الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل : DL /10 / 2015

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة : الأدب العربي تخصص : الأدب العربي

البنية الإيقاعية في ديوان الأمير عبد القادر

من إعداد : سمير عابي

تاريخ المناقشة : ...../...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1				رئيسا
2	**محمد بن صالح**	**أستاذ**	**جامعة المسيلة**	مشرفا و مقررا
3				ممتحنا
4				ممتحنا
5				ممتحنا
6				ممتحنا

السنة الجامعية : 2022/ 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

للجزائر تراث أدبّي زاخر بفريدد المنثنور، وشارد المنضوم، مدروس بعضه؛ ولا زال كثير منه محتاج للتعريف به؛ وبكتابه؛ وتجلي أماكن حسنه؛ ومكمامن الجممال فيه؛ معتبرين إياهجزء ً ا من الثقافة والتراثوالتاريخ؛ فعليه صار للدارسين النهووض بهذا الأدبب ودراسته؛ محافظين عاى هته المقومات الأصيلية، إلا أن أمما كثيرة ساعدتنها الظرؤوف وأسعفتها فبقي تراثها محفوضاً يتلقاه أبناؤها أجيالاً بعد أجيالٍ، أّما بلدنا الحبيب الجزائر نسجت عناكب السنيان خيوةطها على جل تراثقها العلنمي والأددبي ولعببت به يد الاستعمنار فجعلته في زوايا الخمةول، وقد أعانه على ذاك ليل الاستعنمار الطوةيل؛ الدي لم ينججل إلا بعد مائةواثنتين وثلاثين عاما من السنوان الشديدةة.

فمن الشخصيات التي أثْرت التراث الأدبي الجزائري؛ نجد الأديب والشاعر والفارس والعسكري والإمام والسياسي "الأمير عبد القادر" الذي كان رمزا للجزائر، فقد اهتم أغلب الدارسين لهذه الشخصية بحياته كسياسي وعسكري وغيرها من الدراسات؛ ولم يدرسه إلا قليل من خلال تجربته الشعرية، لذا كان علينا دراسة "الأمير" كشخصية أدبية من خلال ديوانه الشعري من الجانب الإيقاعي؛ وعليه جاء بحثنا بعنوان: "البنية الإيقاعية في ديوان الأمير عبد القادر" لدراسة الإيقاع الذي يشتمل داخليا وخارجيا، وو يشتمل عمقا وسطحا. وأغلبه ما يتظافر داخله مع خارجه لأجل تنشكيل التركبب الإبقاعى البدبع. وإن اجتزئ النسيج الكلامي بداخله فقط يكون أأقرب إلى النثريية، وإن اجتزئ بإبقاع خارجي فقط يكون أقرب إلى النظممية؛ بنيما الشعهر المتكامل ذاك الدي يحوي عاى الإبقاع الغنغي بأنواعه- داخليا وخارجيا - يل يشتمل أيضاا العلافة الثنائية بن صدر اليبت وعجزه. والعلافة الثنائية بن اليبت الشعهري وتابعه. والعلافة العامة بن اليبت الأوةل والأيبات التي تعليه في النص الشعهري، إن العلاقة الإبقاعية الداخلبة لا تدنو وظبفتها الجنالية من العلافة الإبقاعية الخارجبة.

عن كل هذا تمركزت دراستنا على الجانب الموسبقي في دبوان الأمير عبد القادر لاكتشاف عن جوانبه الإبقاعية فيه؛ على سواء العروةضية منها أو ما تعلق بالجانب الإبقاعي اللغوي قي مستوياته المتمايزة

الصرؤفية و الصوةتية والتركيببية ، وعليه جاء **إشكالنا** الدي حاولت الدراسة تبيانه؛ وكشف جوانبه هو إجابتنا عن تساؤؤلات عدة منها؛ - هل أدت لغة شعر الأمير أو كلمته فنية الشكل الأدبي؟ ما مكونات الإبقاع قي شعهر الأمير؟ وما مظهارها في إبقاعها الحارجي؟ وهل الشاعهر يتحكم في هته المكونات وما مداها في إغناء الفاعيلية الإبقاعية والسياقية لشعهره؟ لأجل تقارب البنيات الإبقاعية قي الدبوان فيمختلف المستوياتا الإيقاع الداخلي والخارجي وبنية التركيب والصرف؛ وأنواعها وتجلياتها.

وتتمثل أهمية وأهداف هذه الدراسة في النقاط الآتية:

- إن الشاعر يتمكن من عرض طموحاته ومواقفه وأخباره من خلال النص الشعري الذي يعتبر مصدر وجود حقبة زمنية معينة تمر به فتجعل نصه متفتحا على كل القراءات.

- تبيان بنية الإيقاع وبنية التركيب والصرف للنص الشعري .

- إبراز الظواهر الأدبية والموازنات الصوتية بين العناصر التركيبية والصرفية والإيقاعية في النص الشعري.

- إبراز خصائص الشعر الجزائري وطبيعة موضوعاته وأهدافه خلال المرحلة التي عاصرها الشاعر.

- الكشف عن النزعة الأدبية لدى الشاعر وذلك من خلال ما توحيه قصائده، والتعريف به من خلال دراسة مفصلة لشعره.

وللكشف عن بنيى الإبقاع الشعهري قي دبوان الأمير عبد القادر الدي مثل تكملة لافتخار الجزائير، وتجربة أن نصل إلى أن نفهم التركيبة النبائية للإبقاع الشعهري باعتمادنا على الديوان، كذاك نبحث عن جوانب الإبقاعي فيه؛ على سواء العروةضية منها أو نا تعلق بالمواوزنات الصوةتية وبنية التركيب والصرف؛ قسمنا بحثنا إلى مدخل وأربعة فصول كالآتي:

مدخل: فقد خصّص للتعريف بصاحب الديوان "الأمير عبد القادر"؛ مولده ونشأته، كفاحه ونضاله، مواقفه، شخصيته الأدبية، كما تم التطرق أيضا إلى تركيبة القصبدة العربية، ومفهوم اليبت والمعنى والمعاني التي دل عليها الشعهر، كما تناولنا أيضا الأمير كشاعر بين مرحليتين؛ مرحلتي المقلّد والمجدّد.

الفصصل الأول عنوناه بـ: "إيقاع الووزن في دبوان الأمير عبد القادر"، أشرنا فيه للجانب التظري؛ من تعربف الزون وأهمبته ووطائفه ومكنوناته، وزححافاته وعلالله، وموسيقى الأصوات من بنية مقطعية ودور التفاعيل وأثرها في إنتاج الدلالة.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ"إيقاع القافية في ديوان الأمير عبد القادر" أدرجنا فيه مفهوم القافية وأهميتها وأحروفها وحروَكاتها وألقفابها، وأنواعها مع تطبيقنا عليها.

والفصل الثلاث عنوناه بـ"إيقاع الموازنات الصونية قي دبوان الأمير عبد القادر" أشرنا فيه إلى المتوازنات الصونية والروابط الإيقاعية من جتاس ونكرار وتواز وسحع وتدوبر وتصؤيع وصوامت، وحركات طوال بالنسبة للتفاعل الصوتي الدلالي، وتوازن صوتي من ترصيع وتضمين، أيضا مع تطبيقاتها في الديوان.

أما عن الفصل الرابع والأخير المعنون بـ"ببنية التركيب والصرف في ديوان الأمير عبد القادر" تناولنا فيه: **العناصر الصرفية والنحوية** من حروف الربط وحروف المضارعة وحروف الجر وأدوات الاستفهام وأدوات الشرط وحروف النفي والنهي وأدوات النداء وحروف القسم وحرف الاستدراك والضمائر، **ودور المشتق والمصدر في بناء الدلالة** المصدر صريح والمصدر الميمي ومصدر المرة ومصدر الهيئة والمصدر المؤول وأبنية الأفعال واسم الفاغل وصيعة الميالغة والصقة المشيهة واسم المقعول واسم التقضيل واسما الزمن والمكان واسام الألة، **وتركيب الجملة** من تقديم وتأخير وحذف.

وللإحاطة بعناصر الإيقاع الداخلي والخارجي والبنية الصرفية والتركيبية في ديوان الأمير عبد القادر اعتمدنا على دراسةأسلوبية، كون المتهج الأسلويي يبُذي وجهه الإبقاع العرةضي في الدبوان وتبيين أولان المتوازنات الصونية فييه، إضافة لأهمية البنية التركيبية والصرفية أسلوبيا.

أما عن دوافع وأسباب اختيار الموضوع فكانت للآتي:

أ-أسباب ذاتية:

- دفعني لاختيار الموضوعسبب وجيه، هو الدور الذي كان يلعبه الشعر الجزائري في المجتمع الجزائري، فرغبة مني في كشف مزايا وأثر الشعر على فكر الجزائري خاصة في بدايات الاستعمار الفرنسي على الجزائر فكان شعر الأمير المنفذ لدراسة تلك المرحلة.
- كما كانت رغبتي كبيرة في دراسة التراث الأدبي الجزائري خاصة الشعر منه، دراسة إيقاعية، فقد سبق لي إنجاز دراسة حول الشعر الجزائري (البنية الإبقاعية في دبوان مُحَّد العبد آل خلبفة).

ب- أسباب موضوعية:

- دراسة الموروث الأدبي الجزائريتُسهم في ارتقائه إلى الدراسات العالمية.
- الحفاظ على التراث الأدبي الجزائري .
- شخصية الأمير وحياته الأدبية.

نحمد الله أولا وآخرا عاى توفيقه لنا في إتمام عملنا هذا، وما كان لنا فيه من صواب فمن الله، وما كان لنا فيه من خطإ فمن نفسي والشيطان، والله أسأل بالتوفيق والسداد والقبول في كل عمل.

والشكر موصول لكل من أسهم في هذا العمل قريبا كان أو بعيدا من دون أن نذكر الأسماء طبعا، كما لا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الفاضلالذي كان لي دوما نِعم الناصح الأستاذالدكتور مُحَّد بن صالح، أيضا أشكر التي لا أستطيع مهما حاولت أن أفي لها حقها الوالدة أدامها الله وحفظها لنا بصحة وعافية وهناء.

مدخل

أشباح سرما

التعريف بصاحب الديوان:

تسميته ومولده: هو بن محي الدين عبد القادر بن مصطفى، ولد بتاريخ: 23 رجب 1222 هـ، 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 آنفا هو الأنسب على غرار ما ذكره صهره "مصطفى بن توهامي"، وحقق فيه الأستاذ "بوعزيز"[3].

مكانته: والده هو "محي الدين بن مصطفى الجزائري الحسني"، كان عالما وفقيها ومن العلماء الذين يُرجع إليهم في مشكلات الأحكام، مما جعل له مكانة سامية لعلمه، وصلاحه، وكرمه، وشرف نسبه وحسبه[4].

أراد "محي الدين" أنْ ينشئ "عبد القادر" بشخصية متميزة دينيا ووطنيا، فكان للأمير مكانة خاصة عند والده منذ طفولته، والذي كان يحبه كثيرا ويقوم بالعناية به ويخصص له اهتماما غير عادي[5]، حيث تميّز في طفولته بملكات عقلية استثنائية؛ فقد كان قارئا وكاتبا وهو في سن الخامسة ، وأصبح طـــالبا[6]وهو في سن الثانية عشرة، أين حصل على تسمية "حافظ"[7]، كان له صوت جميل في تلاوة القرآن الكريم، حتى صار مثالا وآية في الترتيل وتجويد القرآن بكامل قراءاته.[8]

زواجه: تزوج وهو في سن الخامسة عشرة من ابنة عمه "لالا خيرة"[9]، وعند بلوغه السابعة عشر بدأت ملامح الفارس تميزّه، حيث برز بقوته ونشاطه الواضح، ساعدته في ذلك بنيته الجسمانية المتكاملة، فقد كان فارسا مهيبا وتفوق في كل متطلبات الفروسية التي كانت تربطه بها علاقة خاصة، "فقد شكّل سباق

[1] فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م، ص32.

[2] الأمير مُحَمَّد بن عبد القادر، تحفة الزائر، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة، دمشق، دط، 1964 م، ص 929.

[3] حمام مُحَمَّد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر، دار أسامة، الجزائر، دط، 2006م، ص31.

[4] فؤاد صالح، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص 29.

[5] مُحَمَّد السيد مُحَمَّد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987م، ص15.

[6] طالب: أي أنه تمكن من حفظ القرآن الكريم والحديث وأصول الشريعة.

[7] حافظ: أي أنه يستطيع ترتيل القرآن في الجوامع والاحتفالات.

[8] رابح لونيسي، الأمير عبد القادر فارس العقيدة والوطن ، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، 2007م، ص6.

[9] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1974م، ص14.

الخيل عاملا هاما في حياته، فكان يبدأ السباق ببرودة تامة، بضبط كامل للنفس، ويسبق منافسيه بمسافات طويلة"[1]، ومارس "عبد القادر" رياضة الصيد برغبة شديدة، وكان يطارد الخنزير البري في الغابات ويصطاده.[2]

سفره: سافر "الأمير" مع والده "محي الدين" لأداء فريضة الحج سنة 1241هـ/ 1825م، وكانت الرحلة مرورا بتونس فالقاهرةأين التقيا بالأمير "مُحَمَّد علي باشا" لأول مرة، ثم توجها بعدها إلى دمشق أين تعرفا فيها على مشاهير العلماء والصالحين، ومكثا فيها عدة أشهر في الدراسة والتنقيب[3]، وقد كان "الأمير" يقضي جل وقته في الجامع الكبير مع والده، في العبادة وحضور حلقات الدروس العلمية. سافر بعدها إلى بغداد وزار ضريح "عبد القادر الجيلاني" ومكث هناك أشهر ثلاثة ، ثم رجع إلى دمشق ومنها إلى المدينة ومكة أدى خامس أركان الإسلام الحج، "وعند الانتهاء من أداء المناسك، بدءا طريق العودة حيث عرجا على القاهرة وأقاما فيها مدة قصيرة اجتمعا في أثنائها بعلمائها وفضلائها[4]، وكان "الأمير" خلال الرحلة يقوم على خدمة والده بنفسه رغم وجود الخدم.

كانت عودة "الأمير" ووالده بداية عام 1243هـ/ 1827م، بعد رحلة علمية ودينية أتاحت له الاطلاع على أوضاع البلاد العربية في مختلف الميادين السياسية والاجتماعية والمعمارية، وأُعجب بالنهضة الحديثة بمصر. وانكب بعد عودته على التحصيل العلمي ودراسة الكتب وتنظيم المؤلفات عن التاريخ القديم والحديث والتعمق في دراسة الفقه والحديث والجغرافيا والفنون والبلاغة وأعمال "أفلاطون" و"فيثاغورس"[5]، و"أرسطو"، وأشرب التصوف من خلال كتب "محي الدبن ين عربي" وكتب "ابن سينا"[6] وغيرهما من الفلاسفة والعلماء.

[1] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص62 وما بعدها.

[2] جرجي زيدان، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، السنة الأولى، 1893 م، ج 5، ص194.

[3] عبد الرحمن البربير، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الكشاف، بيروت، لبنان، 1928 م، مج2، ج 9، ص554.

[4] كريم ثابت، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، مج41، ج8، 1933م، ص1031.

[5] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص47.

[6] رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وآدابه، مجلة آمال، 1970م، عدد8، ص14.

مبايعته: بعد سقوط الحكم العثماني في الجزائر واستيلاء الفرنسيين على مدينة الجزائر في جويلية 1830 م، وبعدها وهران في جانفي 1831 م، اجتمع رؤساء القبائل الجزائرية بمنطقة الغرب الجزائري واختاروا "محي الدين" (والد الأمير) لقيادة الجهاد لك نه اعتذر واقترح عليهم ابنه "عبد القادر" فقبلوا وتمت المبايعة يوم 03 رجب 1248هـ، الموافق لـ 27نوفمبر 1832م[1] تحت شجرة الدردارة في سهل غريس.

وقد نصت البيعة على توحيد صف القبائل لنصرة دين الله وقتال العدو المحتل، وصيانة النفوس والأموال؛ وقام "الأمير" بتعيين في كل عمالة قاضيا عالما بالقضايا الشرعية على مذهب الإمام مالك و نصَّب قاضيا للجيش[2]، كما قام بتنظيم الجيش على ثلاث قوات أساسية وهي: المشاة، الخيالة، المدفعية، وأنشأ معامل للأسلحة وملابس الجند، وكان يتقدم الجيش بنفسه واختار مدينة معسكر عاصمة له.

كفاحه: خاض "الأمير" وجيشه كفاحا ضاريا مع المستدمر الفرنسي، والذي استخدم كل الحيل لدحر جهاد الأمير لكنه 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[3]، والتي من شروطها تسليم الأمير إلى الفرنسيين[4] خاصة وأنها أوهمته بأن "الأمير" يطمع ببلده وعرشه، فجهز السلطان جيشا جرارا في 10 نوفمبر 1847م طاعة لأوامر فرنسا وإشفاقا منه على عرشه، فأصبح الأمير بين نارين وآثر الاستسلام للفرنسيين[5] حفاظا على دماء المسلمين و جيرتهم، ونزولا عند رأي والدته، والتي اجتمع بها في 15 نوفمبر 1847 م وأشارت عليه ونصحته بالاستسلام.[6]

[1] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص 312 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص314.

[3] فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص57.

[4] الأمير مُحَمَّد، تحفة الزائر، ص449.

[5] المرجع نفسه، ص 498.

[6] جواد المرابط، النصوف والأمير عبد القادر الحسيني الجزائري، دتر اليقضة العربية، دمشق، سوريا، دط، 1966 م، ص77.

بعد استسلام الأمير في 15 محرم 1264 هـ، الموافق لـ 23 ديسمبر 1847 م، على شروط من بينها: أنْ يذهب الأمير وأسرته إلى مكة أو الإسكندرية، لكن المستدمر غدر به، حيث نقل الأمير ومن معه وهم حوالي 80 شخصا إلى ميناء طولون Toulon بفرنسا، وعند وصوله سنة 1848م عرضت عليه الحكومة الفرنسية التخلي عن الذهاب إلى المشرق مقابل إعطائه أملاكا واسعة، لكنه رفض فعوقب بأنْ أصبح أسيرا 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 عاما ابتداء من البيعة وانتهاء بالاستسلام، وقبلها عامين جهاد تحت إمرة والده "محي الدين".

نُقل "الأمير" من سجن إلى آخر لأنه رفض قبول السكن بفرنسا والتعهد بعدم الرجوع إلى الجزائر، فُمنع عنه الزيارة وضُيق عليه كثيرا، إلا أن ذلك لم يثن عزيمته، حيث كان يدرس رفاقه في السجن الفقه المالكي والعلوم الدينية المختلفة، وعكف على المطالعة والتأليف، حيث ألف المقراض الحاد والعديد من القصائد التي سماها بالمساجلات.

بعد سقوط الملكية وقيام النظام الجمهوري في فرنسا، بقي "الأمير" في الأسْر إلى أنْ تولى "نابليون الثالث Napoléon III " إمبراطورية فرنسا، هذا الأخير سمح له بمغادرة فرنسا سنة 1269هـ/ 1852م، شرط أن لا يعود إلى الجزائر، فقبل "الأمير" وتوجه مع عائلته إلى "الأستانة"[2] ثم إلى "بروسة"، والتي ألف بها كتاب "ذكرى الغافل وتنبيه العاقل"، ولم يمكث الأمير بتركيا كثيرا "لأنه كان يشعر بالغربة، فقليل منهم من يفهم لغته، كما أن علماءهم كانوا يحسدونه ويكرهونه لعلمه الغزير"[3]، فرحل إلى دمشق سنة 1272هـ/ 1856م والتي استقر بها وقضى بها سبعة وعشرين عاما[4]، انشغل فيها بدراسة الكتب العلمية والأدبية، والتأليف، والتأمل الصوفي، وتدريس علوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بالجامع الأموي الكبير. وقد حفلت

[1] الأمير مُحَمَّد، تحفة الزائر، ص503.

[2] مدينة غرب تركيا.

[3] شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ص275.

[4] فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص67.

شخصيته الأدبية والعلمية بالكثير من التقدير، فهذا "برونو ايتين" يقول: "دعتنا حياة "الأمبر عبد القاادر" وأعماله أكثر من أي شيء آخر إلى كتابة تأويلية عنها أكثر منها كتابة سيرة حياة"[1]، وقال عنه "البستاني" بأنه " فضلا عن كونه من أعاظم رجال السيف والسياسة فهو أيضا في عداد الكتبة والعلماء، وله رسائل وتآليف في التصوف"[2].

أوتي "الأمير" ملكة باهرة في قرض الشعر، فقد كان يتفوح بأشجى العبارات وأجملها، مستخدما "عبارات صادقة ومعبرة عن ما يجول في خواطر الذات وخلدها"[3]، حيث تنوعت أشعاره بين المناجاة الروحية، وخطاب الذات والآخر، الغزل والفخر، والمساجلات التي كتبها عندما كان في سجنه، حيث تميز شعره بالعديد من الملامح الجمالية شكلا ومضمونا، فهو ليس الشاعر المتكلف بشعره من أجل غايات زائلة، بل هو الشاعر المبدع الذي يْظم شعرا 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 حطمها الدوق "دومالي" في 16 ماي 1843 م عندما أحرق أغلى مكتبة تفنن وبذل الجهد الكبير في جمعها[4]، لكن لجودة قريحته عاد ونظم العديد من الأشعار التي جمعت بعد وفاته في دواوين عديدة.

وفاته: بقي "الأمير" في دمشق يدرس 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 عاما، ونقل "إلى دمشق حيث دفن إلى جانب محي الدين بن عربي"[5].

أعماله: خلف "الأمير" العديد من الأعمال الأدبية والعلمية، من بينها: "المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد" 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

[1] برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، دار الفارابي، الجزائر، ط2، 2001م، ص11.
[2] بطرس البستاني، الأمير عبد القادر الجزائري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، ط 3، 1986م، مج11، ص620.
[3] حمام محمّد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر الجزائري، ص40.
[4] المرجع نفسه، ص40.
[5] الأمير محمّد، تحفة الزائر، ص857.

لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطن والإلحاد" رسالة مطولة ردّ بها على الطاعنين في دين الإسلام، "وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب" رسالة في فنون الحرب والقوانين العسكرية التي سنها الأمير، "الصافنات الجياد" وهو كتاب في محاسن الخيل وصفاتها وديوان شعري به ثمانون قصيدة ومقطوعة، وعليه كانت أبحاث هذه الدراسة.

الشاعر بين مقلّد ومجدّد:

ما يمكننا قوله عن مسألة التقليد والتجديد في شعر الأمير عبد القادر هو أن الأمير مقلد من جهة ومجدد من جهة أخرى؛ هذا ما أدى بنا إلى حصره في مرحلتين هما:

أ- مرحلة المقلّد:

والتي يمكن حصرها في بضع قصائد تنتمي جلها إلى فترة الحرب "يميزها الضعف النسبي في ترابط الصور الشعرية مع متانة في البنية البلاغية الأمر الذي يسمح لنا بوضعها في خانة الاتجاه التقليدي الذي لا يعاب فيه تفكيك الصور وإنما ينظر إليه على أنه أمر عادى تمليه تقاليد القصيدة الجاهلية"[1]

وحين ننتقل إلى دراسة الصور الشعرية في بقية أغراض شعره فإننا نجده "يجيد تارة ويسف أخرى، يبدع حينا ويقلد أحياناً، ففي شعره الغربي مثلاً نجد أن شاعرنا متأثرا إلى أبعد الحدود -في تشكيل صوره بالقدامى- في صوره م وأخيلتهم يحاكيهم فيها، فجيبه كغصن البان في قده ووجهه كالبدر والشمس ضياء، وأسنانه كالدرر بياضا، وليله طويل لا ينجلي يبيته مهموماً لا يهجع فيه إلا نادراً يقاسى البعد والنوى يطلب الوصال، فيجد النفور والصد إلى غيرها من الصور مستهلكة التي أشبعها الأقدمون إيراداً وذكراً"[2].

يقول الأمير متغزلا[3]:

هَيْفَاءُ لَمْ تَلَنَا مِنْ وَجْهِهَا قَمَرٍ مِنْ سَحْبِ فَاحِمِهَا بَانَتْ لَنَا يَمَنِ

[1] زكريا صيام، ديوان الأمير عبد القادر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998 ، ص 72.

[2] عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وآدابه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع شعرى، ص319.

[3] الأمير، الديوان، ص76-77.

تُرمي بألحاظها عَنْ قَوسِ حاجِبِها تُصيبُنِّي ثُمَّتَ سبِيَني وتَكْوِيني

وَقَدْ بَدَتْ لِلطُّلُوعُ الشَّمسِ مُشْفِقةً فَطَالَ تَرْدَادُ عَيْنَيَ بَيْنَ شَمْسَيْنِ

وقوله[1]:

أَلَا من مُنْصِفِي مِنْ ظَبْيِ قَفْرٍ لَقَدْ أَضْحَتْ تُرَوِّعُهُ فُؤَادِي

وَماذَا؟ غَيرَ أَنَّ لَهُ جُمَالَا تَمْلِكُ مهجتيَ مِلْكُ السَّوادِ

فَإِنَّ قُضيت علَيَّ أَرت محبًا بِهَشوشًا بِالْمَلَاحَةِ ظَلَّ بَلِدِ

فعبد القادر "لم يبتعد عن الجوانب المادية والحسية فجيبه ظبي الصحارى حسن القد، الوجه يتدلل ويتيه حسنا وجمالا، وكلها صور مادية على الرغم من غزل الأمير العفيف -لا يربط بينها خيال وثاب، ولا إحساس متدفق فكأننا أمام نحات يرسم تمثالا جامدا، صور جمالية باهية مردها إلى خيال الشاعر المقصر، وبالتالي ظلت جيبته الشاعر كجيبه القدماء من حيث الصفات الجسدية"[2]، ولكن تبقى فترة الحرب مأثرة على شعر الأمير الذي نضم قصائده وفقا للقصيدة الجاهلية والتي نلاحظ فيها أن "جاء

فيها البيت وحدة مستقلة بذاتها ذلك ما يمكن استنتاجه من نتاج هذه المرحلة التي استثمر فيها الأمير الصور الفخرية الجاهزة للضرورة الإعلامية لما فيها من عناصر قابلة للتوظيف.

في الحرب النفسية فأوقعه التقليد في هذا الاضطراب العفوي"[3]، والذي يمكن تجاوزه لأنه لا يعتبر عيبا في عصره.

وقد تكون قصيدة خنق النطاح* أكثر تمثيلاً لهذه الظاهرة البارزة في شعره السياسي، التي قد لا ينتبه إليها إلا خابر بالشعر منها التباين بين عناصر الصور الشعرية في الأبيات الآتية[1]:

[1] الأمير، الدبوان، ص59.

[2] عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وآدابه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ص321.

[3] زكريا صيام، ديوان الأمير عبد القادر، ص73.

وَيَوْمَ قَضَى تحتي جَوادٌ بِرِمِيَّةٍ وَفِي أَحْمَقُوا لَوْلَا أَلوْلَبَ أَسَ وَالْقُوَى

وَأَسْيافُنَا قَدْ جُرِّدَتْ مِنْ جُفُونِهَا وَوَدَّتْ أَلَّيها بَعْدَ وِرْدٍ وَقَدْ رَوَى

وَلَمَّا لَحَاقَرني، بيمناهَجْرَةٌ وَكَفِيهَا نَارِهَا الْكُبَشَ، قَدْ شَوَى

فَأَيْقَنَ أَنَّيَقَابِضُهُ الرُّوحَمَا نْكفا يُولِي، فَوفَاهُ حُسَامِي، مُذْ هَوَى

فإذا كانت صورة البيت الأول بعامة، قد تحدث في أي معركة قتالية، ولا تربطها علاقة بنظيرتها في الأبيات الأخرى، فإن صور البيت الثاني لا تتعدى الفخر بفاعلية جماعته، وتفتقر إلى الصلة بالصور التي تليها في البيتين الثالث والرابع اللذين تنفرد صورهما بتمثيل مبارزة ثنائية انتهت لصالح الأمير.

فهنا نلاحظ أن كل بيت مستقل عن الآخر، والجدير بالذكر أن شعر الأمير بعامة نظيف من آفة التكسب "تلك الأفة التي يمكن من شأنها أن نشد الشاعر إلى حاكم أو غني وتجعله يقول مالا يرخي شاعر نفسه ما يرضي الحاكم"[2].

وفيه من الخصائص الفنية المتنوعة ما يسمح لنا بتوزيعه على مجموعتين متمايزتين "تمايز ظروف فترة المقاومة عن فترة السجن والمنفى بحيث نجد في الأولى أن الأمير يلتزم بتقليد الفحول تقليد غير مفلس عن صدق تجاربه، قوياً بألفاظه الجزلة".

فمن يقرأ شعر الأمير "يرى أن تأثره بالشعر العربي القديم جلي وملموس في الجملة، بل إنه سيرى التناص يتجلى مع قيم وتقاليد وصور خطابية جاهلية لاسيما ما يتعلق منها بقيم الفروسية والنخوة الوصف والإرشادية بجمال المرأة والبادية"[3]. ويقول في هذا الصدد عشرتي سليمان "أن قصائد الأمير قد استلهمت

* خنق النطاح، اسم مكان قرب وهران، جرت به معركة رهيبة كان قائد المجاهدين فيها سيد محي الدين والد الأمير عبد القادر.

[1] الأمير، الديوان، ص54.

[2] أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، دار المعارف، مصر، ط7، 1998، ص59.

[3] أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، ص77.

بعض أشعار عنترة وأضربه من الشعراء الجاهلين واستحضرت موجد أولئك الشعراء في الإعراب عن الحب وإظهار شمائل العزة والكبرياء والفروسية"[1].

ويضيف كذلك في قوله هذا فيقول: "لقد استمد الأمير شيئاً من الخصائص الأدبية التراثية كما جسدتها تجارب فحول من أمثال طرفة والنابغة والمتنبي والبحتري وأبي تمام وغيرهم واستثمره في سكّ خطابه وبناء شعرتيه والإعراب عن مواجده"[2]، ولذلك جاءت قصائد الأمير إحيائية" تضع القارئ في جو الشعرية العباسية والأموية والأندلسية بل وطفقت تقربه من ذوق المعلقات ومن شعر الفروسية فيه خاصّة وعلة ذلك تعود إلى ما كان عليه الأمير من شجايا وأحوال يشترك فيها مع أولئك الشعراء الفرسان مع اختلاف الأزمنة والأصقاع"[3].

ومن أمثلة مرحلة التقليد نجد: "ظاهرة الاقتباس التي رأيناه يتعاطها نصياً أو معنويا في العديد من قصائد، دالة على إحيائية العملية في مضمار قول الشعر ونظمه"[4].

كما نلفت ظاهرة التناص التي ميزت شعر الأمير وحاولنا أن التناص التي ميزت شعر الأمير وحاولنا أن نتفحص تجذرات بعض الشواهد منها فألفيناه حقا يعكس قراءة وتفاعلا وتواصلا كان قائماً ليس فقط بين الأمير وبين التراث العربي فحسب، بل بينه وبين الإنتاج الشعري والأدبي الذي عاصرة لذلك".

ومن النماذج التي نلتمس فيها ظاهرة التناص في الشعر الأمير نجد قصيدته الشهيرة "يا عاذلاً لامرئ" والتي يقول فيها[5]:

يا عَاذِلا لامرِئٍ قَدْ هَامَ فِي الْخَضَرِ وَعَاذِلًا لِـمُطْلَبْلِهِ وَالْقَفْرِ

لَا تَذْمُمَنِّي وُتًا قَدْ خَفَّ مَحْـمَلَهَا وَتَمْدِجَنَّي وُتَ الطِّيْنِ وَالْحَجَرِ !!

[1] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر، مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري المابعد، دار الغرب، وهران، ط3، 2009م، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] المرجع نفسه، ص106-107.

[4] المرجع نفسه، ص107.

[5] الأمير، الديوان، ص50.

ولو كنت أصبحت في الصحراء تقيا بساط رمل بالحصباء كالدرر

هنا نلاحظ أن ظاهرة التناص جلية بين قول الأمير في هذه الأبيات وبين ما قاله الخليل بن أحمد يجيب الكسائي وقد سأله عن شيء قائلا[1]:

لو كنت تعلم ما أقول عذرتني أو كنت أجهل ما تقول عذلتكا

لكن جهلت مقالتي فعذلتني وعلمت أنك جاهل فعذرتكا

ونجد كذلك ظاهرة التناص في شعره السياسي: فقد لا تخلو أي قصيدة فخرية من تناص الإيجابي مع ما أنتجته فريحه فحول الشعر العربي وبخاصة الفرسان، الذين يتقاسمونه التجربة والخبرة والشجاعة.

الذي حاول فيه الأمير إثراء مما استعار همن صور الفخرية بالحذف ولإضافة والتوالد وبالاستفادة الذكية من تراث الأسلاف، فقدم للقارئ صوراً فنية جديدة أشد صلة بالشعر الجاهلي بالرغم من تناصها البين مع أمير العصر العباسي، وذلك في قوله[2]:

سلي الليل عني كم شققت أهيمه على ضامر الجنبين معتلي عالي

سلي البيد عني والفيافي والثرى وسهلا وحزنا كم طويت بترحابي

فما همتي إلا مقارعة العدا وهزمي أبطالا شدادا بأبطالي

ما دفع بنا إلى القول: بأن التناص شعر فنية جديرة بالدراسة، لا تقل أهمية عن قيم الفخر التقليدي، التي يتميز بها التناص شعر الفحول بعامة، من أولئك الذين وطفوا القيم الفخخرية التي يتمنها الحنس العرربي في تنشيبطهم الحياة السياسية التقليدية.

وقد ركز الأمير في فخره السياسي بخاصة على توظيف قيم الشهامة والمرءوة، لحملها من صفات حميدة أخلاقية التي تتقاسمها القباءل العريبة والبربرية شرف تقمصها، وتتباهى بخصالها وتعز الشاعر الذي يتولى

[1] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1983م، ص223.

[2] الأمير، الديوان، ص49.

الفخر بمحامدها وترفع من شأن كل قائد حرب يجيد أسلوب إثارة النفوس، وبلاغة التأثير على معنويات الخصم في الحروب النفسية[1].

ب - مرحلة المجدّد:

إذا كان الأمير قد انفرد في مرحلة المقاومة بإحياء القصيدة الفخرية، والملحمة البطولية، فالأمر ليس كذلك في ثلث المواضيع الأخرى: مثل الحنين، الغزل، والوصف، فقد سبقه بعض من شعراء بيئته نخص الإمامين، مُحَمَّد بن علي، وأحمد ين عمنار اللذبن ظهر الشاعرين متمنايزين بمسنتواهما الفنني في العهعد العثماني وبخاصة في الشعر الوجداني الذي فيه من الصور النفسية ما يمكن اعتباره إرهاصات أولية في بعث الشعر الفني"[2].

فإن جل شعره يعتبر من بواكير الاتجاه الوجداني الحديث لما فيه من الصور النفسية بينة التقاطع مع وجدانيات رواد هذا الاتجاه منهم: ميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، إيليا أبو ماضي، خاصة في الحب الذي: "كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون منه ملاذ يعزون إليه من عذاب الحياة أو غراء يعوضون به ظلم الظهر"[3].

يقول عبد العزيز الدسوقي عن مرحلة التجديد في شعر الأمير عبد القادر أن: "من العناصر الإيجابية في تقييم الشعر حية من الدلالة على ما يؤكد بأنه سبق غيره في إعادة تشكيل بنية محتوى قصيدة الشعر الوجداني، ووظف في الترويح لأهمية في أثارة وجدان المتلقي ليلفت نظر الشعراء إلى العناصر التي يراها ملائمة لثقافة العصر بهدف دفعهم لإحياء الصور الوجدانية التي وأدها شعر المناسبات"[4].

كما يقول زكريا صيام: "إن معالم شعر الأمير البنيوية تجاوزت حدود عصره إلى ما سبقه بقرون ويضيف أيضا أن معجم الأمير الفني ثري بروافد نتجاوز العصر الذي عاشه حيث يرجع أصول بعضها إلى العصر

[1] عيد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبيه، ص192.

[2] يحي بوعزيز، الأمير عيد القادر رائد الكفقاح الجزائري، دتر الكتب، دمشق، ط2، 1964، ص151.

[3] أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، ص312.

[4] مُحَمَّد السيد مُحَمَّد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987م، ص130.

الجاهلي مروراً بالعصور التي ثلث الجاهلية ويتطلع بعضه إلى أفاق العصر الحديث"[1]، أي ما يتماشى مع العصرنة والحداثة والتطلع نحو المستقبل.

وما يمكن قوله من هذا الصدد أن" شعر الأمير لم يخلوا من المقومات الفنية التي تستخدمها قصيدة الشعر الحديث والمتمثلة في الرموز والأسطورة والتركيب المشهدي والموقف الحوا ري، بل إن قصيدة الأمير تصطنع هي أيضاً رمزيتها بنوع من التفوق وتقيم أسطورتها الخاصة لترى من خلالها وتحدد في ضوئها صلاتها بالإنسان والكائنات الحية بل والزمان والمكان"[2].

كما أن قراءة أشعار الأمير تستوجب "الاستناد على خط من التأويل اليقظ، لاسيما أشعاره العاطفية والوجدانية فقد استطاع الأمير أن يتوقف بها أو على الأقل ببعض مستوياتها عند نقطة شارفت تقاطعات إذ جاء الخطاب يحتمل المنحى الغربي الموضوعي (التغزل بالمرأة) وجاء في ذات الوقت يحتمل دلائل التواجد الروحي المتسامي[3]، ومن صاغ لنا أن نقول" إن خط الترميز كبير في شعر الأمير، وأن ملامحه الإغماض التي بها نستلذ مقروءاتنا من الشعر الحديث، قد توفرت في مستوى طيب من أشعاره"[4]. كما نرى في معاني الصور من الإثارة الوجدانية ما يمكن اعتباره بداية دعوة صريحة تهدف في جوهرها إلى إبعاد العمل الفني عن مواضيع التكسب مثل المدح، وغيره من شعر المناسبات، وإحلال مكانه شعر النفس الذي ينقل إحساس الشاعر إلى وجدان المتلقي، كشحنة عاطفية فيها من جمال سحر البيان الفني ما يطرب المتلقي وما يرقصه وما يبكيه، وما يحمله ويغذي مشاعره"[5].

[1] زكريا صيام، ديوان الأمير عبد القادر، ص90.

[2] سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر، مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري الما بعد، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص56.

[5] عبد العزير الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1، 1960، ص95.

الفصل الأول:

إيقاع الوزن في ديوان الأمير عبد القادر

مفهوم الوزن:

الوزن نموذج لسلسلة كلامية كالكلمة والبيت، أو قالب أو معيار يمثل جزءًا مهما من الإيقاع[1]، وهو إمّا وزن صرفيٌّ، أو وزن عروضيٌّ، وقد رأى بعض العروضيّين أنّ الوزن، والتّقطيع معناهما واحد في العروض أي تجزئة البيت بمقدار من التّفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أيّ الأبحر بوجه إجمالي، والمقصود بهذا أن يقسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التّفعيلات التي توجد في بحر البيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتّفعيلات في عدد الحروف، ومطلق الحركات والسّكنات.

في اللغة:

جاء في لسان العرب: "الوزن: روز الثقل والخفة، الوزن:"ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزنًا وزنة، أوزان العرب ما بنَتْ عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[2]

في الاصطلاح

الوزن موضوعٌ درسه العديد من الباحثين والنقاد، ونبدأ بابن رشيق الذي يرى أنّ: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها"[3]

فالوزن من أهم العناصر والأسس التي يقوم عليها الإيقاع وموسيقى الشعر بصفة عامة[4].

أو هو الإيقاع الحاصل من التّفعيلات التي نحصل عليها بعد الكتابة العروضية"[5]. وهو عند بعضهم: "القياس الذي يعتبره الشّاعر، ويهتدي به القارئ إلى السّليم من الوزن، وللوزن أثر بليغ في تأدية المعنى، والشّاعر المجيد هو الذي يختار الوزن المناسب للمعنى المطلوب."[6]

[1] هدى بن حليس،الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري،رسالة دكتوراه، جامعة محمّد بوضياف،المسيلة،الجزائر،السنة الجامعية 2019/2018، ص104.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مادة وزن.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، ج1، ص218.

[4] غنية غرابي، الرؤية الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018، ص202.

[5] ميشال عاصي، وأميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،1987، ج2، ص1305.

[6] محمّد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص883.

وورد في معجم مصطللحات العرروض والقاقية: أنّ الوزن "هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين"[1]

ويعرفه علوي الهاشمي بقوله: "الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"[2]. "وتهذيب الوزن أن يكون حسنا فيقتبله الطبع، ويشتف به السّمع، غير مكسور، ولا مزحوف ".[3]

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الوزن هو "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكّل ُ هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدّان واضحان: البدء والنهاية. يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى(التفعيلة).كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر، والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين)."[4]

كما ارتبطت الموسيقى بالشعر منذ نشأته، فلا يوجد شعر دون موسيقى، فهي من الوسائل التي تجعل المتلقي يتمتع 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، لما له من أهمية جمالية وأخرى نفعية[5]، وتسمى بموسيقى الحشو أو الدفقة الشعورية.

[1] محمّد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994، ص318.

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2006، ص211.

