62.

[2] عبد الرضا علي الودي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 118.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص118.

[4] نفسه، ص118.

فبِنية الخَبْن، وعِلّة القطْع هاهنا يلائمها سياق الحزن الذي نَقَل الصّلة الدلالية من اللّغة والأسلوب إلى الإيقاع، فانتقل هذا السياق ببِنيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع، فكانت العاطفة صريحة وصادقة معبّرة عن نفسيته الحزينة وألمه لفراق الأحباب وبعدهم، بنغمة هادئة وفّرتها له موسيقى البسيط، ومن قول "الأمير" أيضاً:

أهلاً و سَهْلاً بالحبيبِ القَادِم هذا النَّهار لدَيّ خَيْر مَوَاسِم[1]

فقد استطاع الشاعر أنْ يوظّف بحر الكامل بتفعيلته المتكررة والمتساوية في الفترة الزمنية لخدمة تجربته الشعرية؛ حيث أدخل زحاف الإضمار، بتسكين الثاني المتحرك[2] من "متَفاعلن" فتصبح "متْفاعلن"، وقد ساعده في ذلك حروف (الهاء، النون، اللام، التاء)، ممّا أدّى إلى خلق نوع من الارتباك في موسيقى الكامل التي ضحّى بها الشاعر من أجل بناء الوزن من جهة، والبحث عن الدلالة من جهة أخرى، وهو ما يؤكد حتماً عن وجود إحساس في قلب الشاعر وعاطفته الوجدانية لحظة نظم القصيدة، والذي جعله يسترسل في إخراج ما بداخله من سرور وبهجة بقدوم الحبيب لزيارته في سجنه، بعدما كان في غربة وحزن واشتياق.

ورغم عدم سيطرة بحر الكامل على شعر "الأمير"، إلا أنّ وجوده في المرتبة الثالثة من أشعاره يجعلنا نلمح نزوع الشاعر نحو التجديد؛ إذ أنّ هذا البحر يطرقه الشعراء المحدثون، ويأنس له المتلقّين من متذوقي الشعر، ويكاد يكون البحر الأكثر شيوعاً عند الشعراء، "فهو

[1] الأمير، الديوان، ص69.

[2] ينظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1969م، ص25.

البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبّي الشعر، فيطرقه الآن كل النّاظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون"[1].

فميل "الأمير" إلى استخدام تفعيلة الكامل المتكررة "متفاعلن" في قصائده، يعود لسهولة هذه التفعيلة الموحّدة، التي تستوعب حالته النفسية عندما يكون في لحظة تأمّل أين تتملّكه أحاسيس آنية، تجعله يحتاج إلى وزن يناسب تلك الحالة التي تمثّل لحظة من لحظات الإبداع والبَوْحْ الشعري.

وبهذا، نجد أنّ التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر الأمير بناء متماسك، مع ما يدخل عليها من زحافات وعِلَلْ تُسْهِمْ في تغيير بِنية الموسيقى من جهة، وتوضيح الدلالة من جهة أخرى.

يقول "الأمير" أيضاً:

ومِنْ عَجْبٍ تَهابُ الأُسْدُ بَطْشي ويَمْنَعْني غَزَالٌ عَنْ مُرادي[2]

كان لزحاف العصْب وهو "إسكان خامس الجزء"[3]، وقْع نغمي مثير على أصل التفعيلة الأولى مع حرف الجيم من (ومنْعجْبن)، ومع التفعيلة الثانية في اللام من (تهابلْأسْ)، والرابعة في العين من (ويمْنَعْني)، وفي الخامسة في النون من (غَزالُنْعَنْ).

---

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.

[2] الأمير، الديوان، ص59.

[3] موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص25.

فارتكاز الشاعر على حروف (الجيم، اللام، العين، النون)، مَنَحه فرصة أطول لوصف ملامح شخصيته القوية التي تتناقض مع حالته الوجدانية ومشاعره اتجاه زوجته التي تجعله ضعيفاً أمامها نتيجة شدة حبه لها.

فالوافر يمتاز باستثارة المتلقي، ودخول زحاف العصب كان له وظيفة جمالية في البيت مكنّته من التلوين في الإيقاع، فهو يضفي على الوزن خفّة بعد ثقل، بتنوع تنبسط له النّفس، وتجعل السامع يتأثر بتلك النغمات أو الوقفات الموسيقية، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر مِنْ شأنه استثارة السامع، وجعل مشاعره تتحرّك بسرعة، غارقة في الحب حتى الجنون، والحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه قديماً وحديثاً في موضوعات تتعلّق بالغزل والرثاء والفخر، فهو بحر "يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته"[1]، وهو سبيل النّظْم على الأوتار الحسّاسة عندما يرغب الشاعر في التعبير عن المشاعر القوية سروراً أو ألماً، وهو"من البحور التي تلائم حدة العاطفة"[2]، لذلك استخدمه "الأمير" في التعبير عن حالة الحب الممتزجة بألم الشّوق والبعد وأحزان الفراق، نلاحظ قوله أيضاً:

ألا قُلْ للتي سَلَبَتْ فُـــــؤادي وأَبْقَتْنـــي أَهيـــمُ بكـــلِّ وادِ

تَرَكْتِ الصَّبَّ مُلتَهِباً حَشـــــاهُ حَليفٌ شَجى يجوبُ بكـلِّ نادِ

وما لي في اللذائذِ مِنْ نَصيبٍ تودّعَ مِنـهُ مَسْلوب الرُّقـــاد[3]

---

[1] عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، العراق، دط، 1972م، ص353.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 536.

[3] الأمير، الديوان، ص61.

يتّضح من خلال تتبّعنا لهذه الأبيات المزاحَفَة تكسير في رتابة الإيقاع، فالشاعر يستعيض عن الوزن من أجل إقامة الدلالة، ليعبّر عن أحاسيس داخلية مختلفة، مستخدماً كلمات مثل: (سلبت، أهيم، الصب، ملتهباً، شجى)، معبراً عن مدى العذاب الذي يعانيه، والألم الذي يقاسيه، والصبر الذي يجافيه في سبيل محبوبته، حتى أمسى محروماً من النوم، هائماً، ملتهب الفؤاد، فكان بحر الوافر مناسباً للتعبير عن تلك العواطف والأحاسيس الجياشة.

نلاحظ قوله أيضاً:

يا سَوادَ العَينِ يا روحُ الجَسَدْ يا رَبيعَ القَلْبِ يا نِعْمَ السنَدْ[1]

يلاحظ على هذا البيت وقوع علّة الحذْف على التفعيلة الثالثة (حَلْجَسَدْ)، والتفعيلة الأخيرة (مَسْسَنَدْ)، أي دخول الحذف على العروضة والضرب فتصير (فاعلن)، مما أدّى إلى قطع رتابة موسيقى الرمل لإقامة الدلالة المرتبطة بلفظة (الجَسَدْ) في صدر البيت، و(السَنَدْ) في حشو البيت، اللتان جاءتا على سبيل الجناس الناقص، فارتكاز الشاعر على حرف الدال بوقفة نغمية مشددة، هو لغاية إبراز أهمية المقصود باعتباره احتل كل البدن، وهو العون الذي يرتاح ويأنس له الشاعر.

فالمقطع (يا سواد العين) يشبه (يا روح الجسد)، والمقطع (يا ربيع القلب) يشبه أيضاً (يا نعم السند)، مع تلازم النداء الذي استخدمه الشاعر وكأنّه ينادي قريباً منه يحسّه بداخله، بنبرة هادئة حزينة تمزج بين العاطفة والخيال، لتُعبّر عن ألمٍ شديد وحرقة في أعماق قلبه،

[1] الأمير، الديوان، ص79.

فالحبيب الغائب، البعيد عن العين، القريب في الفؤاد، هو كل العين وجمالها، وهو الروح للجسد، وهو السعادة للقلب، وهو السّنَد للجسم، نلاحظ قوله أيضاً:

ويحَ أَهلُ العِشْقِ هذا حَظّهـــم هَلْكى مهما كَتَموا أو صَرَّحوا[1]

باستقراء لهذا البيت تبدو عاطفة الشاعر قوية، فهو يعبّر بحزن وألم ممزوج بمشاعر الحب والحنين عن هجر الحبيبة وبعدها عنه، وكيف يقاسي في فقدها، في موقف مليء بالتأمل، ساعده في ذلك استخدامه لزحاف الخبن؛ حيث حذف الثاني الساكن من (فاعلاتن) في التفعيلة الخامسة (كتموْأوْ)، فتحوّلت إلى (فعلاتن)، كما استخدم علّة الحذف في العروضة والضرب ليضفي نوعاً من الثبات على موسيقى البيت.

وتتجلّى إمكانات "الأمير" العروضية في قصيدته "يا عظيما تجلى"، وهي القصيدة الوحيدة في الديوان التي مزج فيها الشاعر بين الرمل ومجزوءه، هذا المزج يعود لحالة الشاعر النفسية وتغيّر حالته الشعورية، حيث ينتقل من حالة الهدوء إلى حالة أخرى، نلاحظ قوله:

يا عظيماً قد تجلّـــــى كُل مجلي لـه مجلّـــى

أنتَ مبْدي كُل بـــــادٍ أنتَ أبْدى أنتَ أجْلَـــى

كُلُّ مَنْ في الكَونِ أنتــم أنت مولى كل من مولى

حُسْنُكَ الباري تعالـــى أنْ نرى عِنْده مثـــــلا[2]

---

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] الأمير، الديوان، ص129.

فالشاعر يستخدم الرمل مجزوءاً للتعبير عن حالة إيمانية استدعت منه حذف تفعيلتين متساويتين عروضياً وزمانياً، قطعاً لرتابة الوزن حين تقوى العاطفة، أين يصبح الشاعر في حالة من الوجد تشبه حالات الإلهام التي تصاحب لحظة إنتاج القصيدة، وفي هذا يقول "إبراهيم أنيس": إنّ "الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصُب فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع والانفعال النفسي، تطلّب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية"[1].

وبهذا يظهر لنا أنّ استخدام الشاعر للنّغمة الموسيقية لمجزوء الرمل هو من الضرورات الشعرية، حيث تتناسب نغمة المجزوء مع الموقف الذي ينتاب الشاعر في لحظات سريعة، وبعاطفة قوية تصاحب حالته النفسية لحظة إبداع النص الشعري.

وممّا سبق يتضح أنّ الشاعر قلّل من نظمه على الرمل اقتداءاً بالقدامى، لكنّه خالفهم بالنظم على مجزوءه "رغم ندرة المجزوءات أيام الجاهليين"[2]، ممّا يعني محاولته الخروج عن النمط التقليدي.

ولا تكاد تخلو قصائد "الأمير" من الظواهر الصّوتية المتعلّقة بالتفاعيل وكيفية توظيفها لخدمة أغراضه الدّلالية، نلاحظ قوله:

أيا سابِقاً بالذي لَمْ يجل بفكري ثواباً ونِعْمَ الثواب[3]

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص176.

[3] الأمير، الديوان، ص94.

كان لاستخدام علّة القصر، وهي حذف ساكن السبب، وإسكان متحركه، فتصبح (فعولْ) بسكون اللام[1]، وقع نغمي مثير أسهم في قطع رتابة موسيقى المتقارب المكوّنة من التفعيلة (فعولن)، إلا أنّ دخول القصر على الضّرْب في التفعيلة الثامنة (ثواب)، قَطَع النمط الصافي للوزن بوقفة نغمية عند حرف الباء، لتأكيد الدلالة المتعلقة بالنعمة والثواب.

نلاحظ قوله أيضاً:

فيا نوراً بلا شمسٍ ويا شمساً بلا نـــور[2]

أسهمَت تفعيلة الهزج الموحدة "مفاعيلن" في إبراز الأفكار الصّوفية للأمير، فارتكازه على حرف النون في التفعيلات الأربعة، أعطى البيت نغمة موسيقية واحدة، سيَما وأنّه استخدم أصوات متشابهة، فصارت التفاعيل متساوية زمانياً وعروضياً، من أجل إقامة الدلالة المتمثلة في النداء والنفي والتوكيد.

ج- القوافـــي:

القافية هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعاً موسيقياً واحداً يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها في القوافي المفردة، أو أنْ يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجاً في كل بيت بين شطره وعجزه كما في القوافي المزدوجة[3]، ويعرّفها "التنوخي" بقوله: إنّ"القافية على قول "الخليل"، الآخر ما بين الساكنين

[1] ينظر: عبد الرضا علي الودي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص99.

[2] الأمير، الديوان، ص123.

[3] ينظر: عبد الرضا علي الودي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص168.

الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط"[1]، أمّا "ابراهيم أنيس"، فيرى أنّها "أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هامّاً من الموسيقى الشعرية"[2]، في حين يرى "عبد العزيز عتيق"، بأنّ القافية هي: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة"[3]، وأمّا "رينيه ويليك"، فيعتبر أنّ للقافية "وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات"[4].

وبالتالي، فالقافية تُمثّل عنصراً مهمّاً من عناصر الموسيقى، التي بها تتم وحدة القصيدة التقليدية العربية، "وليس من شك في أنّ للقافية أثراً في إكساب خواتيم القصيدة ملمحاً موسيقياً موحّداً، يتضافر وما يحقّقه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام"[5].

فالقافية تسهم في تكوين موسيقى القصيدة حسب براعة الشاعر، وقدرته الفنيّة في استخدامه لها، بانسجام مع النبرة الصوتية والعاطفة الملائمة.

وأساس القافية الروي، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، والروي إذا كان متحرّكاً يسمى [مطلق]، وأمّا إذا كان ساكناً، فهو [مقيد][6]، وينظم بعض الشعراء قصائدهم مستخدمين حروفاً معينة مجتباة بعناية لسهولة إيجاد كلمات تناسب قافية القصيدة، ولأهميتها تنسب

---

[1] القاضي أبي يعلى التنوخي، كتاب القوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، 1975م، ص38.

[2] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1985م، ص134.

[4] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص167.

[5] صادق أبو سليمان، دروس في موسيقى الشعر، مطابع الهيئة الخيرية، غزة، فلسطين، ط2، 1995م، ص79.

[6] ينظر: عبد الرضا الودي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص181.

القصائد لأصحابها حسب رويها، فيقال بائية، رائية، لامية، ميمية، همزية...الخ، ويرى بعض النقاد أنّ هناك "حروف تصلح للروي، فتكون جميلة الجرْس، لذيذة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مقيدة، ومن ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام بخلاف التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين، فإنها ثقيلة غريبة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة"[1]، ومن أكثر الحروف المستخدمة روياً، الباء والميم والراء والهمزة.

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ سيطرة القافية ذات الروي الموحد، حيث استخدم أكثر حروف الروي دوراناً في الشعر العربي، الراء، ثم اللام، فالدال، وذلك لكثرة أصولها ودورانها في اللغة العربية.

وقد جاءت القافية ذات الروي الواحد المتكرر في شعر "الأمير عبد القادر" بصورتيها، المطلقة والمقيدة، مع ما يلحق الروي من المجرى والوصل، وما يسبقه من الردف والتأسيس والدخيل.

أ- القافية المقيدة:

لَمْ يكثر الأمير من استخدام التقييد في القوافي كثيراً في ديوانه، والقافية المقيدة هي" ما كان رويها ساكنا"[2]، وشملت (10) قصائد من الديوان، بنسبة (12,5%)، وعدد أبياتها (87)، بنسبة (8.11%)، وهي نسبة أقل بكثير من نسبة القافية المطلقة، والتي شملت

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1973م، ص325 وما بعدها.

[2] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

معظم أشعار "الأمير"، مع العلم أنّ "القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربي، لا تكاد تجاوز 10%"[1]، أي أنّ الشعراء خضعوا للروي المتحرك.

وقد لجأ "الأمير" إلى ظاهرة التسكين في أواخر الأبيات الشعرية استناداً إلى أنّ ثمة قرائن أخرى غير العلامة الإعرابية تؤمّن سياقه الشعري من اللّبس، مما جعل من ظاهرة تسكين حرف الروي بدلاً من إخضاعه لحركته الموضعية خاصية أسلوبية ميّزت شعره.

ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى حالات نفسية تنتاب الشعراء لحظة إنتاجهم للقصائد، تصاحبها رغبة في كبت إحساس معين، أو تعبير عن ألم دفين، أو حزن قوي، يكون السكون مع الشدة في آخر البيت أكبر تعبير عن تلك الحالة التي تسكن وجدان الشاعر.

والقارئ لأشعار "الأمير" يلحظ ارتفاع نسبة القافية المقيدة في بحر الرمل أكثر من أي بحر آخر، "وقد تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل : الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى"[2]، فنسبة التقييد في الرمل كانت أكبر، تلتها نسبة الوافر والبسيط، ثم المتقارب والطويل والكامل.

ومِنْ أمثلة هذا النوع من القافية ذات الروي الواحد المقيد، قول "الأمير":

يا سَوادَ العيْنِ يا روحَ الجَسَـد يا ربيعَ القَلْبِ يا نِعْم السنـدْ

كنت لي قرّة عيْـنٍ و بهـــا هامَ قلبي لا بمالٍ وولـــــدْ

فرمى الدهْر بعيني أسْهُمـــاً مُذْ أَتَيْتُمْ لا أَرَى فيها أَحَـــدْ[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص258.

[2] نفسه، ص258.

[3] الأمير، الديوان، ص79.

فتسكين الروي جاء نتيجة استخدام الشاعر لألفاظ موحية بالسكون (السَنَدْ، وَلَدْ، أَحَدْ)، وقد اختار –كما هو واضح– الدال رويّاً ليرفع من خلاله صوت الإيقاع ليتميز عن باقي الأصوات داخل حشو البيت من جهة، وليقوم بوظيفة منبّهة معبّرة عن موجات الشعور من جهة أخرى، والدال "صوت شديد مجهور"[1]، وكونه كذلك فإنّه أعطى لوناً مغايراً لم نعتده في القافية المطلقة، ومنه أيضاً قوله في قصيدة "دموع و نار":

إلام فــؤادي بالحبيب هَتُـــــور ونارُ الجَوى بيْنَ الضّلُوع تَثُور

وحُزني مع السّاعاتِ يَرْبُو مُجدّداً وليلي طَويـلٌ والمَنَــام نَفُــور

وحتّى متى أَرْعى النّجوم مسامراً لها ودموع العيــنِ تَمَّ تَفُـــور

أبيت كأني بالسَّمـــاكِ مَوكّـــلٌ وعيني حيثُ الجدْي دارَ تَــدور[2]

استعان الشّاعر بروي "الراء" في قصيدته المقيدة المجرى أصلاً، إلا أنّه عوّض التقييد في القافية بإطلاقها عن طريق سبقها بالردْف والتأسيس، للتأثير في المتلقي وجعله منتبهاً بإصغاء، فهو يعبّر عن آلامه متسائلاً، رابطاً بين العبارات والأبيات بحرف العطف (الواو) ليجعل من شعره قطعة واحدة تستثير المتلقي وتومئ له بوجود شيء ما يريد الشاعر الإفصاح عنه، والراء "صوت مكرر، مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة"[3]، وقد ساعدها في ذلك وجود زمرتها في حشو البيت، وكذا التصريع القائم في البيت الأول بين (هتور، تثور)، والجناس الناقص بين (تثور، نفور، تفور، تدور).

---

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص51.

[2] الأمير، الديوان، ص57.

[3] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص57 وما بعدها.

ومن هنا يتضح أنّ سكون القافية يكشف لنا عن نفسية الشاعر المتوثبة، المتطلعة للآمال رغم ما تحمله من صراعات داخلية، نتيجة المعارك المتكررة، والبعد عن الأرض والمسؤولية الوطنية والدينية من جهة، ويحقق انسجاماً في الإيقاع الموسيقي من جهة أخرى.

ب- القافية المطلقة:

وهي "ما كان رويها متحرّكاً"[1]، وقد أكثر "الأمير" من استخدام القوافي المطلقة دون المقيدة، ممّا زاد القافية جمالاً وعذوبة في الجرْس؛ حيث شملت (70) قصيدة؛ بنسبة (87,5%)، وعدد أبياتها (985)؛ بنسبة (91.88%)، وهي نسبة عالية تكاد تشمل معظم شعره.

ومن أمثلة هذا النوع من القافية ذات الروي الواحد المطلق، قول "الأمير":

أهلاً وسَهْـــلاً بالحبيبِ القـــادِمِ هذا النّهار لديّ خير مَواسِـــمِ

جاءَ السُّرورُ مُصاحبـــاً لِقُدومِـــهِ وانْزاحَ ما قدْ كان قَبْلُ مُلازِمي

أَفْديكَ بالنّفْسِ النّفيسَـــــة زائِـــراً مِنْ غَيْرِ ما مَنٍّ ولسْتُ بِنـــادِمِ

طالَتْ مُساءَلَتي الرُّكـــاب تَشَـوُّقـــاً لِجَمَالِ رُؤْيَةِ وَجْهِكَ المُتَعاظِـمِ

لا غَرْوَ إنْ أَحْبَبْتُكُمْ مِنْ قَبْـــلِ ما شاهَدْتُكُم أَنْتُم جَمَالُ العَالَـــمِ

كانت على سَمْعي تَغَارُ نَواظِـــري حتى رَأَيْتُـكَ أَنْتَ أَنْتَ مُكالِمـي

عِنْدي الأيادي البِيض حَيْثُ أَرَيْتَني ما كان قَبْلاً في اليقين العالَـمِ

والآن صِرْتَ مِـنَ اليقينِ بحقِّـــهِ وبعَيْنِهِ إنّ السّرورَ مُنادِمـــي

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

أنْتَ الذي في الفَضْلِ أَصْبَحَ مُفرداً لعُلاه ما مِنْ مُـــدّعٍ ومُزاحِـــمِ

لا زِلْتَ مَيْمون النّقيبة طالِعـــــاً بالسّعدِ ذا الفَضْلِ وخَدْن مكارِمِ[1]

فمن الملاحظ على الأبيات السابقة أنّ القافية اشتملت على روي مكسور، "والميم صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة"[2]، حيث يبقى صوت الميم في مسامع المتلقي على طول نهايات أبيات القصيدة، ممّا يظهر نوعاً من التجاوب بين الصوت المعنى من خلال شيوع الميم في (مواسمِ، ملازمي، بنادمِ، المتعاظمِ، العالمِ، مكالمي، العالمِ، منادمي، مزاحمِ، مكارمِ)، وهي كلمات متّفقة في بعض أصواتها، ومختلفة من حيث الدلالة، إذ لا يمكن استبدالها فيما بينها لأنّها محكومة بالوزن ثم بالدلالة.

والملاحظ أنّ "الأمير" كان متخيّراً للكلمات في موضعها، وجعلها مكسورة؛ فهو في البيت الأول كي يصِل إلى القافية المكسورة جاء بكلمة (مواسم) مسبوقة بكلمة (خير)، وهو ما يؤكد فرحته وسروره بزيارة الأحبة له في أسره، ولا ريب في أنّ الوزن له دور في ترتيب مفردات القافية واستدعاء بعضها، مثل قوله (خير مواسم) بعد قوله (هذا النّهار لدي) حتى يؤكد المعنى، بالتأكيد عن مشاعره القوية المعبّرة عن الفرح الكبير والذي اعتبره من خير الأيام، والارتكاز على القافية هنا جعلها تلعب دوراً مُهمّا في إبراز الدلالة المسيطرة على الأبيات، وفي البيت الثاني جاءت القافية (ملازمي) لحمل إيحاءات مرتبطة بالبيت الأول، تعبيراً عن تغير حالته النفسية بعد رؤية الأحباب، وفي البيت الثالث ترتبط كلمة القافية

[1] الأمير، الديوان، ص69 وما بعدها.

[2] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص48.

(بنادم) للتعبير عن نفسية الشاعر وحالته الداخلية، وفي البيت الرابع تأتي كلمة (المتعاظم) مرتبطة بجمال الزائر وعُلو شأنه وهمّته، دلالة على توقير وتعظيم واحترام الشاعر له، وفي البيت الخامس زيادة في توكيد ما سبق، وفي البيت السادس (مكالمي) مرتبطة بالقرب والمفاجأة العينية غير المتوقعة، وفي البيت السابع (العالم) مرتبطة بمدى سرور الشاعر حتى ظن كأنّ العالم كله بقربه، وفي البيت الثامن (منادمي) مرتبطة بالقرب وانتهاء الحزن، وفي البيت التاسع (مزاحم) مرتبطة بصلة الأمير بصديقه الذي زاره في سجنه، وفي البيت الأخير (مكارم) مرتبطة بالجود والتكرم بالزيارة.

وعليه، فإنّ الوقوف على القافية في هذه القصيدة، قد أَسْهم في إبراز الدلالة وتكثيف لغة الشعر، وفي هذا يقول "صلاح فضل" "إنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركّز مكثف للُغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة "[1].

ويلاحظ أيضاً في الأبيات السابقة استخدام القافية بالتأسيس[2]، مصحوباً بروي موصول بالياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم؛ حيث أنّ حرف التأسيس"الألف" لم يقع قبل الروي "الميم"، وإنّما فَصل بينهما حرف صحيح متحرك بالكسر؛ وهو في البيت الأول (السين)، و(الزاي) في الثاني، و(الدال) في الثالث؛ فالشاعر لم يلتزم هذا الحرف، ولكنّه التزم حركته في جميع أبيات القصيدة والتي هي (الكسر)، وهذا الحرف الصحيح المتحرك

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، مصر، ط2، 1980م، ص391.

[2] التأسيس: ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك، ينظر: عبد الرضا الودي، موسيقى الشعر العربي، ص176.

الذي فصل بين ألف التأسيس والروي يسمى "بالدخيل"[1]، وهذا ما أعطى للقافية جرْساً موسيقياً انسجم مع بقية الأصوات داخل بنية الأبيات من ناحية، وبعث متعة فنية في أذن المتلقي من ناحية أخرى.

وقد ألفينا "الأمير" يوائم بين وحدة الإيقاع ووحدة الشعور في القصيدة الواحدة، وقد تنبّه بعض الفلاسفة القدماء أمثال "الكندي" إلى هذه الظاهرة بقوله: إنّ "الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشكلّة للشَجن والحزن"[2].

يقول "الأمير":

لنا في كُلِّ مَكْرمَـــة مَجـالٌ ومِنْ فَوْقِ السّمَاك لنا رِجَال

رَكِبنـــا لِلْمَكـــارِمِ كُلَّ هَـوْلٍ وخُضْنا أَبْحُراً و لها زِجَـــال

إذا عنها تَوانى الغَيْر عَجْزاً فنحنُ الرّاحلونَ لها العِجـال[3]

هاته الأبيات من قصيدة "بنا افتخر الزمان"، والتي كانت لها أبعاداً إيحائية متنوعة، يرسم فيها الشاعر لوحة فنية متكاملة الخطوط والمعاني، "فهو يفتخر بتلك المناقب التي سجّلتها الأمة الجزائرية بأحرف من ذهب في تاريخ البشرية، بداية من مواقفها في وجه الاستعمار الروماني، والوندالي، والبيزنطي، ومروراً على البرتغال والاسبان، ناهيك عن

[1] المرجع نفسه، ص177.

[2] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص239.

[3] الأمير، الديوان، ص46.

مواقفها الخالدة في اعتناق الإسلام، والإسهام في نشره، وإدخاله إلى أوربا، وما أبلاه في ذلك طارق بن زياد"[1].

وقد بَنى "الأمير" هذه القصيدة على قافية "اللام"، وهو الحرف الذي بَنى عليه معظم قصائده تقريباً، واللام "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"[2]، وقد لزم إلى جانب ذلك ردفاً[3]، حيث أُلِف الرّدف متبوعة بلام موصولة بالواو الناتجة عن إشباع الضمّة، أي أنّه لزم مقطع طويل مفتوح قبل الروي مباشرة، ليخفف من ثقل قافيته، لتنسجم مع المعاني المطلوبة، وتحقيق توافق بين الشعور ووحدة الإيقاع في كامل القصيدة.

فالقافية المضمومة المجرى هاهنا تَولَّد عنها بالضرورة "واو"، أي أنّه لزم في القافية مقطعاً طويلاً واحداً، ساعد الشاعر على استثارة المتلقي كي يسرع به إلى نقطة المفاجئة المشكّلة لذروة الحدث المتمثِّل في التكثيف من الإيحاء بالاعتزاز بالنفس والمكارم، ممّا يجعل المتلقي يتابع تسلسل الحدث الذي يسيطر على كل عنصر من عناصر الإثارة الإيقاعية.

وممّا سبق يتّضح أنّ القافية من حيث عناصرها الصرفية والصوتية اشتملت على قصائد مطلقة انتهى رويّها مرة بالفتح، ومرة بالضّم، وأخرى بالكسر، وعلى قصائد أخرى مقيّدة، واحتلّت (الكسرة) المقام الأول في (31) قصيدة، بنسبة (44,28%)، وعدد أبياتها (363)؛ بنسبة (36,85%) في معظم روي أشعاره، وهي مناسبة للحزن والألم الذي لاقاه في حياته، في حين جاءت (الفتحة) في المقام الثاني في (22) قصيدة، بنسبة (31,42%)،

[1] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م ، ص56.

[2] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

[3] الردف: حرف مد أو لين ساكن قبل الروي مباشرة، ينظر: عبد الرضا الودي، موسيقى الشعر العربي، ص174.

وعدد أبياتها (353)، بنسبة (35,83%)، حتى تناسب الحالة الداخلية للشاعر وما تمثله من أحاسيس وآلام فراق الأحبة والبعد عنهم، وجاءت في المرتبة الثالثة (الضمة) في (17) قصيدة، بنسبة (24,28%)، وعدد أبياتها (269)؛ بنسبة (27,30%)، للتعبير عن شحنة الآلام العميقة في وجدان "الأمير".

و"الأمير" بهذا الدأب يكون قد استخدم معظم حروف الهجاء المشهورة كثيرة الاستعمال عند الشعراء العرب، فقد استخدم **الراء** في (19) قصيدة، بنسبة (23,75%)، وعدد الأبيات (293) بيتاً، بنسبة (27,33%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الدال** في (12) قصيدة، بنسبة (15%)، وعدد الأبيات (129) بيتاً، بنسبة (12,03%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **اللام** في (11) قصيدة، بنسبة (13,75%)، عدد الأبيات (190) بيتاً، بنسبة (17,72%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **النون** وهو"صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"[1]، في (6) قصائد، بنسبة (7,5%)، عدد الأبيات (86) بيتاً، بنسبة (8,02%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الباء** في (5) قصائد، بنسبة (6,25%)، عدد الأبيات (24) بيتاً، بنسبة (2,23%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الميم** في (4) قصائد، بنسبة (5%)، عدد الأبيات (49) بيتاً، بنسبة (4,57%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **السين** وهو من "صوت أسَلي، صفيري، رخو مهموس"[2] في (4) قصائد، بنسبة (5%)، عدد

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

[2] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66 وما بعدها.

الأبيات (44) بيتاً، بنسبة (4,10%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الواو** في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (60) بيتاً، بنسبة (5,59%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الفاء** في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (53) بيتاً، بنسبة (4,94%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **العين** في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (44) بيتاً، بنسبة (4,10%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الكاف** في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (14) بيتاً، بنسبة (1,30%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الهاء** في (2) قصائد، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (31) بيتاً، بنسبة (2,89%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الحاء** "وهو من الأصوات المهموسة التي تناظر العين في المخرج الحلقي"[1]، في (2) قصائد، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (34) بيتاً، بنسبة (3,17%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **الهمزة** في (2) قصائد، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (14) بيتاً، بنسبة (1,30%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم **التاء** في (1) قصيدة، بنسبة (1,25%)، عدد الأبيات (7) بيتاً، بنسبة (0,65)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان.

والمُلفِت للانتباه أنّ الراء، والدال، واللام، كانت أكثر أصوات الروِي شيوعاً، ويعود السبب في ذلك إلى الدوِي الذي تتميز بها هاته الأصوات، فالدال"صوت شديد مجهور"[2]،

[1] المرجع نفسه، ص76.

[2] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص51.

أمّا اللام والراء "فهما من الأصوات المائعة (Liquids) والمتوسطة، ليست بالشديدة ولا بالرخوة، وليست بالانفجارية ولا بالاحتكاكية"[1].

وإذا ألقينا الضوء على حظ صفات الأصوات العربية من الاستخدام روياً، وجدنا أنّ أصوات الحنك (الراء، اللام، النون، الكاف) استخدمت في (39) قصيدة، بنسبة (48,75%)، وبلغت أبياتها (583)، بنسبة (54,38%)، واستخدمت الأصوات الشفوية (الميم، الباء، الواو) في (12) قصيدة، بنسبة (15%)، وبلغت أبياتها (140)، بنسبة (13,05%)، أما الأسنانية اللثوية (الدال، التاء، السين) فكانت في (17) قصيدة، بنسبة (21,25%)، وبلغت أبياتها (180)، بنسبة (16,79%)، أمّا أصوات الحنجرة (الهمزة، والهاء) فكانت في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، وبلغت أبياتها (45)، بنسبة (4,19%)، أما الأصوات ذات المخرج الحلْقي (العين والحاء) فكانت في (5) قصائد، بنسبة (6,25%)، وبلغت أبياتها (78)، بنسبة (7,27%)، وجاء الصوت الشفوي الأسناني (الفاء) في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، وبلغت أبياتها (53)، بنسبة (4,94%).

ولم ينْظم "الأمير" ولو بيتاً واحداً على اثني عشر حرفاً (روياً) من الأصوات العربية، وهي: الغين، والخاء (وهما لهويان حلقيان)، الشين، والجيم، والياء (وهما من أدنى الحنك)، الصاد، والضاد، والطاء، والزاي (وهي أصوات أسنانية لثوية)، الظاء، والذال، والثاء (وهي أصوات أسنانية)[2].

[1] المرجع نفسه، ص26.

[2] ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص50.

وممّا سبق يلاحظ أنّ مصدر الروي عند "الأمير" هو (الحنك، والأسنانية اللثوية)، والحنك أعلى نسبة ثم تليه الأسنانية اللثوية في المرتبة الثانية.

والتنوّع في حرف الروي يعني التنوّع في الموقف والمشاعر والأحاسيس المرتبطة بالحدث والمناسبة والسياق، فعندما يحد الموقف يستعين "الأمير" بالأصوات الشديدة والمجهورة، وعندما ترق العواطف فإنّ الفكرة تتطلب نوعاً من الهمس والخفة التي تساندها الحروف الرخوة والمتوسطة.

2- <u>التفاعل الصوتي الدلالي</u>:

تحاول العديد من الدراسات اللغوية المعاصرة الكشف عن محتويات اللغة من خلال المنظومة الأدبية والفنية، وعلاقة الكلمات ببعضها داخل سياق معين، "فالعناصر المكونة للنّص الأدبي ذات حركة تتجلّى في الحركة الصوتية الناجمة عن تفاعل الأصوات والحروف داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلّى أخيراً في حركة المعنى والدلالة"[1].

وقد رأى البلاغيون العديد من العناصر التي تسهم في ترابط النص وتماسكه، وتكون عاملاً هامّا من عوامل حركتها بما تولده من مفاصل إيقاعية داخل النص الشعري، ومنها: "الترديد، والترصيع، والترجيع، والتذييل، والجناس، والتصدير، والمشاكلة، والإرصاد، والازدواج، والتكافؤ...الخ، والاختلاف بين هذه الظواهر إنّما يكون اختلافاً جزئياً في المعنى

[1] ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص215.

أو المبنى"[1].

ومن الأشكال التي يولّد تموضع العناصر وفقها حركة إيقاعية: التوازن، فجِماع البلاغة أن تكون الشمائل موزونةً، والألفاظ معدّلةً، واللهجة نقيّة[2]، فإذا كانت العناصر متشابهة سمي تماثلاً، "وهو انسجام في العمل الفني نتيجة لتماثل أطرافه وتناسبها"[3]، فإذا لم تكن العناصر متشابهة ووضعت على جانبي محور مركزي في وضع متناظر، على نحو يكون بينهما نوع من الانسجام، سُمّي الوضع حينئذ تقابلاً، وسمّاه "حازم القرطاجني" بالمطابقة، إذْ يقول: "سمّي المتضادّان إذا تقابلا ولاءَم أحدهما في الوضع الآخر فهما متطابقين"[4]، أي أنّ التقابل والملائمة شرط في المطابقة.

ولِأنّ الإيقاع الصوتي يشَكّل جزءاً هامّاً من بنية الإيقاع العام لشعر "الأمير"، فإنّ دراسة التفاعل الصوتي في شعره يقودنا إلى البحث عن علاقة الصوت بالمعنى، باعتبار الحروف والأصوات كوحدات تنتظم داخل الكلمات والتراكيب بنِسَبْ وأبعاد منسجمة مع مشاعر النفس وخصوصيات النص المشكّل للعمل الأدبي.

أ- الصوامت والحركات الطوال:

[1] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط1، 1978م، ص245.
[2] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص89.
[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص554.
[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص48.

تطلق الصوامت[1] على مجموعة الأصوات الشديدة والرخوة والمائعة والأنفية، وتطلق الحركات الطوال على الألف والياء والواو، وتتمايز الصوامت والصوائت بكيفية النطق بها، "وهي تلك الصفة الطبيعية في الصوت، لا المكتسبة من طول أو نبرة، فصوت اللين أوضح بطبعه من الصوت الساكن"[2]، وهي تختلف من لغة إلى أخرى، بيد أنّها تتميز بخاصية تتمثل في طبيعة الإنتاج الفعلي للصوت الصائت الذي يحدث في الواقع بعد خروج الهواء من الرئتين، حيث يمر النفَس في مجراه الطبيعي دون أنْ يعترض سبيله أي عائق[3]، كما أنّ أصوات اللين في اللغة العربية بنوعين قصيرة وطويلة، "وقد اصطلح القدماء على تسميتها بالحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك بالألف اللينة والياء اللينة والواو اللينة، وما عدا هذا فأصوات ساكنة"[4].

وقد مثّلت الصوامت والحركات الطوال ظاهرة صوتية أسلوبية في شعر "الأمير"، كما في قوله:

أَبُونا رَسُول اللهِ خَيرُ الورى طُـــرًّا فمَنْ في الورى يَبْغي يُطاوِلُنا قَـــدْرا

ولانا غداً دِيناً وفَرْضـاً مُحتّمـــــــاً على كُلِّ ذي لُبٍّ به يَأْمَنُ الغَـــــدْرا

وحَسْبي بهذا الفَخْرِ مِنْ كُلِّ مَنْصَبٍ وعَنْ رُتْبَةٍ تَسْمو وبَيْضاءَ أو صَفْـرا

---

[1] الصوامت (Consonants) أصوات ساكنة ينحبس معها الهواء انحباساً محكماً، فلا يسمح له المرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث النَفَس نوعاً من الصفير أو الحفيف، وهي بعكس الصوائت (Vowels) أصوات اللين، والتي عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارّاً بالحنجرة، ثم يتخذ جراه في الحلق والفم، في ممر ليس فيه حوائل تعترضه، ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] ينظر:أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م، ص76.

[4] ابراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص29.

بعَلْيائِنا يَعْلو الفَخَـــار وإنْ يَكُـــنْ به قَدْ سَمَا قَوْمٌ ونالــوا به نَصْــرا

وباللهِ أَضْحى عِزُّنـــا وجَمَالُـنـــا بتقــوى وعلــمٍ والتَــزَوُّدُ لِلْأُخْــرى

ومَنْ رَامَ إِذْلالَـنــا قُلْــتُ حَسْبُنــا إلهُ الــوَرَى والجِدّ أَنْعِمْ به ذُخْــرا[1]

بنبرة الفخر والاعتزاز بالنسب الشريف للأمير مستخدماً لفظة (أبونا) تمتزج المشاعر في هذه الأبيات بين ذات الشاعر والصور الإيمانية التي تؤثر في النفوس، وقد جاءت صيغة الفخر بضمير الجمع (نا) متّصلاً، للتعبير عن الذات المنصهرة في روح الجماعة (أبونا، يطاولنا، ولانا، بعليائنا، عزنا، جمالنا، إذلالنا، حسبنا)، "وفي ذلك تعريض وتبهيت للكافرين الفرنسيين، وردّاً صريحاً على ادعاءاتهم بأنّ العرب والمسلمين لا شرف لهم ولا خلَاق ولا جذور إنسانية راقية لهم"[(2)]، ولا تستطيع الذات أنْ تبقى متخفية بين الجماعة فتحاول أنْ تبرز في وسط العواطف القوية (حَسْبي، قُلتُ)، وقد أسهمت الصوامت في تحقيق عنصر الدلالة المتمثِّلة في الوصف الحسي والمعنوي للذّات، الممتزج بنبرة الفخر الذي جُسّد في أحسن صورة للتأثير في المتلقي، وما هذه النون التي تكررت تسع عشرة مرة، والميم أربع عشرة مرة، وتلك اللام التي ترددت ثمان وعشرون مرة، والراء خمس عشرة مرة، سوى (أنا) الشاعر، و"اللام والميم والنون والراء من الحروف المتوسطة"[(3)]، وقد استخدمها الشاعر لتؤدي دوراً إيقاعياً مميزاً، فاللام والراء من الأصوات الشديدة المنحرفة[(4)]، ويدل الرّاء بصفته الجوهرية –التكرار– على معنى التتابع والتوالي، وقد ارتبط بالتعبير الانفعالي الذي يظهر في

[1] الأمير، الديوان، ص45.

[2] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص55.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1982م، ج4، ص435.

وصف مشاعر "الأمير"، وتصوير المشاهد الإيمانية التي تضمّنتها الأبيات، فأحدث ذلك تناغماً في موسيقاها، أمّا النون والميم "فهما من جملة المجهورة، قد يُعتمد لهما في الفم والخياشيم، فتصير فيهما غنّة"[1]، وقد ساعد في تصوير الدلالة صوامت أخرى نجدها داخل الحشو، هي: (الباء) "وهو شديد مجهور"[2] ست عشرة مرة، (الياء) عشر مرات، (العين) سبع مرات، (الدال والتاء والهاء) ست مرات، (الخاء والسين والفاء والقاف) خمس مرات، (الحاء) أربع مرات، (الذال والصاد والضاد والغين، والكاف) ثلاث مرات، (الزاي والطاء) مرتين، وكلها صوامت تبادلت بين الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، لتعطي الانطلاقة القوية للصوت القوي المسموع.

وتستوقفنا في تلك الأبيات صور الصنعة، الطباق في (عزّنا–ذلّنا)، والجناس التّام في (الورى–الورى)، الأمر الذي يؤكد طغيان الانفعال الشعوري على صور "الأمير"، حيث يبلغ التعبير الانفعالي مداه من خلال الإتحاد الكامل بين ذات الشاعر ومشاعره الروحية والإيمانية، وذلك يعود إلى تلك الطاقة الشعورية التي أفاضها من ذاته على شعره، وما الفخر الذي يعمد إليه إلا صورة من صور التفاؤل والثقة بالنفس، وقد ساعده على إنجاز هذا التصوير الرائع تلك الصوامت الشديدة، فضلاً عن غنى القافية التي أضفت على السياق نكهة يتطلع لها الذوق وتتوق إليها الأحاسيس المرهفة.

ومن قول "الأمير" أيضاً:

تَوَسَّدْ بِمَهْدِ الأَمْنِ قَدْ مَرَّتِ النّـوى وزالَ لُغوبَ السّيْرِ مِنْ مَشْهَدِ الثّـوى

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993م، ج1، ص60.
[2] ابراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص47.

وعَرِّ جِياداً حَادَ بالنَّفْسِ كَـــرُّهـــا وقَدْ أَشْرَفَتْ مِمّا عَرَاها على الثَّـــوى

ألا كَمْ جَرَتْ طَلْقاً بِنا تَحْتَ غَيْهَبٍ وخاضَتْ بِحار الآلِ مِنْ شِدَّةِ الجَـوى

وكَمْ مِنْ مَفازاتٍ يَضِلُّ بها القَطـا قَطَعْتَ بها والذِّئبُ مِنْ هَوْلِها عَـوى

وقَدْ أَصْبَحْتَ مِثْل القَسِيّ ضَوامِراً وتِلْكَ سِهَامٌ لِلْعِدى وَقْعُهـا شَـــوى[1]

في مرثية مؤثرة يَعْمَد الشاعر من خلالها إلى إبراز جانب آخر من شخصيته، والتي تبيّن عن علو همّته، وكريم خُلُقه، ورأفة قلبه، ورهافة مشاعره، بوفائه لمن ساندوه ودافعوا عنه، حتى وإنْ كانوا مِنْ جنس الحيوانات، خاصة تلك المحبّبة إلى النفس، والتي كانت لها مكانة مميزة في حياة الشاعر، تربطه بها علاقة خاصّة، حتى ألّف فيها مصنّفاً سماه بـ "الصافناتُ الجياد".

فمن خلال التصوير النفسي لأثر قتل جواد "الأمير" في معركة "خنق النطاح"، وكيف فداه جواده بروحه[*]، يستعين الشاعر بصوامت احتكاكية، تتكوّن بأنْ يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع مِنَ المواضع، حيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكاً مسموعاً[2]، وقد أضفت هذه الصوامت بصفاتها الصوتية جرْساً موسيقياً موحياً مؤثراً أسهم في تصوير المعاني تصويراً حسياً، وقد وظّف الشاعر صوت (الهاء) روياً، ليساعده على إخراج ما في قلبه من مشاعر حزينة، وساعده في هذا التصوير صوامت أخرى، حيث

---

[1] الأمير، الديوان، ص52.

* قال الشاعر قصيدته في معركة "خنق النطاح" قرب وهران، وقد وجّه إليه سهم فمر نحو إبطه، وهو على الفرس فأرداه قتيلا، ينظر: الأمير، الديوان، ص52.

[2] ينظر: كمال بشر، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م، ص151.

