الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر ــ باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعر أبي الحسن الحصري

دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة العربية.

إعداد الطالب:

رشيد غنام

إشراف الأستاذ الدكتور:

معمر حجيج

السنة الجامعية:

1432ه/1433ه.2011م/2012م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر ــ باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعر أبي الحسن الحصري

دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة العربية.

إعداد الطالب:

رشيد غنام

إشراف الأستاذ الدكتور:

معمر حجيج

لجنة المناقشة

د/ محمد بــوعمــامة	أ. محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د/ معمر حجيج	أ.التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقرّرا
د/عبد الحميد بن صخرية	أ. محاضر	جامعة باتنة	عضوا
د/ عيسى بن سديرة	أ. محاضر	جامعة سطيف	عضوا
د/ لبوخ بوجملين	أ. محاضر	جامعة ورقلة	عضوا
د/ العيد جلولي	أ. محاضر	جامعة ورقلة	عضوا

السنة الجامعية:

1432ه/1433ه.2011م/2012م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

إهداء

- إلى روحي الوالدين الكريمين (رحمهما اللّه و أسكنهما فسيح جنّاته)
- إلى كلّ أفراد عائلتي.
- إلى إخوتي وأخواتي.

إلى هؤلاء جميعًا أهدي هذا العمل.

رشيد غنّام

شكر و عرفان

- إلى فضيلة الأستاذ الدكتور المشرف

"معمّر حجيج".

- إلى كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث.

أقدّم خالص شكري وعرفاني.

رشيد غنّام

بعض الرموز المستعملة في المدونة:

الرمز	دلالته
ب	البيت الشعري
ت	تخميسة.
ج	جزء
ح	حرف القافية في المخمّس
ش	الشطر لتوضيح رقم الشطر بالنسبة للمخمّس
ص	صفحة
ط	الطبعة
ع	العدد(بالنسبة للمجلات المستفاد منها)
ق	قافية البيت
م	مجلد
ن	نص شعري
دط	دون طبعة
دت	دون تاريخ

مـقدمـة

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى استقراء مدوّنة من مدوّنات الأدب المغربي القديم، وهي شعر أبي الحسن الحصري القيرواني الذي عاش في الفترة الممتدة من (420هـــ "على الرأي الأرجح لتاريخ مولده"إلى 488هـــ (تاريخ وفاته) بطنجة)، ومبررات اختيار هذه المدوّنة ومنهج الدراسة(المنهج الأسلوبي)، متعددة نذكر منها:

أوّلاً: بعد جمع وتحقيق مدوّنات الأدب المشرقي والمغربي،كان واجبا على الباحثين السعي لدراسة هذه المدونات، وإذا كان نصيب الأولى وافرًا من حيث إقبال الباحثين على دراستها من جميع الجوانب، فإنّ الثانية لم تلق الاهتمام نفسه، وفي هذا السياق جاءت هذه الدراسة.

ثانيًا: ظهور المناهج الدراسية الحديثة (اللغوي، السيميائي، الدلالي، الأسلوبي...إلخ)، وسعي كثير من الباحثين إلى توظيف هذه المناهج في دراسة المدونات القديمة منها والحديثة، بغية رصد خصائصها.

ثالثًا: السعي لاستكشاف الخصائص الأسلوبية للأدب المغربي خاصة، والأدب العربي عامة من خلال العيّنة قيد الدراسة (شعر أبي الحسن الحصري القيرواني ـــ دراسة أسلوبية ـــ)، وتتوخى هذه الدراسة الإحاطة بمستويات تحليل الأسلوب (صوتيا وإيقاعيا، تركيبيا،دلاليا).

رابعًا: دعوة بعض الدارسين (حماسة عبد اللطيف في مؤلّفه الجملة في الشعر العربي، ص:16) إلى تضافر جهود الباحثين لاستقراء المدونات الأدبية، وهذا قصد الوقوف على الخصائص اللغوية والأسلوبية للأدب العربي عموما، كما ستتيح لنا ـــ أمثال هذه الدراسات ـــ إدراك أوجه الاتفاق والافتراق بين الأدبين المشرقي والمغربي.

هذه المبررات وغيرها دفعتني إلى دراسة المدونة السالفة الذكر وغرضي في ذلك استحضار التراث المغربي القديم وتسليط الضوء عليه من خلال تطبيق المنهج الأسلوبي الذي يتقصّى النواحي التعبيرية للمستويات اللغوية، مستهدفا تقديم إضافة لبنة في صرح الدراسات اللغوية والأدبية المغربية حتى تقابل نظيرتها المشرقية والتي كما –قلنا– نالت حظها الأوفر في الدراسة. والفضل في كلّ هذا يعود إلى توجيهات الأستاذ المشرف الفاضل.

وقد جاءت خطة الدراسة وفق ما يلي:

تمهيد: وتضمن عنصرين:

فالعنصر الأول تضمّن مفهوم الأسلوب عند العرب والغرب، ثم اتجاهات الأسلوبية وعلاقتها ببعض العلوم.

أمّا العنصر الثاني فقد خصّصته للمؤلِف أبي الحسن الحصري بوضعه في إطاره الزماني والمكاني، أما المؤلَّف (شعره)، فقد تحدثت فيه عن مجموع النصوص ومجموع الأبيات، وأغراض شعره، مرفوقا بجداول بيانية توضح النسب المئوية لعدد (نصوص وأبيات) كل غرض.

الفصل الأول: خصّص للمستوى الصوتي، حيث تناولت فيه المباحث التالية:

1 ــ الإيقاع المتمثل في:

أ/ البحور والأوزان، صور البحور الواردة في المدوّنة، النسب المئوية...الخ.

ب/ القوافي وأنماطها....

ج/ الروي وظواهره الصوتية.

2 ــ التشكيل الصوتي في مستوى المكونات المتمّمة:

أ/ التصدير بأشكاله المختلفة، ودوره في إثراء المدونة بمقومات صوتية إضافية.

ب/ التجنيس بنوعيه (التّام و الناقص)ودوره في إثراء المدونة بمقومات صوتية إضافية.

ج/ الترصيع المتمثل في تكرار الصيغ الصرفية المتماثلة وكذلك تكرار الصوائت، وأثرهما في إثراء المدونة بمقومات صوتية إضافية مما يمنحها شاعرية أكثر.

الفصل الثاني: المستوى النحوي:

استهللته بنبذة تناولت الجانب النظري عن نمط الدراسة التركيبية المعتمد، تلاه مباشرة الجانب التطبيقي بالتدرج حسب ورود الأجزاء في المدوّنة:

(نص المخمس).ثم قصيدة "يا ليل الصبّ"،...ثم بقية أجزاء المدوّنة، معتمدًا الإحصاء والتصنيف والتمثيل والتعليق، ثم تدوين النتائج المحققة في خلاصة.

الفصل الثالث: المستوى الدّلالي :

وقد عالجت هذا المستوى من زاويتين:

أ/ المستوى الدّلالي من منظور أساليب التصوير.

وتناولت فيه مصادر الصورة لمختلف الأغراض الشعرية(نسيب، مدح، رثاء)، تلاه تصنيف أصناف الصورة حسب المنظور البلاغي التقليدي العربي(التشبيه و الاستعارة بنوعيها)، كما ضمّنته جزئية حديثة تمثلت في تصنيف الاستعارة بحسب تركيبتها النحوية، وهي دراسة غربية وظفها الأسلوبي العربي "سعد مصلوح" في بعض دراساته.

ب/ المستوى الدلالي من منظور الحقول الدلالية.

قمت فيه بتصنيف مفردات جزئيتين من المدوّنة(المعشرات و ذيل اقتراح القريح)حسب الحقول الدلالية التي اقترحها معجم Greek new testament تلت هذا التصنيف شروح و تمثيلات وتعاليق، والغرض المستهدف من هذا العمل هو استكشاف المنحى الدلالي لشعر الشاعر في غرضين شعريين هما: (الغزل و الرثاء).

وأخيرًا، وفي خاتمة هذا البحث سجّلت أهم النتائج المحققة في هذه الدراسة، وفي مختلف مستويات

التحليل الأسلوبي مستهدفًا الخصائص الأسلوبية لشعر الشاعرــ قيد الدراسة ــ مما يعطي صورة عن واقع الأدب المغربي القديم في ضوء توظيف المناهج الحديثة.

أمّا عن المنهج المعتمد في دراسة المدوّنة فهو وصفي إحصائي تحليلي تمثيلي قصد إدراك استعمالات الشاعر للغة وإدراك الدلالات التي ينشدها، ويكون متبوعًا بالتعليق والموازنة متى تطلبت الدراسة ذلك.

و الاحصاء ــ كما سنرى في التمهيد ــ معيار من المعايير يساعدنا في تشخيص الأساليب وملاحظة الفروق بينها، غير أنّه لا يخلو من نقائص، كما يقول مرتاض في كتابه بنية الخطاب الشعري، ص:25.يقول(...علينا أن نعمد إلى الاحصاء على الرغم من أنّه ليس في كلّ الأحوال صالحا لأن يكون منهجا سليما، ثمّ على الرغم من أنّ هذا الاحصاء ولاسيما إذا كان يدويا ليس بالضرورة دقيقا لا يغادر ولا ينسى، بيد أنّه سيظل في مثل هذه الأحوال الأداة الأولى للمعرفة الألسنية...) وأضيف أنّه سيكون الأداة الأولى للمعرفة الأسلوبية على سبيل القياس.

أمّا عن المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث لإنجاز بحثه، فهي متعددة ومتنوعة، منها القديم والحديث، وغرض هذه المزاوجة هو الاستفادة من مجهودات القدماء والمحدثين على حدّ سواء رغم أنّ المنهج المعتمد حديث (المنهج الأسلوبي)، لكن هذا لا ينفي جهود السابقين في هذا الميدان، ومن هذه المصادر والمراجع:

المدونة(قيد الدراسة):أبو الحسن الحصري القيرواني: تحقيق:محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي.

القرآن الكريم(تدوين الآيات الممثّل بها كان نقلاً من نظام ورد).

محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات.

إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.

فتح الله أحمد سليمان:الأسلوبية، مدخل نظري و دراسة تطبيقية.

محمد محمد أبو موسى (في كتابيه) خصائص التراكيب و دلالات التركيب.

هنريش بليث:البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتعليق: محمد العمري.

إلى غير ذلك من المصادر والمراجع العربية منها والأجنبية(المترجمة) والمثبتة في نهاية البحث والتي كانت خير معين للباحث في إنجاز هذه الأطروحة.

أخيرًا يطمح الباحث ــ من خلال الجهد الذي قام به ــ رفقة توجيهات المشرف الفاضل أن يكون قد أضاف لبنة في خدمة الأدب العربي عامة والأدب المغربي القديم خاصة من خلال الكشف عن الخصائص الأسلوبية للعينة المدروسة، وكل أمله أن يتقبل الله تعالى جهده، وأن تبصّره لجنة المناقشة الموقرة بهفوات هذا البحث ونقائصه، وبالله التوفيق.

تمهيد

أوّلاً/ الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية.

1/ مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب.

2/ اتجاهات الأسلوبية.

3/ الأسلوبية وعلاقتها ببعض العلوم.

ثانيّا/ أبو الحسن الحصري القيرواني وشعره.

1/ أبو الحسن الحصري القيرواني(حياة الشاعر في سطور).

2/ شعر أبي الحسن الحصري القيرواني.

تمهيد:

أوّلاً/ الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية:

1/ مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب والغرب:

أ/ **عند العرب**: ورد عند ابن منظور ما نصّه:(يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطّريق والوجه والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوءٍ، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضّمّ: الفنُّ؛ يقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول أي أفانين منه[1]...) ويعلّق الدكتور نور الدّين السّد على هذا التعريف بقوله: (ففي قول ابن منظور الأسلوب: الفنّ، أو أساليب من القول أي أفانين منه يدلّ على أنّ مفهوم الأسلوب لم يبق محصوراً في التحديد اللغوي وإنّما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك)[2].

ب/ **عند الغرب**:

ورد على كلمةstyle (أي أسلوب)كثير من المعاني...و هذا راجع إلى أنّ هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده، بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفنّ.[3]

وقد عنت الكلمة اللاتينية (Stylus أسلوب)في بدايتها (قلم الكتابة)، إلاّ أنّ نقل(الكتابة إلى طريقة الكتابة)قد أوصل مفهومها لاحقًا إلى معنى(الطريقة الخاصة للكتابة والتعبير)[4]، وهو المفهوم نفسه الوارد في "معجم مصطلحات الأدب"، فقد ورد في هذا المعجم ما نصّه: (والأسلوب بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية stylo الذي يعني القلم)[5].