[3] الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2008.ص292.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974، ص134

[5] جوهر غرابي، جماليات التناص في ديوان متن العارفين للشاعر عقاب بلخير، رسالة دكتوراه، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2022/2021، ص138.

وللغة العربية أصول قامت عليها أشكالها الصوتية، حيث "لا يخفى في العربية صوت من أصواتها مهما تتقلب تصاريف موادها المختلفة، فمادتها الأصلية محفوظة، ورابطتها اللغوية مصونة، إن لغتنا العربية تحتفظ بثبات أصواتها، وتبقى فيها المادة الأصلية المشتقة منها واضحة مهما تبدو مشتقاتها الفرعية متغيرة عنها"[1].

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

وقد اهتم القدامى بموسيقى الشعر، باعتبارها تمثل الوزن والقافية اللذان تبنى عليهما القصيدة، فالوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، يمثلان موسيقاها، ويُميز بهما الشعر عن الكلام المنثور.

ويرتكز "ابن طباطبا" (ت322هـ) في الشعر على الانتظام الإيقاعي للعناصر اللغوية، فيقول: "إن الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّتهُ الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة بالعروض التي هي ميزاته"[3].

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

ولأهمية الموسيقى في الشعر استمرت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت هذا الموضوع بنظرة تشبه إلى حد ما نظرة القدامى، فالوزن والقافية هما ما يميز الشعر عن النثر، ذلك أن "لغة الشعر موزونة، ولكل وزن

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

[2] عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية: 2008/2007، ص 82.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص 9.

ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. أما لغة النثر فليست موزونة"[1]؛ فالوزن هو الذي يجعل لغة الشاعر مميزة، يقول "جون كوين": "إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا، وينبغي أنْ ندرسه على أنه كذلك"[2].

إلا أن تلك المفاهيم والتعريفات لقيت في المفهوم النقدي المعاصر منحى آخر، إذْ أصبح الشعر ليس فقط وزنا وقافية ومعنى، بل أصبح الاهتمام بالمتلقي، عن طريق الظواهر الموسيقية ومدى ارتباطها مع المضمون، والانفعالات المختلفة، والأحاسيس المتنوعة، التي تبعثها القصيدة في نفس المتلقي وتؤثر فيه؛ فتتأثر القلوب وتطرب النفوس للنص الشعري " فليس الغّر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[3].

فالموسيقى من شأنها أنْ تجعل المتلقي يستمتع بجو القصيدة الشعرية، محاولا 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 تتنوع قوافيه يستطيع أنْ يجيد وأنْ يطرب الأسماع كما يطرب القلوب"[4].

وعليه فإن 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 يكمل بقية العناصر، ويؤازرها في الوقت نفسه، ومن ثم كان ذا وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، وبلغة النص الشعري بوجه عام"[5]، أي أن الموسيقى هي من بين الخواص الجوهرية للقصيدة الشعرية.

لكننا لا نجد في النثر تلك المتعة الموسيقية إلا عندما يكسو العبارات السجع والتناسق بين المعاني والألفاظ، أما في الشعر فالموسيقى هي جزء من أسلوب الشاعر، يقول "بيير جيرو": "تعتمد الأسلوبية

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط، 1951 م، ص 33.
[2] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م، ص 66.
[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975، ص 15.
[4] المرجع نفسه، ص 16.
[5] مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م، ص 79.

الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أنْ تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[1].

ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الصوت عن المعنى في القصيدة العربية؛ فهناك علاقة داخلية متبادلة بينهما، حيث إن "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 فإن التأثيرات الصوتية "لا تظهر إلا إذا ساعفتها العوامل الدلالية"[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 فَقِر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[5]، وفي هذا يقول "صلاح فضل": "أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"[6].

أهمنية الوزن وظائفه:

إنّ الوزن كما سلف من أهم العناصر التي تُكسب الشعر هويته وتبرز موسيقيته وهذا ما نجده في قولِ حازم: "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر، ويُعدّ من جملة جوهره"[7]، لهذا اهتّم به النقاد القدامى "لاعتقادهم أنه أنه أساس الطرب عند سماع الشعر، وأنه يكّون خاصية إيقاعية تركيبية، إذ أنّ الوزن مؤثر في تركيب الكلام

[1] بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 60.
[2] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 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 واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص81.
[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1977 م، ص 435 وما بعدها.
[6] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة الكتابات النقدية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ع 54، 1992م، ص18.
[7] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

لأنه محدد بنظام معين لابد للغة أن ترضخ له، فلنجاح قصيدة لابد من توافق عنصريها الإيقاعي والتركيبي."[1]

يتفاعل وزن القصيدةمع ذهن المتلقي فيؤثّر فيه على عدة مستويات ويمكن أن نسّمي هذا التأثير وظيفة أو دوراً للوزن، ولعل أهم دور للوزن هو الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقي من السكون إلى حالة الانفعال الايجابي تتميز بالخفة والأنس، وهذا ما يعرف بالطرب، "فالوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاءً وانكشافاً، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة."[2]

يقول ابن طباطبا: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فَصَفَا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[3]

معقولٌ هذا الكلام فلولا سهولة حفظ الشعر مقارنة بالنثر الذي هو صعب الحفظ لما نظمت الأراجيز في مختلف العلوم، بل ذهب بعض الشعراء إلى نظم القصص والأساطير كما فعل *أبان بن عبد الحميد، (ت200هـ)* مع كليلة ودمنة .

كذلك أيضا من وظائف الوزن تعميق معنى القصيدة والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة. ورغم أنّ هذا يقع – بصورة أولية – على مدى توفيق الشاعر في اختياره للموضوع والوزن، إلا أن مسألة مناسبة الوزن للموضوع بقيت من المسائل العالقة التي لم يُبت فيها بعد، رغم محاولات بعض الباحثين التي اتسمت في غالبها بالذاتية والابتعاد أحياناً عن التماسك العلمي.

[1] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1984،ص82.

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص36.

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص53.

ومن القدماء الذين تكلموا في ملائمة الأوزان للأغراض حازم القرطاجني الذي قال: "إنّ من الأعاريض ما يصلح للفخر، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن... ويقول: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّر لها للنفوس"[1].

ومن هذا المنطلق " قسّم حازم القرطاجني أوزان الشعر إلى السبط، والجعد، واللين، والشديد، والمتوسط. والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ساكنانمن جزء، والقويّة (الشديدة) هي التي يكون فيها الوقف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، والضعيفة هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد ... وهذه الحركات والسكنات لها ميزة في السّمع أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع، ومن جهة ما يوجد له سباطة أو سهولة أو جعودة أو توعّر"[2]. أمّا في عصرنا الحديث فقد تناول باحثونا هذا الموضوع وقدموا عنه وجهات نظرهم بتصورات مختلفة. ومنهم عبد الله الطيب الذي عالج في كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) قضية الوزن والموضوع، معتبرا أن "اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحرٌ واحد، ووزن واحد"[3].

وكما نعلم جميعاً أن الشعراء نظموا في الغرض الواحد على أوزان مختلفة ولم يؤثر ذلك على جودة شعرهم، وهذا ما وقفنا عليه في ديوان الأمير عبد القادر.

ما نخلص إليه هو أنّ الوزن وعلم العروض من الأركان الهامة التي تدخل في هوية الشعر لأن فقدانه هو فقدان لنظام تَسِير وِفْقَهُ اللغة الشعرية لتزيد بذلك بُعدًا وتميزًا عن لغة النثر.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص173،174

[2] محمّد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص320، 321.

[3] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ج1، ص72.

مكوّنات الوزن:

من عدة مستويات يتكون الوزن وأصغرها هي السوّاكن والمتحركات، وتجّمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد، ومنها تتكون التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، والشطرؤان يؤلفان البيت، والأبيات تكّون القصيدة[1] ما نراه فيما يلي::

أ_ المتحرك والساكن

المتحرك كل حرف تليه حركة، سواء فتحة كالعين في عروض أو ضمة كالزاي في زجاج أو كسرة كالكاف في كتاب، والمتحرؤك صوتان: ساكن + حركة، أّما الساكن فغير ذاك.

ب_ الأسباب والأوتاد والفواصل:

1_ الأسباب:

في اللغةهي الحبال التي تشد بها الخيممة".[2]

وفي الاصطلاحهي مقطع مركب من حرفين، يتميز بخاصية التغبير، والأسباب نوعان:

سبب خفيف: وهو حرفان ثانيهما ساكن: مَ نْ، عَنْ، قُمْ لمْ.

سبب ثقيل: وهو حرفان متحركان: بِكَ، لَكَ، هُو، هِي."[3]

2_ الأوتاد:

في اللغة الوتد يعنى الخشبة التي تغرس في الأرض وتششدّ إليها حبال الخيممة"[4].

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص59.

[2] اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص271.

[3] محمّد بوزواوي، تاريخ العروض العربي منالتّأسيس إلى الاستدراك ، ص58.

[4] المرجع نفسه ، ص58.

وفي الاصطلاح هو مقطكع عروةضي مرؤكب من ثلاثة أحررف"[1]، وعي نوةعان:

وتتد مجنموع: حرفين متحركين بليهما حرف سااكن: قَضَى.[2]

وتد مفرةوق: حرفين متحركين بينهما حرؤف سااكن: كَيْفَ.[3]

3_ الفوةاصل: نوعان:

1_ فاصصلة صغرى: هي اجتماع سببين ثقيل خفيفَجَلٌ .

2_ فاصللة كبرؤى: هي اجتماع سبب ثقيل ووتد مجموع: سَمَكَةٌ.[4]

اطلق على الأسبباب والأوتااد في العبارة الآتية:لَمْ أَرَعَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً.

ج_ التفاعبل:

الخليل بإحساسه الريضي شكل مقاطعا عروضة تشكيلاً يخضع لمبدإ التوةافق والتبيادل، مبدأ معروةف في الرياضبات، ومع تشكبل هته المقطوعاتوقولبتها في وحذات عروضبة تعرفنا علىمففهوم التفعبلة، "التفعبلة أو الجززء تجمبع عن الأسباب والأوةتاد يحتوى عاى عنصربن أو ثلاثة عناصر شرط كون أحد هته العناصر وتددا"[5]

وقد استحسن العروضيون مصطلح التفعيلة "اقتفاء بأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف، فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة حروف، مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة، وأضافوا

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص62.

[2] محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص315.

[3] المرجع نفسه، ص316.

[4] ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، دط، 2002، ص29.

[5] مصطفى حركات، كتاب العروض، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص38.

إلى ذلك من الحروف الزوائد السبعة وهي: الألف، الواو، والسين، والتاء، والنون، والميم والياء. ويجمع هذه الحروف قولك: *لمعت سيوفنا*، وتسمى عندهم بحروف التقطيع"[1].

"فالتفعيلة في عمل الخليل هي الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه، وهي بدورها تتركب من المقاطع التي أحصاها في الأسباب والفواصل والأوتاد. فالمقطع يدخل في بنية التفعيلة، التي تعد بدورها اللبنة الكبيرة في بناء العمل الإيقاعي، فهي أساس الوزن، وقطعة أو وحدة من وحداته الكبرى...، فالوزن (أبعاد زمنية محددة في إطار التفعيلات، التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل (المقاطع)..."[2].

" وقد عرف الخليل بقراءته للشعر العربي أن تفعيلاته عشرا، اثنتان منها خماسيتان والباقي سباعية، وهذه هي تفعيلات الشعر العربي:

1_ التفعبلات الخمماسية:

1_1_ فعوللن

1_2_ فاعللن

2_ التفعبلات السبياعية:

2_1_ مفاعيللن

2_2_ مستفعللن

2_3_متفاعللن

2_4_ مفاعللتن

[1] أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة،تحقيق: الحساني حسن عبد الله،مطبعة المدني،القاهرة،دط،1973،ص8.

[2] عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص59، 60.

2_5_ فاع للاتن

2_6_ مفعوللات

2_7_ مستفعل لن

2_8_ فاعللاتن."[1]

د_ البخور الشعهرية:

للشعر العربي خمسة عشر بحرا استخلصها الفراهيدي من شعر العرب الدي اطلع عليه ووجعل له لقوانين موسبقية ولغوةية ورياضية، وأهمل بحر السادس عشر كونه لم يججد له شواهَد عليه، ثم قام بعده تلميذه الأخفش وأضاف بحرا سادس عشر، وأسماه المحَددث أو المتندارك.

فبحور الشعر أوزان شعربة تششمل كممًّا يركيً ا عن الشعهر العريب اهتدى إليها الخليل من طرريق الاستقرؤاء"[2]

وكما ذكرنا سالفا كلها من وضع الخليل بن أحمد؛ إلا المتدارك فقد "اعتيره مهمملا وُوججدت له فيما بعد أقوال فسّممي الخببب أو المتندارك"[3]

البحور	مفتايحها	زمنها الصوةتي التقريبي
الطوويل	طويل له دون البحور فضائل.....فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	7-8ثواني
المدديد	لمديد الشعر عندي صفات.....فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	5-6 ثواني

[1] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص36.

[2] محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص39.

[3] مصطفى حركات، كتاب العروض، ص43.

البسبط	إن البسيط لديه يبسط الأمل.....مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	7-8 ثواني
الووافر	بحور الشعر وافرها جميل.....مفاعلتن مفاعلتن فعولن	5-6 ثواني
الكامل	كمل الجمال من البحور الكامل.....متفاعلن متفاعلن متفاعلن	6-7 ثواني
الهزج	على الأهزاج تسهيل.....مفاعيلن مفاعيلن	4-5 ثواني
الرجز	في أبحر الأرجاز بحر يسهل.....مستفعلن مستفعلن مستفعلن	6-7 ثواني
الرمل	رمل الأبحر ترويه الثقات.....فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	6- ثواني 7
السريع	بحر سريع ما له ساحل.....مستفعلن مستفعلن فاعلن	5- ثواني 6
المنسرح	منسرح فيه يضرب المثل.....مستفعلن مفعلات مفتعلن	5-6 ثواني
الخفيف	يا خفيفا خفت به الحركات.....فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	6-7 ثواني
المضارع	تعد المضارعات.....مفاعيلن فاع لاتن	3-4 ثواني
المقتضب	اقتضب كما سألوا مفعلات مفتعلن	3-4 ثواني
المجتث	إن جثت الحركات.....مستفع لن فاعلاتن	4-5 ثواني
المتقارب	عن المتقارب قال الخليل.....فعولن فعولن فعولن فعولن	6-7 ثواني
المحذث	حركات المحدث تنتقل.....فعلن فعلن فعلن فعلن	4-5 ثواني

الزحافات والعبلل:

الزحافات والعلل عباؤرة عن تغيرات تدخل أجزاء المبزان الشعهري، يلجأ إليها الشعرؤاء أحبانا تخقيفا من قبود الوةزن، إلا أنها ليست تسهيلات مطللقة، فهي مقبدة بقواعد وأصول معنينة.

أ_ الحزافات:

لغة: "زححف إلبه زحح فا وزُحووفا، وزححفا، مشى، والزححف الجماعة يزحففون إلى الععدو بمرة".[1]

ويطْلَق على الإسراع، ومنه قول الله عزّ وجل: يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا لَقِيتُمُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ زَحۡفٗا فَلَا تُوَلُّوهُمُ ٱلۡأَدۡبَارَ ﴿١٥﴾ الأنفال:15، أي مسرعين، مسمى بذاك كونه ولج الكلمة أضعففها وأسررع النطقق بهاا.[2]

في الاصطلاح كل تغيير يلمس بثواني الأسبباب مسكنا المتحررك أو يحذفه أو حذف السساكن"[3].

وهو تغبير يلحيق الأسباب دوةن الأوتاد، وه و غبر لازم، أي إن دخل في يبت من القصبدة لا يستسوجب الدخوله في بقية الأيبات، ويتمثل في حذذف ساككن أو تسكان متحرؤك، يأني في الحششو والعرووض والضررب وه و نوعاان: زخاف مفرد، وزخاف مررركب".[4]

الززحاف المفررد:

مااختص بحررف واحد في التفعبلة وبيقع في الحرف الثثاني أو الرابيع، أو الخانمس أو السابيع.[5]

وهو مثانية أنوواع: الخبن، الإضضمار، الوقوص، الططي، القبيض، العصصب، العفقل، الككف، وجمعت قي يبت :[6]

بهن الحروف الأخرى تغص زحاف الشعر قبض ثم كف

وعقل ثم إضمار ووقص وخبن ثم طي ثم عصب

1_ الخبن:

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة زحف.

[2] مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص28.

[3] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998، ص25.

[4] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص79.

[5] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص25.

[6] ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص46.

في الاصطلاح حذف الحرفالثاني الساكن عن التفعبلة، مستفعللن تصبر متفعللن، ومثال فاعللن تصبر فعللن، ومثال فاعلاتن تصبر فعلاتن.[1]

2_ الإضصمار:

في الاصطلاح تسكاين الحرفالثاني المتحرك من التفعبلة، ويبجيء في تفعبلة واحدة متَفاعللن تصبر مْتفاعللن وتُحويل غلى مستفعللن.[2]

3_ الوققص:

في الاصطلاح حذف الحرفالثاني المتحرك، ويجيئ في متفاعللن فقط، فتصبر مفاعللن.[3]

4_ الطي:

في الاصطلاح حذف الحرف الرابعالرابع الساكن من التفعبلة، مستفعللن تصبر مستعللن.[4]

5_ القبض:

في الاصطلاح حذف الحرفالخامس الساكن من التفعبلة، مثل مفاعيللن تصير مفاعللن، ومثل فعوللن تصبر فعولل.[5]

6_ العقل:

في الاصطلاح حذف الحرفالخامس المتحرك من التفعبلة، ويكون في مفاعللتن فقط فتصبر مفاعتتن.[6]

7_ العصْب:

[1] مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص28.
[2] المرجع نفسه، ص28.
[3] المرجع نفسه، ص28.
[4] المرجع نفسه، ص29.
[5] المرجع نفسه، ص29.
[6] المرجع نفسه، ص29.

في الاصطلاح نسكين الحرفالخامس المتحرك، لايوجد إلا في مفاعلَتن فقط، فتصبر مفاعلْتن، بسككون اللام، وتحير إلى مفاعيلن.[1]

8_ اللكف:

في الاصطلاح اسقاط الحرف السابع الساكن من نهاية التفعيلة مثل: فاعلاتن فتصبر فاعلاتُ.[2]

الزحاف المركب (المزدوج):

ما يصيب التفعيلة مرتين، معناه التغيير الذي يطرأ على سببين متها، كحذذف السين والفاء من (مستفعلن) فتصبر (متعلن).[3]

وهي أربعة:

1_ الخبل:

في الاصطلاح مشترك عن الطي[4].

2_الخزل:

في الاصطلاح مشترك عن الطي والإضمار متفاعلن: مفتعلن.[5]

3_ الشككل:

في الاصطلاح مشترك بين الخبن والكف فاعلاتن: فعلات.[6]

[1] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص29.
[2] المرجع نفسه، ص29.
[3] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص126.
[4] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص127.
[5] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص127.
[6] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص127.

4_ النقص:

في الاصطلاح شترك من العصب والككف مفاعلَتن: مفاعلْتُ.[1]

الخرووج عن النسق الشعري المتعلق بالحزاف لا يؤثر في المساقة الزمانية للمقطع الموسبقي بشكل كبير في كّل البحبور، هاذا إن نظرنا إلى نتيجته الإبقاعية المترتبة على الحزاف، وليس غلى النتنيجة المقطعبة معناه أن يتحوتل المقططع الطوتيل بالحزاف إلى قصبر، أو أن يدنمج المقطععان القصيران بالتسككين في مقططع طوويل، ومن يُحسن اسنغلال الزحاف عنصرا إيقاعيا في ترصيع شعهره هو الشاععر المتفنن الـمُجيد لقولته، لعل مرّد ذاك وه دور الحزاف في القضاء على الرتتابة والمللل على ألاّ يسهب فيه، لذاك اعتبره النقـتاد مظهرا من مظاهعر الثرؤاء الإبقاعى. وذكر اين رشيق ماقاله الأصممعي:" الزحاف في الشعر كالررخصة قي الففقه،[2]، وبعض ما يجوز لأوزان الشععر بشكل جززئي ينتج شيئا خقيفا من الطررب الممزوتج بالفجاءة، خااصة إن كانت هته الجوازات تددعم تمااسك الصبيغ البلاغغية وتسااعد في إبرازا جماليتها، مما يزبيد في متتعة المتلقي وانسسجامه مع ما يتلققاه أو يقررأه.

ب: العـلـل:

في اللغة العهلُ والعلل، الشربة الثاتية وقيل الشررب بعد الشررب تواليا بقال: عللل بعد نهل والعللة المررض.[3]

في الاصطلاح تبدّل لا يلححق ثووانيِ الأسيباب فقط؛ بل يلححق الأوتاد والأسيباب أو كليبهما، ما شأنه إن أتى لِمٍ – وفد لا يهَز– ما نريده باللزوم أن العللة إذا جاءت في العروض لزمت جميع أعاريبض أيبات القصبدة[4].

والعلة قسمان: عهلل الززيادة وعهلل النقصان.

[1] محمّد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص127.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص119.

[3] اين متظور، لسن العررب، ماادة علل.

[4] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994، الجزائر، ص33.

1_ عهلل الزيادة: وتأتي في العادة على الأضررب المجزووءة؛ وهي ثلاثة: الترفيل، التذذييل، والتسبيبغ؛ وتعريفها اصطلاحيا يبنيها الجدول التالي: [1]

العللة	تعريففها	التفعبلة المعلوولة	بحر
الترفيل	إضافة سبب خفيف على ما نهايته وتد مجمووع	متفاعللن ~ متفاعلللاتن فاعللن ~ فاعلللاتن	الكاامل المتداارك
التذذييل	إضافة ساكن عاى ما نهايته وتد مجمووع	فاعللن ~ فاعلللان متفاعللن ~ متفاعلللان مستفعللن ~ مستفعلللان	المتندارك الكطامل البسبط
التسبيبغ	إضافةساكن على ما نهايته سبيب خففيف	فاعلللاتن ~ فاعلللاتان	الرؤمل

2_ عغلل النققص: تأتي فيي الأضرؤب والأعارض المجزوةءة منها والوةافي على حد سواء وتأتي بنقص حرف أةو أكثر من العروةض والضررب أو إحدداهما وهي:

_ الحذذف:

في الاصطلاح إسفاط سبيب خقيف من نهاية التفعبلة تشبه إسقاط "لن" عن مفاعيللن فتصبر مفاعيي فتحول غلى فعوللن.[2]

[1] ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص49.

[2] موةسى الأحمندي نوةيوات، المتوةسط الكاافي في عللمي العروةض والقوةافي، ص36.

_ القطكف:

في الاصطلاح اجتماع العصصب والحدف مفاعللتن: مفاعلْل = فعوللن.[1]

_ القصصر:

في الاصطلاح نزع ثاني الأسباب الخقيف، وإسكان أوله: مفاعيلن: مفاعيْل.[2]

_ القططع:

في الاصطلاح حذف المتحرك الأخير من الوتد المجموع، وتسكان ثانييه: فااعلن: فاععلْ= فْعلن.[3]

_ الحذَذذ:

في الاصطلاح حذف الوتتد المجمنوع كله من نهاية التفعبلة: متفاعللن فتصيير متفاا فتحول إلى فعللن يأتي عاى بحر الككامل فققط.[4]

_ الصللم:

في الاصطلاح حذف جميع الووتد المفورق من نهاية التفعبلة مفعوللات فتصير مفععو فتتحول إلى فْعللن بسكن العيين.[5]

_ الكششف: يوجد من سماه الككسف

في الاصطلاح حذف المتحرك الأخير من الوتد المفورق من الحرف الأخير من التفعبلة، مثل التاء في مفعوللات فتصير مفعوللا فتحول إلى مفعوللن.[6]

[1] محمند عالي الهاششمي، العروةض الواضح وعللم القافية، ص129.
[2] المرجع نفسه، ص129.
[3] المرجع نفسه، ص129.
[4] موةسى الأحمندي نوةيوات، المتوةسط الكافي في عللمي العروةض والقوةافي، ص36.
[5] المرجع نفسه، ص37.
[6] المرجع نفسه، ص37.

_ الوقف:

في الاصطلاح إسكطان الحرف الأخير من الوتد المفورق من الحرف الأخير من التفعبلة، مثل تسكين التاء من مفعوللاتُ فتصير مفعوللاتْ بسكن التاء فتنقل إلى مفعوللان.[1]

العلل الثماتية سالفة الذكر مفرردة، تلحق أخرى بها مزدوةجة، هي:

_ البتتر:

في الاصطلاح: مركبة من الحذف والقططع، فااعلاتن: فاا عْل = فْعلن.[2]

كل العلل سالفة الذكر، علل الززيادة وعللل النققص، تلزم سائر أيبات القصبيدة.

توجد مجموعة أخربمن العلل الني تجري مجرى الحزاف، غير مختصصة بالأعريض والأضضرب، غير لازمة، فإن ما اعترضت لشاعهر لم يلتزمها في باقي أيبات القصبدة. يسمى علة كونه يلحق الأةوتاد فققط، ولا يلحق ثوةاني الأسبياب، يشابه العلة في وقوةعها في الوتتد، ويشابه الحزاف كونه ليس لازما. لهذاجاءت تسميتها بالعلل الججارية مجررى الحزاف؛ وعي:

التششعيث: نزع أول الوةتد المجموة ع أوثانيه: فااعلن: فاالن = فْعللن.

الخرم: وهو إضافة حرف أو أكثر في أوةل صدر البيت أو أوةل العجزه قي بعضض البححور. وهو لا يخلو من نفؤرة، والشاهد على ذلك يقول علي ين أيب طالب:

اُ شْشْ لُدْ حيلزيمَ ك للممووت فإنَّ المووت لا قيبكا

أضاف كلمة (اششدد).

الخْررم: حذف أوةل الوةتد المجمةوع: فعوولن:عوولن = فْعلن. وإن لم يدخله تغير آاخر سمي(الثللم).

الثَّررم: تشكيل الخررم والقبيض فعوولن: عوولُ = لَفْعُ .

[1] موةسى الأحمندي نوةيوات، المتوةسط الكاافي في عللمي العروةض والقوةافي، ص38.

[2] مُحَّد عالي الهشمي، العرةض القاضح وعللم القاقية، الصفحة129.

الشّتر: يشبه الثرم، إلا إنه يدخل (مفااعيلن) بخاصة، فتصير (فااعلن).

الخْررب: تشكيل الخررم مع الككف مفااعيلن عفيلُ = مفععول.

العضْضب: كالخرم، إلا أنه يدخل (مفاعللتن) بخاصة، فتصير (فاعللتن).

القصْصم: تشكيل الخررم والعصصب مفاعلتن: فااعلْتن = مفععولن.

الجَممم: تشكيل الخررم والعققل مفاعللتن: فااعتن = فااعلن.

العقْقص: تشكيل الخررم والنققص مفاعللتن: فاععلْتُ = مفععولُ."[1]

فلموسيقى الأصوات 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 سنحاول تبيانه في عملنا هذا.

أ/ البنية المقطعية:

تنقسم المقاطع في اللغة العربية إلى طويلة وقصيرة، والمقطع الوحدة نتميزة صغرى الني يمكن اجتزاء سلسلة التعبير إلبها"[2].

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

1- المقططع القصبير المفتوح من صاامت + صاائت قصبير، (كاف) عن كَتبَ، نرمز له (ص ع).

2- المقطع الطوءيل المفتوح من صاامت + صاائت طوءيل، (كا) عن (كاتب)، نرمزله (ص ع ع).

[1] محمّد عالي الهشمي، العرءض القاضح وعللم القاقية، الصفحتين130 131.

[2] أحند مختار عمر، دراؤسة الصوءت اللغوءي، علم الكتاب، مصر، الطبعة3، 1985، الصفحة135.

[3] تمام جسن، مناهج اليحث في اللعة، مكتة الأنجلةو مصرية، مصر، الطبعة1، 1955، الصفحة141.

3- المقطع الطوةيل المغللق من صاامت + صاائت قصبير، (مْن -لم ْ– لْن)، نرمز له (ص ع ص).

4- المقطع الطوةيل المنتهعي بصاامت قي حاالة الوقوف من صاامت + صاائت طوةيل + صاامت، (كانْ، قالْ)، نرمز له (ص ع ع ص).

5- المقطع الطويل المغرق في الطوةل من صاامت + صائات قصبير + صامتبن في حاللة الووقف، (نهْر، بْحر)، نرمز له (ص ع ص ص).

6- المقطع القصيبر المغفلق من صاائت + صاامت يبتدئ بساكن، مثل همزظة الوةصل في (استخراج)، نرمز له (ع ص).

استططاع "الأمير" استغلال التراكيب المقطعية في شعهره ليثبت متاننة أسلوةبه، فالمقطع الذي اختاره مننناسب للممقام المناسب، فوهب المقطع الطوةيل البداية الحرة للصوةت الدي يصددره الشاعهر من داخله مفعما بامتداد الأصوات، في حين نجد المقاطع القصيرة تجسد قوة النبر، فقِدمت الداللة المتوولدة من الكلمات الممنثلة له مرؤتبطة بدلالة معانبها، يقول "الأمير"[1]:

البيت 4من قصبدة اهلا بالحيبب

يتساير النسسق الإبقاعي ليبت مع المقاطع الطويلة الكامنة في (طا، لتْ، سا، كا، قا) من الشطر الأول، و(ما، رؤْ، وْجِ كْل، عا، الميم بالإشباع)، صورت كلها حالة السرور والفرح والشوق والجمال، وهي سيمة من سيمات الأسلوةبية الني يراع فيبها الشاعر نفسته وعلاقنها بالمتتلقي، وكاتن للمقاتطع القصيبرة أيضا الدور الفعال في آداء المراد للدلالة، ومنه أيضا قوله[2]:

البيت 13 من قصبدة بنت العم

[1] الأمبر عيد القادر، الديوان، مجع – تحقيق – شررح وتفديم: العريب دححو، منشورات ثالة، الطبعة3، 2007م، ص69.

[2] الأمبر، الدبوان، ص59.

صورت المقاطع الطويلة المغلقة (مْنْ، مْنْ، مْنْ، ظبْ، قفْ، قدْ، أضْ، حتْ) حالة العذاب الذي قاساه "الأمير" في طلب ود محبوبته، مشبها حبيبته "بوحش البراري، مستخدما لفظة الظبي، والتي هي من مترادفات الغزال"[1]، في تشبيه تراثي تضمن في سياقه معاني الألم ، مْنبئة من آهات تخرج من الأعماق معبرة عن أحاسيس جياشة، في حين كان للمقاطع القصيرة (مم ُ ، م، ق ، ل ، ح ،ع ُ ، فُ) دور الاسترخاء وتحديد الايقاع بَنَفسٍ شعري طويل، غيرت هاته المقاطع نغمة الإبقاع سببه نقص التفعيلات المزحُوفة، ما أدى إلى انسجام بين ذات الشاعهر والتوتر النفسي ، وبين المتلقي ، ولا ننسى عاتمل الارؤتكاز على تفعيلات دون أخرى ودوره الفاعل في توجييه الخطتاب الأسللوبي.

ومن قوله كذلك في قصيدة "أرضي بطيف خيال"[2]:

هل الغزَوالُ الذي أهْوامُ ْسعِفُني بالَوة صْلِ مْنبَ ْعَد مأبْ ْدى مَن الصّد

عببرت القطع الصوةتية في اليبت الأوةل عن البعد والوحدة، وفي اليبت الثقاني أتت مت صلة بالصبر والدموع، وفي البيت الثالث بالبشرى والحزن، وفي البيت الرابع تعلقت بالهوى والوصل، وهي هاهنا مرتبطة بالمشاعر والأحاسيس، استخدمها الشاعر للتعبير عن نفسيته الحزينة، واصفا لحالة الحزن التي يعيشها وهو بعيد عن زوجته.

كلامنا عن نقطع الصوةتي يطول، ولو اتبعنا الاستخدام القني له لأيتنا بأمثلة كثيرة دالة على ما بيناّه إلا أننا أتبينا بهذا القليبل، لعهله يككفي للبرهنة عاى أنها سّر إبداعي من أسرؤار النظظم في شعهر "الأمير".

ب - دور التفعيلات وأثرها قي نتاج الداللة:

اهتم "الأمير" بالوزن، وتمسك به لإثارة الجمال في شعره، ومنح المتلقي المتعة الفنية في التعاطي مع شعره، فعند متابعة الأوزان في ديوان الشاعر، وجدنا أنه لم يستخدم كل البحور الشعرية في العروض العربي، فمن

[1] سليمان عشراتي، الأمبر عيد القاددر، مدخل إلى تحلبيل الخطتاب الشعهري الما بعهد، ص65.

[2] الأمبر، الدبوان، ص62.

االخمسة عشربحرا الني جمعها الحليل(ت175ه) قي دوائر جمس[1]، وما تداركركه الأخففش الأوةسط(ت215ه) من وزن المتدارك، كانت أوزانه منحصرة في سبعة بحور فحسب، وجلها كانت في بحر الطويل، أما 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 بيت)*، الأجدير لاهتمام من قبل شاعر كههذا، فلإشارة لابد منها للظروف الني سمححت بالاحتففاظ بهذه الآثصار القبمة، كون الشاعر صوةت قذ من أصوةات العربية والجعاد في القؤن 13 عجري - 19 مبلادي- كون سيرة حياته بطخوطها القربية والبهيدة ترجمة لتآلبف الوةجدان العرؤبي، مشرقه ومغربه، واشتياقه للتخلص من غلوو الجهعل والخرؤافة، والظلم والاستبداد[2].

ويبرز تفوق بحر الطويل عن باقي الأبحر الأخرى في الديوان، فمجموع الأبيات التي قيلت فيه تصل إلى (414)، بنسبة (38,61 %)، والني قيبلت قي بححر البسيط وصلت غلى (723)، بنسبة (25,46 %)، والني قيبلت قي بححر الكتامل وصلت (151)، بنسبة (14,08 %)، والتي قيلت في بحر الوافر تصل إلى (109)، بنسبة (10,16%) والتي قيلت في بحر الرمل تصل إلى (70)، بنسبة (6,52 %)، والتي قيبلت قي المتاقارب وصلت غلى (39)؛ بنسبة (3,63 %)، والتي قيبلت في الهزج وصلت (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)[3].

[1] هذه الدوةائر الخمسسة عهي: دائؤرة المختلنف، وتضم بحورالطوةيل والمدبيد والبسبط، دائرة المؤرتلف، وتحتوي كلا منبحري الوةافر والكتامل، وداتئرة المجتلب، وتشمل بحوراهزج والرؤجز والرؤمل، وداتئرة المشتنبه، وتشمل بحورالسريع والمتسرح والخقيف والمصارع والمقتصب والمجتث، وداتئرة المتنفق، وتشمل بحريالمتقاترب والمتدارؤك، اين عبد ربه الأنذلسي، العفد الفرؤيد، ج 5، ص 439 وما بعدها.

* تباينت القصائد وعناوينها وأبياتها من تحقيق إلى آخر، إلا أن النسخة التي اعتمدنا عليها، والتي تعد أحدث تحقيق 2007 م، يحصي فيها 80 قصيدة ومقطوعة، مضمنا ما أُسقط من أبيات في كتب أخرى للأمير، مثل: المواقف، المذكرات، الأمير عبد القادر، الديوان، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص6.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص88.

أما عن مجزوءات البحور، فقد استعملها "الأمير" في بحر واحد فقط هو بحر الرمل، حيث جاء مجزوءا 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 مقسمة على سائر الأغراض والتجارب الشعرية، كالفخر، الغزل، المساجلات، المناسبات، التصوف، المذكرات، إذ لا نجده يخصص وزنا واحدا 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 يؤلزم أنَّ الغالبة للتصوف الدي أتى تقريبا في جل الأوزان، فالمناسبات فالمساجلات، ثم تأتي باقي الأغراض الأخرى.

وتتناسب الأغراض والموضوعات السابقة في شعر "الأمير" تناسبا طرديا مع الأوزان العربية المعروفة في الشعر، فأعلاها الطويل الذي يصلح للحماسة، والفخخر، والرؤثاء، والوةصف، والتارؤيخ، والشطكوى، والألام، والنظة الكوينة[1]، والطويل مْن أكثر البحور الشعرية شيوعا قديما وحديثا، حيث إنه "ليس بين بحور الشعر ما يبشابه بحر الطويل بنسبة ذيوعه، فقد أتى ما يقارب ثلث الشعر العربي القدييم في هذا الوةزن"[2]، ويأتي بعد الطويل بحرالبسبط الذي يقاربه منه حتى ولم يشْع توسعه لاستيعاب المعني، ومتزلة البسبط في شعر "الأمير" كمتزلة الطوةيل، لأنهماا بحران يغلب عليهما الجزالة والفخامة، المتانة وروعة السرد، فهمامحتاجان لثقافة لغغوية ضخخمة، وثروة من اخيال والمعني الواسع لا يتفق لكل الشعراء[3]، ثم يأتي الكامل، وهو أصلح البحور لكل أوناع الشعهر لذلك هوكثير في لكام المتقددمين والمتأخرؤين، وفهو في الخلبر أجود منه في الإنشائي ويقرب في الشدّة منه إلى الّرؤِقة، لذلك يصلح لقص الأخبار، وللمعاني التقريرية[4]، ويلي الكامل الوافر، وهو أجود ما يعطيه به المنظوم في الفجخر والمرثى[5]، ويتللو الوافر الرمل، وهو بحر يصلح للمفرح

[1] عالي الجنتدي، الشعهراء وإنشاذ الشعهر، دتر المعترف، القاهرة، دط، 1969، الصفحة102.
[2] إبراهبم أنبس، موسبقى الشعهر، الصفحة57.
[3] المرجع نفسه، ص102.
[4] المرجع نفسه، ص105.
[5] المرجع نفسه، ص106.

والحزظن لذاك لعب بهه الأندلسبون واستخلصوا منه أضرب الموةشحات[1]، ويلي الرمل المتقارب، وفيه رنّاة ونغمات تطرب عاى شدّة مأتوسة، تصلح للعننف أكثؤر منه للؤرقة[2]، غير إنهعُد من بين الأعرايض الساذدجة المنكررة الأجحزاء[3]، أما الهعزج، فيصلح للأناشيد والتوشيحات الخفيفة وأفكار الهزل والمجون)[4].

وفكرة ربط الأغراض والموضوعات بالوزن لا تلقى صدى كبيرا في الدراسات الحديثة مثلما لاقت عند النقاد القدامى، الذين رأوا بأنه "إذا كان مقصد الشاعر الفخر حاكى أغراضه بالأةزان الفخخمة الباهبة الرصبنة، وإن كان مقصده في موضع قاصدا هزوليا أو استخقافيا، ويقصد احتقيار شيء أة العبيث به حاكى ذاك بما يتناسبه من الأوةزان الطكائشة قليلة البههاء، وكذاك عند كل مقصيد"[5]، فالشعراء القدامى وإن تفاوتت مراتبهم ومنازلهم،لم يتخيروا وزنا معينا لموضوع خاص، "فالمعلقات قيلت قي موضة ع واحجد تقريبا، وللذكر أنها نظنت على الطكويل والبسبط والخفبف والةوافؤر والطكامنل، لعنرف بأن القدامى لم يتخبروا وةزنا خاصضا لموةضوغ خاتص"[6]، مع تعدد الأغراض داخل المعلقة الواحدة، فالشاعر كان يتخير اللفظ لجزالته ودلالته، وقيمته في توصيل الغاية المرجوة منه، ومناسبته للموقف والمقام، ولم يكن يختار الوزن قبل اختيار المعاني أو الألفاظ، بل كان يتخير الألفاظ الجزلة، والعبارات الفخمة، المعبرة عن المعاني المرغوبة، والمشاعر والأغراض ثم ينسجها في أبياته وقصائده في حلة منسجمة ومتناسقة تبهر الأسماع، وتحقق غايات الشاعر وأهدافه الجمالية والمعنوية. وقد جاءت الأوزان في شعر "الأمير" منسجمة مع العبارات والمعاني، ولا شك أن الشاهر لما بني أجزاء بحةره الشعرؤية من الوةحدات الصوةتية، كان يرمى إبيراز دلالنها الإبقاعية ، ودورها البلاغي الدلالي من جهة أخرى.

[1] جوةرج غريب، سلبمان اليستاني، في مقدجمة الإلياددة، دتر الثقافة، لنبان، ط3، 1986م، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] حازظم القرطابجني، منهتج اليلغائ، الصفحة 268.

[4] المرجع نفسه، ص107

[5] المرجع نفسه، ص266.

[6] إبراهيم أنبس، موسبقى الشعهر، الصفحة175.