ترددت اللام ست عشرة مرة، الميم أربع عشرة مرة، الواو عشر مرات، التاء والهاء أحد عشرة مرة، الراء تسع مرات، الباء والدال ثمان مرات، العين سبع مرات، القاف والنون ست مرات، وتردد السين خمس مرات، و"السين صوت صفيري"[1]، والذي نشأ عنه نوع من الصفير نتيجة انسجامه مع معاني الأبيات، الحاء والشين أربع مرات، الجيم والطاء والفاء والياء ثلاث مرات، الثاء والغين والكاف مرتين، الذال والزاي والصاد والضاد مرة واحدة، والواو هاهنا تبلغ أعلى مراتب الإيقاع بورودها روياً تَنَاسَبَ ووحدة الشعور.

ويُعد تردّد هذه الأصوات في شعر "الأمير" من الظواهر الأسلوبية التي تفتح للمتلقي منافذاً لفهم النص الشعري وتأويله دلالياً، فالصوت بمفرده لا يكون ذا قيمة إلا فيما ينتجه من دلالة في موضعه، تساعد المتلقي على فهم النص الشعري، نلاحظ قوله أيضاً:

جَفانـــي مِنْ أُمِّ البنيـــنِ خَيَـــال فقلبي جَريحٌ و الدّموعُ سِجَـالُ

ولَوْ قُلْتُ دَمْعي قَدْ مَلَكْتِ فَكَـــاذِب لِدَعْوايَ بَلْ ذا غَرّةٌ وضَـــلالُ

وبي ما يُزِيلُ العَقْلَ عَنْ مُسْتَقَـــرّه فلا تَعْجَبُوا إِنْ قِيلَ فيه خَبَـــالُ

وما هي إلا الــرُّوح إِنْ فَقَدْتُهـــا فإنّ بَقَائِـي دُونَهـا لَمُحَـــالُ

أُحِبُّ الليالي كَيْ أَفوزَ بِطِيفِهـــا وأَرْجو المُنى بَلْ قَدْ أَقُول أَنَـالُ

أُكَلِّفُ جَفْنِي النَّـــوْمَ عَلى أَنْ أَرى مِثالاً لهـا يَسْري وليْس مِثَـالُ

فقولوا لها إِنْ كُنْتِ تَرْضَيْنَ عِيشَتي فجودي بِطِيفٍ إِنْ يَعِزُّ وِصـالُ

[1] ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص208.

فيَنْعَـمُ قلبـي والجَـوارِحُ كُلّهـــا وإلّا فعيشي مِحْنَـــة ووبـــالُ[1]

فالملاحظ في هذه الأبيات تردد أصوات هي على الترتيب: اللام ستة وثلاثون مرة، ثم النون عشرون مرة، الميم اثنا عشرة مرة، العين عشر مرات، الراء تسع مرات؛ وشيوع أصوات أكثر من أخرى هاهنا مرتبط بالشوق لزوجته وحزنه على فراقها في غربته، فالصوت كان كوسيلة للتعبير عن شعور داخلي قوي، أسهم كل صوت في تبليغه بما يحمله من صفات مجهورة أو مهموسة أو صفيرية؛ فصوت (اللام) – وهو روي القصيدة –، فإضافة إلى تكراره بحكم كونه روياً للقافية، جاء تكراره في قاع الأبيات بإيقاع منتظم ومتناسق، وهو على اعتباره صوتاً شديداً، فقد أضفى على القصيدة جوّاً حزيناً عكَس إحساس الشاعر بالحزن والمرارة، والشوق، وألم البعد، إذ نراه يتردد كثيراً في: (البنين)، (خيال)، (ملكتِ)، (خبال)، (محال)، (المنى)، (أنال)، (الليالي)، (وصال)، (فقولوا لها)، (قلبي)، (الجوارح)، أمّا صوت (السين) المعروف بصفتي الهمس والصفير، فرغم أنّه لم يتكرر في القصيدة إلا أربع مرات، إلا أنّ الشاعر اختاره للدلالة على حالته النفسية، فهو صوت يدل على حالة الهمس الخفي للدلالة على التستر والكتمان من جهة، وإخراج الزفرات من جهة أخرى، وهو المناسب لجو القصيدة، ويتآزر صوت (الراء) مع (الجيم) في رسم ملامح الصورة التي رسمها الشاعر للإيحاء بجو الحنين وقوة الشوق ليضفيا جوّاً من القلق والتوتر، على اعتبار أنّ (الراء) صوتاً تكرارياً، ويظهر ذلك في:(جريح)، (أرجو)، (الجوارح).

[1] الأمير، الديوان، ص60.

وإلى جانب الأصوات سالفة الذكر، فقد ساندت الأصوات المتبقية في إثراء معنى القصيدة وتوطيده، والتعبير عن انفعالات الشاعر ومشاعره.

وإلى جانب ذلك فقد أَسْهمت حروف المَدْ على التلوين الموسيقي من جهة، والتعبير عن آهات الشاعر وحاجته إلى التخفيف عن آلامه من جهة أخرى، ففي هذه القصيدة التي تعج بالشكوى والحزن، تلعب أصوات المَدْ واللين (الألف، والياء، والواو)[1] دوراً هامّاً في تشكيل الموسيقى الداخلية، وتشترك في عزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أنْ يبثها مِنْ خلال القصيدة، حيث يُلاحَظ تردد صوت (الياء) بشكل لافت في: (جفاني)، (البنين)، (جريح)، (فقلبي)، (دمعي)، (قيل)، (يزيل)، (الليالي)، (بقائي)، (جفني)، (يسري)، (عيشتي)، (جودي)، (عيشي)، وكذلك صوت (الواو) في: (الدموع)، (تعجبوا)، (الروح)، (أفوز)، (أرجو)، (أقول)، أمّا (الألف) فقد كان له النصيب الأكبر، فهو الأكثر تكراراً ودوراناً حتى في باقي قصائد الشاعر، لأنّه الأقدر على التنفيس عن آهات الشاعر من خلال موسيقاه الممتدة، والتي تفسح لزفراته أن تخرج، ولآهاته أن تتحرر، ولنفسيته أن ترتاح، وقد تردد في: (جفاني)، (خيال)، (سجال)، (دعواي) (ضلال)، (خبال)، (محال)، (بقائي)، (دونها)، (محال)، (مثالا)، (مثال)، (وصال) (وبال).

أمّا استقراؤنا لشعر "الأمير" فقد أسفر عن النتائج الآتية: اللام: ثلاثة آلاف وخمسمائة وست وتسعون مرة، الميم: ألفين وخمسمائة واثني عشر مرة، النون: ألفين ومائتين وثلاث وسبعون مرة ، الراء: ألف وتسعمائة وثمان مرات، و"اللام والميم والنون والراء من الأصوات

[1] ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص17.

المتوسطة"[1]، العين: ألف ومائتين وثلاث وأربعون مرة، وهو "صوت مجهور، متوسط"[2]، السين: تسعمائة وأربع مرات، وهو "صوت مهموس"[3]، إلى جانب تردّد حروف أخرى بنسب متفاوتة.

ولميل "الأمير" لهذه الأصوات دون غيرها دلالة على نزوعه نحو النبرة الخطابية العالية في مواقف الحرب والفخر، ونحو نبرة الهدوء في مواقف الحنين والشوق، بيد أنّ شيوع أصوات بعينها في شعر "الأمير" مرتبط في المقام الأول بالمعنى الذي يريد إيصاله، حيث يرتبط فيها كل صوت بحالة شعورية معيّنة عند الشاعر، وكأنّه رسالة صوتية موجهة للمتلقي.

وبهذا، فإنّ من مميّزات لغة "الأمير" أنّها تتخذ من الأصوات المتكررة وسيلة لتوضيح المعنى للمتلقي وجعله منتبهاً مع جو القصيدة ومعانيها، فهي تضفي على المعاني طابعاً موسيقياً وجمالياً متميزاً، ولعلّ اعتماد الشاعر على هذه الوسيلة يرجع إلى تأثره بأسلوب القرآن الكريم، الذي يعتمد هذه الطريقة في تصوير المواقف وعرض الأفكار وتوضيح المعنى وتأكيده في حلّة جمالية راقية، يقول الحق سبحانه وتعالى: **{والطُّورِ وكِتابٍ مَسْطُورٍ في رَقٍّ مَنْشُورٍ والبَيْتِ المَعْمور}**[4]، فتكرار حرف "الراء" والارتكاز عليه في الآية الكريمة له دلالات كبرى في تبيان المعنى المتمثل في عظمة جبل الطور الذي كلّم الله فيه موسى.

---

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص197.

[4] القرآن الكريم، سورة الطور، الأية 01.

ب- التوازن الصوتي:

- الترصيع:

الترصيع نوع من أنواع التطوير والتجديد في القصيدة العربية، يعتمد على التنوع الداخلي للقافية، وهو "أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصله من قولهم: رصّعت العقد إذا فصّلته"[1]، وهو من نعوت الوزن، ذلك أنّ الشاعر يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو مِنْ جنس واحد في التصريف[2]، فالشاعر مِنْ خلال ذلك التنوع يحقق جزءاً مِنْ حريته بين المعاني المختلفة، ويستطيع مِنْ خلاله تلوين مشاعره وعواطفه.

وقد أحسّ "الأمير" بفعالية هذه الوسيلة الصوتية وما لها مِنْ أثر بلاغي وجمالي في نفوس المتلقين، فاستخدمها في معظم تجاربه الشعرية.

ويبدو واضحاً سيطرة بحر الطويل على نسبة الترصيع في شعر "الأمير"، يليه البسيط بنسبة قريبة، ثم الكامل، فالرمل، فالمتقارب، ثم الهزج والوافر في المرتبة الأخيرة.

ويتجلى الترصيع في شعر "الأمير" بأقسامه الثلاثة: المتوازي، المطرف، المتوازن على النحو الآتي:

أ- الترصيع المتوازي:

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1952م، ص375.

[2] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص80.

يتميز هذا الشكل بما يحمله من خصائص صوتية وبلاغية في إثراء التعبير بنغمات وإيقاعات تعطي المتلقي متعة فنية، حيث تكون كلمات القرائن متفقة وزناً وروياً، يقول الأمير:

وقُلْتُ أرى المسكين عَذّبَـهُ النّــوى وأنْحَلَهُ حَقًّـا إلى مُنْتَهى الحَــدِّ

وساءَكَ ما قَدْ نِلْتَ مِنْ شِدّة الجَوى فَقُلْتُ وما لِلشّوقِ يَرْميكَ بِالجــدِّ[1]

فما ميّز التوازي في هذا الكلمات هو توافق الكلمات في الوزن والمقطع الأخير، وذلك في (النوى/الجوى)، للدلالة على الجوع والهلاك، وفي (عذّبه/أنحله)، للدلالة على العذاب والضعف، وفي (الحد/الجد)، للدلالة على قرب النهاية والألم، وقد تمثّلت القافية الداخلية في الشطر الأول والثالث في قافية (الواو)، في حين يتفق الثاني مع الرابع في قافية (الدال).

ب- الترصيع المطرف:

يعتبر أسلوب التطريف[*] من الوسائل البلاغية التي تستخدم في إثارة انتباه المتلقي، عن طريق تكسير رتابة الإيقاع بالعدول عن الوزن والاكتفاء بالروي فقط ليضفي على الموسيقى لحناً موحياً يطرب الأسماع والعواطف، هذا التجانس يميّز أدبية شعر الأمير ويشد انتباه المتلقي، الذي يسيحُ فكره بين النغمات والاستعمالات الدلالية، ومن أمثلة ذلك قوله:

أُريــدُ حياتها وتُريــدُ قَتْلـــي بِهَجْــرٍ أو بِصَــدٍّ أو بِعَـــادِ

ومِنْ عَجَبٍ تَهابُ الأُسْدُ بطْشي ويَمْنَعُني غَــزالٌ عنْ مُـــرادي[2]

---

[1] الأمير، الديوان، ص60.

* وهو تجانس اللفظين المتجاورين،الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص248.

[2] الأمير، الديوان، ص58 وما بعدها.

فالملاحظ في هذا المثال اتفاق روي الكلمات: (بصد/بعاد)، (عجب/تهاب)، واختلاف وزنها، فدلّت الثنائية الأولى على الصدود والبعد، وأوحت الثانية بالدهشة والهيبة.

ج- الترصيع المتوازن:

وهو نوع من الترصيع يعدِل فيه الشاعر عن الروي دون الوزن، بحيث يأتي بألفاظ تتفق في الوزن، وتختلف في حرف الروي، وقد تكون في العجز أو الصدر فقط، أو فيهما معاً، ويُعرَف في اصطلاح البلاغيين بالمماثلة[1]، وقد استخدمه "الأمير" لتحقيق التنوّع الإيقاعي، يقول:

والضاربونَ بِبِيضِ الهِنْدِ مُرْهَفَـة تَخالها في ظـــلامِ الليـــلِ نِيـرانا

والمصطلونَ بنارِ الحَرْبِ شَاعِلـة مَطْلوبهمْ منك يا ذا الفَضْلِ رِضوانا

همُ الليوثُ ليوث الغابِ غاضِبَـة واللّيثُ لا يُلتَقى إنْ كان غَضْبانـــا

كم غُمّةً كشفوا كم كُرْبةً رفعــوا وكم أزاحوا عنِ الإســلام عُدوانـــا[2]

جاءت ثنائيات الكلمات في هذه الأمثلة متطابقة في الوزن، مختلفة الروي، وذلك في (الهند/الليل)، للدلالة على شدة القتال بالسيوف، (الحرب/الفضل)، للدلالة على طلب الشهادة، (الغاب/الليث)، للدلالة على القوة والبسالة، (غمّة/كربة)، للدلالة على الانتصار.

---

[1] وهي أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: فلان نقي الثوب، يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب، وإنما استعمل فيه تمثيلاً، ينظر: العسكري، الصناعتين، ص353، وبولس عواد، العقد البديع في فن البديع، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص102.

[2] الأمير، الديوان، ص92 وما بعدها.

ولا شكّ أنّ هناك خصائص متنوعة ميّزت الكلمات المرصّعة، منها جرْس أصواتها، وارتباط دلالاتها بمضمون أشعار "الأمير" الذي حرس على التأثير في المتلقي.

وعلى هذا، فقد استطاع الأمير أنْ يستخدم الترصيع لإبراز حالته الشعورية والتعبير عن عواطفه وتأملاته، حيث يعد ذلك تمثيلاً لحرية الشاعر وتغير حالته النفسية وأحاسيسه، فإلى جانب دوره الموسيقي، له دور دلالي يسهم في توضيح مفاتيح النص الشعري عند المتلقين.

- التصريع:

التصريع ظاهرة صوتية ترتبط بالقافية، إذْ "إنّ وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظّها من المباغتة، أو عدم التوقّع، وهذا يعني أنّها ذات طابع دلالي أكثر ممّا هي ذات طابع نطقي أو صوتي"[1]، والبيت المصرّع هو"ما يعتمد فيه اتّباع العروض الضرب في وزنه ورويه"[2]، والتصريع في البيان العربي هو "تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل القافية، ويبدو أنّه لم يكن أساساً من تقاليد الشعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلا أنّ كثرة وروده في جانب كبير من الشعر وعند عدد من الشعراء الفحول، خاصة امرؤ القيس جعل منه حلية فنية، ثم صار جزءاً من التقليد الشعري المتّبع"[3].

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، بيروت، لبنان، دط، 1995م، ص 92.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص527.

[3] علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، 1992م، ص311.

و"الأمير" من الشعراء الذين أحسّوا بذوق هذا الإيقاع ومدى تأثيره في الأسماع، يقول:

جَفاني مِنْ أُمِّ البنين خَيال فقلبي جريحٌ والدموعُ سجالُ[1]

يقوم التصريع في هذا البيت بين العروضة (خيال)، والضرب (سجال)، وذلك لتماثلهما في الوزن والروي، ممّا أعطى لموسيقى البيت نغماً مميّزاً فضلاً عن القافية، هذا التناسب أسهم في توكيد الدلالة المتمثلة في نداء القلب المعذب بفراق الحبيبة وبُعدها، وحرقة الوجد وشدّته.

فالأمير يعمَد من خلال التصريع إلى استخدام مهاراته الفنية في قدرته على إخراج المتلقي من رتابة القصيدة، محدثاً له نوعاً من الانتباه السمعي والاستمتاع الفني، حيث يصرّع الشاعر في مطالع القصائد ليجعل المتلقي منتبهاً لموسيقى القصيدة، وقد يصرّع في داخل القصيدة رغبة منه في كسر رتابة الإيقاع من جهة، أو عندما يريد الانتقال من شعور إلى آخر، أو من قصة إلى ثانية من جهة أخرى، وفي هذا يقول "قدامة بن جعفر" "وربّما صرّعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[2]، نلاحظ قوله أيضاً:

وقالَ اسْقني خَمْراً وقُل لي هي الخَمْر ولا تَسْقني سِرًّا إذا أَمْكَنَ الجَهْـــر[3]

جعل "الأمير" في نصف البيت (مفاعيل) كآخره بسبب التصريع، وهو بهذا يخرج عن مألوف قاعدة الطويل، ولولا ذلك لكانت عروضة البيت (مفاعلن) المقبوضة وجوباً، وهو

---

[1] الأمير، الديوان، ص60.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86.

[3] الأمير، الديوان، ص111.

الأمر الذي انعكس على معنى البيت للتعبير عن الدلالة التي محورها لفظة (الخمر)، والتي تعني السُّكْر المذهب للعقل، لكنّ "الأمير" انزاح بالمعنى ليجيء بمعنى آخر ذا بعد مختلف، فليست الخمرة التي ينشدها هي نفسها المُسكرة، لكنّه استعملها بطريق المجاز لتؤدي مدلولات أخرى تتعلق بتلك الحالة من الوجد والتأمّل، التي تمثّل نوعاً من الغيبوبة عند الصوفية، وهذا يدل على سعة خيال "الأمير" ومهارته في استخدام معاني ومفردات اللغة، حيث استطاع أنْ يجمع بين متناقضات على بحر واحد وروي واحد وحركة واحدة.

- الجناس:

يعد الجناس من بين الظواهر البارزة في شعر "الأمير"، وهو "أنْ يورد المتكلم كلمتين تُجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمة تُجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى، ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"[1]، ويعتمد الجناس على ثقافة المبدع وثراء معجمه اللغوي، فهو "يتطلّب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وُهب حاسّة مرهفة في تذوّق الموسيقى اللفظية"[2].

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ شيوع هذا النوع من الموسيقى بكثرة، حيث استعمله تامّاً وناقصاً مع كثرة هذا الأخير، ممّا يدُل على نزوع الشاعر نحو رفع اللّبس وعدم الفهم عن المتلقي، وذلك لاختلاف اللفظتين في شكلهما أو بعض الشكل، في حين قلّ الجناس التام

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص321.

[2] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

الذي تتماثل فيه اللفظتان صوتاً وتختلفان في المعنى، لأنّه من الممكن أنْ يؤدي إلى اللّبس في فهم مدلول الكلمات، وبالتالي سياق المعنى العام.

ويتجلى الجناس في شعر "الأمير" على النحو الآتي :

أ- الجناس بمراعاة التصدير:

التصدير مظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر، وهو "أنْ يرد أعجاز الكلام على صدوره فيَدل بعضه على بعض"[1]، وعرّفه المحدثون بـ"أنْ يضيف الشاعر إلى القافية التي تُبنى عليها القصيدة، قافية أخرى (داخلية) تكون في حشو البيت"[2]، وهذا التجانس في القافية يزيد البيت رونقاً يمتع الأذن السامعة، ويؤثّر في الحس الفني عند المتلقي، الذي يتنقل متذوقاً ومستمتعاً بين موسيقاه صدراً وعجزاً.

وقد ورد هذا الشكل من الموسيقى في شعر "الأمير" على النحو الآتي:

1- تصدير التقفية:

وهو ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره[3]، أو كانت مجانسة لها.

وتكثر هذه الصورة في مطالع أشعار "الأمير"، وذلك لالتزامه التصريع في كثير من قصائده، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

[1] أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص385.

[2] ابراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص45.

[3] ينظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، مصر، دط، 1963م، ص116.

لنا في كـلِّ مَكْرَمَـــةٍ مَجَـــال ومِنْ فَوْقِ السَّماكِ لنا رِجـــال[1]

إلى الصَّوْنِ مَدّتْ تِلِمْسانُ يداهـــا ولَبّت هذا حُسْنُ صَوت نـــداها[2]

يبْغي الوصالَ ولو تَمَـزّقَ تالفـــا ويَلَذُّ أَنْ يَلْقى العَـــذابَ ويَتْلفـا[3]

أُسائِلُ كلَّ الخَلْق هلْ مِـنْ مُخْبِـرٍ يُحَدِّثُني عنكم فيُنْعِشْني الخَبَـــر[4]

مثّل التصدير في هذه الأبيات نوعاً من أنواع التآلف بين الصدور والأعجاز، حيث يكون البيت وحدة مقفّاة، ودارت معاني التصدير في البيت الأول حول الشهامة والرجولة، حيث إنّ"مضمون الفخر وأبعاد تجلياته تتقاطع مع الوطن والوطنية، وتتداخل مع مفهوم الأمّة، ومرجعياتها الحضارية"[5]، وفي البيت الثاني دار معنى التصدير حول الشرف والنداء، وفي البيت الثالث حول التّلف، وفي البيت الرابع حول الإخبار، مع إسهام القافية في توكيد الدلالة لكل بيت.

2- تصدير الطرفين:

وهو ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه[6]، ومن أمثلته في شعر "الأمير" قوله:

أَسَـــرّ إليّ حيثُ لا بَيْـنَ بَيْنَنـــا بِسِرٍّ حَكى لُطْف النّسيم إذا سَرَا[7]

---

[1] الأمير، الديوان، ص46.

[2] نفسه، ص47.

[3] نفسه، ص88.

[4] نفسه، ص107.

[5] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص56.

[6] ينظر، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص116، وعز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص242.

[7] الأمير، الديوان، ص122.

أُنَاسٌ بِهِـم أَهْلي سَلَـــوتُ وبَلْدتي وفي كلِّ آنٍ قَد رَأى ناظري أُنْسَا[1]

حاولت نفسي الصبر عنهم قيل لي مَهْ ذا محـــال وبك عنه تحــوّل[2]

يُمثّل البيت الشعري في هذه الأمثلة وحدة منغلقة، نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية، ففي البيت الأول جاء التصدير دالّا على السِّرْ، وفي البيت الثاني على الإنسان، وفي البيت الثالث على المحاولة.

وهذا النّوع أكثر جمالية، فهو يجمع بين التصدير المخصوص بالقوافي بِرَدّها على الصدور، والترديد الذي يقع في أضعاف البيت[3]، وهذا ما أعطى للأبيات بعداً جمالياً يستثير المتلقي موسيقى ومعنى.

3- تصدير الحشو:

وهو ما وافق آخر كلمة من البيت بعض كلماته في أي موضع كان[4]، وقد ورد هذا النوع بكثرة في شعر "الأمير"، يقول:

ويا طالما عَانَتْ نِقَاب جَمالهـــا عُدَاةٌ وهم بينَ الأنامِ عـــــداها[5]

أُكَلّفُ جَفْني النـّـومَ على أَنْ أرى مِثالاً لها يَسْري وليسَ مِثـــــال[6]

---

[1] نفسه، ص96.

[2] نفسه، ص85.

[3] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص572.

[4] ينظر: ابن أبي الأصبع، المصدر نفسه، ص116.

[5] الأمير، الديوان، ص47.

[6] نفسه، ص60.

الصادقون الصابرون لدى الوغى الحاملـــون لكلِّ ما لَمْ يُحْمَـــل[1]

لقد مَرِضَتْ أرواحنا وجُسُومنـــــا لشكواكم يا ليْتَ لا كانتِ الشكوى[2]

اختصّ التصدير في هذه الأبيات بالأعجاز دون الصدور، حيث مَثّل وحدة شعورية منغلقة، بدايتها أول العجز ونهايتها آخره، ففي البيت الأول دلّ على العداوة، وفي الثاني على المثال والشبه، وفي الثالث على تحمّل الصعاب، ودلّ في البيت الرابع على المرض والسّقم.

وقد عدّ هذا النوع من التصدير مدخول التعريف، لورود اللفظتين المتجانستين في الحشو دون الصدر، لأن اشتقاق التصدير من صدر البيت[3]، ولذلك، فقد سمى "ابن أبي الأصبع" القسم الأول بتصدير التقفية، والثاني بتصدير الطرفين، والثالث بتصدير الحشو[4].

ومهما اختلفت مرتبة اللّفظ وتنوّعت بشكل من الأشكال، إلا أنّ ظاهرة التصدير كان لها حضوراً مميزاً أثرى موسيقى أشعار "الأمير"، وزاد في جماليات نظمه، عن طريق الانسجام بين الأصوات والدلالة.

---

[1] نفسه، ص85.

[2] نفسه، ص70.

[3] ينظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص217.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص217.

ب- الجناس مرسل غير مقيد بتصدير:

ويأتي هذا النوع من الجناس بكثرة في شعر "الأمير"، على النحو الآتي:

1- ما يرد فيه اللفظان مختلفان صوتياً:

ويسمّى هذا النوع من الجناس الناقص بالجناس اللّاحق[1]، وهو من أكثر الأنواع تواتراً في شعر "الأمير"، يقول:

هشوشٌ بشوشٌ يلقي بالرَّحْب قاصداً وعن مثلِ حبّ المُزْنِ تلقاه يَفْتَرُ[2]

تعسَّفتِ الفيفاءُ في غَسَقِ الدُّجى فكمْ قطَعَتْ نهراً منَ الخيْل والخال[3]

وإنْ دامَ هَجْر الحبِّ أو زادَ بيْنُهُ فذاك داءٌ لمْ يزَلْ بشفاءِ[4]

فالملاحظ في البيت الأول أنّ اللفظين المتجانسين (هشوش/بشوش) اختلفتا في الوحدة الصوتية الأولى، حيث كانت في الأولى (الهاء)، وفي الثانية (الباء).

ويُعد هذا النسج من حسن الصناعة والصياغة اللفظية، فالأمير يتخيّر الصوت المناسب وينتقي من أصوات العربية ما ينسجم مع الدلالة، فالهاء حلقي مهموس[5]، والباء "شفوي شديد"[6]، وفي هذا انسجام للأصوات مع المعاني، لتدل في الأولى على التواضع، والثانية على طلاقة الوجه.

---

[1] وهو ما أبدل من أحد أركانه حرف أولاً أو وسطاً أو آخراً، ينظر: بولس عواد، العقد البديع، ص12.

[2] الأمير، الديوان، ص108.

[3] نفسه، ص63.

[4] نفسه، ص64.

[5] ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

[6] المرجع نفسه، ص47.

وفي البيت الثاني حيث اختلفت الثنائية اللغوية (الخيل/الخال) في الوسط، في صوتي: (الياء) و(الألف)، من حيث مخرجهما وصفتهما الفارقة، والاختلاف قائم في الهمس في الأولى والجهر في الثانية، فانسجم الصوت مع المعنى، لتدل الأولى على الفَرَس، والثانية على الفارس.

وفي البيت الثالث، كان اللفظان المتجانسان (دام/داء)، مختلفين في شكل ونوع الوحدات الصوتية التي جاءت في آخر اللفظتين، وذلك في (الميم) و(الهمزة)، فالأولى شفوية مجهورة متوسطة بين الشدة والرخاوة[1]، والثانية حلْقية شديدة متوسطة بين الجهر والهمس[2]، فدلت الأولى على البقاء، والثانية على السقم.

2- اللفظان يختلفان في صوتين متقاربين في المخرج:

ويسمى هذا النوع بالجناس المضارع[3]، حيث تختلف الثنائية اللغوية في وحدة صوتية واحدة، بشرط أنْ يتقاربا في المخرج الصوتي، ومثال ذلك قول "الأمير":

حنيني أنيني زَفْرَتي ومَضَرّتي دُمُوعي خُضُوعي قَدْ أَبانَ الذي عِنْدي[4]

الثنائية اللفظية المتجانسة (حنيني/أنيني) اختلفتا صوتياً في (الحاء) و(الألف) وتقاربتا في المخرج الحلقي، ممّا أدّى إلى تغير في المعنى، فدّلت الأولى على الشوق المرتبط بالذكرى، ودلّت الثانية على صوت الألم.

---

[1] ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص77.

3 ويكون باختلاف ركنيه في حرفين لم يتباعدا مخرجاً، ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص245.

[4] المرجع نفسه، ص61.

3- اللفظان متّفقان صوتاً ومختلفان في الحركات:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمحرّف[1]، حيث تختلف الثنائية اللغوية في السكنات والحركات، ومثال ذلك قول "الأمير":

الحُسْنُ يَظْهَرُ في بَيْتين رَونَقُهُ بَيْتٌ مِنَ الشِّعْرِ أو بيتٍ مِنَ الشَّعْرِ[2]

في هذه البيت ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (الشِّعْر/الشَّعْر)، حيث اتّفقتا في عدد ونوع وترتيب الأصوات، لكنّهما اختلفتا في نوع الصوائت، حيث الكسرة المشدّدة على مقطع الكلمة الأولى، والفتحة المشددة على مقطع الكلمة الثانية، والكسرة والفتحة "مِنْ أصوات اللين القصيرة التي اصطلح القدماء على تسميتها بالحركات في العصور الإسلامية"[3]، وقد أسهمتا في تباين المعنى بين اللفظتين في البيت الشعري، فدلّت الكسرة في الكلمة الأولى على الغناء، ودلّت الفتحة في الكلمة الثانية على البناء، ممّا يدل على دور الحركات في تباين الدلالة بين لفظين متشابهين صوتياً.

- اللفظان متفقان صوتاً ومختلفان ترتيباً:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمقلوب[4]، حيث يؤدي الاختلاف في ترتيب الأصوات بين اللفظتين المتجانستين إلى تغير في الدلالة، وقد يكون هذا القلْب كلي أو جزئي، ومثال ذلك قول "الأمير":

---

[1] وهو ما اتفق ركناه نوعاً وعدداً وترتيباً واختلاف هيأة، ينظر: بولس عواد، العقد البديع، ص14.

[2] الأمير، الديوان، ص51.

[3] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص38 وما بعدها.

[4] وهو ما اتفق ركناه نوعاً وعدداً وهيأة، واختلفا ترتيباً، ينظر: بولس عواد، المرجع نفسه، ص15.

يَسْري ولَوْ أَنّ الظَّلامَ عُداتُهُ ويسيرُ لوْ كان النهارُ مُرْهفا[1]

فدِماؤُهُم وسُيوفُهُم مَسفُوحة مَمْسوحة بثيابِ كلِّ مُجَنْـدَلِ[2]

في البيت الأول ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (يسري/يسير)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أنّ الاختلاف مسّ ترتيب الأصوات فَحسْب، ممّا أدى إلى تباين الدلالة، فدلّت الأولى على المشي ليلاً، ودلّت الثانية على المشي نهاراً.

وفي البيت الثاني ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (مسفوحة/ممسوحة)، حيث وجود عدم توافق في ترتيب الوحدات الصوتية، والذي أدّى إلى الاختلاف في المعنى، فدلّت الأولى على كثرة القتال وشدّته، ودلّت الثانية على الانتصار في الحروب.

ومهما أحصينا منزلة الكلمات المتجانسة، ونوعها في شعر "الأمير"، فإنّنا نقِف عند أمثلة عديدة استطاع من خلالها الشاعر أنْ يصور لنا جوانب مهمة من شخصيته الأدبية والثقافية من جهة، وإبراز أحاسيسه، وملامح أغراضه، ودلالات المعاني التي أراد أنْ يوصلها إلى المتلقي من جهة أخرى.

ج- السلاسل الإيقاعية:

استطاع "الأمير" بفضل ثقافته الواسعة، وتمكّنه الكبير من تقنيات وقواعد وأدوات اللغة العربية، أنْ يخرُج عن رتابة القصيدة، وينقل المتلقي إلى عالم فني يُتَذَوّقُ فيه جماليات اللغة، ومحطاتها التأثيرية.

---

[1] الأمير، الديوان، ص88.

[2] نفسه، ص86.

1- التدوير:

التدوير ظاهرة موسيقية برزت بشدة في الشعر الحديث، لكنّها تكاد تنعدم في شعر "الأمير"، "والبيت (المدور أو المدرج أو المدخل أو المدمج)، هو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأنْ يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني"[1].

ويستخدم الشعراء هذه الظاهرة الموسيقية كسراً لرتابة القصيدة من جهة، وبعثاً لحرية الإبداع من جهة أخرى، وكل ذلك متعلّق-كما أسلفنا- بالحالة الداخلية للشاعر التي تنتقل من لحظة إلى أخرى.

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ استخدام التدوير في قصيدة واحدة فقط، هي: "جنات دمر"، من بحر الكامل، يقول:

أينَ الرّصافة والسّدير وشعْبُ بُـو ان إذا أَنْصفتهـــا مِنْ دُمُّـــــر[2]

الشطر الأول والثاني اشتركا في كلمة (بوان)، فالقسم الأول يتم به الشطر الأول، والثاني يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، وبالتالي فالمتلقي يحسْ بنوع من الارتباط اللفظي والمعنوي بين الشطرين، عن طريق الكلمة الجامعة بينهما، وكأنّ البيت سلسلة مترابطة من الأصوات الموحية بالمعاني الدالّة عن أغراض ومشاعر "الأمير"، والذي قصد من خلال هذا التلحيم الصوتي بين الصدر والعجز التأكيد على قيمة المكان في نفسيته، فدلّ التدوير على شعب بوان، والذي هو من غوطات فارس، ومن أضخم قصورها في عهد كسرى، وتعمّقت

[1] محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، السعودية، دط، 1987م، ص107.
[2] الأمير، الديوان، ص101.

دلالة المكان أيضاً مع ذكر الرّصافة، والتي قصد بها المدينة العراقية أو السورية، وهما مدينتان تمتازان بحدائقهما الغنّاء، "والسّدير قصر من قصور المناذرة في العراق"[1].

وبالتالي، فالأمير استطاع من خلال ظاهرة التدوير أن يبرز اهتمامه الكبير بالمكان، وفي نفس الوقت دلالة على سعة ثقافته التاريخية والجغرافية، وتجديده في القصيدة العربية.

2- التضمين:

التضمين هو "تعليق البيت بالذي يليه تعليقاً معنوياً ونحوياً"[2]، فيرتبط البيتين بما يوحي للمتلقي أنّهما قطعة واحدة، أو هو "أنْ تتعلّق قافية البيت الأول بالبيت الثاني"[3]، أي أنّ الأبيات ترتبط فيما بينها ارتباطاً نحوياً ودلالياً.

وقد كان القدامى يعتبرون التضمين عيباً من عيوب القافية، وذلك لأنّ القصيدة التقليدية كانت تعتمد على وحدة البيت والالتزام بالقافية، في حين أنّ هذه الظاهرة لا تعتمد على وحدة البيت وإنّما على وحدة الموضوع، إذ تتعلق أبياتها ببعضها بغرض تقديم المعنى كاملاً، أمّا اليوم فهي ظاهرة شائعة خاصةً عند رواد الشعر الحر، حيث يعتمد الشاعر على الوحدة العضوية بدلاً من وحدة البيت، وبالتالي فهي ميزة من ميزات التجديد في الشعر.

---

[1] الأمير، الديوان، ص101.

[2] أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1989م، ص8.

[3] المبرّد، المقتضب، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ط1، 1972م، ص12.

وقد تجلّى التضمين في العديد من أشعار "الأمير"، مبيناً عن أغراضه المختلفة، ومنْ أمثلة ذلك قوله:

يروعني الصبح إن لاحت طلائعه يا ليته لم يكن ضوء وإصبـــاح

ليلي بدا مشرقا من حسن طلعتهم وكل ذا الدهر أنوار وأفـــــراح[1]

ومثاله، أيضاً قوله:

لم يبق يوم البنين والهجر الــذي خلقًا لتعذيب الأحبّـــة مسعفـــاً

إلا صبابتـه وجسمـــا قد غـــــدا ملقى كشن بالفلا لن يخصفـــــا[2]

وقوله:

لئن كان هذا الرسم يعطيك ظاهري فليس يريك الرسم صورتنا العظمى

فثم وراء الرسم شخص محجّـــب له همة تعلو بأخمصها النجمـــــا[3]

فالملاحظ مِنْ خلال هذه الأمثلة، هو الوجود الكثيف لظاهرة التضمين في جميع الأبيات، وهذا ما يجعل المتلقّي منتبهاً، ومتأمّلاً في ثنايا الأبيات الشعرية، فهو لا يركّز كثيراً على القافية بالقدر الذي يلتفت فيه بإمعان واستمتاع إلى التضمين الموجود في الأبيات السابقة.

ففي المثال الأول يتجلى التضمين في قول الشاعر "إصباح ليلي" وهو شكل (مبتدأ وخبر)، وفي المثال الثاني "مسعفاً إلا صبابته" تجلّى في (أسلوب الاستثناء)، أمّا في المثال

[1] الأمير، الديوان، ص116.
[2] نفسه، ص87.
[3] نفسه، ص46.

الثالث، فكلمة "فثمّ" هي جواب لأداة الشرط " لئن"، فالعلاقة النحوية –هنا– تعمل على إيضاح المعنى للمتلقي وتجعله يدخل عالم القصيدة، وعالم الشاعر، ويدرِك الدلالات الناتجة عن تراكيب الألفاظ، مِنْ خلال تمام الجملة الشعرية نحوياً.

وإلى جانب العلاقة النحوية، يلعب التضمين دوراً مهمّاً في إبراز العلاقة المعنوية، ففي المثال الأول جاءت كلمة (ليلي) دالة على معنى الفرج والنور بعد الظلمة، أمّا في المثال الثاني يلاحظ أنّ المعنى لم يتم إلّا بعد قراءة (إلّا صبابته)، وفي الثالث من خلال أسلوب الشرط، وهذا يدل على حذاقة "الأمير" في صناعة الشعر، لأنّ التضمين يختلط على كثير من الشعراء ممّن ليس له ثقوب في العلم ولا حذَق بالصناعة[1].

وبهذا، فقد أحسن "الأمير" توظيف ظاهرة التضمين داخل قصائده، رابطاً من خلالها بين المعاني المتناثرة بين الأبيات المتقاربة، هذا الرّبط جعل منَ الأبيات وحدة شعورية متكاملة.

3- <u>التكـــــرار</u>:

إنّ الدّارس لموسيقى الشعر العربي يلاحظ أنّها لا تنحصر فقط في الوزن والقافية، بل هناك موسيقى أخرى تقوم على اختيار الشاعر للأصوات والألفاظ والتراكيب، وتكرار بعضها، وتأليفها في صورة صوتية معيّنة، في تناسب مع الأساليب المستخدمة، ويعود كل ذلك إلى المهارات اللغوية للشاعر، وتمكّنه من الأدوات الفنيّة للشعر، يقول "شوقي ضيف" "إنّ موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض

[1] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص84.

والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[1].

فالموسيقى إذن تتنوّع حسب رغبة الشاعر في توظيفها مع ما يخدم أغراضه النفسية واللغوية، حيث إنّ "القافية كترجيع صوتي موجودة في ثنايا البيت نفسه، وقد تفصح عن وجودها الداخلي بين الحين والآخر، في نسق صوتي أو كثافة إيقاعية تحاول أنْ تخلق لها نظاماً مصغراً داخل نظام البيت نفسه"[2].

إنّ المتلقي ينزع إلى التكرار هروباً من تلك الرتابة الناتجة عن الوزن والقافية كي يستمتع بالشعر، فهو بذلك يغوص في داخل النص الشعري، "لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[3].

وقد تجلّى هذا النوع من الموسيقى في الشعر القديم بأشكال مختلفة، كتكرار كلمات في بيت شعري، أو أبيات، أو قصيدة كاملة، بهدف توفير إيقاع موسيقي يعبّر بشكل أو بآخر عن الحالة الداخلية للشاعر، ومدى رغبته في إيصال رسالته، والتأثير في المتلقين.

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977م، ص97.

[2] علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، ص308.

[3] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

وقد يكون التكرار مِنْ خصائص الشاعر الأسلوبية، يُسْهِمْ مِنْ خِلالِه في إبْراز فكرة ما أو شعور معين، "فالشاعر حين يكرّر كلمة أو صيغة أو حرفاً ويلح على أيّ منها، فهو يريد أنْ يؤكد على حقيقة ما، فقد تكون حقيقة داخلية تتّصل بتكوين تجربته الشعرية، وحركته الذاتية الخاصة، ممّا يجعل مِنَ التكرار جُزْءاً من كل ذي وظيفة حيّة متحرّكة وقيمة إبداعية، وقد تكون حقيقة خارجية تتّصل بنفاذ ظاهرة التكرار إلى مراوحة شكلية مغلقة تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية الداخلية الذّاتية، واعتماد حركة الشكل المغلق وصياغاته المكررة عوضاً عن ذلك"[1].

فإلحاح الشاعر على لفظة أو عبارة أو نسق صوتي أو لغوي يساعد المتلقي في استشفاف نفسية الكاتب وغرضه الفني والدلالي، لأنّه بذلك يعبّر إمّا عن حالة انفعالية داخلية بسبيل التنفيس الشعوري، أو لأجل تنبيه المتلقي لغرض ما، وبذلك يكون التكرار كنقطة مركزية يتمحور حولها النّص الشعري، أو كبؤرة دلالية لحل مفاتيح القصيدة.

ويشكّل التّكرار حضوراً مميزاً في شعر "الأمير" لِمَا له من دلالات صوتية ومعنوية، حيث جاء بأشكال متنوعة، تبعاً للحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر من جهة، وكذا السياق الذي يرد فيه من جهة أخرى، وقد وظّفه الشاعر في مختلف قصائده الشعرية للتعبير عن انفعالاته ومشاعره وأغراضه المختلفة، مستخدماً في ذلك إمكاناته اللغوية ومهاراته في توظيفها، مع ما يحدثه هذا الترديد من معنى عند المتلقي، وما ينتجه من دلالة، حيث إنّ"الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرّد الصوت بقيمته الصوتية المجردة، بل تنشأ

[1] علوى الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، ص381 وما بعدها.

عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية، وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته"[1].

ويتجلّى التكرار في شعر "الأمير" بأشكال مختلفة على النحو الآتي:

أ- التكرار اللفظي:

ويأخذ هذا النوع أشكالاً متعدّدة، يقول "الأمير":

جيشٌ إذا صاحَ صِياحِ الحروب لهم طاروا إلى الموتِ فُرساناً ورجلانا

هُمُ الجبــالُ ثباتــاً يــومَ حربهــم فصابر منْ عداهــم صبــره خانا

هُمُ الليوثُ ليوث الغــابِ غاضبــة والليثُ لا يُلتقى إنْ كان غَضْبانــا[2]

فالشاعر وظّف التكرار هنا لترسيخ المعنى وتأكيده، ورفع المستوى الشعوري للقصيدة، مستخدماً التكرار مع اختلاف الصيغة، مع الألفاظ: (صاح، صياح)، (الحروب، حربهم)، (صابر، صبره)، (الليوث، ليوث، الليث)، (غاضبة، غضبانا)، للتعبير عن الشجاعة، والتأكيد على قوّة وبسالة جيشه، حيث شبّه جيشه بالليوث الغاضبة، دلالة على إقدامهم في محاربة العدو دون هوادة، وأنّ من يلقاهم من الأعداء سيلقى حتفه لا محالة، يقول "الأمير":

أنا الحبُّ والمحبوبُ والحبُّ جملة أنا العاشقُ المعشوقُ سرّاً وإعلانا[3]

---

[1] محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ج1، ص53.

[2] الأمير، الديوان، ص93.

[3] نفسه، ص117.

نلاحظ كيف استخدم "الأمير" شكلاً بديعاً من أشكال التكرار بطريقة القلب ليعبّر عن ذاته المتصوّفة مستعيناً بألفاظ لذات عذريّة، يعيد توظيف ملامحها ورموزها لتعطي دلالات وإيحاءات أخرى لرموز ذات بعد صوفي، فلفظتي (الحب، العشق) ترمزان إلى الوجد الصوفي، وتظهر دلالة التكرار المقلوب في (أنا الحب والمحبوب)، و(العاشق المعشوق) في إبراز ركن أساسي من أركان الصوفية ممثلاً في وحدة الوجود.

ومنه كذلك قوله:

أَمولايَ طال الهَجْرُ وانقطعَ الصبرُ أمولاي هذا الليلُ هلْ بعده فَجْر[1]

فالتكرار في هذا البيت أخذ شكلاً آخراً، متمثلاً في ترديد اللفظ نفسه بنفس معناه، وفيه دلالة على انكسار الشاعر وحاجته إلى طاقة إيمانية وإعانة إلهية، مزاوجاً بين السؤال والدعاء، معوّضاً أداة النداء المحذوفة بالألف التعجبية، ليبرز عن مشاعره، وفي نفس الوقت يشتكي إلى الله من طول الهجر وانقطاع الصبر، وفي ذلك تحول أسلوبي عجيب ابتداءً بالنداء والدعاء، ثم إلى أسلوب وجداني رقيق يعبر عن الشكوى والوجع، ثم العودة مجدّداً إلى الدعاء، ثم إلى السؤال، ممّا جعل الجملة الشعرية كبناء معبّر عن رؤية دينية عميقة تتجلّى في الابتهال والضراعة.

ب- تكرار المزاوجة بين الصيغ:

ويظهر هذا النوع كما في قول "الأمير":

كم نافسوا كم سارعوا كم سابقــوا مِنْ سابِــقٍ لفضائــلٍ وتفضــل

[1] الأمير، الديوان، ص103.