ويورد الباحث الجزائري نور الدّين السدّ ـــ في هذا السياق ـــ ما نصّه:

(أطلق الباحث "فون درجابلنتس1875" مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب، وما يؤثره في كلامه عمّا سواه، لأنّه يجده أكثر تعبيرًا عن أفكاره ورؤاه. ويرى أغلب مؤرخي الأسلوبية أنّ "شارل بالي "أصّل عام 1902علم الأسلوب وأسس قواعده النّهائية، مثلما أرسى "دي سوسير" أصول علم اللسان الحديث، ويدرس علم

[1] ـــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، إعداد و تصنيف: يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت، (د ط، د ت)، م2، ص:178.

[2] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، (د ط، د ت). ص:129.

[3] ـــ هنريش بليث Heinrich Plett : البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999م، ص:51.

[4] ـــ فيلي ساندرس Willy sanders : نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/ 2003م، ص:29.

[5] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:130. نقلاً عن: مجدي وهبة :معجم المصطلحات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص:542.

الأسلوب العناصر التعبيرية للغة المنظمة، من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري، وبعده جاء "ماروزو" و "كراسو" ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية، وعدّها علمًا له مقوماته، وأدواته الإجرائية وموضوعه، ودعّم هذا الرأي "جاكبسون" و"ميشال ريفاتير" و "ستيفن أولمان" و "دي لوفر" و "باختين" و "هنريش بليث"، وسواهم من الباحثين)[1].

كان ظهور مصطلح الأسلوبية عند العرب كمقابل للفظ الأجنبي (stylistique)، كما كان الباحث عبد السلام المسدي سبّاقًا إلى ترجمة المصطلح الغربي(stylistique) بالأسلوبية...،بينما يؤثر سعد مصلوح ترجمته بالأسلوبيات بدلا من المصطلحين الشّائعين "الأسلوبية " "وعلم الأسلوب".

2/ اتجاهات الأسلوبية:

1/2 الأسلوبية التعبيرية[2]:

ورائد هذا الاتجاه هو شارل بالي"1947/1865" تلميذ سوسير، و مؤسس علم الأسلوب وقد عرّف علم أسلوب التعبير بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة "[3].

فالأسلوبية التعبيرية هي "دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة "[4].

ويقول بالي عن موضوع الأسلوبية ما نصّه: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنّها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[5].

يشكّل المضمون الوجداني للغة ، إذن، موضوع الأسلوبية عند شارل بالي، يقول بيار جيرو[6].

و بتعبير آخر فالأسلوبية التعبيرية تعني عند بالي "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعليـــة المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة ، وتدرس الأسلوبية عند بالي هذه

[1] ــ المرجع السابق، ص: 13.

[2] ــ اعتمدت المصطلح الذي اعتمده المترجم منذر عياشي لكتاب بيير جيرو "الأسلوبية".

[3] ــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1419ه/ 1998م، ص:18.

[4] ــ بيير جيرو Pierre Guiraud : الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري(نسخة إلكترونية)، ط2، 1994، ص:53.

[5] ــ صلاح فضل: علم الأسلوب، ص:18.

[6] ــ بيير جيرو Pierre Guiraud : الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص:54.

العناصر من خلال محتواها التعبيري و التأثيري"[1]. أمّا عبد السلام المسدي فيورد في كتابه الأسلوبية والأسلوب ما نصّه: "الأسلوبية تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي لذلك حدّد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية. فمعدن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيريـــة تـــبرز المفارقـــات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتّى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولاً وبالذات في اللغة الشـــائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفنّي"[2].

وإذا كان بالي قد اهتمّ باللغة من حيث تعبيرها عن الوجدان، فإنّه لم يخص لغة الأدب بذلك ـــ كما رأينـــا في المقولة السابقة ـــ وإنّما تحدث عن اللغة الطبيعية التوصيلية أيضًا.

وعلم الأسلوب حسب نظرة شارل بالي(ينبسط على رقعة اللغة كلّها، فجميع الظواهر اللغويـــة ابتـــداء مـــن الأصوات حتّى أبنية الجمل الأكثر تركيبًا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميـــع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشفّ عن لمحة من حياة الفكر أو نبضة من الحساسية، إنّ علم الأسلوب لا يدرس قسمًا من اللغة بل اللغة بأكملها منظورا إليها من زاوية خاصة)[3].

يمكن القول أنّ أسلوبية بالي تتجلّى من خلال الخصائص التالية:

أ/ البحث عن مكامن القوّة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

ب/ تحليل علاقاتها بالفكر و بالشخصية الجماعية بدراسة أهمّ العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته: أ/ الداخلية من ناحية . ب/ ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية[4].

و مما ينبّه إليه بالي هو(الكفّ عن اعتبار اللغة الأدبية شيئًا ينبغي علاجه بمفرده؛ شيئًا خلق من العدم؛ فاللغة الأدبية ـــ قبل كلّ شيء ـــ هي تحول خاص في لغة الجميع؛ إلاّ أنّ البواعث الحيوية والاجتماعية في لغة الكلام تصبح بواعث جمالية في لغة الأدب، وحينئذ تنتمي إلى منطقة النقد وتاريخ الأدب)[5].

إنّ أسلوبية التعبير تقوم على فحص الوسائل التعبيرية في لغة ما، وفي آونة معينة من تطوّر هـــذه اللغـــة، دون إغفال الوجه الاجتماعي للغة، وهو يتضمن المقام ومقتضى الحال، والأسلوبية في هذا السياق تلفت النظـــر إلى

---

[1] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:60.

[2] ـــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب(نسخة إلكترونية)ط3،(دون تاريخ)، ص:41.

[3] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:62.نقلاً عن: شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:21.

[4] ـــ المرجع نفسه، ص:65.

[5] ـــ صلاح فضل: علم الأسلوب، ص: 37.

الاستعمالات الأسلوبية المميزة كالتشابه والترادف، والمعنى المجازي، وقوّة الإيحـــاء، والحـــذف، والإضـــمار، والتفكّك وسوى ذلك من الظواهر والوقائع الأسلوبية[1].

يقول صلاح فضل (أنّ هناك صعوبات قد نتعرّض لها إذا حاولنا تطبيق هذا المنهج التعبيري على اللغة العربية، فالعناصر الكتابية أقوى بكثير من العناصر الكلامية، والجانب التراثي لها أشدّ ضغطًا من الجانب العفوي، إلاّ أننا بحاجة حقيقة لإعادة النظر في جملة القيم التعبيرية للغة العربية مفيدين من التحليلات اللغوية والبلاغية القديمة، فهما ثروتنا المطمورة...)[2].

ما يؤخذ على أسلوبية بالي هو أنّه ضيّق حقل دراسته وجعله حكرًا على الناحية الوجدانية، أي أنّه أبعد القيّم التعليمية والجمالية[3]، فأسلوبيته تعبيرية بحتة ولا تعني إلاّ الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كلّ اهتمام جمالي أو أدبي، لكن هذه الأسلوبية توسّعت عند خلفاء بالي فشملت دراسة القيّم الانطباعية والتعبير الأدبي[4].

2/2 الأسلوبية النفسية:

يعدّ ليوسبيتزر Leo spitzer الألماني(1887ـــ1960)أهم مؤسس للأسلوبية النفسية بتأثير من كارل فوسلير[5]، وهي تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز ـــ في أغلب الأحيان ـــ البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد؛ دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس[6]. ويعزى بروز هذا الاتجاه الأسلوبي إلى الأسلوبية التعبيرية المهتمة بالكلام المحكي واللغة المنطوقة دون اللغة الأدبية. يقول نور الدين السّد(لقد درس سبيتزر وقائع الكلام، وحلّل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينمّ عن شخصية الكاتب. وقد أولى عناية لدراسة "الصيغ المعبرة" التي أوردها المبدعون في لغتهم الخاصة، وبذلك يضع علم

---

[1] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:63.نقلاً عن: عزّة آغا ملك: الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، ع38، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986، لبنان، ص: 88، 89.

[2] ـــ صلاح فضل: علم الأسلوب، ص:42، 43، وهذه الفكرة تكون من دوافع فتح المدوّنات القديمة وإعادة تناولها بمناهج حديثة.

[3] ـــ بيير جيرو ـــPierre Guiraud : الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي،ص:57.

[4] ـــ المرجع نفسه، ص:67.

[5] ـــ كارل فوسلير(1872 ، 1949) زعيم المدرسة المثالية الألمانية.

[6] ـــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:67 .

اللغة" اللسانيات" كلّ ما توصّل إليه من معرفة في خدمة الأسلوبية La stylistique المطبقة في تحليل الآثار الأدبية)[1].

فالأسلوبية حسب سبيتزر تحلّل استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللغة استخدامًا منظمًا[2].

ولنترك المجال لسبيتزر ليفيدنا بتوجه مذهبه الأسلوبي؛ يقول:(لقد قررّت أن أعرض عليكم تجربتي الخاصة؛ فموقف

الباحث يتأثر إلى حدّ كبير بتجاربه الأولى التي تحدد منهجه ونضاله في تكوينه، وبالنسبة لي فقد هيأت لي الدراسة أساسًا صلبًا من معرفة اللغات الكلاسيكية، مما جعلني أقرّر دراسة اللغات الرومانية، خاصة علم اللغة الفرنسي؛ لأنّ "فيينا" التي ولدت بها كانت مدينة مرحة ومنظمة وعاطفية ذات طابع مسيحي ودنيوي في نفس الوقت، لكنّها كانت مولعة بالعادات الفرنسية ومضمخة بعطرها، ولقد كنت دائمًا محاطًا بهذا الجوّ، فتكوّنت لدي في هذه الفترة المبكرة صورة عامة عن الأدب الفرنسي، فبدا لي أنّه مزيج من الحسيّة والتأمل، من الحيوية والنظام، من العواطف والروح النقدي، لكن عندما حضرت دروس أستاذي "ميرلوبيك" لم أجد فيها أيّ صدىً لهذه الروح الفرنسية في تحليله للغة، فقد كان يشرح لنا بصرامة سديدة كيف تطورت الفتحة اللاتينية إلى الكسرة الفرنسية بقوانين جافة، وكيف أخذت حالات الإعراب اللاتينية السّت تنحصر في الفرنسية إلى حالتين، ثمّ تنتهي أخيرا إلى حالة واحدة، يشرح كلّ ذلك بمنهج فقهي صارم يحدّد مجموعة التطورات التي عانتها اللغة، دون أن يتطرق من قريب أو بعيد إلى الحديث عن طبيعة هؤلاء القوم الذين صنعوها، وما استقرّ عنهم في نفسه من خواص. وعندما حضرت بعد ذلك دروس الأستاذ "بيكر" مؤرخ الأدب الشهير انتعشت قليلاً فكرتي عن الفرنسية، إلاّ أنّه عند تحليله لمسرح "موليير" مثلاً كان يمرّ بشكل عابر على مضمون فكره وعواطفه لكي يفرغ للبحث العلمي الحقيقي في تقديره وهو تحديد التواريخ والوقائع، وإقامة أحداث حياة المؤلف ومدى تأثيرها على أعماله، وهل انعكست مشاكل "موليير" الزوجية في تأليفه لمدرسة الزوجات مثلاً. وفي هذا الإطار الوضعي كانت تتضح أهمية العمل بمدى ما يتحقق من دراسة ظروفه الخارجية، دون عناية تذكر ببواعثه الخاصة ومكوناته الداخلية الأصلية)[3].

[1] ــ المرجع السابق، ج1، ص:69.

[2] ــ جورج مونان Geoges Mounin: مفاتيح الألسنية، تعريب: الطيّب البكوش منشورات سعيدان، الجمهورية التونسية، 1994، (د ط)، ص: 135.

[3] ــ صلاح فضل: علم الأسلوب ، ص: 56، 57.

إنّ السؤال الذي طرحه سبتزر هو هل نستطيع أن نتعرّف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة؟ كما كان يؤمن بأنّ علم الأسلوب سيملأ الفجوة القائمة بين علم اللغة وتاريخ الأدب...وكان يرى أنّ كلّ انحراف أسلوبي فردي عن القاعدة الشائعة لا بدّ أن يمثل اتجاهًا تاريخيًا جديدًا شقّه الكاتب[1].

ويمكن تلخيص منهج سبتزر وأهم معالمه في الخطوات التالية[2]:

1/ علم الأسلوب ينبغي أن يتّخذ العمل الفنّي المحدّد منطلقًا له، و لا يتكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية، وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته.

2/ يمثّل كل عمل أدبي وحدة كليّة شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف يعدّ نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها، ويعتبر مبدأ التماسك الداخلي هذا المحور الأساسي لما يسميه "سبتزر" المركز الروحي أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببًا وتفسيراً لها.

3/ ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبي باعتبار هذا العمل كلاًّ يدخل الملمح في تكوينه المتكامل، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تعود الرؤية فتنبسط على جملة التفاصيل، ولو وقعنا على التفصيل الملائم عثرنا على المفتاح الأساسي الذي يصلنا إلى المركز.