وينشأ الإيقاع الكالي في البيت تكرار الحودة الإيقاعية الأساتسية لوحدها أة مع غبرها، وفد سمى "نحمد ممدور" ذاك بالتساوي والتجاةب[1]، ومن ذلك قول "الأمير"[2]:

إلاَام فُؤةادِيالحَ بِيبِبَهتُوقُر؟ وَنَاتُرالجَ وَةىَ يْن الضُّلووعِ تَثقُور

فقد جاء هذا البيت على وزن الطويل الذي يعتمد على إيقاع مزدوج مكون من تفعيلتين مختلفتين (فعولن - مفاعيلن)، إحداهما قصيرة والأخرى طويلة في الفترة الزمنية، وهو بحر يلائم العاطفة المعتدلة، والتأمل الطويل، والإيقاع الهادئ، والملاحظ أن بحر الطويل جاء مناسبا لعاطفة الشاعر، فاختلاف التفعيلتين أدى إلى البطء الإيقاعي في الأبيات الذي ناسب جّو 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 يسيح فيه إلا ذا صددر قوةي عربض، ةنفس مدبيد، وحتجرة ضخنة، يشبه بالخطبة، كي لا يحتاج المنتشد له أنْ يلتفط أنففاسه بعد كل بيت[4]، يتجلى ظهوره في الزحافات والعلل، يقول "الأمير"[5]:

تُسألني أُلمبَ تين وإنّها لَأَعلَنمَ مَنتَحْ جت السّسَماء بأَحْوةالي

يلاحظ من خلال استقراء هذا البيت استخدام الشاعر لزحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن[6]، الساكن[6]، فحذف الخامس الساكن في كل منفعُ ولن)،(مفاعيلن) أضفى سرعة الإيقاع التي تمعل عاى كسسر الرتابة الناتجة عن الحركة البطيءة قي الإيقاع، فصارت الأولى فعُ ول)، وصارت الثانية (مفاعلن).

والملاحظ أن الوحدات العروضية للبيت الشعري جاءت متلائمة مع الحالة النفسية للشاعر، والتي اضطرته للتضحية بالموسيقى ليعطي الإيقاع فسحة من الامتداد لتأكيد الدلالة، فبنية القبض هاهنا أسهمت

[1] نحمد مندور، قي المبزان الجدديد، لجنتة التأليبف والترؤجمة والننشر، مصر، ط1، 1984م، ص234.

[2] الأمبر، الدبوان، ص57.

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

[4] عالي الجتدي، الشعؤاء وإنشتاد الشعهر، الصفحة100.

[5] الأمبر، الدبوان، ص49.

[6] اين رشبق، العمندة في محاتسن الشعهر، نجقيق مُحَّد قرقزان، دتر النعرفة، لبنان، الطبعة1، الجزء1، الصفحة275.

في قنل الصلة الإيحائية من لغة وأسلوةب إلى إبقاع، هدوء الفكرة انتقل سياقها منهاإلى هدةء الإبقاع، مُجردا الوةحدة (فعُول) نونها الفاتصلة، ذاك معم التفعيلة الأوةلى (نُسائ)، والثالقثة (بنين)، والخامسة (لأعْل)، والسابعة (سماء)، وتجريد (مفاعيلن) من الياء وذلك مع التفعيلة الرابعة (وإنْها)، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن صفة الفخر، ما سلّم استقامة القزن في نبية الطوبل.

وقد نتج زخاف القبيض من أصل التفعبلة الرؤابعة – العروض- ُوقّعا بحجرف الهاء ليعطي البيت كله نغممة حديثة لم يألفها في بينته المججردة، حتى استقامة الوزن بها، كما أن ارتكاز الشاعر على حرف النون في التفعيلة الثالثة، وعلى حرف اللام في التفعيلة الخامسة، أعطى جرسا موسيقيا تأنس له الآذان عند السماع.

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

لعهل توةاتر نسبب استعمال الطويل لدى عبض الشعرؤاء العرؤب القدماء ما يزدعم هاذا الرأي ويأتي في ركتابه: امرئ القبس (51 %)، عتنرة بن شذاد (75%)، زهبر بن أبي سللمى(43%)، فزردق (63 %)، أبو فراس الحمداني (40 %)، المتنبي (73 %)[2].

ومن خلال استقراء ديوان "الأمير" يظهر شيوع بحر الطويل على شعره، في مقابل قلته في الشعر الحديث، وفي هذا يقول "إبراهيم أنيس": الطويل يظهرلم يععد ينااسب العصر الحدبيث كةزن من أةزان الشعهر، أدى إلى هبوط نسبة شيوعه هبوطا ملوحظا في الشعر الحديبث"[3].

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعره، والتوةترات النفسية لذاته الميدعة، مما يجعل الإيقاعات تمضي على نسق صوتي يجتاز بدايات الصدر والأعجز ليكشل حجم البيت خاصة ةالديوان عامة، مشكلا تماسكا إيقاعيا يمد النص بطاقات صوتية تجعله شديد الانسجام، ويبعث في

[1] جلال الحنفي، العروةض تهديبه وإعتادة تدوةينه، مطيعة العاني، بغداد، 1978، الصفحة177.

[2] المرجع نفسه، الصفحة210 بععدها.

[3] إبراهيم أنبس، موسبقى الشعهر، ص206.

المتلقي إعجابا فنيا يتجاوز الحدود الجمالية للنص الشعري، ليرسم لوحة متناسقة بين الجسد الشعري والبناء الدلالي للقصيدة الشعرية.

ومن هذه الإيقاعات أيضا نجد قوله[1]:

قَدْخانَنِي الصّبْر ما أجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدّي

اضطر الشاعر الإخلال بوزن البسيط قي البيت الشعري ليقيم الدلال، حيث استخدم عروض البيت زحااف الخبن، الدي يعني "حذف الثاني الساكن"[2]، وفي ضربه علة القطع، التي يحذف ساكن وتدها مجموع قي (فااعلن) وتسكين قبله فنصير (فا عْل) وتصبح (فْعلن)[3]، حيث أضفى هذا الإيقاع عاى اليبت نغمنة موةحية بدلاالة معاتنيها، فحصل الزحاف فى أصثل التفعبلة الرابعة (فعتن)، ومع أصل التفعيلة السادسة (معقد)، ووقع القطع في ضرب البيت في أصل التفعيلة الثامنة (خدْدي)، وهذا النوع من البسيط يسمى في عروض الشعر بالمقطوع.

فالشاعر أراد من خلال المزاحفة والقطْع تكسير راتبة الإبقاع، وجعل نغمة جدييدة لم يألفقها اليبت في بينته العاتدية، مسايرة وتضحيته بالةزن لاجل إفامة المعنى المتمثلة في الدلالة المجازية للخيانة المرتبطة بألم الصبر.

فبنية الخبْن، وعلة القطْع قي هذا بلائمها سيياق الحزن، فكانت العاطفة صريحة وصادقة معبرة عن نفسيته الحزينة وألمه لفراق الأحباب وبعدهم، بنغمة هادئة وفرتها له موسيقى البسيط، ومن قول "الأمير"[4] أيضا:

اهعلا وَسْهعلا بالحيبيبِ القَاتِلم هاذا النَّهعار لَددّي خْيبر َواتِسم

[1] الأمبر، الدبوان، ص62.

[2] عيد الرؤضا عالي، موسبقى الشعؤر العربي قدييمه وحدييثه دارسة وتطبيق في شعؤر الشطؤرين ةالشعؤر الحؤر، دتر الشرق للنر والتويع،الطب1،1997م، الصفحة118.

[3] المرجع نفسه، ص118.

[4] الأمبر، الدبوان، ص69.

فقد استطاع الشاعر أنْ يوظف بحر الكامل بتفعيلته المتكررة والمتساوية في الفترة الزمنية لخدمة تجربته الشعرية؛ حيث أدخل زحاف الإضمار، بتسكين الثاني المتحرك[1] من "متفاعلن" فتصبح "مْتفاعلن"، وقد ساعده في ذلك حروف (الهاء، النون، اللام، التاء)،أدي غلى خلق نوع من الاترباك قي موسبقى الكامل التي ضجحى بها الشاعر لاجل بناء القزن من جههة، وبحثا هن دلالته جهة اخخرى، الدي يؤكد حتمبة وجود إحساس قي قللب الشاتعر 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 أن وجوده في المرتبة الثالثة من أشعاره يجعلنا نلمح نزوع الشاعر نحو التجديد؛ إذ أن هذا البحر يطرقه الشعراء المحدثون، ويأنس له المتلقين من متذوقي الشعر، ويكاد يكون البحر الأكثر شيوعا عند الشعراء، "فهو البيحر الدي يسنمتع به جمنهور السامعين محيبي الشعهر، فيطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون"[2].

فميل "الأمير" إلى استخدام تفعيلة الكامل المتكررة "متفاعلن" في قصائده، يعود لسهولة هذه التفعيلة الموحدة، التي تستوعب حالته النفسية عندما يكون في لحظة تأمل أين تتملكه أحاسيس آنية، تجعله يحتاج إلى وزن يناسب تلك الحالة التي تمثل لحظة من لحظات الإبداع والبْوح الشعري.

وبهذا، نجد أن التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر الأمير بناء متماسك، مع ما يدخل عليها من زحافات وعلل تُسْهِم في تغيير بنية الموسيقى من جهة، وتوضيح الدلالة من جهة أخرى.

يقول "الأمير"[3] أيضا:

وممْنِ عَجبْجبٍ تَهابُ الأُسْسدُ بَطْطشي وَيَمْننَعْني غَزوالٌ هَنْ مُرؤادي

[1] موسى الأحمندي نوعيوات، المتوسط الكفي في علمبي العروض والقوافي، الصفحة 25.
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.
[3] الأمير، الدبوان، ص59.

كتن لزححاف العصْب وهو "إسكنان خامنس الجزء"[1]، وقفْع نغممي مثير عاى أصيل التفعيبلة الأولى قي حرؤف الجيم (ومْنعْجِن)، وقي التفعيبلة الثانية قي اللام (تهابلْأسْ)، والرابعة في العين من (ويمْنْعي)، وفي الخامسة في النون من (غزالُّنعْن).

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

فالوافر يمتاز باستثارة المتلقي، ودخول زحاف العصب كان له وظيفة جمالية في البيت مكنته من التلوين في الإيقاع، فهو يضفي على الوزن خفة بعد ثقل، بتنوع تنبسط له النفس، وتجعل السامع يتأثر بتلك النغمات أو الوقفات الموسيقية، لذاك هفو بحر يصثلح لكل أمؤر مْن شأننه اسنثارة الستمع، وجعل مشاعره تتحرك بسرعة، غارقة في الحب حتى الجنون، والحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه قديما وحديثا في موضوعات تتعلق بالغزل والرثاء والفخر، فهو بحر "يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته"[2]، وهو سبيل النظْم على الأوتار الحساسة عندما يرغب الشاعر في التعبير عن المشاعر القوية سرورا أو ألما، وهو "من البحور التي تلائم حدة العاطفة"[3]، لذلك استخدمه "الأمير" في التعبير عن حالة الحب الممتزجة بألم الشوق والبعد وأحزان الفراق، نلاحظ قوله أيضا[4]:

ألا قُل للنَوَى لَبَ ـــبتْفُ ـؤرادي وأَبْقتني أَهيـــــتُم بك لوادِ

الواضح من تتبعنا لهته الأبيات المزاححفة تكسيبر في رتاتبة الإبقاع، فالشاعر يستعيض عن الوزن من أجل إقامة الدلالة، ليعبر عن أحاسيس داخلية مختلفة، مستخدما كلمات مثل: (سلبت، أهيم، الصب، ملتهبا ، شجى)، معبرا عن مدى العذاب الذي يعانيه، والألم الذي يقاسيه، والصبر الذي يجافيه في سبيل

[1] موسى الأحمندي نوتيوات، المتوسط الكفي في علمبي العروض والقوافي، الصفحة25.

[2] عيد الحميد الراضي، شرؤح تحففة الخليبل في العروض والقاقية، مطبيعة العاني، العراق، دط، 1972، الصفحة353.

[3] السككاكي، مفتناح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دتر الكتاب العلمبية، بيرؤوت، الطبعة2، 1987، الصفحة536.

[4] الأمبر، الدبوان، ص61.

محبوبته، حتى أمسى محروما من النوم، هائما، ملتهب الفؤاد، فكان بحر الوافر مناسبا للتعبير عن تلك العواطف والأحاسيس الجياشة.

ورغم عدم سيطرة بحر الكامل على شعر "الأمير"، إلا أن وجوده في المرتبة الثالثة من أشعاره يجعلنا نلمح نزوع الشاعر نحو التجديد؛ إذ أن هذا البحر يطرقه الشعراء المحدثون، ويأنس له المتلقين من متذوقي الشعر، ويكاد يكون البحر الأكثر شيوعا عند الشعراء، "فهو البيحر الدي يسنمتع به جمنهور السامعين محيبي الشعهر، فيطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون"[1].

فميل "الأمير" إلى استخدام تفعيلة الكامل المتكررة "متفاعلن" في قصائده، يعود لسهولة هذه التفعيلة الموحدة، التي تستوعب حالته النفسية عندما يكون في لحظة تأمل أين تتملكه أحاسيس آنية، تجعله يحتاج إلى وزن يناسب تلك الحالة التي تمثل لحظة من لحظات الإبداع والبْوح الشعري.

وبهذا، نجد أن التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر الأمير بناء متماسك، مع ما يدخل عليها من زحافات وعلل تُسْهِم في تغيير بنية الموسيقى من جهة، وتوضيح الدلالة من جهة أخرى.

يقول "الأمير"[2] أيضا:

وممْنِ عَجمْجبٍ تَهابُ الأُسْسدُ بَطْطشي وَيَمْنَعْني غَزوالٌ هَمْن ُمؤادي

كتن لزححاف العصْب وهو "إسكنان خامنس الجزء"[3]، وقفْع نغممي مثير عاى أصيل التفعيبلة الأولى قي حرؤف الجيم (ومْنعْجن)، وقي التفعيبلة الثانية قي اللام (تهابلْأسْ)، والرابعة في العين من (ويمْنْعني)، وفي الخامسة في النون من (غزالُّنعْن).

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

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.

[2] الأمبر، الدبوان، ص59.

[3] موسى الأحمندي نوقيوات، المتوسط الكفي في علمبي العروض والقوافي، الصفحة25.

فالوافر يمتاز باستثارة المتلقي، ودخول زحاف العصب كان له وظيفة جمالية في البيت مكنته من التلوين في الإيقاع، فهو يضفي على الوزن خفة بعد ثقل، بتنوع تنبسط له النفس، وتجعل السامع يتأثر بتلك النغمات أو الوقفات الموسيقية، لذاك هفو بحر يصثلح لكل أمؤر مْن شأننه اسنثارة الستمع، وجعل مشاعره تتحرك بسرعة، غارقة في الحب حتى الجنون، والحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه قديما وحديثا في موضوعات تتعلق بالغزل والرثاء والفخر، فهو بحر "يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته"[1]، وهو سبيل النظْم على الأوتار الحساسة عندما يرغب الشاعر في التعبير عن المشاعر القوية سرورا أو ألما، وهو "من البحور التي تلائم حدة العاطفة"[2]، لذلك استخدمه "الأمير" في التعبير عن حالة الحب الممتزجة بألم الشوق والبعد وأحزان الفراق، نلاحظ قوله أيضا[3]:

ألا قُل للنَوَى لَمَ سبتْ فُؤادي وأُبْقتني أَهيـــــتُم بك لوادِ

الواضح من تتبعنا لهته الأبيات المزاححفة تكسيبر في رتاتبة الإبقاع، فالشاعر يستعيض عن الوزن من أجل إقامة الدلالة، ليعبر عن أحاسيس داخلية مختلفة، مستخدما كلمات مثل: (سلبت، أهيم، الصب، ملتهبا ، شجى)، معبرا عن مدى العذاب الذي يعانيه، والألم الذي يقاسيه، والصبر الذي يجافيه في سبيل محبوبته، حتى أمسى محروما من النوم، هائما، ملتهب الفؤاد، فكان بحر الوافر مناسبا للتعبير عن تلك العواطف والأحاسيس الجياشة.

نلاحظ قوله أيضا[4]: البيت الأول من قصبدة "طال ليلى"

يلاحظ على هذا البيت وقوع علة الحذْف على التفعيلة الثالثة (حْل جسدْ)، والتفعيلة الأخيرة (مْسسندْ)، أي دخول الحذف على العروض والضرب فتصير (فاعلن)، مما أدى إلى قطع رتابة موسيقى الرمل لإقامة الدلالة المرتبطة بلفظة (الجسدْ) في صدر البيت، و(السندْ) في عجز البيت، اللتان جاءتا على

[1] عيد الحميد الراضي، شرؤح تحففة الخليبل في العروةض والقاقية، مطبيعة العاني، العراق، دط، 1972، الصفحة353.
[2] السككاكي، مفتناح العلوةم، تحقيق: نعيبم زرزةور، دتر الكتاب العلمبية، بيرؤوت، الطبعة2، 1987، الصفحة536.
[3] الأمبر، الدبوان، ص61.
[4] النصدر تفسه، ص79.

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 سوءاد العبين) يشبه (يا روءح الجسد)، والمقطع (يا ربيبع القلب) يشبه أيضا (يا نعم السند)، مع تلازم النداء الذي استخدمه الشاعر وكأنه ينادي قريبا منه يحّسه بداخله، بنبرة هادئة حزينة تمزج بين العاطفة والخيال،لتُعبر عن ألم شديد وحرقة في أعماق قلبه، فالحبيب الغائب، البعيد عن العين، القريب في الفؤاد، هو كل العين وجمالها، وهو الروح للجسد، وهو السعادة للقلب، وهو السند للجسم، نلاحظ قوله أيضا[1]:

وَيْلِي العِشْقِ هذا حَظّهم هَلْكى مهما كَتَموا أو صَرَّحوا

باستقراء لهذا البيت تبدو عاطفة الشاعر قوية، فهو يعبر 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 (كتمْوأُو)، فتحولت إلى (فعلاتن)، كما استخدم علة الحذف في العروض والضرب ليضفي نوعا من الثبات على موسيقى البيت.

وتتجلى إمكانات "الأمير" العروضية في قصيدته "يا عظيما تجلى"، وهي القصيدة الوحيدة في الديوان التي مزج فيها الشاعر بين الرمل ومجزوئه، هذا المزج يعود لحالة الشاعر النفسية وتغير حالته الشعورية، حيث ينتقل من حالة الهدوء إلى حالة أخرى، نلاحظ قوله[2]:

يا عظيما قد تجلّـــى كُل مججلي له مججلّـــى

أننتَ مْبدي كُل بـــادٍ أننتَأبْدى أننتَ أجْلَى

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] النصدر تفسه، ص129.

فالشاعر يستخدم الرمل مجزوءا للتعبير عن حالة إيمانية استدعت منه حذف تفعيلتين متساويتين عروضيا وزمانيا، قطعا لرتابة الوزن حين تقوى العاطفة، أين يصبح الشاعر في حالة من الوجد تشبه حالات الإلهام التي تصاحب لحظة إنتاج القصيدة.

وبهذا يظهر لنا أن استخدام الشاعر للنغمة 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.

ومما سبق يتضح أن الشاعر قلل من نظمه على الرمل اقتداءً بالقدامى، لكنه خالفهم بالنظم على مجزوئه "رغم ندرة المجزوءات أيام الجاهليين"[1]، مما يعني محاولته الخروج عن النمط التقليدي.

كما أن قصائد "الأمير" لا تكاد تخلو من الظواهر الصوتية المتعلقة بالتفاعيل وكيفية توظيفها لخدمة أغراضه الدلالية، كما في قوله[2]:

أيا سلبِققا بالدي لَمْيججل بفكرؤي ثوةابلونِ عْعَم الثوةاب

كان لاستخدام علة القصصر، أصبحت (فعولْ) بتسكون اللام[3]؛ وقع نغمي مثير أسهم في قطع رتابة موسيقى المتقارب المكونة من التفعيلة (فعولن)، إلا أن دخول القصر على الضْرب في التفعيلة الثامنة (ثواب)، قطع النمط الصافي للوزن بوقفة نغمية عند حرف الباء، لتأكيد الدلالة المتعلقة بالنعمة والثواب.

نلاحظ قوله أيضا[4]:

فيا نوًرا بلا شمسٍ ويا شمًسا بلا نور

[1] إبراهيم أنبس، موسيقى الشعر، ص176.
[2] الأمير، الديوان، ص 94.
[3] عيد الرؤضا عالي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص99.
[4] الأمير، الديوان، ص123.

أسهمت تفعيلة الهزج الموحدة "مفاعيلن" في إبراز الأفكار الصوفية للأمير، فارتكازه على حرف النون في التفعيلات الأربعة، أعطى البيت نغمة موسيقية واحدة، سيما وأنه استخدم أصواتا متشابهة، فصارت التفاعيل متساوية زمانيا وعروضيا، من أجل إقامة الدلالة المتمثلة في النداء والنفي والتوكيد.

ورغم عدم سيطرة بحر الكامل على شعر "الأمير"، إلا أن وجوده في المرتبة الثالثة من أشعاره يجعلنا نلمح نزوع الشاعر نحو التجديد؛ إذ أن هذا البحر يطرقه الشعراء المحدثون، ويأنس له المتلقين من متذوقي الشعر، ويكاد يكون البحر الأكثر شيوعا عند الشعراء، "فهو البيحر الدي يسنمتع به جمنهور السامعين محيبي الشعهر، فيطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون"[1].

فميل "الأمير" إلى استخدام تفعيلة الكامل المتكررة "متفاعلن" في قصائده، يعود لسهولة هذه التفعيلة الموحدة، التي تستوعب حالته النفسية عندما يكون في لحظة تأمل أين تتملكه أحاسيس آنية، تجعله يحتاج إلى وزن يناسب تلك الحالة التي تمثل لحظة من لحظات الإبداع والبْوح الشعري.

وبهذا، نجد أن التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر الأمير بناء متماسك، مع ما يدخل عليها من زحافات وعلل تُسْهِم في تغيير بنية الموسيقى من جهة، وتوضيح الدلالة من جهة أخرى.

يقول "الأمير"[2] أيضا:

وممْنِ عَجمْجبٍ تَهابُ الأُسسدُ بَطْطشي وَيَمْنَعْني غَزوالٌ هَمْ ُمؤادي

كتن لزححاف العصْب وهو "إسكنان خامنس الجزء"[3]، وقفْع نغممي مثير عاى أصيل التفعيبلة الأولى قي حرؤف الجيم (ومْنعْجبن)، وقي التفعيبلة الثانية قي اللام (تهابلْأسْ)، والرابعة في العين من (ويمْنْعني)، وفي الخامسة في النون من (غزالُّنعْن).

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.

[2] الأمبر، الدبوان، ص59.

[3] موسى الأحمندي نوقيوات، المتوسط الكفي في علمبي العروض والقوافي، الصفحة25.

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

فالوافر يمتاز باستثارة المتلقي، ودخول زحاف العصب كان له وظيفة جمالية في البيت مكنته من التلوين في الإيقاع، فهو يضفي على الوزن خفة بعد ثقل، بتنوع تنبسط له النفس، وتجعل السامع يتأثر بتلك النغمات أو الوقفات الموسيقية، لذاك هفو بحر يصثلح لكل أمؤر مْن شأننه اسنثارة الستمع، وجعل مشاعره تتحرك بسرعة، غارقة في الحب حتى الجنون، والحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه قديما وحديثا في موضوعات تتعلق بالغزل والرثاء والفخر، فهو بحر "يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته"[1]، وهو سبيل النظْم على الأوتار الحساسة عندما يرغب الشاعر في التعبير عن المشاعر القوية سرورا أو ألما، وهو "من البحور التي تلائم حدة العاطفة"[2]، لذلك استخدمه "الأمير" في التعبير عن حالة الحب الممتزجة بألم الشوق والبعد وأحزان الفراق، نلاحظ قوله أيضا[3]:

ألا قُل للني بَسَلَـــبتْفُ ـؤرادي وأُبْقتني أَهيـــــتُم بك لوِاد

الواضح من تتبعنا لهته الأبيات المزاححفة تكسيبر في رتاتبة الإبقاع، فالشاعر يستعيض عن الوزن من أجل إقامة الدلالة، ليعبر عن أحاسيس داخلية مختلفة، مستخدما كلمات مثل: (سلبت، أهيم، الصب، ملتهبا ، شجى)، معبرا عن مدى العذاب الذي يعانيه، والألم الذي يقاسيه، والصبر الذي يجافيه في سبيل محبوبته، حتى أمسى محروما من النوم، هائما، ملتهب الفؤاد، فكان بحر الوافر مناسبا للتعبير عن تلك العواطف والأحاسيس الجياشة.

[1] عيد الحميد الراضي، شرؤح تحففة الخليبل في العروؤض والقاقية، مطبيعة الععاني، العراق، دط، 1972، الصفحة353.
[2] السككاكي، مفتناح العلوؤم، تحقيق: نعيبم زرزؤور، دتر الكتاب العلمبية، بيرؤوت، الطبعة2، 1987، الصفحة536.
[3] الأمبر، الدبوان، ص61.

الفصل الثاني

إيقاع القافية في ديوان الأمير عبد القادر

مفهوم القافية:

في اللغة: قفوت فلانا اتبعت أثرؤه، وقفوته أقفوه...والقاقية آخخر كلمنة في اليبت، و قيل له ا قاقية كونها تقفةو الكملام."[1] عن فعل قففا بمعنى تبع، بقوله تعالى: ثُمَّ قَفَّيۡنَا عَلَىٰٓ ءَاثَٰرِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيۡنَا بِعِيسَى ٱبۡنِ مَرۡيَمَ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡإِنجِيلَ وَجَعَلۡنَا فِي قُلُوبِ ٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُ رَأۡفَةً وَرَحۡمَةً وَرَهۡبَانِيَّةً ٱبۡتَدَعُوهَا مَا كَتَبۡنَٰهَا عَلَيۡهِمۡ إِلَّا ٱبۡتِغَآءَ رِضۡوَٰنِ ٱللَّهِ فَمَا رَعَوۡهَا حَقَّ رِعَايَتِهَاۖ فَـَٔاتَيۡنَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنۡهُمۡ أَجۡرَهُمۡۖ وَكَثِيرٞ مِّنۡهُمۡ فَٰسِقُونَ ﴿٢٧﴾ الحديد،27، أي اتبعنا.

في الاصطلاحا: يعرف الخليل القاقيةعلى أنها "عن آخر حرؤف في اليبت إلى أوةل ساكن يليبه من قببله مع حرؤكة الحرؤف الدي قببل السااكن."[2] مثلما جاء في يبت امرئ القيس*:

ولكنما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي[3]

فالقاقية عند الخليل في اليبت هي: ثالي (/0/0)، أي من أّوةل متحرؤك قببل ثانني السااكنين.

وعلم القاقية؛ يعّرفه العروةضيون بأنه عللم بأصولى يُعَرف به أحةوال أوةاخر الأيبات الشّعرؤية من حرؤكة وسكون، ولزوةم وجةواز، وفصيبح وقبيبح.

أحرف القاقية:

للقاقية أحرف ستة: الوصل، الروي، الردف، الدخيبل، الخروج، التأسيس.

1_ الرؤوي:

[1] ابن منظور لسان العرب، مادة قفو.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص243.

* امرئ القيس(نحو 130_80ق هـ_497_545م) وهو حندج بن حجر الكندي، وقيل عدي، وقيل مُليكة، ولد بنجد وتوفي بأنقرة. شبّ عابثا ونهض بثأر أبيه كهلا، وهو أشعر شعراء العرب على الإطلاق.

[3] امرؤ القيس، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص139.

في الاصطلاح: ماينتهي بها البيت من نغمة، ويلزم الشاعهر تكؤاره في أبيات القصبدة، يقع آخر القصبدة، وله تنتسب القصبدة، فنقوؤل: قصبدة لامية، أو ميمبة، أو نونبة إذا كان الحرف الأخير لاما، أة ميما، أة نونبا.[1] ويلعب دورا هاما في زيادة النغم وإثراء الإيقاع في القصيدة بصفة عامة[2].

كما أنه توجد أحرف لا تصلح رويا، وهي: الياء، الألف، الواو، الهاء أة تنوبنا..[3]

2_ الوةصل:

في الاصطلاح: يأتي بغد الرةي عن حرف مدّ أشيعت يه حؤكة الرؤوي، أة هااء وهيليست الرؤوي، وحرؤف المد قد يأتي ألفا، أو ياء أة واةا.[4]

3_ الخرؤوج:

في الاصطلاح: هو من حروف المدّ يأتي بعد هاء الوصل المتنحركة.[5]

4_ الرددف:

في الاصطلاح: هو من حروف المدّ أة اللين، يأتي قبل الرؤوي من دون فاصل ببنهما.[6]

5_التّأسيبس:

في الاصطلاح: حرؤف الألف بينيها وبين الرؤوي حرف اوحد متحرؤك سمي الدخخيل، سميت الألف تأسيبسا؛ لتقدّمها عاى جمبع أحرف القاقية.[7]

6_ الدخخيل:

[1] مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص157.

[2] سعيدة جربوع، البنية الإيقاعية في فن الموشحات، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَمَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018، ص97.

[3] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص136.

[4] ممحمد بنن حسنن بن عثممان، المرؤشد الوةافي في العروةض والقوةافي، ص158.

[5] المرجع نفسه، ص159.

[6] المرجع نفسه، ص159.

[7] المرجع نفسه، ص160.

في الاصطلاح: حرؤف يقع ببن ألف التأسبس وحرؤف الرؤوي مثلاللام في ظاللم.[1]

رحكات القاقية:

للقاقية ستّ حركات: المجرى، النّفاذ، الحَذْوو، الإشباع، الرَّوس، التّوجبيه.

مسميات القاقية:

مثلما للششعر مسميات في أعداد أبياته فللقافية مسميات وألفاب، خمسة هي: المتكطاوس، المترؤاكب، المتندارك، المنتواتر، والمنترادف.

1_ المتكطاوس: ما يفصل ببن ساكنبها أربعة أحرفمتحركة.

2_ المترؤاكب: ما يفصل ببن ساكنبها ثلاثة أحرف متحركة.

3_ المتندارك: ما يفصصل ببن ساكنبها حرفانمتحركان.

4_ المنتواتر: ما يفصل ببن ساكنيها حرف متحرك ةاحد.

5_ المنترادف: ما لايقصل ببن ساكنيها فاصسل.[2].

تنوع القاقية:

للقافية بالرجوع إلى حروفها نجد نوعان: أولىمقيّدة وثانية مطلقة.

ويعرفها "التنوخي" بقوله: إن "القافية على قول "الخليل"، الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت، مع الساكن الأخير فقط"[3]، أما "إيراهبم أنبس"، فيرى أنها "أصوات تتكرر في نهايات الأشطر أو الأبيات من القصبدة، وتكرارها يخلق جزءا هامّا عن الموسبقى الشعؤرية"[4]، في حين يرى "عيد العويز عنيق"، بأن

[1] موسى الأخمدي نوةيوات، المتوةسط الكاافي، الصفحة367.

[2] عيد الرضا عالي، موسبقى الشعر العربي قدييمه وحديثه،الصفحة178.

[3] النتوخي، كتب القفوافي (تمميد التحفيق)، تحفيق: عةني عبد الرؤةف، مكبة الخانخي، القفاهرة، الطبعة2، 1978، الصفحة38.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

الفافية هي: "المفاطع الصةتية الني تكون في أاوخر أيبات القصبدة"[1]، وأما "رينيه ويليك"، فيعتبر أن للقافية "عملها الخاص في الطريب مثل إعادة (أة ما يشيه الإعتدة) للأصضوات"[2].

وبالتالي، فالقافية تُمثل عنصرا مهما من عناصر الموسيقى، التي بها تتم وحدة القصيدة العربية النقليدية، "فلا شك قي أن للفافية أثر في إكسساب نهايات القصبدة ملمحا موسبقيا موححدا ، يتظافر مع ما يحققه لها البيحر في كتابة شكل القصبدة الموسبقي العهام"[3].

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

والروي أساس القافية، فله تنتسب القصبدة، والروي إذا كان متح ركا يسمى (مطلق)، وأما إذا كان ساكنا، فهو (مقيد)[4]، وينظم بعض الشعراء قصائدهم مستخدمين حروفا معينة مختارة بعناية لسهولة إيجاد كلمات تناسب قافية القصيدة، ولأهميتها تنسب القصائد لأصحابها حسب رويها، فيقال بائية، رائية، لامية، ميمية، همزية...الخ، ويرى نقاد آحرون بهناك "أحرف تصللح للرووي، فتكةن جسنة الجرس، لديذة النغغم، سهللة التناول، خاصة إن كانت الفافية مقبدة، ومن ذلك الدال والراء ....، فهي قثيلة غريبية الكلممات، فاختيار الرووي من مقابيس الششعر الدقيفة"[5]، ومن أكثر الحروف المستخدمة رويا؛ الباء والميم والراء والهمزة.

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

[1] عيد العويز عنيق، عللم العرروض والقفافية، دتر النهعضة العريبية، لبتان، دط، 1985، الصفحة134.

[2] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص167.

[3] صتدق أيو سلبمان، دررس في موسبقى الشعر، مطابع الهبئة الخبرية، غزة، فلسطين، ط2، 1995م، ص79.

[4] عيد الرصا عاي، موسبقى الشعر العربي قدبمه وحدبثه، الصفحة181.

[5] أحند الشابيب، أصةل التقد الأذبي، مكبتة النعضة المصؤية، مصصر، الطبعة8، 1973م، الصفحة325 وما بعدها.

حيث 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:

لم يُكثر الأمير من استخدام المقيّد في ديوانه، والقافية المقيدة هي" ما كان رويها ساكنا"[1]، وشملت (10) قصائد من الديوان، بنسبة (12,5 %)، وعدد أبياتها (87)، بنسبة (8.11 %)، وهي نسبة أقل بكثير من نسبة القافية المطلقة، والتي شملت معظم أشعار "الأمير"، مع العلم أن "الفافية المقبدة قليلة الشبوع في الششعر العربي، لم تكد تجاوز (10%) "[2]، أي أ ن الشعراء خضعوا للروي المتحرك.

كما لجأ "الأمير" إلى ميزة التسكين في أواخر الأبيات الشعؤية، مما جعل من ظاهرة تسكين حرف الروي بدلا من إخضاعه لحركته الموضعية خاصية أسلوبية ميزت شعره.

وربّما 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، فنسبة التقييد في الرمل كانت أكبر، تلتها نسبة الوافر والبسيط، ثم المتقارب والطويل والكامل.

و مْن الفافية ذات الرةي القاحد المقيد، نمثل بقول "الأمير"[3]: الأبيات الثلاثة الأولى من قصبدة "طال ليلى با أجباءي"

فتسكين الروي جاء نتيجة استخدام الشاعر لألفاظ موحية بالسكون (السنْد، ولْد، أحْد)، وقد اختار - كما هو واضح - الدال رويًّا ليرفع من خلاله صوت الإيقاع للتميز من ياقي الأصزوات داخل حششو

[1] إبراهبم أنبس، موسبقى الشهر، الصفحة258.
[2] المرجع نفسه، ص258..
[3] الأمبر، الدبوان، 79.

البيت من حهة، والقيام بوظيفة مبنهة معبرة عن موجات الشعور من جهة أخرى، والدال "صوت شديد مجهور"[1]، ووكنه كذاك فقد مدّ لونا مغايرا ما اعتدناه في الفافية المطلفة، وعنه أيضا ما قاله في قصيدة "دموع و نار"[2]:

غلام فرادي بالحبيب هَنتُـــــور ونارُالجَوى بيْنَ الضّلُوع تثُور

وُحخزني مع السّاهايتِرِبُو مُجدّدا وليلى وطَلّةٌ نَامنَفُـــــتور

استعان الشاعر بروي "الراء" في قصيدته المقيدة المجرى أصلا، إلا أنه عوض التقييد في القافية بإطلاقها عن طريق سبقها بالرْدف والتأسيس، للتأثير في المتلقي وجعله منتبها بإصغاء، فهو يعبر عن آلامه متسائلا، رابطا 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).

ومن هنا يتضح أن 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 انسجاما في الإيقاع الموسيقي من جهة أخرى.

ب- القافية المطلقة:

وهي "ما كان رويها متحركا "[4]، وقد أكثر "الأمير" من استخدام القوافي المطلقة دون المقيدة، مما زاد القافية جمالا وعذوبة في الجْرس الموسيقي؛ حيث شملت (70) قصيدة؛ بنسبة (87,5%)، وعدد أبياتها (985)؛ بنسبة (91.88 %)، وهي نسبة عالية تكاد تشمل معظم شعره.

[1] إبراهيم أنيس، الأصقات الغلوية، مكتبة نعضة مضر، القاهرة، دط، دونتاريخ، الصفحة51.

[2] الأمير، الدبوان، ص57.

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

[4] المرجع نفسه، ص258.

ومن أمثلة فافية ذات رةي واحد مطلق، يقةل "الأمير"[1]: قصبدة "أهملا بالحبيبب"

فمن الملاحظ على الأبيات السابقة أن 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، مما يظهر نوعا من التجاوب بين الصوت والمعنى من خلال شيوع الميم في (مواسم، ملازمي، بنادم، المتعاظم، العالم، مكالمي، العالم، منادمي، مزاحم، مكارم)، وهي كلمات متفقة في بعض أصواتها، ومختلفة من حيث الدلالة، إذ لا يمكن استبدالها فيما بينها لأنها محكومة بالوزن ثم بالدلالة.

والملاحظ أن "الأمير" كان متخيرا للكلمات قي مةضعها، وعجلها مكسةرة؛ فهو في اليبت الأول لكي يصصل غلى الفافية المطسورة جاء بكلمة (مواسم) مسبوقة بكلمة (خير)، وهو ما يؤكد فرحته وسروره بزيارة الأحبة له في أسره، ولا ريب في أن الوزن له دور في ترتيب مفردات القافية واستدعاء بعضها، مثل قوله (خير مواسم) بعد قوله (هذا النهار لدي) حتى يؤكد المعنى، بالتأكيد عن مشاعره القوية المعبرة عن الفرح الكبير والذي اعتبره من خير الأبيات، وفي البيت الثاني جاءت القافية (ملازمي) لحمل إيحاءات مرتبطة بالبيت الأول، تعبيرا عن تغير حالته النفسية بعد رؤية الأحباب، وفي البيت الثالث ترتبط كلمة القافية (بنادم) للتعبير عن نفسية الشاعر وحالته الداخلية، وفي البيت الرابع تأتي كلمة (المتعاظم) مرتبطة بجمال الزائروعُ لمو شأنه وهمته، 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 كأن 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.

[1] الأمير، الديوان، ص69.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص48.

وعليه، فإن الوقوف على القافية في هذه القصيدة، قد أسْهم في إبراز الدلالة وتكثيف لغة الشعر، وفي هذا يقول "صلاح فضل": "إن جنال القافبة يكمن قي تشايه الصةت واخنلاف المهنى، وليست الفافية سوى نموذج مؤكّز مكصف للُفة الشعر كاها الني تعتند أستسا عاى التةازي في بينتها العنيقة ". [1]

ويلاحظ أيضا في الأبيات السابقة استخدام القافية بالتأسيس[2]، مصحوبا بروي موصول بالياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم؛ حيث أن رحف التأسبس "الألف" لم بقع قيل الرةي "الميم"، وإنما فثل ببنهما حؤف صحيح مكسةر؛ وهو في البيت الأةل (السين)، و(الزاي) في الثاني، و(الدال) في الثالث؛ فالشاعر لم يلتزم هذا الحرف، ولكنه التزم حركته في جميع أبيات القصيدة والتي هي (الكسرة)، وهدا الحؤف الصحبح المتحرك الدي فصل بن أفل التأسبس والؤةي بسمى "بالدخيل"[3]، وهذا ما أعطى للقافية جرسا موسيقيا انسجم مع بقية الأصوات داخل بنية الأبيات من ناحية، وبعث متعة فنية في أذن المتلقي من ناحية أخرى.

وقد اعتدنا "الأمير" يوافق بين حودة الإبقاع وحودة الشهور قي القصبدة الواحدة، وقد تبنه بعص الفلاشفة القدامى مثل "الكتدي" غلى هذه الظاهرة بقوله: إن "الإبقاهات الثقبلة الممندة الأظمان مكشلة للشخن والحظن"[4].

بقةل "الأمير"[5]:

لتا قي كُل َهطْرَة مَججـالٌ ونْنِفَةْق السّمناَك لتا وَِجال

هاته الأبيات من قصيدة "بنا افتخر الزمان"، والتي كانت لها أبعادا إيحائية متنوعة، يرسم فيها الشاعر لوحة فنية متكاملة الخطوط والمعاني، "فهو يفتخر بتلك المناقب التي سجلتها الأمة الجزائرية بحروف من ذهب في تاريخ البشرية، بداية من مواقفها في وجه الاستعمار الروماني، والوندالي، والبيزنطي، ومرورا على

[1] ثلاح فصل، نظؤية النبائية قي القند الأذبي، مكنبة الأنجلة مصرية، مصر، لطبعة2، 1980، الصفحة391.

[2] التأسيس: أفل يفثل بينها وبن الرةي حؤف متحرك، عيد الؤضا علي، موسبفى الشهر العؤبي، الصفحة176.

[3] المرجع نفسه، ص177.

[4] عيد القادؤ هتي، نظؤبة الإبذاع في القند العؤبي القديم، دبةان المطيةعات الجاعمية، الجظزائر، 1999م، الصفحة239.

[5] الأمبر، الدبوان، ص46.

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

وقد بنى "الأمير" هذه القصيدة على قافية "اللام"، وهو الحرف الذي بنى عليه معظم قصائده تقريبا، واللام "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"[2]، وقد لزم إلى جانب ذلك ردفاً[3]، حيث ألف الردف متبوعة بلام موصولة بالواو الناتجة عن إشباع الضمة، أي أنه لزم مقطعا طويلا مفتوحا قبل الروي مباشرة، ليخفف من ثقل قافيته، لتنسجم مع المعاني المطلوبة، وتحقيق توافق بين الشهور ةةحدة الإيقاع قي كانل القصيدة.