كم حاربوا كم ضاربوا كم غالبـــوا أقوى العـــداة بكثـــــرةٍ وتمـــــول

كم صابروا كم كابروا كم غـادروا أعتى أعاديهـــم كعصـفٍ مؤكـــل

كم جاهدوا كم طاردوا وتجلـــدوا للنائبـــــاتِ بصـــــارمٍ وبمقـــول[1]

يلاحظ في هذه اللوحة الشعرية "كثافة الصورة الشعرية، وعمق دلالتها في مرجعية كينونتها، وفي أبعاد وفضاءات قراءاتها"[2]، حيث يستخدم الشاعر أنماطاً تكرارية بربطه بين كم الخبرية والفعل الماضي المتصل بواو الجماعة، في عبارات مكرّرة في صدور كل الأبيات، ممّا أعطى دلالة قوية للرسالة التي يريد الشاعر أن يوصلها، فغياب أدوات الربط يبيّن مدى الانفعال الذي يسيطر على عاطفة الشاعر فيجعل الألفاظ (نافسوا، سارعوا، سابقوا، حاربوا، ضاربوا، غالبوا، صابروا، كابروا، غادروا، جاهدوا، طاردوا، تجلدوا)، وهي كلمات مستمدة من حقل الحرب، تتدافع لتخرج متجانسة تبعث في النفس صوتاً معبراً عن مشاعر الأمير اتجاه جيشه بأسلوب المفاخرة، فالشاعر ينوّه بالتضحيات الذي تسابق إليها الرجال لبذلها بلا تردّد، حماية للدين والوطن، حيث "انبرى الخطاب الشعري في هاته الأبيات، ليشد على الأيدي، ويثبت الأفئدة، ويقوي الإيمان بالقضية الجهادية، مما أعطى للنص الشعري قيمة تجنيدية"[3]، وهذا ما يدعم السياق العاطفي الذي يبرز مدى أهمية الآخر بالنسبة للأمير. لاحظ قوله أيضاً:

يا ربِّ إنك في الجهادِ أقَمْتَهُم فبكـــلِّ خيـــرٍ عنهـم فتفضّـــل

---

[1] الأمير، الديوان، ص86.

[2] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص74.

[3] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص42.

وافْتَحْ لهمْ مَوْلايَ فتْحــاً بَيِّنــاً واغْفِرْ وسامِحِ يا إلهي عجِّـــــل

يا ربِ يا مولاي وابْقِهِم قَــذى في عينِ مَنْ هو كافرٌ بالمرســـل

وتجاوَزْنَ مولايَ عنْ هَفَوَاتِهم والطفْ بهم في كلِّ أمــرٍ مُنْــزَل

يا ربِ واشمَلْهُم بخيرِ تَشَمُّــلِ كُنْ راضياً عنهم رضا المتفضّــل[1]

يرتقي الخطاب الشعري في هاته الأبيات ليرسم لوحة شعرية استطاع "الأمير" من خلالها أنْ "يمزج بين غريزتين، ليصوغ منهما موقفاً تراجيدياً يعيش تحت وطئه قائد محنك ومغوار في قامة الأمير وجيوشه المصرّة على الصبر والصمود؛ غريزة الخوف على الجيش من الوهن والتشتت، مع الخوف على الوطن وضياعه، وغريزة الحب بين القائد وجيشه"[2].

وتقترن كلمة "الرب" بياء النداء، بترديدٍ يدلّل عن رؤية دينية عميقة، وعلاقة روحية متينة بين الشاعر وربّه، وتتضافر في نفس الوقت صيغتا النداء والأمر للتعبير عن اهتمام "الأمير" برفقائه، داعيّاً لهم بالفضل والفتح والغفران والتوفيق، متوسّلاً إلى الله، مستخدماً الأمر في غير غرضه الحقيقي، والذي هو "طلب الفعل على وجه الاستعلاء"[3]، حيث جاءت دلالة الأمر في هذه الأبيات لغرض الدعاء والرجاء إلى الله، في الكلمات: (تفضّل، افتح، اغفر، سامح، عجّل، ابقهم، تجاوزن، الطف)، تسانده في ذلك أداة الربط (الواو)، لتصير العبارات تركيب متماسك يخدم الدلالة العامة للأبيات، والمتمثلة في التوسل والدعاء إلى الله كي يحفظ وينصر جيش "الأمير".

---

[1] الأمير، الديوان، ص86.

[2] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص71 وما بعدها.

[3] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م، ص104.

هذا التضافر بين صيغ التكرار، أسهم في التعبير عن المعنى الذي أراده الشاعر، مبيّناً عن عاطفته الداخلية، ومعبّراً عن جانب شعوري مهم في حياته، امتزجت فيه العاطفة مع العالم الروحي للشاعر من جهة، والخوف على رفاقه من جهة ثانية، فـ"التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث نطّلع عليها، أو لنقل هو جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أنْ ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً مِنْ نوع ما"[1]، فهو يعبّر عن شخصية القائد المؤمن الذي يحمي جيشه بسلاح القوة والتضرع والدعاء.

ج- تكرار نسق لغوي:

وهو أنْ تتكرر صيغ في صورة تدويم[2] متراكب بشكل متتابع، يقول "الأمير":

وما نحنُ إنْ حققت بالغير والسوى هَويتُـــهُ سمعي هويتُهُ البَصَرْ

هويْتُهُ عقلـــــي هويْتُهُ قلبـــــي هويتُهُ كلي لا تبقى ولا تـــذَرْ

هويْتُهُ رجلـــــي هويْتُهُ يـــــدي هويْتُهُ نفسي وإني ما ذكَـــرْ[3]

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965م، ص242 وما بعدها.

[2] التدويم: هو تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسطير على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكشف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري، ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص262.

[3] الأمير، الديوان، ص124.

توافقت التراكيب المكررة (هويته سمعي)، (هويته البصر)، (هويته عقلي)، (هويته قلبي)، (هويته كلي)، (هويته رجلي)، (هويته يدي)، (هويته نفسي)، في نسق متتالٍ على الترتيب: (فعل+فاعل+مفعول به+تمييز)، حيث عبّرت عن موقف من مواقف الصوفية كإيماءات، وكأنّ الشاعر لا يريد أنْ يأخذ نفساً، أو أنْ يتوقف متأملاً، فهو مرتبط بمشاعر قوية متدفقة ذات بعد ديني ذو اتجاه صوفي، حتى أنّه لا يجد وقتاً حتى ليربط تراكيبه بأدوات الربط، وقد دلّت التراكيب على الوجد، وعن تلك الحالة التي يشعر بها الصوفية عند المناجاة، كنوع من التعبير الوجداني عند التوجه للخالق ودعائه. ومثاله أيضاً قوله:

يا رب يا رب يا رب الأنـــــام إليه مفزَعُنـــا سِـــرًّا وإعْلانـــا

يا ذا الجلال وذا الإكرام مالكنا يا حي يا موليا فضلاً وإحسانا[1]

فتكرار التركيب المكون من (يا رب) بصيغة (أداة النداء+المنادى)، عبّر عن الشعور الداخلي الذي يشعر به "الأمير" وهو ينادي ربّه، مستعيناً بالمرادفات: (ذا الجلال، ذا الإكرام، مالكنا، حي، موليا) لتدعيم الدلالة، فهو في حالة من التعلق يحس فيها بأنّه في حضرة الله، بعيداً عن الآخرين، يناجي وينادي في سكينة وهدوء، منتقلاً من حالة الشعور إلى اللاشعور، وقد فرضت صيغة الدعاء دلالتها على السياق، لتعزز الإحساس بموقف الشاعر المليء بالوجد الإيماني مبرزاً عن علاقته بالخالق العظيم.

د- تكرار نسق إيقاعي:

[1] نفسه، ص92.

ومثاله ما جاء قافية، كما في قول "الأمير":

أحلى المديح مديح خلّ فاخـرِ أقوالُهُ تنبي كـدرٍّ باهـــر

عما أجنَّ مِنَ الـــودادِ جنانـــه ألفاظُه تَتْرى كشهدٍ قاطـــر

تكسو الملاحةَ والطلاوةَ وجهها فالود من أرجائها كالعاطـــر

عندي لكم بين الضلوعِ مـــودة محفوظة ومصونة للغابـــر[1]

يحوي هذا النص تركيب صوتي متلاحم، حيث أعطى تكرار كلمات القافية الموحدة في نسيج متجانس الايقاع في: (باهر، قاطر، عاطر، غابر)، تلويناً موسيقياً مميّزاً لإيقاع الأبيات فضلاً عن روي (الراء)، ممّا ولّد موسيقى قوية أعطت النص الشعري إيقاعاً هندسياً ترجم نفسية الشاعر السعيدة، والتي جعلت الكلمات الرنانة تتسابق لترسم سلسلة من الأنغام الجميلة المنسجمة مع معاني الألفاظ، ساعفها في ذلك وجود حرف الراء الشديد المجهور، والذي أعطى الدلالة تصويراً انسجم مع الحركة الإيقاعية، فدلّت الإيقاعات المتكررة على حالة الشاعر المفعمة بالسرور.

وممّا سبق يظهر أنّ الأمير وُفّقَ في انتقاء الأصوات المعبرة عن أغراضه المختلفة، الملهبة للمشاعر والمنبّهة للمتلقي لإدراك المعاني المتخفية بين ثنايا نصه الشعري، وسنرى في الفصل الموالي كيف استخدم "الأمير" الكلمات والتراكيب المتنوعة في التعبير عن أغراضه وعواطفه من خلال مختلف تجاربه الشعرية.

[1] الأمير، الديوان، ص76.

الفصل الثالث

البنية الصرفية التركيبية

في شعر "الأمير عبد القادر الجزائري"

1- الوحدات الصرفية والنحوية

2- دور المصادر والمشتقات في بناء الدلالة

3- تركيب الجملة

تمهيـــد:

يُعد النص الشعري كلوحة فنية، يتميّز كل فنان بسمات خاصة في إبداعه مِنْ خلال اختيار وتوزيع الأشكال والألوان بأسلوبه الفني الخاص به، والشاعر فنّان أيضاً، يتميّز في عمله الإبداعي، فهو يختار المفردات المناسبة، ويوزّعها حسب السياقات الملائمة، معتمداً على مخزونه اللغوي، ومهاراته في اختيار واستخدام الألفاظ والعبارات، وهو في ذلك يتبع قوانين اللغة أحياناً، وينزاح عنها تارة أخرى، لغاية فنية تستثير المتلقي، أو لهدف توصيل معنىً ما.

ومِنَ الظواهر اللافتة في شعر "الأمير"، الوحدات الصرفية والنحوية، المصادر والصيغ، التقديم والتأخير، الحذف، لِما كان لهذه الظواهر مِنَ سمات أسلوبية أكثر مِنْ غيرها.

1- الوحدات الصرفية والنحوية:

تزخر اللغة العربية بالعديد مِنَ الظواهر اللغوية التي تُسهم في بناء النص وتماسكه مِنْ جهة، وإبراز جمالياته مِنْ جهة أخرى.

وتختلف الوحدات الصرفية عن النحوية، في أنّها تلتصق بالكلمة، فقد تكون في أولها، أو في داخلها دون منزلة، أو في آخرها، وقد اصطلح على تسميتها في علم المورفولوجي[1] بأدوات الإلصاق"Affixation"[2]، أمّا الوحدات النحوية، فهي لا تلتصق بالكلمة، لكن تسبقها فتغير من حركتها الإعرابية ووظيفتها النحوية.

[1] المورفولوجي: هو المصطلح الحديث لعلم الصرف.

[2] Noms propres, Dictionnaire Hachette, Edition Paris, France, v3, 2006, p21.

وقد اهتم "الأمير" بهذه الوسائل ليعطي للنص دلالات مختلفة حسب السياقات المتنوعة والأغراض التي يريد تبليغها، ومنها:

أ- حروف الربط:

ومنها (الواو والفاء)، وهي من أدوات الالتصاق الأمامية، والتي تسمى بالسوابق "Les Préfixes"[1]، يقول "الأمير":

وحلّ بكهفٍ لا يُرام جنابه فمن حلَّ فيه كمن حل في طوى[2]

فيزداد شوقي كلما زدت قربة ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا[3]

ففارق وجود النفس تظفر بالمنى وزايل ضلال العقل إذ أنّه الحبس[4]

يستخدم الشاعر حرفي (الواو والفاء) في تقابل استهلالي بين الصدور والأعجاز، فهي تربط بين الصور المتقاربة والمتباعدة صوتاً ودلالة، ممّا يجعلها رمزاً جمالياً في تحقيق انسجام النص.

وقد جاءت الواو عاطفة في جل الأبيات السابقة، أمّا الفاء فقامت بأدوار مختلفة، حيث دلّت على التعقيب والجواب في البيت الأول، وقامت بالربط الدّال على الترتيب في البيت الثاني، وجاءت استئنافية في البيت الثالث، والفاء حرف التصاق يدل على الترتيب والتعقيب والاتساق[5]، ففي البيت الأول كانت استهلالية الواو المرتبطة بفعل الأمر، دالّة على محاولة

---

[1] Ibid, p1229.

[2] الأمير، الديوان، ص52.

[3] نفسه، ص117.

[4] نفسه، ص125.

[5] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص217، وابن الأنباري، أسرار العربية، ص160.

الشاعر وهو يكتم مشاعر الحزن للانتقال إلى مشاعر أخرى، عن طريق استحضار المحفّزات الإيمانية التي تقوّيه في لحظات الضعف وتسنده عند الانكسار، مستخدماً أسلوب الفخر بغرض بعث رسالة تحذير للعدو.

وجاءت الواو في البيت الثاني، لغرض الربط بين مشاعر الشوق والوجد، في محاولة لتصوير انفعالات "الأمير" في تلك اللحظة الشعورية التي يكون فيها في قرب يملأ مهجته وهو في خلوة وهدوء وسكينة.

وأسهمت الواو في البيت الثالث على توضيح الدلالة، المتمثلة في الإيماء إلى ترجيع القلب على العقل، كما في فلسفة الوجود عند الصوفية، والذين يعتبرون أنّ المعرفة عن طريق القلب أوسع منها عن طريق العقل.

ب- أحرف المضارعة:

وهي أحرف تلتصق بالفعل فتكون سبباً في مضارعته، يقول "الأمير":

يثقن النسا بي حيثما كنت حاضرا ولا تثقن في زوجها ذات خلخـــال[1]

نباكر الصيـــد أحياناً فنبغتـــــه فالصيد منّا مدى الأوقات في ذعر[2]

أفدي أناس ليس يدّعي غيرهـــم حاشا العصابة والطـــــراز الأول[3]

يظهر من خلال هذه الأبيات كيف استخدم "الأمير" حروف المضارعة التي تسبق الفعل والمتمثلة في: (الياء،التاء،النون،الهمزة)، لتؤدي دوراً دلالياً بدخولها على الفعل.

[1] الأمير، الديوان، ص49.

[2] نفسه، ص131.

[3] نفسه، ص85.

ففي البيت الأول دخلت (الياء والتاء) على الفعل المعتل (وثق) فصارت صيغة المضارعة المرتبطة بنون النسوة (يثقن) في الأولى، و(تثقن) في الثانية، وقد اشتركت الدلالة في التعبير عن معنى مبثوث وراء لفظة (الثقة)، للتدليل على أخلاق الشاعر وعفّته التي جعلته محل ثقة الأيامى والمتزوجات.

وفي البيت الثاني ضارعت النون لفظ (البكور)، حيث حملت في طيّاتها معنى الخروج للصيد قبل بزوغ شمس الصباح، وفيه دلالة أيضاً على بركة وقت البكور عند المسلمين.

واقترنت الهمزة في البيت الثالث مع لفظ (الفداء)، خارجة من الأعماق، لتعبر عن دلالة الشهامة والهمة العالية التي تميّز شخصية "الأمير"، والذي يضحّي بروحه مِنْ أجل أقرانه.

ج- أحرف الجر:

جاءت حروف الجر[1] بكثرة في ديوان "الأمير"، لاسيّما (الباء، اللام، في، من، الكاف)، ووجهها أنّها تجر الأسماء التي تدخل عليها[2]، وقد تنوّعت معانيها باختلاف أشكالها ومواقعها، ومثال ذلك قول "الأمير":

وبالله أضحى عــزنا وجمــالنا بتقوى وعلم والتزود للأخــرى[3]

لنا في كــل مكرمـــة مجــال ومن فوق السماك لنا رجـــال[4]

[1] تنقسم حروف الجر إلى أربعة أقسام: قسم لا يستعمل إلا حرفاً، وقسم يستعمل حرفاً واسماً وهو مذ، منذ، وعن، وكاف التشبيه، وقسم يستعمل حرفاً وفعلاً وهو حاشا، وخلا، وقسم يستعمل حرفاً واسماً، ينظر: السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ج2، ص104 وما بعدها.

[2] ينظر: ابن الأنباري، أسرار العربية، ص139.

[3] الأمير، الديوان، ص45.

[4] نفسه، ص46.

أسهم حرف الجر(الباء) المستخدم في البيت الأول في توضيح الدلالة المتمثلة في الاعتزاز بالدين والإيمان، "والباء من حروف الالتصاق كقولك كتبت بالقلم أي ألصقت كتابي بالقلم"[1]، وقد أفادت معنى السببية والتعليل في الكلمات: (لفظ الجلالة {الله}، تقوى)، ساعفها في ذلك حرف الجر (اللام) باعتباره "يفيد التبيين والتعليل والتوكيد والاختصاص"[2]، والذي دعّم الدلالة العامة للبيت بارتباطه بلفظ (الأخرى)، وهي كلمة دينية ارتبطت بالسياق العام للبيت لتوكيد المعنى.

وارتبط حرف الجر (في) في البيت الثاني بـ (المكارم والخصال الحميدة)، ومعناه الظرفية، كقولك زيد في الدار، وقد يتسع فيها فيقال: زيد ينظر في العِلْم[3]، وأفاد حرف الجر (مِن) ابتداء الغاية الزمانية والمكانية والسببية والتعليل[4]، وقد عبّر تضافر حرفي الجر (في، مِن) في توضيح دلالة السياق العام للبيت، والمتمثل في الفخر بالمكارم والأرواح الطاهرة لرفاق "الأمير"، والذين ضحّوا بحياتهم فداءاً للوطن ودفعوا أعمارهم ثمناً للحرية والدين.

د- أدوات الاستفهام:

يعتبر الاستفهام من أساليب الإنشاء التي يستخدمها المتكلم للبحث عن إجابات محددة، "وهو بالمعنى الاشتقاقي المباشر طلب الفهم"[5]، وأدواته أو ألفاظه الموضوعة له هي: الهمزة

---

[1] ابن الأنباري، أسرار العربية، ص143.

[2] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد الزفزاف وآخرون، مطبعة حجازي، مصر، دط، 1356هـ، ج2، ص328.

[3] ينظر: ابن الأنباري، المصدر نفسه، ص144.

[4] ينظر: الأستراباذي، المصدر نفسه،ج2، ص321.

[5] عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط4، 2001م، ص156.

، هل، ما، من، أيٌّ، كيف، أين، أنّى، متى، أيّان[1]، وتختلف أغراض الاستفهام باختلاف السياق الذي ترد فيه، فقد ينزاح الشاعر عن طلب الفهم إلى دلالات أخرى لا تحمل دلالة السؤال، مثل: التمني، التعجب، الاستبطاء، الدعاء، وغيرها، ومِنْ ذلك قول "الأمير":

هل الغزال الذي أهواه يسعفنـــي بالوصل يوماً كما قد كان في العهد[2]

ألا هل لهذا البين من آخر فقــد تطاول حتى خلت هذا إلى اللحــد[3]

كم غمّة كشفوا؟ كم كربة رفعـوا؟ وكم أزاحوا عن الإسلام عـــدوانا[4]

فكم عالم فيهم؟ وكم من مجاهد؟ وكم من وليّ قد تخيّرها رمســـا[5]

وهو الإمـــام وأهل كل محامــد ما دعْد؟ ما عُلوى؟ وما أسمـــاء؟[6]

سهـــران ذو حـزن تطاول ليلـه فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلـــي[7]

القارئ لهاته الأبيات، يدرك مدى حرص "الأمير" على السّؤال، الذي يكشف له عن الحقيقة، ويعبّر مِنْ خلاله عن مكنوناته وآماله، ففي البيتين الأول والثاني، يستخدم الشاعر حرف الاستفهام (هل) بدلالات مختلفة، حيث لم يستفهم به عن مضمون البيت ليكون الجواب نفياً أو إيجاباً، لكنّه عَدَلَ عن ذلك إلى دلالة التمني في البيت الأول، والاستبطاء في البيت الثاني، والهاء كما هو معروف حرف هوائي يحمل دلالات التنفيس عن الخاطر،

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص100.

[2] الأمير، الديوان، ص62.

[3] نفسه، ص61.

[4] نفسه، ص93.

[5] نفسه، ص96.

[6] نفسه، ص98.

[7] نفسه، ص84.

والتصاقه باللام عبّر عن تساؤلات لإجابات تقلق نفس الشاعر وتجعله في حيرة، "أمّا إذا كان الاستفهام بهل أو الهمزة فإنّ النموذج المستعمل هو الايجابي الصاعد"[1]، فتناسب حرف الاستفهام (هل) مع دلالة البيت أحدث تنغيماً ايجابياً صاعداً، فالشاعر يريد أنْ يشرك المتلقي فيما يجيش بداخله مِنْ أسى، وما يمزّق فؤاده مِنْ آلام البعد والهجر، التي فَطَرَتْ قلبه مِنْ طول الفراق، وكأنّه قطَع الأمل نهائياً بلقاء الحبيب ووصاله.

ويتضافر حرف الاستفهام "كم" مع حرف الجر "مِنْ" في البيت الثالث، ومع (عن) في البيت الرابع، لإعطاء الدلالة بُعْداً فنيّاً يجعل الشعور يرتفع عند المتلقي، الذي يجد متعة في قراءة الأبيات التالية، ممّا يدل على ذكاء "الأمير"، والذي استطاع أنْ يجعل المتلقي يتساءل متشوّقا عن هؤلاء الذين يقصدهم الشاعر، متردّداً فهمه، بين السياق الاستفهامي مِنْ ناحية، والسياق التعجبي مِنْ ناحية أخرى.

ويتّضح مِنْ خلال البيتين السابقين، أنّ تكرار حرف الاستفهام (كم)، كان له وظيفة نحوية أحدثت أثراً أسلوبياً، انزاح به الشاعر عن السؤال، متوجهاً به إلى الفخر لإثارة الدلالة المرتبطة بكلمتي: (غمة، كربة)، المرتبطتان بأفعال ماضية في: (كشفوا، رفعوا، أزاحوا)، للدلالة على البسالة والقوّة في البيت الأول، وبألفاظ (عالم، مجاهد، ولي) للدلالة على العظمة[2] في البيت الثاني.

---

[1] تمّام حسن، مناهج البحث في اللغة، ص169.

[2] البيت من قصيدة "توسلات ودعاء" قالها الأمير من أجل نصرة الدولة العثمانية في معركتها مع روسيا في جزيرة القرم عام 1853م، ينظر: ديوان الأمير، تحقيق العربي دحو، ص93.

ويظهر وقوع الفخر في مقام المدح في البيت الخامس، أين استخدم الشاعر حرف الاستفهام (ما) للدلالة على الفخر في السياق التعجبي، ممّا أثرى دلالات معنى البيت، وكأنّ الشاعر يتفاخر بمكانة شيخه الذي لا يضاهَى منزلة وشهرةً وعلما، فلا دعد، ولا علوى[1]، ولا أسماء، فهو يتساءل بنبرة تعجب ممزوجة بالفخر، فهو لا ينتظر إجابة بالقَدْرْ الذي يبعث فيها رسالة للمتلقي، للدلالة على عظمة إمامه، وعلو منزلته، وسمو شأنه.

وجاءت أداة الاستفهام (متى) في البيت السادس، في غير معنى السؤل عن الوقت، حيث استخدمها الأمير في خرق واضح لتدعيم أسلوبه بغرض التمني، والتأكيد على الإحباط الذي يحسّه، ويحاول أنْ يتغلّب عليه في صورتي الرؤية والصّبح، هذا العدول هو نتيجة وقوع الشاعر تحت تأثير مشاعر الحزن والبعد، ولتعميق الدلالة استخدم الكلمات: (سهران، حزن، ليلي)، والتي دلّت على مدى المعاناة والألم الذي يعيشه.

وممّا سبق يظهر أنّ "الأمير" تعمّد التنويع في أدوات الاستفهام، ليكشف عمّا بداخله مِنْ مشاعر القلق والحيرة، ولعلّه لجأ إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، كوسيلة للجمع بين مشاعره، وأغراضه الشعرية.

هـ- أدوات الشرط:

تتميز أدوات الشرط باعتبارها عنصراً فعّالاً يحرّك النشاط النفسي والشعوري للشاعر من جهة، ويستثير المتلقّي من جهة أخرى، ومثال ذلك قول "الأمير":

[1] سعاد وعلوى عروستان من عرائس الشعر العربي بعامة والصوفي بخاصة، وهما رمزا العفة والنقاء، ينظر: ديوان الأمير، تحقيق العربي دحو، ص131.

ولو قلت دمعي قد ملكت فكـــــاذب بدعواي بل ذا غرّة وضـــلال

وما هي إلا الـــــرّوح بل إنْ فقدتّها فإنّ بقائي دونها لمُحـــــــال

فقولوا لها: إنْ كنت ترضين عيشتي فجودي بطيف إنْ يَعزّ وصال[1]

يظهر مِنْ خلال هاته الأبيات، أنّ "الأمير" استخدام أداتي الشرط (لو،إنْ)، لتدعيم الدلالة، وقد مثّل استخدام وجود هذه السوابق تأكيداً للمعنى الذي يريد الشاعر إبلاغه، مِنْ خلال التعبير عن شوقه لزوجته "أم البنين"، مُفصحاً عن معاناته في بعدها، معترفاً لها بحبّه الكبير، وعدم طاقته في البعد عنها، فهو يتمنى رؤيتها ولو طيفاً، وتلك قمّة الشوق والحنين.

ففي البيت الأول تلتصق (الواو) مع أداة الشرط (لو)، و"(لو) هو حرف امتناع الجواب لامتناع وقوع الشرط"[2]، حيث تجاورت أداة الشرط بالفعل (قلت)، لتجسيد علاقة طردية بين القول والكذب، للدلالة على أنّ المحبوبة ملكت فؤاده، وأفاضت دموعه، وجعلته أسير هواها.

وفي البيت الثاني جاءت جملة الشرط لتوكيد جملة الاستثناء، فالمحبوبة هي الرّوح التي لا يستطيع المرء أنْ يعيش بدونها، والشاعر بهذا المنوال يكون قد أقام نوعاً من التوازن في الدلالة بين الجملتين، فلا يُفهم معنى الشرط إلا بالرجوع إلى تركيب الاستثناء، هذا التحوّل الأسلوبي، مِنَ الاستثناء إلى الشّرط، يجعل الدلالة أكثر إيحاءاً بمكانة الحبيبة عند "الأمير"، فهي الروح التي تجمع روحين، وهي شرط بقاء الشاعر وسعادته، والذي لا يستطيع العيش بدونها.

---

[1] الأمير، الديوان، ص60.

[2] الرماني، معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1984م، ص174.

ويتّضح في البيت الثالث، أنّ الأمير وصل إلى قمّة الشوق وآلامه، فهو يبعث برسالة إلى زوجته، مستخدما أداة الشرط (إنْ)، ليطلب منها بنبرة الشوق والحنين والرجاء، بزيارته ولو طيفاً، ما دامت لا تقدر على وصاله، لتنقلّه الدائم مِنْ مكان إلى آخر.

و- أحرف النفي والنهي:

ومنها قول "الأمير":

فديناك لا تعجل بلومك وانتظر وحقّك إنّ العتب للقلب أوجع[1]

فلا جزعْ ولا هلـــــعْ مشيــن ومنّا الغــدر أو كــذب محال[2]

بنبرة الرجاء والتودد، يستخدم "الأمير" في البيت الأول أداة النهي (اللام)، المرتبطة بالفعل المضارع (تعْجَل)، والكلمات: (لومك، العتْب، أوجع)، للدلالة على طلب العفو، وقبول العذر، مِنْ صديق عزيز على قلب الشاعر، والذي عاتبه لأنّه لم يَعُدْه في مرضه، فلم يجد الأمير إلا أنْ يعبر عن أسفه لكثرة انشغاله بالجهاد، وترحاله الدائم مِنْ مكان إلى آخر.

والنهي عند البلاغيين، هو"طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله حرف واحد وهو (لا) الجازمة"[3]، و"الأمير" انزاح به إلى غير معناه، بسبب تأثره العميق بعتاب صديقه الشيخ الشاذلي، فهو لا يريد أنْ يظن به الظنون، ويحسَب أنّه قصّر في واجب الزيارة، وأهمل أواصر الصداقة والمودة التي تجمعهما، لذلك تدفقت مشاعره متدافعة، لتبليغ أحاسيس المحبّة مِنْ جهة، وكسب رضاه مِنْ جهة ثانية.

---

[1] الأمير، الديوان، ص71.

[2] نفسه، ص46.

[3] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص106.

وتتعمّق الدلالة في البيت الثاني، مِنْ خلال استخدام "الأمير" لحرف النفي "لا"، الملتصق بحرف الاستئناف (الفاء)، ممّا أعطى البيت متعة صوتية ومعنوية، فالمتعة الصوتية تمثّلت في سكون حرف "العين"، الذي أعطى جرْساً موسيقيّاً، ينبّه على نفي كل الصفات السلبية، وفي نفس الوقت أراد الشاعر أنْ يرقى بأسلوب الفخر، وذلك بحذف حرف نفي آخر "ما"، في مستهل الشطر الثاني، والتقدير (وما منّا الغدر)، لزيادة الدلالة، والتأكيد على علو همته وسمو قدره وخُلُقه، ورفضه صفتا الغدر والكذب.

ز- أدوات النداء:

كما استخدم الشاعر أدوات النداء[1]، والتي برزت كظاهرة أسلوبية عكست علاقة الشاعر بالآخر، هذه العلاقة التي تترجم عن طريق اللغة، لتكون تعبيراً صادقاً عن أبعاد تلك العلاقات، ومِنْ أمثلة ذلك قول "الأمير":

يا ســـواد العين يا روح الجســـدْ يا ربيـــع القلـــب يا نعـم السنـــدْ[2]

فيا قلبي المجروح بالبعـــــد واللّقا دواك عزيـــز لست تنفك ولهـــانا

ويا كبدي ذوبي أســـى وتحـــرّقا ويا ناظري لا زلت بالدمع غرقـــانا[3]

أمسعود جاء السعد والخير واليسر وولّت جيوش النّحس ليس لها ذِكر[4]

---

[1] أدوات النداء هي: (يا، أيا، هيا) لنداء البعيد أو من هو بمنزلة من نائم أو ساه، فإذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادى على إقبال المدعو عليه ومفاطنته لما يدعوه له، (أي، الهمزة) لنداء القريب، (وا) للندبة، ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص798.

[2] الأمير، الديوان، ص79.

[3] نفسه، ص117.

[4] نفسه، ص102.

فتكرار حرف النداء "يا" في البيت الأول، أدّى إلى تكثيف المعنى، فالشاعر يحس وكأنّه ينادي شخصاً بعيداً لا يستطيع رؤيته أو لقياه، متشوّقاً لوصله ورؤيته، فهو يسلّي نفسه بمناداته بأجمل الأوصاف التي يكنّها له في داخله، فكانت ألفاظ المنادى مرتبطة بجسم الإنسان (العين، الجسد، الروح ،القلب)، كل ذلك يدل على مدى الحب الذي يكنّه الشاعر للمنادى، الذي صار يسكن كل مكان في جسده، فقد رمز له بالسواد، للدلالة على مهجة النظر، وسمّاه بالروح، للدلالة على العشق الكبير، ونعَتَه بالربيع، للدلالة على السرور والبهجة، ووصفه بالنّعمة، للدلالة على الحنان والثقة.

وفي البيت الثاني والثالث، يسترسل الشاعر في مناداة جوارحه، مستغرقاً في ذلك، وكأنّه في لحظات الوجد، أين تُحس الذّات بابتعادها عن الآخرين، واقترابها مِنَ المحبوب، ووجودها بقربه فقط، فالأمير ينادي قلبه وكبده وناظره، للدلالة على الألم الكبير، والحرقة التي تَكْلُمُ حشاه أسى وتحرّقاً، فلا البعد له شافٍ، ولا القرب له مؤنسا، تلك المشاعر المؤلمة دفعته لاستخدام حرف النداء (يا) لنداء القريب، والأصل أنّها لنداء البعيد، لكن الأمير استخدمها لتؤدي معنى آخر، "فقد يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر، فينزل البعيد منزلة القريب"[1]، لأنّ الشاعر واقع تحت تأثير مشاعره القوية، فهو لا يأمر قلبه ولا كبده ولا عينيه، ولكنّه يعبّر عن مشاعر وأحاسيس عميقة.

ويأتي حرف النداء (الهمزة) في بداية البيت الثالث في كلمة (أَمسعود)، في شاعرية يريدنا "الأمير" أنْ نعيشها معه، فهو ينادي نفسه (مسعود)، في لحظة فرح واستبشار، للدلالة

[1] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص106.

على السرور والبهجة بالتعرف على أستاذه "محمد الفاسي" بمكة المكرمة[1] والذي أخذ عنه الطريقة الصوفية الشاذلية.

والأصل أنْ تكون (الهمزة) لنداء القريب، لكنّ "الأمير" انزاح بها عن المألوف واستخدمها لنداء البعيد، وذلك لتأثير مشاعر السرور على قلبه، فجعل قرب الروح أو البدن في منزلة واحدة، وهذا دليل على قوة الشعور الذي يخرج بالشخص عن المألوف في لحظات الحزن الشديد أو الفرح الشديد.

ح- حروف القَسَم:

تستخدم حروف القسم للتّوكيد، وهي ثلاثة (الباء والتاء والواو)[2]، والباء أصلها، والتاء لا تدخل إلا على لفظ الجلالة، أمّا الواو فتدخل على كل مقسم به[3]، ومن أمثلتها عند "الأمير"، قوله:

يا قرّة العين قل لي كيف بت فقد والله بت وقلبي في لظى الحزن[4]

اتّصل حرف القسم (الواو) في هذا البيت بلفظ الجلالة (الله)، محقّقاً تخصيص الفعل (بات)، لتوكيد الدلالة على الحيرة والقلق، المصاحبة لنفسية الشاعر المتألمة، والحزينة على مرض صديقه الشاذلي، الذي نعته بـ (قرة العين) كدلالة على حبه الكبير له، ومكانته في قلبه.

---

[1] ينظر: الأمير، الديوان، ص102.

[2] ينظر: ابن الأنباري، أسرار العربية، ص148.

[3] ينظر: الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تحقيق عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط28، 1993م، ج3، ص536.

[4] الأمير، الديوان، ص71.

ط- حرف الإستدراك:

يلاحظ مِنْ خلال السياق الشعري للأمير، وجود قيّماً فنية أثْرت الديوان، وجعلت النص الشعري ذو تأثير بالغ في المتلقي، ومِنْ بين هذه الظواهر حرف الاستدراك (لكن)، والذي يسهم بما يسمى عند البلاغيين بحسن الاستدراك، وهو "أن يَعقُب المتكلّم كلامه بما ينفي توَهّم خلاف المراد"[1]، يقول "الأمير":

هم بالمديح أحـــق لكن ربما ضاعت حقـــوق بالعـــدا والـــذل[2]

يظهر مِنْ خلال هذا البيت كيف تتقطع انفعالات الشاعر باستخدام حرف الاستدراك (لكن)، للتعبير عن مشاعر وأحاسيس أخرى ترتبط بالجملة الأولى، وذلك لغرض التأثير في المتلقين وإثارة انتباههم للتفاعل مع دلالات النص الشعري، والشاعر بهذا أراد أنْ يستدرك حالة نفسية، لتتناسب مع رغبته في تذكر إخوانه الذين بذلوا أنفسهم في سبيل الله والوطن، فهو يتحسّر على فقدهم، وفي الوقت نفسه لا يجد كيف يمدحهم، لأنهم ضحّوا بأرواحهم، والتي هي أغلى ما يملكون.

ي- الضمائر:

تنوعّت دلالات الضمائر بين متصّلة ومنفصلة، وقد قسّمها البلاغيون إلى ثلاثة أقسام: ضمائر الحضور، وضمائر الغيبة، وأسماء الإشارة، ولكل منهما فروع، "فضمائر الحضور فيها ضمائر المتكلم والخطاب والإشارة، أمّا ضمائر الغيبة فقد تكون ضمائر شخصية، وقد

[1] بولس عواد، العقد الفريد، ص29.

[2] الأمير، الديوان، ص85.

تكون موصولة"[1].

ويستخدم الشعراء هاته الوسيلة، لغايات بلاغية وفنية ودلالية، كتجنّب التكرار، وتعمّده أحياناً بتجاور لفظتين، إحداهما ضمير منفصل، والأخرى مرتبطة بضمير متّصل، بغية تأكيد الدلالة، أو تنبيه المتلقي، أو للتأثير فيه، و"الأمير" كغيره مِنَ الشعراء كان له أسلوبه وطريقته في انتقاء الضمائر وتوظيفها، مع ما يتناسب ومشاعره وأغراضه الشعرية، حيث مثّل الإضمار في قصائده وسيلة مِنَ الوسائل الأسلوبية التي كررها كثيراً في قصائده، واعتمدها في نظمه، مستخدماً التركيز والتكثيف، لأجل إبراز غايات دلالية متنوّعة، ومثال ذلك قوله:

كانت على سمعي تغار نواظـــري حتى رأيتك أنت أنت مكالمـــي[2]

ركبنـــا للمكـــارم كل هـــول وخضنا أبحراً ولها زجـــــال[3]

فبادرتُ حزمـــاً وانتصاراً بهمّتـــي وأمهرتها حبًّا فكـــان دواهـــا[4]

أهلاً وسهلاً بالحبيب القـــــادم هذا النهار لدي خير مواســـم[5]

قدّم الشاعر الضمير المتصل (الكاف)، على المنفصل (أنت) في البيت الأول، ليضيف للمعنى تخصيصاً وتركيزاً، ليدلّل على قيمة ومكانة المخاطَب عند الأمير، إضافة إلى ضمير (الياء)، الذي ترتّب عنه زيادة تخصيص وتأكيد لدلالة السياق العام للبيت.

---

[1] تمّام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1979م، ص108.

[2] الأمير، الديوان، ص69.

[3] نفسه، ص46.

[4] نفسه، ص48.

[5] نفسه، ص69.

وكان لتكرار ضمير المتكلمين (نا) في البيت الثاني، أثرٌ فني ودلالي، وممّا زاد في جمال نغمته الرنانة ورود حرف (النون)، واستهلال شطري البيت بالكلمات (ركبنا، خضنا)، والذي تناسب ورغبة الشاعر في رفع المستوى الشعوري للفخر، وعَكَس دلالة الموضوع، المتمثّل في الخصال الكريمة، وكذا القوة والبسالة في مواجهة الأهوال والصعاب ومختلف مخاطر الحياة.

وتظهر قيمة الغياب في البيت الثاني في صورة الضمير (ها) المتصل في الكلمتين (أمهرتها، دواها)، حيث امتزجت الدلّالة بالمجاز والإيماء، لتوحي للمتلقي بقيمة تلمسان عند "الأمير"، والتي رسم لها صورة شعرية رائعة، بأنْ مَنَحها رمز (العروس) التي كان مَهْرها حبه لها الذي دفعه للذود عنها ضد غزو الاسبانيين، وتخليصها من المحتلّين، فكان ذلك بمثابة الدواء الشافي لها، والفرج الذي انتظرته مِنَ الفارس الباسل.

ويسهم اسم الإشارة[1](هذا) في البيت الثالث، في التعبير عن السرور المنبعث مِنْ أعماق الشاعر، وقد ارتبطت الإشارة بلفظ (النهار)، للتعبير عن معنى زمني حقيقي، ومعنى مجازي متعلق بما يرمز إليه النهار مِنْ إيحاء بالصفاء، والنور، وانقشاع الظلمة، وهي الأحاسيس التي أراد الأمير التعبير عنها، بعد سماح المستدمر الفرنسي لعلماء المغرب بزيارته في سجنه، فزاره شيخه العزيز على قلبه "محمد الشاذلي القسنطيني"، وهو ما مثّل عنده قمة السعادة.

[1] أسماء الإشارة هي ما يدل على معين بواسطة إشارة جنسية باليد ونحوها إن كان المشار إليه حاضراً، أو إشارة معنوية إذا كان المشار إليه معنى، أو ذاتاً غير حاضرة، ينظر، الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص95.

2- دور المصادر والمشتقات في بناء الدلالة:

تميّزت قصائد "الأمير" بوجود الصيغ المختلفة للكلمات، والتي كانت لها سمات أسلوبية مميّزة، حيث تركزت في: المصدر، الفعل، اسم الفاعل، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة، اسم المفعول، اسم التفضيل، اسما الزمان والمكان، اسم الآلة.

أ- المصدر:

المصدر هو الاسم الذي يدل على الحدث مجرّداً مِنَ الزمن والشّخص والمكان[1]، وهو ثلاثة أنواع؛ القياسي، السماعي، والصناعي، أمّا القياسي "فهو ما نستطيع أنْ نقيس عليه مصادر الأفعال التي وردت عند العرب، أمّا السماعي، فهو الذي يسمع في الفعل خارجاً عن الوزن القياسي الذي يجب أن يكون عليه"[2]، وقد رجّح "ابن جني" السماع على القياس، بقوله:"واعلم أنّك إذا أدّاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعْت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه"[3]، وأمّا المصدر الصناعي، فهو "المصوغ بإضافة (ياء) النسبة إلى اسم مردفة بتاء التأنيث للدلالة على صفة فيه"[4]، ويكون في الأسماء الجامدة كالحجرية والإنسانية والحيوانية والكمية والكيفية.

وقد تردّد المصدر بنسب ملحوظة في أشعار الأمير، شملت مختلف الصيغ القياسية والسماعية والصناعية، الصريحة والمؤولة، وينقسم المصدر إلى قسمين:

---

[1] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1965م، ص208.

[2] المرجع نفسه، ص208.

[3] ابن جني، المنصف، تحقيق ابراهيم مصطفى، مطبعة البابلي الحلبي، مصر، دط، 1954م، ج1، ص2 وما بعدها.

[4] خديجة الحديثي، المرجع نفسه، ص208 وما بعدها.

1- المصدر الصريح:

وقد ورد بكثرة في مختلف التجارب الشعرية للأمير، والصريح "هو ما يكون لفظه مصرحّاً به في الكلام"[1]، ومنه:

صيغة فَعْلْ

ويكون مصدراً لكل فعل متعدّ على وزن (فعَل-يفعَلُ،يَفعُلُ،يَفعِلُ-فَعْلاً)[2]، وقد مثّلت هذه الصيغة أعلى نسبة تردد في أشعار "الأمير"؛ حيث وردت في معاني مختلفة، يقول:

فلو حملت رضوى من الشوْق بعض ما حملت لذاب الصخر من شدة الوَجْد[3]

سبيل الهـــوى هَجْر ووَصْلٌ وفرقـــة وجمْـعٌ وخلْـفٌ بالزيـــارة والعَتْـب[4]

فالمتأمّل لهذين البيتين يلمَح ورود صيغة "فَعْلْ" على وزن: شَوَقَ-يَشْوُقٌ-شوْقاً، وجَدَ-يوْجِدُ-وجْداً، هجَرَ-يَهْجُرُ-هَجْراً، وصَل-يوْصِلُ-وَصْلاً، جَمَع-يَجْمَعُ-جمْعاً، خَلَفَ-يَخْلِفُ-خَلْفاً، عَتَبَ-يَعْتِبُ-عَتْباً.

ويبدو مِنْ خلال المثالين سالفا الذّكر، أنّ جل الصيغ ترتبط بسياق واحد، يتمثّل في العشق والوداد، والمتعلّق بمعاني: (الشوق، والوجد، والهجر، والوصل، والجمع، والخلف، والعتب)، وهي كلمات ذات دلالات متعلقة بالمشاعر والأحاسيس، ويبدو أنّ ذلك راجع إلى الحالة الداخلية للشاعر، والتي كانت تدفعه إلى استخدام ألفاظ معبرة عن ذاته المعذبة بالآلام

[1] ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1998م، ج1، ص21.

[2] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص212.

[3] الأمير، الديوان، ص117.

[4] نفسه، ص72.

المختلفة، عشقاً لمحبوبته –زوجته أم البنين– وشوقاً لفراق الأهل والأحباب، خاصّة وأنّه كان دائم التنقل والترحال، محارباً، غريباً، أسيرُ الجسم والفؤاد.

والملاحظ أيضاً، أنّ صيغة (فَعْلْ) ذات المقطع المغلق، هي أكثر الصيغ تردداً في أشعار الأمير، وإذا قارنّا هذه الصيغة بالصيغة التي تليها مِنْ حيث التردد "فُعْلْ"، نجد أنّهما تتشابهان مِنْ حيث عدد المقاطع، مع فارقٍ واحدٍ بينهما، وهو الفونيم المصاحب للمقطع الأول المغلق؛ ففي الصيغة الأولى هو الفتحة، وفي الصيغة الثانية هو الضُمّة، ولما كانت الضُمّة أثقل نطقاً على لسان العربي من غيرها من الحركات الأخرى، والفتحة أخفّها نطقاً، فقد فضّل الأمير حركة الفتحة على الضُمّة، والتي أتت في المرتبة الثانية، يقول "الأمير":

فما القُرب شاف لي ولا البُعْد نافع وفي قربنا عشق دعاني هيمانا[1]

يا رب زدهم بتأييد إذا زحفوا واقطع بسيفهم ظُلماً وكُفرانا[2]

يلاحظ أنّ صيغة "فُعْلْ" وردت على وزن (فَعَلَ–يَفْعَلُ، يَفْعُلُ، يَفْعِلُ–فُعْلاً) في: قَرَبَ يَقْرَبُ–قُرْباً، بَعَدَ–يَبْعَدُ–بُعْداً، ظَلَم–يظْلِمُ–ظُلْماً، كَفَرَ–يكفُرُ–كُفْراً، وطبيعي أن تتردد معاني (القرب والبعد) بكثرة في أشعار "الأمير"، وهي معاني تحمل دلالات الشكوى في سياق الغزل، والذي كان له مكانة هامة في شعره، إضافة إلى معاني أخرى تبدو غير محببة إلى النفس، مثل (الظلم والكفر)، والتي حملت دلالات القبح والكِبْرِ، لكنها استخدمت في سياق التدليل على الكفاح الذي كان يقوده "الأمير" ضد قوى الظلم والكفر، من الذين استعمروا

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] نفسه، ص93.