4/ يتمّ النفاذ إلى العمل من خلال الحدس؛ لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات، من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، فالملاحظة الحدسية الأولى هي "مفتاح التشغيل" العقلي الذي يضعنا على الطريق الصحيح. والعمل الذي يتمّ بناؤه هكذا يتكامل مع مجموعة أكبر حتّى نصل إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معيّن أو وطن خاص، وروح المؤلف تعكس روح وطنه، وهنا يتلاقى "سبتزر" مع أفكار "فوسلير".

5/ منطلق الدراسة الأسلوبية في هذا التوجّه ذات ملمح لغوي، لكن بوسعها اتخاذ بديل آخر ملائم للعمل الأدبي، وكثيرًا ما كان "سبتزر" نفسه يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التي ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة وتاريخ الأدب، إلاّ أنّ هذا الملمح اللغوي المتميز يمثل انحرافًا أسلوبيًا فرديا؛ فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي المألوف.

---

[1] ــ المرجع نفسه، ص:57.

[2] ــ المرجع السابق، ص:69، 70.

6/ لا بدّ لعلم الأسلوب أن يكون "نقدا متعاطفًا"؛ فالعمل الأدبي ككل ينبغي إعادة التقاطه من داخله وفي شموليته، مما يقتضي تعاطفًا معه ومع مبدعه.

ومن جانب آخر يرى نور الدّين السّد(...أنّ سبيتزر حاول إدراك الواقع النفسي وتحديد الروح الجماعية، وكان يلتمس النصوص للاطلاع على خصائص نوعية تسوقه إلى قرارة نفس المؤلف، ولذلك كان تحليله للأسلوب كفيل باستقراء نفس المؤلف، وكان تحليله للأثر الأدبي بوصفه تعبيرا عن فعالية نفسية تحكمت به وقامت بصنعه، فالأثر الأدبي شيء مبتدع اتّسم بسمة الطاقة المبدعة، وفي هذا السياق يغدو علم الأسلوب قادرًا على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أمور فريدة أوجدها طاقة خلاّقة)[1].

ويبدو أنّ سبيتزر أحدث تعديلا في نظرته إلى الأسلوب، يقول:(...هنا ك اعتبار صرفي إلى التحليل النفسي للأسلوب، لأنّ هذه الدراسة ليست في حقيقة أمرها إلاّ شكلا آخر من دراسة "السيرة الذاتية"، وهي عرضة للتحريف والاختلاف كما يقولون؛ اليوم في أمريكا، ولو استطاع الناقد، فرضًا، أن يصل جانبًا من جوانب الإنتاج بتجربة نفسية عاشها الكاتب، فليس من الثابت، بل من الخطأ القول أنّ هذا التوافق بين الحياة والأثر الفنّي يسهم دائمًا في جمال الإنتاج، فالتجربة الشخصية لا تعدو أن تكون مادة أولى، شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبية مثلاً، لذا انصرفت عن بحث الحالات النفسية و شرح أساليب المؤلفين انطلاقًا من "مراكزهم العاطفية" وجعلت تحليل الأسلوب خاضعًا لتفسير الآثار بوصفها "منظومات شعرية قائمة بحدّ ذاتها" دون اللجوء إلى مزاج المؤلف ...)[2] ويعلّق نور الدّين السدّ على هذا التوجّه بقوله:(والواقع أنّ سبيتزر لم يتخلّ عن المنهج الأسلوبي النفسي نهائيًا، وإنّما عدّل في طريقة تحليله للأسلوب من وجهة نظر نفسية، فترك تتبّع الحياة النفسية للمؤلف وأمسك عن الرجوع إلى التجربة التي عاشها)[3].

يتمّ تطبيق منهج سبتزر في التحليل الأسلوبي وفق مراحل متعددة؛ فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يستلفت نظره شيء في لغته، هذا الشيء يعدّ خاصية يتمّ التوصّل إليها بالحدس، إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النّص، ثمّ يتمّ اختبارها مرّة أخرى في شكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى. فالدائرة إذن مكوّنة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته، تتبعها قناعة بأنّ هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها سرّ الأسلوب وهي تمثّل روح العمل الأدبي في شموليته؛ على افتراض أنّ هذه

[1] ــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:70 .

[2] ــ المرجع نفسه، ص: 71. نقلاً عن: جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص: 54، 55.

[3] ــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:71 .

الظاهرة لا بدّ أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النّص ذاته[1].ويضيف سبتزر(إنّ الطريق العملي الوحيد هو القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين، برغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحلّ، حتّى لا يلبث أن يتجلّى لنا هذا الملمح الخاص المنشود)[2].

وبتتبع منهجه في التحليل الأسلوبي نجد اللغة عنده ليست أكثر ولا أقلّ من التبلور الخارجي للشكل الداخلي في العمل الأدبي، أو بعبارته الاستعارية إنّها الدم الساخن للخلق الشعري...وإن كان من المفضّل لديه أن نمضي من السطح إلى المركز الداخلي الحيوي للعمل الفنّي، فعلينا أوّلاً أن نلاحظ تفاصيل المظهر الخارجي للعمل، والأفكار التي يعبّر عنها الشاعر ليست سوى جزء من الملامح السطحية للعمل الفنّي؛ ثمّ نجمع هذه التفاصيل ونحاول أن نكوّن منها مبدأ خلاّقًا يمكن أن يكون حاضرًا في نفس الفنان، ونقوم بهجوم ماكر ينفذ إلى ظهر مجموعة الملاحظات الأخرى، لكي نبرهن بهذه الطريقة على ما إذا كان الشكل الداخلي الذي أقمناه تجريبيًا يشرح العمل الأدبي في مجموعه، ونستطيع بعد ثلاث حركات أو أربع من "حركات الرجعة" أن نتبيّن ما إذا كنّا قد وصلنا إلى المركز الحيوي؛ أي إلى شمس النظام الفلكي للعمل الأدبي أو لا ، ونتبيّن بالتالي ما إذا كانت ملاحظاتنا تقع حقيقة في قلب هذا النظام أو على هامشه الجانبي[3].ومن مآخذ النقاد على منهج التحليل الأسلوبي لسبتزر ورفاقه؛ تلوّنه بالصبغة الانطباعية والمثالية، التركيز على ملمح رئيس قد يخطئ في استقطاب الخواص، ضعف الطابع العلمي في التناول بالذهاب وراء المؤلف في نهاية المطاف[4].

3/2 الأسلوبية البنيوية:

يقول بيير جيرو: البنيوية تعلّمنا:

أ/ أنّ اللغة بنية، وأنّه ضمن نسق العلاقات بين الإشارات يجب أن يكون البحث عن مصدر القيّم الأسلوبية. ذلك لأنّها ليست خواص للإشارة ولكن للنسق.

ب/ وأنّ هذه البنى تستجيب لوظائف تحدّدها طبيعة الإيصال والتغيرات مثل المرسل، والناقل، والمستقبل، والرمز، والمرجع، وأنّ طبيعة كلّ واحد في علاقاته مع الآخرين تفرض استخدامات معينة في كلّ حالة خاصّة حيث الخصوصية تولّد أثر الأسلوب.

---

[1] ــ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 59.

[2] ــ المرجع نفسه، ص:60.

[3] ــ المرجع السابق، ص:60 ، 61.

[4] ــ المرجع نفسه، ص:71.

ج/ وتعلّمنا أيضًا أنّ لآثار الأسلوب مصدرًا مزدوجًا: بنية النسق(الاستبدال)حيث تأخذ الآثار قيمها الممكنة، وبنية النّص(التركيب)التي تجعل هذه القيمة أو تلك آنية[1].

ساهم ميشال ريفاتير[2](1924/ 2006)في إرساء دعائم الأسلوبية البنيوية من خلال المقالات التي كتبها، وهي (تُعنى في تحليل النّص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم)[3]. وهذه الأسلوبية تهتمّ بوظائف اللغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محدّدة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وقد أعطى "جاكبسون" نماذج عنها في "القواعد الشعرية "مسلطًا الضوء على الهيكل الذي يؤطر الخطاب ووحداته التكوينية، وفي دراسته لقصيدة "القطط لبودلير" مع "كلود ليفي شتراوس" تقصّى جملة مواصفات تكشف عن الروابط بين البناء الصرف، وتراكيب الجمل، والدلالة والوزن...وقال "جاكبسون" أنّ النص الأدبي خطاب ذو أسلوب منظم تبعًا لعمليتين متواترتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة هما:

أ/ اختيار الأدوات التعبيرية. ب/ المزاوجة بين الأشكال، وقد لاحظ محورين أساسيين في الأسلوبية الحديثة.[4]

لقد أوضح "ميشال ريفاتير" مراحل القراءة الأسلوبية في النصوص، وهي:

أ/ مرحلة الوصف: ويسميها "ريفاتير" مرحلة اكتشاف الظواهر و تعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النّص والبنية النموذج القائمة في حسّه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات والمجازات و صنوف الصياغة...

ب/ مرحلة التأويل والتعبير: وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النّص والانسياق في أعطافه وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض .[5]

إنّ الأسلوبية البنيوية كما جاء بها "ميشال ريفاتير" تحاول أن لا تغفل دور القارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل و يعوّل عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النّص، ولذلك يقترح ما يسميه "القارئ العمدة" وهو ليس قارئًا معيّنًا، بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء، ويقرّر "ريفاتير" أنّ استجابة القارئ العمدة لا تعني الباحث الأسلوبي كاستجابات قيمية، بل إنّ أحكامه بالاستحسان

---

[1] ــ بيير جيرو ــPierre Guiraud : الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص:147.

[2] ــ ناقد أدبي فرنسي، أنظر: Encyclopedie universalis htm p :1 (نسخة إلكترونية).

[3] ــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:82 .

[4] ــ المرجع نفسه، ص: 82، 83.

[5] ــ المرجع نفسه، ص:83، 84.

أو عدمه يجب إسقاطها من الحساب، وإنّما تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها، ويبقى التفسير مهمّة الباحث الأسلوبي نفسه، ونجاحه في هذا التفسير موقوف على إدراكه للبنية الأساسية للنّص[1].

إنّ الانجاز الذي تقدّمه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبية ووقائعها الأسلوبية في النّص ذاته، فهي ترى أنّ الأدب مهما تميّز فهو يصدر عن رؤية يجمع شتاتها العناصر المكونة للنص والتي تشكّل اللغة محورها الأساس[2].

4/2 الأسلوبية الإحصائية:

البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية[3].

إنّ الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبًا ما يقوم تحليل الأسلوب فيها على أساس محدّد، مثل قول فوكسFucks:

"نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميًّا في التركيب الشكلي للنّص"[4]، وحينما يتمّ تحديد الأسلوب بأنّه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليًّا في النّص، فهذا يعني أنّه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية. إنّ النسبة بين عدد ورود الكلمة في نص ما والمجموع الكلّي يمكن تمثيلها عدديًّا، وهذا يسهّل مقارنتها بالنصوص الأخرى[5].

يقول محمد الهادي الطرابلسي في معرض حديثه عن سبيل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية؛ أنّ الإحصاء شرط هام يستعان به في هذا المجال" وقوام الإحصاء التجريد الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس، فتبويبها فتصنيفها حسب أولويات المفعول إعدادًا لاستنطاقها. ولا يحتاج أمر الإحصاء إلى مزيد تحليل رغم تنوّع مظاهره وتعدّد شروطه...ولقد غدا الإحصاء طريقة في العمل لا يستغني عنها أيّ علم، وبعضها لا يكاد يعتمد سواها"[6].

---

[1] ــ المرجع نفسه، ص:87، نقلاً عن: شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص:16.

[2] ــ نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:91 .

[3] ــ سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1423ه/2002م، ص:51.

[4] - نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص:97 .

[5] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:97 .

[6] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:100، نقلاً عن: محمد الهادي الطرابلسي: في منهجية الدراسة الأسلوبية، ص:216.

وقد تبنّى الباحث "سعد مصلوح "في كتابيه "الأسلوب" و "في النّص الأدبي" الأسلوبية الإحصائية في تحليله للنصوص الأدبية...فإيثار تراكيب أو مجازات أو استعارات معينة يمكن أن تكشف عن خواص أسلوبية عند هذا الأديب أو ذاك.