فالقافية المضنمةمة المجرى هنا توعطى عنها بالضؤةرة "واة"، أي لزةمه قي القافية مقكعا طةيلا اوحدا، ساعد الشاعر على استثارة المتلقي كي يسرع يه إلى نفطة المفاحئة المصورة لذؤوة الح\دث المِمثّل قي التكثيف من الإيحاء بالاعتزاز بالنفس والمكارم، مما يجعل المتلقي يتابع تسلاسل الأحدتث الني يسيطر عاى كل عتصر نن عتاصر الإثقارة الإيقاعبة.

ومما سبق يتضجلى أن الفاقية نن حيث عتاصؤها الصؤفية ةالصةتية اشتنلت عاى قصاتئد مطللقة انتعى رةيها مؤة بالقتح، ةمؤة بالضنم، وأخرى بالطسر، ةعاى قصاتئد أخرى مقنيدة، واحتلت (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%)،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".

[1] بشبر بويحرة، الأمبر عيد القادر راءد الشعؤ لعربي الحدبث، دتر الأدابب، الجزائر، دط، 2007م، ص56.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

[3] الؤدف: حرف ند أو لبن ساكن قبل الؤوي مياشؤة، عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، ص174.

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) بيتا، بنسبة (27,33%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الدال في (12) قصيدة، بنسبة (15%)، وعدد الأبيات (129) بيتا، بنسبة (12,03%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم اللام في (11) قصيدة، بنسبة (13,75%)، عدد الأبيات (190) بيتا، بنسبة (17,72%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم التنون ةهو "صةت مجعور متةسط ببن الشد\ة والؤخاةة"[1]، في (6)قصائد، بنسبة (7,5%)، عدد الأبيات (86) بيتا، بنسبة (8,02%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الباء في (5) قصائد، بنسبة (6,25%)، عدد الأبيات (24) بيتا، بنسبة (2,23 %)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الميم في (4) قصائد، بنسبة (5 %)، عدد الأبيات (49) بيتا، بنسبة (4,57%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم السين وهو من "صوت أسلي، صفيري، رخو مهموس"[2] في (4) قصائد، بنسبة (5%)، عدد الأبيات (44) بيتا ، بنسبة (4,10%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الواو في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (60) بيتا، بنسبة (5,59%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الفاء في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (53) بيتا، بنسبة (4,94%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم العين في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (44) بيتا، بنسبة (4,10%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الكاف في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (14) بيتا، بنسبة (1,30%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الهاء في قصيدتين اثنتين، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (31) بيتا، بنسبة (2,89%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الحاء "وهو عن الأصةات المعموسة الني تمتظر الهين قي النخرج الجلقي"[3]، قي (2) قصائد، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (34) بيتا، بنسبة (3,17%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الهمزة في قصيدتين، بنسبة (2,5%)،

[1] إبراهبم أنيس، الأصةات اللعوية، الصفحة 58.

[2] المرجع نفسه، ص66 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة 76.

عدد الأبيات (14) بيتا، بنسبة (1,30%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم التاء في قصيدة واحدة، بنسبة (1,25%)، عدد الأبيات سبعة، بنسبة (0,65)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان.

والمُ لفت للانتباه أن الراء، والدال، واللام، كانت أكثر أصوات الروي شيوعا، ويعود السبب في ذلك إلى الدوي الذي تتميز بها هاته الأصوات، فالدال "صوت شديد مجهور"[1]، أما اللام والراء "فهما من الأصوات المائعة (Liquids) والمتوسطة، ليست بالشديدة ولا بالرخوة، وليست بالانفجارية ولا بالاحتكاكية"[2].

وإذا ألقينا الضوء على حظ صفات الأصوات العربية من الاستخدام رويا، وجدنا أن 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%)، أما 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 يْظم "الأمير" ولو بيتا واحدا على اثني عشر حرفا (رويا) من الأصوات العربية، وهي: الغين، والخاء (وهما لهويان حلقيان)، الشين، والجيم، والياء (وهي من أدنى الحنك)، الصاد، والضاد، والطاء، والزاي (وهي أصوات أسنانية لثوية)، الظاء، والذال، والثاء (وهي أصوات أسنانية)[3].

ومما سبق يلاحظ أن مصدر الروي عند "الأمير" هو (الحنك، والأسنانية اللثوية)، والحنك أعلى نسبة ثم تليه الأسنانية اللثوية في المرتبة الثانية. والأنواع قي حؤوف الرؤي يعتي الانةواع قي الموقف والمشاعر

[1] إبراهيم أنيس، الأصقات اللعوية، الصفحة ص51.
[2] المرجع نفسه، ص26.
[3] المرجع نفسه، الصفحة50.

والإحساسات المرتبطة بالأحداث والمناسبات والسياق، فنعدما يحد الموقف يستعين "الأمير" بالأصوات الشديدة والمجهورة، وعندما ترق العواطف فإن الفكرة تتطلب نوعا من الهمس والخفة التي تساندها الحروف الرخوة والمتوسطة.

وقد بنى "الأمير" هذه القصيدة على قافية "اللام"، وهو الحرف الذي بنى عليه معظم قصائده تقريبا، واللام "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"[1]، وقد لزم إلى جانب ذلك ردفاً[2]، حيث ألف الردف متبوعة بلام موصولة بالواو الناتجة عن إشباع الضمة، أي أنه لزم مقطعا طويلا مفتوحا قبل الروي مباشرة، ليخفف من ثقل قافيته، لتنسجم مع المعاني المطلوبة، وتحقيق توافق بين الشهور ةةحدة الإبقاع قي كانل القصبدة.

فالقافية المضنمةمة المجرى هنا توعطى عنها بالضؤةرة "واة"، أي لزةمه قي القافية مقكعا طةيلا اوحدا، ساعد الشاعر على استثارة المتلقي كي يسرع يه إلى نفطة المفاحئة المصورة لذؤوة الح\دث المـِمثّ قي التكثيف من الإيحاء بالاعتزاز بالنفس والمكارم، مما يجعل المتلقي يتابع تسلاسل الأحدتث الني يسيطر عاى كل عتصر نن عتاصر الإثقارة الإبقاعبة.

ومما سبق يتضجلى أن الفاقية نن حيث عتاصؤها الصؤفية ةالصةتية اشتنلت عاى قصاتئد مطللقة انتعى رةيها مؤة بالقتح، ةمؤة بالضنم، وأخرى بالطسر، ةعاى قصاتئد أخرى مقنيدة، واحتلت (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%)،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".

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.

[2] الؤدف: حرف ند أو لبن ساكن قبل الؤوي مياشؤة، عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، ص174.

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) بيتا، بنسبة (27,33%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الدال في (12) قصيدة، بنسبة (15%)، وعدد الأبيات (129) بيتا، بنسبة (12,03%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم اللام في (11) قصيدة، بنسبة (13,75%)، عدد الأبيات (190) بيتا، بنسبة (17,72%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم التنون ةهو "صةت مجعور متةسط ببن الشد\ة والؤخاةة"[1]، في (6)قصائد، بنسبة (7,5%)، عدد الأبيات (86) بيتا، بنسبة (8,02%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الباء في (5) قصائد، بنسبة (6,25%)، عدد الأبيات (24) بيتا، بنسبة (2,23 %)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الميم في (4) قصائد، بنسبة (5 %)، عدد الأبيات (49) بيتا، بنسبة (4,57%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم السين وهو من "صوت أسلي، صفيري، رخو مهموس"[2] في (4) قصائد، بنسبة (5%)، عدد الأبيات (44) بيتا ، بنسبة (4,10%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الواو في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (60) بيتا، بنسبة (5,59%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الفاء في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (53) بيتا، بنسبة (4,94%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم العين في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (44) بيتا، بنسبة (4,10%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الكاف في (3) قصائد، بنسبة (3,75%)، عدد الأبيات (14) بيتا، بنسبة (1,30%)؛ من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الهاء في قصيدتين اثنتين، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (31) بيتا، بنسبة (2,89%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الحاء "وهو عن الأصةات المعموسة الني تمتظر الهين قي النخرج الجلقي"[3]، قي (2) قصائد، بنسبة (2,5%)، عدد الأبيات (34) بيتا، بنسبة (3,17%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم الهمزة في قصيدتين، بنسبة (2,5%)،

[1] إبراهبم أنيس، الأصةات اللعوية، الصفحة 58.

[2] المرجع نفسه، ص66 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة 76.

عدد الأبيات (14) بيتا، بنسبة (1,30%)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان، واستخدم التاء في قصيدة واحدة، بنسبة (1,25%)، عدد الأبيات سبعة، بنسبة (0,65)، من نسبة عدد قصائد وأبيات الديوان.

والمُ لفت للانتباه أن الراء، والدال، واللام، كانت أكثر أصوات الروي شيوعا، ويعود السبب في ذلك إلى الدوي الذي تتميز بها هاته الأصوات، فالدال "صوت شديد مجهور"[1]، أما اللام والراء "فهما من الأصوات المائعة (Liquids) والمتوسطة، ليست بالشديدة ولا بالرخوة، وليست بالانفجارية ولا بالاحتكاكية"[2].

وإذا ألقينا الضوء على حظ صفات الأصوات العربية من الاستخدام رويا، وجدنا أن 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%)، أما 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 يْظم "الأمير" ولو بيتا واحدا على اثني عشر حرفا (رويا) من الأصوات العربية، وهي: الغين، والخاء (وهما لهويان حلقيان)، الشين، والجيم، والياء (وهي من أدنى الحنك)، الصاد، والضاد، والطاء، والزاي (وهي أصوات أسنانية لثوية)، الظاء، والذال، والثاء (وهي أصوات أسنانية)[3].

ومما سبق يلاحظ أن مصدر الروي عند "الأمير" هو (الحنك، والأسنانية اللثوية)، والحنك أعلى نسبة ثم تليه الأسنانية اللثوية في المرتبة الثانية. والأنواع قي حؤوف الرؤي يعتي الانةواع قي الموقف والمشاعر

[1] إبراهيم أنيس، الأصقات اللعوية، الصفحة ص51.
[2] المرجع نفسه، ص26.
[3] المرجع نفسه، الصفحة50.

والإحساسات المرتبطة بالأحداث والمناسبات والسياق، فنعدما يحد الموقف يستعين "الأمير" بالأصوات الشديدة والمجهورة، وعندما ترق العواطف فإن الفكرة تتطلب نوعا من الهمس والخفة التي تساندها الحروف الرخوة والمتوسطة.

الفصل الثالث

رياض سرور

إيقاع الموازنات الصوتية في ديوان الأمير

القادر

الروابط الإيقاعية:

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

الجناس:

قي اللغة: مقتبسة من الجتس ةهة كال ضؤب من الشييء أة التاس أة الطبور، ةالحمع أجتاس ةجتوس، ةالجتس أمع من التوع، ومته المجاتسة والتجتيس."[1]

قي الاصطلاح:: يسمى أيضا التجتيس والتجاتس والمجاتسة، ومنعاه أن يحجدث تجاتس أي تشتابه ببن لكمتين في التطق ويكةن منعاه مخنلفا"[2].

لم يظعر الإبقاع الشهري بعد مصطلحفي عهد اين رشبق، فلا نؤاه يُفؤد كلتما يتعلاق بالجؤس الصةتي للجتاس ةغيره من المحستات اللقظية، بل اكتقى بالتهليق والحكن علبها بالحستن أة القبح رايطا ذاك باليساطة أة الاصطتاع، ةمن المؤطد أن هذا من الثقابت النقدبية النبي لم تتفير كثبرا مذ ذاك الحبن.

الجناس من بين الظواهر البارزة في شعر "الأمير"، وهو بورد المتطلم لكمتين تُجاتس كل ةاحدة منهما صاحينها قي تألبف حرةفها، فممه ما تكةن الكلنة تُجاتس الأخؤى فلظا ةاشنقاق مهنى، ةممه ما يجاتسه قي نألبف الحرةف دةن المهنى"[3]، ويعتمد الجناس على ثقافة المبدع وثراء معجمه اللغوي، فهو "يتكلب المعارة واليؤاعة، ةقد لا يفدر علبه إلا الأذيبي الدي ةُهب حاسة مؤهفة قي تذةق المةسبقى الفلظية"[4].

والقارئ لشعر "الأمير" يلاحظ شيوع هذا النوع من الموسيقى بكثرة، حيث استعمله تاما وناقصا مع كثرة هذا الأخير، مما يُدل على نزوع الشاعر نحو رفع اللبس وعدم الفهم عن المتلقي، وذلك لاختلاف

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس.

[2] نحمود أحند حسشن المؤتغي، عام البديع، الصفحة109.

[3] أبو علال الهسكؤي، كتاب الصناعتبن، تحقيق: عاي البخاوي ومُحَّد أبو القضل، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة1، 1952، الصفحة321.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

اللفظتين في شكلهما أو بعض الشكل، في حين قّل الجناس التام الذي تتماثل فيه اللفظتان صوتا وتختلفان في المعنى، لأنه من الممكن أنْ يؤدي إلى اللبس 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، برد أعججاز الكتلام عاى صدةره فيدذل بعضه عاى يعض"[1]، وعرفه المحدثون بـ "أنْ يضيف الشاعر غلى الفاقية الني تُبنى عليها القصبدة، فاقية أخرى (داخحلية) تتكون قي حشو اليبت"[2]، وهذا التجانس في القافية يزيد البيت رونقا يمتع الأذن السامعة، ويؤثر في الحس الفني عند المتلقي، الذي يتنقل متذوقا ومستمتعا بين موسيقاه صدرا وعجزا.

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

1- تصدير التقفية:

وهو نا توافق آاخر لكمة قي اليبت آاخر لكمة في صذدره[3]، أة كتانت مجحانسة لها. وتكثر هذه الصورة في مطالع أشعار "الأمير"، وذلك لالتزامه التصريع في كثير من قصائده، ومن أمثلة ذلك قوله:

لتـا .....مَجَـــتال ونْنِ ..... لنا رجـــتال[4]

إلاى .....تِ لِ ْمسانُ يداها ولَيّت ..... مداها[5]

ْيباغي ..... تَمَزنّق تالـــفا وبـ َ لَدُّ .....يةَ ْتلـفا[6]

[1] أبو علال الهسكؤي، الصتاعتبن، الصفحة321.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشهر، ص43.

[3] اين أيب الأصبع، تحؤير التحيبر، تحفيق حقني نحمد شؤف، مصر، دط، 1963، الصفحة116.

[4] الأمبر، الدبوان، ص46.

[5] النصدر تفسه، ص47.

[6] النصدر تفسه، ص88.

تأُملِ اُ ..... مِنْ مُخْبِـرٍ يُحَدِّثُني .....الخَبيـــرَ[1]

يمثل التصدير في هذه الأبيات نوعا من أنواع التآلف بين الصدور والأعجاز، حيث يكون البيت وحدة مقفاة، ودارت معاني التصدير في البيت الأول حول الشهامة والرجولة، حيث إن "مضمون الفخر وأبعاد تجلياته تتقاطع مع الوطن والوطنية، وتتداخل مع مفهوم الأمة، ومرجعياتها الحضارية"[2]، وفي البيت الثاني دار معنى التصدير حول الشرف والنداء، وفي البيت الثالث حول التلف، وفي البيت الرابع حول الإخبار، مع إسهام القافية في توكيد الدلالة لكل بيت.

2- تصدير الطرفين:

وهو ما وافق آخخؤ كالمة من البيبت أةل كلنمة منه[3]، ومن أمثقلته في شهر "الأمير" قةله:

أَسّرِ إلّي حيثُ لا يَبْنَ نا بِسِرٍ حَكى لُطْفَ النّسيم إذا سَرا[4]

أُنَلْ بِهم أَعْلي سَلَةتُوبَ لْتدتي وقي كال آنٍ قَد أَرى تاظؤي أُنْسا[5]

حاولت نقسي الصير عنهم قبل لي مَهْ ذا نمنحال وبك عته تحـــوّل[6]

يُقل اليبت الشهري في هته الأمثللة ةحدة متغلقة، نفطة النعاية فبه عي نفطة اليدابة، فقي اليبت الأةل أتى التصذدير دتلا عاى لِلّسوقي اليبت الثقاني عاى الإنسان، وقي اليبت الثقالث عاى المحاولة.

وهذا النوع أكثر جمالية، فهو يجمع بين التصدير المخصوص بالقوافي بردها على الصدور، والترديد الذي يقع في أضعاف البيت[7]، وهذا ما أعطى للأبيات بعدا جماليا يستثير المتلقي موسيقى ومعنى.

[1] الأمير، الديوان، ص107.
[2] يشير بوبجرة، الأمير عيد القادر ؤائد الشغر العؤبي، الصفحة 56.
[3] اين أيب الأصيع، تحؤير التحيير، الصفحة116.
[4] الأمير، الديوان، ص122.
[5] النصدر تفسه، ص96.
[6] النصدر تفسه، ص85.
[7] ابن رشيق، العمدة، الجزء1، الصفحة572.

3- تصدير الحشو:

وهو توافق آخر لكمة من اليبت بعض لكماته في أي مةضع كتن[1]، وقد ورد هذا النوع بكثرة في شعر "الأمير"، يقول:

ويا ..... جَمالــها عُـدَاة وهم ..... عــــداها[2]

أُكَلّفُ ..... على أَنْ أؤى مثـــالا ..... ولبَس مثــال[3]

الصادقون الصابرون لدى الوغى الحاملــون لـك لــمالَمْ يُـحْمــل[4]

لقد مِرضَتْ أرواحنا وجُمومــنا لشكواكم يا لْيَت لا كانتِ الشكوى[5]

اختصّ التصدير في هذه الأبيات بالأعجاز دون الصدور، حيث نثّل ةحدة شعورية متغلقة، انطلاقها أةل الهجز ونهايتها آخؤه، فقي اليبت الأةل يدلّ عاى العداوة، وقي الثقاني عاى المثال والشبه، وقي الثتلث عاى تحمل الصعاب، ودلّ في البيت الرابع على المرض والسقم.

وقد عدّ هذا النوع من التصدير مدخول التعريف، لورود اللفظتين المتجانستين في الحشو دون الصدر، لأن اشتقاق التصدير من صدر البيت[6]، ولذلك، فقد سمى "ابن أبي الأصبع" القسم الأول بتصدير التقفية، التقفية، والثاني بتصدير الطرفين، والثالث بتصدير الحشو[7].

ومهما اختلفت مرتبة اللفظ وتنوعت بشكل من الأشكال، إلا أن ظاهرة التصدير كان لها حضورا مميزا أثرى موسيقى أشعار "الأمير"، وزاد في جماليات نظمه، عن طريق الانسجام بين الأصوات والدلالة.

[1] اين أيب الأصيع، تحؤير التحيير، الصفحة116.
[2] الأمير، الديوان، ص47
[3] النصدر تفسه، ص60.
[4] النصدر تفسه، ص85.
[5] النصدر تفسه، ص70.
[6] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص217.
[7] المرجع 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 صوتيا:

ويسمى هذا النوع من الجناس الناقص بالجناس اللاحق[1]، وهو من أكثر الأنواع تواترا في شعر "الأمير"، يقول:

عشةشٌ بشةشٌ يلقي بالوَّحْب قتصدا وهن مقثلِ حبّ الميْزِنُ نلفاهِ تَقَــرُ[2]

نعسَّقتِ الفبفاء قُي غَسِقِ الــدُّجى فطْم قطَهتْ نهرا مَن الحْلِى والختل[3]

وإذا دَام عَجْر الحب أة زَاد بْبيُــهُ فذلك داءٌ لَمْ يزبْلَ بشفــــاءِ[4]

بشفــــاءِ[4]

فالملاحظ في البيت الأول أن 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 يتخير الصوت المناسب وينتقي من أصوات العربية ما ينسجم مع الدلالة، فالهاء حلقي مهموس[5]، والباء "شفوي شديد"[6]، وفي هذا انسجام للأصوات مغ المهاني، للدللة في الأةلى عاى التواضع، والناثية عاى طلاقة الوجه.

[1] ماتبدلت إحدى أؤكانه حؤف أولا أة وسشطا أة آخرا، يولس عةاد، الهقد البديع في قن البديع، المطتبة الطاثوليطية، لبنان، الطبعة1، 1981، الصفحة12.

[2] الأمبر، الديوان، ص108.

[3] النصدر تفسه، ص63.

[4] النصدر تفسه، ص64.

[5] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

[6] المرجع نفسه، ص47.

وقي 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 الفرس، 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"[4]:

حنينيني أنينيني زَفْرَتي ة َضَرّتي ةٌهقعي ُخُضْةعي فدْ أَيانَ الدي ِعْتدي

الثنائية اللفظية المتجانسة (حنيني/أنيني) اختلفتا صوتيا في (الحاء) و(الألف) وتقاربتا في المخرج الحلقي، مما أدى إلى تغير في المعنى، فدلت الأولى على الشوق المرتبط بالذكرى، ودلت الثانية على صوت الألم.

3- اللفظان متفقان صوتا ومختلفان في الحركات:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمحّرف[5]، حيث تختلف الثنائية اللغوية في السكنات والحركات، ومثال ذلك قول "الأمير"[6]:

الحُسْسُنَ َظْعُهِ فيِ ّبتين َروتَقُهُ يِ ّبتٌ ِمَن ِالْغّرِ أو يبتٍ نَنِ الشَّعْ

[1] إبراهيم أينس، الأصوات اللغوية، الصفحة77.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] يكمن باحتلاف ركنيه في حرفين لم يتباعهدا مخرجا، أحمد الهاشمي، جوهر البيالغة، ص245.

[4] الأمير، الدبوان، ص61.

[5] وهو ما اتفق ركناه نوعا وعددا وترتيبا واختلفا هيأة، بولس عواد، العقد البديع، ص14.

[6] الأمير، الدبوان، ص51.

قي هذا البيت ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (الْغِزّ/ الشَّعو)، حيث اتفقتا في عدد ونوع وترتيب الأصوات، لكنهما اختلفتا في نوع الصوائت، حيث الكسرة المشددة عاى مفطع اللكمة الأةلى، والفتحة المشددة عاى مفطع اللكمة الاثنية، والكسرة والفنحة "مْن أصوات اللين القصيرة التي اصطلح القدماء على تسميتها بالحركات في العصور الإسلامية"[1]، وقد أسهمتا في تباين المعنى بين اللفظتين في البيت الشعري، فدلت الكسرة في الكلمة الأولى على الغناء، ودلت الفتحة في الكلمة الثانية على البناء، مما يدل على دور الحركات في تباين الدلالة بين لفظين متشابهين صوتيا.

4- اللفظان متفقان صوتا ومختلفان ترتيبا:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمقلوب[2]، حيث يؤدي الاختلاف في ترتيب الأصوات بين اللفظتين المتجانستين إلى تغير في الدلالة، وقد يكون هذا القلْب كلي أو جزئي، ومثال ذلك قول "الأمير":

يَسْري ولْو أَنّ الظَّلاَمُ داتُه ويسير لْو كان النهارُ مُوهفا[3]

فِلمائُهم وسُيوفُهم مَسفُوحة مَمْسوحة بثيابِ كُلِّ مُجَنْدَلِ[4]

في البيت الأول ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (يسري/يسير)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أن الاختلاف مسّ ترتيب الأصوات، مما أدى إلى تباين الدلالة، فدلت الأولى على المشي ليلا، ودلت الثانية على المشي نهارا.

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

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 38 وما بعدها.

[2] وهو ما اتفق ركناه نوعا وعددا وهيأة، واختلفا ترتيبا، بولس عواد، العقد البديع، ص15.

[3] الأمير، الديوان، ص88.

[4] النصدر تفسه، ص86.

ومهما أحصينا منزلة الكلمات المتجانسة، ونوعها في شعر "الأمير"، فإننا نقف 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.

تسميتها بالحركات في العصور الإسلامية"[1]، وقد أسهمتا في تباين المعنى بين اللفظتين في البيت الشعري، فدلت الكسرة في الكلمة الأولى على الغناء، ودلت الفتحة في الكلمة الثانية على البناء، مما يدل على دور الحركات في تباين الدلالة بين لفظين متشابهين صوتيا.

4- اللفظان متفقان صوتا ومختلفان ترتيبا:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمقلوب[2]، حيث يؤدي الاختلاف في ترتيب الأصوات بين اللفظتين المتجانستين إلى تغير في الدلالة، وقد يكون هذا القلْب كلي أو جزئي، ومثال ذلك قول "الأمير":

يَسْري ولْو أَنّ الظَّلامَ داتُه ويسير لْو كان النهارُ مُهفا[3]

فِلمائُهم وسُيوفُهم مَسفُوحة مَمْسوحة بثيابِ كَلّمُجْنَدِلِ[4]

في البيت الأول ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (يسري/يسير)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أن الاختلاف مسّ ترتيب الأصوات، مما أدى إلى تباين الدلالة، فدلت الأولى على المشي ليلا، ودلت الثانية على المشي نهارا.

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

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 38 وما بعدها.

[2] وهو ما اتفق ركناه نوعا وعددا وهيأة، واختلفا ترتيبا، بولس عواد، العقد البديع، ص15.

[3] الأمير، الديوان، ص88.

[4] النصدر تفسه، ص86.

ومهما أحصينا منزلة الكلمات المتجانسة، ونوعها في شعر "الأمير"، فإننا نقف 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.

تسميتها بالحركات في العصور الإسلامية"[1]، وقد أسهمتا في تباين المعنى بين اللفظتين في البيت الشعري، فدلت الكسرة في الكلمة الأولى على الغناء، ودلت الفتحة في الكلمة الثانية على البناء، مما يدل على دور الحركات في تباين الدلالة بين لفظين متشابهين صوتيا.

4- اللفظان متفقان صوتا ومختلفان ترتيبا:

ويسمى هذا النوع من الجناس بالمقلوب[2]، حيث يؤدي الاختلاف في ترتيب الأصوات بين اللفظتين المتجانستين إلى تغير في الدلالة، وقد يكون هذا القلْب كلي أو جزئي، ومثال ذلك قول "الأمير":

يَسْري ولْو أَنّ الظَّلامَ داتُه ويسير لْو كان النهارُ مُهفا[3]

فِدماؤُهم وسُيوفُهم مَسفُوحة مَمْسوحة بثيابِ كَلّمُجْنَدِلِ[4]

في البيت الأول ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (يسري/يسير)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أن الاختلاف مسّ ترتيب الأصوات، مما أدى إلى تباين الدلالة، فدلت الأولى على المشي ليلا، ودلت الثانية على المشي نهارا.

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

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 38 وما بعدها.

[2] وهو ما اتفق ركناه نوعا وعددا وهيأة، واختلفا ترتيبا، بولس عواد، العقد البديع، ص15.

[3] الأمير، الديوان، ص88.

[4] النصدر تفسه، ص86.

ومهما أحصينا منزلة الكلمات المتجانسة، ونوعها في شعر "الأمير"، فإننا نقف 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.

النكؤار:

في الاصطلاح أن يجيء المتكلم بكلمة ثم يعيدها بعنيه"[1].

وكي نستخدام التكؤار لابد شروط منها؛ أنهلا يجب للشتعر أن يكؤر اسما إلا عاى جعة التشةق والاسعتذاب، إذا كان في تغول أو نسبب، أو عاى سيبل التنةيه به...إن هو في المدح."[2]

الذي نخحلص إليه هو مغزى الجدوى عن وجةد التكؤار في تضّور اين رشبق، يبدو فبها الإدؤاك الإبقاهي الذي يكونه تكرتر الأصةات من خاال الكلمات وما في ذاك من موسبقى، يبدو عير واصح، ومؤكد أن سبب ذاك أن مفهةم الإبقاع يجعل تحديده وضبطه صعبا لذا بقي مصطلحا غائما[3] .

و النكرار عتصر أسايسي من عتاصر الإبقاع الشهري، هوو واحد نن أهم بواعث الموسيقى الداخلية في الشعر[4]، وأيضا من المقازنات الصةتية التي ساعدت وتسِهم قي تقةية الينية الموسبقبة، ومن أجل عذا قبل: "وهل الإبقات إلا نكؤًارا؟"[5]

أضف إلى ذاك ما للتكؤار من دوره في الإثؤاء الإيقفقاعي، لانه ميلك قدؤة كبيرة عاى التةكيد وتقؤير المهنى في التفس، وتيم ذلك باتحاده عم الحتالة التفسبة، وتجؤبته الفينة التي " تفؤض وجةدا معنينا ومحذدا للتكؤار وتسعم في تةحيهه وتأثيره"[6] فهو يكشّل متنقسا للشاهر وللشعةر الذي يتنابه في السةاء ايجابا (فؤح، إعحاب، فجخر...) سليبا (حون، قاق، خةف...).

[1] نحمد صاير عيبد، القصبدة العؤيبة الحذبثة بين النبية الدلتلية والنبية الإبقاعبة، منشةرات اتحد الكتب العؤب، دنشق، دونطبعة، الصفحة182.

[2] اين رشبق، الهمدة، الجزءء2، الصفحة697.

[3] القد القد، إكشالات الدارسة الإبقاعبة اليديعبة في الشهر العؤبي، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، السنة الدراسية 2017/2016، ص13.

[4] يوعلام رزيق، الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عند الأندلسيين، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، س.د: 2017/2016، ص83.

[5] نمير سلظان، الإبقاع الشعؤي في شعؤ شةقي الغنمائي، منسأة المهارف، الإسنكدؤية، دونطبعة، 2004، الصفحة218.

[6] نحمد صاير عيبد، القصبدة العؤيبة الحذبثة بين النبية الدلاةلية والنبية الإبقاعبة، الصفحة192.

فالتكرار عند الدارس لموسيقى الشعر العربي يلاحظ أنها لا تنحصر فقط في الوزن والقافية، بل هناك موسيقى أخرى تقوم على اختيار الشاعر للأصوات والألفاظ والتراكيب، وتكرار بعضها، وتأليفها في صورة صوتية معينة، في تناسب مع الأساليب المستخدمة، ويعود كل ذلك إلى المهارات اللغوية للشاعر، وتمكنه من الأدوات الفنية للشعر، يقول "شوقي ضيف": "موسبقى الشعؤ لم يضيط منها إلا ظاعرها، ووه ما تضيطه قةاعد علمي العرةض والقةاقي، وبعد هته الموسبقى الظاعرة موسبقى خقية تبنع من اختيار الشاهر لكملاته، وما بنيها من تلارم في الحؤوف والحؤكات، كأن للساعر أذتا داحلية وؤاء أذته الطاهرة تسمع أي شلكة، وطل حؤف وحؤكة بةضةح تام، وبهته الموسبقى الخقية ينفاضصل الشعؤاء"[1].

فالموسيقى إذن تتنوع حسب رغبة الشاعر في توظيفها مع ما يخدم أغراضه النفسية واللغوية، حيث إن "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 نظاما مصغرا داخل نظام البيت نفسه"[2].

إن المتلقي ينزع إلى التكرار هروبا من تلك الرتابة الناتجة عن الوزن والقافية كي يستمتع بالشعر، فهو بذلك يغوص في داخل النص الشعري، "لأن الأصةات التي تتكؤر في حشة اليبت مضتفة إلى ما يتكؤر في القافبة، تجعل اليبت أشيه بفاصةلة مةسيقبة متهددة النغنم، مخنلفة الألةان، يستمتع بها الذيعلى دراية بعذا القن، ويؤى فيها المعارة والمقدرة النفية"[3].

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

وقد يكون التكرار مْن خصائص الشاعر الأسلوبية،يُسْهم مْن خلاله في إبْراز فكرة ما أو شعور معين، "فالشاعر حين يكرر كلمة أو صيغة أو حرفا ويلح على أي منها، فهو يريد أنْ يؤكد على حقيقة ما، فقد

[1] شةقي ضبف، قي التقد الأذبي، دتر المعاؤف، مضصر، الطبعة5، 1977، الصفحة97.

[2] علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الطبعةالأولى، 1992، الصفحة308.

[3] إبراهبم أنبس، موسبقى الشعؤ، ص43.

تكون حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية، وحركته الذاتية الخاصة، مما يجعل من التكرار "جزءا من كل ذي وظيفة حية متحركة وقيمة إبداعية، وقد تكون حقيقة خارجية تتصل بنفاذ ظاهرة التكرار إلى مراوحة شكلية مغلقة تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية الداخلية الذاتية، واعتماد حركة الشكل المغلق وصياغاته المكررة عوضا عن ذلك"[1].

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

ويشكل التكرار حضورا مميزا في شعر "الأمير" لما له من دلالات صوتية ومعنوية، حيث جاء بأشكال متنوعة، تبعا للحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر من جهة، وكذا السياق الذي يرد فيه من جهة أخرى، وقد وظفه الشاعر في مختلف قصائده الشعرية للتعبير عن انفعالاته ومشاعره وأغراضه المختلفة، مستخدما في ذلك إمكاناته اللغوية ومهاراته في توظيفها، مع ما يحدثه هذا الترديد من معنى عند المتلقي، وما ينتجه من دلالة، حيث إن "الموسيقى الكائنة للشعؤ لا تصدر من مجؤد الصةت بقيمته الصةتية المجؤدة، بل تنششأ من بؤاعة الشارع المججيد في التةحيد بين مميزات اللفظ الصةتية، وبين ظزلال مهانيه ونبرات عاطقته"[2].

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

أ- التكرار اللفظي:

ويأخذ هذا النوع أشكالا متعددة، يقول "الأمير"[3]:

عُمُ الليوثُ ليوث الغابِ غاضبــة والةليثُ لاُ لمنقى إذا كاان غَضْبانا

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

[2] نحمد الونيهي، الشعؤ الحاهلي مهنج في دؤاسته وتقويمه، الذار القةمية للطبعة والنشؤ، مصر، دط، دت، الجزء1، الصفحة53.

[3] الأمبر، الدبوان، ص93.

فالشاعر وظف التكرار هنا لترسيخ المعنى وتأكيده، ورفع المستوى الشعوري للقصيدة، مستخدما التكرار مع اختلاف الصيغة، مع الألفاظ: (صاح، صياح)، (الحروب، حربهم)، (صابر، صبره)، (الليوث، ليوث، الليث)، (غاضبة، غضبانا)، للتعبير عن الشجاعة، والتأكيد على قوة وبسالة جيشه، حيث شبه جيشه بالليوث الغاضبة، دلالة على إقدامهم في محاربة العدو دون هوادة، وأن من يلقاهم من الأعداء سيلقى حتفه لا محالة، يقول "الأمير"[1]:

أنا الحبُّ والمحبوبُ والحبُّ جملة أنا العاشُق المعشوقُ سّرا وإعلانا

نلاحظ كيف استخدم "الأمير" شكلا بديعا من أشكال التكرار بطريقة القلب ليعبر عن ذاته المتصوفة مستعينا بألفاظ لذات عذرية، 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 ممثلا في وحدة الوجود.

ومنه كذلك قوله[2]:

أَوملاَي ..... الصبر ُ أوملاي .....فَحْر

فالتكرار في هذا البيت أخذ شكلا آخرا، متمثلا في ترديد اللفظ نفسه بنفس معناه، وفيه دلالة على انكسار الشاعر وحاجته إلى طاقة إيمانية واعانة إلهية، مزاوجا بين السؤال والدعاء، معوضا أداة النداء المحذوفة بالألف التعجبية، ليبرز عن مشاعره، وفي نفس الوقت يشتكي إلى الله من طول الهجر وانقطاع الصبر، وفي ذلك تحول أسلوبي عجيب ابتداء بالنداء والدعاء، ثم إلى أسلوب وجداني رقيق يعبر عن الشكوى والوجع، ثم العودة مجددا إلى الدعاء، ثم إلى السؤال، مما جعل الجملة الشعرية كبناء معبر هن ؤرية دينية عنيقة تتظهر في الاتبهال والضؤاعة.

ب- تكرار المزاوجة بين الصيغ:

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] النصدر تفسه، ص103.

ويظهر هذا النوع كما في قول "الأمير"[1]:

كم نافسوا طم سراعوا كم سايقوا مِن سبقٍ لقضائلٍ وتفصـــل

كم جاربوا طم ضاؤبوا كم هالبـوا أقتى العداوةبكثرةٍ وتمنـــول

كم صابؤوا طم كابروا طم هادروا أغتى أعادبهم كعضفٍ مؤطل

مم جادهوا مم طادروا وتجلـنـدوا للنائياتِ بصترمٍ وبمقفـــول

ما نلحظه في هذه اللوحة الشعرية "كثافة الصورة الشعرية، وعمق دلالتها في مرجعية كينونتها، وفي أبعاد وفضاءات قراءاتها"[2]، حيث يستخدم الشاعر أنماطا تكرارية بربطه بين كم الخبرية والفعل الماضي المتصل بواو الجماعة، في عبارات مكررة في صدور كل الأبيات، مما أعطى دلالة قوية للرسالة التي يريد الشاعر أن يوصلها، فغياب أدوات الربط يبين 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 صوتا معبرا عن مشاعر الأمير اتجاه جيشه بأسلوب المفاخرة، فالشاعر ينوه بالتضحيات التي تسابق إليها الرجال لبذلها بلا تردد، حماية للدين والوطن، حيث "انبرى الخطاب الشعري في هاته الأبيات، ليشد على الأيدي، ويثبت الأفئدة، ويقوي الإيمان بالقضية الجهادية، مما أعطى للنص الشعري قيمة تحنيدية"[3]، وهذا ما يدعم السياق العاطفي الذي يبرز مدى أهمية الآخر بالنسبة للأمير. لاحظ قوله أيضا[4]:

يا رب إنك قي الهجادِ أقْمَنُهم فبكل خبرٍ هنهم فتقضّـــل

افْتَح لْهم َملوايَ ..... واغْفر وسمح يا إلاهاي عجّل

[1] النصدر تفسه، ص86.

[2] يشبر بوبجرة، الأمبر عيد القادر ؤائد الشغر العؤبي، الصفحة 74.

[3] سليمان عشراتي، الأمبر عيد القادر، مدخل إلى تخليل الحطاب الشعؤي المابعد، ص42.

[4] الأمبر، الدبوان، ص86.

يرتقي الخطاب الشعري في هاته الأبيات ليرسم لوحة شعرية استطاع "الأمير" من خلالها أنْ "يمزج بين غريزتين، ليصوغ منهما موقفا تراجيديا يعيش تحت وطئه قائد محنك ومغوار في قامة الأمير وجيوشه المصرة على الصبر والصمود؛ غريزة الخوف على الجيش من الوهن والتشتت، مع الخوف على الوطن وضياعه، وغريزة الحب بين القائد وجيشه"[1].

وتقترن كلمة "الرب" بياء النداء، بترديد يدلل عن رؤية دينية عميقة، وعلاقة روحية متينة بين الشاعر وربه، وتتضافر في نفس الوقت صيغتا النداء والأمر للتعبير عن اهتمام "الأمير" برفقائه، داعيا لهم بالفضل والفتح والغفران والتوفيق، متوسلا إلى الله، مستخدما الأمر في غير غرضه الحقيقي، والذي هو "طلب الفعل على وجه الاستعلاء"[2]، حيث جاءت دلالة الأمر في هذه الأبيات لغرض الدعاء والرجاء إلى الله، في الكلمات: (تف ضل، افتح، اغفر، سامح، عجّل، ابقهم، تجاوزن، الطف)، تسانده في ذلك أداة الربط (الواو)، لتصير العبارات تركيبا متماسكا يخدم الدلالة العامة للأبيات، والمتمثلة في التوسل والدعاء إلى الله كي يحفظ وينصر جيش "الأمير".

هذا التضافر بين صيغ التكرار، أسهم في التعبير عن المعنى الذي أراده الشاعر، مبينا عن عاطفته الداخلية، ومعبرا عن جانب شعوري مهم في حياته، امتزجت فيه العاطفة مع العالم الروحي للشاعر من جهة، والخوف على رفاقه من جهة ثانية، ف"التكرار يضضع بين أيدينا مقتاحا للفكؤة المنسللطة على الشاعر، فهو بذلك أحذ الأضتاء اللاشعورية التي يسلذطها الشعر في أعماق الشاعر فيضبيئها، جيث نطلع هليها، أو لتقل هو جزئ نن الهنذسة العاطفبة للعيارة، يحاتل الشاعر فيه أنْ يتظم كلماته بجيث يقيم أساشا عاطقيا عنْ نةع ما"[3]، فهو يعبر عن شخصية القائد المؤمن الذي يحمي جيشه بسلاح القوة والتضرع والدعاء.

[1] بشير بوبجرة، الأمير عيد القادر ؤائد الشغر العؤبي، الصفحة71 وما بعدها.

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

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، متكبة النهعضة، العراق، الطبعة2، 1965، تاصفحة242 وما بعدها.