الأرض استدماراً واغتصاباً ووحشية.

يقول "الأمير":

لها منطق حُلو به سِحْر بابل رخيم الحواشي وهو أمضى من الخال[1]

ويح أهل العِشْق هذا حظهـم هلكى مهما كتمـــــوا أو صرّحـــــوا[2]

جاءت صيغة المصدر (فِعْلْ)، على وزن (فَعَلَ-يَفْعَلُ-فِعْلاً) في: سحَرَ-يَسحَرُ-سِحراً، عَشَقَ، يَعْشَقُ-عِشْقاً، حيث دلّت على معنى مجازي في البيت الأول، رمز له بلفظ (السِّحر) للدلالة على حسن الصوت، ودلّ على معنى الغرام والحب في البيت الثاني، من خلال لفظ (العشق).

ووردت صيغ "(فَعِلَ-يَفْعَلُ-فَعَلْ)، و(فَعِلَ-يَفْعَلُ-فِعَلْ)، و(فَعَلَ-يَفْعِلُ-فَعِلْ)، و(فَعُلَ-يَفْعُلُ-فُعُل)، بنسب ضئيلة، على النحو الآتي:

صيغة فَعَلْ :

جاءت في معاني مختلفة، منها: "الظمأ"، للدلالة على العطش[3]، كما في قوله:

لو ندري بماء المزن يزري لكان على الظمأ احتمال[4]

صيغة فِعَلْ:

جاءت في معاني، منها: "الرضا"، للدلالة على السجايا، كما في قول "الأمير":

---

[1] الأمير، الديوان، ص63.

[2] نفسه، ص117.

[3] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص219.

[4] الأمير، الديوان، ص46.

بيوم قضا نحا أخي فارتقى جنان فيها بني الرِضَا أوى[1]

صيغة فَعِلْ:

جاءت في معاني، منها: "الكذب"، للدلالة على السوء والعيوب والحقارة، كما في قول "الأمير":

فلا جزع ولا هلع مشين ومِنّا الغدر أو كَذِب محال[2]

صيغة فُعُلْ:

وردت في معاني، منها: "الخُلُق"، للدلالة على الخِصال والرّفعة والمكارم، كما في قول "الأمير":

وما المرء بالوجه الصبيح افتخاره ولكنّه بالعقل والخُلُق الأسمى[3]

وتظهر دلالة أخرى لهذا البيت، فكأنّ "الأمير" يقول للمستدمر: "نحن أمّة حتى وإن كان مظهرنا تغلب عليه ملامح البؤس والشقاء والتخلف والهوان، إلا أنّنا أمة عز ومجد وعقل وخُلُق، وأنتم أمّة تتباهى بالبأس والشدة والعزة والحضارة والتطور، فإنكم لا خَلَاق لكم ولا عهد ولا أمان"[4]، وفي ذلك دلالة قوية على علو الهمّة التي يتمتع بها "الأمير".

وتباينت صيغتا "فِعَال" و "فَعَال" في نسبة التردد، إذ ترددت الأولى بنسبة أعلى مِنَ الثانية، وترددت صيغة "فُعَال" بنسبة ضئيلة جداً، ويظهر ذلك على النحو الآتي:

---

[1] الأمير، الديوان، ص53.

[2] نفسه، ص46.

[3] نفسه، ص45.

[4] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص29.

صيغة فِعَال:

وردت في معاني مختلفة، منها: في معنى "الجهاد" من (جاهد- يجاهد-جِهادا)، للدلالة على الإيمان والقوة، كما في قول "الأمير":

وذا دأبنا فيه حيـــاة لديننا وروح جهاد بعدما غصنه ذوا[1]

ووردت بصيغ منتهية بالهمزة المسبوقة بمقطع طويل، للدلالة على الداء، مثل قوله:

وإن دام هجر الحب أو زاد بينه فـــذاك داء لم يـــــــزل بشفاءِ[2]

ووردت -أيضا- بصيغ محذوفة الهمزة، للدلالة على الوصل، كما في قوله:

فإما بشيرا باللّقا وبالرضى على طول عتب بالزيارة للزور[3]

صيغة فَعَال:

وردت في معاني مختلفة، منها: (الجمال)، للدلالة على الحسن[4]، كما في قوله:

وسلطان الجمال له اعتـــزاز على ذي الخيل والرجل الجواد[5]

وفي معنى (الكمال)، للدلالة على الرفعة، كما في قوله:

فلا زال في أوج الكمال مخيما يضيء علينا نوره وشعاعــه[6]

ووردت"فَعَال" -أيضا- بصيغ منتهية بالهمزة، للدلالة على الوقت، مثل قوله:

---

[1] الأمير، الديوان، ص54.

[2] نفسه، ص64.

[3] نفسه، ص114.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص219.

[5] الأمير، الديوان، ص59.

[6] نفسه، ص130.

ولو لم يكن للعاشقين تقرب لوقت وصال ما بقوا لمساء[1]

ووردت بصيغ محذوفة الهمزة، في معنى "الوفاء"، للدلالة على السجايا، كما في قوله:

كتاب أتاني حافظ الود وافيا وإنّ الوفا ضحت يبابا رباعه[2]

صيغة فُعَال:

وقد وردت بقلّة في أشعار "الأمير"، ويمكن رد ذلك إلى ثقل حركة الضُمة على لسان العربي؛ ومثال ذلك ورودها في معنى (السُّهاد)، للدلالة على الحزن، كما في قوله:

جفني قد ألفا السُّهاد لبينكم فلذا غدا طيب المنام بمعزل[3]

ووردت بصيغ محذوفة الهمزة، في معنى (البكاء)، للدلالة على الألم، كما في قوله:

وقد عرفتني الشوق من قبل والهوى كذا والبُكا يا صاح بالقصر والمد[4]

صيغة فُعول:

وتكون مصدراً لكل فعل لازم على وزن (فَعَلَ)، إذا لم يدل على صوت أو سير أو امتناع أو داء أو مهنة[5]، وقد وردت بمعاني متنوعة في ديوان "الأمير"، منها:

في معنى "السرور"، للدلالة على الفرح، مثل قول "الأمير":

جاء السرور مصاحباً لقدومه وانزاح ما كان مِنْ قبْلُ ملازمي[6]

---

[1] الأمير، الديوان، ص64.

[2] نفسه، ص78.

[3] نفسه، ص84.

[4] نفسه، ص61.

[5] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص212.

[6] الأمير، الديوان، ص69.

ومثله، في معنى "الغَرُور"، للدلالة على الخداع، كما في قوله:

فخان الذي أعددته لفراقكم ووَلّت جيوش الصبر وهي غَرُور[1]

كما استخدم الأمير عدة مصادر من فعل واحد، مثل: [الهجر والهجران]،[الود، والوداد]، [البعد والبعاد]، [الوصل والوصال]، [العتب والعتاب].

وربما كان ذلك للمبالغة، أو لتنسيق الإيقاع داخل البيت الواحد، أو القصيدة الواحدة، وكذلك لدور السياق في توجيه المعنى، إضافة إلى العامل النفسي لجو القصيدة العام، والحالة الداخلية للشاعر، وكذا القيمة الدلالية للفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، فهو مرة يغازل، وفي نفس الوقت يفاخر، ويمدح، ويتوعد، ويرثي، مستخدماً الفروق الصوتية والدلالية بين الألفاظ نفسها بتلوينات مختلفة، وهذا كله من الخصوصيات التي تميز بها أسلوب الشاعر، والتي تعد من المهارات الأسلوبية التي تجعل المتلقي يتنقل بين فكرة وأخرى، وبين إحساس وآخر، دون أنْ يحس بالرتابة والملل، مثل تأكيد لدلالة العتاب، كما في قوله:

وهذي دواع للعتاب كثيرة لذا كان طول العتب ألزم للحب[2]

- المصدر الميمي:

هو ما تسبقه ميم لغير المفاعلة، أي أنّ اللفظ يسبق بميم زائدة عن أصول حروفه، ويعرّفه "المبرد" بقوله "واعلم أنّ المصادر ما تلحقها الميم في أولها زائدة، لأن المصدر

[1] الأمير، الديوان، ص89.

[2] نفسه، ص72.

مفعول"[1]، وتردّدت صيغة المصدر الميمي في شعر "الأمير" في صيغ مختلفة، ومعاني عديدة، منها:

صيغة مَفْعَل:

جاءت في معاني، منها:

في معنى "المقال"، للدلالة على الصوت، كما في قول "الأمير":

سلوا تخبركم عنّا فرنسا ويصدق إن حكت منها المقال[2]

ومثله، في معنى "المشي"، للدلالة على السير، كما في قوله:

لها السماحة إذ قد زانها حور ممشى حُداء بحضر صفرة النعم[3]

صيغة مَفْعِل:

وردت في معاني مختلفة، منها:

في معنى "الضيق"، للدلالة على الصعوبة والامتناع، كما في قول "الأمير":

وأغشى مضيق الموت لا متهيّباً وأحمي نساء الحي في يوم تهوال[4]

صيغة مَفْعَلة:

وردت في معاني متنوعة، منها:

في معنى "المنفعة"، للدلالة على الأخذ، كما في قول "الأمير":

---

[1] المبرّد، المقتضب، ج2، ص119.

[2] الأمير، الديوان، ص46.

[3] نفسه، ص136.

[4] نفسه، ص49.

قد خانني الصبر ما أجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدي[1]

صيغة مَفْعِلة:

وردت في معاني متنوعة، منها:

في معنى "المعرفة"، لدلالة الحصول على الشيء، مثل قول "الأمير" :

لم أدر شيئا قبل معرفة الهوى حبي لكم ما كان قط تكلّفا[2]

- مصدر المـرّة:

وهو المصدر الذي يدل على حدوث الفعل مرة واحدة[3]، ويأتي في أوزان مختلفة أشهرها (فَعْلَة)[4]، وقد استخدم "الأمير" مصدر المرة في قصائده المختلفة بدلالات متنوعة، منها:

الدلالة على القوة، كما في قوله:

شددت عليه شَدَّة هاشمية وقد وردوا ورد المنايا على الغوى[5]

الدلالة على الضعف، كما في قوله:

توالت عليه جَوْعة بعد جَوْعة أخوكم لها قد صار كالقلم المبرا[6]

الدلالة على الألم، كما في قوله:

---

[1] الأمير، الديوان، ص62.

[2] نفسه، ص88.

[3] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص250.

[4] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص178.

[5] الأمير، الديوان، ص54.

[6] نفسه، ص74.

ومن بينهم حملته حين قد قضى وكم رمية كالنجم من أفقه هوى[1]

- مصدر الهيئة:

وهو المصدر الذي يؤتى به للدلالة على هيئة وقوع الحدث، ويصاغ على وزن (فِعْلَة)[2]، وقد جاء في ديوان "الأمير" بدلالات مختلفة، منها:

الدلالة على القوة، كما في قوله:

ولما بَدَا قرني بيمناه حِرْبَةٌ وكَفّي بها نار بها الكبش قد شوى[3]

الدلالة على الرفعة والعدل، كما في قوله:

وقد سرت فيهم سيرة عمرية وأسقيت ضاميها الهداية فارتوى[4]

الدلالة على الجرأة والقوة، والصيغة الدالة على هذا المعنى نَزِلَ-نِزْلَة، يقول "الأمير":

نَزِلت ببرج العين نِزلة ضيغم فزادوا بها حزنا وعمهم الجوى[5]

2- المصدر المؤول:

وصيغته "أن + الفعل"، وقد يسبق بأدوات نحوية لدلالات مختلفة، ويفهم المصدر المؤول من خلال سياق الكلام، يقول "الأمير":

حاشاكم الجميل ظني فيكم أن تشمتوا في العدو المرجفا[6]

---

[1] الأمير، الديوان، ص53.

[2] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص250.

[3] الأمير، الديوان، ص53.

[4] نفسه، ص54.

[5] نفسه، ص54.

[6] نفسه، ص88

ليتهم إذا ملكوني أسجحـوا ليتهم إذا ما عفوا أن يصفحوا[1]

ورمت بأن تنال مني وصلا يصح بعيده القلب الكئيـــب[2]

مثّلت دلالة المصدر المؤول في البيت الأول معنى (الشماتة)، والتقدير (شماتتكم)، للدلالة على الاحتقار والضعف، وفي البيت الثاني بمعنى (الصفح)، والتأويل (صفحوا)، للدلالة على الجزاء والرفعة، وفي البيت الثالث جاء المصدر مسبوق بحرف الجر "الباء"، والتقدير (نيلكم)، للدلالة على الأخذ.

ب- أبنية الأفعال:

الفعل، هو ما دلّ على حدث في زمن معين، وهو ثلاثة أنواع: ماض، ومضارع، وأمر، وهو بالنسبة لفاعله مبني للمعلوم، ومبني للمجهول، ولعمله لازم ومتعد، وبالنسبة لأبنيته مجرد ومزيد، وهو أصل المشتقات عند الكوفيين، ومشتق من المصدر عند البصريين[3].

1- أبنية الفعل المجرد:

ويكون الفعل المجرّد إمّا ثلاثياً أو رباعياً وهذا عند البصريين، أمّا الكوفيون فيقصرون المجرد على الثلاثي فقط[4]، والثلاثي هو كل فعل كانت أحرفه الأصلية ثلاثة، لا يسقط أحدهما في تصريف الفعل إلا لعلّة تصريفية[5]، وقد ورد الفعل المجرّد في شعر الأمير بصيغ مختلفة كالآتي:

---

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] نفسه، ص71.

[3] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص377.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص310.

[5] ينظر، خديجة الحديثي، المرجع نفسه، ص378.

أ- الثلاثي المجرد:

للماضي الثلاثي المجرد ثلاثة أبنية: فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ، ويأتي فَعَلَ لازماً نحو: مزَحَ يمزَحُ على وزن فَعَلَ يفعَلُ، وجَلَسَ يَجلِسُ على وزن فَعَلَ يفعِلُ، وقَعَدَ يقعُدُ على وزن فَعَلَ يفعُلُ، ومتعدياً نحو: ضرَبَه يَضرِبُه على وزن فَعَلَ يَفْعِلُ، وقتَلَهُ يقتُلُهُ على وزن فَعَلَ يفعُلُ[1]، ويأتي لجميع المعاني تقريباً، وقد جاء بدلالات متنوعة منها:

الدلالة على الامتناع[2]، كما في قول "الأمير":

أبى القلب أن ينسى المعاهد من بروسا وحبي لها بين الجوانح قد أرسى[3]

الدلالة على السير والذعر[4]، كما في قوله:

ومن تحتها نهر جرى متدفّقاً يشابه ثعباناً وقد خشي الحسا[5]

الدلالة على الاضطراب والحركة[6]، كما في قوله:

أو كنت في صبح ليل هاج هاتنه علوت في مرقب أو جلت بالنظر[7]

الدلالة على الحيرة، كما في قوله:

ترى سائقيها كيف هامت عقولهم ونازلهم بسط وخامرهم سكر[8]

---

[1] ينظر، سيبويه، الكتاب، ج4، ص5.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص218.

[3] الأمير، الديوان، ص95.

[4] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص382 وما بعدها.

[5] الأمير، الديوان، ص96.

[6] ينظر: خديجة الحديثي، المرجع نفسه، ص382.

[7] الأمير، الديوان، ص50.

[8] نفسه، ص117.

وقد يدل الماضي على الحاضر أو المستقبل لوجود قرينة لفظية أو معنوية، وهذا من الانزياحات العديدة في شعر "الأمير"، كما في قوله:

جزى الله عنا كل شهم غـدت به غريس لها فضل أتانا وما انزوى[1]

سقى الله غيثاً ورحمة وكرامـــة أراض بها حلّ الأحبة من بروسا[2]

أمولاي طال الهجر وانقطع الصبر أمولاي هذا الليل هل بعده فجـر[3]

جزى الله عنا شيخنا خير ما جزى به هادياً فالأجر منه هو الأجــر[4]

جاء الفعل الماضي المتعدي (جزى)، للدلالة على الحاضر، لوجود قرينة لفظية تتمثل في (غدت) بمعنى أصبحت، كما أنّ اقتران الفعل الماضي بلفظ الجلالة (الله)، أعطى للماضي دلالة الدعاء، ليصبح التركيب (أجزِ يا الله)، وهو الأمر الذي يخرج عن أصله منْ طلب الفعل على سبيل الاستعلاء، إلى دلالة معنوية انزاح بها الشاعر لغرض الدعاء، وهو نفس الأمر الذي نجده مع الفعل (سقى)، الذي دلّ على الحاضر، لوجود قرينة لفظية تمثلت في الفعل الماضي (حلّ)، الدّال على الحاضر، وتعمّقت دلالة الدعاء أيضاً بوجود القرينة اللفظية والمعنوية في جملة (سقى الله)، التي عبرت عن سرور الشاعر وابتهاجه، متوسلاً إلى الله، أنْ يُنزل رحمته وبركته على أرض بروسا. وجاء الماضي ليدل على الحاضر في البيت الثالث، مع الفعل الماضي (طال)، والذي حمل معنى الشكوى واليأس، ساعفه في ذلك

[1] الأمير، الديوان، ص54.
[2] نفسه، ص96.
[3] نفسه، ص103.
[4] نفسه، ص113.

وجود القرينة اللفظية المتمثل في اسم الإشارة (هذا)، والتي أكدت الحالة النفسية الأليمة التي يعيشها الشاعر.

ويأتي الفعل الماضي (جزى) في البيت الرابع، للدلالة على المستقبل لوجود القرينة اللفظية (الأجْر)، والتي دلّت على الثواب يوم القيامة.

وأمّا فَعِلَ، فيكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها، نحو سقِم ومرِض (في العلل)، وحزِنَ (في الأحزان)، وفرِح (في أضدادها)[1]، ومن ذلك قول "الأمير":

لقد مرِضت أرواحنا وجسومنـــــا لشكواكم يا ليت ما كانت الشكـــوى[2]

رَكِبنـــا للمكـــارم كـل هـــــول وخضنا أبحـــــراً و لهـا زجـــال[3]

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر[4]

جاء الفعل اللازم (مرِضَ) على وزن (فَعِلَ)، للدلالة على العلل، أما (رَكِبَ) فقد دَلّ على القوة مِنْ خلال سياق الفخر، وجاء الفعل (جَهِلَ) للدلالة على الجهل[5].

وأمّا فَعُلَ، وهو أقل الأبنية استعمالاً، ولا يكون إلا لازماً[6]، ويرد للدلالة على الطبائع كالحسن، والقبح، والوسامة، والقسامة، والكبر، والصغر، والطول، والقصر، والغلظ،

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص17.

[2] الأمير، الديوان، ص70.

[3] نفسه، ص46.

[4] نفسه، ص70.

[5] ينظر: سيبويه، المصدر نفسه، ج2، ص233.

[6] الفعل اللازم هو لا يتعدى أثره الفاعل، ولا يجاوزه إلى المفعول به، وإنما يبقى مقتصراً على فاعله. ويسمى قاصراً، وغير واقع، وغير مجاوز، وغير متعد، ينظر: شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، مصر، دط، 1975م، ج1، ص451.

والسهولة، والصعوبة، والسرعة، والبطء، والثقل، والحلم، والرفق، كما يجري غير الغريزة مجراها، إذا كان له لبث أو مكث، نحو: حلُمَ، وبرُع، وكرُم، وفَحُشَ[1]، ومنه قول "الأمير":

أتت مهنّئة فليهُنِ مهديها جلّت تراكيبها دقّت معانيها[2]

جاء معنى الهوان، للدلالة على الصغر والضّعة.

ب- الرباعي المجرد:

وهو ما كانت أحرفه الأصلية أربعة، وله بناء واحد هو (فعْللَ-يُفَعْلِلْ)[3]، ومن الفعل الرباعي ما هو مشتق مِنْ أسماء الأعيان الرباعية أو غير الرباعية لغرض مِنَ الأغراض، كالدلالة على اتخاذ ذلك الاسم المشتق منه وصنعه نحو (قمطرت الكتاب)، أو مشابهة المفعول لما أخذ منه الفعل نحو : (بندقت الطين)، أو جعل الاسم المأخوذ منه في المفعول نحو: (عصفرت الثوب)، و(فلفلت الطعام)، أو إصابة ما أخذ منه الفعل نحو: (غلصمته) أي: (أصبت غلصمته). أو للدلالة على أنّ الاسم المأخوذ منه آلة للإصابة به نحو: (عرجنته). أو للدلالة على ما أخذ الفعل منه، نحو: برعمت الشجرة[4]، ومن دلالاته:

الدلالة على الحركة، كما في قول "الأمير":

وشهدت أرضاً زَلْزَلَتْ زلزالها الفت ما فيها والجبال دكادك[5]

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص38، والأستراباذي، شرح الشافية، ج1، ص74.

[2] الأمير، الديوان، ص75.

[3] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص388.

[4] ينظر: محمد محي الدين عبد الحميد، دروس التصريف، مكتبة الشباب، مصر، دط، 1958م، ق1، ص68 وما بعدها، ومحمد بن عبد الخالق عضيمة، المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1966م، ص100.

[5] الأمير، الديوان، ص129.

زَلْزَلَ يتزلزل، وزلزل فتزلزل، والزّلزلة صفة خاصة باضطراب الأرض وحركتها.

الدلالة على الصوت، كما في قول "الأمير":

وما كل طير طار في الجو فاتكا وما كل صياح إذا صَرْصَرَ الصقـر

وما كل مَنْ يسمى بشيخ كمثلـه وما كل من يدعي بعمرو إذا عمرو[1]

وقد دّل السياق على قوة صوت الصقر، وفي ذلك تشبيه بليغ أراد الشاعر مِنْ خلاله أنْ يبرز دلالة أخرى خفية، تمثّلت في صوت شيخه وأستاذه الصوفي (محمد الفاسي)، والذي لا يرقى فوقه صوت آخر، وكأنّه يريد أنْ يقول للمتلقي بأنّ شيخه هو سيّد العلماء وأعلمهم جميعاً، وهذا ما دعمه البيت الذي يليه.

2- أبنية الفعل المزيد:

الفعل المزيد، هو ما زيد عن أحرفه الأصلية حرفاً أو أكثر، لغرض من الأغراض، وهو نوعان: مزيد ثلاثي، ومزيد رباعي[2].

أ- المزيد الثلاثي:

وهو ما كانت أحرفه الأصلية ثلاثة، وزيدت عليها أحرف أخرى، إمّا لإفادة معنى من المعاني، أو للإلحاق بالرباعي المجرد أو المزيد[3]، ويكون إمّا مزيداً بحرف، أو حرفين، أو ثلاثة، وقد جاء في شعر "الأمير" بصيغ متنوعة، منها:

---

[1] الأمير، الديوان، ص110.

[2] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص391.

[3] المرجع نفسه، ص391.

صيغة أفْعَلْ:

وردت في دلالات مختلفة، منها:

الدلالة على الدعاء[1]، كما في قول "الأمير":

وقد سرت فيهم سيرة عمرية وأسقيتُ ضاميها الهداية فارتوى[2]

دخلت همزة التعدية على الفعل اللازم (سقى)، فصار(أسقيته) على وزن (أفْعَلْ)[3]، بمعنى دعوت له بالسقيا، وفي سياق البيت انزاح المعنى للدلالة على معنى الهداية، التي شبّهها الشاعر بمن يروى من العطش، والتقدير: (دعوت لضاميها بالهداية فارتوى).

الدلالة على الجعل، كما في قوله:

فبادرت حزماً وانتصاراً بهمتي وأمهرتها حبّاً فكان دواها[4]

أَمْهَرتها حبّاً: بمعنى جعلتُ مهرها حبّاً.

دلالة الدخول في الحين[5]، كما في قوله:

إذا نمت أمسى لي ضجيعاً ملازما وإن قمت أضحى كالغريم بنا مغرى[6]

دلّ الفعل الناقص أمسى في صدر البيت على وقت المساء، في حين دلّ الفعل أضحى في عجز البيت على وقت الضحى.

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص58، والأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص91، وابن يعيش، شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سوريا، ط1، 1973م، ص69.

[2] الأمير، الديوان، ص54.

[3] أفعل للتعدية غالباً، ينظر: الأستراباذي، المصدر نفسه، ج1، ص83.

[4] الأمير، الديوان، ص48.

[5] ينظر:سيبويه، المصدر نفسه، ج2، ص235.

[6] الأمير، الديوان، ص74.

دلالة الإخبار بوقوع الشيء[1]، كما في قوله:

سألت رجال الطب أخبر كلهم وهم أهل تجريب وأهــل ذكاء

بأن سقيم الحب هيهات ما له دواء إذا ما الحب أصبح نائي[2]

دلالة الصيرورة، كما في قوله:

ويلقى رياضاً أزهرت بمعارف فيا حبّذا المرأى ويا حبّذا الزهر[3]

أزْهرَت: بمعنى صارت مزهرة.

ومنه أيضاً، قوله:

وأبكيها وتضحك ملء فيها وأسهر وهي في طيب الرقاد[4]

أبكيها: بمعنى صرت أبكي أمامها، وأسهر: بمعنى صرت ساهراً.

- صيغة فاعَلَ:

جاءت في دلالات منها:

الدلالة على الطلب[5]، كما في قول "الأمير":

وناعورة ناشدتها عن جنينها حنين الحوار والدموع تسيل[6]

دلّ الفعل (ناشد) على الطلب بغرض التوسل.

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص237.

[2] الأمير، الديوان، ص64.

[3] نفسه، ص110.

[4] نفسه، ص58.

[5] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص381.

[6] الأمير، الديوان، ص101.

الدلالة على المشاركة[1]، كما في قول "الأمير":

وفارقت أهلي مذ تجمع شملنا وأمنت لا غما أخاف ولا نكسا[2]

- صيغة تفعَّلَ:

جاءت في دلالات متنوعة، منها:

الدلالة على الصيرورة، كما في قول "الأمير":

تضوّعَ طيباً كل زهر بنشره فما المسك ما الكافور ما الندا ما العطـــر[3]

فالفعل (تضوّع) هو من مطاوعة[4] (ضَوّعَ)، على وزن (فَعّلَ)، والذي معناه جعل الشيء نفس أصله، إمّا حقيقة أو تقديراً نحو: تزبّبَ العنب، وتكلّلَ الوحش أي صار إكليلاً[5]، وازداد المعنى تعمقاً بدلالة المشاركة، بوجود ألفاظ أخرى داعمة للمعنى العام داخل السياق، مثل: (طيباً، زهر، المسك، الكافور، الندا، العطر)، وهي كلمات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفعل (تضَوّعَ)، وهو من الدلالات المتعلقة بالإحساس القوي الذي تبعثه حاسة الشم مِنْ خلال الانتشار الواسع لرائحة الطيب.

- صيغة يَفْعَلْ:

وجاءت هذه الصيغة بكثرة في شعر "الأمير"، وبدلالات مختلفة، ومنها:

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص238.

[2] الأمير، الديوان، ص96.

[3] نفسه، ص108.

[4] المطاوعة تعني: قبول الأثر وعدم الامتناع عليه باعتبار المطاوع في الأساس هو المفعول به الذي يصير فاعلا، ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص103.

[5] ينظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1958م، ص364.

دلالة الحاضر على الماضي، كما في قول "الأمير":

وكم خاطب لم يدع كفئاً لها ولم يَشُمّ طرفاً من وشي ذيل رداها

وآخر لم يعقِد عليها بعصمـــة وما مسّها مسّاً أبان رضـــاها

ولم تَسمَح العذار إليه بعطفــه ولم يتمكن من جميل سنـــاها[1]

دلّت الأفعال المضارعة (يدع، يشُم، يعقد، تسمح، يتمكن) على الماضي، لوجود قرينة لفظية تمثلت في أداة الجزم (لم).

- صيغة استفعلَ، كما في قول "الأمير":

ومن دلالاتها:

الدلالة على الطلب[2]، كما في قوله:

فخيلنا دائما للحرب مسرجة من استغاث بنا بشره بالظفر[3]

فالفعل (استغاث) مزيد بثلاثة أحرف في أوله (الهمزة والسين والتاء)، "ويبدو ضمير الجمع ضامّاً للبعد الأيديولوجي للكينونة العربية التي من صلبها وكنهها الشجاعة والاقدام، وسرعة الاستجابة لدفع المكاره، ونجدة المستغيث"[4]، وقد جاءت دلالته في سياق البيت بمعنى قوة جيش "الأمير" الذي يجيب كل من استغاث به، ويذود عنه ويحميه من ظلم الظالمين.

---

[1] الأمير، الديوان، ص48.

[2] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص235.

[3] الأمير، الديوان، ص51.

[4] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص42.

- صيغة افتعل:

وجاءت في دلالات عديدة، منها:

الدلالة على المطاوعة[1]، كما في قول "الأمير":

وأغتفر العظيم لها وتحصي علي الذنب في وقت العداد[2]

جاء الفعل المزيد (أَغتَفِرُ) على وزن (افتعل) في هذا المثال، للدلالة على مطاوعة الفعل (غَفَرَ) بزيادة حرفين، للمبالغة الدالة على تكرار فعل (الغَفْرْ)، بسبب حب "الأمير" وعشقه لزوجته، والذي يجعله يتسامح، وتدل أيضاً على الإظهار، والتقدير: أُظهر الغفران.

الدلالة على الصيرورة، كما في قوله:

فكم لي فيهم من يوم حرب به افتَخَرَ الزمان ولا يزال[3]

افتخر: صار فَخْر الزمان.

- صيغة افْعَلَّ:

ومعانيها كثيرة لا تضبط[4]، منها:

الدلالة على الاختيار، كما في قول "الأمير":

قد خصهم واختَصَّهم واختارهم رب الأنام لذا بغير تعمّل[5]

---

[1] افتَعَل، هو ما زيدت الهمزة في أوله، والتاء بعد فائه، ويأتي للدلالة على مطاوعة (فَعَلَ)، ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص396.

[2] الأمير، الديوان، ص59.

[3] نفسه، ص47.

[4] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص109.

[5] الأمير، الديوان، ص85.

فقد جاء وزن (افْعَلَّ) للدلالة على المبالغة في الفعل والاستعاضة به عن (فعل)[1]، فالفعل (اختصَّ) أصله (خَصَّ)، بمعنى الاختيار والاجتباء.

صيغة انفَعَل، كما في قول "الأمير":

أمولاي طال الهجر وانْقَطَعَ الصبر أمولاي هذا الليل هل بعده فجر[2]

جاء وزن (انفعل) للدلالة على المطاوعة، لأن سابقتي الألف والنون تختص باللزوم والمطاوعة[3]، فيقال قطعته فانقطع.

- صيغة تَفَعّلَ: جاءت بدلالات منها:

الدلالة على المشقّة[4]، كما في قول "الأمير":

يا أيها الريح الجنوب تحَمّلي مني تحية مغرم وتَجَمّلي[5]

جاء هذا البيت من قطعة مدحية، يتركز القول فيها حول تعداد خصال الصحب والعصبة والتبعة، وهي من اللون التجنيدي الذي في سياق تعداد المكارم والمنجزات وبث مشاعر الثّبات[6]، فدلّت صيغة (تحَمّلي) على المشقّة، ودلت صيغة (تَجَمّلي) على الحسن.

مجيء الأفعال عند "الأمير"، غالباً ما يخرج عن الأنماط المألوفة، كأن يُعبّر عن الماضي بالمضارع أو المستقبل، أو العكس، هذا العدول الذي يحدُث عن تصرّف الشاعر

---

[1] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص222.

[2] الأمير، الديوان، ص103.

[3] ينظر: سيبويه، المصدر نفسه، ج4، ص65.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص240.

[5] الأمير، الديوان، ص84.

[6] ينظر: سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص158.

بمخالفة أزمنة الأفعال، لأجل إبراز دلالات معينة. وقد عُني العلماء القدامى بدراسة هذه الظاهرة رغبة في معرفة أسبابه ودلالاته، سيّما وأنّه يجنح بالمتلقي إلى التفاعل مع النص والتفتيش عن المعاني ذات العمق الدلالي، والتي استوجبت خرْقاً استدعى تحوّلاً في المعنى، "فالعدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك، وهو ما لا يتوخّاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها، وفتّش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنّه من أشكل ضروب البيان، وأدقّها فهماً، وأغْمَضها طريقاً"[1]، وهذا ممّا يُبرز المهارات الأسلوبية الدالة عن أغراض "الأمير" المختلفة.

ج- اسم الفاعل:

إذا كان الفعل هو كل ما يدل على حركة، فإنّ الفاعل هو كل من يقوم بهذا الفعل، وقد سمّي به نوع من أنواع المشتقات، هو "اسم الفاعل"، "وهو الذي اشتقّ من فِعْل لمن قام به على معنى الحدوث كضَارِب ومُكْرِم"[2]، وهو اسم مصوغ من المصدر للدّلالة على الحدث والذّات، ويكون معناه التجدد والحدوث[3]، وله صيغ عديدة، منها:

- صيغة فاعل، كما في قول "الأمير":

أهلا وسهـــلاً بالحبيـــب القَادِمِ هذا النهـــار لدي خيـــر مواســـم[4]

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص193.

[2] الجاربردي، شرح الشافية، دار الطباعة العامرة، استانبول، تركيا، دط، 1310هـ، ج2، ص198، وابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 1998م، ص394، والشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، دط، 1953م، ص74.

[3] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص259.

[4] الأمير، الديوان، ص69.

إذا ما سلت عن خيـــر وخبــري فإنـــي لنعمـــــة الإله شَاكِـــرْ[1]

كم من ساهرٍ يرتجى نوما بطلعته وحائر يرتجـــى للحـــزن تسهـالا[2]

طغت صيغة اسم الفاعل على وزن (فاعل) على معظم الأبيات، وهي الصيغة المشتقة من الفعل الثلاثي (فَعَل)، وقد جاءت في مواقع مختلفة، مما زاد في جمال نغمة الأشعار التي صاحبت المواقف الانفعالية التي تفصح عن حالات داخلية للشاعر، تمثّلت في دلالة القدوم والسرور بوصال الحبيب في البيت الأول، وتعلّقت بمعنى الشكر في البيت الثاني، وارتبطت بمعاني السهر والحيرة في البيت الثالث، وهي دلالات أفصحت عن مشاعر وصَفت ذات الفاعل وأغراضه المختلفة.

– صيغة مُفْعِل، كما في قول "الأمير":

أُسائل كلّ الخلـــق هل مِن مُخْبِر يحدّثني عنكم فينعشنـــي الخبـــر[3]

ونادت أعبد القادر المُنْقِذ الّـذي أَغثت أناساً من بحـــور هواهـا[4]

أميرٌ إذا ما كان جيشـــي مقبلا ومُوقِدُ نار الحرب إذ لم يكن صالي[5]

مثّلت صيغة (مُفعِل) حضوراً مميزاً في شعر الأمير، خاصّة وأنّها تعبّر بقوة عن المعاني التي تحملها، بنبرة صوتية لها وقع مميّز على أذن السامع، وقلب المتلقي، فالكلمات (مُخبِر، مُنقِذ، مُوقِد)، وهي كلمات مفعمة بحرارة معانيها التي تمثّلت في رسالة الخبر السّار

---

[1] الأمير، الديوان، ص88.

[2] نفسه، ص91.

[3] نفسه، ص107.

[4] نفسه، ص47.

[5] نفسه، ص49.

في البيت الأول، للدلالة على الإخبار والانتشار، وفي البيت الثاني في معنى المُنقذ، المخلّص من الغزاة، للدلالة على القوة، وتعلقت بمعنى الزحف إلى الحروب في البيت الثالث، للدلالة على الحركة والجرأة.

- صيغة مُفَاعِل، كما في قول "الأمير":

أنت الذي في الفضل أصبح مفردا لعلاه ما من مُـدّع ومُزَاحِـــم[1]

وحالي كحال العشــق بات مُحالِفاً يدور بدار الحُـب وهو ذليـــل[2]

فكم من عالم فيهم وكم من مُجاهِد وكم من وليّ قد تخيّـرها رمْسا[3]

وردت صيغة (مُفَاعِلْ) في أشعار "الأمير"، معطية تلويناً آخر لاسم الفاعل، مِنَ المضارع بقلب ياء المضارعة ميماً مضمومة، وكسر ما قبل الآخر[4]، وذلك في (مُزاحِم، مُحالِف، مُجاهِد)، وقد وردت هذه الصيغة قافية وداخل الأبيات، لتسهم في إحداث نغمة إيقاعية رنّانة، انسجمت مع الدلالة الموحية بحالة الشاعر، المتعلقة بالرّقي والعَظَمة في البيت الأول، والمرتبطة بالمُلازمة في البيت الثاني، وبالقوّة والجِهاد في البيت الثالث.

- صيغة مُفَعِّل، كما في قول "الأمير":

تصفّحَ أحوال الرجال مُجرِّباً وفي كل مَصر بل وقطر له أمر[5]

---

[1] الأمير، الديوان، ص70.

[2] نفسه، ص101.

[3] نفسه، ص96.

[4] ينظر: ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص395.

[5] الأمير، الديوان، ص110.

دلّت لفظة (مُجَرِّباً) التي وردت على وزن (فعّل، يُفَعِّل، مُفَعِّل) على الحِنكة والدراية والقوة.

- صيغة مُتَفَعّل، كما في قوله:

كم ليلة قد بتها مُتَحَسّراً كمبيت أرمد في شقا وتململ[1]

وردت صيغة (مُتَفَعِّل) في هذا البيت في معنى الحسرة، للدلالة على الندم والضعف.

- صيغة فعلان:

وردت بدلالات كثيرة منها في معاني السهر والعطش، للدلالة على حرقة الحب، في قوله:

سهران ذو حـــزن تطاول ليله فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي[2]

فلو أنّ ماء الأرض طرّاً شربته لما نالني رَيّ ولا زِلــت ضمآنا[3]

- صيغة مُستَفعِل:

وردت في معنى الاستخراج لدلالة الحصول على الشيء الثمين المدفون، كما في قوله:

فلو وجدت له أهلاً لبُحت به مُسْتَخْرِجاً كنزه المحفوف بالطرف[4]

هذا التنوّع في صيغة اسم الفاعل وزمنه، يدلّ على التنّوع في مشاعر "الأمير" وأحاسيسه، التي توحي بدلالات متنوعة، ناتجة عن حركية النظام الصرفي، من خلال السياق الذي تأتي فيه هذه الصيغ.

---

[1] الأمير، الديوان، ص84.

[2] نفسه، ص84.

[3] نفسه، ص116.

[4] نفسه، ص128.

وقد تتحوّل صيغة اسم الفاعِل، للدلالة على الكَثرة والمبالغة في الحَدَثْ، إلى أوزان خمس مشهورة تسمّى بـ"صيغ المبالغة"[1]، وهي ما حُوّل للمبالغة من فَاعِل إلى فَعّال بتشديد العَيْن، أو مِفْعال، أو فَعُول، أو فَعِيل، أو فَعِلْ بقلّة[2]، وقد تأتي صيغ المبالغة على أوزان سماعية كما سيأتي.

ج- صيغ المبالغة:

إذا أريد الدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث، حُوّل بناء اسم الفاعل إلى أبنية متعددة تسمى بصيغ المبالغة، "وهي صِيَغ لا تجيء إلا من الثلاثي المتعدي، وأنّ ما جاء على أوزانها من اللازم إنما هو صفة مشبهة"[3]، ويرى "سيبويه" أنّها "مِنَ اللازم والمتعدّي، وزاد عليها ثلاث صيغ هي (فاعِل، مَفْعِلْ، مِفْعيل)"[4].

وقد تباينت الآراء حول علاقتها بالصفة المشبهة لتشابه صيّغيهما، إذ يرى "سيبويه" أنّ "محور الخلاف حول الأبنيّة يتعلق بإعمال الصيغ عمل الفِعل، ومعيار التعدّي واللّزوم تصنيف الصّيغة في المبالغة أو خروجها منها"[5]، ويرى "الزجاجي" بأنّ معيار التمييز بين المبالغة والصّفة المشبهة يظهر من دلالة الفعل على التعدي أو اللزوم، "فما جاء فِعله متعدّياً فهو للمبالغة، وما جاء فعله لازماً فهو صفة مشبهة"[6].

---

[1] الشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص74.

[2] ينظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص400.

[3] عبد الله درويش، دراسات علم الصرف، مكتبة الشباب، مصر، دط، 1959م، ص18.

[4] سيبويه، الكتاب، ج1، ص110.

[5] المصدر نفسه، ج4، ص110.

[6] الزجاجي، الجمل، تحقيق ابن أبي شنب، الجزائر، دط، 1926م، ص70.

وقد استخدم "الأمير" صيغ المبالغة بكثرة في ديوانه، وتردّدها هذا يرجع إلى شخصيته الميّالة إلى المبالغة والمفاخرة. فهو مُعْجَب بنفسه، بأسلافه، بقومه، بجيشه، بشيوخه، وأصدقائه، بمحبوبته –زوجته–، كُلّ ذلك، دفعه إلى التفنن في استعمال صيغ المبالغة التي أتاحتها له لغته، وثقافته المتنوعة.

– صيغة فَعُول، كما في قوله:

هَشُوش بَشُوش يلقى بالرّحب قاصدا وعن مثل حب المزن تلقاه يَفْتر[1]

وكان لنا الزمان بكم ضَحُوكا فصار لنا بفقدكم عَبُوسا[2]

تعلّقت صيغة (فعول) في هذين المثالين، بمعاني: (الهَشاشة، والبَشاشة)، وقد دلّت على التّواضع واللّطافة في البيت الأول، وجاءت في البيت الثاني تصديراً وتضاداً بين: (ضحوكاً/عبوساً)، للدلالة على السّرور والغِلْظة في البيت الثاني.

– صيغة فَعّال، كما في قوله:

ما زال في كل عصر منهم خَلَف يحمي الشريعة قَوّالا وفَعّالا[3]

أريد كتم الهوى حيناً فيمنعني تهتّكي كيف لا والحُبّ فَضّاح[4]

جاءت صيغة المبالغة في هذين المثالين على وزن (فَعّال)، لتدل على قوّة الوصف الذي يصل إلى حد المبالغة، من خلال الكلمات: (قوّال) التي دلت على كثرة الكلام،

---

[1] الأمير، الديوان، ص108

[2] نفسه، ص95.

[3] نفسه، ص91.

[4] نفسه، ص115.

و(فَعّال) التي دلّت على كثرة الأفعال، وتعلقت (فضّاح)، بمعنى الكشف والضّعة، للدلالة على ذل الحب للعاشقين وأهل الغرام.

وتدل هذه الصيغة على تكرار الفعل أكثر من مرة، للتكثير والمبالغة أكثر، "فلا يقال ضرّاب لمن ضرب مرة واحدة، فاسم الفاعل هو الأصل، وصيغ المبالغة فرع عليه"[1]، لذلك كانت هذه الصيغة أكثر صيغ المبالغة تعبيراً عن المعنى، تكراراً وكثرة.

- صيغة فَعِل، كما في قوله:

يطأطئ حَزِناً رأسه بتذلل ويرفع أخرى والعويل عويل[2]

نَظَرتُ كلامه فبكيت حَزِناً وما شَهِمٌ لفَضِلٍ بالسليم[3]

جاءت صيغة المبالغة (حَزِن) على وزن (فَعِل)، للدلالة على قوة الألم المرتبط بأحاسيس الحزن التي تعذّب فؤاد الشاعر، في حين دلّت صيغة (فَضِل) على الجود والخلق الكريم.

- صيغة فَعِيل:

القارئ لشعر "الأمير"، يلاحظ كثرة صيغ المبالغة على وزن "فعيل"، حيث استخدمها في معظم تجاربه الشعرية، كما في قوله:

جفاني من أم البنين خيال فقلبي جريح والدموع سجال[4]

---

[1] المبرد، المقتضب، ج2، ص113، وابن يعيش، شرح المفصل، ج6، ص13.

[2] الأمير، الديوان، ص101.

[3] نفسه، ص97.

[4] نفسه، ص60.

رضا المحبوب ليس له عديل بغيـــر الـــذل ليـــس بمستفـــــاد[1]

فكم ظلمنا ظليماً في نعامتـــه فالصيد منا مدى الأوقات في ذعر[2]

جاءت صيغة (فعيل) مناسبة لجو هاته الأبيات، خاصّة بوجود نبرة صوت (الياء) مسبوقة بكسر في حشو صيغة (فعيل)، الذي يبث في أذن السامع إحساس بالتفاعل مع الشاعر، يدعم دلالة الحزن الذي تبثه هذه الصيغة في لفظة (جريح)، للمبالغة في وصف الألم، ولفظة (عديل) للدلالة على الامتناع.

ويستخدم الأمير في البيت الثالث مهارة أسلوبية لدعم المبالغة، تمثّلت في أسلوب المباغتة، والذي يجعل المتلقي يظن أنّ الشاعر يقصد من خلال لفظ (ظليماً)، الذي جاء على وزن (فَعِيل) للمبالغة على أنّه مرادف لمعنى الظلم، لاقترانه بالفعل (ظلمنا)، لكن المعنى الخاص غلب على السياق العام، فاحتاج الشاعر إلى استخدام مهاراته الأسلوبية لكي لا يترك المتلقي في حيرة، بأنْ يوضّح الدلالة بلفظة "(نعامته)"[3]، للدلالة على أنّ (الظليم) المقصود في البيت هو ذَكَرُ النعامة وليس الشخص المظلوم، وبهذا فقد أدّى معناه داخل السياق، وذلك بالانتقال من المعنى الأساسي بمبالغة الفعل (ظَلَمَ) إلى معنى الاسم ودلالته المسمّى بها.