ويضيف عن الأسلوبية الإحصائية(إنّ التشخيص الأسلوبي الإحصائي، يمكن اللجوء إليه حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين، وهذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية ـــ في ظننا ـــ وسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل، وتستعصي على التحليل، و التعليل، وهذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلاً للذوق، وإن كانت محاولة لعقلنة الذوق، كذلك فإنّ الفحص اللغوي الأسلوبي للنّص ليس بديلاً "ألسنيًّا" ـــ إن صحّ التعبير ـــ للنقد الأدبي، بل هو نوع من المقاربة المنهجية للغة الأدب، ذو نفع مزدوج لعلوم اللسان وعلوم النقد، وهو في الوقت نفسه مدخل منهجي لا يمكن لنقاد الأدب الخُلّص أن يشيحوا بوجوههم عنه، وإلاّ فقدت دراساتهم جانبًا كبيرا من منهجيتها و موضوعيتها و جدواها)[1].

وهناك عديد الباحثين الذين تبنّوا المنهج الإحصائي في دراساتهم، كدراسة سيد البحراوي لقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[2]، ودراسات سعد مصلوح، ومحمد الهادي الطرابلسي وغيره.

3/ الأسلوبية وعلاقاتها ببعض العلوم

1/3 الأسلوبية وعلاقتها باللسانيات:

اللسانيات سابقة في الوجود للأسلوبيات من حيث الزمن، يقول "بوحوش رابح": لقد أنجبت لسانيات "دي سوسير" أسلوبيات "شارل بالي"، وولّدت البنوية التي احتكّت بالنقد الأدبي، فأخصبا معًا شعريات "جاكبسون" و "تودروف" وأسلوبيات "ريفاتير"، وهي مدارس استمدت رصيدها المعرفي من اللسانيات، لذا يذهب ":ميشال ريفاتير" في كتابه"محاولات في الأسلوبيات البنوية "إلى أنّ الأسلوبيات منهج لساني[3].

[1] ـــ المرجع السابق، ص:100، نقلاً عن: سعد مصلوح: في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، تطبيق على أشعار البارودي و شوقي و الشابي، مجلة الفكر، نوفمبر 1984، تونس، ص:234، 235.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص:112.

[3] ـــ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، (نسخة مصوّرة للكتاب)، (د ط، د ت)ص: 46، 47.

ونشير إلى تعدد وجهات نظر الباحثين في علاقة الأسلوبية باللسانيات، ويمكن التمييز بين ثلاث اتجاهات في هذا المجال[1]:

الاتجاه الأوّل: الأسلوبية فرع من اللسانيات:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعًا من علم اللغة، ويتزعم هذا الاتجاه رينيه ويليك الذي يرى أنّ الأسلوبية في مجالاتها الثلاثة التي حدّدها إنّما هي جزء من علم اللغة، وتيرنر و ابستين الذي يبلغ إيمانه بهذا الرأي حدًّا يجعله يقرّر أنّ أيّ تحليل لغوي سيتحول إلى تحليل للأسلوب.

ويذهب "جاكبسون" إلى القول: (أنّ الأسلوبية فنن من أفنان شجرة اللسانيات" دون أن تستثيره أبعاد تساؤله المبدئي، ودون أن يفكّ إشكالية الانتماء بين ماهيتين متباينتين: ماهية الحدث الإبلاغي، وماهية الإبداع الأدبي كما يقول عبد السلام المسدي)[2].بينما يرى بعضهم أنّ الأسلوبية ليست مجرد فرع من اللسانيات، بل هي علم مواز يقوم بفحص الظواهر نفسها من وجهة نظره الخاصة.[3]

الاتجاه الثاني: الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب:

يخالف أنصار هذا الاتجاه سابقيهم، إذ يرون أنّ" الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة، لكنّها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة"[4].

الاتجاه الثالث: الأسلوبية مرحلة وسطى بين علم اللغة والنقد:

الأسلوبية عند رواد هذا الاتجاه تحتل موقعًا وسطًا بين النقد الأدبي وعلم اللغة، فالتركيب الاشتقاقي للفظ المركّب "الأسلوبية" يعني أنّ جزءها الأول"Style"ينتسب إلى السابق، والنقد"Istics" ينتسب إلى اللاحق "علم اللغة"[5].

أخيرًا نقول : ما دامت الأسلوبية تتبنى مناهج اللسانيات في تحليلها للغة الأدب، وأصل نشأتها لساني، فنحن نقف مع أصحاب الاتجاه الأول.

---

[1] ــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة. 1425ه/ 2004م، ص:48 وما بعدها.

[2] ــ عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص:47.

[3] ــ أنظر: سيفن أولمان Stephen Ullman: الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة وتعليق: محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص: 22.

[4] ــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:50.

[5] ــ المرجع نفسه، ص:51.

وسيسعى الباحث ـــ بحول الله ـــ إلى الاستفادة من هذه التوجهات المتنوعة في الدراسات الأسلوبية أثناء عملية التحليل الأسلوبي حتى يستنتج خصائص أسلوب الأديب (محور الدراسة)من خلال التحقق الفعلي للغة في كلام الشاعر المخطوط.

2/3 الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة:

تبرز العلاقة الوثيقة بين الأسلوبية والبلاغة في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، غير أنّهما يختلفان في طريقة التناول؛ فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي، بينما البلاغة تستند في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتّى يصل إلى غايته المرجوّة، فكلاهما(الأسلوبية والبلاغة)يفترض حضور المتلقي في العملية الإبداعية، إلاّ أنّ الأسلوبية قد جعلت هذا الحضور شرطًا ضروريًا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقي ـــ من المنظور الأسلوبي ـــ هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه. أمّا البلاغة، فالمتلقي عندها لا يشكّل إلاّ جانبًا واحدًا من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال[1].

وتختلف نظرة الأسلوبية عن مثيلتها البلاغية؛ فالأسلوبية ترى أنّ النّص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما، أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر من حيث أنّ أولهما مفض إلى الآخر، أمّا البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى الفصل بين "الشكل" و"المضمون"[2].

وقد سجل الباحث "نور الدين السدّ" أهم عناصر المفارقة بين البلاغة والأسلوبية نورد منها ما يلي:

البلاغة	الأسلوبية
علم معياري	علم وصفي
ترمي إلى تعليم مادتها وموضوعها	لا تسعى إلى غاية تعليمية
يحكم بمقتضى أنماط مسبقة	تحدد بقيود منهج العلوم الوضعية[3] الوضعية[3]

ويرى الباحث "هنريش بليث" أنّ البلاغة والأسلوبية إمكانيتان لمقاربة الأدب[4].

[1] ـــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص31.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص:32.

[3] ـــ لمعرفة المزيد من الفروق، ينظر: نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص:28 .

[4] ـــ هنريش بليثHeinrich Plett : البلاغة والأسلوبية، ص:20.

3/3 الأسلوبية وعلاقتها بالنقد الأدبي:

هناك رأيان[1]:

الأوّل: يرى أنّ الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة، وعلّة ذلك أنّ اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوجهتها ـــ في المقام الأوّل ـــوجهة لغوية، أمّا النقد، فاللغة عنده هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي. معنى هذا أنّ الأسلوبية قاصرة عن تخطّي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذًا بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلاّ بعضه.

الثاني: يذهب إلى أنّ النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب، وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات ومعايير جديدة. ويعني هذا أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي وسينصرف عمّا عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكّل جانبا مهمًا في العملية النقدية مما يؤدي إلى محو النقد الأدبي وقيام أسلوبية وحدها والتي لا تستطيع أن تكون عوضًا عن النقد الأدبي.

و الملاحظ هو وجود النقد والأسلوبية معًا دون اندماج أو تغييب أحدهما للآخر، وقد يستفيدان من مناهج بعضهما.

أخيرًا نقول لعلّ هذه الدراسة النظرية تكون قد أمدّت الباحث بجملة من أدوات التحليل ووسائله، والتي سيسعى من خلالها إلى فتح المدوّنة قيد الدراسة لمحاولة استكشاف أسلوب صاحبها.

ثانيًا/ أبو الحسن الحصري القيرواني وشعره:

1/ أبو الحسن الحصري القيرواني[2]:

هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري الحصري الضرير، ورغم اختلاف المؤرخين في سنة مولده بين 415 هـــ 418 هـــ، 419هـــ،420 هـــ بالقيروان، إلاّ أنّ المحقّقيْن لشعره يؤيدان الرأي القائل بأنّ ولادته كانت سنه 420 هـــ مستندين في ذلك على بعض الأمارات الواردة في شعره، كما يشيران إلى أنّه عمي بعد ولادته مخالفين ما ذهب إليه معجم المؤلفين لعمر رضا كحالة[3].

---

[1] ـــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:37، 38.

[2] ـــ للمزيد من المعلومات حول حياة الشاعر، تراجع المقدمة الوافرة في بداية المدوّنة: أبو الحسن الحصري، تحقيق: محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي منشورات مكتبة المنار –تونس- 1963،ص:19 و ما بعدها.

[3] ـــ المرجع نفسه، ص: 23، 24.

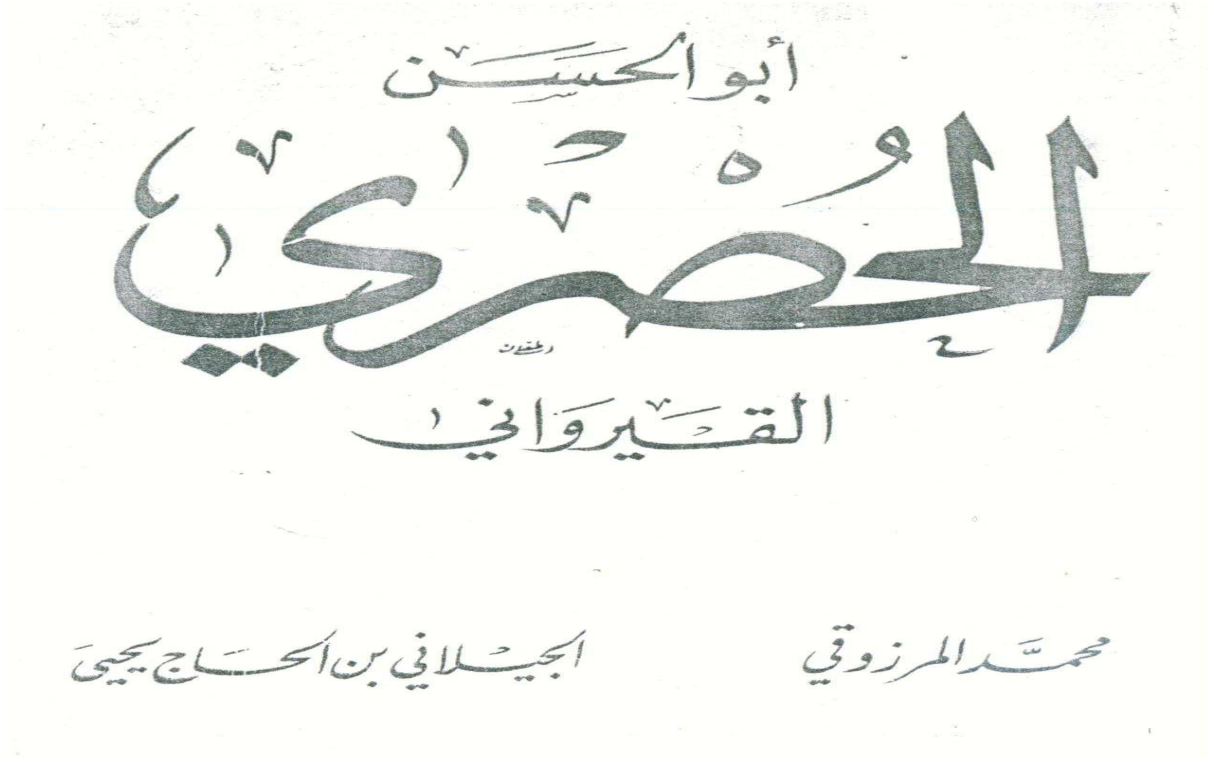
انكب على حفظ القرآن بالروايات على شيوخ عصره، كما اشتهر بفن القراءات الذي تصدّى لتدريسه في كبره، كما يرى المحققان أنّه قال الشعر في شبابه، ودليل ذلك الأبيات التي نظمها في توديع قبر والده، وهو تفنيد لمن يذهب إلى أنّ الشاعر لم يقرض الشعر إلاّ بعد انتقاله إلى الأندلس[1].

غادر القيروان إثر الزحفة الهلالية متجها شطر "سبتة" في أقصى المغرب، ومكث بها حوالي عشر سنوات(رأي المحقّقين)، ثم اجتازها إلى الأندلس التي قضى فيها أكثر من عشرين سنة مترددًا بين أمرائها حيث مدح بني عبّاد لاسيما المعتمد[2].

دخل الحصري مدينة "طنجة" من بلاد المغرب فرارًا من الاضطرابات والفتن وكان ذلك عام 483هـــ وبها توفي سنة 488 هـــ [3].