ج- تكرار نسق لغوي:

وهو أنْ تتكرر صيغ في صورة تدويم[1] متراكب بشكل متتابع، يقول "الأمير"[2]:

ونا نحُن إذا حققت بالغير والسةى هَيقُه سُمعي هيقُه اُل بصَـر

هْيقُه عُقلي هْيقُه قُلـــــــــبي هويتُه كُلي لا تبقى ولا تذْر

هْيقُه رُجـــلي هْيقُ ـــــه يـدي هوْيتُه نُفسي واني ما ذكَـر

توافقت التراكيب المكررة (وهتيته سمعي)، (وهتيته البصر)، (وهتيته عقلي)، (وهتيته قفلبي)، (وهيته كلي)، (وهيته رجلي)، (هويته يذي)، (هويته نفسي)، في نسق متتال على الترتيب: (فعل+ فاعل+ مفعول به+ تمييز)، حيث عبرت عن موقف من مواقف الصوفية كإيماءات، وكأن الشاعر لا يريد أنْ يأخذ نفسا، أو أنْ يتوقف متأملا، فهو مرتبط بمشاعر قوية متدفقة ذات بعد ديني ذو اتجاه صوفي، حتى أنه لا يجد وقتا حتى ليربط تراكيبه بأدوات الربط، وقد دلت التراكيب على الوجد، وعن تلك الحالة التي يشعر بها الصوفية عند المناجاة، كنوع من التعبير الوجداني عند التوجه للخالق ودعائه. ومثاله أيضا قوله[3]:

يا رب يا رب يا رب الأنتـــام إليه مفَزعُنا سِرّا وإعْـــــلانا

يا ذا الحلال وذ الإكؤام مالكنا يا حي يا مواليا قضلا وإحسانا

[1] التدويم: تكرار النذامج الجوئية أو المؤكبة بشكل متالي بعية الوصةول بالصياغة إلى درؤجة عالبية من الوةجد الموةسيقفي والنشوةة اللغوية، عندءئذ تتصاعد البنبية الموسيلقية لتسيبطر على المستوةى التصوةيري وتصبيح رؤمزا تنكشف حوله دلالة الشهر ويتمرؤكز معتناه، وتصبح الصيباغة هي محةور القوة التعبيبرية ونقطكة التفجيبر الشعرؤي، صنلاح فضيل، إنتاحج الدلاةلة الأدةبية، مؤرسسة مختاؤر للنشر والتوةزيع، القاهرؤة، مصر، الطبعة1، 1987م، الصفحة262.

[2] الأمبر، الدبوان، ص124.

[3] النصدر تفسه، ص92.

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

د- تكرار نسق إيقاعي:

ومثاله ما جاء قافية، كما في قول "الأمير"[1]:

أحلى المديح مدبح خلّ قاخرِ أقوالُه تُبني كدجٍّ باهـــــر

هما أجنَّ نَنِ الودادِ جتـــانه ألقاظُه تَتْرى كهشدٍ قامطر

تكمسو الملاحةَ والكلاوةَ وجهها فالقد من أرجاءها كالغاطر

عندي لكم بين الضلوعِ مــودة محفوظة ومصونة للغابـــر

يحوي هذا النص تركيبا صوتيا متلاحما، حيث أعطى تكرار كلمات القافية الموحدة في نسيج متجانس الايقاع في: (باهر، قاطر، عاطر، غابر)، تلوينا موسيقيا مميزا لإيقاع الأبيات فضلا عن روي (الراء)، مما ولد موسيقى قوية أعطت النص الشعري إيقاعا هندسيا 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 تصويرا انسجم مع الحركة الإيقاعية، فدلت الإيقاعات المتكررة على حالة الشاعر المفعمة بالسرور.

التوازي:

[1] الأمير، الديوان، ص76.

"الموقازنة هي تسقاوي الفاقصلتين في اقلوزن من القفقرتين المقترنتقين، مع اختلاقفهما في القحرف الأخقير منهقما((= القاقفية في القشعر)).ولولقا أن السجقع يُشترَط فيقه الاتفاقق في الحرقف الأخقير من سجعاته لكانقت الموازقنة قسقما منه"[1]. والتوقازي هو: "عبقارة عن تماقثل أو تعادقل المبقاني أو المعاقني في سطوقر متطابققة الكلمقات، أو العباقرات القائمقة على الازدقواج الفقني، وترتبط ببعضقها وتسمقى عنقدئذ بالمتطاقبقة أو المتققابلة أو المتوقازية، سوقاء في الشقعر أو القنثر"[2] وبمنقطلق آخر التواقزي هو:" التشقابه الذي هو عبقارة عن تكقرار بنيقوي في بيت شعرقي أوة مجموقعة من أبيقات شعقرية"[3].

من التعارقيف السابيقة يمكمن أن نتقول: إن التنوازي هو تكرقار البنى النحوقية والترقكيبية في الشعر أو النقثر، وهذا ما يحدث نوعا من التناغم الإيقفاعي يرتكز على التمساوي بين هذه البينى والتي بدوقرها تخدم جماتلية النص الأدبي، كما أنه يقثوم على التنسسيق الصقوتي عن طرقيق توزيقع الألفازظ في العبارة أو الجمنلة أو القصيبدة توزيعا قائقما على الإيقاع المنسيجم في الصيباغة الفنية بصفة عاقمة، "وأحسشنه ما جاء طبيبعيا بغير تكطلف، لأنه عندقئذ يساقاعد على ثرقاء الصوقرة الفنية واطرقاد نموقها وحيوقيتها، كما يساقاعد على إثرقاء التجرقبة الفنية للشاعقر فلا يصرقفه عن هدقفه الأساسسي الذي أنشئت القصيبدة لأجله، بل يبكون عاقملا مساعدا يجمع الجزقئيات ويوقحدها"[4].

السجع:

لغة: "سجع يسجع سجعا: اسنوى واسنقام وأشيه بعضه بعضا، والسجع اللكام المفقى، وَسَجَع وَسَجَّع: تلكم بكلام له فقاصل كفقاصل الشعر من غير قزن"[5]

اصطلاحا: "توافق القاصصلتين في الحقرف الأخير، وأفضاه ما تسلوت فقرقه"[1].

[1] عبيد الرحمان حسنن حبَّكه الميداني، البلغة العربية: أسيسها، وعلوقمها، وفنوقنها، وصوقر من تطبيقاقتها، بهيكل جديد من طرقيف وتليد، داور القلنم، دمنشق، الجقء2، الطبعة1، 1996، الصفحة512.

[2] عبقد الواحقد حسقن الشيقخ، البديقع والتوقازي، مطبقة الإشعقاع الفقنية، الإسكنقدرية، ط1، 1999، ص7.

[3] محمقد مفقتاح، التشقابه والاختلقاف، نحقو منقهاجية شمولية قة، المركقز الثققافي العربقي، الدقار البيقضاء، ط1، 1996، ص97.

[4] عبقد الواحقد حسقن الشيقخ، البديقع والتواقزي، ص24.

[5] ابن منقظور، لسقان العرقب، ماقدة سجع.

والسجع أيضا "هو تواكؤ الفاصلنين من النثؤ على حرف اوحد، وهو قي النثر كالقافية في الشهر"[2]

والسجع ينفسم إلى أبرعة أفسام:"

1_ النط فّر: سجع تتفق فيه الفاصلنان أو الفةاصل، أو الفريتنان في الرةي وتختلف في الةزن.

2_ التنرصيع: تقابل لكمة من فقرةة النثر أو صدر اليبت لفظة على ةزنها ورةيها.

3_ المنوازي: اتفاق الفلظة الأخيرة من الفاضلة أو القرنية مع نظبرتها في الةزن والرةي.

4_ المشطةر: يكنو لكل شطر من اليبت فافيتان تختلفتان عن فافية الشطر القاني."[3]

من ظواهر إيقاعية السجغالذي له الأثر الصةتي الفاعل في التفس، إذ يسير على المتلقي فحظه، ويرضي سماعه وذةقه على حد سواء، كذلك لطبيعته النكراؤية تأثيرا جيلا على التفس، من طريق الإيقاع الضوتي المحقق من بيرالحرقين المتقاقيين، أو البنيتين المنوازيتين لما يُ نشآان من جرس منوازن.[4]

الندوير:

فهو ظاهرة موسيقية؛ فقد نشأ يوصقه مصطصلحا فتيا وبشطله الأولي البسبط في المراحل الأولى لنشأة الفصيدة العؤبية التقليدية وتطةرها اشتراك الصدر والعجز[5]، وبرزت بشدة في الشعر الحديث، لكنها تكاد تنعدم في شعر "الأمير"، "والبيت (المدور أو المدرج أو المدخل أو المدمج)، وهو البيبت الدي اشتؤك شطؤاه في كامة واحدة بأنْ بكون بغضها من الطشر الأةل وبعضها من الطشر الثاتي"[6].

[1] أحمةد الهاشةمي، جواةهر البلاغة، تحقيق: يوسةف الصةميلي، المةكتبة العصرية للطةباعة والنشةر، بيروت، دةط، 2003، ص330.

[2] عبد الرؤحمن حسن حبنّكةه المبداني، البلاغة العرةبية، ج2، ص503.

[3] محموةد أحمةد حةسن المراغةي، علم البةديع، ص130، 131.

[4] محمةود عسرةان، موسيقةى الشعر، مكتةبة بستان المعةرفة، الإسكندةرية، دةط، 2006، ص223.

[5] سهام زيتوني، جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري،رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، س ج2018/2017، ص215.

[6] مُحَّد خفاجي وعبد العزيز شرف، التغم الشعؤي عند العرب، دتر المريخ، الرياض، السعودية، دونط، 1987م، ص107.

ويستخدم الشعراء هذه الظاهرة الموسيقية كسرا لرتابة القصيدة من جهة، وبعثا لحرية الإبداع من جهة أخرى، وكل ذلك متعلق -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[1]: في البيت الثامن من قصيدة جنات دمر

الشطر الأول والثاني اشتركا في كلمة (بوان)، فالقسم الأول ينتهي به الصدر، والثاني يبتدئ به إيقاع العجز، وبالتالي فالمتلقي يحس بنوع من الارتباط اللفظي والمعنوي بين الشطرين، عن طريق الكلمة الجامعة بينهما، وكأن البيت سلسلة مترابطة من الأصوات الموحية بالمعاني الدالة 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، وتعمقت دلالة المكان أيضا مع ذكر الرصافة، والتي قصد بها الندينة العؤاقية لو السورية، ولمدينتان تمتازان بحدائقهما النغناء، "والسذير قصر من صقور المناذرة في العؤاق"[2].

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.

النصريع:

" كونُ العروضمثلالضرب في إعرابه ووزنه ورةيّه"[3]. وقال عنه اين رشبق: " ما كانت العروض اليبت فيه تابعة لضضربه، تنفص بنقصه وتويد بزيادته"[4]، وهو بمنزلة السجع في الكلام المنثور[5].

[1] الأمير، الدبوان، ص101.

[2] النصدر تفسه، الصفحة نفسها.

[3] نحمد علي وأبو سويلم، معججم مصطللحات الغروض والفافية، الصفحة 48.

[4] اين رشيف، الغمدة، ج1، ص277.

[5] حياة بوعافية، الصورة الفنية في شغر أبي الغلاء المغري وأثرها في المعنى، دارسة إحصائية تخليلية، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2016/2015، ص474.

فدرارسة النصريع مهمة لنا في شيء وه طايعه السجعي الموسيقي الذي يؤدى عنه كّم هائل من الموسيقى في الشعر، بأساس تشابه العروض ةالضرب في الروي وشكل الحرف الأخير الإعرابي، والنصريع أغلبه في بداية الفصيدة،

فهو ظاهرة صوتية ترتبط بالقافية، إذْ "إن وفع الفافية في نفسية المتلفي مرتبط نباشرة بحظها من المياغتة، أو غدم الاوقع، هذا يعتي أنها ذات طايع دلالي أكثر منا هي ذات طابع نكقي أو صةتي"[1]، والبيت المصرع "الذي يعتمد فبه اتبيع العؤوض الضرب لوزنه وؤويه"[2]، والتصريع في البيان العربي : "تصيير مقطع النضراع الأول في اليبت الأول من الفصيدة مقل القافية، ويبدو أنه لم يكن أساسا من تقاليد الشعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلا أن كثرة وروده في جانب كبير من الشعر وعند عدد من الشعراء الفحول، خاصة امرؤ القيس جعل منه حلية فنية، ثم صار جزءا من التقليد الشعري المتبع"[3].

و"الأمير" من الشعراء الذين أحسوا بذوق هذا الإيقاع ومدى تأثيره في الأسماع، يقول[4]:

َجفاني ِمْن أُ م البنين َخيال فقلبي جريٌح والدموع ُسجالُ

يقوم التصريع في هذا البيت بين العروضة (خيال)، والضرب (سجال)، وذلك لتماثلهما في الوزن والروي، مما أعطى لموسيقى البيت نغما مميزا فضلا عن القافية، هذا التناسب أسهم في توكيد الدلالة المتمثلة في نداء القلب المعذب بفراق الحبيبةو ُعدها، وحرقة الوجد وشدته.

فالأمير يعمد من خلال التصريع إلى استخدام مهاراته الفنية في قدرته على إخراج المتلقي من رتابة القصيدة، محدثا له نوعا من الانتباه السمعي والاستمتاع الفني، حيث يصرع الشاعر في مطالع القصائد ليجعل المتلقي منتبها لموسيقى القصيدة، وقد يصرع 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

[1] لوتمان، تحليل التص الشغري، بينة القصيدة، دار المعازف، لبنان، دونط، 1995م، الصفحة92.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص527.

[3] علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، ص311.

[4] الأمبر، الدبوان، ص60.

"قدامة بن جعفر" "ور بما صعروا أبياتا أخر من الفصيدة بعد اليبت الأول، ويكون ذلك من تمكن الشاعر ورحب بحره"[1]، نلاحظ قوله أيضا[2]:

فالَ اْسفني خَمْرا وقُل لي هب الخَمر ولا تَسْقني يرًا إن أُمكَن الحمَر

جعل "الأمير" وسط البييت (مفاعيلن) مثلآخره والسبب البصريع، فهو بهذا خارج عن مألوف قاغدة الطويل، ولولاهلكانت عروض اليبت (مفاعلن) المقبوضة وجوبا، الأرم المنعكس على معنى اليبت للتعبير غن الدلالة التي محورها لفظة (الخمر)، والتي تعني السكْر المذهب للعقل، لكن "الأمير" انزاح بالمعنى ليجيء بمعنى آخر ذا بعد مختلف، فليست الخمرة التي ينشدها هي نفسلها ُ سكرة، لكنه استعملها بطريق المجاز لتؤدي مدلولات أخرى تتعلق بتلك الحالة من الوجد والتأمل، التي تمثل نوعا 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.

إيقاع الصوامت والحركات الطوال:

تطلق الصوامت[3] غلى محموعة الأصصوات الشذيدة والروخة والماءعة والأنقية، وتطلقل الحركت المطولة على الأللف ولياء ولواو، 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"[4]، وهي تختلف من لغة إلى أخرى، بيد أنها تمتيز بجاصية متمثلة في طبيعة الإنتاج العفلي للضوت الصائات الذي يحدث بعد أن يخرج الهواء من الرئتين، يمر النفس في مجراه الطيبعي دون أنْ يعارض سبيله عاءق[5]، كما أن أصوات اللين في

[1] فدامة بن جعفر، نفد الشغر، ص86.

[2] الأمبر، الدبوان، ص111.

[3] الصوامت (Consonants) أصوات ساكنة ييتوقف الهواء معها توقفا مجكما ، فلا ييترك له المرور وقتا من الزمن يليهاها ذاك الصوت الانفحاري، مع ضيق مجراه فيعمل النفس نوغا من الصفبر أو الحقيف، وهي بعكس الصوائت (Vowels) أصقات اللبن، والتي في المطق بها ييخرج الهواء مندفعامن الرئتين مرورا بالحنجرة، ثم يجعل مجراه في الجلق والفم، في طريق لا توجد فيه عوارض تعترضضه، إبراهيم أنبس، الأصقات الغلوية، الصفحة27.

[4] المرجع نفسه، ص28.

[5] أحند حساتي، مباحث في اللساتيات، ديون المطيوعات الجامهية، الجزائر، دون ط، 1994، الصفحة76.

اللغة العربية بنوعين قصيرة وطويلة، "وقد اضطلح القدامى في تسميتها بالحركات من كيرة وفتحة وصمة، ةأيضا بالألف اللينة والياء اللينة والواو اللينة، وما عدا هذا فأصوات ساكنة"[1].

وقد مثلت الصوامت والحركات الطوال ظاهرة صوتية أسلوبية في شعر "الأمير"، كما في قوله[2]:

أَبُونا رَسُولَ اللهِ خَيرُ الورى كُـــــرّا قَمْن في الورى بتغيُطاةِ لُنا قَدْرا

فَمْن رامإِذْلالَنا قالْتُ حَسْبُـــــنا إلهُ الَورىوالجِدّ أَنَّهُم به دُخْـــــرا

بنبرة الفخر والاعتزاز بالنسب الشريف للأمير مستخدما لفظة (أبونا) تمتزج المشاعر في هذه الأبيات بين ذات الشاعر والصور الإيمانية التي تؤثر في النفوس، وقد جاءت صيغة الفخر بضمير الجمع (نا) متصلا، للتعبير عن الذات المنصهرة في روح الجماعة (أبونا، يطاولنا، ولانا، بعليائنا، عزنا، جمالنا، إذلالنا، حسبنا)، "وفي ذلك تعريض وتبهيت للكافرين الفرنسيين، وردا صريحا على ادعاءاتهم بأن العرب والمسلمين لا شرف لهم ولا خلاق ولا جذور إنسانية راقية لهم"[3]، ولا تستطيع الذات أنْ تبقى متخفية بين الجماعة فتحاول أنْ تبرز في وسط العواطف القوية (حسْبي،قُلتُ)، وقد أسهمت الصوامت في تحقيق عنصر الدلالة المتمثّلة في الوصف الحسي والمعنوي للذات، الممتزج بنبرة الفخر الذي جُسد في أحسن صورة للتأثير في المتلقي، وما هذه النون التي تكررت تسع عشرة مرة، والميم أربع عشرة مرة، وتلك اللام التي ترددت ثمان وعشرين مرة، والراء خمس عشرة مرة، سوى (أنا) الشاعر، و"اللام والميم والنون والراء من الحروف المتوسطة"[4]، وقد استخدمها الشاعر لتؤدي دورا إيقاعيا مميزا، فاللام والراء من الأصوات الشديدة المنحرفة[5]، ومدلول الراء بصقته الجوهؤرية - النكرار - على معنى النابع والتوالي، وقد ارتبط بالتعبير الانفعالي الذي يظهر في وصف مشاعر "الأمير"، وتصوير المشاهد الإيمانية التي تضمنتها الأبيات، فأحدث ذلك تناغما في موسيقاها، أما

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29.

[2] الأمبر، الدبوان، ص45.

[3] بشبر بويحرة، الأمبر عيد القادر راءد الشعؤ لعربي، الصفحة55.

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29.

[5] سيبيوه، الكتب، تحقيق هارون، مكتبة الخانجي، مضر، دط، 1982، الجزء4، الصفحة435.

النون والميم "فهما عن حملة المدهورة، فلا يُعتمد لهمها في الفم والخباشيم، فتصبح فيهما غنة"[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، وطلها صوانت متبدلة بين الجهر والهنس، الشدة والرخاوة، لنعطي الاتطلاقة القوية للصفت القوي المسمع.

وتستوقفنا تلك الأبيات صور الصنعة، الطباق في (عزنا - ذلنا)، والجناس التام في (الورى - الورى)، الأمر الذي يؤكد طغيان الانفعال الشعوري على صور "الأمير"، حبث يبلغ التغبير الانعفالي مداه من خلال الاحتاد الكامل مع ذات الشاعر ومشاعره الروحية والإيمانية، وذلك يعود إلى الطاقة الشعوؤية التي أقاضها من ذاته على شغره، وليس الفخر الذي عمد إليه إلا صوؤة من صور التقاؤل والثصة بالنفس، وقد ساعده على إنجاز هذا التصوير الرائع تلك الصوامت الشديدة، فضلا عن غنى القافية التي أضفت على السياق نكهة يتطلع لها الذوق وتتوق إليها الأحاسيس المرهفة.

ومن قول "الأمير" أيضا[3]:

تَوسَّدْ بمَهْدِ الأَنْنِ قَدْ مَرَّتِ التوّى وزالَ لُغوبَ الصّبْرِ مِنْ مَشْعِدالثّوى

وعّوِ جبادا حَادَ بالنَّفْسِ كَوُّهـــا وفدْ أَشْرفَتْ مِمّا هَراها غلى الثَّـــوى

.....

في مرثية مؤثرة يْعمد الشاعر من خلالها إلى إبراز جانب آخر من شخصيته، والتي تبين عن علو همته، وكريم خُلُقه، ورأفة قلبه، ورهافة مشاعره، بوفائه لمن ساندوه ودافعوا عنه، حتى وإنْ كانوا مْن جنس

[1] ابن جني، سر صناعة الإغراب، تحقيق هنداوي، دلر القلم، سوريا، الطبعة2، 1993، الجزء2، الصفحة60.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص47.

[3] الأمبر، الدبوان، ص52.

الحيوانات، خاصة تلك المحببة إلى النفس، والتي كانت لها مكانة مميزة في حياة الشاعر، تربطه بها علاقة خاصة، حتى ألف فيها مصنفا سماه بـ "الصافناتُ الجياد".

فمن خلال التصوير النفسي لأثر قتل جواد "الأمير" في معركة "خنق النطاح"، وكيف فداه جواده بروحه*، يستعين الشاعر بالصوانت الاحتكاطية، مكونة بأنْ بضيق مجري الهواء اذي يخرج من الرئتين في وضع من النواضع، حيث الهواء عند خروجه يحدث احتكاطا مسموعا[1]، وفد أضفت هته الصوانت بصفاتها الصوتية جرسا موسيقيا موحيا مؤثرا أسهم في تصوير المعاني تصويرا حسيا، وقد وظف الشاعر صوت (الهاء) رويا، ليساعده على إخراج ما في قلبه من مشاعر حزينة، وساعده في هذا التصوير صوامت أخرى، حيث ترددت اللام ست عشرة مرة، الميم أربع عشرة مرة، الواو عشر مرات، التاء والهاء إحدى عشرة مرة، الراء تسع مرات، الباء والدال ثمان مرات، العين سبع مرات، القاف والنون ست مرات، وتردد السين خمس مرات، و"السين صوت صفيري"[2]، 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 رويا تنا سب ووحدة الشعور.

ويُعد تردد هذه الأصوات في شعر "الأمير" من الظواهر الأسلوبية التي تفتح للمتلقي منافذا لفهم النص الشعري وتأويله دلاليا، فالصوت بمفرده لا يكون ذا قيمة إلا فيما ينتجه من دلالة في موضعه، تساعد المتلقي على فهم النص الشعري، نلاحظ قوله أيضا[3]:

جَفاني مِنْ أُن البتينِ خَيـَـــــــال فقلبي جَؤيٌح والدّنوعُ سِجَـالُ

وبـَـوقُلْتُ نْعي فدْ ملَكْتِ فَكَاذِب لِمَدْعواي لْ ذا غَرّةٌ وصَـــلالُ

* قيلت القصيدة في مغركة "ختق التطاح" قريب ةهران، ووجه إليه سهم فمر إلى إبطه، وهو على الفرس فأرداه قتيلا، الأمير، الدبوان، ص52.

[1] كنال يشر، علم اللغة العام، دار المعرفة، مصر، الطبعة2، 1971م، الصفحة151.

[2] اين الأبناري، أسرار الغربية، تحقيق مُحَمَّد الدين، داؤ الكتب الهلمية، لبنان، الطبعة1، 1997، الصفحة208.

[3] الأمبر، الدبوان، ص60.

ويبقى يزيل العقل عن مستقره فلا تعجبوا إن فيل فيه مجال

وما عي إلا الروح إذا فقدتها فإبقاء يوها لمحال

أجب الليالي كي أفوز بطيفها وأؤالجو ينزل فدأقول أتال

أكلف جفني النوم على أن أرى مقالا لهايسؤي ولبس مثال

ففولوا لها إن كنت تصين عيشني فحودي بطيف إيتعزة صال

فينغم قلبي والحوارح طلها وإلا فعيشي محنة ووبال

فالملاحظ في هذه الأبيات تردد أصوات هي على الترتيب: اللام ستة وثلاثون مرة، ثم النون عشرون مرة، الميم اثنتا 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 رويا للقافية، جاء تكراره في الأبيات بإيقاع منتظم ومتناسق، وهو على اعتباره صوتا شديدا، فقد أضفى على القصيدة جوا حزينا عكس إحساس الشاعر بالحزن والمرارة، والشوق، وألم البعد، إذ نراه يتردد كثيرا في: (البنين)، (خيال)، (ملكت)، (خبال)، (محال)، (المنى)، (أنال)، (الليالي)، (وصال)، (ففولوا لها)، (قلبي)، (الجوارح)، أما صوت (السين) المعروف بصفتي الهمس والصفير، فرغم أنه لم يتكرر في القصيدة إلا أربع مرات، إلا أن 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 جوا من القلق والتوتر، على اعتبار أن (الراء) صوت تكراري، ويظهر ذلك في: (جريح)، (أرجو)، (الجوارح).

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

وإلى جانب ذلك فقد أسْهمت حروف المدّ 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 المدّ واللين (الألف، والياء، والواو)[1]دورا هاما في تشكيل الموسيقى الداخلية، وتشترك في عزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أنْ يبثها مِن خلال القصيدة، حيثيُلاحظ 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)، أما (الألف) فقد كان له النصيب الأكبر، فهو الأكثر تكرارا ودورانا حتى في باقي قصائد الشاعر، لأنه 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).

أما 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 المتوسطة"[2]، العين: ألف ومائتين وثلاث وأربعون مرة، وهو "صوت مجهور، متوسط"[3]، السين: تسعمائة وأربع مرات، وهو "صوت مهموس"[4]، إلى جانب تردد حروف أخرى بنسب متفاوتة.

[1] اين جني، سر صماعة الإغراب، ج2، ص17.
[2] إبراهيم أنيس، الأضوات اللغوية، ص26.
[3] المرجع نفسه، ص75.
[4] اين جني، سر صماعة الإغراب، ج2، ص197.

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 أن شيوع أصوات بعينها في شعر "الأمير" مرتبط في المقام الأول بالمعنى الذي يريد إيصاله، حيث يرتبط فيها كل صوت بحالة شعورية معينة عند الشاعر، وكأنه رسالة صوتية موجهة للمتلقي.

وبهذا؛ فإن من مميزات لغة "الأمير" أنها تتخذ من الأصوات المتكررة وسيلة لتوضيح المعنى للمتلقي وجعله منتبها مع جو القصيدة ومعانيها، فهي تضفي على المعاني طابعا موسيقيا وجماليا متميزا، ولعل اعتماد الشاعر على هذه الوسيلة يرجع إلى تأثره بأسلوب القرآن الكريم، الذي يعتمد هذه الطريقة في تصوير المواقف وعرض الأفكار وتوضيح المعنى وتأكيده في حلة جمالية راقية، يقول الحق تعالى: {والطُّورِ ۝١ وكِتابٍ مَّسْطُورٍ ۝٢ فِي رَقٍّ مَّنشُورٍ ۝٣ والْبَيْتِ الْمَعْمُورِ ۝٤}(الطور 1-4)، فتكرار حرف "الراء" والارتكاز عليه في الآية الكريمة له دلالات كبرى في تبيان المعنى المتمثل في عظمة جبل الطور الذي كلم الله فيه موسى.

التوازن الصوتي:

- الترصيع:

الترصيع نوع من أنواع التطوير والتجديد في القصيدة العربية، يعتمد على التنوع الداخلي للقافية، فهو "كونه حشو البيت فيه سجع، والأصل عن قولهم: رصّعت العقد إذا فصلته"[1]، ووه من صفات الوزن، لأن الشاعر يتأنى فيه تصيير مفاطع أجزاء البيت في سجع أو شبيه به أو مْن نوع واحد في التصريف[2]، فالشاعر مْن خلال ذلك التنوع يحقق جزءا مْن حريته بين المعاني المختلفة، ويستطيع مْن خلاله تلوين مشاعره وعواطفه.

وقد أحس "الأمير" بقاعلية هته الوسيلة الصوتية ونا لها مْن أثر بلاغي وجمالي ف نفس المتلقين، فاستخدمها في معظم تجاربه الشعرية.

[1] أبة علال الغسكري، كتب الصنعتين، الصفحة375.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الششعر، الصفحة80.

ويبدو واضحا 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:

يتميز هذا الشكل بما يحمله من خصائص صوتية وبلاغية في إثراء التعبير بنغمات وإيقاعات تعطي المتلقي متعة فنية، حيث تكون كلمات القرائن متفقة وزنا ورويا، يقول الأمير[1]:

وفُلْتُ أرى المسطين عَذّبَه النّوى وأنْحَلَه حَتّى أُمْتَهى الخَدّ

ولمّا رَأَيْتَ مِنْ شِدّةِ الجَوى فَقُلْتُ فما لِلشّقِيّ بالجَدّ

فما ميّز الموازي الكلمات وه توافق الألفاظ مع الوزن والمقطع الأخير، وذلك : (النوى/الجوى)، للدلالة على الجوع والهلاك، وفي (عذّبه/أنحله)، للدلالة على العذاب والضعف، وفي (الحد/الجد)، للدلالة على قرب النهاية والألم، وقد تمثلت 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 لحنا موحيا يطرب الأسماع والعواطف، هذا التجانس يميّز أدبية شعر الأمير ويشد انتباه المتلقي، الذي يسيُح فكره بين النغمات والاستعمالات الدلالية، ومن أمثلة ذلك قوله[2]:

[1] الأمير، الديوان، ص60.

* وهو تجانس اللفظين المتجاورين، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص248.

[2] الأمير، الديوان، ص58 وما بعدها.

أُريدُ حياتها وتُريدُ قَتْلـــــــــي بِهَجْرٍ أوبصَدٍّ أو بَعــاد

ونْنِ عَجْبٍ تَهَابُ الأُسودُ بطْشي وَيَمْنَعني غَزالٌ مْنُ مرادي

فالملاحظ في المثال اتفاق روي الكلمات: (بصد/بعاد)، (عجب/تهاب)، واختلاف وزنها، فدلت 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 معاويُعرف في اصطلاح البلاغيين بالمماثلة، وقد استخدمه "الأمير" لتحقيق التنوع الإيقاعي، يقول[1]:

والضاربونَ بِبيضِ الهْند مُرْهَفَــة تَخالها في ظلامِ الليلِ نيـــــــرانا

والمصطلونَ بنارِ الحَرْبِ شَاعِلــة مَطْلوبُهم منك يا ذا الفَضْلِ رِضوانا

عُم الليوثُ ليثث الغاب غابِصَة والليثُ يلُالتَفى إذا كان غَضْبانا

كمْ ثّمة كسشفوا طم كُربة رقعوا وكم أراحوا غنِ الإسلامُ ــدوانا

جيئت ثنائيات الألفاظ في هذه الأمثلة مطابقةعلى الوزن، تختلف في الروي، وذلك : (الهند/الليل)، للدلالة على شدة القتال بالسيوف، (الحرب/الفضل)، للدلالة على طلب الشهادة، (الغاب/الليث)، للدلالة على القوة والبسالة، (غمة/كربة)، للدلالة على الانتصار.

ومما لا شك فيه أنه هناك خاصّيات متنوعة ميزّت الألفاظ المرصّعة، من بينها جرس أصواتها، وارتباط دلالاتها بمضمون أشعار "الأمير" الذي حرس على التأثير في المتلقي.

[1] الأمير، الديوان، ص92 وما بعدها.

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

2- التضمين:

التضمين هو "تعليق البيت بالذي يليه تعليقا معنويا ونحويا "[1]، فيرتبط البيتين بما يوحي للمتلقي أنهما قطعة واحدة، أو هو "أنْ تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني"[2]، أي أ ن الأبيات ترتبط فيما بينها ارتباطا نحويا ودلاليا.

وقد كان القدامى يعتبرون التضمين عيبا من عيوب القافية، وذلك لأن القصيدة التقليدية كانت تعتمد على وحدة البيت والالتزام بالقافية، في حين أن هذه الظاهرة لا تعتمد على وحدة البيت وإنما على وحدة الموضوع، إذ تتعلق أبياتها ببعضها بغرض تقديم المعنى كاملا، أما اليوم فهي ظاهرة شائعة خاصة عند رواد الشعر الحر، حيث يعتمد الشاعر على الوحدة العضوية بدلا من وحدة البيت، وبالتالي فهي ميزة من ميزات التجديد في الشعر.

وقد تجلى التضمين في العديد من أشعار "الأمير"، مبينا عن أغراضه المختلفة، ومِنْ أمثلة ذلك قوله[3]:

يرعوني الصبح إذا لاحت طلايعـه ليته لم يكن صوء وإضباح

ومثاله، أيضا قوله[4]:

[1] أجمد طشك، التدةير في الشعر، دراسة قي التحو والمعنى والإبقاع، مكتبة الزهراء، مصر، الطبعة1، 1989م، الصفحة8.

[2] المبرد، المقتضب، مطبعة جامعة عبن شمس، مصر، الطبهة1، 1972، الصفحة12.

[3] الأمبر، الدبوان، ص116.

[4] النصدر تفسه، ص87.

لن يبق بوم البنين والجهر الذي خلقا لتعديب الأحبّة مسغفا

إلا صيابته وجسنا قد غـــدا ملفى كشن بالفلا لن يخضفا

وقوله[1]:

لئن كان عذا الرسم يطعيك ضاهري فلا يريك الرسم صورمنا العظمى

فقم رواء الرسم شحص محّجـــــب له همّة تعلو بأخمصها المجـــــما

فالملاحظ مْن خلال هذه الأمثلة، هو الوجود الكثيف لظاهرة التضمين في جميع الأبيات، وهذا ما يجعل المتلقي منتبها، ومتأملا في ثنايا الأبيات الشعرية، فهو لا يركز كثيرا 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 "مسعفا إلا صبابته" تجلى في (أسلوب الاستثناء)، أما في المثال الثالث، فكلمة "فثم" هي جواب لأداة الشرط "لئن"، فالعلاقة النحوية - هنا- تعمل على إيضاح المعنى للمتلقي وتجعله يدخل عالم القصيدة، وعالم الشاعر، ويدرك الدلالات الناتجة عن تراكيب الألفاظ، مْن خلال تمام الجملة الشعرية نحويا.

وإلى جانب العلاقة النحوية، يلعب التضمين دورا مهما في إبراز العلاقة المعنوية، ففي المثال الأول جاءت كلمة (ليلي) دالة على معنى الفرج والنور بعد الظلمة، أما في المثال الثاني يلاحظ أن المعنى لم يتم إلا بعد قراءة (إلا صبابته)، وفي الثالث من خلال أسلوب الشرط، وهذا يدل على حذاقة "الأمير" في صناعة الشعر، لأن التضمين عند الشعراء مختلط ممن ليس له ثقوب في اللعم ولا حاذقا بالصناعة[2].

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

[1] النصدر تفسه، ص45.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص84.

ومما سبق يظهر أن الأمير ُوفق في انتقاء الأصوات المعبرة عن أغراضه المختلفة، الملهبة للمشاعر والمنبهة للمتلقي لإدراك المعاني المتخفية بين ثنايا نصه الشعري.

الفصل الرابع

بنية التركيب والصرف في ديوان الأمير

عبد القادر

تمهيد:

النص الشعري لوحةٌ فنية، يتميز كل فنان بسمات خاصة في إبداعه مْن خلال اختيار وتوزيع الأشكال والألوان بأسلوبه الفني الخاص به، والشاعر فنان أيضا، يتميز في عمله الإبداعي، فهو يختار المفردات المناسبة، ويوزعها حسب السياقات الملائمة، معتمدا على مخزونه اللغوي، ومهاراته في اختيار واستخدام الألفاظ والعبارات، وهو في ذلك يتبع قوانين اللغة أحيانا، وينزاح عنها تارة أخرى، لغاية فنية تستثير المتلقي، أو لهدف توصيل معنى ما.

والملفت للنظر في شعر "الأمير"، العناصر الصرفية والنحوية، المصادر والصيغ، التقديم والتأخير، الحذف، لما كان لهذه الظواهر من سمات أسلوبية أكثر مْن غيرها.

1- العناصر الصرفية والنحوية:

اللغة العربية تزخر بالعديد من الظواهر اللغوية التيتُسهم في بناء النص وتماسكه مْن جهة، وإبراز جمالياته مْن جهة أخرى.

وتختلف العناصر الصرفية عن النحوية، في أنها 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"، أما الوحدات النحوية، فهي لا تلتصق بالكلمة، لكن تسبقها فتغير من حركتها الإعرابية ووظيفتها النحوية.

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

أ- حروف الربط: وهي إحداث علاقة بين مدركين لاقترانهما في الذهن بسبب ما، ويتم ذلك بأداة من أدوات الربط[2].

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

[1] المورفولوجي: هو المصطلح الحديث لعلم الصرف.

[2] فتحية القعاب، شعرية الخطاب في قصائد عادة السّمان، رسالة دكتوراه، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2015/2014، ص371.

وحّل بكهفٍ لا يُرام جنابه فمن حلَّ فيه كمن حل في طوى[1]

فيزداد ..... زدت قربة ويزداد وجدي ..... عرفانا[2]

فقارق وجود النقس تضفر بالمنى و زايل ظلال العقل إذ أنّه الحيس[3]

يستخدم الشاعر حرفي (الواو والفاء) في تقابل استهلالي بين الصدور والأعجاز، فهي تربط بين الصور المتقاربة والمتباعدة صوتا ودلالة، مما يجعلها رمزا جماليا في تحقيق انسجام النص.

وقد جاءت الواو عاطفة في جل الأبيات السابقة، أما الفاء فقامت بأدوار مختلفة، حيث دلت على التعقيب والجواب في البيت الأول، وقامت بالربط الدال على الترتيب في البيت الثاني، وجاءت استئنافية في البيت الثالث، والفاء حرف التصاق يدل على الترتيب والتعقيب والاتساق[4]، ففي البيت الأول كانت استهلالية الواو المرتبطة بفعل الأمر، دالة على محاولة الشاعر وهو يكتم مشاعر الحزن للانتقال إلى مشاعر أخرى، عن طريق استحضار المحفزات الإيمانية التي تقويه في لحظات الضعف وتسنده عند الانكسار، مستخدما 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 أ ن المعرفة من سبيل القلب أرحب منها من سبيل العقل.

ب- حروف المضارعة:

وهي حروف تلتصق بالفعل فتكون سببا في مضارعته، يقول "الأمير":

[1] الأمير، الديوان، ص52.

[2] النصدر تفسه، ص117.

[3] النصدر تفسه، ص125.

[4] سيبويه، الكتاب، ج4، ص217، وابن الأنباري، أسرار العربية، ص160.

تثقن النساء يب حيث ما كتت حاضرا ولا يثقن في زوجها صاحبة خلخـال[1]

نتباكر في الصيد أحيانا فتبغتـــــــه فالصيد متّا مدى الوقات قي ذعر[2]

أفدي أناس ليس يدّعي غيرهـــم حاشا العصـــابة والطـراز الأول[3]

من خلال هذه الأبيات يظهر لنا كيف استخدم "الأمير" حروف المضارعة التي تسبق الفعل والمتمثلة في: (الياء، التاء، النون، الهمزة)، لتؤدي دورا دلاليا بدخولها على الفعل. 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 وعفته التي جعلته محل ثقة الأيامى والمتزوجات.

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

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

ج- حروف الجر:

جاءت حروف الجر بكثرة في ديوان "الأمير"، لاسيما (الباء، اللام، في، من، الكاف)، ووجهها أنها تجر الأسماء التي تدخل عليها[4]، وقد تنوعت معانيها باختلاف أشكالها ومواقعها، ومثال ذلك قول "الأمير":

فبالله أضحى عزنا وجمالنا بتقوى وعلم والتزود لْلخرى. [5]

[1] الأمير، الدبوان، ص49.
[2] النصدر تفسه، ص131.
[3] النصدر تفسه، ص85.
[4] ابن الأنباري، أسرار العربية، الصفحة139.
[5] الأمير، الدبوان، ص45.

لنا مكرمة في كل مجال ونن فوق السسماك لدينا رجال[1]

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"[2]، وقد أفادت معنى السببية والتعليل في الكلمات: (لفظ الجلالة{الله}، تقوى)، ساعفها في ذلك حرف الجر (اللام) باعتباره "يفيد التبيين والتعليل والتوكيد والاختصاص"[3]، والذي دعم 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)، ويعني ظرف، مثل قولنا علّي في الدار، وربما يوسع فيها فيقال: علّي ينظؤ في للعلْم[4]، وأفاد حرف الجر (من) ابتداء الغاية الزمانية والمكانية والسببية والتعليل[5]، وقد عبر تضافر حرفي الجر (في، من) في توضيح دلالة السياق العام للبيت، والمتمثل في الفخر بالمكارم والأرواح الطاهرة لرفاق "الأمير"، والذين ضحوا بحياتهم فداء ًللوطن ودفعوا أعمارهم ثمنا للحرية والدين.

د- أدوات الاستفهام:

الاستفهام أسلوب من أساليب الإنشاء التي يستخدمها المتكلم للبحث عن إجابات محددة، "وهو بالمعنى الاشتقاقي المباشر طلب الفهم"[6]، وأدواته أو ألفاظه التي وضعت له هي: ء ، ما، أي، كيف، أنى، متى، أيان، هل ...،[7] 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، و مْن ذلك قول "الأمير":

[1] الأمير، الديوان، ص46.

[2] ابن الأنباري، أسرار العربية، الصفحة143.

[3] الأستراباذي، شرح شافية الحاجب، محمد الزفزاف وآخرون، مطبعة جحازي، مصر، دط، 1356، الجزء2، الصفحة328.

[4] ابن الأيباري، أسرار العربية، ص144.

[5] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج2، ص321.

[6] عيد العزيز فليفلة، البلغة الاطصلاحية، دار الفكر، مصر، الطبعة4، 2001م، الصفحة156.

[7] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص101.