– صيغة مِفعال، كما في قول "الأمير":

يا عاذلي كن عذيري في محبتهم فإن قلبي بما يهواه مِشحاح

[1] الأمير، الديوان، ص59.

[2] نفسه، ص50

[3] نفسه، ص50.

إنّ الملام لإغـــــراء وتقويـــة مهلاً فإنّـــك مِكثار ومِلحاح[1]

- صيغة مِفعيل، للدلالة على البؤس، كما في قول "الأمير":

مِسْكين ما ذاق طعم العشق منذ بدا ولا استفزته من لقمان أرواح[2]

- صيغة فاعِل، للدلالة على الشاعرية، كما في قول "الأمير":

يا صاح خاتمه الأفاضل كلهم من كل شهم كاتب أو شاعِر[3]

وقد رأى "سيبويه" أنّ (شاعِر) تقال للمبالغة[4]، فليس كل من يقول شعراً بشاعر.

- صيغة مِفْعَلْ، للدلالة على قوة اللّسان، كما في قول "الأمير":

كم جاهدوا كم طاردوا وتجلّدوا للنائبات بصارم ومِقَول[5]

واستعمل الأمير بعض الصيغ السماعية، منها:

- صيغة فُعّال، للدلالة على الأمانة، كما في قول "الأمير":

واحفظ علاه وأرسل يا كريم له من المــلائك حُفّاظا وأعوانا[6]

- صيغة فُعّل، جاءت في معنى (الذّرف)، للدلالة على البكاء الشديد، كما في قول "الأمير":

زافرت قلبي جــمـــر نار أجّجــت منه دموع العين فاضت ذُرّفا[7]

- صيغة فِعّيل، جاءت في معنى الصّدق، للدلالة على خُلُق الصّدق، كما في قول "الأمير":

---

[1] الأمير، الديوان، ص115

[2] نفسه، ص115.

[3] نفسه، ص76.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص92.

[5] الأمير، الديوان، ص86.

[6] نفسه، ص92.

[7] نفسه، ص87.

فقالت وأبدت عذرها بمقاله وللصِدّيق آيات عليه دليل[1]

وممّا سبق، يظهر شيوع صيغ المبالغة في شعر "الأمير" قيّاساً وسماعاً، وذلك راجع إلى جو الفخر الذي ساد العديد من أبيات الديوان؛ وهذا طبيعي، فالأمير فارس وقائد محارب ورجل دين محبوب عند قومه وعشيرته.

د- الصفة المشبهة:

هي الصفة المصوغة لغير تفضيل من فعل لازم لإفادة نسبة الحدث إلى الموصوف بها دون إفادة معنى الحدوث[2]، أي أنّها تدل على اتّصاف الذّات بالحدث، مقتصرة على الأحوال الثابتة للفاعل على سبيل الدوام، وصيغها تكون دالّة على اسم الفاعل[3]، لكنّها تختلف في دلالتها عنه "في كونها ثابتة غير متجددة، تلازم الزمن الحاضر، شريطةَ أنْ تصاغ من الفعل اللازم قياساً، والمتعدّي سماعاً"[4].

- صيغة فاعِل، كما في قول "الأمير":

فأيقن أني قابض الروح فانكفا يولي فوافاه حسامي مذ هوى[5]

وإني وحق الله دائمُ لوعة ونار الجوى بين الجوانح في وقد[6]

---

[1] الأمير، الديوان، ص101.

[2] ينظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص390.

[3] ذكروا لها خمسة عشرة صيغة وهي: فَعِلْ، فعلاء، فعلان، فَعلى، أَفعَل، فَعيل، فَعْلْ، فُعْلْ، فِعْلْ، فَعَلْ، فَيْعِلْ، فَاعِلْ، فَعَالْ، فِعالْ، فَيْعُول، ينظر: ابن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، دط، 1980م، ج2، ص587.

[4] الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص142.

[5] الأمير، الديوان، ص54.

[6] نفسه، ص60.

جاءت صيغة الصفة المشبهة في البيت الأول، متشابهة مع الصيغة القياسية الأساسية لاسم الفاعل، لكنّها تختلف عليه من حيث أنّه يدل على ما يدلّ عليه الفعل في الحال والاستقبال[1]، أمّا الصفة المشبهة، فهي تفيد "اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام"[2]، وقد جاءت في البيت الأول مرتبطة بمعنى القَبْضْ، للدلالة على القوة وبسالة القتال، وتعلّقت في الثاني بمعنى الدوام، للدلالة على شدّة الشوق وحرقته.

- صيغة فَيْعِل، جاءت في معاني، منها: الطيب، للدلالة على الحسن والطيبة، في قوله:

تبخر بعود الطيب لا زلت طَيّباً ورش بماء الزهر يا خل والورد[3]

- صيغة فعيل:

ترددت هذه الصيغة بكثرة في شعر "الأمير"، وهي تكثر في الفعل المكسور العين، لأنه غالب في الأدواء الباطنة والعيوب الظاهرة، والحلي[4].

ومثال ذلك قول "الأمير":

فكم من بعيد الدار نال مراده وكم من قريب الدار ما نالـه ود[5]

تردّدت صيغة الصفة المشبهة في هذا البيت مرتبطة بالطباق، فكلمة (بعيد) متفقة مع كلمة (قريب) في الوزن الصرفي، مختلفة معها في المعنى، فدلّت الأولى على معنى البُعْد

---

[1] ينظر: السيوطي، الأشباه والنظائر، ج2، ص244، وابن عزوز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989م، ص54، وعبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980م، ص117.

[2] خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص275.

[3] الأمير، الديوان، ص99.

[4] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج2، ص206.

[5] الأمير، الديوان، ص77.

النافع المرتبط بالسرور، في حين دلّت الثانية على معنى القُرْب المُهلك المرتبط بالبؤس، وكأنّ الشاعر يريد أنْ يَبُثّ شكواه الممزوجة بالتعجب لبعد الحبيب منه وهو قريب.

- صيغة فَعْل، جاءت في معنى الفَخْر، للدلالة على الشرف الكبير، كما في قول "الأمير":

لنا الفَخْر العميم بكل عصر ومصر هل بهـذا ما يقــال[1]

- صيغة فِعْلْ، جاءت في معنى الكِبْر، للدلالة على الغرور، كما في قوله:

ذليل الأهل للفقر لا عن مهانة عزيـز ولا تيـه لديـه ولا كِبْـــر[2]

- صيغة فُعْل، للدلالة على الكثرة، كما في قوله:

فقل لملوك الأرض أنتم وشأنكم فقسمتكم ضيزى وقسمتنا كُثْر[3]

- صيغة فَعِلْ، جاءت في معنى الفرح، للدلالة على السرور، كما في قوله:

بمن أعتاض عنك فدتك نفسي وكنت بقربكم فَرِحا أنيسا[4]

- صيغة مفعول، للدلالة على الرّفعة والحزن، كما في قوله:

لا زلــتَ ميمـون النقيبـــة طالعـــاً بالسعد ذا الفضل وخـدْن مكارم[5]

فيصبوا بها في العيد من ليس صابيا ويفرح محزون الفؤاد ولا يأسى[6]

- صيغة مُفتعِل، جاءت في معنى الالتهاب، للدلالة على الألم العميق، كما في قوله:

---

[1] الأمير، الديوان، ص46.

[2] نفسه، ص108.

[3] نفسه، ص113.

[4] نفسه، ص95.

[5] نفسه، ص 70.

[6] نفسه، ص96.

تركت الصب مُلْتَهِباً حشـــاه حليـــف شجـــى يجـوب بكل ناد[1]

- صيغة مُنفعل، جاءت في معنى الانشراح، للدلالة على السرور، كما في قوله:

نعم ولكم فضل بأشرف دعوة غدوت بها يا صاح مُنْشَرِحَ الصدر[2]

- صيغة فعلان، جاءت في معنى الغَرَق، للدلالة على شدة الألم والحزن والكَمَد، كما في قوله:

ويا كبدي ذوبي أسى وتحرقا ويا ناظري لا زلت بالدمع غرقانا[3]

- صيغة فعلى، جاءت في معنى الهلاك، للدلالة على سوء العاقبة، كما في قوله:

ويح أهل العشق هذا حظهـــم هَلْكَى مهما كتموا أو صرحوا[4]

وصيغة (فعلى) هي مؤنث لصيغة (فعلان)، وهي من باب (فَرِحَ)[5]، إلا أنها دلّت على عكس ذلك في هذا البيت ، متأثّرة بالسياق العام للبيت، الذي استدعى من الشاعر مِثْل هذا الخَرْق.

- صيغة أَفْعَل، جاءت في معنى القبح، للدلالة على الدناءة، كما في قوله:

ألا فاتركوا ورد الخدود وشأنه فتخديدكم في الخد أقبح فعلة[6]

---

[1] الأمير، الديوان، ص57.

[2] نفسه، ص70.

[3] نفسه، ص116.

[4] نفسه، ص117.

[5] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج2، ص204، والشيخ شرح المكودي على ألفية ابن مالك في علمي الصرف والنحو، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1954م، ص123، والشيخ الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص76.

[6] الأمير، الديوان، ص64.

هـ- اسم المفعول:

هو ما اشتُقّ من المصدر، للدلالة على صفة من وقَع عليه الحدث، وله بناء قيّاسي واحد من الثلاثي المجرد هو (مفعول)[1]، ويُشتَق من فعل مبني للمجهول لمن وَقَعَ عليه الفعل، كمضروب ومَوعُود ومَبيع من الثلاثي، ومُكْرَم ومُعَظّم من غيره، بشرط ميم مضمومة مكان حرف المضارعة وفتح ما قبل الآخر[2].

ويرى ابن عصفور أنّ اسم المفعول يجري مجرى اسم الفاعل[3]، في حين شبّهه سيبويه بالفعل من حيث عمله[4]، أي أنّ اسم المفعول يأخذ صفات الأسماء من حيث اتصافه بخصائصها، ويأخذ صفات الفعل من حيث دلالاتها وعملها، ويُعرف ذلك كلّه ويُتوضح من خلال الإيحاءات الدلالية المُعبّر عنها داخل السياق.

وقد استخدم "الأمير" اسم المفعول بصيغ مختلفة، منها:

- صيغة مفعول، جاءت هذه الصيغة في معنى القَصْر، للدلالة على الاختصاص، كما في قول "الأمير":

وصحة الجسم فيها غير خافية والعيب والداء مقصور على الحضر[5]

- صيغة مُفْتَعَل، جاءت في معاني الفخر والغفران، كما في قوله:

---

[1] ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص280.

[2] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج2، ص203، ابن هشام، شرح شذور الذهب، ص403 وما بعدها، الشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص75.

[3] ينظر: ابن عصفور، المقرّب، تحقيق أحمد عبد الستّار وعبدالله الجبوري، مطبعة العانس، بغداد، العراق، ط1، 1972م، ج1، ص127.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص108.

[5] الأمير، الديوان، ص51.

لنا المهاري وما للريم سرعتها بها والخيل لنا كل مُفتَخَر[1]

وهذا الفعـــل مُغتَفَـر وزيـــن إذا يوماً أبيت على معـــاد[2]

- صيغة مُفَعَّل، جاءت في معاني العذاب، للدلالة على الألم الشديد، كما في قوله:

قلبي الأسير لديكم والجسم في أســـر العـــداة مُعَذّباً ومُكَتّفا[3]

- صيغة مُستَفْعَل، جاءت في معنى الرسالة، للدلالة على الرفعة، كما في قوله:

وجّهت وجهي في الأمور جميعها لمحمد غيث الندا المُستَرسَل[4]

- صيغة مُفَاعَل، جاءت في معنى الخِطاب، للدلالة على الاتصال، كما في قوله:

فلا متكلم سواه مُخاطَب ولا سامع إلّاه للسر والنجوى[5]

- صيغة مُفعَل، جاءت في معنى الغرام، للدلالة على المحبة، كما في قوله:

أكلفه سلوانها وهو مُغرَم فهيهات أن نسلوا وهيهات أن ينسى[6]

ورود صيغ اسم المفعول بمعاني ودلالات متنوعة، وفي سياقات مختلفة، أسهمت في وصف مشاعر وأغراض "الأمير"، والتي من خلالها برزت براعة الشاعر في التصوير، ونَقْل المعاني من دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى أكثر تبليغً لرسالة الشاعر من خلال إيحاءات دلالية تخلق نوعاً من المتعة الفنية التي تشد انتباه المتلقي.

---

[1] الأمير، الديوان، ص51.

[2] نفسه، ص59.

[3] نفسه، ص88.

[4] نفسه، ص87.

[5] نفسه، ص131.

[6] نفسه، ص95.

و- اسم التفضيل:

يصاغ اسم التفضيل على وزن (أَفْعَلْ)، للدّلالة على أنّ " شيئين اشتركا في صفة واحدة، وزاد أحدهما على الآخر فيها"[1]، حيث استخدمها "الأمير" لتخصيص المعنى، ومثال ذلك قوله:

ولم أر أعْظَم من نعمـــــة منحـــت ولم تك في حســـــاب[2]

وتألفهم معـــــان شـــاردات دقيقـــــات أرَق من النسيـــــم[3]

تمشي الحداة من خلفها زجل أشْهى من الناي والسنطير والوتر[4]

يسهم اسم التفضيل في توضيح فضل شيء ما عن غيره من الأشياء الأخرى، وقد جاء في البيت الأول مرتبط بمعنى (العظمة)، للدلالة الرفعة، وتعلّق في البيت الثاني بمعنى (الرّقّة)، للدلالة العاطفة، وارتبط في الثالث بمعنى (الشهية)، للدلالة على اللّذة.

ز- اسما المكان والزمان:

اسما المكان والزمان، اسمان مبدوءان بميم زائدة للدلالة على مكان وقوع الفعل أو زمانه[5]، ويصاغان على وزن (مَفْعَلْ) و(مَفْعِلْ)، وقد تلحقهما التاء.

وقد تكررت أسماء الزمان والمكان كثيرا في ديوان "الأمير"، مما يعني أن الشاعر أولى أهمية كبيرة لها، ومثال ذلك قوله:

---

[1] خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص284.

[2] الأمير، الديوان، ص94

[3] نفسه، ص97.

[4] نفسه، ص50.

[5] ينظر: خديجة الحديثي، المرجع نفسه، ص287.

فلا زلتم منهلا تحيا العِطــاش به ومَنزِلا لعفــاة الخلق في الحيــن[1]

كأن الشمس حلت ببــرج حمــل ومَطلِــع برجهــا بين القناطـــــر[2]

عـــدّونا ما لـــه مَلجـــأ ولا وزر وعندنا عاديات السبق والظفـــر[3]

ونحن سقينا البيض في كل مَعرِك دماء العدا والسمر أسعرت الجوى[4]

جاءت أسماء الزمان والمكان في البيت الأول، مرتبطة بمعاني (النهل والنزول)، للدلالة على موضع الشرب في الأولى، والمكان الذي يأوي إليه من يحتاجون العطاء في الثانية، وتعلق قي البيت الثاني بمعنى (الطلوع)، للدلالة على زمان ومكان طلوع الشمس، وارتبط في البيت الثالث بمعنى (اللجوء)، للدلالة على مكان الاحتماء من الخطر، وتعلّق في البيت الرابع بمعنى (المعرِك) للدلالة على مكان القتال.

استخدام الشاعر لاسمي الزمان والمكان، دلالة على قيمة المكان والزمان عند "الأمير"؛ فهو كثير التنقل، وفي أوقات مختلفة، ولكلّ مكان وزمان خصوصيته؛ فهو العالم المجاهد، وهو القائد المحارب، وهو الأديب الشاعر، وهو الإمام الصوفي.

ح- اسم الآلة:

هو نوع من المشتقات، يؤتى به " للدلالة على ما وَقَعَ الفِعل بواسطته"[5]، وهو قيّاساً

---

[1] الأمير، الديوان، ص77.

[2] نفسه، ص135.

[3] نفسه، ص51.

[4] نفسه، ص53.

[5] عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص121.

مبدوء بميم زائدة ، ويطّرد على ثلاثة أوزان قياسية هي: (مِفْعَلْ، مِفعَلة، مِفعال)، كالمِحْلَبْ، والمفتاح، والمِكسحة[1]، ومثال ذلك قول "الأمير":

والطيـــــر في أدواحها متــرنـم برخيم صوت فاق نغمة مِزْهَـــر[2]

واطلب إلهك ما ترجـــو فإنّ له خزائننا ما لهــا قِفْـــل ومِفتاح[3]

أو كنت في صبح ليل هاج هاتنه علوْت في مرقب أو جلت بالنظر[4]

ارتبط اسم الآلة في البيت الأول بمعنى (الإزهار)، للدلالة على آلة موسيقية، وتعلّق في الثاني بمعنى (القِفْل)، وهو وزن سماعي للدلالة على آلة الغَلْق، وبمعنى (الفتح)، للدلالة على وسيلة فتح الأشياء المغلقة، وارتبط في البيت الثالث بمعنى (المراقبة)، للدلالة على آلة لرقب النجوم.

وممّا سبق، يظهر أنّ "الأمير" استخدم في شعره معظم الصيغ القياسية والسماعية، تبعاً لما يوفّره له ثراء رصيده اللغوي من الإمكانات اللغوية التي وظّفها حسب السياقات المختلفة. والمستنتج أنّ انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى، كان في أكثر الحالات مبنياً على إيثار صيغة معينة على أخرى، وِفْقَ ما يقتضيه السياق تارةً، ولضرورات شعرية كالوزن والقافية تارةً أخرى، إلا أنّ ذلك كلّه يدخل في خصائص أسلوب "الأمير" الذي قوامه مهارته في استخدام مفردات اللغة ومشتقاتها، وثقافته الواسعة التي مكّنته من تنويع كل هذه

[1] ينظر: الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص186، والحملاوي، شذى العرف في فن الصرف، ص83.

[2] الأمير، الديوان، ص101.

[3] نفسه، ص116.

[4] نفسه ، ص101.

الاستخدامات.

3- تركيب الجملة:

1- التقديم والتأخير:

يعتبر "التقديم والتأخير" من الظواهر الشائعة في اللغة العربية، فهو من المسالك التي تدلّل على الكفاية اللغوية للشاعر، ومخزونه اللغوي، ومهاراته في استخدام المفردات والتراكيب، والتمييز بين البدائل اللغوية التي تحويها ذاكرته؛ فهو في الواقع ينزاح عن المألوف نتيجة تفاعل بين الفكر واللغة، "ومِنَ الصّحيح فعلاً أنّ مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأنّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازاً يتحقق عنه تأثير ما"[1]، وهذا يعني بأنّ المبدع يُخالف المعتاد لأغراض بلاغية من جهة، ولمزيج من العوامل الداخلية، وأفكار معينة، وأحاسيس محددة، يرغب في توصيلها إلى المتلقي من جهة ثانية.

وتتميّز اللغة العربية بهذه الظاهرة نتيجة تنوع القوالب التركيبية فيها، ممّا يسمح لمستعملها باستخدام أكثر من طريق لأجل إبراز معنى محدد، أو لأجل غايات بلاغية وجمالية، يقول "الجرجاني": إنّ التقديم والتأخير "هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بَديعةٍ، ويُفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُفُ لديك مَوقِعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ رَاقَكَ ولَطُفَ عندك، أنْ

[1] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1980م، ص213.

قُدِّمَ فيه شيء وحُوِّلَ اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"[1].

ومن خلال ديوان "الأمير" يبدو أنّ التقديم والتأخير مثّل ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، حيث استخدمه في مواضع مختلفة، وبأشكال متنوعة، منها: الجملة الشرطية، تقديم الخبر، المفعول به، الجار والمجرور، المسند والمسند إليه، أي أنّه مسّ الجملة بنوعيها، الفعلية والاسمية.

أ- التقديم والتأخير في أسلوب الشرط:

إذا كان ترتيب الأسلوب الشرطي في اللغة العربية يبدأ بأداة الشرط، ففعل الشرط، فجوابه، فإنّ "الأمير" خالف هذا الترتيب النحوي الاعتيادي في العديد من التراكيب الشعرية، حتى أصبح تقديم جواب الشرط على جملة الشرط هو القاعدة السائدة عنده، ومن أمثلة ذلك قوله:

لأنتم إن شطّ المزار بشخصكم أودّ من القربى وأدنى إذا عدوا[2]

فالترتيب الطبيعي هو: (إنْ شطّ المزار بشخصكم لأنتم أودّ)، لكنّ الشاعر استغلّ حالته النفسية المتألّمة، للتأكيد على تقديره وبقاء وداده ووفائه.

- وقد يقترن الجواب المقدّم بالفاء في بعض الأحيان، كما في قوله:

فخيلنا دائماً للحرب مسرجة من استغاث بنا بشره بالظفر[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[2] الأمير، الديوان، ص77.

[3] نفسه، ص51.

يلاحظ أنّ الشاعر قدّم جواب الشرط المقترن بالفاء (فخيلنا) على أداة الشرط (منْ)، والفاء تفيد التعقيب السريع، مما يعني ردّة فعل سريعة ملبيّة لنداء من يستغيث بالأمير وجيشه، مع ملاحظة استخدام الشاعر لجوابين لفعل شرط واحد، كما في عجز البيت في لفظة (بَشّره)، التي جاءت في صيغة (فعل أمر وفاعله)، للدلالة على الثقة بالنصر، ليحقق بذلك أكثر من وظيفة دلالية وتأثيرية على المتلقي.

– ويمزج أكثر من أسلوب شرطي في التركيب الواحد، كقوله:

أمير إذا ما كان جيشي مقبلاً وموقد نار الحرب إذ لم يكن صالي[1]

يلاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر استخدم أكثر من أداة شرط، وأكثر من أسلوب في التركيب الواحد، ممّا جعل الأسلوب الشرطي مركبّاً، ويمكن توضيحه على النحو الآتي:

الأسلوب الشرطي الأول: إذا ما كان جيش مقبلا، أمير.

الأسلوب الشرطي الثاني: إذ لم يكن صالي، موقد نار الحرب.

قدّم جواب الشرط (أمير) للأسلوب الشرطي الأول، وقدم جواب الشرط (موقد) للأسلوب الشرطي الثاني، للدلالة على بأسه وقوته، ومثله أيضاً:

فقولوا لها إنْ كنت ترضين عيشتي فجودي بطيف إنْ يعزّ وصال[2]

يلاحظ أنه استخدم أكثر من أداة، وأكثر من أسلوب في التركيب الواحد، وجواب واحد لسؤالين، للدلالة على ألم البعد، ويمكن توضيحه كما يلي:

---

[1] الأمير، الديوان، ص49

[2] نفسه، ص60

الأسلوب الشرطي الأول: إن كنت ترضين عيشتي، فجودي بطيف.

الأسلوب الشرطي الثاني: إن يعزّ وصال، فجودي بطيف.

قدّم جواب الشرط (جودي بطيف) على جملة الشرط (إن يعزّ وصال)، للتعبير عن شوقه الشديد لوصال حبيبته.

- جواب الشرط غير مقترن بالفاء مع أنه جاء جملة اسمية، مثل قوله:

وإنا بنو الحرب العوان لنا بها سرور إذا قامت وشانئنا عوى[1]

فالترتيب الطبيعي يكون: (إذا قامت الحرب فإنّا سرور)، لكن الشاعر انزاح به، فحذف الفاء وقدّم جواب الشرط (سرور)، لدوافع داخلية أراد من خلالها أن يوصل رسالة للعدو، بأنّ جيشه باسل لا يخشى قتالاً، ويجاهد بسرور، فهم قوم محاربون لكل من عاداهم، والموت عندهم فخراً وذخراً، لعقيدتهم الإيمانية الراسخة بالنصر الدنيوي والجزاء الأخروي.

- جواب الشرط مقدّم على متعلقاته، مثل قوله في قصيدة "أنفاس أحبائي تحييني"[2]

تميسُ كالغصن إذا مرّ الشمال به أو شارب ثمل من خمْر دارين

تراه نشوان إذا دب الشّمـــول به يميل من طربٍ مَيْل الرياحيـن

يلاحظ أنّ الشاعر قدّم جواب الشرط (تميس كالغصن) في البيت الأول على أداة وفعل الشرط (إذا مرّ)؛ فريح الشمال[3] تهزّ الأغصان تمايلاً مثلما يتمايل السكران، وفي المثال

---

[1] الأمير، الديوان، ص54.

[2] نفسه، ص76.

[3] الشّمالية: هي الريح القادمة من الشمال، ودارين: قرية في البحرين يجلب إليها المسك من الهند، وكان يباع فيها الخمر، ينظر: الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق العربي دحو، ص76.

الثاني، قدّم جواب الشرط (تراه نشوان) على أداة الشرط وفعلها (إذا دبّ)؛ فريح المسك التي تأتي من الشمال، تجعله نشواناً من طيب العطر، كما ينتشي السكران من ريح الخمر.

وعليه، يلاحظ أنّ الشاعر يميل إلى تقديم جواب الشرط على جملة الشرط، في غالب أشعاره، مما ينسجم مع طبيعة أسلوبه المتسّم بسرعة إيصال الفكرة، والتأكيد عليها.

ب- تقديم الجار والمجرور:

أتاح الأمير لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية الأخرى، ويتضّح ذلك كالأتي:

- تقديم الجار والمجرور على الفاعل، كما في قول الأمير:

وكم من مفازاتٍ يضِلّ بها القطا قَطَعْتُ بها والذئب من هولها عوى[1]

تقدّم الجار والمجرور (بها) على الفاعل (القطا)، فالشاعر يريد أن يُبيّن للمتلقي مدى بسالته وقوة صبره وتحمّله مختلف الصعاب، فهو الذي خاض بحاراً وبراري، وصحاري قاحلات، تخشاها الضواري، وتستوحش فيها الذئاب من شدّة أهوالها، ليبعث من خلال هاته المعاني برسالة إلى العدا، كي يعلموا أنّ كل مكان يمرون به، إلّا وكان "الأمير" وجيشه لهم بالمرصاد.

- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، كما في قول الأمير:

إلى الله أشكو ما ألاقي من النّوى وحملي ثقيل لا تقوم به الأيدي[2]

[1] الأمير، الديوان، ص49.

[2] نفسه، ص60.

تقدّم الجار والمجرور (إلى الله) على الجملة الفعلية (أشكو) المكونّة من فعل وفاعل، الذي جاء في معنى الشكوى بدلالة الدعاء؛ فالشاعر يريد أن يعبّر عن حالة داخلية حزينة، لنفس مؤمنة تفضّل بثّ شكواها وحزنها إلى الله، وكأنّه ينفّس بذلك عن آلامه، لإحساسه بالأمان والراحة وهو يدعو الله، ليسلّط الضوء على نفسه المجاهدة التي تتحمّل أكثر ممّا تُطيقه الأنفس والأبدان.

- تقديم الجار والمجرور على المفعول به، كما في قول الأمير:

وبالله أضحى عزّنا وجمالنا بتقوى وعلم التزوّد للأخرى[1]

جاء تقديم الجار والمجرور (بالله) على المفعول به (عزّنا)، للدلالة على قوة إيمان الشاعر، والذي عبّر عن ذلك من خلال الألفاظ (عزنا، جمالنا، تقوى، الأخرى)، والتي أكدّت دلالات الشاعر الإيمانية، كما دلّ أيضاً تقديم الجار والمجرور على تأكيد نسبة الشاعر للفئة المؤمنة التي تعترف بفضل الله على عباده بالخير الكبير، والعطاء الجزيل، مِن هداية وتقوى وعزّ وسرور.

- تقديم الجار والمجرور على المفعول المطلق، ومثال ذلك قول "الأمير":

شددت عليه شدّة هاشمية وقد وردوا ورد المنايا على الغوى[2]

تقدّم الجار والمجرور (عليه) على المفعول المطلق (شدة)، للدلالة على القوة، وإظهار شجاعة الأمير وبسالته في القتال.

---

[1] الأمير، الديوان، ص45.

[2] نفسه، ص54.

- تقديم الجار والمجرور على الحال، كما في قول "الأمير":

ووشّحتها ثوباً من العزّ رافلاً فقامت بإعجاب تجرّ ردها[1]

تقدّم الجار والمجرور (من العزّ) على الحال (رافلاً)؛ لأنّ المقام في سياق البيت هو مقام الفخر، والذي جعل الشاعر يعتدّ بنفسه على سبيل المبالغة، للتعبير عن كثرة إعجابه بتلمسان، وعشقه لها، وكيف أنّه كان السبب في حمايتها وعزّها، وكأنّها امرأة ذات عز وجمال زُفّت لرجل عظيم، فكان "الأمير" بمثابة اللباس الذي يسترها ويحميها من كل سوء، وهي في نفس الوقت تحس بالفخر والعزة والأمان بوجوده معها، فهو الفارس المقاتل الذي تهاب الأعداء الاقتراب من أكنافه.

- تقديم الجار والمجرور على الصفة، كما في قول "الأمير":

فخيلنا دائما للحرب مسرجة من استغاث بنا بشره بالظفر[2]

قدّم الشاعر الجار والمجرور (للحرب) على الصفة (مسرجة)، والأصل في اللغة أنْ لا يُفصل بين الصفة والموصوف، إلا أنّ "الأمير" انزاح بذلك لإبراز الدلالة المتمثلة في قوته، والتأكيد على جهوز جيشه دوماً للحرب متى استغيث به، ورغبة منه في إظهار كثرة عتاد جيشه من خيل ورجال، حتى يبعث رسالة تبث الذعر في قلوب الأعداء الذين يتربصون به، ويردعهم عن التفكير في الاقتراب من مكانه، أو التفكير في مباغتة جيشه الذي لا يُقْهر أبدا.

---

[1] الأمير، الديوان، ص48.

[2] نفسه، ص51.

– تقديم الجار والمجرور على المعطوف، كما في قول الأمير:

سلي البيد عنّي والمفاوز والرّبى وسهلاً وحزناً كم طويت بترحالي[1]

فالمألوف أن لا ينفصل المعطوف عليه عن المعطوف، لكنّ "الأمير" فصل بينهما، وقدّم الجار والمجرور (عني) على المعطوف (المفاوز)، لتأكيد دلالة الحركة والقوة، التي تبرز عن شجاعته في الحروب، فهو لم يترك مكاناً إلّا ومرّ به، أو خيّم فيه.

– تقديم الجار والمجرور على المبتدأ، كما في قوله:

وحسْبي بهذا الفخر من كلّ منصب وعن رتبة تسمو وبيضاء أو صفرا[2]

الخبر المقدم (حسبي)، والمبتدأ المؤخر (الفخر)، والجار والمجرور (بهذا)، هذا الفصل يدل على رغبة الشاعر في إظهار عزّه بانتسابه إلى خير أمة، وعيشه في عز دين رب العالمين، واتّباعه هدي خير المرسلين.

وممّا سبق، يبدو أنّ اهتمام "الأمير" بتقديم الجار والمجرور راجع إلى مهارته اللغوية والتي استخدمها في توصيل فكرته بسرعة إلى المتلقي.

ج– تقديم الخبر على المبتدأ:

يمكن تقديم الخبر على المبتدأ جوازاً ووجوباً بشروط نحوية خاصّة، إلا أنّ الأسلوبية تنظر إلى هذه الظاهرة من ناحية الدلالة التي يتوخّاها الشاعر لمواضيع التقديم المختلفة، لذلك سلّطنا الضّوء على التقديم الجائز في شعر "الأمير"، لمحاولة الوقوف على المهارات

[1] الأمير، الديوان، ص49.

[2] نفسه، ص45.

التي استخدمها، والتي حقّقت نوعاً من التشويق واللهفة في نفس المتلقي، لمعرفة الخبر الذي لا يُفهم المراد من الكلام، ولا يتمّ المعنى بدونه، على النحو الآتي:

- تقديم خبر المبتدأ:

المبتدأ والخبر متلازمان، فإذا تقدّم أحدهما تأخر الآخر[1]، وقد جاء تقديم (المسند) بصور كثيرة، كوقوع الخبر شبه جملة (جار ومجرور)، كما في قوله:

إلى أن دعتني همّة الشيخ من مدى بعيد ألا فادن فعندي لك الذخر[2]

قدّم الشاعر شبه الجملة (لك)، على المبتدأ (الذخر)، فالشاعر قصد نفسه بالمخاطَب، في دلالة على الاهتمام بالذات، ليجعل من تقديم الجار والمجرور، إشارة يلفت بها انتباه المتلقي، للدلالة على مرتبته وقدره عند شيخه.

- تقديم خبر الناسخ:

يبرز تقديم الخبر المنسوخ بصورة أقل من تقديم خبر المبتدأ، لكنّه يظل يشكل ظاهرة واضحة، سواء خبر كان وأخواتها، أو إنّ أخواتها، على النحو الآتي:

1- تقديم الخبر في كان وأخواتها، كما في قول "الأمير":

فذلك فضل الله يؤتيه من يشأ وليس على ذي الفضل حصر ولا حجر[3]

خبر "لَيْسَ" (على ذي الفضل)، جاء مقدّماً على اسمها (حصر)؛ فالشاعر أراد من خلال هذا التقديم تبيان القيمة العظمى التي يحظى بها شيخه (الصوفي) عند الله.

---

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1974م، ص133.

[2] الأمير، الديوان، ص107.

[3] نفسه، ص109.

2- تقديم خبر إنّ وأخواتها، كما في قول "الأمير":

وأبذل يوم الرّوع نفساً كريمةً على أنّها في السّلم أغلى من الغالي[1]

قدّم الشاعر شبه الجملة (في السلم) على اسم أنّ (أغلى)، للدلالة على أنّ نفسه المليئة بالإيمان والأخلاق الكريمة والخصال الحميدة، غالية جداً عند قومه وأهل عشيرته الذين يقدّرونه ويعزونه كثيراً.

د- تقديم المفعول به:

جاء تقديم المفعول به في أسلوب "الأمير"، على النحو الآتي:

1- تقديم المفعول به على الفاعل، كما في قول "الأمير":

ورمت بأن تنال منّي وصلاً يصحّ بعيده القلب الكئيب[2]

فالمفعول به (بعيده) قدّم على الفاعل (القلب)، والشاعر احتاج لهذا التقديم للتعبير عن الكئابة التي تعذب قلبه، والدلالة على شدّة ألم الشوق الذي يعانيه في فؤاده الذي يرنو إلى اللّقا والوصال.

2- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، كما في قول "الأمير":

بطيبةَ طاب العيش ثم تمرّرت حلاوته فالنّحس أربى على السعد[3]

فالمفعول به (بطيبة) تقدّم على الفعل (طاب) والفاعل (العيش)، لإبراز مكانة طيبة (مكّة) في قلب الشاعر، ممّا يدل على قيمة الأماكن المقدسة عند الشاعر.

---

[1] الأمير، الديوان، ص49.

[2] نفسه، ص71.

[3] نفسه، ص100.

وممّا سبق نجد أنّ اهتمام الشاعر بالتقديم والتأخير، يرجع إلى دوافع داخلية، وأغراض متنوعة جعلته ينزاح عن ترتيب الكلام، للتأكيد على المقدّم، لإبراز معنى معين، أو فكرة، أو إحساس، مراعٍ في ذلك مقتضى الحال، السياق، الموسيقى، لاستثارة المتلقي وتنبيهه للفكرة الجوهرية التي يريد إيصالها له.

2- الحــذف:

يعتبر "الحذف" من الظواهر الأسلوبية الهامة في الشعر العربي، فبينما يرى النحويون أنّ "الحذف لا يخرج عن السياق العام للنظام اللغوي باعتبار تقدير المحذوف يفسر اختلال عام ظاهر في التركيب النحوي"[1]، بينما يرى البلاغيون أنّ "الحذف يعكس دلالات معيّنة لدى الأديب، توضّح شيئاً من قدراته اللغوية القائمة على مخالفة النمط المألوف"[2]، فقد يحذف الشاعر لأجل الإيجاز أو التلميح لفكرة معيّنة بأقصر الطرق، أو لأجل تحقيق توازن موسيقي، لكن هذا لا يعني التصرّف في اللغة بدون فائدة، أو انتهاك القواعد اللغوية، والذي يؤدي إلى فوضى كلامية، تفسد المعايير العامة للغة، وتغير البناء الدلالي لها، بحيث يصبح المتلقي عوضاً عن الفهم السريع الذي يفضي به إلى المعنى الدقيق، فإنه يدخل في شتات الفهم، والالتباس في إدراك المعنى الحقيقي للنص اللغوي، لذلك وجب توخي قوانين اللغة، وقد رأى "الجرجاني" بأنّ الحذف "هو بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المَأْخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنّك ترى به تَرْكَ الذِّكْر أفصحَ من الذكر، والصَّمْتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة،

[1] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص205.

[2] المرجع نفسه، ص205 وما بعدها.

وتجدُكَ أنطَقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتَمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[1]، في حين اعتبر "القزويني" أنّ "الحذف من طرق التعبير عن المعنى، وضرب من ضروب الإيجاز " تأدية أصل المراد بلفظ مساو له، أو ناقص عنه واف (الإيجاز)، أو زائد عليه لفائدة"[2].

وعليه، فالحذف خاصيّة شعرية تقوم على الاقتصاد في اللغة، وهو من المهارات اللغوية التي يستخدمها المبدع في توصيل المعنى للمتلقي، فهو يدفع المتلقي في البحث عن الجزء المفقود من الترتيب النحوي المعياري، وبالتالي البحث عن الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها.

والقرآن الكريم غني بالعديد من الأمثلة، نذكر منها قوله تعالى في سورة يوسف:﴿ **واسْأَلِ القَرْيَةَ التّي كُنّا فيها والعِيرَ التي أَقْبَلْنا فيها وإنّا لصادقون** ﴾[3]، فالحذف هنا مسّ جملة (واسأل القرية)، حيث حذف لفظ (أهل)، والتقدير: واسأل أهل القرية.

وقد استخدم "الأمير" الحذف في ديوانه بصورة واضحة، حيث تنوّع بين الجمل الاسمية والفعلية على السواء، مما شكّل ظاهرة في ديوانه، جعلته من السمات الأسلوبية المميّزة لشعره، باعتبار دوره المهم في الربط بين الشاعر والمتلقي.

وحين ننظر في شعر الأمير نجد ضروباً متعددة لهذا الحذف؛ فهو يحذف المبتدأ، والخبر، والفعل، والفاعل، والمفعول به، والحال، وأداة النداء، والجار والمجرور، والجملة، كما هو مبيّن على النحو الآتي:

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975م، ج2، ص281.

[3] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية81.

أ- حذف المبتدأ، كما في قول "الأمير":

ليالي صدود وانقطاع وجفوة وهجران سادات ولا ذكر الهجر[1]

(ليالي صدود) خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هي"، حيث استطاع الشاعر من خلال هذا الحذف أن يشعر المتلقي بصعوبة الهجر وقساوة تلك الليالي.

ومنه أيضاً:

الباذلون نفوسهم ونفيسهم في حب مالكنا العظيم الأجلل[2]

حُذف المبتدأ (هم)، والتقدير (هم الباذلون)، والملاحظ في هذه البيت أنّ الشاعر لا يمدح جيشه فقط، بل يفتخر به، وهو رد صريح على المستدمر الفرنسي الذي أشـــاع مقتل الأمير[3]، لكي يزعزع هامة جيشه المرابط في جبال جرجرة، ويثني عزيمته عن مواصلة القتال ضد الغزاة.

ب- حذف الخبر، كما في قول "الأمير":

لأيامها أضحت قتاما ودجنة ليالي لا نجم يضيء ولا بدر[4]

قام الشاعر في هذا البيت بحذف الخبر من آخر البيت لضرورة موسيقية وبلاغية، والتقدير: (ولا بدر ينير)، لأنها جملة معطوفة على ما قبلها.

---

[1] الأمير، الديوان، ص102.

[2] نفسه، ص85.

[3] أشاع الفرنسيون أنّ الأمير عبد القادر قد قُتل ليفزعوا جيوشه في جبال "جرجرة" الواقعة شمال الجزائر، ولما علم بذلك بعث بقصيدة "الباذلون نفوسهم" إلى جيوشه ليفند تلك الإشاعات، ينظر: الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق العربي دحو، ص84.

[4] نفسه، ص103.

ج- حذف الفعل، كما في قول "الأمير":

وما المرء بالوجه الصبيح افتخاره ولكنّه بالعقل والخُلُق الأسمى[1]

حُذف الفعل (يفتخر) من عجز البيت تجنّباً للتكرار، والتقدير هو: (ولكنّه يفتخر بالعقل)، وكأنّ الشاعر يريد أنْ يوجّه رسالة للذين استصغروا العرب والمسلمين وحكموا عليهم بأبشع النعوت من خلال صورهم ومظاهرهم، مبيّناً لهم بأنّ الفخر ليس بالمظاهر، وإنّما بالعلم والأخلاق العالية.

د- حذف الفعل والفاعل، كما في قول "الأمير":

فمُنّوا بلقياكم وإلّا فلا بقا وريح الفنا تسفي علينا إذا سفا[2]

حذف الفعل والفاعل من صدر البيت، والتقدير: (وإلّا تهجروا فلا بقا)؛ فالشاعر يعبّر عن شوقه، وحسرته على فراق أحبابه، الذين يمنّي نفسه بلقياهم، فهو يرى أنّ بقاءه لا يكون إلا بوجودهم إلى جانبه.

هـ- حذف الناسخ، كما في قول "الأمير":

قلبي الأسير لديكم والجسم في أَسْرِ العُـــداة معـــذّباً ومكتّـــفا[3]

والتقدير: (كان قلبي) في صدر البيت، و(كان الجسم) في عجزه، فالشاعر يتذكّر دائماً معاناة الأسر التي انقسمت بين حرقة القلب شوقاً للأحبة المأسور بودّهم، وعذاب الجسم وآلامه في سجن الأعداء.

---

[1] الأمير، الديوان، ص45.

[2] نفسه، ص57.

[3] نفسه، ص88.

و- حذف المعطوف، كما في قول "الأمير":

أميرٌ إذا ما كان جيشي مقبلاً وموقدٌ نار الحرب إذ لم يكن صالي[1]

والتقدير:(وأمير موقد)، فالشاعر معتدّ بنفسه، مفتخراً بها، فهو القائد الذي يتقدّم جيشه في أوقات القتال. ومنه أيضاً، قوله:

كتاب أبي النصر الذي فاق منطقاً وينفث سحراً بابلياً يراعه[2]

والتقدير: (كتاب ينفث)، فالشاعر يعبّر عن سروره بالرسالة التي جاءته من الشيخ "أبي النصر الطرابلسي"، مدلّلاً عن سحر كلماتها التي كانت مليئة بالإيحاءات المادحة.

ز- حذف الموصوف، كما في قول "الأمير":

منازل من أهواه طفلاً ويافعاً وكهلاً إلى أنْ صرت بالشيب في برد[3]

والتقدير: (وشابّاً يافعاً)، فالعربي الفصيح يعلم أنّ اليافع هو الشاب، وليس الطفل، لذلك، فحذف (شابّا) من سياق الكلام تجعل التركيب بليغاً. ومنه أيضاً، قوله:

ما في البداوة من عيب تُذَمّ به إلّا المروءة والإحسان كالبدر[4]

والتقدير: (إلّا أخلاق المروءة)، فالبداوة تُعرف بالأخلاق الكريمة، وشيّم المروءة، لذلك مدحها الشاعر، مستخدماً المداراة، لجعل المتلقي يتفاعل مع أفكاره وعواطفه من جهة، ويُدرك جيّداً خصال أهل البادية من جهة أخرى.

---

[1] الأمير، الديوان، ص49.

[2] نفسه، ص78.

[3] نفسه، ص100.

[4] نفسه، ص51.

ح- حذف حرف الجر:

يَكثُر حذف حرف الجر (الكاف) في شعر "الأمير"، حتى شكّل ذلك ظاهرة أسلوبية، أراد الشاعر من خلالها إبراز أهمية الأشياء المذكورة ليبيّن عن شجاعته، كرمه وخصاله، أفعاله وصفاته، ومثال ذلك قوله:

تَميسُ كالغصن إذا مرّ الشمال به أو شارب ثمل من خمر دارين[1]

والتقدير: (أو كشارب).

ط- حذف الاسم المجرور، كما في قول "الأمير":

جئت بـ " لولا " فاعلاً لجوابها على أنّها في النحو قد قيل تمنع[2]

والتقدير: (في قرآن النحو) -أي كتاب سيبويه-، أو (في قواعد النحو)، وهو أسلوب ذكي استخدمه الشاعر، فحذَف الاسم المجرور، وأبقى على القرينة الدالة عليه، وأعطى لهذا البيت صورة تجعل المتلقي يتساءل عن الدلالة العامة للسياق من جهة، والمعنى النحوي الذي يفيده البيت من جهة أخرى، وذلك بمعرفة قاعدة نحوية معروفة، ممّا أعطى السياق العام للبيت فائدة نحوية ومعنوية.

ي- حذف أداة النداء، كما في قول "الأمير":

بُنَيّ لئنْ دعاك الشّوق يوماً وحَنّت للّقــا منّا القلــوب[3]

---

[1] الأمير، الديوان، ص76.

[2] نفسه، ص72.

[3] نفسه، ص71.

والتقدير: (يا بني)، فالحذف هاهنا عبّر عن الشعور بالقرب الوجداني على الرغم من البعد المكاني؛ فكلمة (بني) بالتصغير، تعبّر عن حنان الأبوة، وتزداد قيمة هذا الحذف، عندما ندرك أن البيت من قصيدة بعث بها "الأمير" إلى ابنه الأكبر، وهو بعيد عن أهله في ميدان الجهاد؛ فأضحى الحذف معبّراً عن الشعور النفسي بقُربه، كما أنّ استخدام الشاعر للتصغير كانت له دلالات قوية؛ فلفظة (بُنَيّ)، فيها من الحنان والإحساس الرهيف بالأبوة، وكلمة (اللّقا)، دليل على استعجال اللقاء، إضافة إلى أنّ استعمال ضمير الجمع (منّا)، بدَل المخاطب (مِنّي)، دلالة على تمكّن الشّوق من الأهل جميعهم.