2/ شعره[4]:

اعتمدت لدراسة شعر أبي الحسن الحصري القيرواني "المدونة" الموسومة بـــ:



[1] ـــ المرجع نفسه ، ص: 25، و ما بعدها.

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص:39، و ما بعدها.

[3] ـــ المرجع نفسه ، ص:81.

[4] – المجموع الشعري المعتمد في الدراسة و الإحصاء هو ما جمعه الأستاذان "محمد المرزوقي، والجيلاني بن الحاج يحي" في المدونة، وقد أشارا إلى أن هناك أشعارا كثيرة قالها الحصري ضاعت بسبب عوامل كثيرة منها، عدم اهتمام الشاعر نفسه بجمع شعره يقول في مقدمة ديوانه (اقتراح القريح): (...والقرآن شعاري ولذلك لم أجمع أشعاري... تركتها لمن يعيبها، فيسرقها أو يدّعيها، يرثني بغير نسب، ويملكها بغير نشب حاشا ما في كتابي هذا...إلخ) أنظر: أبو الحسن الحصري تحقيق محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي منشورات مكتبة المنار –تونس- 1963، ص29.

- **تحتوي المدونة على قسمين:**

أ- القسم النثري: مخصّص لعصر أبي الحسن الحصري وحياته ورسائله وبعض المقدمات لأجزاء مدونته (المتفرقات، المعشّرات، اقتراح القريح واجتراح الجريح،...).

ب- القسم الشعري: وقد احتوى على (3327[1]) بيتا شعريًّا موزعًا على (285[2]+1) نصّا شعريًّا متفاوت العدد ما بين قصيدة مطوّلة، وطويلة، ومتوسطة، وقصيرة، وقطعة، ونتفة.

والجدول التالي يتضمّن أقسام المدوّنة ومجموع نصوص كلّ قسم وعدد أبياته ونسبها المئوية ورتبتها:

الأقسام	الصفحات في المدونة	عدد النصوص	نسبها المئوية	رتبتها	عدد الأبيات	نسبها المئوية	رتبتها
النسيب	115-112	13	%04.56	5	45	%01.35	8
المديح	124-116	11	%03.85	6	117	%03.51	4
الرثاء	129-125	7	%02.45	7	66	%01.98	7
المتفرقات[3]	135-130	17	%05.96	4	69	%02.07	6
قصيدة "يا ليل الصب.."[4]	149-143	1	%00.35	9	99	%02.97	5
ديوان المعشرات[5]	240-212	29	%10.17	3	290	%08.71	3

[1] ــ لم تدرج أبيات المخمّس ضمن هذا الإحصاء لأنّني سأتناوله منفرداً في الدراسة الصوتية، وهذا لعدّة اعتبارات، منها: تنوّع القوافي، التنويع في صور البحر، التزام ظاهرة التصريع، اعتماد نظام التخميسة...

[2] ــ لم يدرج نص المخمّس ضمن هذا الإحصاء للاعتبارات السابقة(الهامش السابق).

[3] - هناك قسمان للمتفرقات؛ أحدهما في بداية المدونة، والآخر في نهايتها.

[4] - هي قصيدة مشهورة مدح فيها أبو الحسن الحصري الأمير أبا عبد الرحمان محمّد بن طاهر صاحب "مرسية"، وتشمل 99 بيتا منها 23 بيتا الأولى في النسيب، وتخلّص في البيت الرابع والعشرين إلى مدح صاحبه. أنظر: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحيى: أبو الحسن الحصري القيرواني، ، مكتبة المنار، تونس، 1963، ص140.

[5] - سميت بالمعشرات لأن الشاعر ينسج عشر أبيات على كلّ صوت من أصوات العربية (حروف المعجم التسعة والعشرين بإدخال لام ألف (لا) في العدد وفق الترتيب المغربي لحروف المعجم الذي يتفق مع الترتيب المشرقي المعروف إلى غاية حرف الزاي (ز) ويختلف معه بعد ذلك. و هذا الترتيب المغربي هو:

(الهمزة، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ ، ر، ز، ط، ظ، ك، ل، م، ن، ص، ض، ع، غ، ف، ق، س، ش، ه، و، لا، ي)، وبالتالي نحصل على 29 قصيدة مبدوءة و مقفّاة بصوت من أصوات العربية مثل:

قافية الهمزة

أمَـــا لك يَا داء الحب دَواء — بلى عِند بعضِ النَّاس منك شفاءُ

أسِير العِدا بالمالِ يفديهِ أهلُه — ومَـــا لأسير الغَانيات فِـــــداءُ

قافية الباء

بكَت رحمَة للصّبِّ عين عَدوّه — فَما لحبيب القَلب لا يرحَم الصَّبَّا

ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح[1]	454-273	174	%61.05	1	2199	%66.09	1
ذيل اقتراح القريح[2]	490-455	29	%10.17	2	434	%13.04	2
المتفرقات	493	4	%01.40	8	08	%00.24	9
المـــــــــجـــــــمـــــــوع		1+285			3327		

الناظر في الجدول يلاحظ تبوء ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح لصدارة الأقسام سواء من حيث عدد النصوص بـــ: 174 نصًّا شعريا أو عدد الأبيات (النّفس) بـــ2199 بيتا شعريا متبوعا بديوان ذيل اقتراح القريح بـــ:29 نصًّا شعريا وبـــ:434 بيتا شعريا،(ومنه يمكن عدّ الشاعر قطبًا لشعر الرثاء المغاربي على غرار أقطاب شعراء الرثاء في المشرق[3])، ثم ديوان المعشرات ...إلخ.

غير أن الملاحظ على هذه الأقسام هو اتفاق بعضها في وحدة الموضوع، فعلى سبيل المثال يتفق ديوان اقتراح القريح مع ديوان ذيل اقتراح القريح في تضمنهما للقصائد الرثائية التي قالها في رثاء ابنه عبد الغني، كما يتفق ديوان المعشرات المتضمن لغرض النسيب مع قسم النسيب ، وقصيدة "يا ليل الصبّ" مع قسم المديح...

بـــخيلٌ بأن يحيى القَتيل بلَحظِه وأنْ يَرد الظّمآن بارِده العَذبـــا

[1] – هي نصوص رثائية في ابنه عبد الغني، وهي مرتبة وفق أصوات العربية (حروف المعجم) من حيث رويها فقط، وعلى الترتيب المغربي بإضافة (لا) حيث جرى فيها الناظم على قاعدة بدء كل صوت من أصوات العربية (حرف من حروف الهجاء) بقصيدة طويلة أو قصيدتين، ثم يتبع ذلك ببعض المقطوعات القصيرة تتراوح ما بين الأربعة أبيات والبيتين غالبا، يتكلف فيها الجناس والتورية أحيانا.

[2] – هو الآخر يشمل على 29 قصيدة رثائية وفق أصوات العربية (حروف المعجم)، لكل صوت (حرف) قصيدة تتكون من 15 بيتا متفقة البحر، إلاّ صوتا (الهمزة) و (الفاء) فإن قصيدتيهما تتكوّنان من 14 بيتا، وصوت (الياء) تتكوّن قصيدته من 16 بيتا، والقصائد مبدوءة و مقفاة بصوت من أصوات العربية، ليس هذا فحسب، بل يسلك الحصري طريقة أشد تضييقا، حيث يبدأ الحرف الأوّل من البيت الأوّل من الصوت الموالي بالصوت السابق له ،كما هو في المثال التالي:

قافية الهمزة

أتعَيني بعدَك البقـــــــاءُ وفي وفَاتـــي لكَ الوفـــــــاءُ

أوديت فاستَفتحَ المعزّى أن يَحسُن الصَّبرُ والعَزاءُ

قافية الباء

الويلُ لكَ يا حُبيِّي إنْ غَالَت غداً دونَك الذُّنوبُ

بين ضلوعِي عَليكَ نارٌ يكادُ منها الصّفا يذوبُ

قافية التاء

بتُّ أخَا الحُزنِ فيك وحدِي وصُحبتِي في السُّرورِ باتُوا

تـــاهُوا فلم يُسعدوا بدَمعٍ أيـــنَ

المـــــــــــــــــــــصا

فاة والمتـــاتُ

ولعلّه في سلوك هذا النهج إنّما يلتزم لزوم ما لا يلزم التي بدأها المعرّي، لكنّ الحصري يسلك طريقة أشد تضييقًا فيما يعرف بالقوافي الفاتحة والقوافي الخاتمة.

[3] - إميل ناصيف: أروع ما قيل في الرثاء، دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، د ت، ص: 5.

وبناء عليه سأعمد إلى ضمّ الأقسام المتحدة الغرض إلى بعضها البعض لمعرفة النصيب المحدّد لكل غرض في المدونة.

ومن هنا ستصبح القصيدة الرثائية (المخصّصة لرثاء الابن) متصدّرة شعر أبي الحسن الحصري بعدد نصوص يساوي 203 نصّا شعريّا وبنسبة 71.22% من مجموع نصوص المدونة، وبعدد أبيات يساوي 2633 بيتا شعريّا وبنسبة 79.14% من مجموع أبيات المدونة.

ثم يأتي في المرتبة الثانية غرض النسيب بمجموع نصوص يقدر بـــ:42+1 نصّا شعريا وبنسبة 15.03% من مجموع نصوص الديوان وبمجموع أبيات 480[1] بيتا شعريّا أي بنسبة 13.82% من المجموع الشعري.

وفي المرتبة الثالثة يأتي قسم المتفرقات بمجموع نصوص يساوي 21 نصًّا شعريّا وبنسبة 07.34% من مجموع نصوص المدونة، وبمجموع أبيات يقدر بـــ: 77 بيتا شعريّا و بنسبة 02.21% من مجموع أبيات المدونة.

أما غرض المديح فقد ورد في المرتبة الرابعة بمجموع نصوص يساوي 12 نصًّا شعريّا وبنسبة 04.19% من مجموع النصوص وبعدد أبيات يساوي 216 بيتا شعريّا أي بنسبة 06.22% من المجموع الشعري[2].

وأخيرا غرض الرثاء[3] بـــ 7 نصوص شعريّة، وهو نوعان: الأول خاص برثاء مدينة القيروان وهو يدخل في غرض رثاء المدن، والثاني خاص برثاء الأشخاص.

ولمعرفة نَفَس الشاعر وتصنيف نصوصه حسب حجمها نضع الجدول التالي:

نوع النص من حيث الحجم	عدده	نسبته المئوية	رتبته
المطولات (100بيت فما فوق)	1	%00.34	6
القصائد الطويلة (من 51إلى 100بيت)	14	%04.91	5
القصائد المتوسطة (من 21 إلى 50بيت)	25	%08.77	4
القصائد القصار	71	%24.91	2

[1] ـــ لم تدرج أبيات المخمس ضمن هذا الإحصاء

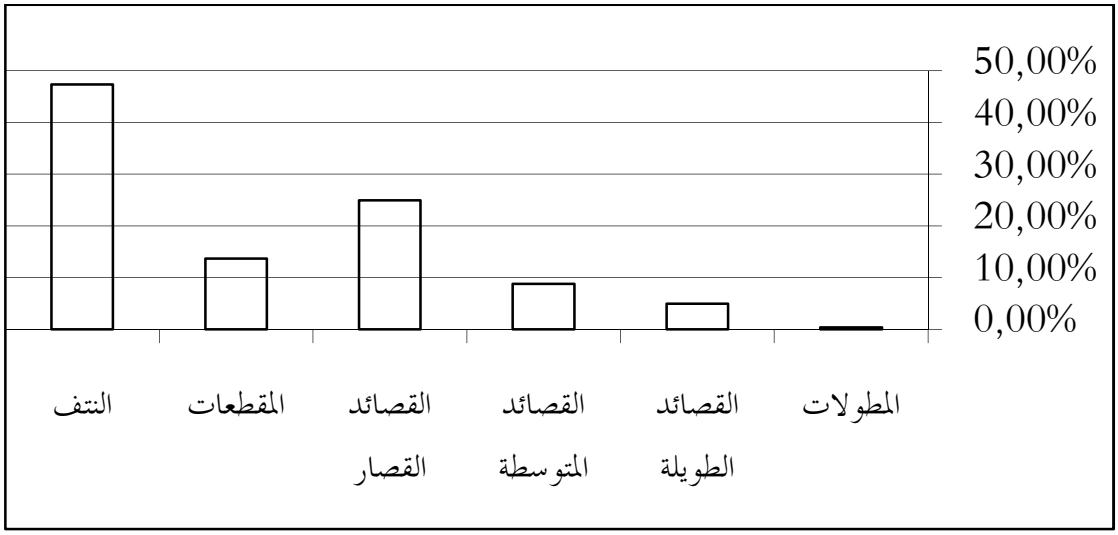
[2] – نلاحظ أن المجموع الشعري لغرض المدح يتقدم المجموع الشعري للمتفرقات، وبالتالي فهو يتبوأ المرتبة الثالثة من حيث النَّفَس.