هل العزال الذي أهوتاه يسغفـــني بالوصل يومن كما كان في الغهد[1]

ألا هل من آخر لهذا البين فقـــد تطاول جتى خلت هذا إلى الحلحـــد[2]

كم كربة رفعوا؟كم غمّة كشفوا؟ وطم أواحوا هن الإسلام عـــدوانا[3]

عـــدوانا[3]

فطم عالم فيهام؟ وكـــم مجاهـد؟ وطم من ولّي تخيّـــرها رمـــــسا[4]

وهو الإمام وأهل كل محامـــــد ما دعْد؟ ما عُلوى؟ وما أسمـــاء؟[5]

سهوان ذا خزن طال ليلـــــه فمتى أرى ليلى بوضلي نيجـــلي[6]

الذي يقرأ هاته الأبيات، يدرك مدى حرص "الأمير" على السؤال، الذي يكشف له عن الحقيقة، ويعبر مْن خلاله عن مكنوناته وآماله، ففي البيتين الأول والثاني، يستخدم الشاعر حرف الاستفهام (هل) بدلالات مختلفة، حيث لم يستفهم به عن مضمون البيت ليكون الجواب نفيا أو إيجابا، لكنه عدل عن ذلك إلى دلالة التمني في البيت الأول، والاستبطاء في البيت الثاني، والهاء كما هو معروف حرف هوائي يحمل دلالات التنفيس عن الخاطر، والتصاقه باللام عبر عن تساؤلات لإجابات تقلق نفس الشاعر وتجعله في حيرة، "فإن كان مستفَهما بهل أو "أ" فإن نموذجه المستعمل هو الايجابي المتصاعد"[7]، فتناسب حرف الاستفهام (هل) مع دلالة البيت أحدث تنغيما إيجابيا صاعدا، فالشاعر يريد أنْ يشرك المتلقي فيما يجيش بداخله مْن أسى، وما يمزق فؤاده مْن آلام البعد والهجر، التي فطرتْ قلبه مْن طول الفراق، وكأنه قطع الأمل نهائيا بلقاء الحبيب ووصاله.

[1] الأمير، الدبوان، ص62.
[2] النصدر تفسه، ص61.
[3] النصدر تفسه، ص93.
[4] النصدر تفسه، ص96.
[5] النصدر تفسه، ص98.
[6] النصدر تفسه، ص84.
[7] تمام حسن، مناهنج البخث في اللغة، ص169.

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

ومْن خلال البيتين السابقين يتضح أن تكرار حرف الاستفهام (كم)، كان له وظيفة نحوية أحدثت أثرا أسلوبيا ، انزاح به الشاعر عن السؤال، متوجها به إلى الفخر لإثارة الدلالة المرتبطة بكلمتي: (غمة، كربة)، المرتبطتان بأفعال ماضية في: (كشفوا، رفعوا، أزاحوا)، للدلالة على البسالة والقوة في البيت الأول، وبألفاظ (عالم، مجاهد، ولي) للدلالة على العظمة[1] في البيت الثاني.

كما يظهر وقوع الفخر في مقام المدح في البيت الخامس، أين استخدم الشاعر حرف الاستفهام (ما) للدلالة على الفخر في السياق التعجبي، مما أثرى دلالات معنى البيت، وكأن الشاعر يتفاخر بمكانة شيخه الذي لا يضاهى منزلة وشهرة وعلما، فلا دعد، ولا علوى[2]، ولا أسماء، فهو يتساءل بنبرة تعجب ممزوجة بالفخر، فهو لا ينتظر إجابة بالقدر الذي يبعث فيها رسالة للمتلقي، للدلالة على عظمة إمامه، وعلو منزلته، وسمو شأنه.

كما جاءت أداة الاستفهام (متى) في البيت السادس، في غير معنى السؤال عن الوقت، حيث استخدمها الأمير في خرق واضح لتدعيم أسلوبه بغرض التمني، والتأكيد على الإحباط الذي يحسه، ويحاول أنْ يتغلب عليه في صورتي الرؤية والصبح، هذا العدول هو نتيجة وقوع الشاعر تحت تأثير مشاعر الحزن والبعد، ولتعميق الدلالة استخدم الكلمات: (سهران، حزن، ليلي)، والتي دلت على مدى المعاناة والألم الذي يعيشه. ومما سبق يظهر أن "الأمير" تعمد التنويع في أدوات الاستفهام، ليكشف عما بداخله مْن

[1] البيت من قصيدة "توسلات ودعاء" قالها الأمير نصرة لدولة العثمانية في محربها مع روسيا في جريزة القرم سنة 1853م، ديوان الأمير، تحقيق العربي دحو، ص92.

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

مشاعر القلق والحيرة، وربّما لجوء الأمير إلى هذه الظاهرة الأسلوبية هو وسيلة للجمع بين مشاعره، وأغراضه الشعرية.

هـ - أدوات الشرط:

تتميز أدوات الشرط باعتبارها عنصرا فعالا يحرك النشاط النفسي والشعوري للشاعر من جهة، ويستثير المتلقي من جهة أخرى، ومثال ذلك قول "الأمير"[1]:

ولو قلت دمعي قد ملكت فكاذب بدعواي بل ذا غّرة وضـــلال

وما هي إلا الّروح بل إنْ فقدتهـــا فإنّ بقائي دونها لمحـــــــال

فقولوا لها: إنْ كنت ترضين عيشتي فجودي بطيف إنْ َعّز وصال

يظهر مْن خلال هاته الأبيات، أن "الأمير" استخدام أداتي الشرط (لو، إنْ)، لتدعيم الدلالة، وقد مثل استخدام وجود هذه السوابق تأكيدا للمعنى الذي يريد الشاعر إبلاغه، مْن خلال التعبير عن شوقه لزوجته "أم البنين"، ُفصحا عن معاناته في بعدها، معترفا لها بحبه الكبير، وعدم طاقته في البعد عنها، فهو يتمنى رؤيتها ولو طيفا، وتلك قّمة 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 أن المحبوبة ملكت فؤاده، وأفاضت دموعه، وجعلته أسير هواها.

وفي البيت الثاني جاءت جملة الشرط لتوكيد جملة الاستثناء، فالمحبوبة هي الروح التي لا يستطيع المرء أنْ يعيش بدونها، والشاعر بهذا المنوال يكون قد أقام نوعا من التوازن في الدلالة بين الجملتين، فلا ُفهم معنى الشرط إلا بالرجوع إلى تركيب الاستثناء، هذا التحول الأسلوبي، من الاستثناء إلى الشرط، يجعل الدلالة

[1] الأمير، الديوان، ص60.

[2] الرّماني، معاني الحروف، تحقيق: عيد الفتاح سلبي، دار نهضة مصر، ط3، 1984م، ص174.

أكثر إيحاءً بمكانة الحبيبة عند "الأمير"، فهي الروح التي تجمع روحين، وهي شرط بقاء الشاعر وسعادته، والذي لا يستطيع العيش بدونها.

ويتضح في البيت الثالث، أن الأمير وصل إلى قمة الشوق وآلامه، فهو يبعث برسالة إلى زوجته، مستخدما أداة الشرط (إنْ)، ليطلب منها بنبرة الشوق والحنين والرجاء، بزيارته ولو طيفا، ما دامت لا تقدر على وصاله، لتنقله الدائم مْن مكان إلى آخر.

و- حروف النفي والنهي:

ومنها قول "الأمير":

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

فلا زجع ولا لهع مشيـــــــن وعمّا الغذر أو كذذب محـــــال[2]

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

والنهي عند البلاغيين، هو "أن تطلب الكفّ عن فعل على وجه الاستعلاء، ولهوحرف واحد (لا) التي تجزم"[3]، و"الأمير" انزاح به إلى غير معناه، بسبب تأثره العميق بعتاب صديقه الشيخ الشاذلي، فهو لا يريد أنْ يظن به الظنون، ويحسب أنه قصر في واجب الزيارة، وأهمل أواصر الصداقة والمودة التي تجمعهما، لذلك تدفقت مشاعره متدافعة، لتبليغ أحاسيس المحبة مْن جهة، وكسب رضاه مْن جهة ثانية.

[1] الأمير، الدبوان، ص71.

[2] النصدر تفسه، ص46.

[3] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص106.

وتتعمق الدلالة في البيت الثاني، مْن خلال استخدام "الأمير" لحرف النفي "لا"، الملتصق بحرف الاستئناف (الفاء)، مما أعطى البيت متعة صوتية ومعنوية، فالمتعة الصوتية تمثلت في سكون حرف "العين"، الذي أعطى جْرسا موسيقيا، ينبه 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 منا الغدر)، لزيادة الدلالة، والتأكيد على علو همته وسمو قدره وخُلُقه، ورفضه صفتا الغدر والكذب.

ز- أدوات النداء:

استخدم الشاعر أدوات النداء[1]، والتي برزت كظاهرة أسلوبية عكست علاقة الشاعر بالآخر، هذه العلاقة التي تترجم عن طريق اللغة، التي هي تعبير صادق عن معاني تلك الغلاقات، ومْن أمثلة ذلك قول "الأمير":

يا شواد العين يا ؤوح الجســـــدْ يا ربيع القلب يا نعيم السنـــــــدْ[2]

قيا قليي المجروح بالبعد واللّنقـــــا دواؤك عزيز لا تنفك ولهـــــانا

ويا كبدي ذوبي أسى وتحّرقـــــا ويا ناظري لا زلت بالدمع غرقـــانا

أمسعـــود جـــاء .....اليسـر وتولّت حيوش النّحس لبس له كِز[3]

فتكرار حرف النداء "يا" في البيت الأول، أدى إلى تكثيف المعنى، فالشاعر يحس وكأنه ينادي شخصا بعيدا لا يستطيع رؤيته أو لقياه، متشوقا لوصله ورؤيته، فهو يسلي نفسه بمناداته بأجمل الأوصاف التي يكنها له في داخله، فكانت ألفاظ المنادى مرتبطة بجسم الإنسان (العين، الجسد، الروح ،القلب)، كل ذلك يدل على مدى الحب الذي يكنه الشاعر للمنادى، الذي صار يسكن كل مكان في جسده، فقد رمز له

[1] أدوات النداء هي: (يا، أيا، هيا) للبعيد أو من هو نائم أو ساه، فلو ناديت بها من سواهم فلحرص المنادي في إقبال المدعو ومقاطنته لما يدعوه له، (أي، ء) لنداء القريب، (وا) للنبدة، سيبويه، الكتاب، ج2، ص798.

[2] الأمير، الدبوان، ص79.

[3] النصدر تفسه، ص102.

بالسواد، للدلالة على مهجة النظر، وسماه بالروح، للدلالة على العشق الكبير، ونعته بالربيع، للدلالة على السرور والبهجة، ووصفه بالنعمة، للدلالة على الحنان والثقة.

وفي البيتين الثاني والثالث، يسترسل الشاعر في مناداة جوارحه، مستغرقا في ذلك، وكأنه في لحظات الوجد، أين تُحس الذات بابتعادها عن الآخرين، واقترابها من المحبوب، ووجودها بقربه فقط، فالأمير ينادي قلبه وكبده وناظره، للدلالة على الألم الكبير، فلا البعد له شاف، ولا القرب له مؤنس، تلك المشاعر المؤلمة دفعته لاستخدام حرف النداء (يا) لنداء القريب، والأصل أنها لنداء البعيد، لكن الأمير استخدمها لتؤدي معنى آخر، "فقد يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر، فينزل البعيد منزلة القريب"[1]، لأن الشاعر واقع تحت تأثير مشاعره القوية، فهو لا يأمر قلبه ولا كبده ولا عينيه، ولكنه يعبر عن مشاعر وأحاسيس عميقة.

ويأتي حرف النداء (الهمزة) في بداية البيت الثالث في كلمة (أ مسعود)، في شاعرية يريدنا "الأمير" أنْ نعيشها معه، فهو ينادي نفسه (مسعود)، في لحظة فرح واستبشار، للدلالة على السرور والبهجة بالتعرف على أستاذه "مُحَمَّد الفاسي" بمكة المكرمة[2] والذي أخذ عنه الطريقة الصوفية الشاذلية.

والأصل أنْ تكون (الهمزة) لنداء القريب، لكن "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 القسم:

تستخدم حروف القسم للتوكيد، وهي ثلاثة (الباء والتاء والواو)[3]، والباء أصلها، وتا لا يمكن إدخالها إلا على لفظ على الجلالة، أما "و" فتدخل في كل ما مقسم به[4]، وأمثلتها في ديوان "الأمير"، يقول[5]:

يا قّررة الغين قل لي كبف بت فلقد والله بت وفلبي في لظي الجزن

[1] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص106.
[2] الأمير، الديوان، ص102.
[3] ابن الأنباري، أسرار العربية، ص148.
[4] مطصفى العلاييني، جاعم الدروس العربية، تحقي عيد المنعم خفا، المكتبة العصرية، لبنان، الطبعة28، 1993، ج3، الصفحة536.
[5] الأمير، الديوان، ص71.

اتصل حرف القسم (الواو) في هذا البيت بلفظ الجلالة (الله)، محققا 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.

ط- حرف الاستدراك:

مْن خلال السياق الشعري للأمير نلحظ وجود قيم فنية أثْرت الديوان، وجعلت النص الشعري ذا تأثير بالغ في المتلقي، ومْن بين هذه الظواهر حرف الاستدراك (لكن)، والذي يسهم بما يسمى عند البلاغيين بحسن الاستدراك، وهو "تعقيب المتكلم كلامه بما ينفي توّهم اختلاف ما يراد"[1]، يقول "الأمير"[2]:

هم بالمديح أحق لكن ربما ضاعت حقوق بالعدا والذل

مْن خلال هذا البيت يتجلى لنا 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 يتحسر على فقدهم، وفي الوقت نفسه لا يجد كيف يمدحهم، لأنهم ضحوا بأرواحهم، والتي هي أغلى ما يملكون.

ي- الضمائر:

دلالات الضمائر متنوعة؛ بين متصلة ومنفصلة، وقد قسمها البلاغيون إلى ثلاثة أقسام: ضمائر الضحور، والضمائر الغايبية، وأسماء الإشارة، وعند كّل منهما فروع، "فمضائر الحضور فيها ضنائر المتكلم والمخاطب والإشارية، أما عن ضنائر الغايبية فقد تكون ضنائر شخصية، وربما تكُن موصولة"[3].

[1] بولس عواد، العقد البديع، ص29.

[2] الأمير، الديوان، ص85.

[3] تمام حسن، اللغة العربية منعاها ومنباها، الهيئة المصرية للكتب، مصر، الطبعة2، 1979، الصفحة108.

والشعراء يستخدمون هاته الوسيلة لغايات بلاغية وفنية ودلالية، كتجنب التكرار، وتعمده أحيانا بتجاور لفظتين، إحداهما ضمير منفصل، والأخرى مرتبطة بضمير متصل، بغية تأكيد الدلالة، أو تنبيه المتلقي، أو للتأثير فيه، و"الأمير" كغيره من الشعراء كان له أسلوبه وطريقته في انتقاء الضمائر وتوظيفها، مع ما يتناسب ومشاعره وأغراضه الشعرية، حيث مثل الإضمار في قصائده وسيلة من الوسائل الأسلوبية التي كررها كثيرا في قصائده، واعتمدها في نظمه، مستخدما التركيز والتكثيف، لأجل إبراز غايات دلالية متنوعة، ومثال ذلك قوله:

كنت غلى سمعي تعار نواظري إلى أن رأيتك أنت أنت مكاملي [1]

ربكنا للمكارم طل هـــــول وخصنا بحارا ولها زججـــــال[2]

فبادرتُ حزما وانتصارا بهّمــتي وأمهرتها حبًّا فكان دواهـــا[3]

أعلا وسعلا بالحبيب القــدَم هذا النهار عندي خير موســم[4]

فالشاعر قدّم الضمير المتصل (الكاف)، على المنفصل (أنت) في البيت الأول، ليضيف للمعنى تخصيصا وتركيزا، ليدل على قيمة ومكانة المخاطب عند الأمير، إضافة إلى ضمير (الياء)، الذي ترتب عنه زيادة تخصيص وتأكيد لدلالة السياق العام للبيت.

وتكرار ضمير المتكلمين (نا) في البيت الثاني، كان له أُثر فني ودلالي، ومما زاد في جمال نغمته الرنانة ورود حرف (النون)، واستهلال شطري البيت بالكلمات (ركبنا، خضنا)، والذي تناسب ورغبة الشاعر في رفع المستوى الشعوري للفخر، وعكس دلالة الموضوع، المتمثل في الخصال الكريمة، وكذا القوة والبسالة في مواجهة الأهوال والصعاب ومختلف مخاطر الحياة.

[1] الأمير، الديوان، ص69.
[2] النصدر تفسه، ص46.
[3] النصدر تفسه، ص48.
[4] النصدر تفسه، ص69.

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

واسم الإشارة[1](هذا) في البيت الثالث يسٌهم في التعبير عن السرور المنبعث مْن أعماق الشاعر، وقد ارتبطت الإشارة بلفظ (النهار)، للتعبير عن معنى زمني حقيقي، ومعنى مجازي متعلق بما يرمز إليه النهار مْن 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 "مُحَّد الشاذلي القسنطيني"، وهو ما مثل عنده قمة السعادة.

2- دور المصدر والمشتق في بناء الدلالة:

قصائد "الأمير" تتميز بوجود الصيغ المختلفة للكلمات، والتي كانت لها سمات أسلوبية مميزة، حيث تركزت في: المصدر، الفعل، اسم التفضيل، صيغة المبالغة، الضفة المشبهة، اسم افاعل، اسم المعفول، اسما الزمكان، اسم اللآلة.

أ- المصدر:

اسم يدل على حدث مجرد من: الزمان والتشخيص والمكان[2]، وهو ثلاثة أنواع؛ القياسي، السماعي، والصناعي، أما القياسي "فهو ما يمكننا القياس عليه مصادر الأفعال الواردة عند العرب، أما المساعي، فهو ما يسمع في الفعل منزاحا عن القياسي الواجب كونه عليه"[3]، وقد مال "ابن جني" للسماع عن القياس، بقوله: "واعلم إذا أددى بك القياس إلى شييء ما، وبعدها سمعت العرب قد نطقت بشيء آخر عن قياس

[1] اسم الإشارة هي ما دلّ على مغين عبر إشارة جسدية باليد ومثلها إذا كان المشار إليه موجودا، أو إشارة معنوية إن كان المشار إليه شيئا معنةيا، أو ذاتا غير حارضة، ينظر، مطصفى الغلاييني، جاعمع الدروس العربية، ج 1، الصفحة95.

[2] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، منشورات متبة النهضة، العراق، الطبعة1، 1965م، الصفحة208.

[3] المرجع نفسه، ص208.

غيره، فاترك ما أنت عليه إلى الذي هم عليه"[1]، وأما المصدر الصناعي، فهو "المصوغ بإضافة (ياء) الدالة على النسبة إلى اسم منتهية بتاء التأنيث لتدلّ على صيفة فيه"[2]، وتكون في الأسماء غير المشتقة كالإنسانية والكمية.

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

1- المصدر الصريح:

وقد ورد بكثرة في مختلف التجارب الشعرية للأمير، والصريح "هو ما يكون لفظه مصرحا به في الكلام"[3]، ومنه:

صيغة فَعْل:

ويكون مصدرا لكل فعل متعدّ على وزن (فَعل يفعِل - فعْلا)[4]، وقد مثّلت هذه الصيغة أعلى نسبة تردد في أشعار "الأمير"؛ حيث وردت في معاني مختلفة، يقول:

ولو حنلت رضوى من الشوْق بعظ ما حنلت لذاب الضخر من شدة الَود جْد[5]

سبيل الهوى هَجْر وَوصْل وفرقـــــة وجمْع وخلْفٌ بالزيارة والَعْتـــــــب[6]

فالمتأمل لهذين البيتين يلمح ورود صيغة "فَعْل" على وزن: شَوق - يشُوقُ - شوْقاً، وجد - يجِدُ - وجْدا، هجر - يهْجُر - هجْرا، وصل - يصِلُ - وصْلا ، جمع - يجْمع -جمْعا، خلف -يخْلفُ - خلْفا، عتب - يعْتِبُ - عتْبا.

---

[1] ابن نجي، المنصف، تحقيق إبراهيم مصطفى، البابلي الجلبي، مصر، دط، 1954، الجزء1، الصفحة2 وما بعدها.

[2] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، الصفحة 208 وما بعدها.

[3] اين يعيش، شرح المفصل، تحقيق رجب عثمان محمّد، الخانجي مكتبة، مصر، دط، 1998 ، الج1، الصفحة21.

[4] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، الصفحة212.

[5] الأمير، الديوان، ص117.

[6] النصدر تفسه، ص72.

ويبدو مْن خلال المثالين سالفي الذكر، أن جل الصيغ ترتبط بسياق واحد، يتمثل في العشق والوداد، والمتعلق بمعاني: (الشوق، والوجد، والهجر، والوصل، والجمع، والخلف، والعتب)، وهي كلمات ذات دلالات متعلقة بالمشاعر والأحاسيس، ويبدو أن ذلك راجع إلى الحالة الداخلية للشاعر، والتي كانت تدفعه إلى استخدام ألفاظ معبرة عن ذاته المعذبة بالآلام المختلفة، عشقا لمحبوبته - زوجته أم البنين - وشوقا لفراق الأهل والأحباب، خاصة وأنه كان دائم التنقل والترحال، محاربا، غريبا، أسير الجسم والفؤاد.

والملاحظ أيضا، أن صيغة (فْعْل) ذات المقطع المغلق، هي أكثر الصيغ ترددا في أشعار الأمير، وإذا قارنا هذه الصيغة بالصيغة التي تليها مْن حيث التردد "فُعْل"، نجد أنهما تتشابهان مْن حيث عدد المقاطع، مع فارق واحد بينهما، وهو الفونيم المصاحب للمقطع الأول المغلق؛ ففي الصيغة الأولى هو الفتحة، وفي الصيغة الثانية هو الضمة، ولما كانت الضمة أثقل نطقا على لسان العربي من غيرها من الحركات الأخرى، والفتحة أخفها نطقا، فقد فضل الأمير حركة الفتحة على الضمة، والتي أتت في المرتبة الثانية، يقول "الأمير":

كما الْفرب شاف لي ولا العُبْد نافع وفي قرينا عشق دعاين هيمانا[1]

يا رب ودهم بتأييد إن زحفـــــوا وافطع بسيقهم ظُلما وكُفـرانا[2]

يلاحظ أن صيغة "فُعْل" وردت على وزن (فَعل - يفْعِيفْعُ ل ُ ، يفْعِ - فُعْلا) في: قَ بَر - يقْربُ - قُربا، بعد - يْعِدُ -بُعْدا، ظلم - يظْلم - ظُلْما، كفر - يكفُر - كُفْرا، 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 والكبر، لكنها استخدمت في سياق التدليل على الكفاح الذي كان يقوده "الأمير" ضد قوى الظلم والكفر، من الذين استعمروا الأرض استدمارا واغتصابا ووحشية.

[1] الأمير، الديوان، ص117.

[2] النصدر تفسه، ص93.

يقول "الأمير":

لها نمطق حُلو فيه سِحْر بابل وخيم الحواشي هوو أمضى من الحال[1]

ويح أهل العِشْق هذا حظهم هلكى مهما كتموا أو صّرحـــــوا[2]

جاءت صيغة المصدر (فِعْل)، على وزن (فَعل - يفْعُل - فِعلا) في: سحر - يسحُر - سحرا، عشق، يْعشُق - عشْقا، حيث دلت على معنى مجازي في البيت الأول، رمز له بلفظ (سِحْر) للدلالة على حسن الصوت، ودل على معنى الغرام والحب في البيت الثاني، من خلال لفظ (العشق).

ووردت صيغ "(فعلِ -فَعْل)، و(فعلِ -فَعْل)، و(فَعل -فَعْلِ)، و(فعُل فُعُل)، بنسب ضئيلة، على النحو الآتي:

صيغة فَعْل :

جاءت في معاني مختلفة، منها: "الظمأ"، للدلالة على العطش[3]، كما في قوله[4]:

لو تدري بماء المازن يرزي لطان على الظمإ اجتمال

صيغة فَعْل :

جاءت في معاني، منها: "الرضا"، للدلالة على السجايا، كما في قول "الأمير"[5]:

بيوم قضا نحا أخي فارتقـــــى جنان فيها بني الرِضَـــا أوى

[1] الأمير، الدبوان، ص63.
[2] النصدر تفسه، ص117.
[3] سيبيو، الكتب، الج2، الصفحة219.
[4] الأمير، الدبوان، ص46.
[5] النصدر تفسه، ص53.

صيغة فَعْل :

جاءت في معاني، منها: "الكذب"، للدلالة على السوء والعيوب والحقارة، كما في قول "الأمير"[1]:

فلا حزع ولا علع نشيـــــــن وِمنّا الغدر أو كَذِب مجـال

صيغةفُعُ ْل :

وردت في معاني، منها: "الخُلُق"، للدلالة على الخصال والرفعة والمكارم، كما في قول "الأمير"[2]:

وما المرء بالوجه الصبيح افتخاره ولكنّه بالعقل والخُلُق الأسمى

وتظهر دلالة أخرى لهذا البيت، فكأن "الأمير" يقول للمستدمر: "نحن أمة حتى وإن كان مظهرنا تغلب عليه ملامح البؤس والشقاء والتخلف والهوان، إلا أننا أمة عز ومجد وعقل وخُلُق، وأنتم أمة تتباهى بالبأس والشدة والعزة والحضارة والتطور، فإنكم لا خلاق لكم ولا عهد ولا أمان"[3]، وفي ذلك دلالة قوية على علو الهمة التي يتمتع بها "الأمير".

وتباينت صيغتا " فَعِال" و "أَفعال" في نسبة التردد، إذ ترددت الأولى بنسبة أعلى من الثانية، وترددت صيغة "فُعال" بنسبة ضئيلة جدا، ويظهر ذلك على النحو الآتي:

صيغة فِعَال:

وردت في معاني مختلفة، منها: في معنى "الجهاد" من (جاهد -يجاهد -جهادا)، للدلالة على الإيمان والقوة، كما في قول "الأمير"[4]:

..... لديننـــــــا وروح جهاد بعدنا غصته ذوا

[1] الأمير، الديوان، ص46.

[2] النصدر تفسه، ص45.

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

[4] الأمير، الديوان، ص54.

ووردت بصيغ منتهية بالهمزة المسبوقة بمقطع طويل، للدلالة على الداء، مثل قوله[1]:

وإذا دام هجر الجب أو زاد بنيه فذلك داء لم يزول بشفـــــاء

ووردت - أيضا - بصيغ محذوفة الهمزة، للدلالة على الوصل، كما في قوله[2]:

فإما بشيرا باللّقا وبالرضـــــى على طول عتب بالزيارة للزور

صيغة فَعال:

وردت في معاني مختلفة، منها: (الجمال)، للدلالة على الحسن[3]، كما في قوله[4]:

وسلطان الجمال هل اغتـــــزاز غلى ذي الخيل والرحل الجزواد

وفي معنى (الكمال)، للدلالة على الرفعة، كما في قوله[5]:

ولا يزال في أوج الكمال مجيـما يضيء فينا نروه وشغاعـــه

ووردت "فَعال" -أيضا- بصيغ منتهية بالهمزة، للدلالة على الوقت، مثل قوله[6]:

..... ولقت وضال ما بفوا لمساء

ووردت بصيغ محذوفة الهمزة، في معنى "الوفاء"، للدلالة على السجايا، كما في قوله[7]:

كتاب أتاني حافظ الود وافـــــيا وإنّ الوفا ضحت يبابا رباعه

[1] الأمير، الديوان، ص64.
[2] النصدر تفسه، ص114.
[3] سيبويه، الكتاب، ج2، ص219.
[4] الأمير، الديوان، ص59.
[5] النصدر تفسه، ص130.
[6] النصدر تفسه، ص64.
[7] النصدر تفسه، ص78.

صيغة فُعال:

وقد وردت بقلة في أشعار "الأمير"، ويمكن رد ذلك إلى ثقل حركة الضمة على لسان العربي؛ ومثال ذلك ورودها في معنى (السهاد)، للدلالة على الحزن، كما في قوله[1]:

جنفي فد ألفا السُّهاد لبنيكـــــم فلذا عدا طبي النمام بمعزل

صيغة فُعول:

وتكون مصدر كل فعل للازم بوزن (فَعل)، إن لم يددل على صوت أو امتناع أو سبر أو داء أو منهة[2]، وقد وردت بمعاني متنوعة في ديوان "الأمير"، منها:

في معنى "السرور"، للدلالة على الفرح، مثل قول "الأمير"[3]:

أتى السرور مضاحبا لقدومـــه وانواح ما كان مِقْلِيُ لامزمي

ومثله، في معنى "الغُور"، للدلالة على الخداع، كما في قوله[4]:

خفان الذي أعذذته لفراقكم وتولّت حيوش الصبر هوي غُور

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،

[1] الأمير، الديوان، ص84.
[2] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، الصفحة212.
[3] الأمير، الديوان، ص69.
[4] النصدر تفسه، ص89.

ويرثي، مستخدما 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[1]:

وهذي دواع للعتاب كثيـــرة لذا كان طول العتب ألزم للحب

- المصدر الميمي:

هو ما تسبقه ميم لغير المفاعلة، أي أن اللفظ يسبق بميم زائدة عن أصول حروفه، ويعرفه "المبرد" بقوله "واعلم بأن المصدر ما يلحقه الميم زائدة في أولها، لأنه مصدر مفعول"[2]، وترددت صيغة الصمدر المميمي في شعر "الأمير" في صيغ مختلفة، ومعاني عديدة، منها:

صيغة مفْعل:

جاءت في معاني، منها: في معنى "المقال"، للدلالة على الصوت، مثلما يقول "الأمير": [3]

سللوا تخبركم غنّا فرنـــــسا وتصدق إذا حكت هنها المقال

ومثله، في معنى "المشي"، للدلالة على السير، كما في قوله[4]:

لها السماحة إذ قد زانها حور ممشى حُداء بحضر صفرة النعم

[1] الأمير، الديوان، ص72.
[2] المبرد، المتقضب، الج2، الصفح 119.
[3] الأمير، الديوان، ص46.
[4] النصدر تفسه، ص136.

صيغة مفْعِل:

وردت في معاني مختلفة، منها: في معنى "الضيق"، للدلالة على الصعوبة والامتناع، كما في قول "الأمير"[1]:

وأعشى مضيق النوت لستمتهيّ با وأخمي نساء الجي يوم تهوال

صيغة مفْعلة:

وردت في معاني متنوعة، منها: في معنى "المنفعة"، للدلالة على الأخذ، كما في قول "الأمير"[2]:

قد خانني الصبر ما أجدى بمنفعة سيل المدامع قد سالت على خدي

صيغة مفْعِلة:

وردت في معاني متنوعة، منها:

في معنى "المعرفة"، لدلالة الحصول على الشيء، مثل قول "الأمير"[3]:

لن أذر شيئا فبل معرفة العهوى حبي لكم لم يكن قط تكلّــفا

- مصدر المرة:

مصدر دالّ على جدوث الفعل مرة واجدة[4]، ويأتي بأوزان مختلفة أشهرها (فْعلة)[5]، وقد استخدم "الأمير" مصدر المرة في قصائده المختلفة بدلالات متنوعة،

منها: الدلالة على القوة، كما في قوله[6]:

[1] الأمير، الدبوان، ص49.
[2] النصدر تفسه، ص62.
[3] النصدر تفسه، ص88.
[4] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص250.
[5] الأستراباذي، شسح سافية بن الجاجب، الج1، الصف178.
[6] الأمير، الدبوان، ص54.

سددت عنهه شَدَّة هشميـــة وقد ودروا ورد المنايا غلى الغوى

الدلالة على الضعف، كما في قوله[1]:

توالت عليه جَوْعة بعد جَوْعة أخوكم لها قد صار كالقلم المبرا

الدلالة على الألم، كما في قوله[2]:

وعن يبنهم حنلته حين فد قضى وطم رمية كالنحم من أقفه هوى

- مصدر الهيئة:

مصدر يؤتى به ليدلّ عن هيئة حدوث الحدث، ويصاغ على وزن (فِعْلَة)[3]، وقد جاء في ديوان "الأمير" بدلالات مختلفة، منها:

الدلالة على القوة، كما في قوله[4]:

ولهلَ لَدا فرني بيميناهِجْرِ َةٌ وطّفي بها نار بها البكش قد شوى

الدلالة على الرفعة والعدل، مثلما يقول[5]:

لقد جرت فيهم سيرة عمرية وأشربت ضاميها البداية فارتوى

الدلالة على الجرأة والقوة، والصيغة الدالة على هذا المعنى نِزِل - نْزِلة، يقول "الأمير"[6]:

نَزِلت بيرج العيين زلة ضيغم فرادوا بها حزنا ومعهم الجوى

[1] الأمير، الدبوان، ص74.
[2] النصدر تفسه، ص53.
[3] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص250.
[4] الأمير، الدبوان، ص53.
[5] النصدر تفسه، ص54.
[6] النصدر تفسه، ص54.

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 المرجـــفا[1]

ورمت بأن تنال مني وصــلا يصح بعيده القلب الكئيــب[2]

مثلت 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، ما يدل على حدث في زمن معين، على أنواع ثلاثة: ومضارع، وماضي،وأمر، وهو بالنسبة لفاعله مبني للمعلوم، ومبني للمجهول، ولعمله لازم ومتعد، وبالنسبة لأبنتيه مزيدومجرد، وهو أصصل المشتقات عند الكوفة، ويشتق من مصدر عند البصرة[3].

1- أبنية الفعل المجرد:

ويكون الفعل المجرد إما ثلاثيا أو رباعيا وهذا عند البصريين، أما الكوفيين فيقصرون المجرد على الثلاثي فقط[4]، والثلاثي عدد حروفه الأصلية ثلاثة، ما يسطق أحدهما في تضريف الفعل غير علة تصريفية[5]، وقد ورد الفعل المجرد في شعر الأمير بصيغ مختلفة كالآتي:

[1] الأمبر، الدبوان، ص88.

[2] النصدر تفسه، ص71.

[3] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص377.

[4] سيبيوه، الكتب، الج2، الصفخة310.

[5] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص378.

أ- الثلاثي المجرد:

للماضي الثلاثي المجرد ثلاثة أبنية: فَعَلَ فَعِلَ فَعُلَ، ويأتي فَعَلَ لازما نحو: مَرِحَ يَمْرَحُ على فَعِلَ يَفْعَلُ ، وجلَسَ يجلِسُ على فَعَلَ يَفْعِلُ ، وقَعَدَ يَقْعُدُ على وزن فَعَلَ يَفْعُلُ ، ومتعديا نحو: ضَرَبَ يضرِبُهُ وزنها فَعَلَ يَفْعِلُ ، وقتَلَهُ يُقتُلُهُ وزنها فَعَلَ يَفْعُلُ[1]، ويأتي لجميع المعاني تقريبا، وقد جاء بدلالات متنوعة منها:

الدلالة على الامتناع[2]، مثل ما يقول "الأمير": [3]

أبى القلب نسيان المعهد عن بروسا وحبي لها بين الجوارح قد أزسى

الدلالة على السير والذعر[4]، كما في قوله[5]:

ونن تحنها نهر جرى متدفّقا يشبه ثعبانا قد خشي الحسا

الدلالة على الاضطراب والحركة[6]، كما في قوله[7]:

لو طنت في ضبح لييل هاج هاتنه غلوت في مقرب أو حلت بالنظر

الدلالة على الحيرة، كما في قوله[8]:

نرى ساقئيها طيف هاهمت عقولهم ونازلهم بسط وحامرهم شكر

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

[1] سيبيوه، الكتب، الج4، فحة5.
[2] المرجع نفسه، ج2، ص218.
[3] الأمبر، الدبوان، ص95.
[4] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص382 وما بعدها.
[5] الأمبر، الدبوان، ص96.
[6] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص382.
[7] الأمبر، الدبوان، ص50.
[8] النصدر تفسه، ص117.

جزى الله عننا كل هشم عدت به غريس هلا فصل أتانا وما انزوى[1]

سقى الله غييثا ورحمة وكرامـــــــة أرراض بها خلّ الأخبة من بروسا[2]

جزى الله عننا شيحنا حير ما جزى به هاديا فالأحر منهه هو الأجر[3]

جاء الفعل الماضي المتعدي (جزى)، للدلالة على الحاضر، لوجود قرينة لفظية تتمثل في (غدت) بمعنى أصبحت، كما أن اقتران الفعل الماضي بلفظ الجلالة (الله)، أعطى للماضي دلالة الدعاء، ليصبح التركيب (أجز يا الله)، وهو الأمر الذي يخرج عن أصله مْن طلب الفعل على سبيل الاستعلاء، إلى دلالة معنوية انزاح بها الشاعر لغرض الدعاء، وهو نفس الأمر الذي نجده مع الفعل (سقى)، الذي دل على الحاضر، لوجود قرينة لفظية تمثلت في الفعل الماضي (حلّ)، الدال على الحاضر، وتعمقت دلالة الدعاء أيضا بوجود القرينة اللفظية والمعنوية في جملة (سقى الله)، التي عبرت عن سرور الشاعر وابتهاجه، متوسلا 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، ساعده في ذلك 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 دلت على الثواب يوم القيامة.

وأما فعَِل، فيكثر فيه أضداد الأحزان والعلل،مثل سِقم ومرِض (في العلل)، وحزِن (في الأحزان)، وفرِح (في أضدادها)[4]، ومن ذلك قول "الأمير":

لقد مرِضت أرواحنا وجسومنا لشكواكم يا ليت ما كانت الشكوى

[1] الأمير، الديوان، ص54.
[2] النصدر تفسه، ص96.
[3] النصدر تفسه، ص113.
[4] سيبيوه، الكتب، ج4، ص17.

ركطبنا للمكطارم كل هـــوهل وخصنا أبحرا وهلا زحـــــــــال[1]

جاء الفعل اللازم (مرِض) على وزن فَعِل)، للدلالة على العلل، أما (كَرِب) فقد دل على القوة مْن خلال سياق الفخر، وجاء الفعل (جهِل) للدلالة على الجهل[2].

وأماغَفُل، وهو أقل الأبنية استعمالا، ولا يكون إلا لازما، ويرد للدلالة على الطبائع مثل القبح، والحسن، والقسامة، والوسامة، والصبر، والكغر، والكول، والفصر، والعلظ، والشهولة، والضعوبة، والشرعة، والبطء، والقثل، والحلم، والرفق، كما يمشي غير الغريزة ممشاها، إن يكن له لبث أو مكث، مثل: وكُرم، وفُحش[3]، ومنه قول "الأمير"[4]:

أتنت مهنّة فليُهن مهنيها حلّت تراكيبها دفّت عمانيها

جاء معنى الهوان، للدلالة على الصغر والضعة.

ب- الرباعي المجرد:

وهو ما كانت حروفه الأصلية أربعة، وله بناء واحد هو (فَعْلَل -يُفَعْلِل)[5]، ومن الفعل الرباعي ما هو مشتق مْن أسماء الأعيان الرباعية أو غير الرباعية لغرض من 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: (صعفرت الثثوب)، و(الطعام فلفلته)، أو أصيب ما أخذ عنه الفعل نحو: (صلغمته) أي: (أضبت غلصمته). أو للدلالة على أن الاسم المأخوذ منه آلة للإصابة به نحو: (عرجنته). أو يدلّ على ما أذخ الفعل عنه، مثل: برعمت الشجرة[6]، ومن دلالاته:

[1] الأمبر، الدبوان، ص46.

[2] سيبويه، الكتاب، ج2، ص233.

[3] سيبويه، الكتاب، ج1، ص38، والأستراباذي، شرح الشافية، ج1، ص74.

[4] الأمبر، الدبوان، ص75.

[5] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، فحة388.

[6] مُحَّد ين عيد الخالق عظيمة، المعني في تضريف الأعفال، دار الحديث، مصر، بعة1، 1966، فحة100.

الدلالة على الحركة، كما في قول "الأمير"[1]:

وشهدت أرضا زَلْزلَتْ زل ا زلها الفت ما فيها والجبال دكادك

زلْزل يتزلزل، وزلزل فتزلزل، والزلزلة صفة خاصة باضطراب الأرض وحركتها.

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

ولا طل طير طار في الحو تافكا وما كل ضياح إذا صْصَر الصقصقر

وما كل مَنْ يدعى بشيخ كثمله وما كل نن يدعي بعمر إذ عممرو

وقد دل السياق على قوة صوت الصقر، وفي ذلك تشبيه بليغ أراد الشاعر مْن خلاله أنْ يبرز دلالة أخرى خفية، تمثلت في صوت شيخه وأستاذه الصوفي (مُحَّد الفاسي)، والذي لا يرقى فوقه صوت آخر، وكأنه يريد أنْ يقول للمتلقي بأن شيخه هو سيد العلماء وأعلمهم جميعا، وهذا ما دعمه البيت الذي يليه.

2- أبنية الفعل المزيد:

الفعل المزيد، هو ما زيد عن حروفه الأصلية حرفا فأكثر، بغرض من الأأعراض، فهو نوعان: ثلاثي مزيد، ومزيد ربباعي[3].

أ- ثلاثي مزيد:

والذي تكون حروفه الأصلية ثلاثة، وأضيفت لها حروف أخرى، لإفادة معنى من معانيه، أو لإلحاقه برباعي المزيد أوالمجرد[4]، ويكون زائدا بحرف، أو زائد بحرفين، أو زائد بثلاثة، وفد جاء شعر "الأمير" بصيغ متنوعة، منها:

[1] الأمير، الدبوان، ص129.