ومنه أيضا، قوله:

خليلي قل لي كيف أمسيت إنّني تحمّلت حزناً منك بغياً له رضوى[1]

والتقدير: (يا خليلي)، فالشاعر من خلال هذا الحذف، يعبر عن مدى إحساسه بمرض صديقه (الشاذلي)، فهو حزين إلى أنْ يبلغه خبر شفاءه، كي يرتاح حينها ويحس بالرّاحة.

وممّا سبق، يتجلّى للقارئ أنّ "الأمير" استخدم ظاهرة الحذف للتعبير عن أغراضه، محاولاً تنبيه المتلقّي، موصلاً أفكاره وأحاسيسه بسرعة، وكأنّها تتدافع بداخله، محاولة الخروج، والو صول إلى القارئ، وفي ذلك نوع من التنفيس الذي يرغبه الشاعر من جهة، ومتعة فنية يطرب لها السامع من جهة أخرى، "فالتأثّر الأسلوبي يتلاشى عندما يكون الترتيب عادياً"[2].

[1] الأمير، الديوان، ص70.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص188.

ويظهر من خلال الظواهر المدروسة في هذا الفصل، أنّ الشاعر انزاح عن المعايير الصرفية والتركيبية، باستخدامه بعض الصيغ القياسية والسماعية، وإكثاره من أساليب التقديم والتأخير، والحذف، في العديد من قصائده، لضرورات شعرية تارة، ولعوامل نفسية داخلية وأغراض بلاغية تارة أخرى.

وسوف نحاول في الفصل القادم الوقوف على الجوانب البلاغية والدلالية المُمَيَّزة كظاهرة أسلوبية مثّلت حيزاً كبيراً وهاماً في بناء النص الشعري عند "الأمير".

الفصل الرابع

البنية البلاغية الدلالية

في شعر "الأمير عبد القادر الجزائري"

1- التصوير بدلالة السياق

2- التصوير بدلالة الخيال

3- الصورة والمعنى

تمهيـــد:

يُعنى البحث في هذا الفصل بدراسة الصورة؛ وقضيّة الصورة مِنْ أعقد القضايا التي واجهت "الأمير"، إذْ ترتبط المعاني بالسياق أو المقام بغرض التأثير في المتلقّين بطرق تصويرية مؤثّرة على العقل والقلب، والأمير استخدم الصور كوسيلة لإيصال تجربته إلى المتلقين، ذلك أنّ الصورة عمادها خيال المبدع، والذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة أو الخفية بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلا أنْ يبتعد عن المباشرة والتقرير[1]، ويتّجه إلى المجاز. وقد حظي المجاز بعناية كبيرة من طرف الأمير، وذلك لقدرته على التأثير في المتلقي، "فأرباب البلاغة وجهابذة أهل الصناعة مطبقون على أنّ المجاز أبلغ من الحقيقة، وأنّه يُلطف الكلام ويُكسبه حلاوة، ويكسوه رشاقة"[2].

ولا يظهر سر جوهر البيان إلا "باستعمال المجازات الرشيقة، كالاستعارة والكناية"[3]، ودراسة الصورة تُظهِر أهميّة المجاز في التأثير على المتلقي، لأنّ "كل صورة شعرية هي إلى حدّ ما مجازية"[4]، وكما يقول "كولريدج" "إنّ الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك

---

[1] الصورة التقريرية: هي التي تتقرّر هيئاتها لدى المتلقي بواسطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أسباب البيان، أماّ الصورة الفنية فهي الصورة التي تمتاز بالمهارة في البناء، والدقة في الصياغة، عن وعي متيقّظ، وإرادة هادفة، فإذا اللغة بكلماتها، وجملها، وفقراتها، تتجاوز في بناء هذه الصور التقريرية في الأداء والدلالة، وتستوي في صياغات متقنة تعبّر وتؤثّر، ينظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في الشعر العربي، بغداد، العراق، 1987م، ص286.

[2] العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت، ج2، ص8.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص43.

[4] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، دط، 1983م، ص21.

أنّ الصورة المجازية هي جزء ضروري مِنَ الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[1]، وهذا ممّا يجعلنا نعتقد بأهميّة المجاز كوسيلة لرسم الصور، التي تكشف عن خفايا التجربة الشعرية، "فهو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنّه تشبيهات، وأخيلة، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"[2].

وقد ابتغينا من خلال دراستنا للصورة في شعر "الأمير"، الكشف عن طريقة تصويره لتجربته، وكيفية إيصالها إلى المتلقّي، ودور التجربة الشعرية في رسم الملامح الفنية لهذه الصورة، في محاولة لربطها بالسياق الشعري العام له، ممّا يسهم في إبراز سماتها الجمالية من جهة، والكشف عن الذات الفنية وطريقتها في التعامل مع الحياة والتأثير في الآخرين من جهة أخرى.

ولمّا كانت الصورة تمثّل الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلّي[3]، فإنّه من البديهي أنّها وسيلة الخيال الشعري، تلك التي ترتبط بفكر "الأمير" وأحاسيسه ومشاعره، للإفصاح عن تجربته الشعرية، ومدى فاعليتها في الإبداع الفني وإنتاج الدلالة.

ويعتمد العمل الفنّي الصورة أساساً في تقديم المعاني؛ فالصورة الفنيّة هي أساس البناء الشعري، وهي جزء مهم من التجربة الشعورية للشاعر، تظهر مِنْ خلالها قدراته الفنيّة،

---

[1] اليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، لبنان، دط، 1961م، ص59.

[2] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص20.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.

وتَميّزه عن غيره من الشعراء؛ فالشاعر يعتمد على خياله الذي يعد منبعاً يستمد منه الصوَر، ويمنحه القدرة على الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فنّي يعتمد على تجارب وتأمّلات الشاعر وتفكيره للوصول إلى معاني مؤثّرة.

والشاعر فنّان يرسم لوحاته الشعرية، ويصوغ الصوَر، ويشكّلها من خلال اللغة، فتكون الصورة انعكاساً لذاته ونفسيته، مِن خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وتجاربه الخاصة، "فالصورة تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1]، وهذا يعني أنّها عنصر مهم في الدراسة الأسلوبية لإبداعات الشعراء؛ فهي الأقْدَر على إعطاء نظرة شاملة عن خصائص أسلوب شاعر معيّن، تَميّزه، وسماته التي تفرّد بها عن غيره من المبدعين، "فللصورة في العمل الفنّي وظائفها الأساسية التي لا يمكن إغفالها، فقد تتحوّل بعض الصور مع تكرارها إلى رموز تُشكّل ما يشبِه اللّازمة الموسيقية"[2].

وقد مثّلت الصورة الشعرية في ديوان "الأمير"، مدخلاً لمشاعره الذّاتية، يبرز من خلالها ما بداخله من أحاسيس ومشاعر، معتمداً على تجربته الشعورية، ومهاراته في توظيف اللغة، وكذا خياله الخصب الذي ساعده في التعبير عن ما بداخله من وجدان وشعور، برؤية تجعل المتلقي يَدخُل إلى عالمه ويتأثّر بدلالات نصوصه الشعرية.

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، الرياض، السعودية، ط1، 1980م، ص30.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص282.

وقد اتّكَأَت الصورة الشعرية عند "الأمير" على وسائل الصدق الفني، المبالغة، المقابلة والتضاد، وعلى التشبيه والاستعارة في بعض أشكالها، وعلى الكناية في البعض آخر، والصور الفنية الدلالية المختلفة، المتمثلة في الصور المتعلقة بالطبيعة، وأخرى بالحواس والمشاعر، وأخرى الصور الدينية والروحية.

1- <u>التصوير بدلالة السياق</u>:

أ- <u>الصدق الفني</u>:

الصدق الفني منَ القيم المعنوية التي تُدْرَك عن طريق السياق، تلك القيّم التي تؤثّر في النفس، "فما نجح منَ الآثار الفنيّة في أنْ يلاقي صدىً في نفوسنا ويحملها على التأثر بحقائقه فهو الصادق فنيّاً، وهذا التصديق الذي يعترينا أو الإقناع إنّما هو مرتبط بقدرة الفنّان على رؤية حقائق الوجود رؤية فنيّة متميّزة من رؤيتنا لها، وحساسيته المرهفة وتأثره الخاص لما يراه، ومنْ ثمّ قدرته على توصيل هذه الرؤية وهذا التأثير إلى الآخرين عبْر الشكل الفني الذي يتخذه وسيلة لحمل الآخرين على مشاركته بما يحسّ"[1].

وقد انطوى الصدق الفنّي عند "الأمير" على قدر كبير مِنَ القيم، والتي عكست إخلاصه لعاطفته وتجربته، وقدرته على التعبير عن ما يختلج نفسه تعبيراً انفعالياً مؤثّراً يَشُدّ المتلقّين، والذين يتفاعلون مع الفكرة والعاطفة التي صاغها الشاعر في قالب فنّي.

[1] عبد الهادي خضير نيسان، الصدق الفني في الشعر العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1983م، ص254.

ولا يخلو شعر "الأمير" من هذا النمط التصويري، فهو استعمل الصدق الفني لتوصيل مشاعره إلى المتلقي بغرض التأثير فيه، وجعله يتعايش مع تجربته ويتفاعل مع عاطفته، ولعلّ من أصدق عبارات التصوير التي نجدها عند "الأمير"، تجربة الحب التي عاشها في عشق زوجته "أم البنين"، فلا تكاد صورتها تطفو على كامل تجربته الشعرية، تلك المرأة التي أحبّها بصدق، لكنّه اضطر للبعد عنها، وفي فراقها اكتوى بنار الشوق، وعذّبه هجرها، وحَنّ لوِصالها، فهو دائم الترحال لتشتيت انتباه العدو الذي يرقُب تحركّاته، ولذلك لا يستطيع وَصلها، ولا يقدر صبراً على بعدها، فحبّها جعله في حزن كبير بَرَا جسده وأبكى مقلتيه، يقول "الأمير":

أقاسي الحب من قاسي الفـؤاد وأرعـــاه ولا يرعـــــى ودادي

أريـــد حياتهـا وتريد قتلـــي بهجـــر أو بصـــدّ أو بعـاد

وأبكيها فتضحـك ملء فيهـــا وأسهر وهي في طيب الرقـــاد[1]

ومثله أيضاً قوله:

جفانـــي مِن أم البنيـــن خيـــال فقلبي جريح والدموع سجـــال

ولو قلت دمعي قد ملَكتِ فكـــاذب لدعواي بل ذا غرة وضـــلال

وبي ما يزيل العقل عن مستقـــره فلا تعجبوا إن قيل فيه خبـــال

وما هي إلا الـــروح إن فقدتهـــا فإنّ بقائـــي دونهـا لمحـــال[2]

[1] الأمير، الديوان، ص58.

[2] نفسه، ص60.

عان الشاعر الكثير من آلام الحب، ممّا يعبّر "عن عمق إنسانية "الأمير"، وهشاشة مواقفه تجاه المرأة، وضعف إرادته أمام مَنْ يحب ويعشق، وفي انسجام بنية شخصيته، وفي جماليات أيديولوجية، تبنى على أسس راقية في السلوك، وفي المروءة، وفي العصرنة والحداثة لمفهوم البطولة والرجولة"[1]، فالأمير يتحدّث عن أحاسيسه العميقة، ومشاعره المتأججة، المبثوثة بآلام عاطفية متعلقة بعشقه لزوجته "أم البنين"، وقلبه الجريح بعذاب الهجر والصد والبعد، وفؤاد باكٍ وساهرٍ، فهو يتمنّى لو تعْلم حبيبته ما يعانيه في بعدها، وما آلت إليه حاله التي وصلت إلى فقدان العقل والروح على سبيل المجاز، للدّلالة على شدة أَلَم العذاب الذي يقاسيه. و"الأمير" في حكاية هذا الواقع يلجأ إلى أسلوب القصّ، ممّا يجعل المتلقي متابعاً بتأمّل ومتفاعلاً مع أحاسيس الشاعر ومتأثّراً بها، فالقارئ لأبياته التي يذكر فيها حبيبته يحسّ وكأنها قِطَعٌ مترابطة لأحداث متناسقة لها بداية ونهاية، لتبدو الصورة الوجدانية التي صوّرها "الأمير" عميقة المعاني والأحاسيس، وذاك ما يعكس براعة الأداء وصدق التصوير.

ب- المبالغة:

تعد المبالغة مِنَ القيم الفنيّة التي يتمكّن الشاعر بواسطتها مِنَ التعبير عن المعنى بطريقة تبتعد عن الواقع، لإثارة المتلقّي، وبعْث مشاعر الدهشة والمتعة في نفسه، "وهي أنْ يذكر الشاعر حالاً مِنَ الأحوال في شعر لو وقف عليه لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده،

[1] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص59.

فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له"[1]، أي أنّ الشاعر يبالغ في الوصف أو الذّم حسب ما يقتضيه السياق، "فالعرب تبالغ في الوصف والذم كما من شأنها أنْ تختصر وتوجز، وذلك لتوسّعها في الكلام واقتدارها عليه، ولكلّ من ذلك موضع يتعامل فيه"[2].

ومِنَ الطبيعي أنْ تكثر صور المبالغة في شعر "الأمير"، فهو الإمام العالم، والقائد الباسل، والمجاهد قاهر الأعداء، والعاشق الأسير، فهو لا يترك مجالاً إلا وبالغ في تصويره، لاحظ قوله وهو يمدح شيخه بأنّه أهل كل محامد:

وهو الإمـــام وأهل كل محامــد ما دعْد؟ ما عُلوى؟ وما أسمـــاء؟[3]

فهو يبالغ في مدح شيخه بأنّه من أعلم الناس وأحبهم وأكبرهم مكانة، ومنه أيضاً قول "الأمير":

أريد بأن أرى ضبي الصحــاري وأرقب طيفـــه والليـــل ســار[4]

يمدح الشاعر ابنة عمه وزوجته "أم البنين"، ويبالغ في وصفها، مشبّهاً إياها بضبي الصحاري، والضبي مِنْ أجمل حيوانات البيادي، والتي ترمز للحُسن والرّقة والجمال.

ومنه أيضاً قوله:

لئن كان هذا الرسم يعطيك ظاهري فليس يريك الرسم صورتنا العظمى

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص160 وما بعدها.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح، ج2، ص514.

[3] الأمير، الديوان، ص98.

[4] نفسه، ص58.

فثَمّ وراء الرسم شخص محجّـــب له همّة تعلو بأخمصها النّجمـــــا[1]

تمثّل هذه الصورة ملمحاً فنيّاً من ملامح الصورة المعبّرة عن المبالغة في شعر "الأمير"، فالشاعر يبالغ إلى أقصى حد في وصف ذاته[2]، مفتخراً ومادحاً، معطياً لذاته نعت (الرسم)، مكرراً إياه، للدلالة على جمال ظاهره، وعِظَم هامته، وعلو همّته، وربمّا دلّت الصورة أيضاً إلى "قصديّة خفيّة، وإلماحاً حقيقياً على تلبّس وتلبيس بين ذات "الأمير" أو صورته وبين الموضوع أو الجزائر"[3]،وذلك يدل على روح الوطنية والجماعة التي تميّز شخصية "الأمير".

ج- التضاد:

يعتبر التضاد مِنْ أهم عناصر الإبداع في النص الشعري، وعلامة مِنْ علامات جودة الشّعْر، وقد تعدّدت مصطلحات التضاد، "فهو يعني التطبيق والتكافؤ والطباق والمقابلة"[4]، أمّا التكافؤ، فهو "أنْ يصف الشاعر شيئاً أو يذمّه أو يتكلّم فيه بمعنى ما، أيّ معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، متقاومان، إمّا من جهة المضادّة أو السلْب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"[5]، أمّا مصطلح المطابقة، فقد ارتبط بالمقابلة عند "ابن الأثير"، والذي رأى بأنّه الأليق من حيث المعنى[6]، واستقرّ مصطلح التضاد على أنّ الجمع بين الضدّين هو

---

[1] الأمير، الديوان، ص45.

[2] كان من عادة الأمير أن يكتب هذه الأبيات تحت صورته أو خلفها لمن يهديها له، ينظر: الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق العربي دحو، ص45.

[3] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص28.

[4] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، دط، 1983م، ج2، ص252.

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص163.

[6] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص144.

الطباق أو المطابقة، وما زاد على ذلك من حيث الأضداد فهي المقابلة[1]، ممّا يعني أنّ التضاد أخذ مصطلحات متعددة عند البلاغيين.

ويظهر التضاد في شعر "الأمير" كقيمة فنيّة مرتبطاً بالسياق، يقول "الأمير":

لا تذمنّ بيـــوتاً قد خفّ محملهـــا وتمدحنّ بيوت الطيـــن والحجـــر

لو كنت تعلمُ ما في البدو تعذرنـــي لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

أو كنت في صبح ليل هاج هاتنـــه علوت في مرقب أو جلـت بالنظـــر[2]

يظهر من خلال الثنائيات المتضادة في: (تذمنّ/ تمدحنّ)، (تعلم/ جهلت)، (صبح/ ليل)، كيف صنع التضاد نوعاً من التوازي على مستوى الكلمات التي بدت كأنّها نسيج متشابك يربط باقي عبارات النص.

والملاحظ منْ خلال هاته الأبيات، أنّ التضاد عند "الأمير" يقوم على أساس شعوري، غايته إثبات فكرة من خلال إظهار نقيضها، يقول "الأمير":

سفائن البر بل أنجـــى لراكبهـــا سفائن البحر كم فيها من الخطر[3]

لكي تعلمـــي أم البنيـــن بأنّـــه فراقك نار واقترابـــك من خلـــد[4]

فكم من بعيد الدار نال مـــــراده وكم مـــن قريب الدار ما نالـــه ود[5]

---

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1974م، ص76 وما بعدها.

[2] الأمير، الديوان، ص50.

[3] نفسه، ص51.

[4] نفسه، ص61.

[5] نفسه، ص77.

تتجلّى في هذه الأبيات صورة أخرى من صور التضاد، حيث يظهر التقابل في البيت الأول بين سفائن البحر وسفائن البر، للدلالة على تفضيل الشاعر لركوب النّوق بدلاً من مراكب البحر التي تحمل الكثير من الأخطار، ويقابل في البيت الثاني بين (فراقك نار/ اقترابك من خلد)، ليدلّل على عذابه وألم البعد الذي يقاسيه في فراق زوجته "أم البنين"، وتتجلّى المقابلة في البيت الثالث بين (بعيد الدار/ قريب الدار)، للدلالة على ما يعانيه من شوق حتى وهو بقرب الحبيب.

ومِنْ هنا يتّضح أنّ "الأمير" أكثر من صور التضاد دون تكلّف، لأنّه لم يقصد من خلاله إظهار مهاراته اللغوية، لكنّه أراد التعبير عن ما يختلج خاطره من مشاعر عن طريق التناقض المعنوي للكلمات والعبارات.

2- <u>التصوير بدلالة الخيال</u>:

إذا كان التشبيه والاستعارة من أكثر وسائل تشكيل الصورة الشعرية، فلأنّهما مثّلا عمود اللغة المجازية التي شكّل بها "الأمير" صوره، حيث كانت هذه اللغة المجازية بمثابة لغة تلقائية بالنسبة للأمير، فلا يقوم فنّه، ولا يكتمل إبداعه، ولا يستطيع نضم شعره بدونها، فالشاعر "يفكّر بالصورة، لأنّ التعبير بالصور هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلّمها، ولا يحتاج إلى الاعتذار منها"[1].

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981م، ص43.

أ- التشبيه:

التشبيه ظاهرة بلاغية بارزة في شعر "الأمير"، توزعت عبر مختلف تجاربه الشعرية، وقد عرّفه "القزويني" بأنّه "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[1]، ويعرّفه "جابر عصفور" بأنّه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما، أو اشتراكهما في صفة، أو حالة، أو مجموعة من الصفات، أو مجموعة من الصفات والأحوال؛ هذه العلاقة، قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[2].

ويعتبر التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور، وتظهر من خلاله القدرة الفنيّة والإبداعية لأي مبدع؛ فهو يحمل أهميّة خاصّة في عملية الإبداع، بحيث أنّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين التشبيه من ناحية، والفكرة الإبداعية من ناحية أخرى.

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ أنّ التشبيه يغلب على صوره الشعرية بشكل ملحوظ، موظّفا إيّاه في جميع أغراضه الشعرية، حيث أخذت العلاقة بين طرفي التشبيه في ديوانه بعداً نفسياً، ممّا يجعل من التشبيه عند "الأمير" أداة فنية تؤازر غيرها من الأدوات في الكشف عن عالم الشاعر وتجربته الذاتية.

---

[1] الخطيب القزويني، التلخيص، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1904م، ص217.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص172.

ويتجلّى الرّابط النفسي الذي يعتمده الشاعر، مِن خلال الصور التشبيهية في أشعاره المتنوّعة، كما في قصيدة "ما في البداوة من عيب"[1]، يقول "الأمير":

يا عاذراً لامرئ قد هـامَ في الحضَـــر وعـــــاذلاً لمُحبّ البدو والقفـــر

لا تذمنّ بيـــوتاً قد خفّ محملهـــا وتمدحنّ بيوت الطيـــن والحجـــر

لو كنت تعلــم ما في البدْو تعذرنـــي لكن جَهِلت وكم في الجهل من ضرَر

ولو كنت أصبحت في الصحراء مرتقيّاً بساط رمل به الحصبـــاء كالـــدُرَر

أو جلت في روضة قد راق منظـــرها بكلّ لـــون جميـل شيّـــق عَطـــر

تستنشـق نسيمـاً طـــاب منشقـــاً يزيد في الـــرّوح لم يمرُر على قـــذر

تُرابهـا المِسك بلْ أنقى وجـاد بهـــا صوب الغنائـــم بالآصـــال والبكـــر

نلقى الخيام وقد صفّت بهـا فغـدت مِثْل السمـــاء زَهَـت بالأنْجُـم الزهـــر

تمثّل قصيدة "ما في البداوة من عيب" "صيغة جديدة لحرب دائمة بين الأنا والأخر"[2]، حيث يتحدّث الشاعر في هاته الأبيات بأسلوب ممزوج بمشاعر نفسية، فيها ردّ على مَنْ ينتقصون مِنْ قدر وفضل البادية التي وُلِدَ وترعرع فيها "الأمير"، وتُوحي الصورة بمنزلة البادية في نفس "الأمير"، والذي جعلته يستعير صورها ليؤكد حقيقة حبه، وسبب هيامه بها، ليقيم بذلك صلة وجدانية بين طرفي الصورة[3]، حيث أنّ إثبات حرف النداء في صدر البيت

---

[1] الأمير، الديوان، ص61.

[2] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص104.

[3] يعد التشبيه من المجاز، لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة، لأنّها لو فسّرت كذلك لأصبح كذباً، ينظر: أحمد مطلوب، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975م، ص36.

الأول وحذفه في عجزه "لضرورة الوزن، أو لمقصدية عدم الاهتمام والعناية من طرف الآخر (الفرنسي) بالأنا (الجزائري)[1]، ويبرّر في البيت الثاني سبب هيامه وعشقه للبادية، مستخدماً النهي في سياق الأمر، ونون التوكيد مع التضاد في الفعلين (تذم/تمدح)، مشبّهاً ديار البادية بخفيفة المحمل، للدلالة على أنها خيامٌ مبنية بمواد بسيطة، يسهل حملها والتنقّل بها من مكان إلى آخر، وشبّه منازل الحضَر ببيوت الطين والحجر، حاذفاً المشبّه، تاركاً للمتلقي إدراكه عن طريق التلميح بالفعل المضارع (تمدحّن)، وبالمشبه به (الطين والحجر)، وكأنّ الشاعر لا يريد أنْ يذكرها، لأنّ في ذلك ربط نفسي بمن يسكنوها، وهذا يوحي بانعكاس الحالة النفسية للشاعر على صوره التشبيهية، ممّا يدلل على الحالة الشعورية له، والتي هي أساس التصوير الانفعالي.

وينتقل الشاعر لموقف آخر، معاتباً ولائماً، مشبّهاً منتقد البادية بالجاهل، مُسقطاً ما بداخله من انفعالات نفسية، ليتحوّل بعدها إلى مقام آخر، يمدح من خلاله البادية، مبيّناً محاسنها، محاولاً تكثيف الصورة لدى المتلقي، ثم ينتقل إلى التشبيه الصريح باستخدام أداة التشبيه (الكاف)، ليرسم لنا صورة فنية عن رمال الصحراء التي شبهها بالدّرر، للدلالة على جودتها، ويصف رياض البادية بالحديقة الغنّاء بجمالها وريح زهورها، للدّلالة على جمالها البهيج، وينعت نسيمها بطيّب المنشق، للدلالة على صفاء هوائها، ويصف ترابها بـ(المِسك)، للدلالة على نقائه، ويمدح الخيام، مستخدماً أداة التشبيه (مثل)، مشبهاً إياها بنجوم السماء

[1] ينظر: بشير بويجرة، المرجع نفسه، ص104.

المضيئة. والشاعر بهذا التصوير الرائع يمزج بين مشاعره، وبين حياة البادية وجمال طبيعتها، ما يوحي بمدى صدق عاطفته الفنية.

وتتنوّع الصورة، وترتقي أيضاً مع أسلوب الحماسة والفخر في قصيدة "شددت عليه شدة هاشمية"[1]، التي تعطي صورة لحياة الشاعر في الحرب، وطبيعة مشاعره التي تتأثر بفقد الأحبّة، ولا تتواني عن فدائهم بالنّفْس والنفيس، معتدّاً بنفسه، مفاخراً بقوته وبسالته كقائد محارب، ومُعلّم حكيم، وإمام عالم، يقول "الأمير":

فإنا أكاليـــل الهدايـــة والعُلـــى ومن نشر علياها ذوي المجد قد طوى

ألم تر في خنق النطاح نطاحنـــا غـــداة التقينـا كم شجاع لهم هـوى

شددت عليه شـــدّة هاشميـــــة وقد وردوا ورد المنـــايـــا على الغوى

نزلت ببرج العين نزلة ضَيْغـــــم فـــزادوا بهـا حزناً وعَمّهم الجـــوى

وإنا بنوا الحرب العـــوان لنا بهـا سرور إذا قامـــت وشانئنا عـــوى

لذلك عروس الملك كانت خطيبتي كفجأة موسى بالنبـــوّة في طـوى

وقد سرت فيهم سيرة عُمَـريـــة وأسقيت ضاميها الهداية فارتـــوى[2]

يتميّز أسلوب الشاعر في هاته الأبيات بالمبالغة في الفخر، ليرسم لنا صورة ذلك الفارس، العالم، المجاهد، العادل، في صور تجعل المتلقي يتخيل عِظَم هذه الشخصية التي نهَلَت من مختلف الخصال والشيم والأخلاق الكريمة، ففي البيت الأول يمدح نفسه باستخدام

[1] الأمير، الديوان، ص52 وما بعدها.

[2] نفسه، ص52 وما بعدها.

ضمير الجمع للمتكلم (إنّا)، مشبهاً نفسه بإكليل الهداية والعُلى، للدلالة على عُلو المنزلة، ثم ينتقل في البيت الثاني ليشبه ضراوة قتاله في الحرب بقتال الثيران عند التقائها، للدلالة على القوة، ويلمّح في البيت الثالث بانتسابه إلى بني هاشم، للدلالة على نسبه الشريف، وينتقل إلى أسلوب الحماسة في البيت الرابع، مشبهاً نزوله للحرب كنزول الأسد للصيد، للدلالة على القوة والبسالة، حيث تشكلّت الصورة الشعرية لهذا البيت بتكرار الفعل بالمفعول المطلق، للتأكيد على دلالة تشكّل موقفاً يريد الشاعر إبرازه؛ فهو يؤكد نزولَهُ بذِكْرِهِ للمفعول (نَزْلَة)، ويبيّن في نفس الوقت نوع هذه النَزْلة (نَزْلة ضيغم)، فجاء المفعول المطلق هنا مؤكّداً للفعل، إضافة إلى تخصيصه لنوع النزول، وتزداد المبالغة في البيت الخامس للدلالة على الاقدام إلى الحرب دون خوف أو تَوَلٍّ، وفي البيت السادس يحذف الشاعر أداة التشبيه في صدر البيت مشبهاً الإمارة بعروس المُلك، للمبالغة في قيمتها ومنزِلة من يصل إليها، فهي لا ترضى إلا رجلاً قويّاً مثله، وتأتي أداة التشبيه (الكاف) في عجز البيت لزيادة المبالغة بين طرفي التشبيه، لتبيّن تأثر الأمير بشخصية نبي الله موسى عليه السلام، وفي ذلك إشارة إلى القوة التي كانت يتمتع بها، ويظهر عنصر "المفاجأة بمبايعة الأمير الشاب، والذي خلقت في نفسه وللحظات شيئاً من القلق والاضطراب، نظراً لثقل المسؤولية وعظمتها"[1]، كما ترتبط صورة العروس "بمطامع الجسم ومطامح الروح"[2]، وترتبط الصورة التشبيهيّة في البيت الأخير مع معنى العدل، فالشاعر يؤكّد باستخدامه المفعول المطلق(سيرة)، ويخصص بقوله

[1] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي، ص35.

[2] محمد السيد، الأمير عبد القادر الجزائري –ثقافته وأثرها في أدبه–، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م ، ص152.

(عمرية)، بتشبيه يوحي بمدى قوته وعدله، ومكانته كأمير للمؤمنين، مِثل مكانة خليفة المسلمين وأمير المؤمنين الفاروق العادل "عمر بن الخطاب".

ويقوى انطباع الصور في الذهن، خاصّة عند حذف أداة التشبيه، ممّا يعطي لطرفيه اندماجاً يبعث في المتلقي متعة فنية تستثيره، كما في الأمثلة الآتية:

هُم الجبال ثباتاً يـــوم حربهـم فصابر من عداهم صبـــره خانا

هُم الليوث ليوث الغاب غاضبة واللّيثُ لا يُلتقى إنْ كان غضبانا[1]

وتقوم الصورة الشعرية في هذين البيتين بين ضمير الجماعة (هم) المشبه/ المبتدأ، والمشبه به (الجبال/الليوث)/ الخبر، وهو تشبيه بليغ ضاعف به الشاعر من بلاغة التصوير، ممّا ساعد على اكتمال المعنى لدى المتلقي، الذي يشعر بجمال التركيب من خلال الصورة الشعرية، ويتخيل قوة جُنْد الأمير، الذين بالغَ في وصفهم بأضخم المخلوقات باستخدام نعت (الجبال)، وأشرسها باستخدام وصف (الليوث)، ومنه أيضاً، قول "الأمير":

كتابٌ أتاني حافظ الـــودّ وافياً وإنّ الوفا ضحّت يباباً رباعـــه[2]

هيفاء يبدو لنا من وجهها قمر من سحب فاحمها بانت تلوين[3]

يأتي الشاعر بالمشبه به حالاً في كلمة:(وافياً)، ليدلّل على اكتمال زينة الرسالة الشِّعرية التي وصلت "الأمير" من صديقه العزيز "أبو النصر الطرابلسي"، ويشبّه وجه حبيبته في

[1] الأمير، الديوان، ص93.
[2] نفسه، ص78.
[3] نفسه، ص76.

البيت الثاني، بنعت (القمر)/ المشبه به، فهي جميلة وجهها يشبه نور القمر، فالشاعر مولع بالمحبوبة لدرجة المبالغة في وصفها التي أكدّت قوة هذا العشق.

ومثاله أيضاً قوله:

لكي تعلمي أم البنين بأنّه فراقك نار واقترابك من خُلد[1]

شكّل الناسخ في هذا النوع من الصور التشبيهية تماسكاً، مما أدى إلى تكامل الصورة للشعرية؛ فالناسخ (أنّ) ربط بين طرفي التشبيه (فراقك)، والمشبّه به (نار)، للدلالة على شدة العذاب الذي يعانيه الشاعر في فراق زوجته "أم البنين". ومثل ذلك أيضاً قوله:

إنّ المَلام لإغراء وتقوية مهلاً فإنك مكثارٌ وملحاح[2]

الصورة الشعرية في هذا البيت تبدأ بالناسخ (إنّ)، الذي يربط بين طرفي الصورة: المشبه (الملام)/اسم إنّ، والمشبّه به الموصول بحرف التوكيد (لَإغراء، تقوية)/ خبر الناسخ، حيث ارتبط التشبيه في هذا المثال بحدود الجملة النحوية، فالثّابت هو (الملام)/ اسم إنّ، والمتغير هو خبر الناسخ (إغراء، تقوية)، للدلالة على الألم الناتج عن كثرة اللوم والإلحاح فيه، هذا التنّوع في الخبر ساعد على اكتمال الصور الشعرية، وتمام المعنى في ذهن المتلقي. ومثال ذلك أيضاً قوله:

فبادرتُ حزماً وانتصاراً بهمّتي وأمْهَرتُهـــا حباً فكــان دواهــا[3]

---

[1] الأمير، الديوان، ص61.

[2] نفسه، ص115.

[3] نفسه، ص48.

الصورة التشبيهية في هذا البيت تعمل على تأكيد الربط وتماسك العلاقة بين المشبه (حبّاً)/ اسم كان، والمشبه به (دواها)/ خبرها، الذي فصل بينهما الفعل الناسخ (كان) للزيادة في التشويق والمبالغة، ممّا يوحي بمدى العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بتلمسان.

ومنه أيضاً، قوله:

عجّ بي –فديتك– في أباطح دمر ذات الرياض الزاهرات النُظّر

ذات الميّاه الجاريات على الصّفا فكأنّها من ماء نهر الكوثـر[1]

جاء ترديد "الأمير" لأداة التشبيه (كأنّ)، والمكونة من (كاف) التشبيه و(أنّ) التوكيدية، رغبة منه في تشكيل صورة تتضّمن شعوراً أعمق، "فأكثر أشكال التشبيه دوراناً في الشعر، وأعظمها قدراً من الشاعرية والبلاغة، هو الذي تستخدم فيه (كأنّ)، لما تقيمه من تخييل، وتنهض به من صورة فنيةّ"[2]، فقد عبّرت صورة البيت هنا عن نفسية الشاعر المبتهجة، وما تحسّه من غبطة، بوجودها في منازل الأحباب[3]، وفي هذا دلالة قويّة على عمق أثر هذا المكان وأهله في نفس الشاعر، والذي سخّر له كل هذا الوصف، مستخدماً كلمات من حقل الطبيعة (الرياض، الزاهرات، المياه، نهر)، فكانت العلاقة بين طرفي التشبيه، شعوريّة وجدانيّة، وحّدت بين رؤيته ومشاعره، في أسلوب مؤثر يجعل المتلقي يتفاعل مع هاته المشاعر للوصول إلى سر اتّكاء "الأمير" على هذه الصور.

---

[1] الأمير، الديوان، ص48.

[2] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص250.

[3] دمر: هي إحدى أجمل مصايف دمشق، بنى الأمير بها قصراً ليصطاف فيه، وفيه فاضت روحه، وارتقى إلى الملأ الأعلى رحمه الله، ينظر: الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق العربي دحو، ص100.

ومن أمثلة ذلك، قوله:

أريد كتم الهوى حيناً فيمنعني تهتّكي كيف لا والحبّ فضّاح[1]

أسهمت الصور التشبيهية في هذا البيت في توكيد المعنى وإبراز المشاعر القويّة بالمبالغة في وصفها والتأكيد عليها؛ فالشاعر أراد من خلال استخدام صيغة المبالغة (فضّاح)/ المشبه به التي جاءت على وزن فعّال، أن يبيّن عن حالة شعورية معبّرة عن انفعال نفسي عميق، للدلالة على ألَمْ الحبّ وعذابه، وكيف أنّه يدفع المرء لكشف مشاعره دون استطاعة لكتم هواه.

ومن ذلك قوله في قصيدة "لبيك تلمسان"[2]:

ووشّحتها ثوباً من العزّ رافــلاً فقامت بإعجاب تجــرُّ رداها

ونادت أعبد القادر المُنْقذ الذي أغثت أناساً من بحور هواها

ربطت الصورة التشبيهية في البيت الأول بين المشبّه (الثوب) والمشبه به (العز)، فعكست بذلك طبيعة العلاقة مجازية بينهما، فالثوبُ هو ما يستر ويغطي البدن، أمّا العزّ فهو الشرف والكرامة، وقد أراد الشاعر أنْ يبين من خلال هذه الصورة التشبيهيّة كيف أنّه حمى تلمسان من الغزاة وأنقذها من ظلمهم، واضعاً بذلك حِصناً منيعاً عليها يغطي كل جهاتها، وفي البيت الثاني أسهم حرف الجر (من) على إيجاد علاقة متبادلة بين المشبّه

[1] الأمير، الديوان، ص115.

[2] نفسه، ص48.

والمشبّه به، للدلالة على سعي "الأمير" في إبعاد الطامعين الذين يحلمون بغزو تلمسان وسبي حرائرها.

وعلى هذا؛ فإنّ تشكيل الصورة التشبيهية عند "الأمير" نابع من انفعالاته النفسية وتأثّره بالموروث الثقافي والديني، وحياته المتداخلة بين رجل العلم، والرجل المحارب، تلك التي أعطته رؤية خاصة للعالم، تجلّى ذلك من خلال تراكيب صوره التي تجعل المتلقي يتأمّل في لغة الشاعر في نفس اللحظة التي يشعر فيها بالمتعة الفنية.

ب- التصوير بالاستعارة:

تعتبر الاستعارة من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية، وذلك لقدرتها على الإيحاء، وقد عرّفها "الجرجاني" بقوله: "الاستعارة أنْ تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتَدَعَ أنْ تُفصحَ بالتشبيه وتظهره، وتجيءَ إلى اسم المشبَّه به فتعيرَهُ المشبَّه وتجريه عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً"[1]، ممّا يعني استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بينهما والتي تكون بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه لوجود قرينة توضح ذلك مع ما تقدمه الاستعارة للمبدع من فرصة لاستخدام مجازات اللغة، حيث تعطيه فرصة التعامل الخاص مع اللغة، ليبرز عن امكاناته ويبين عن أغراضه، وفي نفس السياق يرى "صلاح فضل" أنّ الاستعارة "تحقّق

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص67.

عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيحه من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤماً مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق"[1].

وقد تطوّر مفهوم الاستعارة في النقد الحديث؛ حيث أنّها قديماً كانت تمثل إحدى وسائل الجمال في القصيدة، معتمدة على التناسب بين طرفيها؛ أما اليوم فقد انتقل المفهوم إلى وصل الطرفين في وحدة واحدة يتم من خلالها فهم التجربة الشعرية عند الشاعر، وذلك بنقل الخواص الدلالية منْ أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر، وفي هذا يرى "سعد مصلوح" أنّ الاستعارة هي"اختيار معجمي، تقترن بمقتضاه كلمتان في مركّب لفظي "Collocation" اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض –أو عدم انسجام– منطقي، ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية "Semantic Deviance" تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وتكمن علّة هذه الدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجئة للمتلقي، بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقّع"[2].

وقد مثّلت الاستعارة دوراً مهمّاً في تشكيل الصورة عند "الأمير"، منها حسب التركيب النحوي، ومنها ما يعتمد على نقل الخواص الدلالية منْ أحد عناصر التركيب إلى العنصر الآخر، وقد آثر البحث دراسة كلا التصنيفين، للوقوف على ما مثّلته الاستعارة كظاهرة أسلوبية بارزة ميّزت الصورة الشعرية عند "الأمير"، حيث تميّزت صوره بعمق التصوير،

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص257.

[2] سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عَيْنْ للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993م، ص188.

فبدت شخصيته الفنية أكثر نضجاً، وتجربته أكثر عمقاً، ممّا انعكس على أشعاره بما فيها من صور على النحو الآتي:

1- حسب التركيب النحوي:

- الفعل:

حيث يعتمد الشاعر على تركيب استعاري مكوّن من فعل واسم على غير تلاؤم دلالي بينهما، ومن أمثلة ذلك قول "الأمير":

أَلَا هل يجُودُ الدهر بعـــــد فراقنـــا فيجمعنا والدهر يجري إلى الضد[1]

إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحَمحُماً أقول لها صبراً كصبري وإجمالي[2]

ففي قوله: (يجُودُ الدّهرُ)، قرن الشاعر في هذا التركيب بين الفعل المضارع (يجود) وفاعله (الدهر)، مشكلاً صورة استعارية توحي بمدى الحسرة على الفراق ورجاء الوصل واللقاء، أمّا في البيت الثاني، في قوله: (اشتكت خيلي)، جمع الشاعر بين الفعل الماضي (اشتكت) والفاعل الثاني (الخيل)، مشكلاً صورة استعارية تعكس مدى الألم الذي تعانيه الخيل في القتال. ومنه أيضاً قوله:

وساءَك ما قد نِلْتَ من شدّة الجوى فقُلت وما للشوق يرميك بالجـد[3]

ما كنت أدري بأنّ الـدهر يبعدكـم عنّي ويتركني من بعدكم وحدي[4]

---

[1] الأمير، الديوان، ص61.

[2] نفسه، ص49.

[3] نفسه، ص60.

[4] نفسه، ص62.

فقوله (الشوق يرميك)، استعارة ربطت بين (الشوق) وهو اسم معرّف، وبين (يرميك) وهو فعل مضارع؛ حيث دلّ التركيب الاستعاري على شدّة الشوق المليء بالحزن وألم الوجْد، وفي البيت الثاني يلعب الخيال دوراً هامّاً في التعبير عن هموم الشاعر وأحزانه، ففي قوله (الدهر يبعدكم)، تركيب استعاري قرن بين (الدهر) وهو اسم معرّف وبين (يبعدكم)؛ وهو فعل مضارع؛ لتتولّد عن ذلك صورة شعورية انفعالية، للدلالة على لوعة الفراق والبعد.

ومنه أيضاً قوله:

وبي ما يزيل العقل عن مستقره فلا تعجبوا إن قيل فيه خبال

فلو أنّكم يـــوم الفراق أعرتـــم قلوبكـــم لي فإنّـــي لصبور[1]

فقوله (يزيل العقل)، استعارة ربطت بين (يزيل) وهو فعل مضارع وبين (العقل) وهو مفعول به، للتأكيد على تأثير ألَم الشوق على توازنه، أمّا في البيت الثاني، فقوله: (أعرتم قلوبكم)، تركيب استعاري قرن بين (أعرتم) وهو فعل وفاعل، وبين (قلوبكم)، وهو مفعول به، حتى يدلّ على مدى شوقه لمحبوبته وعدم صبره على فراقها.

- الوصف:

ويتركب من موصوف + صفة، ومثاله قول "الأمير":

جفاني من أمّ البنين خيال فقلبي جريح والدموع سجال[2]

[1] الأمير، الديوان، ص89.

[2] نفسه، ص60.

فقوله (قلبي جريح)، تركيب إستعاري جمع بين (قلبي) وهو اسم نكرة وبين (جريح) وهي صفة جاءت على وزن المبالغة، حتى تدلّل على مدى الحزن والألم الذي يمزّق قلب الشاعر في فراق زوجته أم البنين.

ومثله أيضاً قوله:

وكان لنا الزمان بكم ضحوكاً فصار لنا بفقدكم عبوساً[1]

فقوله:(الزمان ضحوكاً)، تركيب استعاري ربط بين (الزمان) وهو اسم معرفة وبين (ضحوكاً) وهو صفة مبالغة توحي بمدى حب الأمير لزوجته.

- الإضافة:

ويتركب من مضاف + مضاف إليه، ومثاله قول "الأمير":

عندي الأيادي البيض حيث أريتني ما كان قبـــلاً في اليقيـــن العالم[2]

لها منطق حلو به سحر بابـــل رخيم الحواشي وهو أمضى من الخال[3]

كهف الخلافة كافيهـا وكافلهـــا وما عهِـــدنا في القرن أمثـــــالا[4]

فقوله (الأيادي البيض)، و(منطق حلو)، (كهف الخلافة)، تراكيب استعارية أكدت خصوصية استخدام الشاعر للإضافة في تشكيل الاستعارة.

---

[1] الأمير، الديوان، ص95.

[2] نفسه، ص69.

[3] نفسه، ص63.

[4] نفسه، ص90.

2- حسب نقل الخواص الدلالية:

ميّز النقاد بين العديد من الاستعارات، إلا أنّ البحث آثر بعضها لاستخداماتها المتواترة في شعر "الأمير"، والتي مثّلت سمة أسلوبية ميّزت العديد من أشعاره، ومنها:

- الإستعارة التجسيمية: "Reification"

وتحصل "باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد "Concrete" بأخرى تشير دلالتها إلى مجرّد "Abstract "[1]، ومثالها قول "الأمير":

وأرجاؤه أضحت ظلامـاً وبرقــه سيوفاً وأصوات الرعــد كالبـــرق[2]

توسّد بمهدِ الأمن قد مرّت النوى وزال لغوب السير من مشهد الثوى[3]

فالشاعر قرن بين المجرّد (برقه) بالجماد (سيوفنا)؛ فالسيوف كالبرق، للدلالة على القوة والحزم، وفي المثال الآخر ربط الشاعر بين الجماد (المهد) مع المجرد (الأمن)، معبّراً بنبرة رثائية عن حزنه الشديد وألمه لفقد فرسه والذي فداه بروحه في معركة (خنق النطاح) قرب وهران.

- الاستعارة الإيحائية: "Animation"

وتحصل "باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي، بشرط ألّا تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرّد أو جماد"[4]، ومن ذلك قول "الأمير":

---

[1] سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص188.

[2] الأمير، الديوان، ص61.

[3] نفسه، ص60.

[4] سعد مصلوح، المرجع نفسه، ص188 وما بعدها.