[3] – لم يلحق هذا الغرض بديواني اقتراح القريح وذيله لأنّه خاص برثاء المدن والأمراء، بينما انفرد الديوانان السابقان برثاء الابن.

(من 7 إلى 20بيت)			
المقطعات (من 3 إلى 6أبيات)	39	%13.68	3
النتف (بيتان)	135	%47.36	1
المجـــــمـــــوع	1+285	%100	

الناظر في هذا الجدول يلاحظ تصدّر النتف للمجموع الشعري بـــ 135 نتفة وبنسبة 47.20% أي بنسبة النصف تقريبا متبوعة بالقصائد القصار بـــ 39 قصيدة قصيرة و بنسبة 24.82%. ثم المقطعات فالقصائد المتوسطة فالطويلة فالمطولات.

و التمثيل البياني التالي يوضح أكثر توزّع نصوص المدونة ونسبها المئوية من حيث الحجم:



كما أشير بأن القصيدة المطولة والقصائد الطويلة احتواها ديوان اقتراح القريح المنظوم في رثاء الابن.

وانطلاقا من الجداول السابقة يمكننا القول بأن أبا الحسن الحصري رثى وبكى ابنه أكثر مما تغزّل ومدح، فنصوص المدونة وعدد أبياتها –كما رأينا– خير دليل على ذلك.

الفصل الأول

➢ المستوى الصوتي

تمهيد

أوّلاً/ الإيقاع(البحور وصورها).

ثانيًّا/ التشكيل الصوتي في مستوى المكونات المتمّمة.

ثالثًا/المخمّس(دراسة صوتية).

تمهيد:

مفهوم الموازنات الصوتية[1]:

1 - أنظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990م، ص:11.

تقسّم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع إلى ثلاثة أقسام:

1- الوزن العروضي:

وهو ذو طبيعة تجريدية. مكوّن من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتـــادا. تمثـــل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل الذي نجده ملائما في هذه الدراسة.

2- الأداء:

ويضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص بما فيه من مدّة وشدة وارتفاع.. وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية.

3- الموازنات:

تضم الموازنات كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات.

وسيكون القسمان الأول والثالث هما مجال دراستنا التطبيقية، لأن القسم الثاني نعتمد فيه المدونة المكتوبـــة لا المنطوقة.

ولنبدأ بالقسم الأول:

أولاً: الإيقاع(البحور[1] وصورها):

1/ الدراسة الآنية[2]:

كل شعر أبي الحسن الحصري جاء وفق بحور الخليل، وقد استخدم جميع البحور الشعرية بنسب متفاوتة ـــ كما سنرى ـــ ولم يغب من هذه البحور إلاّ المضارع. وللوزن دوره الكبير وأهميته ـــ بين مختلف المكوّنـــات الصوتية المتمّمة ـــ، وبخاصة في القصيدة العربية القديمة، يقول جون كوهين:(إذا وجد صـــراع بـــين البحـــر والتركيب فإنّ البحر دائمًا هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته)[3].

---

1 - لقد اعتمدت في هذا العنصر على كل من:

أ- موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1969م.

ب- زين كامل الخويسكي و محمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001م.

ج- عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع –القاهرة-، ط1، 2003م.

د- محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير عمان – الأردن، 1991م.

2 - الجانب النظري في هذه الدراسة يُنظر: Ferdinand de Saussure فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النّصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986م، ص 101 وما بعدها...، أمّا الجانب التطبيقي فينظر كل من: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص:27. وسهام قنبر علي: خصائص الأسلوب في شعر الجواهري (دراسة تطبيقية)، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة دمشق، 1423 هـ 2002م، ص:117 وما بعدها...

3 ـــ Jean Cohenجون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م، ص:81، نقلاً عن: جرامون Grammont Le vers francais.Paris.1954.35.

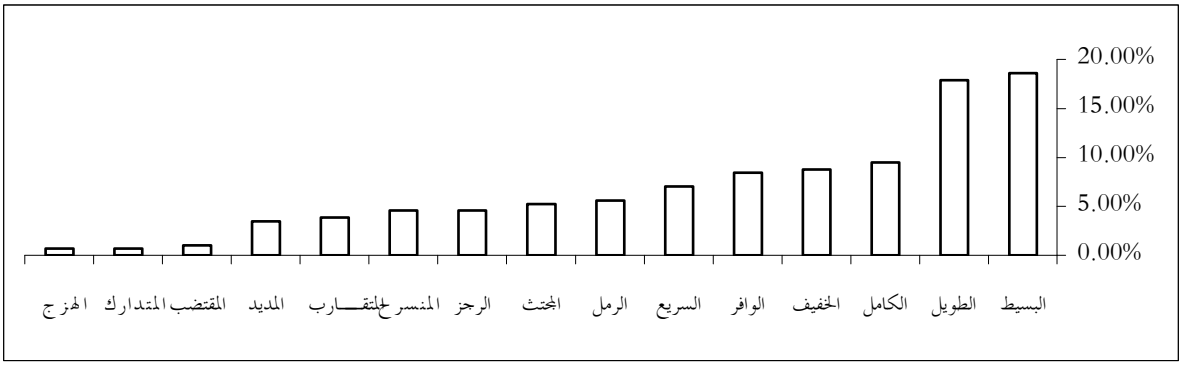
والجدول التالي يبين جميع البحور المستخدمة (تامة ومجزوءة) من حيث عدد النصوص ونسبها المئوية ومَرْتَبَة البحر.

البحر	عدد النصوص الشعرية	النسبة المئوية	المرتبة
البسيط	53	%18.53	1
الطويل	52[1]	%18.18	2
الكامل	27	%09.44	3
الخفيف	25	%08.74	4
الوافر	24	%08.39	5
السريع	20	%06.99	6
الرمل	16	%05.59	7
المجتث	15	%05.24	8
الرجز[2]	13	%04.54	9
المنسرح	13	%04.54	
المتقارب	11	%03.84	11
المديد	10	%03.49	12
المقتضب	3	%01.04	13
المتدارك	2	%00.69	14
الهزج	2	%00.69	
المجـــمـــوع	286	%100	

والتمثيل البياني التالي يجسد النسب المئوية للبحور المستعملة وفق عدد النصوص:

[1] ـــ بإضافة نص المخمس لأنّه ورد على بحر الطويل.

2 – وظّفه الشاعر في حالته المجزوءة فقط.



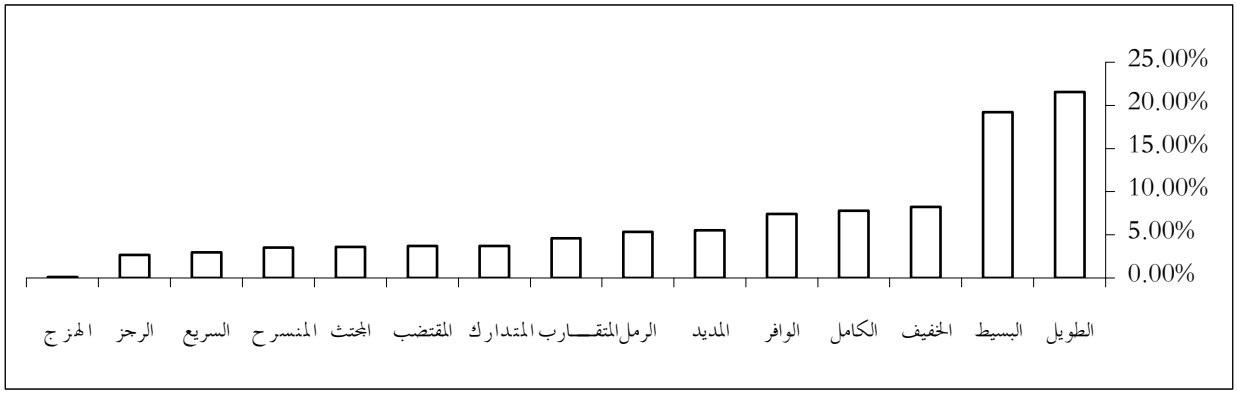
عند استقراء كل من الجدول والتمثيل البياني السابقين، نلاحظ تصدّر البسيط لريادة الترتيب، فقد نسج الشاعر عليه 53 نصًّا شعريّا، ثم يأتي في المرتبة الثانية بحر الطويل بـ 51 نصًّا شعريًّا... كما نلاحظ تساوي عدد نصوص الرجز مع عدد نصوص المنسرح، وكذلك المتدارك والهزج.

هذا على مستوى تواتر البحور وفق عدد النصوص، أما إذا راعينا مجموع الأبيات (النَّفَس) المنظوم وفق البحور (تاما و مجزوءا)، فإننا نجد اختلافا في المرتبة. لنلاحظ الجدول التالي:

البحر	عدد الأبيات الشعرية	النسبة المئوية	المرتبة
الطويل	717	%21.55	1
البسيط	639	%19.20	2
الخفيف	275	%08.26	3
الكامل	259	%07.78	4
الوافر	248	%07.45	5
المديد	183	%05.50	6
الرمل	177	%05.32	7
المتقارب	153	%04.59	8
المتدارك	124	%03.72	9
المقتضب	123	%03.69	10
المجتث	120	%03.60	11
المنسرح	117	%03.51	12
السريع	100	%03.00	13
الرجز	88	%02.64	14
الهزج	04	%00.12	15

المجمـــوع	3327	%99.93

والتمثيل البياني التالي يجسد النسب المئوية لترتيب البحور على مستوى النّفس (عدد الأبيات):



و باستقرائنا للجدول السابق وتمثيله البياني، نلاحظ أن الصدارة لبحر الطويل من حيث النَّفَس بـــ 717 بيتا شعريّا، متبوعا ببحر البسيط بـــ 639 بيتا شعرياّ...

و إذا ما قارنّا بين الجدولين السابقين (بين مراتب البحور من حيث عدد النصوص وعدد الأبيات ونسبها المئوية)، فإنّنا نتوصل إلى الملاحظات التالية:

1- تبادل المراتب بين الطويل والبسيط، ففي الوقت الذي تصدر فيه بحر البسيط الجدول من حيث عـــدد النصوص، جاء دور بحر الطويل ليتصدر الجدول الثاني من حيث عدد الأبيات.

2- الكامل والخفيف هما الآخران تبادلا المراتب، فالكامل جاء في المرتبة الثالثة من حيث عدد النصوص، وحلّ الخفيف في المرتبة الرابعة، أمّا من حيث عدد الأبيات فقد تقدم الخفيف على الكامل.

3- الوافر بقي محتفظا بالمرتبة الخامسة سواء من حيث عدد النصوص أو من حيث عدد الأبيات.

4- بحر السريع الذي وجدناه في المرتبة السّادسة من حيث عدد النصوص نراه تقهقر إلى المرتبـــة الثالثـــة عشر من حيث عدد الأبيات ليحلّ محلّه المديد.

5- الرمل هو الآخر بقي محتفظا بمرتبته السابعة سواء من حيث عدد النصوص أو من حيث عدد الأبيات (النّفس).

6- المجتث الذي كان في المرتبة الثامنة نراه تدنّى إلى المرتبة العاشرة من حيث عدد النصوص واحتلّ مكانه المتقارب.

7- الرجز تراجع هو الآخر عن مرتبته التاسعة من حيث عدد النصوص إلى المرتبة الرابعة عشر من حيـــث عدد الأبيات ليحلّ محلّه المتدارك.

8- المنسرح تأخر عن مرتبته العاشرة من حيث عدد النصوص ليأتي في المرتبة الثانية عشر من حيث عـــدد الأبيات ويحل محله المقتضب من حيث النّفس.... وترتيب بقية البحور يمكـــن ملاحظتـــها علـــى الجـــدولين

السابقين.