[2] النصدر تفسه، ص110.

[3] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، صفحة 391.

[4] المرجع نفسه، ص 391.

صيغة أفْعَلْ: وردت في دلالات مختلفة، منها:

الدلالة على الدعاء[1]، كما في قول "الأمير"[2]:

وفد صرت فيهم صيرة عرمية وأسقيتُ ضاميها العداية فاتروى

دخلت همزة التعدية على الفعل اللازم (سقى)، فصار(أسقيته) على وزن (أفْعَلْ) التي هي للتعدية غالبا[3]،بمعنى دعوت له بالسقيا، وفي سياق البيت انزاح المعنى للدلالة على معنى الهداية، التي شبهها الشاعر بمن يروى من العطش، والتقدير: (دعوت لضاميها بالهداية فارتوى).

الدلالة على الجعل، كما في قوله[4]:

فبادرت حزما وانتصارا بهمتي وأمهرتهاحبّ ا فكان دواها

أ ْمهرتها حبا: بمعنى جعلتُ مهرها حبا.

دلالة الدخول في الحين[5]، كما في قوله[6]:

إذا نمت أمسى لي ضجيعا ملازما وإن قمت أضحى كالغريم بنا مغرى

دل الفعل الناقص أمسى في صدر البيت على وقت المساء، في حين دل الفعل أضحى في عجز البيت على وقت الضحى.

دلالة الإخبار بوقوع الشيء[7]، كما في قوله[8]:

[1] ابن يعبش، شرح المكولي، فخر قباوة، المكتبة العربية، سوريا، طبعة1، 1973، ص69.
[2] الأمير، الديوان، ص54.
[3] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص83.
[4] الأمير، الديوان، ص48.
[5] سيبويه، الكتاب، ج2، ص235.
[6] الأمير، الديوان، ص74.
[7] سيبويه، الكتاب، ج2، ص237.
[8] الأمير، الديوان، ص64.

سلأت رجال الطي أخبر طلهم وههم أهل تجريب وأله ذكاء

بأن سفيم الجب هيهات ما له دوواء إذا ما الحب صار نائئي

دلالة الصيرورة، كما في قوله[1]:

ويلقى رياضا أزهرت بمعارف فياحبّذا المرأى وياحبّذا الزهر

أزهرت: بمعنى صارت مزهرة.

ومنه أيضا، قوله[2]:

وأبكيها وتضحك ملء فيها وأسهر وهي في طيب الرقاد

أبكيها: بمعنى صرت أبكي أمامها، وأسهر: بمعنى صرت ساهرا.

- صيغة فاعل:

جاءت في دلالات منها:

الدلالة على الطلب[3]، كما في قول "الأمير"[4]:

وناعورة ناشدتها عن جنينها حنين الحوار والدموع تسيل

دل الفعل (ناشد) على الطلب بغرض التوسل.

الدلالة على المشاركة[5]، كما في قول "الأمير"[6]:

[1] النصدر تفسه، ص110.
[2] النصدر تفسه، ص58.
[3] خدبجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، صفحة 381.
[4] الأمبر، الدبوان، ص101.
[5] سيبويه، الكتاب، ج2، ص238.
[6] الأمبر، الدبوان، ص96.

وفارقت ألهي منذ تجمع شنلنا وأمتت لا غما أحاف وما نكسا

- صيغة تفعَّل:

جاءت في دلالات متنوعة، منها:

الدلالة على الصيرورة، كما في قول "الأمير"[1]:

تضّوع طيبا كل هزر بنشره فما المشك ما الكفاور ما الندا ما الغطر

فالفعل (تضّوع) هو من مطاوعة[2] (ضّوع)، على وزن (فّعل)، والذي دلالته جعلت الشيء نقس أصلصله، حقيفة أو تقديرا مثل: تزبب العنب، وتكلل الوشح أي ضار إكليلا[3]، وازداد المعنى تعمقا بدلالة المشاركة، بوجود ألفاظ أخرى داعمة للمعنى العام داخل السياق، مثل: (طيبا، زهر، المسك، الكافور، الندا، العطر)، وهي كلمات ترتبط ارتباطا وثيقا بالفعل (تضّوع)، وهو من الدلالات المتعلقة بالإحساس القوي الذي تبعثه حاسة الشم مْن خلال الانتشار الواسع لرائحة الطيب.

- صيغة يفْعْل:

وجاءت هذه الصيغة بكثرة في شعر "الأمير"، وبدلالات مختلفة، ومنها:

دلالة الحاضر على الماضي، كما في قول "الأمير"[4]:

وطم خطب لم يدع كفئا لما ولم يَشّم ظرفا من شوي ذيل زداها

والآخر مل يعقد عنها بعصمـــة ولم يمّسها مّسا أبان رضضـــها

[1] الأمير، الدبوان، ص108.

[2] المطاوعة تعني: عدم الامتناع علالأثر باعتبار المطلوع في الأساس هو المعفول به الذي يصبح فااعلا، الأستراباذي، شرح ابن شافيةالحاجب، جزء1، صفحة103.

[3] ابن قتيبة، أذب الكتب، تحقيق مُحَّد عبد الحميد، طبعة السادة، مصر، طبعة3، 1958، صفحة364.

[4] الأمير، الدبوان، ص48.

ومل تَسَمح العدار إليه بعطقـــه ولم يتكمن من حميل سنـــاها

دلت الأفعال المضارعة (يدع، يشُم، يعقد، تسمح، يتمكن) على الماضي، لوجود قرينة لفظية تمثلت في أداة الجزم (لم).

- صيغة استفَعل:

ومن دلالاتها: الدلالة على الطلب[1]، كما في قوله[2]:

فخيلن.....مسرحة من استغاث نبا يشره بالظفر

فالفعل (استغاث) مزيد بثلاثة حروف في أوله (الهمزة والسين والتاء)، "ويبدو ضمير الجمع ضاما للبعد الأيديولوجي للكينونة العربية التي من صلبها وكنهها الشجاعة والاقدام، وسرعة الاستجابة لدفع المكاره، ونجدة المستغيث"[3]، وقد جاءت دلالته في سياق البيت بمعنى قوة جيش "الأمير" الذي يجيب كل من استغاث به، ويذود عنه ويحميه من ظلم الظالمين.

- صيغة افتعل:

وجاءت في دلالات عديدة، منها:

الدلالة على المطاوعة[4]، كما في قول "الأمير"[5]:

وأغتفر العظيم لما وتجصي علب الدنب في وفت الغداد

[1] سيبويه، الكتاب، ج2، ص235.

[2] الأمير، الديوان، ص51.

[3] بيشر بويخرة، الأمير عيد القادر رئاد الشعر العربي، ص42.

[4] فتعَل، هو زيادة الهمزة في أوله، وتاء بعد قائه، ويأتي للدلالة على مطاوعة (فعل)، خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، ص396.

[5] الأمير، الديوان، ص59.

جاء الفعل المزيد (أغتفُر) على وزن (أفتعل) في هذا المثال، للدلالة على مطاوعة الفعل (غفر) بزيادة حرفين، للمبالغة الدالة على تكرار فعل (الغفْر)، بسبب حب "الأمير" وعشقه لزوجته، والذي يجعله يتسامح، وتدل أيضا على الإظهار، والتقدير: أُظهر الغفران.

الدلالة على الصيرورة، كما في قوله[1]:

فطم لي قيهم عن يوم جرب به افتَخَر الزمن وما يزال

افتخر: صار فخْر الزمان.

- صيغة افْعلَّ:

ومعانيها كثيرة لا تضبط[2]، منها:

الدلالة على الاختيار، كما في قول "الأمير"[3]:

قد خصهم لِختَصَّهم واختارهم رب الأنام لذا بغير تعّمل

فقد جاء وزن (افْعلَّ) للدلالة على المبالغة في الفعل والاستعاضة به عن (فعل)[4]، فالفعل (اختصَّ) أصله (خصَّ)، بمعنى الاختيار والاجتباء.

صيغة انفَعَل، كما في قول "الأمير"[5]:

أمموالي طال العجر وانْقطَع الضبر أمولاي هذا اليل عل بهده فحر

جاء وزن (انفعل) للدلالة على المطاوعة، لأن سابقتي الألف والنون تختص باللزوم والمطاوعة[6]، فيقال قطعته فانقطع.

[1] الأمبر، الدبوان، ص47.
[2] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1، ص109.
[3] الأمبر، الدبوان، ص85.
[4] سيبويه، الكتاب، ج2، ص222.
[5] الأمبر، الدبوان، ص103.
[6] سيبويه، الكتاب، ج4، ص65.

- **صيغة تفَعَّل:** جاءت بدلالات منها:

الدلالة على المشقة[1]، كما في قول "الأمير"[2]:

يا أيتها الرياح الحنوب تحمّلي متي نحية مغغرهوتَجَ جمّلي

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 الثبات[3]، فدلت صيغة (تحّملي) على المشقة، ودلت صيغة (تجّملي) على الحسن.

الأفعال عند "الأمير"؛ غالبا ما تخرج عن الأنماط المألوفة، كأنها تُعبر عن الماضي بالمضارع أو المستقبل، أو العكس، هذا العدول الذي يحُدث عن تصرف الشاعر بمخالفة أزمنة الأفعال، لأجل إبراز دلالات معينة. وقدعُني العلماء القدامى بدراسة هذه الظاهرة رغبة في معرفة أسبابه ودلالاته، سيما وأنه يجنح بالمتلقي إلى التفاعل مع النص والتفتيش عن المعاني ذات العمق الدلالي، والتي استوجبت خَرْقا استدعى تحولا في المعنى، "فالعدول عن ضيغة من الألقاظ إلى ضيغة أخرى ما يكون إلا لنوع خضوضية افتصت ذلك، وهو الذي للا يتوخاه في كلمه إلا العارف بزمور الفصحة والبلغة الذي تطلع لأسرارها، وقتش عن دسائسها، ولن تجد ذلك في طل الكلام، فهو من أصعب أضرب البيان، وأدفها قهما، وأبهمها طريقا "[4]، وهذا مما يُبرز المهارات المهارات الأسلوبية الدالة عن أغراض "الأمير" المختلفة.

ج- اسم الفاعل:

إذا كان الفعل هو كل ما يدل على حركة، فإن الفاعل هو كل من يقوم بهذا الفعل، والذي سمى به نوعا من أنوع المشقات، هو اسسم الفاعل، "وهو ما يشتق من فْعل للذي قام به الدال عل الحدوث

[1] سيبويه، الكتاب، ج2، ص240.

[2] الأمبر، الدبوان، ص84.

[3] سليمان عشراتي، مير عيد القادر، مدحل إلى تخليل الخطب الشعري المابعد، ص158.

[4] بن الأيثر، المثل السائر في أذب الكتب والشاعر، تحقيق حمد الجوفي ويدوي كبانة، داار نهضة مصر، دط، دونتاريخ، الجزء2، صفحة193.

كصارب ومُكْرِم"[1]، وهو اسم مصاغ من مصصدر ليدلّ على حدث ودات، ويكون المعنى التجديد والحددوث[2]، وله صيغ عديدة، منها:

صيغة فاعل، كما في قول "الأمير":

أعلا وسعلا بالحبيب القَادِم هدا النهار لذي جير مواسم[3]

إذا ما سلت عن خير وخبري فإني لنعمة الإلهشَاكِرْ[4]

كم من ساهرٍ يرتجى نوما بطلعته وحائر يرتجى للحزن تسهالا[5]

جاءت صيغة اسم الفاعل على وزن (فاعل) على معظم الأبيات، وهي الصيغة المشتقة من الفعل الثلاثي (فعل)، وقد جاءت في مواقع مختلفة، مما زاد في جمال نغمة الأشعار التي صاحبت المواقف الانفعالية التي تفصح عن حالات داخلية للشاعر، تمثلت في دلالة القدوم والسرور بوصال الحبيب في البيت الأول، وتعلقت بمعنى الشكر في البيت الثاني، وارتبطت بمعاني السهر والحيرة في البيت الثالث، وهي دلالات أفصحت عن مشاعر وصفت ذات الفاعل وأغراضه المختلفة.

- **صيغة مُفْعل**، كما في قول "الأمير":

أسأل كّل الخلق عل مِن مُخْبِر يجدّثني عنطم فيعشني الخبر[6]

ونادت أعيد قالدر مُنْقِذ الّذذي أَغقت أناسا من حبور هواها[7]

[1] الجاربردي، شرح الشافية، دار الطباعة العامرة، استانبول، تركيا، دط، 1310 هـ، ج2، ص 198، والشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، دط، 1953 م، ص74.

[2] خديجة الجديثي، أبينة الضرف في كتب سيبيوه، صفحة259.

[3] الأمبر، الدبوان، ص69.

[4] النصدر تفسه، ص88.

[5] النصدر تفسه، ص91.

[6] النصدر تفسه، ص107.

[7] النصدر تفسه، ص47.

أنير ٌإذا كان جبشي مقبلا وُموقِ ُد نار الخرب إذ لم يطن ضالي[1]

حضرت صيغة (ُمفعل) حضورا مميزا في شعر الأمير، خاصة وأنها تعبر بقوة عن المعاني التي تحملها، بنبرة صوتية لها وقع مميز على أذن السامع، وقلب المتلقي، فالكلمات (ٌمخبر، ُمنقذ، ُموقد)، وهي كلمات مفعمة بحرارة معانيها التي تمثلت في رسالة الخبر السار في البيت الأول، للدلالة على الإخبار والانتشار، وفي البيت الثاني في المعنى ُ نقذ، المخلص من الغزاة، للدلالة على القوة، وتعلقت بمعنى الزحف إلى الحروب في البيت الثالث، للدلالة على الحركة والجرأة.

- **صيغة ُمفاعِل**، كما في قول "الأمير":

أننت الذي قي الفصل أصبح نفردا لععلاه ما ُمدّع و ُمزاحـــم[2]

وجالي كجال العششق بات ُمحالـفا بدور يدار الجبُ ووه ذلــيل[3]

فطم من عاللم فيهم وطم ُمجاهد وطم من ولّي فد تخّيرها رْمسا[4]

ذكرت صيغة (ُمفاعْل) في أشعار "الأمير"، معطية تلوينا آخر لاسم الفاعل، من الفعل المضارع وذلك بقلب ياء مضارعه ميما مضمومة، وتكسير قبل الآخر[5]، وهذا مانجده في (ُمزاِحم، ُمحالف، ُمجاهد)، وقد وردت هذه الصيغة قافية وداخل الأبيات، لتسهم في إحداث نغمة إيقاعية رنانة، انسجمت مع الدلالة الموحية بحالة الشاعر، المتعلقة بالرقي والعظمة عند البيت1، والمرتبطة ُ لازمة عند البيت2، وبالقوة والجهاد عند البيت3.

- **صيغة ُمفّعِل**، كما يقول "الأمير"[6]:

[1] الأمير، الديوان، ص49.
[2] النصدر تفسه، ص70.
[3] النصدر تفسه، ص101.
[4] النصدر تفسه، ص96.
[5] بن هشم الأنصاري، شرح شدور الدهب في معرفة كلم العبر، صفحة395.
[6] الأمير، الديوان، ص110.

صفّح أجوال الرجال مُجربا وفي كل َحضر بل وقططر له أمر

دلت لفظة (مُجرِبا) التي وردت على وزن (فعّال،مُفعّ ِل،مُفعّ ِل) على الحنكة والدراية والقوة.

- **صيغة مُتفعّل**، كما في قوله[1]:

طم لبلة قد بتتها مُتحَسّرا كمبيت أركد في شفا وتململ

وردت صيغة (متفعّ ِل) 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:

سههران ذو حُنز تططاول ليله فمنى أرى ليلى بوصلي يتجلي[2]

فللو أنّ مياه الأرض طّرا شربته لما نالني َيّ وما زِلت ضمآنا[3]

- **صيغة مُستفعل:**

وردت في معنى الاستخراج لدلالة الحصول على الشيء الثمين المدفون، كما في قوله[4]:

فلو وجدت له أهلا بُحت به مُسْتَخْرِجا كنزه المحفوف بالطرف

التنوع في صيغة اسم الفاعل وزمنه؛ يدل على التنوع 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] النصدر تفسه، ص84.
[3] النصدر تفسه، ص116.
[4] النصدر تفسه، ص128.

وربما تحول صيغة اسم الفاعل، لتدلّ على كثرة ومبالغة في اللحدث، لأوزان خمس شهيرة تدعى بـ "صييغ المبالغة"[1]، وهي ما تحول لمبالغة من فاعل إلى فعّال بشدّ العيْن، أو مِفْعال، أو فعيل، أوفعُول، أو فعْلِ بنسبة قليلة[2]، وقد تأتي صيغ المبالغة على أوزان سماعية كما سيأتي.

ج- صييغ المبالغة:

إن أريد ليدلّ على كثرة والمبالغة في اتصاف الذوات بالحدث، تحول بناء اسم الفاعل إلى أبنية متعددة تسمى بصيغ المبالغة، "وهي صيغ لا تأتي إلا من الثلاثي المتعدي، وأما ما أوتي على أوزانها من الفعلاللازم إنما هو صففة مشبهة"[3]، ويرى "سيبويه" أنها " من اللازم والمتعدي، وزاد عليها ثلاث صيغ هي (فاعل، مفْعلْ، مِفْعيل)"[4].

وتباينت الآراء حول علاقتها بالصفة المشبهة لتشابه صيغيهما، إذ يرى "سيبويه" أن "محور الاختلاف حول الأنبية يتعلق بإعمال صيغ عمل الأفعال، ومعيار التعديي واللزوم تصنيف الصبغة للمبالغة أو خروججها منها"[5]، ويرى "الزجاجي" بأن معيار التمييز بين المبالغة والصفة المشبهة يظهر من دلالة الفعل على التعدي أو اللزوم، "أما ما جاءت أفعاله متعدية فهي للمبالغة، والذي جاء فعله من اللازم هو صففة مشبهة"[6].

واستخدم "الأمير" صيغ المبالغة بكثرة في ديوانه، وترددها هذا يرجع إلى شخصيته الميالة إلى المبالغة والمفاخرة. فهو مُعجب بنفسه، بأسلافه، بقومه، بجيشه، بشيوخه، وأصدقائه، بمحبوبته -زوجته-، كُل ذلك؛ دفعه إلى التفنن في استعمال صيغ المبالغة التي أتاحتها له لغته، وثقافته المتنوعة.

- **صيغة فَعُول**، كما في قوله:

---

[1] أحمد الجملاوي، شدا العرف في فن الصرف، اصف74.

[2] بن هشم، شرح شدور الدهب في معرفة كلم العبر، 400.

[3] عبد الله درويش، دراسات علم الصرف، مكتبة الشباب، مصر، دط، 1959م، ص18.

[4] سيبيوه، الكتب، الج1، صف110.

[5] النرجع تفسه، الج4، الصفحة نفسها.

[6] الرحاجي، الجمل، تحقيق أبي شنب، الجزائر، دط، 1976م، صفحة70.

هَشُوش بَشُوش ليقى بالّرحب قصدا وعن مثل تلقاهِ فَتر[1]

وطان لنا الزمن بكم ضَحُوكا فصار نلا بقفدكم عَبُوسا[2]

صيغة (فعول) متعلقة في هذين المثالين، بمعاني: (الهشاشة، والبشاشة)، وقد دلت على التواضع واللطافة في البيت الأول، وجاءت في البيت الثاني تصديرا وتضادا بين: (ضحوكا /عبوسا)، للدلالة على السرور والغلْظة في البيت الثاني.

- **صيغة فّعال**، كما في قوله:

لازال في كل صعر منهم حَلَف يحمي الششريعة قّوالا وفّعالا[3]

نريد طتم الهوى حينا فينمعني تهتّكي كيف لا والحبُّ فَضّاح[4]

جاءت صيغة المبالغة في هذين المثالين على وزن (فّعال)، لتدل على قوة الوصف الذي يصل إلى حد المبالغة، من خلال الكلمات: (قوالا) التي دلت على كثرة الكلام، و(فعال) التي دلت على كثرة الأفعال، وتعلقت (فضاح)، بمعنى الكشف والضعة، للدلالة على ذل الحب للعاشقين وأهل الغرام.

وتدل هذه الصيغة على تكرار الفعل أكثر من مرة، للتكثير والمبالغة أكثر، "فلا يقال ضّراب لمن ضرب مرة واحدة، فالأصل هو اسم الفاعل، والفرع صيغة المبالغة"[5]، لذلك كانت هذه الصيغة أكثر صيغ المبالغة تعبيرا عن المعنى، تكرارا وكثرة.

- **صيغة فَعِل**، كما في قوله:

يطأطئ حَزِنا رأسه بتذلل ويرفع أخرى والعويل عويل[6]

[1] الأمير، الديوان، ص108.
[2] النصدر تفسه، ص95.
[3] النصدر تفسه، ص91.
[4] النصدر تفسه، ص115.
[5] الميرد، المتقضب، ج2، ص 113 .
[6] الأمير، الديوان، ص101.

نَظَرتُ كلامه فبكيت حَزنا وما شَهُم لَفضلٍ بالسليـم[1]

جاءت صيغة المبالغة (حزن) على وزن (فعل)، للدلالة على قوة الألم المرتبط بأحاسيس الحزن التي تعذب فؤاد الشاعر، في حين دلت صيغة (فضل) على الجود والخلق الكريم.

- صيغة فَعيل:

القارئ لشعر "الأمير"، يلاحظ كثرة صيغ المبالغة على وزن "فعيل"، حيث استخدمها في معظم تجاربه الشعرية، كما في قوله:

جقاني من أم البينن خيـال فقلبي جريح والمدوع سجـــال[2]

زضا المحبوب لبس لاه عديل بغيير الدل لبس بمستفـــــاد[3]

فكم ظلمنا ظليما في نعامته فالصيد منا مدى الأوقات في ذعر[4]

جاءت صيغة (فعيل) مناسبة لجّو هاته الأبيات، خاصة بوجود نبرة صوت (الياء) مسبوقة بكسر في حشو صيغة (فعيل)، الذي يبث في أذن السامع إحساسا 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، تمثلت في أسلوب المباغتة، والذي يجعل المتلقي يظن أن الشاعر يقصد من خلال لفظ (ظليما)، الذي جاء على وزن (فعيل) للمبالغة على أنه 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 يوضح الدلالة بلفظة "(نعامته)"[5]، للدلالة

[1] الأمير، الديوان، ص97.
[2] النصدر تفسه، ص60.
[3] النصدر تفسه، ص59.
[4] النصدر تفسه، ص50.
[5] النصدر تفسه، ص50.

للدلالة على أن (الظليم) المقصود في البيت هو ذكُر النعامة وليس الشخص المظلوم، وبهذا فقد أدى معناه داخل السياق، وذلك بالانتقال من المعنى الأساسي بمبالغة الفعل (ظلَم) إلى معنى الاسم ودلالته المسمى بها.

- **صيغة مفعال**، كما في قول "الأمير"[1]:

يا عاذلي ..... محبتهم فإن قلبي ..... مشحاح

إنّ .... مكثار وملحاح

- **صيغة مفعيل**، للدلالة على البؤس، كما في قول "الأمير"[2]:

مسْكين ما ذاق كعم الشعق منذ بدا ولا اسفتزته من لقمان أرواح

- **صيغة فاعل**، للدلالة على الشاعرية، كما في قول "الأمير"[3]:

يا صاح خاتمه الأقاضل كلههم من كل شههم كتاب أو شاعر

وقد رأى "سيبويه" كلمة (شاعر) تقال للمبالغة[4]، فليس كل من يقول شعرا بشاعر.

- **صيغة مفْعلْ**، للدلالة على قوة اللسان، كما في قول "الأمير"[5]:

طم جاهذوا كم طادروا وتجلّدوا للنائيات بضارم ومقول

واستعمل الأمير بعض الصيغ السماعية، منها:

- **صيغة فُعّال**، للدلالة على الأمانة، مثل قوله "الأمير": [1]

[1] الأمير، الدبوان، ص115.
[2] النصدر تفسه، ص115.
[3] النصدر تفسه، ص76.
[4] سيبيوه، الكتب، الجزء2، صفحة92.
[5] الأمير، الدبوان، ص86.

واحفظ علاه وأرسل يا كريم له من الملائك حُفّاظا وأعوانا

- **صيغة فُعل**، جاءت في معنى (الذرف)، للدلالة على البكاء الشديد، كما في قول "الأمير"[2]:

زافرت قلبي جمر نار أجّجت منه دموع العين فاضت ذُرفا

- **صيغة فَعّيل**، جاءت في معنى الصدق، للدلالة على خُلُق الصدق، كما في قول "الأمير"[3]:

فقالت وأبدت عذرها بمقاله ولِلصّديق آيات عليه دليل

ومما سبق، يظهر شيوع صيغ المبالغة في شعر "الأمير" قياسا وسماعا، وذلك راجع إلى جّو الفخر الذي ساد العديد من أبيات الديوان؛ وهذا طبيعي، فالأمير فارس وقائد محارب ورجل دين محبوب عند قومه وعشيرته.

د- الصصفة المشبهة:

صفة صيغت لغير تفضيل من لازم للإفادة بنسبة الحدث إلى الموضوف بها من دون فائدة معنى الدحوث[4]، أي أنها تدل على اتصاف الذات بالحدث، مقتصرة على الأحوال الثابتة للفاعل على سبيل الدوام، وصيغها تكون دالة على اسم الفاعل[5]، لكنها تختلف في دلالتها عنه "في كونها ثابتة غير محدثة، تساير الزمن الحاصر، شرط صياغتها من فعل لازم قياسا، والمتعدي سماعيا"[6].

- **صيغة فاعل**، كما في قول "الأمير":

[1] النصدر تفسه، ص92.

[2] الأمبر، الدبوان، ص87.

[3] النصدر تفسه، ص101.

[4] بن هشم، شرع شدور الدهب في معرفة كلم العبر، ص390.

[5] ذكروا لها خمسة عشرة صيغة وهي: فعْل، فَعلاء، فعلان، فعلى، أفعل، فعيل، فَعْل، فَعْل، فَعْل، فعْل، فيْعل، فاعْل، فعالْ، فعالْ، فَيعُول، ابن عقيل، المساعد على تشهيل القوائد، تحقيق مُحَمَّد كمل بركت، در الفكر، دمشق، سوريا، دون طبعة، 1980، لجزء2، صفحة587.

[6] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص142.

أقين أني قابض الروح فانفكا يولي فوافاه خُسامي منذ هــوى[1]

وإنني بحق الله دائم ولعـــــة ونار الجوى بين الجوارح في وققد[2]

جاءت صيغة الصفة المشبهة في البيت الأول، متشابهة مع الصيغة القياسية الأساسية لاسم الفاعل، لكنها تختلف عليه من حيث أنه يدل على ما يدل عليه الفعل في الحال والاستقبال[3]، أما الصفة المشبهة، فهي تفيد "اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام"[4]، وقد جاءت في البيت الأول مرتبطة بمعنى القْبض، للدلالة على القوة وبسالة القتال، وتعلقت في الثاني بمعنى الدوام، للدلالة على شدة الشوق وحرقته.

- **صيغة فَعْيِل**، جاءت في معاني، منها: الطيب، للدلالة على الحسن والطيبة، في قوله[5]:

تتببخر بعود الظيب ما زلتطَيّبا ورش بماء الرهر يا خل والوزد

- **صيغة فعيل:**

ترددت هذه الصيغة بكثرة في شعر "الأمير"، وهي تكثر في الفعل المكسور العين، لغلبته في الأدواء المخفية والغيوب الجلية[6]. ومثال ذلك قول "الأمير"[7]:

فكم من بعيد الدار نال مراده وكم من قريب الدار ما ناله ود

ترددت صيغة الصفة المشبهة في هذا البيت مرتبطة بالطباق، فكلمة (بعيد) متفقة مع كلمة (قريب) للميزان الصرفي، تختلف معها في المعنى، فتدل الأوولى معنى الُبْعد النافع المرتبط بالسرور، في حين دلت الثانية

[1] الأمير، الدبوان، ص54.

[2] النصدر تفسه، ص60.

[3] السيوطي، الأشباه والنظائر، الجزء2، ص 244، وابن زبدة، دراشة المشتفات العربية وآثارها البلغية في المعلقت العشر، م و للكتب، الجزائر، دط، 1989م، ص54، وعبد الصبور شاهين، المنهج الضوتي للنبية العربية، مؤسسة الرسلة، لبنان، دط، 1980، صفحة117.

[4] خدبجة الخديثي، أبنية الصرف في كتب سيبيوه، صفحة275.

[5] الأمبر، الدبوان، ص99.

[6] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، ج2، ص206.

[7] الأمبر، الدبوان، ص77.

على معنى الْقَلَبُ هلك المرتبط بالبؤس، وكأن الشاعر يريد أنْ يبُث شكواه الممزوجة بالتعجب لبعد الحبيب منه وهو قريب.

- **صيغة فَعْل**، جاءت في معنى الفخْر، للدلالة على الشرف الكبير، كما في قول "الأمير"[1]:

لتا الَفخْر الغميم بكل صعر ومصر هل بهذا ما يفال

- **صيغة فِعْل**، جاءت في معنى الكِبْر، للدلالة على الغرور، كما في قوله[2]:

ذليل الأهل للفقر لا غن كهانة عزيز ولا تيه ليده ولاكِبْر

- **صيغة فُعْل**، للدلالة على الكثرة، كما في قوله[3]:

قل لكلوك الأرض أنتم وشنأكم فقسمتكم ضيزى وقسمنتا كُثْر

- **صيغة فَعْل**، جاءت في معنى الفرح، للدلالة على السرور، كما في قوله[4]:

بمن أغتاص عنك فدتك تفسي وكنت بفربكم فَرِحا أميسا

- **صيغة مفعول**، للدلالة على الرفعة والحزن، كما في قوله:

لا زلتَ ميمون النقيبة طالـــــعا بالسعد ذا الفضل وخدْن مكارم[5]

فيضبوا بها في الغيد من لبس صايبا ويفرح محزون الفءاد لا يأســى[6]

- **صيغة فِعتِل**، جاءت في معنى الالتهاب، للدلالة على الألم العميق، مثل قوله:[7]

[1] الأمير، الديوان، ص46.
[2] النصدر تفسه، ص108.
[3] النصدر تفسه، ص113.
[4] النصدر تفسه، ص95.
[5] النصدر تفسه، ص70.
[6] النصدر تفسه، ص96.
[7] النصدر تفسه، ص57.

نركت الصبُهْلَةَ هبًا حششاه جليف شجي يحوب كّل ناد

- **صيغة مُنفعل**، جاءت في معنى الانشراح، للدلالة على السرور، كما في قوله[1]:

نعم ولكم فضل بأشرف دعوة غدوت بها يا صاح مُنْشَرِح الصدر

- **صيغة فعلان**، جاءت في معنى الغرق، للدلالة على شدة الألم والحزن والكمد، كما في قوله[2]:

ويا كبدي ذوبي أسى وتحرقا ويا ناظري لا زلت بالدمع غرقانا

- **صيغة فعلى**، جاءت في معنى الهلاك، للدلالة على سوء العاقبة، كما في قوله[3]:

ويح أهل العشق هذا حظهم هَلْكَى مهما كتموا أو صرحوا

وصيغة (فعلى) هي مؤنث لصيغة (فعلان)، وهي من باب (فرح)[4]، إلا أنها دلت على عكس ذلك في هذا البيت، متأثرة بالسياق العام للبيت، الذي استدعى من الشاعر مثْل هذا الخْرق.

- **صيغة أفْعل**، جاءت في معنى القبح، للدلالة على الدناءة، كما في قوله[5]:

ألا ..... وشأنه فتخديدكم ..... أقبح فعلة

هـ - اسسم المفعول:

ماشتُق من مصدر، ليدل على صفة من وقع غلبه الحدث، وله بناء قياسي فقط واحد من الثلاثي مجرد (مَفْعُول)[6]،ويُشتق من فعل مبني للمجهول لمن وقع عليه الفعل، كمشروب ومسُور ومبيع من الثلاقي، ومُكْرم ومُعظم من غير ثلاثي، شريطة ميما مضمو بدل حرف المضارعة وفتح ما قبل الآخير[7].

[1] الأمبر، الدبوان، ص70.

[2] النصدر تفسه، ص116.

[3] النصدر تفسه، ص117.

[4] المكودي، شرح المكودي ألفية ابن مالك في علميي الضرف والحنو، مطبعةالحلبي، مصر، الطبعة3، 1954، الصفحة123.

[5] الأمبر، الدبوان، ص64.

[6] خديجة الحديثي، أبنية الضرف في كتب سبويهه، الصفحة280.

[7] الأستراباذي، سرح شافية ابن الحاجب، الجزء2، الصفحة203، اين هشم، سرح شدور الذهب، الصفحة 403 وبعدها، الشيخ أحد الجملاوي، شدا العرف في قن الصرف، ص75.

ويرى ابن عصفور أن اسم المفعول يجري مجرى اسم الفاعل[1]، في حين شبهه سيبويه بالفعل من حيث عمله[2]، أي أن اسم المفعول يأخذ صفات الأسامي من حيث اتصافه بمميزاتها، ويأخذ مميزات الفعل من دلالاتها وإعمالها، ويعُرف ذلك كلويُ توضح من خلال الإيحاءات الدلالليةُ عبر عنها داخل السياق.

وقد استخدم "الأمير" اسم المفعول بصيغ مختلفة، منها:

- **صيغة مفعول**، جاءت هذه الصيغة في معنى القصْر، للدلالة على الاختصاص، كما في قول "الأمير"[3]:

وضحة الخسم فيها غير خافية والعبب والدء مقصور على الجضر

- **صيغة ُمفْتَعل**، جاءت في معاني الفخر والغفران، كما في قوله:

لنا المهاري وما للريم سرعتها بها والخيل لنا كلُ مفتَخَر[4]

هذا العمـــل ُمغتَفر ورين إذ يوًمن أبيت على معادد[5]

- **صيغة ُمفعَّل**، جاءت في معاني العذاب، للدلالة على الألم الشديد، كما في قوله[6]:

قليبي الأسير عندكم والجسم قي أسر العداة ُمعَذّبا ُومكَتّفا

- **صيغة ُمستفْعل**، جاءت في معنى الرسالة، للدلالة على الرفعة، كما في قوله[7]:

وّجهت وجهي الأمور جمعها لمحمـد غيث النلدا ُ ستَرَسل

- **صيغة ُمفاعَل**، جاءت في معنى الخطاب، للدلالة على الاتصال، كما في قوله:

[1] ابن غصفور، المقرّبو، تحقيق حمد عيد الستار وعبدالله الجيوري، مطبعة العانس، بعداد، العراق، الطبعة1، 1972، الجزء1، 127.
[2] سيبويه، الكتاب، الجزء1، 108.
[3] الأمبر، الدبوان، ص51.
[4] النصدر تفسه، ص51.
[5] النصدر تفسه، ص59.
[6] النصدر تفسه، ص88.
[7] النصدر تفسه، ص87.

ولا يتكلم سواهه مُخاطَب ولا سمْع إلّاه للسّر والنجوى[1]

- **صيغة مُفْعَل**، جاءت في معنى الغرام، للدلالة على المحبة، كما في قوله[2]:

أكلفه سلوانها .. مُغرَم فهيهات إن تسلوا وهيهات إن يينسى

ورود صيغ اسم المفعول بمعاني ودلالات متنوعة، وفي سياقات مختلفة، أسهمت في وصف مشاعر وأغراض "الأمير"، والتي من خلالها برزت براعة الشاعر في التصوير، ونقْل المعاني من دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى أكثر تبليغ لرسالة الشاعر من خلال إيحاءات دلالية تخلق نوعا من المتعة الفنية التي تشد انتباه المتلقي.

و- صيغةاسسم التفضيل:

صاغ اسم التفضيل على وزن (أفْعَل)، ليدل على إن "شيئين اتحدا في صفة واحدة، وزاد أحدها عن الآخر فيها"[3]، حيث استخدمها "الأمير" لتخصيص المعنى، ومثال ذلك قوله:

لم..... أعْظَم من نعمـــــة منحت ولم تك ف حســـــاب[4]

وتألفهم معان شـــــاردات دقيقات أرق من النسيـــــــم[5]

تم.....زجل أشْهى من .....الوتر[6]

يسهم اسم التفضيل في توضيح فضل شيء ما عن غيره من الأشياء الأخرى، وقد جاء في البيت الأول مرتبط بمعنى (العظمة)، للدلالة الرفعة، وتعلق في البيت الثاني بمعنى (الرقة)، للدلالة العاطفة، وارتبط في الثالث بمعنى (الشهية)، للدلالة على اللذة.

[1] الأمبر، الدبوان، ص131.
[2] النصدر تفسه، ص95.
[3] خدبجة الحديثي، أبنية الضرف في كتب سيبوبيه، ص284.
[4] الأمبر، الدبوان، ص94.
[5] النصدر تفسه، ص97.
[6] النصدر تفسه، ص50.

ز- اسما الزمان والمكان:

اسما الزمان والمكان، اسمان يبتدئان بميم زائدة تدل على مكان وقوع الففعل أو زمنه[1]، ويصاغان على وزن (مَفْعَل) و(مَفْعِل)، وقد تلحقهما التاء. وقد تكررت أسماء الزمان والمكان كثيرا في ديوان "الأمير"، مما يعني أن الشاعر أولى أهمية كبيرة لها، ومثال ذلك قوله:

فلا زلتم منهلا تحيالعِ طاش بـه وَمنزلا لعفاة الخلق في الحيـــــن[2]

كأن الشمس حلت ببرج حمـل وَمطلعِ برجها بين القناطـــــــر[3]

علّونا ما له مَلجـــــأ ولا وزر وعندنا عاديات السبق والظفـــر[4]

و..... كل مَعرك دما.. ....الجوى[5]

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 في البيت الثاني بمعنى (الطلوع)، للدلالة على زمان ومكان طلوع الشمس، وارتبط في البيت الثالث بمعنى (اللجوء)، للدلالة على مكان الاحتماء من الخطر، وتعلق في البيت الرابع بمعنى (المعرك) للدلالة على مكان القتال.

استخدام الشاعر لاسمي الزمان والمكان، دلالة على قيمة المكان والزمان عند "الأمير"؛ فهو كثير التنقل، وفي أوقات مختلفة، ولكل مكان وزمان خصوصيته؛ فهو العالم المجاهد، وهو القائد المحارب، وهو الأديب الشاعر، وهو الإمام.

[1] خديجة الحديثي، أبنية الضرف في كتب سيبويه، ص287.

[2] الأمير، الديوان، ص77.

[3] النصدر تفسه، ص135.

[4] النصدر تفسه، ص51.

[5] النصدر تفسه، ص53.

ح- اسسم الآلة:

من المشتقات، وذلك " ليدلّ على ما وقع الفعل بواسطته"[1]، وهو قياسا مبدوء بميم زائدة، ويعُرف على ثلاثة أوزان قياسية هي: (مِفْعَل، مفعلة، مفعال)، كالمِحْلَبْ، والمفتاح، والمكسحة[2]، ومثال ذلك قول "الأمير":

وللطير ..... مترنـــــــم يرخيم صوتفَـاقَ نمغة مِزْهَـــر[3]

ولطلب إلاهك ما ترجو فإنّ لـــه خزائننا ما لهةِ فْل ومِفتـَـــــاح[4]

أو ..... هاتنه علْوت قي مرقب لو جلت بالنظر[5]

فاسم الآلة في البيت الأول ارتبط بمعنى (الإزهار)، للدلالة على آلة موسيقية، وتعلق في الثاني بمعنى (القفْل)، وهو وزن سماعي للدلالة على آلة الغلْق، وبمعنى (الفتح)، للدلالة على وسيلة فتح الأشياء المغلقة، وارتبط في البيت الثالث بمعنى (المراقبة)، للدلالة على آلة لرقب النجوم.

ومما سبق، يظهر أن "الأمير" استخدم في شعره معظم الصيغ القياسية والسماعية، تبعا لما يوفره له ثراء رصيده اللغوي من الإمكانات اللغوية التي وظفها حسب السياقات المختلفة.

وما نستنتجه أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى، كان في أكثر الحالات مبنيا على إيثار صيغة معينة على أخرى، وفْق ما يقتضيه السياق تارة، والضرورات الشعرية كالوزن والقافية تارة أخرى، إلا أن ذلك كله يدخل في خصائص أسلوب "الأمير" الذي قوامه مهارته في استخدام مفردات اللغة ومشتقاتها، وثقافته الواسعة التي مكنته من تنويع كل هذه الاستخدامات.

[1] عيد الصبور شهين، المنهج الصوتي للبنية العربة، ص121.

[2] الأستراباذي، شرح شافية ابن الحابج، الجزء1، صـ 186، والحملاوي، شذى الغرف في قن الصرف، ص83.

[3] الأمبر، الدبوان، ص101.

[4] النصدر تفسه، ص116.

[5] النصدر تفسه، ص101.

3- تركيب الجمل:

1- التقديم والتأخير:

يُعدّ "التأخير والتقديم" من الظواهر الشائعة للغة العربية، فهو من المسالك التي تدل 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، "وصحيح فعلا أنه مجرد المخالفة يخبر عن غرض ما، وهذا الغرض قد يوجه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات بطريق إبراز هذه الكلمة إظهارا يتحقق فيه تأثير ما"[1]، وهذا يعني بأن المبدع يُخالف المعتاد لأغراض بلاغية من جهة، ولمزيج من العوامل الداخلية، وأفكار معينة، وأحاسيس محددة، يرغب في توصيلها إلى المتلقي من جهة ثانية.