وكسوتها النّعماء من كل محسن يعيد لمرآها الشجاع كما الخال[1]

ويلقى رياضاً أزهرت بمعـــارف فيا حبّذا المرأى ويا حبّذا الزهر[2]

قرن الشاعر في البيت الأول بين لفظة (كسوتها) وهي خاصة بالكائن الحي و(النّعماء) وهو معنى مجرد، وهي استعارة توحي بمشاعر الحب التي يكنّها الأمير لزوجته "أم البنين"، وفي البيت الثاني قرن بين كلمة (أزهرت)، وهي خاصّة بالكائن الحي، وبين (معارف)، وهو معنى مجرد، في تركيب استعاري يوحي بفيض العلم الذي يتميز به شيخ "الأمير" وأستاذه، الذي لا يرى مثيلاً له بين العلماء.

- الاستعارة التشخيصية: "Personification"

وتحصل " باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصيّة بشريّة، والأخرى إلى جماد، أو حي، أو مجرّد"[3]، وقد مثّل هذا النوع من التراكيب الاستعارية حضوراً مميّزاً في شعر "الأمير"، يقول:

أروّح نفسي بالأمانـــــي راجيـــاً سماحة دهر ضنّ يرجع كالخـــال[4]

قد خانني الصبر ما أجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدي[5]

نظرت كلامـــه فبكيـت حـــزناً وما شهـــم لفَضِـــلٍ بالسليـــم[6]

---

[1] الأمير، الديوان، ص63.

[2] نفسه، ص110.

[3] سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص189.

[4] الأمير، الديوان، ص63.

[5] نفسه، ص110.

[6] نفسه، ص97.

يحكي زفيري رعـــده ورياحـــــه وبوبلـــه حاكـى دموعـــي الوكّفا[1]

وأشقر نحتي كلّمتــه رماحهـــــم ثمان ولم يشك الجوى بل ما التوى[2]

فالشاعر يمنح المجرّد صفة خاصّة بالإنسان، فالدّهر يسامح مثْل سماحة الرجل الكريم (الخال)، والصبر يخون، فهو وثق به كسلوان له عن فراق الحبيب عسى أنْ يكون له وصل به بعد صبره، وربطت الاستعارة في البيت الثالث بين نعت إنساني (كلامه) وطرف آخر يميّز الكائنات الحيّة وهو لفظة (نظرت)، معبّراً عن مشاعر الحزن التي انتابته وجعلته يبكي حزِنا، ويعطي الشاعر للطرف الآخر الحي (زفيري) صفة بشرية (يحكي)؛ فصوت الزّفير يحكي معبّراً عن الألم والحزن الذي يلاقيه الشاعر في أَسْرِه، ويمنح الشاعر الجماد (رماحهم) نعتاً إنسانياً (كلّمَته)؛ فضربات الرّماح المتتالية لم تؤثّر عليه، وفي ذلك دلالة على القوّة والبسالة في القتال.

ويلاحظ ممّا سبق كثافة اللغة الاستعارية في شعر "الأمير"، ممّا يُدل على أهميّة الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر، وهذا يعود إلى خصوصية تعامله مع اللغة، ما مكّنه من نقل إيحاءاته النفسية ومشاعره إلى المتلقّي لجعله يتأثّر بالنص الشعري.

ج- التصوير بالكناية والرمز:

تعتبر الكناية من الآليات المهمّة في تشكيل الصورة الشعرية عند "الأمير"، حيث أسهمت في بناء العديد من صوره الشعرية، "وقد عرّفها "ابن منظور" بأنّها "لفظ أريد به لازم

[1] الأمير، الديوان، ص88.

[2] نفسه، ص53.

معناه مع جواز إرادة معناه"[1]، أي أنْ تتكلم بالشيء وتريد غيره، في حين رأى "الجرجاني" أنّ الكناية " أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة"[2]، ويرى "ابن رشيق" أنّ الكناية "تعتمد على ما يعرف بالإيماء، بأنْ تُومئ للمتلقي بالمعنى المقصود من خلال لفظها، وهذا يتطلّب منه إعمال الفكر حتى لا يقع تحت طائلة الفهم الحرفي للتركيب الكنائي"[3].

وقد مثّلت الكناية ملمحاً مهمًّا اتّكأ عليه "الأمير" للتعبير عن أغراضه بشكل غير مباشر، معبّراً من خلالها عن أحاسيسه ومشاعره، على النحو الآتي:

فهو يعبّر عن مدى أمانته وخُلُقه بقوله:

يثقن النسا بي حيثما كنت حاضراً ولا تثقن في زوجها ذات خلخال[4]

وكنّى عن مدى قوته وبسالته وحنكته في قيادة جيشه بقوله:

ومن عادة السادات بالجيش تحتمي وبي يحتمي جيشي وتحرس أبطالي[5]

وكنّى عن قوّته في القتال، فهو ساقي السّيوف بالدّماء، وقابض الروح، والقائد المقاتل، وقاهر الأعداء، والعالم المجاهد، ويفهم كل ذلك من خلال التركيب الكنائي الذي تضمنته الأبيات الآتية من قصيدة "شددت عليه شدّة هاشمية":

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص233.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

[3] ابن رشيق، العمدة، ص312.

[4] الأمير، الديوان، ص49.

[5] نفسه، ص49.

ونحن سقينا البيض بكل معرك دماء العدا والسمر أسعرت الجوى

وأسيافنا قد جردت من جفونها وردت إليها بعـــد ورد قـــد روى

فأيقن أني قابض الروح فانكفا يولي فوافاه حسامـــي مـــذ هـوى[1]

وكنّى عن خصال وأخلاق أهل البادية بقوله:

ما في البداوة من عيب تذمّ به إلا المروءة والإحسان بالبَـدَر[2]

ووظّف "الأمير" الكناية للتعبير عن علو مرتبته الإيمانية بقوله :

وحُل بكهف لا يرام جنابـــــه فمن حلّ فيه مثل من حلّ في طوى[3]

وكنّى عن غزارة علمه بقوله:

لنا سفن بحر الحديث بها جـــرى وخاضت فطاب الورد ممّن ارتوى

وإن رمت فقه الأصبحي فعجّ على مجالسنا تشهد لـــواء العنـا دوا

وإن شئت نحو فانخنا تلق مـا له غداً يذعن البصري زاهداً بما روى[4]

وكنّى "الأمير" عن قلقه وحزنه في قصيدة "دموع ونار"[5] بقوله:

إلام فـــــــؤادي بالحبيب هتـــــور ونار الجوى بين الضلوع تثور

وحزني مع الساعات يربو مجـــــدّدا وليلي طويل والمنام نفـــــور

وحتى متى أرعى النجوم مسامـــــرا لها ودموع العين تم تفـــــور

---

[1] الأمير، الديوان، ص53 وما بعدها.

[2] نفسه، ص51.

[3] نفسه، ص52.

[4] نفسه، ص54.

[5] نفسه، ص57.

أبيت كأنـــــي بالسمـــــاك موكّـــــل وعيني حيث الجدي دار تدور

وكنّى عن الاشتياق، وألم الفراق والبعد، بقوله:

فمنوا بلقياكم وإلا فـــــلا بقـــا وريح الفنا تسفي علينا إذا سفا[1]

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد وأرعـــــاه ولا يرعـــــــى ودادي

أريـــــد حياتهـا وتريد قتلـــي بهجـــــر أو بصـــــدّ أو بعـاد[2]

كما وظّف الشاعر الكناية للتعبير عن تعَجّل اللوم والعتاب بقوله:

إن كنت لسّاعاً فكن خير حية وكن نحلة ترياقها السمّ تدفع[3]

ووظّف الكناية للتعبير عن فقد الأحباب وبعدهم عنه بقوله:

جفني قد ألفا السهاد لبينكـم فلذا غدا طيب المنام بمعـــزل

سهـران ذو حزن تطاول ليله فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي[4]

ويصوّر معاناته في الأسر موظّفا الكناية للتعبير عن مشاعره بقوله:

زافرت قلبي جمر نار أجّجـــت منه دموع العين فاضت ذرّفا

قلبي الأسير لديكم والجسم في أســـر العداة معذّباً ومكتّفـا[5]

ويوظّف الكناية ليومئ بترجيح القلب على العقل في قوله:

---

[1] الأمير، الديوان، ص57.

[2] نفسه، ص58.

[3] نفسه، ص72.

[4] نفسه، ص79.

[5] نفسه، ص79.

ففارق وجود النفس تظفر بالمنى وزايل ضلال العقل إذ أنّه الحبس[1]

ويوظّف الكناية في التوسّل والتعبير عن ضعفه بقوله:

أبغي رضاك ولا شيء أقدّمه سوى افتقاري وذلي واصفرار يدي[2]

ويوظّف الكناية ليومئ عن اكتشاف أمره بين الناس بقوله:

ويسري ولو أن الظلام عداته ويسير لو كان النهار المرهفا[3]

كما استخدم "الأمير" الكناية عن طريق الرمز، محاولاً إخفاء معنى معين، وعدم التصريح به حتى لا يكون جليّاً لكلّ النّاس، وقد يكون مفهوماً للبعض.

ومن الكنايات التي بلغت مستوى الرمز في ديوان "الأمير" والتي تكرّرت بشكل لافت، استخدامه للفظة (الخمر)، إذ وظّفها "الأمير" بصور متعددة، وكنّى من خلالها عن الحب، والوجد، والإلهام، والاتصال الإيماني، ومنها قوله في قصيدة "يراع ينفث سحرا"[4]:

أتاني كتاب لا يمل سماعه كتاب كوشي الروض تزهو بقاعـــــــه

يدب دبيب الخمر في جسم سامع يعزّ علينا طرحـــــه ووداعـــــه

ومثاله أيضاً، في قصيدة "أستاذي الصوفي"[5]، يقول:

ويشرب كأســـاً صرفة من مدامـــــة فيا حبّـذا كأس ويا حبّـــذا خمـــر

فلا غول فيها لا ولا عنهـــا نزفـــة وليس لها بـــرد وليـــس لها حـــر

---

[1] الأمير، الديوان، ص125.

[2] نفسه، ص89.

[3] نفسه، ص88.

[4] نفسه، ص78.

[5] نفسه، ص111 وما بعدها.

فلو نظر الأمـــــلاك ختـــم إنائهـــا تخلو عن الأمـــــلاك طمعـاً ولا قهر

هي العلم كل العلم والمركز الـــــذي به كلّ علـــم كـــلّ حيـــــن له دور

فلا عالم إلا خبيـــــــر بشربهـــــا ولا جاهل إلا جهـول بها غـــــــرو

إذا زمزم الحـــادي بذكر صفاتهـــا وصرح ما كنى ونادى نـأي الصبـــــر

وقال اسقني خمر وقل لي هي الخمر ولا تسقني ســرّاً إذا أمكـــن الجهـــر

ترى سائقيها كيف هامت عقولهـــم ونازلهم بســـط وخامرهـــم سكـــــر

وتاهوا فليـــدروا من التيه من هـــم وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر

ومثاله أيضاً، قوله:

ولم يبق غيرنا وما كـــان غيرنـــا أنا الساقي والمسقي والخمر والكـــأس[1]

ومن خلال الأمثلة السابقة، يتجلّى لنا رمز (الخمر)، أين تمتزج الصورة الشعرية بصورة الخمرة، إشارة إلى ما تمتلكه من قيمة شعورية عند الشاعر، ممّا يولّد صورة انفعالية توحي بدلالاتها عند الشاعر، فهي لا تمتلك قوة شعورية خاصة بجوهرها (أثرها) وحسْب، بل تلتصق بلونها الذي يجعلها تبدو عند الصوفية كأنّها قائمة دون إناء، ورائحتها التي تحيل إلى الوجد الايماني، فالسكر عن الصوفية أمر عقلي وقلبي يتميز به العارفين والمؤمنين، فرمز (الخمر) لا يقصد بها الخمرة الحقيقية التي يتناولها الناس شرباً فيسْكرون، وإنّما كناية عن بلوغ درجات الإيمان عند الزهاد من الصوفية الذين يرمزون به إلى ذهاب العقل منَ الاحساس بالناس إلى التعلّق الايماني، وارتقاء القلب إلى درجات الوجد والسكر الروحاني،

[1] الأمير، الديوان، ص125.

فالشاعر جاء برمز الخمرة كناية عن المشاعر والأحاسيس التي يشعر بها الصوفي؛ فهي تمثل الإلهام، والوجد، والحب، والعلم، ونشوة السعادة، وبالتالي صارت بمثابة نوع من الترقي في المبالغة والوصف.

وبهذا شكلّت الكناية شكلاً مهمّاً من آليات تشكيل الصورة الشعرية عند "الأمير"، والذي استخدمها في التعبير عن مشاعره وأغراضه المتنوعة.

3- <u>الصورة والمعنى</u>:

اهتمّت الدراسات القديمة والحديثة بالمعجم اللغوي من حيث التركيب والدلالة، فشاعرية الأديب ترجع إلى قدرته على اختيار الألفاظ المناسبة التي تعبر عن أفكاره وأحاسيسه، وقوة وقع ذلك عند المتلقي، فالمفردات ما هي "إلّا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليفها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[1].

وقد قمنا في هذه الدراسة بتحديد أهم الحقول التي دار حولها البناء الشعري عند "الأمير"، وكيف يسهم ذلك في تميّز أسلوبه، وكيفية استخدام الشاعر للألفاظ وانتقائها وتوظيفها، معتمداً على تجربته الشعرية ومهارته اللغوية، معطياً للألفاظ معاني جديدة مليئة بالإيحاء والرمزية.

فخصائص أسلوب الشاعر والتي تميّزه عن غيره هي نتيجة مهارة لغوية في اختيار المفردات الموحية، فتفرّد الشاعر يأتي منْ قدرته على شحن الألفاظ بإيحاءات جديدة يختص

[1] سعد مصلوح ، في النص الأدبي، ص85.

بها دون غيره حتى تصبح خصيصة من خواص أسلوبه الشعري، "فالمعجم اللغوي والثروة اللفظية للشاعر أو الكاتب هو من أبرز الخواص الأسلوبية التي تميز أسلوب الشاعر وتدل على شخصيته الأدبية وتفرده بين الآخرين"[1].

والقارئ لشعر "الأمير" يجد نفسه أمام كَم كبير من المفردات التي كوّنت العديد من الصور الدلالية، إلا أنّ البحث آثر البحث في أهم هذه الصور، والتي شكّلت ظاهرة أسلوبية في شعر الشاعر على النحو الآتي:

أ- صوَر الطبيعة:

تشكل الطبيعة بعناصرها الأربعة (الماء، النار، الهواء، التراب) المرتبة الأولى في الصور الدلالية لأشعار "الأمير"، ويأتي التفصيل على النحو الآتي:

- الصورة المائية:

يمثّل (الماء) المرتبة الأولى في حقل الطبيعة؛ وجاءت مفردات هذا الحقل (الماء) تحت مفردة رئيسية هي "ماء"، وتندرج باقي مفردات هذا الحقل في فلكها، كـ"المطر، سحب، شراب، دماء، عرق، جداول، ظمأ، سيل، يبرد، أبحر، دموع، ناعورة، متدفق"، ومشتقات الماء والأماكن التي يوجد بها، ومفردات أخرى ذات صلة وثيقة به، منها:"مزن، زمزم، شليل، البحر، رش، عيوني، نهر، وادي، غريق، يشرب، كاس، خمر، اسقني، البكا، العبرات، جريح ، أديمه، ارتوى، أفاض، المنهل، مذيب، سفائن، هاتن، يصفو، جفت، حليب، المملوء، الموج، صببن، ري، ساحلا، الغسل، الثلج، العذب، الندى، العطاش، غيثا"، وكل هذه

[1] حامد صدقي، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، مجلة دراسات، دمشق، سوريا، العدد12، 2013م، ص111.

المفردات تدل على احتفاء الشاعر به، فالماء هو سر الحياة، إلّا أنّه أخذ معنى جديداً عند الأمير، لاحظ قوله:

وقد سرت فيهم سيرة عمرية وأسقيت ضاميها الهداية فارتوى[1]

يعبّر الشاعر عن سيرته العادلة في الحكم، ويشبه نفسه بعمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ ويستخدم مرادفات الماء (أسقيت، ضاميها، ارتوى)، استخداماً خاصاً، فالعصاة ضمأى، وطريق الهداية هو ماء الإيمان الذي يرتوون من نبعه؛ فالدلالة كانت قوية والمعنى موحي، يصل إلى المتلقي بزينة لغوية مبنية على ارتباط هذه المترادفات في معنى واحد استطاع الشاعر من خلاله أنْ يبرز قدراته اللغوية وتوصيل المعنى للمتلقين.

وفي سياق الفخر ببسالة جيشه في القتال، يفاخر "الأمير" مستخدماً مرادفين للماء هما:(سقينا، دماء)، فسقي السيوف بدماء الأعداء في المعارك، دلالة على الانتصار عليهم وقتل العديد منهم، فهو يقول:

ونحن سقينا البيض في كل معرك دماء العدا والسمر أسعرت الجوى[2]

وفي سياق مدح الأصحاب والأحباب، يستخدم الشاعر لفظتي (منهلاً، العطاش)، دلالة على غزارة علمهم الذي يعد كمنبع يروي العطشى، يقول "الأمير":

فلا زلتم منهلاً تحيا العطاش به ومنزلا لعفاة الخلق في الحين[3]

ويقول معبّراً عن معاناته وحزنه:

---

[1] الأمير، الديوان، ص54.

[2] نفسه، ص53.

[3] نفسه، ص76.

مذ ترحلتم أذبتم مهجتي ودموعي فائضات من كمد[1]

فرحيل الأحبّة وابتعادهم عن الشاعر جعل حياته حزينة، فالألفاظ (أذبتم، دموعي، فائضات) مرادفات لمعنى (الماء) أعطت دلالة للمتلقي بمدى الألم الذي يعانيه الشاعر في فراق أحبّته.

فالملاحظ أنّ الماء ارتبط بحياة الشاعر ارتباط القلب بالجسد، فهو مرادف لكل أغراضه، معبّراً به عن مشاعره وأحاسيسه.

- الصورة النارية:

تمثّل "النار" العنصر الثاني من صور الطبيعة، وتتكوّن هذه الصورة من مفردة واحدة وهي " نار"، ويندرج في سياقها مجموعة من المفردات: "لهيب، شواها، أشعل، احترق، هاج، جمر، أنوار، أسعرت، ملتهب، تثور، حر، ذوبي، حريق، برقه، لظى، وقد، شمس، شهب، ضوء، نيران، تأجج، سامجة، كوابس"، والنار معجميا – كما جاء في "لسان العرب "من نارت نائرة في الناس، هاجت هائجة"[2].

وقد ارتبط معنى النار في شعر "الأمير" بالحبيب وما يرتبط به، فهي نار الحزن، والهجر، والوجد، والصبر، والفراق، والبعد، والشوق، والحنين، والألم والأنين، الناتجة عن بعد الحبيب وهجره.

يقول "الأمير":

---

[1] الأمير، الديوان، ص83.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج5، "مادة نار"، ص189.

وإني –وحق الله– دائم لوعـــة ونار الجوى بين الجوانح في وقـــد[1]

غريق أسير السقم مكلوم الحشا حريق بنار الهجر والوجـــد والصـــد

غريـــق حريـــق هل بمثـــل ذا ففي القلب نار والمياه على الخـــــد

لكي تعلمـــي أمّ البنيـــــن بأنّ فراقك نار واقترابـــك مـــن خلـــــد[2]

وحدّثتها عن لوعتي وتحـــرّقـــي وقطع الليالـــي بالتأمّـــل كالخـــال[3]

فإني منـــك أولـــــى باشتيـــاق وناري فـــي الفـــؤاد لها لهيـــــب

يا قرة العين قل لي كيف بت فقد والله بتُّ وقلبـــي في لظى الحـــزن[4]

فالملاحظ أنّ آلام الحب هي سبب هذه النار التي لا تهدأ ملازمة للشاعر في مشاعره أينما حل؛ فهي لهيب، لظى، استعرت بآلام الفؤاد من شوق، وفراق، وبعد، "وقد اعتمدت الصورة على تبيان الحال التي يتلقاها الشاعر، فجاءت متباينة اللونية، لتصنع طرافتها النظمية أمامنا"[5]، وهذه الصور هي استدعاء لصور تراثية من الشعر العربي القديم.

– الصورة الترابية:

يمثّل "التراب" المرتبة الثالثة في صور الطبيعة، وجاءت هذه الصورة تحت كلمة رئيسية هي: (تراب)، واندرجت مجموعة من المفردات في سياقها، مثل: "ثرى، الطين، الصحراء، الحجر، صخر، رمل، أرض، جرف، زلزالها، كهف، الجبال، طوى، القفر، المفاوز، البيد"،

[1] الأمير، الديوان، ص60.

[2] نفسه، ص61.

[3] نفسه، ص63.

[4] نفسه، ص71.

[5] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص87.

والتراب –معجميا – كما جاء في لسان العرب، هو من" أترب الشيء، وضع عليه التراب، فترب أي تلطخ بالتراب"[1]، ومن أمثلة هذه الصورة قول "الأمير":

فلا تهزئي بي واعلمي أنني الذي أهاب ولو كنت تحت الثرى بالي[2]

فالشاعر يفتخر أمام زوجته "أم البنين"؛ "فالخطاب موجه بالعرض إلى "أم البنين"، وبالجوهر إلى الأعداء والمتآمرين"[3]، فهو البطل الذي لا يقهر، فهو يُهاب حتى ولو كان ميّتاً تحت التراب؛ وفي ذلك دلالة على الشخصية القوية للشاعر، فهو عالِ الهمّة، قوي، زرَع الرعب في قلوب أعدائه، فلا يرتاح لهم بال حتّى وهو ميت؛ لأنّه خلّف وراءه جيلاً من الأبطال الذين سوف يحملون الراية ويحافظون على نهجه.

ويستخدم الشاعر مرادفات الماء (الطين، الحجر)، مستهجناً أقوال أولئك الذين يفضّلون حياة الحواضر ويذمّون أرض البادية وأهلها، يقول "الأمير":

لا تذمنّ بيوتاً قد خفّ محملها وتمدحنّ بيوت الطين والحجر[4]

وفي نفس السياق يستخدم الشاعر لفظ التراب واصفاً أرض البادية بالمسك، للتدليل على صفائها ونقاء ترابها لأنّه تراب طاهر، فهو يقول:

ترابها المسك بل أنقى وجاد بها صوب الغنائم بالآصال والبكر[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1، "مادة تراب"، ص227.

[2] الأمير، الديوان، ص49.

[3] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص219.

[4] الأمير، الديوان، ص50.

[5] نفسه، ص51.

وعليه؛ فقد احتل التراب مكانة هامة في دلالات الشاعر، فهو الوطن، وهو المنشأ، وهو أرض الصِّبا، وصورة البادية الطيبة التي نشأ وتعلّم وترعرع فيها.

- الصورة الهوائية:

يحتل الهواء المرتبة الرابعة في حقل الطبيعة، حيث جاءت مفردة "هواء" صريحة، ومشتقة من "الهواء"، مثل: "الريح، طائر، نسيم، صبا، الزفير، هزوا، مغبر، أنفاسها، هب، ثار"، ويعرف ابن منظور "الهواء" بـ "الهواء ممدود: الجو ما بين السماء والأرض، والجمع الأهوية، وأهل الأهواء أحدها هوى، وكل فارغ هواء"[1].

ويلعب الهواء في شعر الأمير دوراً متناقضاً، فهي ريح تهب فتحوّل حياة الشاعر من الشقاء إلى السعادة والعكس، وسبب ذلك وصل الحبيب أو هجره، يقول "الأمير":

يحكي زفيري رعده ورياحه وبوبله حاكى دموعي الوكّفا[2]

الشاعر يعبّر عن آلامه في الأسر، زفراته التي شبّهها بالرعد؛ فهي كالرياح العاتية، استخدمها الشاعر للتنفيس، فكانت الرياح كأنّها مخرَج للآلام من أعماق نفسه الحزينة.

ويستخدم الشاعر لفظة (الريح) في سياق حزنه على فراق الحبيبة؛ فهي ريح قاتلة، يقول "الأمير":

فمنّوا بلقياكم وإلا فلا بقا وريح الفنا تسفي علينا إذا سفا[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، "مادة هواء"، ص370.

[2] الأمير، الديوان، ص88.

[3] نفسه، ص57.

فالملاحظ أنّ "قول الشعر ونظمه ضرورة وتكملة لشخصية الأمير باعتباره يشكّل متنفسّاً أساسياً في عملية الضيق والشدة التي تمر بها نفسيته وعواطفه، وخاصة في أوقات غيابه عن زوجته وأحبائه مدة طويلة"[1].

ويتحدّث الشاعر عن وطيس الحرب وشدتها، مستخدماً مرادفات للريح: (ثار، نقع، مغبر)، للدلالة على شدة القتال الذي لا يستطيعه إلا الفارس الباسل والمحارب المقدام، يقول "الأمير":

وما كلّ مَنْ يعلو الجواد بفارس إذا ثار نقع الحرب والجو مغبر[2]

فالريّاح في شعر الأمير كانت لها دلالات مختلفة كالتّنفيس والتعبير عن القلق والحيرة وآلام النفس وفراق الأحباب وجوّ الحروب.

وعليه، فقد لعبت الطبيعة بعناصرها الأربعة (الماء، النار، الهواء، التراب)، دوراً بارزاً في المعجم الشعري للأمير لشدّة قربها من نفسه، إلى جانب صور دلالية أخرى لم نذكرها، إلا أنّه كان لها بعض الحضور المؤازر، مثل: (النبات، الطير، الحيوان، الشجر)؛ فرهافة حسّ "الأمير" وعاطفته لها أثر كبير في هيامه بالطبيعة ومظاهرها، فالشاعر يلجأ إلى الطبيعة هروباً من الواقع الذي يتعارض مع طموحاته، أو أنّه يسعى لإيجاد بديل يستطيع من خلاله أن يعبر عن آلامه ومشاعره، وكأنّه يحس بالأمان والطمأنينة وهو يلجأ إلى الطبيعة بجميع مظاهرها.

---

[1] بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، ص38.

[2] الأمير، الديوان، ص109.

ب- صوَر الحواس:

مثّلت الحواس (السمع، البصر، الشم، الذوق، اللمس) اهتماماً كبيراً عند الشاعر؛ حيث شملت جل تجاربه الشعرية، إلى جانب مفردات "الشعور" و" القلب "، وتوزعت كالآتي:

- الصورة البصرية:

جاءت حاسّة "البصر" في مقدمة الحواس التي استخدمها الشاعر؛ حيث كان لها دور كبير في عالمه الشعري، مُتّكِئاً على مفرداتها في توصيل عاطفته؛ فالرؤية تجعله يرى جمال المحبوب ويستأنس به، وقد جاءت مفردات "النظر" على النحو الآتي:

"نواظري، نظر، عين، الرؤيا، أرى، أبصرتهم، حجابه، جفنه، تجلى، شاهدت، البصر، المرأى، اكتحلت، مشاهدة، بدا، نواظر، رأيتك، باصر، الدموع، ترقبه، شهادة، يبدو، بنتم، شاخصة".

فالمحبوب عند الشاعر هو أجمل ما يمكن أنْ ترى العين من الخَلْق؛ فهو جمال العالم، كل ذلك للدلالة على علو مكانة هذا المحبوب على قلب الأمير، فهو أحبّه قبل أنْ يراه؛ حيث كان يسمع عنه فقط وإذا به يراه مشاهدةً وتكليماً، يقول "الأمير":

لا غرو إن أحببتكم من قبل ما شاهدتكم أنت جمال العالـــم[1]

كانت على سمعي تغار نواظري حتى رأيتك أنت أنت مكالمي[2]

ويقول مدلّلاً على محبّته لأصحابه:

[1] الأمير، الديوان، ص69.

[2] نفسه، ص69.

فما نظرت إلى شيء بدا أبدا إلّا وأحباب قلبي له لاحوا[1]

ويظل حب "أم البنين" يشغل أشعار الأمير، فهي تعذّبه بدلالها، بهجر وصد وبعاد، وتتجاهل عذابه كي يزداد شوقاً لها وحبّاً فيها، يقول "الأمير":

وتعمى مقلتي إما تناءت وعيناها تعمى عن مرادي[2]

وتتزيّن العين بالكحل فرحاً برؤية الأحباب حتى يسري ذلك السرور في كل الجسم وكأنّه خمر(حمياهم) خالط عروق الود فصار الجسم كله نشوان (عقل ونفس وأعضاء وأرواح)، فهو يقول:

يا من إذا اكتحلت عيني بطلعتهم وحققت في محيا الحسن ترتــاح

دبّت حميـــــاهم في كل جوهــرة عقـــل ونفـــس وأعضاءٌ وأرواح[3]

وعليه فالعين وما قاربها من مرادفات كانت بالنسبة للشاعر مصدر سعادة؛ فهو يرى بها الأحباب ويشاهد بها الجمال.

- الصورة الشميّة:

جاءت الصورة الشميّة في المرتبة الثانية من صور الحواس؛ حيث استخدمها الشاعر في التعبير عن الجمال والحب والفرح؛ وقد جاءت مفردات الشم على النحو الآتي:"شم، عطر، استنشق، المسك، نفحة، نشوان، الرياحين، ريح قرنفل، طيب، عبير، لطيف، أذكى، عبقا، تبخر، عود الطيب، ورد، نسيم، ينعشني، تضوع، القرنفل، الكافور".

---

[1] الأمير، الديوان، ص114.

[2] نفسه، ص59.

[3] نفسه، ص114.

فالشاعر مولع ببيئته التي نشأ تربّى وكَبُر بها، وعاش مستنشقاً لنسيمها الصافي الطيّب الذي يشرح النفس ويبهج الروح؛ فهو يتمتع بمظاهرها الطبيعية الخلّابة، من رياض كالجنان تبعث أزهارها ريحاً عطرة، وهي دلالات على جمال البادية وصفاء هواءها وبهجة مناظرها، يقول "الأمير":

أو جلت في روضة قد راق منظرها بكل لون جميـــل شيّـــق عطر

تستنشـــق نسيماً طـــاب منشقـــا يزيد في الروح لم يمرر على قذر[1]

ويبعث الشاعر تحياته بسلام أحلى من المسك والعطر، دلالة على التقدير والمحبة، يقول "الأمير":

سلام عليكـــم دائـــم متتابـــع له نفحة من دونها المسك والعطر[2]

ويستخدم الشاعر "الشم" في معنى يرمز به للخمرة الصوفية التي تحتل مكانة ذات دلالة معنوية كبيرة ، يقول "الأمير":

وفي شمها حقا بذلنا نفوسنا فهان علينا كل شيء له قدر[3]

ويمدح حديث أحبابه (الشهداء) في الجَنّة بالألفاظ (أذكى، أحلى، عبير، قرنفل)، وهي دلالات تعبر عن ما يلقاه أصحابه من نعيم بعد أنْ ثووا، يقول "الأمير":

واهدي إلي من بالرياض حديثهم أذكـــى وأحلـــى من عبير قرنفـــل[4]

---

[1] الأمير، الديوان، ص50.

[2] نفسه، ص73.

[3] نفسه، ص112.

[4] نفسه، ص85.

- الصورة الذوقيّة:

جاءت حاسة "الذوق" في المرتبة الثالثة من مفردات الحواس؛ حيث ارتبط "الذوق" أحياناً بوصل الأحباب، وتعلّق في أخرى بالألم، الجمال، الحب، فتذوق الشاعر كان روحياً يعلو بالنفس أو نفسياً يزهو بها؛ وقد جاءت مفردات "الذوق" على النحو الآتي: "طعم، أحلى، أملح، المليحة، لذيذ، طيب، حلو، تعسّل، أشهى، يروق، مرار، ألم".

فالنِّعَم لذيذة عندما تأتي من عند المحبوب، وتكون أحلى إذا اقترنت بوصله، فهو يقول:

كل نعمائكم لذيذ ونعيم الوصل أحلى[1]

وشراب الهوى له طعم خاص في العالم الشعري للأمير، يقول "الأمير":

فيا ويح ما أعلل النفس في الهوى ولا أرتجي وصلا ولا أرتجي سلوا

فقل للذي ما ذاق طعـــم شرابنـــا وخاض بحرن حقيقاً ولا دعــوى

إليك تنحا إنّنـــا خضنا أبحـــــرا وتلك البحار بعدنا تركت رهـــوا[2]

ويظهر الذوق عند الشاعر بمعنى آخر، فكلام شيخه ومعلّمه في تلقين العلم مثل الأكل الشهي، فهو أشهى من الدر، دلالة على تقدير الشاعر لشيخه من جهة، وللعلم والعلماء من جهة أخرى، يقول "الأمير":

لمجلسكم أعلى الكرامة عندنا ولفظكم أشهى إلينا من الدر[3]

---

[1] الأمير، الديوان، ص130.

[2] نفسه، ص131.

[3] نفسه، ص70.

- الصورة السمعية:

جاءت حاسّة "السمع" في المرتبة الرابعة من مفردات الحواس، حيث ارتبط "السمع" بسماع صوت الحبيب، وقد استخدمه الشاعر لإظهار ما بداخله من أحاسيس، فالسمع يزهو بالفؤاد مثلما يحزنه، لأنّ للكلام تأثير نفسي كبير على قلب السامع وذهنه، وقد جاءت مفردات "السمع"، على النحو الآتي:"سامع، أنين، رجع الصدا، الأثر، منتبه، طرب، آذانهم، تزهو".

يقف الشاعر مسروراً، متحدّثاً عن رسالة وصلته من صديق عزيز، فهو يقول في قصيدة "يراع"[1]:

أتاني كتاب لا يملُّ سمـــاعـــــه كتاب كوشي الروض تزهو بقاعه

يدب دبيب الخمر في جسم سامع فيطربنا إسماعـــــه وسماعـــــه

فالكِتَاب الذي وصل الشاعر كان مسموعاً، سرى في عروق جسمه سريان الخمر في جسم السكران، وفي هذا دلالة على فرح "الأمير" وسروره الكبير بهذا الخطاب السمعي الذي كان ينتظره.

ويستخدم لفظة (آذانهم)، للدلالة على صمم آذان ملوك الأرض عن سماع أخبار "الأمير" وصحبه في مقارعة الأعداء، يقول "الأمير":

فنحن بضوء الشمس والغير في دجى وأعينهـــم عمـــــــى آذانهم وقـــــر[2]

---

[1] الأمير، الديوان، ص78.

[2] نفسه، ص113.

- الصورة اللمسية:

جاءت حاسة اللمس في المرتبة الخامسة من مفردات صور الحواس؛ حيث جاءت مفردات "اللمس" على النحو الآتي: "مسها، مسا، مس".

واللمس عند الشاعر ليس لمساً حسيّاً بل هو لمس من نوع آخر، فقد جعل من الألم (الضر) شيء محسوس يُتلمس، مدلّلاً على صعوبة هذا الذي يقْلوه (يبغضه أو يجفوه) الناس وخاصة القربى من الأصحاب، يقول "الأمير":

وحينئذ يقــلاه كل مصاحـــب ومن مسّ هذا الضّر هيهات أن يبرا[1]

وفي قصيدة "لبيك تلمسان"، يشبّه الشاعر "تلمسان" بالمرأة التي استغاثت به فلبّى نداءها مسرعاً، وحرّرها من المعتدين، وعشقها وتزوّجها، فأصبحت حليلته وعروسه، ولم يأخذها غيره، فدلالة (مسّها مسّاً)، أي لم يقترب منها العدو أبداً، كما في قوله:

وآخر لم يعقد عليها بعصمة وما مسّها مسّاً أبان رضاها[2]

وعليه فالشاعر استخدم حاسة " اللمس" بدلالات غير محسوسة للتعبير عن عواطفه وأحاسيسه.

- صُوَر الشعور والقلب:

تحتل مفردات "الشعور والقلب" المرتبة الأولى في شعر "الأمير"؛ فقد استخدمها في كل تجاربه الشعرية، معبّراً من خلالها عن مشاعره، اعتقاداته، وأغراضه المختلفة، رابطاً بينها

[1] الأمير، الديوان، ص79.

[2] نفسه، ص47.

وبين مفردات الصور الأخرى في سبيل توصيل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي، ليجعله يتأثر ويتفاعل مع أشعاره، وجاءت مفرداته على النحو الآتي: "الحب، المحبوب، أحباي، الفؤاد، القلب، الحزن، الجمال، الحسن، الصب، الهوى، هام، عطفه، يسعدني، الوجد، الشوق، سقيم، حنيني، أنيني، زفرتي، مكلوم الفؤاد، البكا، الدموع، العتب، اللوم، تضحك، الإدلال، ينشرح، الوداد، يروم، فرحي، مغرم، لوعة، العشق، الشكوى، الكئيب، الشجي، عبوسا، سلوان، العبرات، الفراق، السرور، الندم، الخوف، الرعب، سهران، السهاد، محنة، نحسي، غاضبة، مودة، مرار، عذاب، حنوا، الوجد، ولهان، أشعر، العاشقين، أحباب، الهجر، الصد، ألم، حرقة، هيمانا".

فالشاعر في توصيل مشاعره وعواطفه، يتنقل بين الرؤية الحقيقية، تلك التي تجعله يرى من يحب عياناً، والمعنوية التي تعتمد على الذاكرة والخيال والأحلام ورجاحة الرأي وقوة العلم والفطنة والذكاء.

فالحبيبة أنهكت الشاعر ببعادها وهجرها له؛ فهو دوماً في حزن لفراقها، فهي تعذّبه وتُتعب فؤاده وتُسهر عيناه، ومع ذلك يبقى مرتبطاً بها لشدّة حبّه لها، يقول "الأمير" في قصيدة"بنت العم"[1]:

أقاسي الحبّ من قاسي الفـؤاد وأرعـاه ولا يرعـــى ودادي

أريد حياتها وتريـــــد قتلـــي بهجر أو بصـــدٍّ أو بعـــاد

وأبكيها فتضحك مـــــلء فيها وأسهر وهي في طيب الرقاد

[1] الأمير، الديوان، ص58.

فالشاعر من خلال هاته الأبيات يكون قد "حشد أهم ما يمكن أن يكون صفات ونعوت لشخص محبوبته، وقد تعلّقت هذه الصفات بالمستوى المسلكي والمسلك المزاجي، فالشاعر حدد صفات حبيبته وادعى عليها ما اعتدناه من تظلمات الشعراء ضد حبيباتهم الممتنعات"[1]، ممّا يدل على مجانبة "الأمير" لشعراء التراث العربي وسيره على نهج الشعراء القدامى.

وقد أضنى الحنين والشوق وألم البعد قلب الشاعر حتى صار دمعه كالمطر المنهمر، يقول "الأمير":

وأبثثتها وجدي وما بين أضلعي من البعد والأشواق والدمع كالخال[2]

وبنوع من العتاب واللوم لحبيبته وزوجته "أم البنين"، وبنوع من الألم والحسرة لما آلت إليه حياته من الألم والحرقة، يبثّ الشاعر أحزانه في هوى محبوبته، يقول "الأمير" في قصيدة "مسلوب الرقاد"[3]:

ألا قل للتي سلبت فؤادي وأبقتني أهيم بكلّ وادي

تركت الصبّ ملتهباً حشاه حليف شجى يجوب بكل ناد

ويعطي لفراق الحبيبة وبعدها، دلالة المرض والألم (الأوجاع) التي يعانيها، فهو يقول:

أقول لمحبوب تخلّف من بعدي عليك بأوجاع الفراق والبعد[4]

---

[1] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص199.

[2] الأمير، الديوان، ص63.

[3] نفسه، ص57.

[4] نفسه، ص60.

ويشكو آلامه، للدلالة على ما يلقاه في سبيل الحب، كما في قوله:

وأشكوك ما قد نلت من ألم وما تحمّله ضعفي وعالجه جهدي[1]

ويتساءل في حيرة عن عودة الحب بعدما طال البعد؛ فهو في خوف وقلق، فهو يقول:

هل الغزال الذي أهواه يسعفني بالوصل يوما كما قد كان في العهد[2]

وبناءً على ما سبق، فقد مثّلت الحواس جانباً مهمّاً في إظهار أحاسيس الشاعر وعواطفه، حيث تكاتفت جميعها في إبراز علاقة الشاعر بمن يحب ومدى انعكاس ذلك على نفسيته وحياته.

ج- الصور اللونية:

تندرج مفردات هذا النوع من الصور تحت كلمة "ألوان"، حيث توزعت مفرداته على الكلمات:"اصفرار، بيضاء، صفراء، مُورّد، السود، سواد، السواد، أسمر، تلوين، محمر"، إلى جانب بعض كلمات متصلة بهذا الحقل، وأخرى واردة في حقول أخرى لها صلة باللون، مثل:"البيض، تزيين، تلوين، الرسم، صورة، الدم، ظلام، منظر، الشّعر، سحب، رمال، دجى، ليل، مساء، ضوء، ظلامه، النهار، الشيب، الصبح، نور، الشمس، القمر، البدر، الطلاوة، العقيق، العشي، دماء، ظِل، حليب، مظلم".

وتعطي الألوان إحساساً متبايناً بالحياة يختلف من شخص لآخر، فمن النّاس من يحب اللون الأحمر، والبعض يحب الأخضر أو الأبيض أو الأسود وهكذا.

---

[1] الأمير، الديوان، ص61.

[2] نفسه، ص62.

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ عدم اهتمامه الكبير بهذا النوع من الصور؛ إذْ لا نكاد نجد إلا بعض المفردات القليلة في مواطن ومتفرقة، ويتجلّى عالمه الشعري مِنْ خلال اللون الأصفر، ولونين أساسيين فقط هما الأسود والأحمر مازجاً بينهما كأنّه عالم ليلي ملبّس بالظلام.

وقد استخدم "الأمير" الألوان بإيحاءات، دارت دلالاتها حول عدد من المواضيع منها: الحب والعشق، الشجاعة والقوة، والفخر، والكرم، والخوف، والحزن، والذل، والهزيمة وغيرها؛ حيث مثّلت ما يسمّى بشاعرية أو رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية.

- اللون الأبيض:

ورد اللون (الأبيض) بصورة مباشرة، مثل: بيضاء، ومنها ما يدل عليه بصورة غير مباشرة مثل: النهار، الشيب، الصبح، واللون الأبيض هو لون الصفاء والطهارة؛ لكن الشاعر انزاح به إلى دلالات أخرى لتحقيق أغراض جمالية تتعلق بحالته النفسية المسيطرة عليه تبعاً لسياق الموضوع.

وجاءت دلالة اللون الأبيض بمعنى الفضة، كما في قوله:

وحسبي بهذا الفخر من كل منصب وعن رتبة تسمو وبيضاء أو صفرا[1]

وجاء الأبيض بلفظ "البِيض" بمعنى (السيوف)، كما في قوله:

لهم لسن العلوم لها احتجاج وبِيض ما يثلمهـــا النـــــزال[2]

[1] الأمير، الديوان، ص45

[2] نفسه، ص47.

وجاء الأبيض بلفظ "النهار"، دلالة على نصاحة الوجه الذي هو مرآة للقلب، كما في قوله:

ويسلبني الحياة إذا تبدّى بوجه في الإضاءة كالنهار[1]

وجاء الأبيض بلفظ "البِيض" بمعنى (الصفاء من الذنوب)، كما في قوله:

عندي الأيادي البِيض حيث أريتني ما كان قبل في اليقين العالـــــــم[2]

وجاء الأبيض بلفظ "الشيب"، دلالة على الشيخوخة والكبر، كما في قوله:

منازل من أهواه كهلاً ويافعاً إلى أن صرت بالشيب في البرد[3]

والمعروف في الشعر العربي أنّ اللون "الأبيض" كان الغالب على أشعار القدامى والمحدثين؛ وقد مثّل عندهم دلالات: الصفاء، الطهر، النقاء، الفرح، السلام، الجمال، الجلال، رهافة السيف، الفضة؛ وقد سار "الأمير" على نهج من سبقوه في اختياره للون "الأبيض" بدلالاته المألوفة.

- اللون الأسود:

ورد اللون الأسود بطريقة مباشرة مثل: أسود، سمر، السواد، أو غير مباشرة مثل(الليل، الدجى، ظلماء، العشي)، واللون الأسود غالباً ما تعافه النفس لارتباطه بمواضيع مثل: الخوف، الموت، الظلم، الفقر، لكن الشاعر جعله يتحوّل في دلالاته من المعنى العام إلى معان ودلالات جديدة تنوّعت بين معاني الحب، والعشق، والخوف، والرعب، والذل، والصبر،

[1] الأمير، الديوان، ص58.
[2] نفسه، ص69.
[3] نفسه، ص100.

والشجاعة، كما في قوله:

يا سواد العين يا روح الجسد يا ربيع القلب يا نعم السند[1]

فاللون الأسود جعل من الحبيبة كلّ الناس، وجعل منها لون العيون التي تدخل السعادة على الشاعر برؤيتها، فالشاعر جعل من اللون الأسود معبّراً عن هيامه وحبّه الكبير للحبيبة التي تمثل (عين) الشاعر، أي أغلى ما يملكه.

وينتقل اللون الأسود في شعر "الأمير" إلى معنى آخر، بدلالة جديدة (الحِبر)، فهو يقول:

سرّح سوادك والطروس سماء ما للسماك لدى العروس علاء[2]

– اللون الأحمر:

يكثر ورود اللون "الأحمر" في وصف الدماء والجراح والقتل، لكن الشاعر جاء به للتعبير عن دلالات جديدة مثل : الحب، الفقر، القوة، التهديد، الخمر، كما في قوله:

وإذا جرى ذكر العقيق وأهله أجرى العقيق تأسّفا وتلهّفا[3]

فالشاعر وهو يعبّر عن شوقه وحبّه لأرض الحجاز أتى بلفظة واحدة (العقيق) بمعنيين مختلفين، فالأول مكان في الحجاز، أمّا الثاني فهو حجر كريم أحمر اللون، فالشاعر يتذكّر وهو في الأسْر أرض الحرمين، ويعطي للحجر (العقيق) معنى التأسّف والتلهّف، وهي

[1] الأمير، الديوان، ص79.
[2] نفسه، ص98.
[3] نفسه، ص88.

مشاعر إنسانية، حتى يدلّل على مدى الألم الذي يعانيه داخل السجن، حتى صار الحجر الأحمر يشتاق له ويألم لأجله.