أمّا إذا أردنا معرفة نَفَس الشاعر في كل بحر، فيمكن لهذا الجدول الذي يصنّف نصوص المدونة حسب حجمها وتوزعها على البحور أن يوضح ذلك:

البحور	المطوّلات	الطويلة	المتوسطة	القصار	المقطعات	النتف	المجموع
البسيط	00	01	03	29	05	15	53
الطويل	00	03	04	33	03	08	1+51
الكامل	00	02	01	03	08	13	27
الخفيف	00	01	04	00	05	15	25
الوافر	00	00	04	03	04	13	24
السريع	00	01	00	00	04	15	20
الرمل	00	01	01	00	03	11	16
المجتث	00	01	01	00	00	13	15
الرجز	00	01	00	00	00	12	13
المنسرح	00	00	02	01	02	08	13
المتقارب	00	00	03	01	03	04	11
المديد	00	02	01	01	02	04	10
المقتضب	01	00	00	00	00	02	03
المتدارك	00	01	01	00	00	00	02
الهزج	00	00	00	00	00	02	02
المجموع	01	14	25	71	39	135	1+285

2/ الدراسة الزمانية:

التّام و المجزوء من البحور

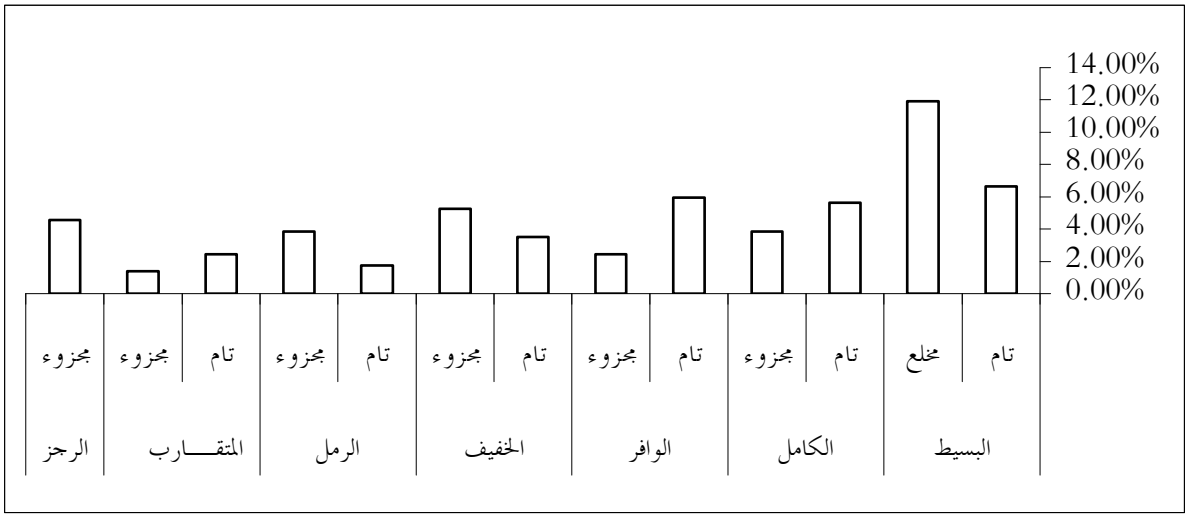
لقد استعمل أبو الحسن الحصري البحور الشّعرية تامة ومجزوءة، فالبحور المستعملة تامة فقط هي: الطّويل، السّريع، المنسرح، المتدارك، المديد، المجتث، المقتضب، و الهزج. و المجزوءة فقط هي: الرجز، والمستعملة تامة ومجزوءة هي: البسيط(تام و مخلّع)، الكامل، الوافر، الخفيف، الرمل، المتقارب.

والجدول التالي يوضّح استعمال أبي الحسن الحصري للبحور (التّامة والمجزوءة) من حيث عدد نصوصها

ومجموع أبياتها ونسبها المئوية:

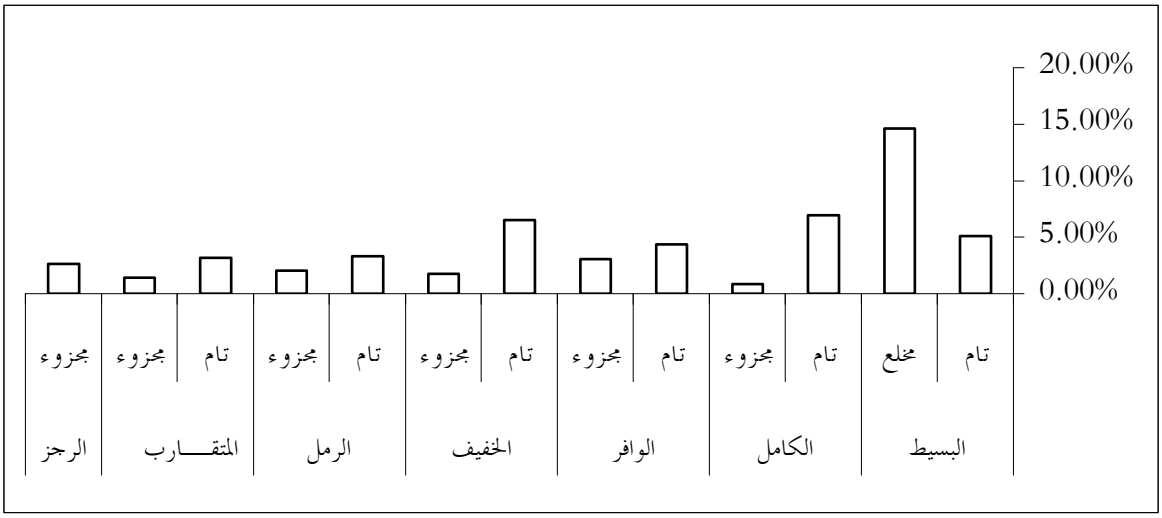
	التـــــــام				المـــــــجـــزوء			
البحر	عدد النصوص	نسبها المئوية	عدد الأبيات	نسبها المئوية	عدد النصوص	نسبها المئوية	عدد الأبيات	نسبها المئوية
البسيط	19	%06.66	171	%05.13	[1]34	%11.92	486	%14.60
الكامل	16	%05.61	231	%06.94	11	%03.85	28	%00.84
الوافر	17	%05.96	145	%04.35	07	%02.45	103	%03.09
الخفيف	10	%03.50	217	%06.52	15	%05.26	58	%01.74
الرمل	05	%01.75	110	%03.30	11	%03.85	67	%02.01
المتقارب	07	%02.45	106	%03.18	04	%01.40	47	%01.41
الرجز	00	00	00	00	13	%04.56	88	%02.64
المجموع	74	%25.93	962	%29.42	95	%33.29	877	%26.33

والتمثيل البياني التالي يوضّح نسبة عدد النصوص وفق البحور (التّامّة والمجزوءة) فقط:



والتمثيل البياني التالي يوضّح نسبة مجموع الآبيات وفق البحور (التّامّة والمجزوءة)دائمًا:

1 - مجموع هذه النصوص يمثل مخلّع البسيط.



3/ صور البحور المستعملة[1]

بعد أن رأينا البحور المستعملة ونسبها تامة ومجزوءة سواء من حيث عدد النصـــوص أو عـــدد الأبيـــات (النّفَس)، بقي لنا أن نعرج على قضية هامة ألا وهي صور البحور المستعملة، فهي تجسّد محطة أسلوبية، لأنهـــا تبرز اختيارا أو أكثر من مجموعة اختيارات.

1/3 صور بحر الطويل المستعملة في المدونة:

	الصور	الصورة 1	الصورة 2	الصورة 3
الطويل	العروض: الضرب:	مفاعلن مفاعيلن	مفاعلن مفاعلن	مفاعلن مفاعي
	تواترها	12	25	14
	المجموع	51		

نلاحظ أنّ أبا الحسن الحصري استعمل الصور الثلاث لبحر الطّويل ولكن بنسب مختلفة؛ فالصورة الأكثر ورودًا هي: (مفاعلن) ثمّ (مفاعي) ثمّ (مفاعيلن).

يقول إبراهيم أنيس: " ...أمّا حين يقع المقياس (مفاعيلن) في آخر البيت فيتخذ إحدى صور ثلاث كلّهـــا جائزة مقبولة ولكنّها تتفاوت في نسبة شيوعها في الشّعر العربي: (مفاعلن) ثمّ (مفاعي) ثمّ الصـــورة الأصـــلية

1 - للكشف عن صور البحور الموظّفة عند أبي الحسن الحصري اعتمدت على:

أ- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، د ط، 1972.

ب- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.(د ط، د ت).

ج- عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

د- مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1989م.

(مفاعيلن)"[1]، وهو ما يتوافق واستعمال الحصري.

2/3 صور بحر المديد المستعملة في المدونة:

	الصور	الصورة 1	الصورة 5	الصورة 6
المديد	العروض:	فاعلاتن	فَعِلُن	فَعِلُن
	الضرب:	فاعلاتن	فَعِلُن	فِعْلُنْ
	تواترها	03	06	01
	المجموع	10		

يبين الجدول بأنّ أبا الحسن الحصري استعمل ثلاثة صور لهذا البحر: الصّورة الأولى وهي أكثر تواترا وهي انتهاء البيت بـــ: (فَعِلُنْ) سواء من حيث عدد النّصوص أو من حيث النّفس، فقد نظم عليه الشّـــاعر ثـــلاث قصائد عدد أبياتها: (53،41،13). متبوعا بالصورة الثانية (فاعلاتن)، ثم ألأخيرة (فِعْلُنْ) التي نسج عليها نتفة واحدة.

يقول إبراهيم أنيس: "... ومن الممكن أن يقال أيضا إنّ المديد وزن قديم جدّا هجره الشعراء وأهملوا النّظم منه، ذلك لأنّا لا نرى شاعرا قديما قد نظم منه ما يستحقّ الذّكر..."[2].

والملاحظ أن ما قاله أنيس لا يتفق واستعمال هذا البحر عند الحصري، ولعلّ مرجع ذلك هو اعتماد أنيس في إحصاءاته على الشّعراء المشارقة.

3/3 صور بحر البسيط المستعملة في المدونة:

		تـــــام		مخـــــلّـــــع
	الصور	الصورة 1	الصورة 2	الصورة 7
البسيط	العروض:	فَعِلُن	فَعِلُن	فعولن
	الضرب:	فَعِلُن	فِعْلُنْ	فعولن
	تواترها	05	14	34
	المجموع	53		

الناظر في الجدول يلاحظ أن أكثر صور البسيط التام ورودًا هي (فِعْلُنْ)، ثم يأتي في المرتبة الثّانية (فَعِلُـــنْ). بينما ذهب إبراهيم أنيس في استقرائه لصور لموسيقى الشّعر العربي إلى أنّ النوع الأول من قصائد بحر البســـيط هو الذي تنتهي فيه الأبيات بوزن (فَعِلُنْ) متبوعا بـــ: (فِعْلُنْ)[3]. ولعلّ هذه أيضا ميزة يختص بها الشّعر المغربي.

1 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 61.

2 - المرجع نفسه، ص 98.

3 - السابق: من ص 71 إلى ص 75.

كما نلاحظ كثرة ورود صورة مخلّع البسيط عند أبي الحسن الحصري، وربّما يتفق ذلك مع ما ذهب إليه ابراهيم أنيس حينما قال: "... وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العـــروض بمخلّـــع البسيط، وقد أجمعوا على أن مخلّع البسيط من اختراع المولدين وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العبّاسيين... وقد نظم منه الشّعراء على قلّة في كل العصور"[1]. غير أننا نلاحظ أن العبارة الأخيرة لأنيس لا تنطبق على شعر أبي الحسن الحصري، وربما تلك أيضا ميزة لموسيقى الشّعر المغربي.

4/3 صور بحر الوافر المستعملة في المدونة:

		تـــــام	مجـــزوء
الوافر	الصور	الصورة 1	الصورة 2
	العروض: الضرب:	فعولن فعولن	مفاعلَتن مفاعلَتن
	تواترها	17	07
	المجموع	24	

يعلّق إبراهيم أنيس على هذا البحر بقوله: "... وعلى هذا فليس لهذا البحر إلاّ نوع واحد من القصائد هي التي تنتهي أشطر أبياتها بالمقياس (فعولن)[2]. وإذا كان أبو العتاهية من أكثر الشعراء نظما لمجزوء الوافر، فإن أبـــا الحسن الحصري من الشّعراء المغاربة الذين نظموا وفق هذا النموذج.

5/3 صور بحر الكامل المستعملة في المدونة:

		التـــّـــام			المـــجـــزوء	
الكامل	الصور	الصورة 1	الصورة 2	الصورة 4	الصورة 6	الصورة 8
	العروض: الضرب:	متَفاعلن متَفاعلن	متَفاعلن فَعِلاتن	فَعِلُن فَعِلُن	متَفاعلن متَفاعلاتن	متَفاعلن متَفاعلن
	تواترها	06	07	03	04	07
	المجموع	27				

يقول إبراهيم أنيس: "...وعلى هذا فالقصيدة من الكامل التّام لها 3 أحوال:

1- تنتهي أبياتها جميعا بأحد المقياسين (مُتَفَاعِلُنْ ومُسْتَفْعِلُنْ).

2- تنتهي أبياتها جميعا بصورة (مُتَفَاعِلْ ومُتْفَاعِلْ).

1 - المرجع نفسه، ص 118، 119.

2 - المرجع نفسه، ص 76.

3- تنتهي أبياتها جميعا بصورة (مُتْفَا)

... أمّا النوع الأول فهو أكثر دورانا في الشّعر العربي، وقد نُظم منه معظم الأشعار التي جاءت من هـذا البحر،... أما الحال الثالثة فهي نادرة في الشّعر العربي"[1].

وحين نسقط هذا الكلام على الجدول نلاحظ توافقه معه إلى حدّ كـبير، فالصـورتان الأولى والثانيـة متقاربتان بينما جاءت الصورة الثالثة أقل من ذلك.