واللغة العربية تتميز بهذه الظاهرة نتيجة تنوع القوالب التركيبية فيها، مما يسمح لمستعملها باستخدام أكثر من طريق لأجل إبراز معنى محدد، أو لأجل غايات بلاغية وجمالية، يقول "الجرجاني": إن التقديم والتأخير "بـاب كثير الفوائد، ..... لا يزالُ يفْترّ لك عن بديعة ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسْمَعُهُ، و يلْطُفُ عندك موقعُهُ، ثم تناظر فتجده راقك ولطُف، أنْ قُدّم فيه شيء وحُوِّلت اللفظة من مكان إلى مكان"[2].

ومن خلال ديوان "الأمير" يبدو أن التقديم والتأخير مثل ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، حيث استخدمه في مواضع مختلفة، وبأشكال متنوعة، منها: الخبر مقدّم، الجملة الشرطية، مفعول به مقدّم، جار ومجرور، المسند والمسند إليه، أي أنه مس الجملة بنوعيها، الفعلية والاسمية.

[1] عيد الحكيم رايض، نظرية اللغة في النقد العـربي، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة1، 1980م، ص213.

[2] الجرجاني، دلائـل الإعـجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة3، 1992م.ص106.

أ- التقديم والتأخير في أسلوب الشرط:

أسلوب الشرط في لغتنا العربية مرتّب بداية بأداة شرط، ثم فعل الشرط، ثم يأتي جوابه، أما "الأمير" فقد غيّر هذا الترتيب النحوي الاعتيادي في العديد من التراكيب الشعرية، حيث أصبح جواب الشرط مقدما عن جملة الشرط وعتُبِر عنده قاعدة سائدة، ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

لأنتم إن شطّ المزار بشخصكم أوّد من القربى وأدنى إذا عدوا

فالترتيب الطبيعي هو: (إنْ شطّ المزار بشخصكم لأنتم أوّد)، لكن الشاعر استغل حالته النفسية المتألمة، للتأكيد على تقديره وبقاء وداده ووفائه.

وقد يقترن الجواب المقدم بالفاء في بعض الأحيان، كما في قوله[2]:

فخيـل..... مسرجة من استغاث بنا بشره بالظفر

ما نلحظه أن الشاعر قدم جواب الشرط المقترن بالفاء (فخيلنا) على أداة الشرط (مْن)، والفاء تفيد التعقيب السريع، مما يعني ردة فعل سريعة ملبية لنداء من يستغيث بالأمير وجيشه، مع ملاحظة استخدام الشاعر لجوابين لفعل شرط واحد، كما في عجز البيت في لفظة (بشره)، التي جاءت في صيغة (فعل أمر وفاعله)، للدلالة على الثقة بالنصر، ليحقق بذلك أكثر من وظيفة دلالية وتأثيرية على المتلقي.

ويمزج أكثر من أسلوب شرط في التركيب الواحد، كقوله:[3]

... إذا ما كان .....مقبلا و.... نار..... إذ لم .....

ما نلحظه في هذا البيت أن الشاعر استخدم أدوات شرط، ونّوع أسلوبه في تركيب واحد، جعل أسلوب الشرط مركبا، ويمكن تبيانه بالنحو الآتي:

[1] الأمير، الديوان، ص77.
[2] النصدر تفسه، ص51.
[3] النصدر تفسه، ص49.

أسلوب الشرط رقم1: إذا ما كان جيش مقبلا، أمير.

أسلوب الشرط رقم2: إذ لم يكن صالي، موقد نار الحرب.

قدم جواب الشرط (أمير) للأسلوب الشرطي الأول، وقدم جواب الشرط (موقد) للأسلوب الشرطي الثاني، للدلالة على بأسه وقوته، ومثله أيضا[1]:

فقولُوا لهاَ إنْ كُنتِ ترضين عيشتي فجودي بطيف إنْ يعّز وصال

ما نلحظه أنه استخدم أدوات كثيرة، ونّوع أسلوبه في تركيب واحد، وجواب واحد لسؤالين، للدلالة على ألم البعد، ويمكن توضيحه كما يلي:

الأسلوب الشرطي الأول: إنْ كُنت ترضِين عيشتي، بداية الشطر الثاني.

الأسلوب الشرطي الثاني: إن يعز وصال، // .

قدم جواب الشرط (جودي بطيف) على جملة الشرط (إن يعز وصال)، للتعبير عن شوقه الشديد لوصال حبيبته.

- **جواب الشرط غير مقترن بالفاء مع أنه جاء جملة اسمية**، مثل قوله[2]:

وإنا ..... العوان لنا بها سرور ..... عوى

الترتيب الطبيعي يكون: (إذا قامت الحرب فإنا سرور)، لكن الشاعر انزاح به، فحذف الفاء وقدم جواب الشرط (سرور)، لدوافع داخلية أراد من خلالها أن يوصل رسالة للعدو، بأن جيشه باسل لا يخشى قتالا، ويجاهد بسرور، فهم قوم محاربون لكل من عاداهم، والموت عندهم فخر وذخر، لعقيدتهم الإيمانية الراسخة بالنصر الدنيوي والجزاء الأخروي.

[1] الأمير، الديوان، ص60.

[2] النصدر تفسه، ص54.

- **جواب الشرط مقدم على متعلقاته**، مثل قوله في قصيدة "أنفاس أحبائي تحييني": [1]

تـميــسُ كالغصن إذا مـّر الشــمال به أو ..... دارين

تــراه نشـــوان إذا دب الشّمول به يميل ..... مَلِي الرياحين

ما نلحظه هو أن الشاعر قدم جواب الشرط (تميس كالغصن) في البيت الأول على أداة وفعل الشرط (إذا مر)؛ فريح الشمال[2] تهز الأغصان تمايلا مثلما يتمايل السكران، وفي المثال الثاني، قدم جواب الشرط (تراه نشوان) على أداة الشرط وفعلها (إذا دبّ)؛ فريح المسك التي تأتي من الشمال، تجعله نشوانا من طيب العطر، كما ينتشي السكران من ريح الخمر.

وعليه، نلحظ أن الشاعر يميل في جواب الشرط فيقدّمه على جملة الشرط، في أغلب أشعاره، مما ينطبع مع فطرة طريقته المتسمة بسرعة توصيل الأفكار، والتأكيد عليها.

ب- الجار والمجرور مقدّمان:

أعطى الأمير لنفسه أوسع مسحة في بناء تركيبه اللغوي الذي يختلف في تقديم الجار والمجرور عن مكونات الجُمل الأخرى، ويتضح ذلك كالأتي:

- **الجار والمجرور مقدّم عن الفاعل**، كالذي يقوله الأمير[3]:

..... يضِّل بها القطا قَطْعُت بها ..... عوى

تقدم الجار والمجرور (بها) على الفاعل (القطا)، فالشاعر يريد أن يُبين للمتلقي مدى بسالته وقوة صبره وتحمله مختلف الصعاب، فهو الذي خاض بحارا وبراري، وصحاري قاحلات، تخشاها الضواري، وتستوحش

[1] الأمير، الدبوان، ص76.

[2] الشمالية: رياح آتية من الشمال، ودارين: منطقة في البحرين يأتيها المسك من الهند، وبيها يباع الخمر، الأمير، الدبوان، ص76.

[3] الأمير، الدبوان، ص49.

فيها الذئاب من شدة أهوالها، ليبعث من خلال هاته المعاني برسالة إلى العدا، كي يعلموا أن كل مكان يمرون به، إلا وكان "الأمير" وجيشه لهم بالمرصاد.

- **الجار والمجرور يتقدّمان عن الفعل والفاعل**، مثل ما يقول الأمير[1]:

إلى الله أشكو ..... وحملي ثقيل ..... الأيدي

تقدم الجار والمجرور (إلى الله) على الجملة الفعلية (أشكو) المكونة من فعل وفاعل، الذي جاء في معنى الشكوى بدلالة الدعاء؛ فالشاعر يريد أن يعبر عن حالة داخلية حزينة، لنفس مؤمنة تفضل بثّ شكواها وحزنها إلى الله، وكأنه ينفس بذلك عن آلامه، لإحساسه بالأمان والراحة وهو يدعو الله، ليسلط الضوء على نفسه المجاهدة التي تتحمل أكثر مماتُطيقه الأنفس والأبدان.

- **الجار والمجرور يتقدّمان عن المفعول به**، كما يقول الأمير[2]:

وبالله أضحى عزّنا وجمالنا بتقوى وعلم والتزّود للْأخرى

جاء تقديم الجار والمجرور (بالله) على المفعول به (عزّنا)، للدلالة على قوة إيمان الشاعر، والذي عبر عن ذلك من خلال الألفاظ (عزنا، جمالنا، تقوى، الأخرى)، والتي أكدت دلالات الشاعر الإيمانية، كما دل أيضا تقديم الجار والمجرور على تأكيد نسبة الشاعر للفئة المؤمنة التي تعترف بفضل الله على عباده بالخير الكبير، والعطاء الجزيل، من هداية وتقوى وعز وسرور.

- **تقديم الجار والمجرور على المفعول المطلق**، ومثال ذلك قول "الأمير"[3]:

شـددت عليـه شـدّة ..... وقد وردوا ورد المنايا على الغوى

[1] الأمير، الدبوان، ص60.
[2] النصدر تفسه، ص45.
[3] النصدر تفسه، ص54.

تقدم الجار والمجرور (عليه) على المفعول المطلق (شدة)، للدلالة على القوة، وإظهار شجاعة الأمير وبسالته في القتال.

- **تقديم الجار والمجرور على الحال**، كما في قول "الأمير"[1]:

ووشّحتها ثوبا من العّز رافلا فقامت بإعجاب تجّر رداها

تقدم الجار والمجرور (من العز) على الحال (رافلا)؛ لأن المقام في سياق البيت هو مقام الفخر، والذي جعل الشاعر يعتد بنفسه على سبيل المبالغة، للتعبير عن كثرة إعجابه بتلمسان، وعشقه لها، وكيف أنه كان السبب في حمايتها وعزها، وكأنها امرأة ذات عز وجمال زُفت 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"[2]:

..... للحرب مسرجة من استغاث .....بالظفر

قدم الشاعر جارا ومجرورا (للحرب) عن صفة (مسرجة)، لأنه أصلا في اللغة لا يُفصل بين النعت والموصوف، إلا أن "الأمير" انزاح بذلك لإبراز الدلالة المتمثلة في قوته، والتأكيد على جاهزية جيشه دوما 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.

- **تقديم الجار والمجرور على المعطوف**، كما في قول الأمير: [3]

سلـي .... عنّي والمفاوز والّبى وسـهـلا وحزنا ..... بترحالي

[1] الأمير، الديوان، ص48.
[2] النصدر تفسه، ص51.
[3] النصدر تفسه، ص49.

فالمألوف أن لا ينفصل المعطوف عليه عن المعطوف، لكن "الأمير" فصل بينهما، وقدم الجار والمجرور (عني) على المعطوف (المفاوز)، لتأكيد دلالة الحركة والقوة، التي تبرز عن شجاعته في الحروب، فهو لم يترك مكانا إلا ومّر به، أو خيم فيه.

- **تقديم الجار والمجرور على المبتدأ**، كما في قوله[1]:

وحْسبي بهذا الفخر من كّل ..... وعن رتبة ..... أو صفرا

الخبر المقدم (حسبي)، والمبتدأ المؤخر (الفخر)، والجار والمجرور (بهذا)، هذا الفصل يدل على رغبة الشاعر في إظهار عزه بانتسابه إلى خير أمة، وعيشه في عز دين رب العالمين، واتباعه هدي خير المرسلين.

ومما سبق، يبدو أن اهتمام "الأمير" بتقديم الجار والمجرور راجع إلى مهارته اللغوية والتي استخدمها في توصيل فكرته بسرعة إلى المتلقي.

ج- الخبر يتقّدم على المبتدأ:

الخبر مقّدم على المبتدأ جوازا ووجوبا بشرط نحوي خاصة، إلا أن الأسلوبية تنظر إلى هذه الظاهرة من ناحية الدلالة التي يتوخاها الشاعر لمواضيع التقديم المختلفة، لذلك سلطنا الضوء على التقديم الجائز في شعر "الأمير"، لمحاولة الوقوف على المهارات التي استخدمها، والتي حققت نوعا من التشويق واللهفة في نفس المتلقي، لمعرفة الخبر الذي لا يُفهم المراد من الكلام، ولا يتم المعنى دونه، على النحو الآتي:

- **تقديم خبر المبتدأ:**

المبتدأ والخبر متلازمان، فإذا تقدم أحدهما تأخر الآخر[2]، وقد جاء تقديم (المسند) بصور كثيرة، كوقوع الخبر شبه جملة (جار ومجرور)، وذلك مثل قوله في:[3]

إلى ..... مدى بعيد ..... فعندي لــك الذخــر

[1] الأمير، الديوان، ص45.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان، دط، 1974، ص133.

[3] الأمير، الديوان، ص107.

قدم الشاعر شبه الجملة (لك)، على المبتدأ (الذخر)، فالشاعر قصد نفسه بالمخاطب، في دلالة على الاهتمام بالذات، ليجعل من تقديم الجار والمجرور، إشارة يلفت بها انتباه المتلقي، للدلالة على مرتبته وقدره عند شيخه.

- خبر الناسخ مقدَّم:

يتجلى تقديم الخبر المنسوخ بنظرة أقل من تقديم خبر المبتدأ، إلا أنه يبقى يشكل ظاهرة بيّنة، على سواء خبر كان وأخواتها، أو أخوات إنّ، على النحو الآتي:

1- تقديم الخبر في كان وأخواتها، كما في قول "الأمير"[1]:

فذلك ..... من يشأ وليس على ذي الفضل حصر ولا حجر

خبر "ْليس" (ذي الفضل)، جاء مقدما على اسمها (حصر)؛ فالشاعر أراد من خلال هذا التقديم تبيان القيمة العظمى التي يحظى بها شيخه (الصوفي) عند الله.

2- تقديم خبر إن وأخواتها، كما في قول "الأمير"[2]:

وأبـذل ..... كريمة على أنّها في السّلم أغلى من الغـالي

قدم الشاعر شبه الجملة (في السلم) على اسم أن (أغلى)، للدلالة على أن نفسه المليئة بالإيمان والأخلاق الكريمة والخصال الحميدة، غالية جدا عند قومه وأهل عشيرته الذين يقدرونه ويعزونه كثيرا.

د- تقديم المفعول بـه :

فالمفعول به مقدم في أساليب "الأمير"، على النحو الآتي:

[1] الأمير، الديوان، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص49.

1- المفعول به مقدم على الفاعل، مثلا في قول "الأمير"[1]:

ورمت بأن تنال منّي وصلا يصحّ بعيده القلب الكئيب

فالمفعول به (بعيده) قدم على الفاعل (القلب)، والشاعر احتاج لهذا التقديم للتعبير عن الكآبة التي تعذب قلبه، والدلالة على شدة ألم الشوق الذي يعانيه في فؤاده الذي يرنو إلى اللقا والوصال.

2- المفعول به مقدم على الفاعل والفعل، كما في قول "الأمير"[2]:

بطيبةَ طاب العيش ثم تمّررت حلاوته ..... السعد

فالمفعول به (بطيبة) تقدم على الفعل (طاب) والفاعل (العيش)، لإبراز مكانة طيبة (مكة) في قلب الشاعر، مما يدل على قيمة الأماكن المقدسة عند الشاعر.

ومما سبق نجد أن اهتمام الشاعر بالتقديم والتأخير، يرجع إلى دوافع داخلية، وأغراض متنوعة جعلته ينزاح عن ترتيب الكلام، للتأكيد على المقدم، لإبراز معنى معين، أو فكرة، أو إحساس، مراع في ذلك مقتضى الحال والسياق والموسيقى؛ لاستثارة المتلقي وتنبيهه للفكرة الجوهرية التي يريد إيصالها له.

2- الحذف:

"الحذف" من الظواهر الأسلوبية الهامة في الشعر العربي، فالنحويون يرون أن "الحذف لا يخرج عن السياق العام للنظام اللغوي باعتبار المحذوف مقدرا يشرح اختلال عام ظاهر في التراكيب النحوي"[3]، والبلاغيون يرون أن "الحذف يعكس دلالات معينة لدى الأديب، فيوضح قدراته اللغوية التي تقوم على مخالفة النمط المألوف"[4]، فقد يحذف الشاعر لأجل الإيجاز أو التلميح لفكرة معينة بأقصر الطرق، أو لأجل تحقيق توازن موسيقي، لكن هذا لا يعني التصرف في اللغة دون فائدة، أو انتهاك القواعد اللغوية، والذي

[1] الأمير، الديوان، ص71.
[2] النصدر تفسه، ص100.
[3] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص205.
[4] المرجع نفسه، ص205 وما بعدها.

يؤدي إلى فوضى كلامية، تفسد المعايير العامة للغة، وتغير البناء الدلالي لها، بحيث يصبح المتلقي عوضا 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" بأن الحذف " بابٌ دقيقُ المْسلك، .... والصَّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجُدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لمْ تُبِنْ "[1]، في حين اعتبر "القزويني" أن "الحذف من طرق التعبير عن المعنى، وضرب من ضروب الإيجاز " تأدية أصل ما يراد بكلمة مساوية له، أو ناقص عنه مستوف (الإيجاز)، أو يزيد عنه لفائدة"[2].

وعليه، فالحذف خاصية 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:﴿ واسْأَلِ الْقَرِيَةَ الّتِي كُنّا فيها ﴾[3]، فالحذف هنا مس جملة (واسأل القرية)؛ حيث حذف لفظ (أهل)، والتقدير: واسأل أهل القرية.

واستخدم "الأمير" الحذف في ديوانه بصورة واضحة، حيث تنوع بين الجمل الاسمية والفعلية على السواء، مما شكل ظاهرة في ديوانه، جعلته من السمات الأسلوبية المميزة لشعره، باعتبار دوره المهم في الربط بين الشاعر والمتلقي.

وحين ننظر في شعر الأمير نجد ضروبا متعددة لهذا الحذف؛ فالمبتدأ محذوف، والخبر يحذفه، وفعلا، والجار والمجرور، وفاعلا، والمفعول به، والحال، وأدوات النداء، والجملة، كما هو مبين على النحو الآتي:

أ- حذف المبتدأ، كما في قول "الأمير"[4]:

ليالي صدود ..... وهجران ..... الهجـــر

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

[2] القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغـة، دار الكتاب، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1975، ج2، بتصرف، صـ 281.

[3] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية81.

[4] الأمير، الديوان، ص102.

(ليالي صدود) فالخبر للمبتدإ محذوف تقدير الكلام "هي ليالي صدود"، حيث تمكن الشاعر من خلال هذا الحذف أن يشعر المتلقي بصعوبة الهجر وقساوة تلك الليالي.

ومنه أيضا[1]:

البيت الواحد والعشرون من قصيدة "الباذلون نفوسهم"

حُذف المبتدأ (هم)، والتقدير (هم الباذلون)، والملاحظ في هذا البيت أن الشاعر لا يمدح جيشه فقط، بل يفتخر به، وهو رد صريح على المستدمر الفرنسي الذي أشاع مقتل الأمير[2]، لكي يزعزع هامة جيشه المرابط في جبال جرجرة، ويثني عزيمته عن مواصلة القتال ضد الغزاة.

ب- حذف الخبر، كما في قول "الأمير"[3]:

لأيامها ..... ودجنة ليالي ..... ولا بـــدر

قام الشاعر في هذا البيت بحذف الخبر من آخر البيت لضرورة موسيقية وبلاغية، والتقدير: (ولا بدر ينير)، لأنها جملة معطوفة على ما قبلها.

ج- حذف الفعل، كما في قول "الأمير"[4]:

وما المرء بالوجه الصبيح افتخاره ولكنّه بالعقلوالخُلُق الأسمى

حُذف الفعل (يفتخر) من عجز البيت تجنبا للتكرار، والتقدير هو: (ولكنه يفتخر بالعقل)، وكأن الشاعر يريد أنْ يوجه رسالة للذين استصغروا العرب والمسلمين وحكموا عليهم بأبشع النعوت من خلال صورهم ومظاهرهم، مبينا لهم بأن الفخر ليس بالمظاهر، وإنما بالعلم والأخلاق العالية.

[1] الأمير، الديوان، ص85.

[2] أشاع الفرنسيس بأن الأمير قد مات ليزعزعوا جيشه في جبال "جرجرة" الكائنة شمالي الجزائر، ولما علم بذلك بعث بقصيدة "الباذلون نفوسهم" إلى جيوشه ليفند تلك الإشاعات، الأمير، الديوان، ص84.

[3] الأمير، الديوان، ص103.

[4] النصدر تفسه، ص45.

د- حذف الفعل والفاعل، كما في قول "الأمير"[1]:

البيت الثالث من مقطوعة "منوا بلقياكم"

حذف الفعل والفاعل من صدر البيت، والتقدير: (وإلا تهجروا فلا بقا)؛ فالشاعر يعبر عن شوقه، وحسرته على فراق أحبابه، الذين يمني نفسه بلقياهم، فهو يرى أن بقاءه لا يكون إلا بوجودهم إلى جانبه.

هـ- حذف الناسخ، كما في قول "الأمير"[2]:

قلبي الأسير..... والجسم في أَسْرِ ..... ومكتّــفا

والتقدير: (كان قلبي) في صدر البيت، و(كان الجسم) في عجزه، فالشاعر يتذكر دائما معاناة الأسر التي انقسمت بين حرقة القلب شوقا للأحبة المأسور بودهم، وعذاب الجسم وآلامه في سجن الأعداء.

و- حذف المعطوف، كما في قول "الأمير"[3]:

أمير ٌإذا ..... مقبلا وموقدٌ نار الحرب إذ لم يكن صــالي

والتقدير: (وأمير موقد)، فالشاعر معتد بنفسه، مفتخر بها، فهو القائد الذي يتقدم جيشه في أوقات القتال. ومنه أيضا؛ قوله[4]:

كتاب أبي النصر ..... منطقا وينفث سحرا بابليا يراعـه

والتقدير: (كتاب ينفث)، فالشاعر يعبر عن سروره بالرسالة التي جاءته من الشيخ "أبي النصر الطرابلسي"، مدللا عن سحر كلماتها التي كانت مليئة بالإيحاءات المادحة.

[1] الأمير، الديوان، ص57.
[2] النصدر تفسه، ص88.
[3] النصدر تفسه، ص49.
[4] النصدر تفسه، ص78.

ز- حذف الموصوف، كما في قول "الأمير"[1]:

منازل ..... ويافعا وكهلا ..... بالشيب في البرد

والتقدير: (وشابا يافعا)، فالعربي الفصيح يعلم أن اليافع هو الشاب، وليس الطفل، لذلك؛ فحذف (شابا) من سياق الكلام تجعل التركيب بليغا. ومنه أيضا؛ قوله[2]:

ما في البداوة.....تُذّم به إلّا المروءة ..... بالبدر

والتقدير: (إلا أخلاق المروءة)، فالبداوة تُعرف بالأخلاق الكريمة، وشيم المروءة، لذلك مدحها الشاعر، مستخدما المداراة، لجعل المتلقي يتفاعل مع أفكاره وعواطفه من جهة ويُدرك جيدا خصال أهل البادية من جهة أخرى.

ح- حذف حرف الجر:

يكثُر حذف حرف الجر (الكاف) في شعر "الأمير"، حتى شكل ذلك ظاهرة أسلوبية، أراد الشاعر من خلالها إبراز أهمية الأشياء المذكورة ليبين عن شجاعته، كرمه وخصاله، أفعاله وصفاته، ومثال ذلك قوله[3]:

تَميسُ كالغصن ..... به أو شارب ثمل..... دارين

والتقدير: (أو كشارب).

ط- حذف الاسم المجرور، كما في قول "الأمير"[4]:

جئت بـ "لولا" فاعلا لجوابها على أنّها في النحو قد قيل تمنع

[1] الأمير، الديوان، ص100.
[2] النصدر تفسه، ص51.
[3] النصدر تفسه، ص76.
[4] النصدر تفسه، ص72.

والتقدير: (في قرآن النحو) أي -كتاب سيبويه-، أو (في قواعد النحو)، وهو أسلوب ذكي استخدمه الشاعر، فحذف 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، مما أعطى السياق العام للبيت فائدة نحوية ومعنوية.

ي- حذف أداة النداء، كما في قول "الأمير"[1]:

البيت الأول من مقطوعة "الشوق يكتمه الأريب"

والتقدير: (يا بني)، فالحذف هاهنا عبر عن الشعور بالقرب الوجداني على الرغم من البعد المكاني؛ فكلمة (بني) بالتصغير، تعبر 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 معبرا عن الشعور النفسي بُقربه، كما أن استخدام الشاعر للتصغير كانت له دلالات قوية؛ فلفظة (بُني)، فيها من الحنان والإحساس الرهيف بالأبوة، وكلمة (اللقا)، دليل على استعجال اللقاء، إضافة إلى أن استعمال ضمير الجمع (منا)، بدل المخاطب (مني)، دلالة على تمكن الشوق من الأهل جميعهم.

ومنه أيضا، قوله[2]:

خليلي قل لي كيف أمسيت إنّني تحّملت حزنا منك بغيا له رضوى

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 بالراحة.

ومما سبق، يتجلى للقارئ أن "الأمير" استخدم ظاهرة الحذف للتعبير عن أغراضه، محاولا تنبيه المتلقي، موصلا أفكاره وأحاسيسه بسرعة، وكأنها تتدافع بداخله، محاولة الخروج، والوصول إلى القارئ، وفي ذلك نوع

[1] الأمير، الديوان، ص71.

[2] النصدر تفسه، ص70.

من التنفيس الذي يرغبه الشاعر من جهة، ومتعة فنية يطرب لها السامع من جهة أخرى، "فالتأثر الأسلوبي يتلاشى عندما يكون الترتيب عاديا "[1].

فمن مقولة "يستطيع الشاعر أن يغير ما لا يستطيع غيره تغييره" يظهر لنا خلال الظواهر المدروسة في هذا الفصل، أن 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.

[1] جون كوين، بناء لغة الشعر، ص188.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات، نصل إلى خاتمة بحثنا الذي كان في أربعة فصول؛ لاستنباط ما يمكن استنباطه من نتائج والتي توصّلت إليها من خلال مدارسة بنية الإيقاع في ديوان الأمير عبد القادر، والذي تناولت فيه إيقاع الوزن، وإيقاع القافية، وإيقاع الموازنات الصوتية، وإيقاع التركيب والصرف بحكم أنّ الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر، والروح التي تسير في النص الشعري، لتجسيده حالة الشاعر النفسية مرتبطة بالتجربة الشعرية من جهة، ويكمن دوره في إضفاء الانسجام والتلاؤم في الكلمات فيما بينها من جهة أخرى فيتضح في ملاءمة أصواتها وحروفها وتأثيره في فعالية ومدى ملاءمتها المعنى مع ما تعطيه من الدلالات الموحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس البشرية، هذا ما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي، خاصة أن اختلاف أشكال الموازين الشعرية غير المتناهية يجعل الإيقاع فنا واسعا ليس له حدود.

الأمير حريص في اختيار أوزانه وإظهار خصائصها الإيقاعية التي تعمل على خدمة كل الغرض، فقد استعل الأمير العناصر العروضية المساعدة لإثراء إيقاع شعره اعتمادا على موهبته الشعرية، يظهر ذلك في اختياره للأوزان، وهو ما يُحسب له بوضوح ابتعاده عن الزحافات المستقبحة وربما استطعنا القول حتى الصالحة منها إلا ما شذّ.

أولى الأمير اهتماما كبيرا بالقوافي باعتبارها دندنة إيقاعية مضيفة للرصيد الوزني قوة مستحدثة، فتمكّن في توظيفها لخدمة أغراض نظمه، مع اختياره المستحسن لحروف الروي، وذلك أسهم في تشكل إيقاعها وإغناء العناصر الموسيقية، وهو ما يسعى إليه كل الشعراء لأهمية القافية في الوجدان الموسيقي للشعر.

الموازنات الصوتية في ديوان الأمير مدققة وإيجابية في صنع الإيقاع، وهذه الكمية المقبولة من الموازنات الصوتية مصدره البيئة والطبيعة التي عاش فيها الشاعر ما أدى به إلى تجنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا عفويا دونهما، واستغل الأمير بعض المظاهر البديعية في تحسين موسيقى شعره، وذلك بالموازنات الصوتية التي تملكها.

اهتمام الأمير بالجانب التركيبي والجانب الصرفي، فقد اهتم الشاعر بالجانب الصرفي مستخدما صيغا قياسية معروفة وأخرى سماعية، ومن جانب 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، متجاوبا مع الضرورات الموسيقية من وزن والتزام بالقافية.

وما سعينا هذا إلا الإفادة والاستفادة من هذه الدراسة ولو بالشيء البسيط.

قائمة المصادر والمراجع

أ/ المصادر:

1) القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

2) الأمير عبد القادر، الديوان، جمع – تحقيق – شرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، 2007م.

ب/ المراجع:

1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997م.

2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، دت.

3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975م.

4) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني مُحَمَّد شرف، القاهرة، مصر، دط، 1963م.

5) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

6) ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق مُحَمَّد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

7) ابن جني، المنصف، تحقيق إبراهيم مصطفى، مطبعة البابلي الحلبي، مصر، دط، 1954م.

8) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993م.

9) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق مُحَمَّد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت.

10) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1983م.

11) ابن عزوز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989م.

12) ابن عصفور، المقّرب، تحقيق أحمد عبد الستار وعبدالله الجبوري، مطبعة العانس، بغداد، العراق، ط1، 1972م.

13) ابن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق مُحَمَّد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، د ط، 1980م.

14) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، تحقيق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، مصر، دط، 1975م.

15) ابن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1958م.

16) ابن معطي يحي، البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة أبو الشوارب مصطفى ومصطفى الصاوي الجويني، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2003م.

17) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

18) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 1998م.

19) ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق رجب عثمان مُحَمَّد، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1998م.

20) ابن يعيش، شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، سوريا، ط1، 1973م.

21) أبو الحسن حازم القرطاجّني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981م.

22) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1979م.

23) أبو الطيب في العرف الطيب، الديوان، شرح ناصيف اليازجي، ياسين الأيوبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1966م.

24) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، دت.

25) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح مُحَمَّد باسل عيون السود، منشورات مُحَمَّد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

26) أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح المكودي، شرح المكودي على ألفية ابن مالك في علمي الصرف والنحو، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1954م.

27) أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، دط، 1973م.

28) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

29) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م.

30) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق مُحَمَّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1.

31) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1952م.

32) إحسانعبّ اس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ط2، 1987م.

33) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1973م.

34) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 2003م.

35) أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

36) أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.

37) أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005م.

38) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1985م.

39) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، دار المعارف، مصر، ط7، 1998م.

40) الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق مُحَمَّد الزقزاف وآخرون، مطبعة حجازي، مصر، دط، 1356هـ.

41) امرؤ القيس، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.

42) الأمير مُحَمَّد بن عبد القادر، تحفة الزائر، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة، دمشق، دط، 1964م.

43) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.

44) برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة ميشيل خوري، دار الفارابي، الجزائر، ط2، 2001م.

45) بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي الحديث، دار الأديب، وهران، الجزائر، دط، 2007م.

46) بطرس البستاني، الأمير عبد القادر الجزائري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، ط 3، 1986م.

47) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2003م.

48) بولس عواد، العقد البديع في فن البديع، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

49) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2، 1994م.

50) تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1979م.

51) تمام حسن، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1955م.

52) التنوخي، كتاب القوافي(تمهيد التحقيق)، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978م.

53) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1984م.

54) الجاربردي، شرح الشافية، دار الطباعة العامرة، استانبول، تركيا، دط، 1310هـ.

55) جرجي زيدان، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، السنة الأولى، 1893م.

56) جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1978م.

57) جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسيني الجزائري، دار اليقضة العربية، دمشق، سوريا، دط، 1966م.

58) جورج غريب، سليمان البستاني، في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

59) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م.

60) الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م.

61) حامد صالح خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، سلسلة بحوث اللغة العربية، جامعة أم القرى، دط، 1996م.

62) حمام مُحَمَّد زهير، محطات مضيئة في حياة الأمير عبد القادر، دار أسامة، الجزائر، دط، 2006م.

63) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1965م.

64) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975م.

65) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

66) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، لبنان، ط1، 1988م.

67) رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وآدابه، مجلة آمال، عدد8، 1970م.

68) رابح لونيسي، الأمير عبد القادر فارس العقيدة والوطن ، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، 2007م.

69) الرماني، معاني الحروف، تحقيق: عبد الفتاح شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1984م.

70) رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987م.

71) الزجاجي، الجمل، تحقيق ابن أبي شنب، الجزائر، دط، 1976م.

72) زكريا صيام، ديوان الأمير عبد القادر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998م.

73) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.

74) سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر، مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري المابعد، دار الغرب، وهران، ط3، 2009م.

75) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1982م.

76) السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

77) شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1974م.

78) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.

79) شكري مُحَمَّد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م.

80) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1977م.

81) الشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، دط، 1953م.

82) صادق أبو سليمان، دروس في موسيقى الشعر، مطابع الهيئة الخيرية، غزة، فلسطين، ط2، 1995م.

83) صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

84) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

85) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

86) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، مصر، ط2، 1980م.

87) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية وتطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996م.

88) عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1980م.

89) عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، العراق، دط، 1972م.

90) عبد الرحمن البربير، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الكشاف، بيروت، لبنان، 1928م.

91) عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م.

92) عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، ج2، ط1، 1996م.

93) عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وآدابه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

94) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1،1997م.

95) عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980م.

96) عبد العزير الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1، 1960م.

97) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1985م.

98) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1974م.

99) عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط4، 2001م.

100) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

101) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006م.

102) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.

103) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989م.

104) عبد الله درويش، دراسات علم الصرف، مكتبة الشباب، مصر، دط، 1959م.

105) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999م.

106) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

107) علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م.

108) علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1969م.

109) الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2008م.

110) فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م.

111) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998م.

112) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974م.

113) كمال بشر، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م.

114) المبرد، المقتضب، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ط1، 1972م.

115) مُحَمَّد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م.

116) مُحَمَّد السيد مُحَمَّد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987م.

117) مُحَمَّد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001م.

118) مُحَمَّد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.

119) مُحَمَّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.

120) مُحَمَّد بن عبد الخالق عضيمة، المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1966م.

121) مُحَمَّد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التّأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، دط، 2002م.

122) مُحَمَّد خفاجي وعبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، السعودية، دط، 1987م.

123) مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط.

124) مُحَمَّد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994م.

125) مُحَمَّد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م.

126) مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1977م.

127) مُحَمَّد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

128) مُحَمَّد مندور، في الميزان الجديد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1984م.

129) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991م.

130) محمود عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، دط، 2006م.

131) مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م.

132) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تحقيق عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط28، 1993م.

133) مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

134) مصطفى حركات، كتاب العروض، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

135) مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

136) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط، 1951م.

137) منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004م.

138) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994م.

139) ميشال عاصي، وأميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،1987م.

140) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965م.
141) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، دط، 2002م.
142) ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1999م.
143) يحي بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، دار الكتاب، دمشق، ط2، 1964م.
144) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، بيروت، لبنان، دط، 1995م.

ج/ المجلات والرسائل:

1)بوعلام رزيق، الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عند الأندلسيين، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2017/2016.
2)جوهر غرابي، جماليات التناص في ديوان متن العارفين للشاعر عقاب بلخير، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2022/2021.
3)حياة بوعافية، الصورة الفنية في شعر أبي العلاء المعري وأثرها في المعنى، دراسة إحصائية تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2016/2015.
4)سعيدة جربوع، البنية الإيقاعية في فن الموشحات "ابن زهر وابن الخطيب أنموذجا"، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018.
5)سهام زيتوني، جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري "دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل"، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2018/2017.
6)صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة الكتابات النقدية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ع 54، 1992م.
7)عبد القادر شارف، أسلوبية البناء اللغوي في شعر البحتري، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، السنة الجامعية: 2008/2007م.
8)عبد القادر شارف، الجرس الصوتي في قصيدة أبونا رسول الله، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ع2، 2004م.

9)غنية غرابي، الرؤية الشعرية في الشعر الجزائري الحديث بين المكون الثوري وتحولات النسق من 1954إلى نهاية السبعينات، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018.

10) فتيحة العقاب، شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان "دراسة في المكونات والخصائص الجمالية"، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2015/2014.

11) فيروز شريفي، القناع النبوي في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2022/2021.

12) كريم ثابت، الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة الهلال، مج41، ج8، 1933م.

13) هدى بن حليس، الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري "قراءة في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر"، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018.

14) الود الود، إشكالات الدراسة الإيقاعية البديعية في الشعر العربي، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الدراسية 2017/2016.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقـدمة.....(أ.ب.ج.د)

مدخل.....5

التعريف بصاحب الديوان..... 6

الشاعر بين مقلّد ومجدّد.....11

مرحلة المقلد.....11

مرحلة المجدد.....16

الفصل الأول: إيقاع الوزن في ديوان الأمير عبد القادر

مفهومم الوزن.....19

أهمية الوزن ووظائفه.....23

مكنونات الووزن.....26

الززحافات والعلل.....30

موسيقى الأصوات.....38

البنية المقطعية.....38

دور التفاعيل وأثرها في إنتاج الدلالة.....40

الفصل الثاني: إيقاع القافية في ديوان الأمير عبد القادر

مفهووم الفافية.....56

أهمبة الفافية.....56

أحرف الفافية.....56

حررکات الفافية.....58

ألقااب الفافية.....58

أنواع الفافية.....58

الفصل الثالث: إيقاع الموازنات الصوتية في ديوان الأمير عبد القادر

تمهيد 72

الروابط الإيقاعية.....72

الجناس.....72

التكرار.....81

التوازي.....88

السجع.....89

التدوير.....90

التصريع.....91

إيقاع الصوامت والحركات الطوال.....93

التوازن الصوتي.....99

الترصيع.....99

التضمين.....102

الفصل الرابع: بنية التركيب والصرف في ديوان الأمير عبد القادر

تمهيد.....105

العناصر الصرفية والنحوية.....105

حروف الربط.....105

حروف المضارعة.....106

حروف الجر.....107

أدوات الاستفهام.....108

أدوات الشرط.....111

حروف النفي والنهي.....112

أدوات النداء.....113

حروف القسم.....114

حرف الاستدراك.....115

الضمائر.....115

دور المصدر والمشتق في بناء الدلالة.....117

المصدر.....117

أبنية الأفعال.....127

اسم الفااعل.....137

صيغ الميالغة.....141

الصقة المشبهة.....145

اسم المقعول.....148

اسم التقضيل.....150

اسما الزمن والمنكان.....151

اسم الآالة.....152

تركيب الجملة.....153

التقديم والتأخير.....153

الحذف.....161

الخاتمة.....169

قائمة المصادر والمراجع 172

فهرست الموضوعات.....185

تم بحمد الله

ملخص الدراسة:

نضع بين يدي القارئ هذه الدراسة، حيث نرى أن أهميتها تكمن في بعض تخريجاته، وفي سبيل تناول المادة العلمية من مرجعية متنوعة وغنية يمكن أن يلجأ إليها القارئ للاستزادة من المعرفة في موضوعنا هذا "البنية الإيقاعية في ديوان الأمير عبد القادر"، حيث نخلص من خلال دراسة البنية الإيقاعية في ديوان الأمير عبد القادر:

حرصه في تخيير أوزانه وإبراز خصائصها الإيقاعية التي تخدم كل غرض، ويُحسب له بوضوح ابتعادهالكُلّ ِي عن الزحافات القبيحة.

اهتمامه الكبير بالقوافي باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة وقد تمكّن من توظيفها لخدمة أغراض شعره مع تخيره الحسن لحروف الربط. كل ذلك ساهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية.

إنّ الموازنات الصوتية في ديوان الأمير عبد القادر لم تأت بالِكّلهكبير وهذا راجع أساًسا إلى البيئة التي عاشها الشاعر مما جعله يتجنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما إلا أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع.

انزياح الأمير 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.

Summary of the study:

We put this study on the hands of the reader since we assume that its importance lies in some of its outcomes. In order to deal with the scientific material from its varied and rich background, the reader can resort to it to gain more knowledge on the subject of "The Rhythmic Structure in the Divan of Emir Abdelkader", where we conclude by studying the rhythmic structure in the collection of poems of Emir Abdelkader:

His interest in selecting his weights and showing their rhythmic characteristics that serve every purpose, and his complete avoidance from unsuitable changes.

His great concern in rhymes as a rhythmic hymn that adds a renewable energy to the weight’s credit, and his ability to use it in the favour of his poetry’s purposes with a good choice of connecting letters, all this contributed in shaping its rhythm and enriching the musical elements.

The acoustic balances in the Divan of Emir Abdalkadir did not come with the quantity, and this is mainly due to the environment in which the poet lived, which made him avoid artificiality and sophistication and bring it in a spontaneous way without them, but in accurate and effective way in making the format of rhythm.

The Emir’s deviation from morphological and structural standards, through the use of some audio and metric formulas, and his overuse of the styles of advancing, deferring, and omission in many of his poems neither for poetic necessities or for internal psychological factors or even for rhetorical purposes.