ويأخذ اللون "الأحمر" دلالة أخرى عند الأمير؛ حيث يأخذ معنى الخمر كما في قوله:

ويشربُ كأساً صرفة من مدامة فيا حبّذا كأس ويا حبّذا خمر

ولا هو بعد المزج بأصفر فاقـع ولا هو قبل المزج قان محمر[1]

- اللون الأصفر:

استخدم الشاعر اللون "الأصفر" في وصف الضّعف، المرض، والذّهب، ؛ فهو يعبر عن ضعفه وعدم امتلاكه للقوة كما في قوله:

أبغي رضاك ولا شيء أقدّمـــه سوى افتقاري وذلّي واصفرار يدي[2]

و يأخذ اللون "الأصفر" دلالة "الذّهب"، كما في قوله:

وحسبي بهذا الفخر من كلّ منصب وعن رتبة تسمو وبيضاء أو صفرا[3]

وعليه، فالشاعر جعل من الألوان: الأسود والأحمر، والأصفر أساساً لعالمه الشعري، فحياته كانت بين شخص الرجل المجاهد الذي يخرج بالليل يترصد الأعداء مقاتلاً، يشتاق للأحباب فلا يجد لهم وصلاً، ويرجو فكاك أسره وليس له إلى ذلك مخرجاً، يقوى أحياناً ويضعف مريضاً أو مجهداً مرّات أخرى.

---

[1] الأمير، الديوان، ص111.

[2] نفسه، ص89.

[3] نفسه، ص45.

د- الصوَر الدينية والروحية:

يحتل حقل المفردات الدينية والروحية الاهتمام البالغ، والمرتبة الأولى في شعر "الأمير"، حيث توزّعت مفرداته على كامل تجاربه الشعرية.

وجاءت مفردات هذا الحقل على النحو الآتي :"لفظ الجلالة (الله)، الإله، إلهي، رب، مولاي، محمّد، وحي، إلهام، تغفر، الحمد، العرش، الأملاك، الدين، الدنيا، الإمام، مجاهد، عالم، عقل، نفس، مكارم، الأخلاق، المصطفى، النبي، الخلق، خالق، مصور، حب، هدي رحيم، خبير، رسول، فضل، جنة، فردوس، قاصرات الطرف، قادر، الحور، تقوى، الأخرى، الصدق، الخُلق، الروح، الصابرون، الموت، العمر، الهداية، جنان، قابض، مشرك، ذنب، المنايا، جهاد، الرحمن، موسى، يوسف، لقمان، النبوّة، عمرية، نعمة، داعياً، غيب، عبد، بشير، الرضى، تعالى، الوفاة، رضوانك، الحشر، مكة، الإسلام، سلام، السلام، كريم، الحديث، القرآن، الصحف، التوراة، ألواح، الإنجيل، الخلد، حرق، جحيم، كون، روح القدس، شهيد، ذنب، مغفور، القيامة، الأكفان، الصعقة، الحج".

والمتابع لمفردات هذا الحقل يدرك أنّ مفهوم "الدين" له دلالات خاصة عند "الأمير"؛ ونجد تأثير ذلك على معظم شعره إنْ لم نقل كل قصائده.

فهو يمدح نفسه مستخدماً لفظة (هاشمية)، للدلالة على نسبه الشريف، حيث يقول:

شددت عليه شدة هاشمية وقد وردوا ورد المنايا على الثوى[1]

[1] الأمير، الديوان، ص54.

ويعبّر عن مشاعر الحب ليعطي للفظة الدينية (شرعة) معنى معبّر عن الوجدان، للدلالة على أنّ للحب قانون عند الماضين، فهو يقول:

وفي من مضوا في شرعة الحب والهوى له أســـوة فليصبـــرن لبـــلاء[1]

ويأخذ اللفظ الديني (تقوى) معنى القوّة من خلال لفظ (العز)، ومعنى الحُسن من خلال لفظ (الجمال)، دلالة على أنّ عزّة المسلم في تقواه والأعمال الحسنة لليوم الآخر، يقول "الأمير":

وبالله أضحى عزّنا وجمالنا بتقوى وعلم والتزود للأخرى[2]

وتأخذ الألفاظ الدينية (محجوج، كعبة) معنى آخر، حيث شبّه الشاعر شيخه وكأنّه كعبة يحجّ الناس إليه من كلّ حَدب رجاء أن ينتفعوا من علمه، كما في قوله:

ولا زال محجوج الأفاضل كعبة وممدوحة أفعالـه وطبـــاعـــه[3]

وجاءت اللفظة المركبة (جنة الخلد) للدلالة على شرف مجالس العلم، فهو يقول:

ما جنّة الخلد إلا في مجالسهم فيها ثمــار وأطيـــار وأرواح[4]

ويعبّر الشاعر عن مشاعره مستخدماً لفظة (شهيد)، للدلالة على قتيل الشوق والغرام، فهو يقول:

وكم من شهيد مات بالشوق والفنا محب لذاك الحســـن لو كان قــدرا

---

[1] الأمير، الديوان، ص64.

[2] نفسه، ص45.

[3] نفسه، ص78.

[4] نفسه، ص116.

وكم من شهيد للغـــرام مشاهـــد لبعض الذي شاهدت مات فأقبـــــرا[1]

كما نجد من بين تأثيرات الجانب الديني على شخصية "الأمير" وجود مفردات "السلاح والحرب" متداخلة تماماً مع مفردات هذا الحقل، منها ما ورد في القرآن الكريم، وأخرى وردت في الأحاديث النبوية الشريفة، منها: "رماحهم، الوغى، الجيش، لواء، الجحفل، حاربوا، ضاربوا، جاهدوا، قاتلوا، العداة، أسير، دماؤهم، اقتحام، أسرجوا، الموت، كتيبة، السيوف، الصيقل، أسير، قتيل، مكتفا، نار الحرب، حريق، مهزومة، قرار، حصن، سمر"، مثل استخدامه لفظة (أسير)، تعبيراً عن ألام الهوى، كما في قوله:

غريق أسير السقم مكلوم الحشا حريق بنار الهجر والوجد والصد[2]

وممّا سبق، يتجلّى بأنّ صور "الأمير" الشعرية تتمحور حول المحبوبة، والتي سعى إلى إبراز مشاعره نحوها في معظم أشعاره؛ فقد استطاعت الحبيبة أنْ تعطي المفردات إيحاءات مختلفة بسياقات متنوعة، فما أمكن للشاعر من قدرات فنية ولغوية من خلال تجاربه الشعرية يؤكّد للمتلقي صدق عاطفته، ومهارته في اختيار الكلمات المناسبة التي تؤثر في السامع، وتبعث في أذهان المتلقين معان جديدة بأشكال متنوعة.

[1] الأمير، الديوان، ص122.

[2] نفسه، ص61.

خاتمة

خـــاتمـــــة

مـن خـلال دراسـتنا لأشـعار "الأميـر"، بدايـة مـن البنيـة الصـوتية ووصـولاً إلـى البنيـة البلاغية الدلالية، نتبيّن النتائج الآتية:

فمن الجانب الصوتي، أثبت البحث على أنّ الشاعر لم يلتزم بوزن محدّد اتجاه موضوع محدد، ولم يلتزم بقافية واحدة في تجربة واحدة، حيث استخدم الأمير سبعة بحور شعرية فقط من البحور الستة عشر الخليلية، واحتل بحر "الطويل" المرتبة الأولى في شعره بـ (33) قصيدة، بنسبة (40,74 %)، والطويل كان شائعاً في القديم بنسب مرتفعة، وهذا يبين تراثية الأمير في استخدام البحور الخليلية.

وقد كثر استخدام الزحافات والعلل في بحور الأمير الشعرية وأبرزها القبض، والحذف، وجميع الأوزان جاءت تامة عدا بحر الرمل الذي جاء مجزوءاً، كما لوحظ سيطرة القافية التقليدية ذات الروي المتكرر على معظم أشعار الأمير، مع ارتفاع نسبة القافية المطلقة ذات الروي الواحد المتحرك عن نسبة القافية المقيدة.

ولوحظ كثرة استعمال الشاعر لحروف الروي (الراء، الدال، اللام، النون)؛ وهي حروف شائعة في الشعر القديم، مع ارتفاع نسبة حركة (الكسرة) أكثر من (الفتحة) و(الضمة) في القوافي المطلقة، وهذا يرجع لكثرة مواقف الحزن والألم في معظم تجاربه، كما كان مصدر الروي (الحنك والشفتان)، ومخارج أصوات الروي من الحنجرة إلى الشفتين.

ومن تجديدات الشاعر في قصائده، لوحظ تنويعه في القافية الداخلية، كاستخدامه للترصيع، والتصريع في أشباه المطالع، والتضمين، والتدوير، مع ارتفاع نسبة التصريع في مطالع العديد من القصائد.

وقد أكثر الشاعر من تكرار الأصوات بصورة ملحوظة؛ وهي على الترتيب : (اللام، الميم، النون، الراء، العين، السين)، ولميل الأمير لهذه الأصوات دون غيرها دلالة على نزوعه نحو النبرة الخطابية العالية في مواقف الحرب والفخر، ونحو نبرة الهدوء في مواقف الحنين والشوق المرتبطة بالغزل.

وشكّل تكرار الألفاظ حضوراً مميزاً في شعر الأمير، حيث جاء بصيغ متنوعة تبعاً للحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر من جهة، وكذا السياق الذي ترد فيه اللفظة من جهة أخرى.

ومّا من الجانب الصرفي، فقد اهتم الشاعر بهذا الجانب مستخدماً صيغاً قياسية معروفة وأخرى سماعية، أمّا من جهة التركيب فقد استخدم الشاعر التقديم والتأخير للتعبير عن أغراضه المختلفة والتأكيد عليها، واستعمل أسلوب الحذف كبنية تركيبية، وذلك يرجع إلى طبيعة أسلوبه الذي ينزع نحو سرعة إيصال المعلومة وتوخي الاقتصار وتوقي الإطناب، وتنبيه المتلقي، متجاوباً مع الضرورات الموسيقية من وزنٍ والتزامٍ بالقافية.

ومّا من الجانب البلاغي الدلالي، فقد اهتم الشاعر بالصورة الشعرية، فالأمير وككل الشعراء تؤثر في شعره مؤثرات داخلية وأخرى خارجية، وعليه فقد أكثر من التشبيهات والاستعارات والكنايات في سبيل عرض تجربته الشعرية.

وقد تنوعت الصور الدلالية داخل النص الشعري للأمير، إلا أنّه ومن خلال الدراسة يبدو جليّاً شيوع الصور الدينية والحربية، تليها صور الشعور والقلب، فالشاعر عالم دين ومجاهد وإنسان وفيّ لأصدقائه وأحبّائه.

ولاحظنا من خلال مقاربتنا الأسلوبية لشعر الأمير بعض الملامح التي ميّزت شخصيته الفنيةعلى النحو الآتي:

– جعل الأمير من شعره منبراً لتمجيد قومه وإظهار شجاعته وعلو همته وهامته، زد إلى ذلك تلك النبرة الفخرية التي يغازل فيها محبوبته بتشبيب مليء بالعاطفة الصادقة لزوجته أم البنين، معبّراً لها في سياق أشعاره عن حبّه وشوقه وعن ألم الفراق والبعد، شجاعته وأحواله في غربته.

– سخّر شعره لخدمة قضايا دينية، اجتماعية، سياسية، أدبية...

– ربطت الشاعر علاقة حميمية قوية بزوجته "أم البنين" انعكست على معظم أشعاره.

– كما أظهرت الدراسة مدى ارتباط الشاعر بأصدقائه وجيشه وقومه ودينه.

– لم يكن الأمير شاعراً عابثاً، بل رساليّاً جادّاً في حياته يعيش لأجل دينه وقومه وصاحب مبادئ وهمّة عالية.

– يظهر من خلال شعره انعكاس شخصيته على سمات شعره الأسلوبية، مما يدفعنا للقول بأنّه كان شاعراً متميّزاً في عصره، صادقاً في شعره، حيث عبّرت تجاربه الشّعرية عن صدق عاطفته، فهو الإمام العالم والفارس الأمير، الذي ليس له عند أصدقائه إلا المحبة الصادقة والود المتبادل، يشتاق لهم دوماً ويَحِنُّ لقومه وعشيرته.

– انعكست العاطفة على لغته الشعرية، ومن ثَمّ كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها ميّزت أسلوبه.

– كان التكرار هو الظاهرة الأسلوبية الأبرز في شعره وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره، مترجماً عن حالته النفسية، ممّا أثرى موسيقى أشعاره، تلك العاطفة التي ميّزت شعره تجعل القارئ يلمح تلك الانفعالات النفسية التي توافق المواقف التي مرّ بها الشاعر.

– عبّر الأمير عن ذاته الحقيقية بكل صدق دون تزييف، فمن خلال ديوانه نرى الأمير ذلك الإمام الصوفي، الإنسان، الشاعر، الفارس، الأمير؛ فهو عندما كان ينْظم شعره لم يكن يتوجه به إلى الآخرين بقدر ما كان يعبّر به عن ذاته ومشاعره، فهو موهوب وليس متكسّب بالشعر.

كما لوحظ من خلال الدراسة، انسجام بين الظواهر الأسلوبية المميّزة لشعره مع شخصيته الحقيقية، وبالتالي فإنّ الأمير استطاع أنْ يرينا نفسه من خلال ديوانه بكل صدق.

وختاماً نرجو من خلال هذا البحث أنّنا تمكّنا من إماطة اللثام عن جوانب هامّة من الشخصية الأدبية للأمير عبد القادر الجزائري، كما نرجو أنْ يكون هذا البحث بادرة لبحوث أخرى تثريه وتتيح مجالات وآفاق أوسع للبحث والدراسة.

ملحق

في مختصر سيرة

"الأمير عبد القادر الجزائري"

- ملحق في مختصر سيرة الأمير عبد القادر الجزائري

هو عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى، ولد بتاريخ: 23 رجب 1222هـ، الموافق لـ: 26 سبتمبر 1807م[1] غربي مدينة معسكر، في قرية اختطّها جدّه مصطفى، واشتهرت بالقيطنة[2]، وقد اختلف المؤرخون في تحديد اليوم الحقيقي لولادته، إلا أنّ الأخذ بالتاريخ المذكور آنفاً هو الأنسب على غرار ما ذكره صهره "مصطفى بن توهامي"، وحقق فيه الأستاذ "بوعزيز"[3].

والده هو "محي الدين بن مصطفى الجزائري الحسني" (1190م-1833م)، كان عالماً وفقيها ومن العلماء الذين يُرجع إليهم في مشكلات الأحكام، ممّا جعل له مكانة سامية لعلمه، وصلاحه، وكرمه، وشرف نسبه وحسبه[4].

أراد "محي الدين" أنْ ينشئ "عبد القادر" بشخصية متميزة دينياً ووطنياً، فكان للأمير مكانة خاصّة عند والده منذ طفولته، والذي كان يحبه كثيراً ويقوم بالعناية به ويخصّص له اهتماماً غير عادي[5]، حيث تميّز في طفولته بملكات عقلية استثنائية؛ فقد كان يقرأ ويكتب وهو في الخامسة من عمره، وأصبح طالباً[6] وهو في سن الثانية عشرة، أين حصل على

---

[1] ينظر: فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري -متصوفاً وشاعراً-، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م، ص32.

[2] ينظر: الأمير محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة، دمشق، دط، 1964م، ص929.

[3] حمام محمد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر، دار أسامة، الجزائر، دط، 2006م، ص31.

[4] ينظر: فؤاد صالح، المرجع نفسه، ص29.

[5] ينظر: محمد السيد الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، ص15.

[6] طالب: أي أنّه تمكن من حفظ القرآن الكريم والحديث وأصول الشريعة.

تسميّة "حافظ"[1]، كان له صوت جميل في تلاوة القرآن الكريم، حتى صار مثالاً وآية في الترتيل وتجويد القرآن بكامل قراءاته[2].

تزوّج وهو في سن الخامسة عشرة من ابنة عمه "لالا خيرة"[3]، وعند بلوغه السابعة عشر بدأت ملامح الفارس تميّزه، حيث برز بقوّته ونشاطه الواضح، ساعدته في ذلك بنيته الجسمانية المتكاملة، فقد كان فارساً مهيباً وتفوّق في كل متطلبات الفروسية التي كانت تربطه بها علاقة خاصّة، "فقد شكّل سباق الخيل عاملاً هامّاً في حياته، فكان يبدأ السباق ببرودة تامّة، بضبط كامل للنفس، ويسبق منافسيه بمسافات طويلة"[4]، ومارَسَ "عبد القادر" رياضة الصيد برغبة شديدة، وكان يطارد الخنزير البري في الغابات ويصطاده[5].

سافر "الأمير" مع والده "محي الدين" لأداء فريضة الحج سنة 1241هـ/1825م، وكانت الرحلة مروراً بتونس فالقاهرة أيْن التقيا بالأمير "محمد علي باشا" لأول مرّة، ثم توجّها بعدها إلى دمشق أين تعرّفا فيها على مشاهير العلماء والصالحين، ومكثا فيها عدّة أشهر في الدراسة والتنقيب[6]، وقد كان "الأمير" كان يقضي جلّ وقته في الجامع الكبير مع والده، في العبادة وحضور حلقات الدروس العلمية. سافر بعدها إلى بغداد وزار ضريح "عبد القادر الجيلاني" ومكث هناك ثلاثة أشهر، ثم رجع إلى دمشق ومنها إلى المدينة ومكّة حيث أدّى

---

[1] حافظ: أي أنّه يستطيع ترتيل القرآن في الجوامع والاحتفالات.

[2] ينظر: رابح لونيسي، الأمير عبد القادر – فارس العقيدة والوطن–، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، 2007م، ص6.

[3] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1974م، ص14.

[4] المرجع نفسه، ص 62 وما بعدها.

[5] ينظر: جرجي زيدان، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، السنة الأولى، 1893م، ج5، ص194.

[6] ينظر:عبد الرحمن البربير، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الكشاف، بيروت، لبنان، 1928م، مج2، ج9، ص554.

فريضة الحج، "وعند الانتهاء من أداء المناسك، بدءا طريق العودة حيث عرجا على القاهرة وأقاما فيها مدة قصيرة اجتمعا في أثنائها بعلمائها وفضلائها[1]، وكان "الأمير" خلال الرحلة يقوم على خدمة والده بنفسه رغم وجود الخدم.

كانت عودة "الأمير" ووالده في أوائل عام 1243هـ/1827م، بعد رحلة علمية ودينية أتاحت له الاطّلاع على أوضاع البلاد العربية في مختلف الميادين السياسية والاجتماعية والمعمارية، وأُعجب بالنهضة الحديثة بمصر. وانكبّ بعد عودته على التحصيل العلمي ودراسة الكتب وتنظيم المؤلفات عن التاريخ القديم والحديث والتعمّق في دراسة الفقه والحديث والجغرافيا والفنون والبلاغة وأعمال "أفلاطون" و"فيثاغورس"[2]، و"أرسطو"، وأشرَبَ التصوف من خلال كتب "محي الدين بن عربي" وكتب "ابن سينا"[3] وغيرهما من الفلاسفة والعلماء.

بعد سقوط الحكم العثماني في الجزائر واستلاء الفرنسيين على مدينة الجزائر في جويلية 1830م، وبعدها وهران في جانفي 1831م، اجتمع رؤساء القبائل الجزائرية بمنطقة الغرب الجزائري واختاروا "محي الدين" (والد الأمير) لقيادة الجهاد لكنّه اعتذر واقترح عليهم ابنه "عبد القادر" فقبلوا وتمّت المبايعة يوم 03 رجب 1248هـ، الموافق لـ 27 نوفمبر 1832م[4] تحت شجرة الدردارة في سهل غريس.

---

[1] ينظر: كريم ثابت، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، مج41، ج8، 1933م، ص1031.

[2] ينظر: تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص47.

[3] ينظر: رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وآدابه، مجلة آمال، 1970م، عدد8، ص14.

[4] تشرشل، المرجع نفسه، ص312 وما بعدها.

وقد نصّت البيعة على توحيد صف القبائل لنصرة دين الله وقتال العدو المحتل، وصيّانة النفوس والأموال؛ وقام "الأمير" بتعيين في كل عمالة قاضياً عالماً بالقضايا الشرعية على مذهب الإمام مالك ونَصَّبَ قاضيّاً للجيش[1]، كما قام بتنظيم الجيش على ثلاث قوات أساسية وهي: المشاة، الخيالة، المدفعية، وأنشأ معامل للأسلحة وملابس الجند، وكان يتقدّم الجيش بنفسه واختار مدينة معسكر عاصمة له.

خاض "الأمير" وجيشه كفاحاً ضارياً مع المستدمر الفرنسي، والذي استخدم كل الحيل لدحر جهاد الأمير لكنّه لم يفلح ودارت بينهما معارك عديدة.

بعد انتصار فرنسا على مراكش في معركة واد ايسلي بتاريخ: 14 آب 1844م، عادت فرنسا لتطالب سلطان مراكش بتنفيذ مضمون الهدنة المعقودة بينهما[2]، والتي من شروطها تسليم الأمير إلى الفرنسيين[3] خاصّة وأنّها أوهمته بأنّ "الأمير" يطمع ببلده وعرشه، فجهّز السلطان جيشاً جرّاراً في 10 نوفمبر 1847م طاعة لأوامر فرنسا وإشفاقاً منه على عرشه، فأصبح الأمير بين نارين وآثر الاستسلام للفرنسيين[4] حفاظاً على دماء المسلمين وجِيرتهم، ونزولاً عند رأي والدته، والتي اجتمع بها في 15 نوفمبر 1847م وأشارت عليه ونصحته بالاستسلام[5].

---

[1] ينظر: تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص314.

[2] ينظر: فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص57.

[3] ينظر: الأمير محمد، تحفة الزائر، ص449.

[4] المرجع نفسه، ص498.

[5] ينظر: جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسيني الجزائري، دار اليقضة العربية، دمشق، سوريا، دط، 1966م، ص77.

بعد استسلام الأمير في 15محرم 1264هـ، الموافق لـ23 ديسمبر 1847م، على شروط من بينها: أنْ يذهب الأمير وأسرته إلى مكة أو الإسكندرية، لكنّ المستدمر غدر به، حيث نقل الأمير ومن معه وهم حوالي 80 شخصاً إلى ميناء طولون Toulon بفرنسا، وعند وصوله سنة 1848م عرضت عليه الحكومة الفرنسية التخلّي عن الذهاب إلى المشرق مقابل إعطائه أملاكاً واسعة، لكنّه رفض فعوقب بأنْ أصبح أسيراً في فرنسا في قلعة امبواز Amboise.

وبتسليم سيفه انتهت سيرته السيفية، وبارتحاله عن أرض الجزائر بدأت سيرته العلمية[1]، وبالتالي انتهت سيرة الكفاح المسلح الذي دام خمسة عشر عاماً ابتداءاً من البيعة وانتهاءاً بالاستسلام، وقبلها عامين جهاد تحت إمرة والده "محي الدين".

نُقل "الأمير" من سجن إلى آخر لأنّه رفض قبول السكن بفرنسا والتعهّد بعدم الرجوع إلى الجزائر، فمُنع عنه الزيارة وضُيّق عليه كثيراً، إلا أنّ ذلك لم يثن عزيمته، حيث كان يدرّس رفاقه في السجن الفقه المالكي والعلوم الدينية المختلفة، وعكف على المطالعة والتأليف، حيث ألّف المقراض الحاد والعديد من القصائد التي سمّاها بالمساجلات.

بعد سقوط المَلَكية وقيام النظام الجمهوري في فرنسا، بقي "الأمير" في الأسْر إلى أنْ تولّى "نابليون الثالث Napoléon III" إمبراطورية فرنسا، هذا الأخير سمح له بمغادرة فرنسا سنة 1269هـ/1852م، شرط أن لا يعود إلى الجزائر، فقبل "الأمير" وتوجّه مع عائلته إلى

[1] الأمير محمد، تحفة الزائر، ص503.

"الأستانة"[1] ثم إلى "بروسة"، والتي ألّف بها كتاب "ذكرى الغافل وتنبيه العاقل"، ولم يمكث الأمير بتركيا كثيراً "لأنه كان يشعر بالغربة، فقليل منهم من يفهم لغته، كما أنّ علماؤهم كانوا يحسدونه ويكرهونه لعلمه الغزير"[2]، فرحل إلى دمشق سنة 1272هـ/1856م والتي استقرّ بها وقضى بها سبعة وعشرون عاماً[3]، انشغل فيها بدراسة الكتب العلمية والأدبية، والتأليف، والتأمل الصوفي، وتدريس علوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بالجامع الأموي الكبير.

وقد حفلَت شخصيته الأدبية والعلمية بالكثير من التقدير، فهذا "برونو ايتين" يقول:"تدعونا حياة "الأمير عبد القادر" وأعماله أكثر من أي شيء آخر إلى كتابة تأويلية عنها أكثر منها كتابة سيرة حياة"[4]، وقال عنه "البستاني" بأنّه " فضلاً عن كونه من أعاظم رجال السيف والسياسة فهو أيضاً في عداد الكتبة والعلماء، وله رسائل وتآليف في التصوف"[5].

أوتي "الأمير" مَلَكة باهرة في قرض الشعر، فقد كان يتفوّح بأشجى العبارات وأجملها، مستخدماً "عبارات صادقة ومعبّرة عن ما يجول في خواطر الذات وخلدها"[6]، حيث تنوّعت أشعاره بين المناجاة الروحية، وخطاب الذات والآخر، الغزل والفخر، والمساجلات التي كتبها

---

[1] مدينة غرب تركيا.

[2] تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص275.

[3] فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص67.

[4] برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، دار الفارابي، الجزائر، ط2، 2001م، ص11.

5 بطرس البستاني، الأمير عبد القادر الجزائري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، مج11، ص620.

[6] حمام محمد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر الجزائري، ص40.

عندما كان في سجنه، حيث تميّز شعره بالعديد من الملامح الجمالية شكلاً ومضموناً، فهو ليس الشاعر المتكلّف بشعره من أجل غايات زائلة، بل هو الشاعر المبدع الذي ينْظم شعراً يؤثر في المتلقي ويجعله يتأثر به ويتفاعل مع أجواء أشعاره، فالشعر عنده رسالة سامية تحقق غايات نبيلة في مجالات متنوعة، وقد فقدت آثاره الأدبية الأولى في عاصمته التي حطّمها الدوق "دومالي" في 16 ماي 1843م عندما أحرق أغلى مكتبة تفنّن وبذل الجهد الكبير في جمعها[1]، لكن لجودة قريحته عاد ونظَم العديد من الأشعار التي جمعت بعد وفاته في دواوين عديدة.

بقي "الأمير" في دمشق يدرّس في الجامع الأموي وينير بعلمه الآفاق حتى وافته المنية في 19 رجب سنة 1300هـ، الموافق لـ 26 ماي 1883م بقرية " دمر" في ضاحية دمشق عن عمر ناهز ستة وسبعين عاماً، ونقل "إلى دمشق حيث دفن إلى جانب محي الدين بن عربي"[2].

خلّف "الأمير" العديد من الأعمال الأدبية والعلمية، من بينها: المواقف في التصوف والوعظ والارشاد (من أشهر كتبه، فقد عالج فيه التفسير الصوفي للقرآن الكريم، وشرح فيه بعض الأحاديث النبوية)، ذكرى العاقل وتنبيه الغافل (جمع فيه بين مسائل تاريخية ودينية وأخلاقية وفلسفية)، المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطن والإلحاد (رسالة مطوّلة ردّ بها على الطاعنين في دين الإسلام)، وشاح الكتائب وزينة الجيش

[1] ينظر: حمام محمد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر الجزائري، ص40.

[2] الأمير محمد، تحفة الزائر، ص857.

المحمدي الغالب (رسالة في فنون الحرب والقوانين العسكرية التي سنّها الأمير)، الصافنات الجياد (وهو كتاب في محاسن الخيل وصفاتها) وديوان شعري به ثمانون قصيدة ومقطوعة، وعليه كانت أبحاث هذه الدراسة.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- **المصادر والمراجع العربية:**

1. أبو سليمان (صادق)، دروس في موسيقى الشعر، مطابع الهيئة الخيرية، غزة، فلسطين، ط2، 1995م.

2. ابن أبي الأصبع (أبو محمد زكي الدين)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، دط، 1963م.

3. ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، دت.

4. الأحمدي (موسى بن محمد بن ملياني)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 1969م.

5. الأستراباذي (الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن النحوي)، شرح شافية ابنُ الحاجب، تحقيق وشرح محمد الزفزاف وآخرون، مطبعة حجازي، مصر، دط، 1356هـ.

6. الأمير (عبد القادر)، الديوان، تحقيق العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م.

7. الأمير (محمد بن الأمير عبد القادر)، تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، تحقيق محمود حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، دمشق، سوريا، 1964م.

8. ابن الأنباري (عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله)، أسرار العربية، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

9. البستاني (بطرس)، الأمير عبد القادر الجزائري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، دط، 1882م.

10. البصير (كامل حسن)، بناء الصورة الفنية في الشعر العربي، بغداد، العراق، دط، 1987م.

11. البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، الرياض، السعودية، ط1، 1980م.

12. التنوخي (القاضي أبي يعلى)، كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1978م.

13. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.

14. الجاربردي (فخر الدين أحمد بن الحسن)، شرح الشافية، دار الطباعة العامرة، اسطنبول، تركيا، دط، 1310هـ.

15. الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.

16. الجندي (علي)، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1969م.

17. الجيار (مدحت)، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م.

18. الحديثي (خديجة)، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1965م.

19. الحملاوي (الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد)، شذا العرف في فن الصرف، مطبعة البابلي الحلبي، القاهرة، مصر، دط، 1953م.

20. الحنفي (جلال)، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1978م.

21. الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

22. الراضي (عبد الحميد)، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، العراق، دط، 1972م.

23. الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى النحوي)، معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح اسماعيل شلبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط3، 1984م.

24. الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الفتاح الحلو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1997م.

25. الزجاجي، الجمل، تحقيق ابن أبي شنب، الجزائر، دط، 1926م.

26. الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، مصر، ط2، 1977م.

27. السد (نور الدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة، الجزائر، دط، 1997م.

28. السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر)، مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

29. السيد (عز الدين علي)، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

30. السيد (فؤاد صالح)، الأمير عبد القادر الجزائري –متصوفاً وشاعراً–، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م.

31. السيوطي (أبو الفضل عبد الرحمن بن الكمال أبو بكر جلال الدين)، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

32. الشايب (أحمد)، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1973م.

33. الشايب (أحمد)، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، النهضة المصرية، ط8، 1991م.

34. الصالح (صبحي)، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

35. العربي (فرحان بدري)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

36. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1952م.

37. العلوي (يحي بن حمزة)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، دت.

38. الغلاييني (الشيخ مصطفى)، جامع الدروس العربية، تحقيق عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط28، 1993م.

39. الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص98.

40. القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3 ،1986م.

41. القزويني (جلال الدين الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975م.

42. القزويني (جلال الدين الخطيب)، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1904م.

43. القزويني (جلال الدين الخطيب)، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

44. القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الجيل، لبنان، 1981م.

45. اللويمي (محمد)، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط1، 2002م.

46. المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، المقتضب، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ط1، 1972م.

47. المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب –نحو بديل ألسني في نقد الأدب–، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م.

48. المكودي (أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح)، شرح المكودي على ألفية ابن مالك في علمي الصرف والنحو، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط3، 1954م.

49. الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965م.

50. النويهي (محمد)، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.

51. الهاشمي (السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

52. الهاشمي (علوى)، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م.

53. الودي (عبد الرضا علي)، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

54. الوزير (محمد السيد محمد علي)، الأمير عبد القادر الجزائري –ثقافته وأثرها في أدبه–، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.

55. أمين (أحمد)، ومحمود (زكي نجيب)، قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة الكتب المصرية، ط2، 1935م.

56. أنيس (ابراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، مصر، دط، دت.

57. أنيس (ابراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952م.

58. بشر (كمال محمد بشر)، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م.

59. بوحوش (رابح)، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009م.

60. بويجرة (بشير)، الأمير عبد القادر –رائد الشعر العربي الحديث–، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م.

61. جبر (محمد)، الأسلوبية والنحو، دار الدعوة للطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988م.

62. جعفر (قدامة)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

63. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، المنصف في شرح كتاب التصريف، تحقيق ابراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1954م

64. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993م.

65. جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسيني الجزائري، دار اليقضة العربية، دمشق، سوريا، دط، 1966م.

66. حجيج (معمر)، استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل والتنظير والتطبيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007م.

67. حساني (أحمد)، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

68. حسن (تمّام)، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979م.

69. حسن (تمّام)، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1955م.

70. حمام محمد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر، دار أسامة، الجزائر، دط، 2006م.

71. حمدان (ابتسام أحمد)، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.

72. خفاجي (محمد عبد المنعم) وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1992م.

73. خفاجي (محمد عبد المنعم) وشرف (عبد العزيز)، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، السعودية، دط، 1987م.

74. ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 2002م.

75. درويش (أحمد)، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.

76. درويش (عبد الله)، دراسات علم الصرف، مكتبة الشباب، مصر، دط، 1959م.

77. رابح لونيسي، الأمير عبد القادر- فارس العقيدة والوطن-، دار المعارف، بيروت، لبنان، دط، دت.

78. راضي (عبد الحكيم)، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1980م.

79. ابن رشيق (الإمام أبو علي الحسن القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

80. سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط،1951م.

81. سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1982م.

82. شاهين (عبد الصبور)، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980م.

83. ضيف (شوقي)، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977م.

84. ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

85. عبابنة (سامي محمد)، التفكير الأسلوبي- رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث-، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2007م.

86. عبد الحميد (محمد محي الدين)، دروس في التصريف، مكتبة الشباب، مصر، ط3، 1958م.

87. عبد الله (محمد حسن)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1981م.

88. عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984م.

89. ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي)، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، دط، 1983م.

90. عتيق (عبد العزيز)، علم البديع، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية، دط، 1984م.

91. عتيق (عبد العزيز)، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1984م.

92. عتيق (عبد العزيز)، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1984م.

93. عزوز (زبدة)، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989م.

94. عشراتي (سليمان)، الأمير عبد القادر الشاعر –مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري في محطة الما بعد–، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2011م.

95. ابن عصفور (علي بن مؤمن بن محمد بن علي)، المقرّب في النحو، تحقيق أحمد عبد الستّار الجواري وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1971م.

96. عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

97. عصفور (جبور)، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

98. عضيمة (محمد بن عبد الخالق بن علي)، المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1966م.

99. ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله)، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، دط، 1980م.

100. ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله)، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، مصر، دط، 1975م.

101. عمر (أحمد مختار)، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1985م.

102. عواد (جواد الخوري بولس)، العقد البديع في فن البديع، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

103. عيّاد (شكري محمد)، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1985م.

104. عيّاد (شكري محمد)، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1982م.

105. عيد (رجاء)، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1993م.

106. غريب (جورج)، سليمان البستاني، في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

107. فضل (صلاح)، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

108. فضل (صلاح)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

109. فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، مصر، ط2، 1980م.

110. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1958م.

111. قليقلة (عبد العزيز)، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط4، 2001م.

112. كشك (أحمد)، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.

113. مجاهد (عبد المنعم مجاهد)، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.

114. مصلوح (سعد)، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عَيْنْ للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993م.

115. مطلوب (أحمد)، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1975م.

116. مطلوب (أحمد)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد، العراق، دط، 1983م.

117. مندور (محمد)، في الميزان الجديد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1984م.

118. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم)، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

119. ابن هشام (جمال الدين أبو عبد الله يوسف الأنصاري)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، دط، 1998م.

120. هلال (محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، 1977م.

121. هني (عبد القادر)، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

122. وهبة (مجدي)، معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي–فرنسي–عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974م.

123. ابن يعيش (موفق الدين يعيش النحوي)، شرح المفصل، تحقيق رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1998م.

124. ابن يعيش (موفق الدين يعيش النحوي)، شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سوريا، ط1، 1973م.

ب- **المراجع الأجنبية:**

125. Noms propres, Dictionnaire Hachette, Edition Paris, France, v3, 2006.

ج- **المراجع المترجمة:**

126.برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، دار الفارابي، الجزائر، ط2، 2001م.

127.بليث (هنريش)، البلاغة والأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، ترجمة: محمد العمري، منشورات دراسات ساك، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1989م.

128.تشرشل (شارل هنري)، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة : أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974م.

129.جيرو(بيير)، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سورية، ط2، 1994م، ص9.

130.درو (اليزابيث)، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، مكتبة ميمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1971م.

131.فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2003م.

132.كوهن (جون)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

133.كوين (جون)، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م.

134.لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة دار المعارف، بيروت، لبنان، دط، 1995م.

135.لويس (سي دي)، الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، دط، 1983م.

136.ويليك (رينيه) ووارين (أوستن)، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987م.

د- **المجلات والدوريات:**

137.البربير (عبد الرحمن خليل)، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الكشاف، بيروت، لبنان، مج2، ج9، 1928م.

138.المسدي (عبد السلام)، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع3، آذار، 1977م.

139.الوافي (محمد عبد العزيز)، حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، السعودية، مج11، ج42، ديسمبر، 2001م.

140.بونار (رابح)، الأمير عبد القادر حياته وآدابه، مجلة آمال، الجزائر، ع8، 1970م.

141.ثابت (كريم)، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، مصر، مج41، ج8، 1933م.

142. حامد صدقي وأمير مرتضى، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران والمنفلوطي والريحاني)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، سوريا، العدد12، 2013م، ص111.

143.زيدان (جرجي)، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، مصر، السنة الأولى، ج5، 1893م.

144.عبد القادر شارف، الجرس الصوتي في قصيدة أبونا رسول الله للأمير عبد القادر الجزائري، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ع2، ج2، 2004م.

145.عبد المطلب (محمد)، مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، القاهرة، مصر، ع3، مج7، أفريل، 1987م.

146.عيّاد (شكري محمود)، الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، فصول، القاهرة، مصر، ع2، مج1، 1981م.

147.فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة الكتابات النقدية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ع54، 1992م.

هـ- <u>الرسائل الجامعية</u>

148.شارف (عبد القادر)، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية: 2007-2008.

149.نيسان (عبد الهادي خضير)، الصدق الفني في الشعر العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1982-1983م.

ملخص البحث

"Stylistic features in the poetry of The Algerian El–Amir Abdul Qadir"

Abstract:

El-Amir Abdul Qadir ," considered among the rarest poets who enriched the literary scene by work upscale enabled him to occupy an important position in the sky of Renaissance poetry modern, so, his poetry was as a painting marked by its maker in creativity in form and substance. He is the poet who previously eligibility as brought new features on the content of the Arabic poem, but Though was walked on the way of the ancients, however, impose of some sort of renewal on the stylistic features of the poetic text.

Perhaps, his culture of heavy and language skills, enabled him of excellence in poetry on the one hand, and in the use of sounds and vocabulary and structures of the Arabic language on the other hand, and is the study of the phenomena of linguistic in his poetry in order to highlight the most important characteristics of stylistic advantage from the other, and made the recipients admire his poetry, and the critics classified him in the ranks of poetic high-end texts.

The interest of this research is to study the stylistic features in the poetry of "El-Amir Abdul Qadir", through levels: acoustic, morphological, syntactic, rhetorical, semantic, the study aims to highlight the attributes of excellence in poetry on the one hand, and to prove his place of poetry on the other hand.

Les Caractéristiques stylistiques de la poésie de L'Algérien El–Emir Abdul Qadir

Résumé :

"El-Emir Abdelkader" a été parmi les rares poètes qui a enrichi la scène littéraire par des travaux de haute gamme lesquelles lui on permis d'occuper une place importante dans le ciel de la Renaissance de la poésie moderne, leur poème était une peinture marquée par son fabricant de la créativité dans la forme et le fond. C'est le poète qui a déjà l'éligibilité apporté de nouvelles fonctionnalités pour le contenu du poème arabe, quoi qu'il est suivi les sentiers des anciens poètes, cependant, tout en apportant une sorte de renouvellement sur les caractéristiques stylistiques du texte poétique.

Peut-être la culture des compétences fortes et linguistiques, lui a permis l'excellence dans la poésie d'une part, et dans l'utilisation des sons et du vocabulaire et des structures de la langue arabes d'autre part, et c'est l'étude des phénomènes de linguistique dans ses poètes afin de mettre en évidence les caractéristiques les plus importantes de l'avantage stylistique de l'autre , et a fait des bénéficiaires admirer sa poésie, et les critiques qui l'on classé dans les rangs des textes poétiques de haute gamme. L'Emir Abdelkader et comme d'autres poètes, la saturation de la grande culture qui lui a permis de voir les différents arts et connaissances diverses, pour ne pas mentionner l'influence de son intellectuelle configuré arabe et religieuse, littéraire, était un si grand impact sur les textes de la poésie.

L'intérêt de cette recherche pour étudier les caractéristiques stylistiques de la poésie de «El-Amir Abdul Qadir," à travers les niveaux: acoustique, morphologique, syntactique, rhétorique, sémantique, l'étude vise à mettre en évidence les attributs de l'excellence dans la poésie d'une part, et de prouver son lieu de poésie, d'autre part.

Kamel eddine ATALLAH

فهرس

محتويات البحث

محتويات البحث

المحتويات **الصفحة**

- **مقدمة**..... أ

- **الفصل الأول : البناء الأسلوبي (دراسة نظرية لماهية الدرس الأسلوبي)**

1- أساليب البناء.....2

أ- الأسلوب في التراث العربي.....2

ب- الأسلوب عند الغربيين.....10

ج- الأسلوب والأسلوبية في الدراسات الحديثة.....14

2- اتجاهات الأسلوبية.....20

أ- الأسلوبية التعبيرية.....22

ب- الأسلوبية النفسية.....24

ج- الأسلوبية البنيوية.....25

د- الأسلوبية الإحصائية.....26

3- محددات الأسلوب.....27

أ- الاختيار.....27

ب- التركيب.....29

ج- العدول.....29

الفصل الثاني: التشكيل الموسيقي في شعر الأمير

1- موسيقى الأصوات.....36

أ- البنية المقطعية.....36

ب- دور التفاعيل وأثرها في إنتاج الدلالة.....39

ج- القوافي.....54

- القافية المقيدة.....56

- القافية المطلقة.....59

2- التفاعل الصوتي الدلالي.....67

أ- الصوامت والحركات الطوال.....69
ب- التوازن الصوتي.....77
- الترصيع.....77
- التصريع.....80
- الجناس.....82
1- بمراعاة التصدير.....83
2- مرسل غير مقيد بتصدير.....87
ج- السلاسل الإيقاعية.....90
- التدوير.....91
- التضمين.....92
3- التكرار.....94
- التكرار اللفظي.....97
- تكرار المزاوجة بين الصيغ.....98
- تكرار نسق لغوي.....101
- تكرار نسق إيقاعي.....103
الفصل الثالث: البنية الصرفية التركيبية
1- **الوحدات الصرفية والنحوية**.....106
- حروف الربط.....107
- أحرف المضارعة.....108
- أحرف الجر.....109
- أدوات الاستفهام.....110
- أدوات الشرط.....113
- أحرف النفي والنهي.....115
- أدوات النداء.....116
- حروف القسم.....118

- حرف الاستدراك.....119
- الضمائر.....119
2- دور المصادر والمشتقات في بناء الدلالة.....122
أ- المصدر.....122
- المصدر الصريح.....123
- المصدر الميمي.....129
- مصدر المرة.....131
- مصدر الهيئة.....132
- المصدر المؤول.....132
ب- أبنية الأفعال.....133
- الفعل المجرد.....133
- الفعل المزيد.....138
ج- اسم الفاعل.....145
د- صيغ المبالغة.....149
هـ- الصفة المشبهة.....154
و- اسم المفعول.....158
ز- اسم التفضيل.....160
ح- اسما الزمان والمكان.....160
ط- اسم الآلة.....161
3- تركيب الجملة.....163
1- التقديم والتأخير.....163
أ- التقديم والتأخير في أسلوب الشرط.....164
ب- تقديم الجار والمجرور.....167
ج- تقديم الخبر على المبتدأ.....170
د- تقديم المفعول به.....172

3- الحذف.....173

أ- حذف المبتدأ.....175

ب- حذف الخبر.....175

ج- حذف الفعل.....176

د- حذف الفعل والفاعل.....176

هـ- حذف الناسخ.....176

و- حذف المعطوف.....177

ز- حذف الموصوف.....177

ح- حذف حرف الجر.....178

ط- حذف الاسم المجرور.....178

ي- حذف أداة النداء.....178

الفصل الرابع : البنية البلاغية الدلالية

1- التصوير بدلالة السياق.....185

أ- الصدق الفني.....185

ب- المبالغة.....187

ج- التضاد.....189

2- التصوير بدلالة الخيال.....191

أ- التصوير بالتشبيه.....192

ب- التصوير بالاستعارة.....201

- حسب التركيب النحوي.....203

- حسب نقل الخواص الدلالية.....206

ج- التصوير بالكناية والرمز.....208

3- الصورة والمعنى.....214

أ- صور الطبيعة.....215

- الصورة المائية.....215

- الصورة النارية.....217
- الصورة الترابية.....218
- الصورة الهوائية.....220
ب- صور الحواس.....222
- الصورة البصرية.....222
- الصورة الشمية.....223
- الصورة الذوقية.....225
- الصورة السمعية.....226
- الصورة اللمسية.....227
- الشعور والقلب.....227
ج- الصورة اللونية.....230
- اللون الأبيض.....231
- اللون الأسود.....232
- اللون الأحمر.....233
- اللون الأصفر.....234
د- الصور الدينية والروحية.....235
- **خاتمة**.....238
- **ملحق في مختصر سيرة الأمير عبد القادر الجزائري**.....244
- **قائمة المصادر والمراجع**.....253
- **ملخص البحث**.....272
فهرس محتويات البحث.....273