أمّا مجزوء الكامل فقد ورد على صورتين:

إحداها: ـــ وهي الأكثر ورودا ـــ صورة(مُتَفَاعِلُنْ).

الثانية: صورة (مُتْفَاعِلاَتُنْ).

أمّا الصورة الثالثة التي لم ترد عند أبي الحسن الحصري فهي(مُتْفَاعِلاَتْ).

6/3 صور بحر الهزج المستعملة في المدونة:

		التـــــــــــــام
الهزج	الصور	الصورة 1
	العروض:	مفاعيلُن
	الضرب:	مفاعيلُن
	تواترها	02
	المجموع	02

وقد نسج الحصري وفق هذا البحر نصّين فقط، وهما عبارة عن نتفتين. وعن هذا البحر يقـول إبـراهيم أنيس:

" وقد ظلّت نسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تجاوز 1% من مجموع الأشعار، وبقيت هذه النسبة كذلك في كل العصور المتأخرة... ولا نكاد نعثر على الهزج في أشعار العباسـيين إلا في صـورة مقطوعات قصيرة نُظمت لتُغنى وتُلحّن، وهذا سر تسمية العروضيين له بالهزج"[2].

7/3 صور بحر الرجز المستعملة في المدونة:

		المجزوء
	الصور	الصورة 3

1 - السابق: من ص: 64 إلى 66 بتصرّف.

2 - المرجع نفسه، ص :111، 112.

الرجز	العروض: مستعلُن الضرب: مستعلُن	
	تواترها	13
	المجموع	13

يبرز الجدول اعتماد الحصري على مجزوء الرجز دون التام منه، كما نلاحظ تخلّص الشّاعر من الطريقة السّابقة في نظم هذا البحر والتي كانت تعتمد على: التزام التصريع، التزام القافية الواحدة في كل شطر من أشطر الأرجوزة[1].

8/3 صور بحر الرمل المستعملة في المدونة:

		التّام	المجزوء
الرمل	الصور	الصورة 3	الصورة 5
	العروض: فاعلا الضرب: فاعلا	فاعلا فاعلا	فاعلاتن فاعلاتن
	تواترها	05	11
	المجموع	16	

عند استقرائنا للجدول نلاحظ ارتفاع نسبة المجزوء على التام.

يقول أنيس: "فإذا استعراضنا ما روي من أشعار قديمها وحديثها لا نكاد نظفر إلا بنوع واحد وهو ذلك الذي يتكون الشطر منه كما يلي: فاعلاتن، فاعلاتن وقد جاء بالأغاني من هذا الوزن مقطوعات قصيرة..."[2].
قصيرة..."[2].

لكنّنا نلاحظ بأن الحصري لم يلتزم بنسج المقطّعات وفق هذا النّموذج بل تجاوز ذلك إلى نظم قصيدة من 45 بيتا، ولعل لجوء الشاعر إلى هذا التّميّز هو نوع من التجديد في الشّعر العربي اضطلع به شاعر مغربي.

9/3 صور بحر السريع المستعملة في المدونة:

	الصور	الصورة 1	الصورة 2	الصورة 3
السريع	العروض: فاعلُن الضرب: فاعلانْ	فاعلُن فاعلانْ	فاعلُن فاعلُن	فاعلُن فِعْلُنْ

1 - السابق: ص: 132.

2 - المرجع نفسه، ص: 124.

	تواترها	02	09	08
	المجموع	20=[1]1+19		

نلاحظ بأن الصورة المعتمدة أكثر عند الحصري في هذا البحر هي صورة (فاعلُن) تليها صورة (فِعْلُنْ) وأخيراً (فاعلانْ). والصّورة الأولى هي الأكثر شيوعا وأحبّها إلى النّفوس[2].

10/3 صور بحر المنسرح المستعملة في المدونة:

المنسرح	الصور	الصورة 2	
	العروض: مسْتعِلُن الضرب: مسْتعِلُن	مسْتعِلُن مفعولُن	
	تواترها	09	04
	المجموع	13	

يقول أنيس عن المنسرح: "... أمّا القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوّع. وحين نستعرض ما جاء من هذا البحر في الشّعر القديم والحديث نرى أن أكثر ما يجيء هذا البحر على الوزن الآتي: مُستفعلن مفعولاتُ مُستعلنْ"[3].

11/3 صور بحر الخفيف المستعملة في المدونة:

		التّـــــام	المـــجـــزوء
الخفيف	الصور	الصورة 1	الصورة 4
	العروض: فاعلاتُن الضرب: فاعلاتُن		مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
	تواترها	10	15
	المجموع	25	

الناظر في الجدول يلاحظ أن مجزوء الخفيف أكثر ورودا من التّام، أمّا صورة هذا المجزوء فهي: فاعلاتنْ، متَفْعِلُنْ في كلّ شطر وهي الصورة الأكثر شيوعا في الشّعر العربي سواء عند القدماء أو المحدثين حسب

1 - نتفة رقم 237 ص 437 سقطت كلمتا قافيتها، وبالتالي يتعذّر معرفة صورتها.

2 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص 90.

3 - المرجع نفسه، ص: 95.

إحصاءات إبراهيم أنيس[1].

12/3 صور بحر المقتضب المستعملة في المدونة:

المقتضب	الصور	الصورة 1
	العروض: الضرب:	مسْتعلُن مسْتعلُن
	تواترها	03
	المجموع	03

يقول أنيس في عنصر (تيسير الأوزان): "نعرض هنا للبحور كما استنبطها الخليل متخذين نفس التسمية التي خلعها على كلّ منها، ومهملين تلك البحور التي لم ترد لها شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة كالمقتضب والمضارع"[2].

وإذا كان الحصري قد أهمل المضارع فإن المقتضب قد نسج عليه ثلاثة نصوص إحداها المطوّلة الوحيدة في المدوّنة والمكوّنة من 119 بيتاً على روي الرّاء. وقد يكون هذا الخروج ميزة للشعر المغربي من جهة، ولاعتماد أنيس المطلق ـــ في إحصاءاته ـــ على الشّعر والشّعراء المشارقة كما يظهر من احصاءاته.

13/3 صور بحر المجتث المستعملة في المدونة:

المجتث	الصور	الصورة 1
	العروض: الضرب:	فاعلاتُن فاعلاتُن
	تواترها	15
	المجموع	15

ذكر إبراهيم أنيس عن هذا الوزن ما يلي:(...ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة، أغلب الظن أنّها كانت تلحّن ويتغنّى بها، وقد ظلت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة جدّا...)[3].

لكن ما نلاحظه أنّ الحصري نسج وفق هذا الوزن 15 نصًّا شعريا؛ تتوزّع حسب ما يلي: قصيدة طويلة (53) بيتا، وقصيدة متوسطة(41) بيتا، و(13) نتفة، وبالتالي يحقّ لنا القول بأنّ الحصري أعطى نَفَسًا جديدا لهذا الوزن من خلال خروجه به من المقطوعات إلى القصائد الطويلة والمتوسطة رغم جدّة هذا الوزن الشعري

1 - السّابق: ص: 123.

2 - المرجع نفسه، ص:59.

3 - المرجع نفسه، ص: 115.

كما قال إبراهيم أنيس.

14/3 صور بحر المتقارب المستعملة في المدونة:

		تـــــام		مجـــزوء
المتقارب	الصور	الصورة 1	الصورة 3	الصورة 5
	العروض: الضرب:	فعولُن فعولُن	فعولُن فَعَلْ	فَعَلْ فَعَلْ
	تواترها	01	06	04
	المجموع	11		

يبرز الجدول أنواع صور بحر المتقارب التي وظفها الشاعر حيث تبدو لنا الصورة الثالثة أوّلاً في المتقـــارب التّام، ثم الصورة الخامسة في مجزوء المتقارب، وأخيراً الصورة الأولى في المتقارب التّام، وعن هذا البحر يقـــول أنيس: "...

و لهذا يمكن أن تقسم القصائد التي ترد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت في الشعر العربي، ورويت لها القصائد المتعددة، ولكنها ليست بنسبة واحدة في الشيوع، فأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعا هو الوزن الآتي:

فعولن، فعولن، فعولن، فَعُو

أي أن ينتهي كل بيت من القصيدة الواحدة بالوزن (فَعُو) بدلا من (فعولن)، ولا بد من التزام هذا في كل الأبيات..."[1].

15/3 صور بحر المتدارك المستعملة في المدونة:

		الخَـــبَـــــــب
المتدارك	الصور	الصورة 1
	العروض: الضرب:	فَعِلُن فَعِلُن
	تواترها	02
	المجموع	02

يقول أنيس عن هذا الوزن: "... وأول ما يمكن أن يسترعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكـــاد تكون متفقة في كل كتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها، تبدو عليها الصـــنعة والتكلّف... فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء.

1 - السابق: ص: 86.

و قد ذكر أهل العروض أن وزن الشطر من هذا البحر:

فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن

غير أنهم يكادون يجمعون على أن (فاعلن) هنا تجيء دائما إما (فَعِلُنْ) أو (فَعُلُنْ)، فقد جاء بحاشية الدمنهوري ما نصه: (حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالما، وأن المطّرد استعماله مخبونا... لذلك نؤثر هنا أن نقصر أحوال المتدارك على الوزن الشّاعر الذي رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصري...)[1].

لقد أصاب أنيس في إشارته إلى رائعة الحصري "يا ليل الصّب..." 99 بيتا (القصيدة الطويلة الأولى في المدوّنة)وقد جاءت على بحر المتدارك في صورته المخبونة وهي القصيدة التي لاقت رواجا كبيرا وعارضها كثير من الشعراء.

أخيرًا نقول أنّ الناظر في الجداول السابقة يلاحظ الاختيارات التي لجأ إليها أبو الحسن الحصري (أنواع صور البحور الواردة وعددها) وبالتالي فصور البحور المتبقية غير معتمدة (مهملة).

4/ القافية:

عرّفها الخليل بأنها (آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله)[2].أما محمد الهادي الطرابلسي فقد قال عنها ما نصّه : (فالقافية عندنا تتمثّل في العنصر أو تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة؛ ومن هذه العناصر منها ما هو صامت ومنها ما هو مصوّت)[3].فالقافية إذًا شكل من أشكال التكرار الصّوتي في خاتمة البيت.وهي ظاهرة ترجع إلى النغم و اللحن...وهي اختيار من الحقل الصوتي المناسب على غرار الحقل الدّلالي، ويعتمد على الاتفاق في الحرف الأخير الذي يكون رويًّا[4].

والقافية أنواع:

1/4 القافية من حيث اللّقب:(بحسب حركاتها التي تفصل بين ساكنيها)

يمكن للجدول التالي أن يبرز أشكال هذا النّوع من القافية عند الحصري.

نوع القافية	تواترها في المدونة	نسبتها المئوية	رتبتها
المترادف:[/00]	2	%00.70	4
المتواتر:[/0/0]	158	%55.63	1

1 - السابق:من ص 103 إلى ص 105 بتصرف.

2 - شكري محمد عيّاد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط1، 1968، ص:89.

3 - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيات، ص:38.

4 ــ معمّر حجيج: الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع9، جانفي2004م ص:179.

المتدارك:[0//0/]	77	%27.11	2
المتراكب:[0///0/]	47	%16.54	3
المتكاوس:[0////0/]	00	%00	/
المجمـــــوع	[1]284		

إذًا ما نلاحظه هو تصدّر قافية المتواتر بـــ158نصًّا شعريا وبنسبة 55.63% متبوعة بقافية المتـــدارك ثمّ المتراكب ثمّ المترادف، كما نلاحظ غياب قافية المتكاوس.

2/4 القافية من حيث التقييد و الإطلاق: (حسب حروفها "حرف الروي")

أ– القوافي المقيدة:(وهي ما يكون حرف الروي فيها ساكنا)[2].

إذا تفحصنا مدونة أبي الحسن الحصري وجدنا 12 نصًّا شعريا من نوع القافية المقيّدة أي بنسبة 4.22% من مجموع نصوص المدونة.أما مجموع أبياتها فهو 160 بيتًا شعريا أي بنسبة 4.81% من مجمـــوع أبيـــات المدونة.

الملاحظ هو أن نسبة نَفَس الشّاعر في القافية المقيّدة أرفع بقليل من نسبة اتجاهه إليه أي عـــدد النّصـــوص الشعرية في المقيّد.

والقافية المقيّدة عنده يمكن تصنيفها إلى قسمين:

القسم الأوّل: مقيّدة مجرّدة من التأسيس والرّدف ويمثّلها10 نصوص أي بنسبة 3.52% من مجمـــوع نصوص المدوّنة، وبعدد أبيات يقدّر بـــ:155بيتا شعريا وبنسبة 4.66%.

القسم الثّاني: مقيّدة مردوفة ويمثّلها نصّان أي بنسبة 00.70%و بعدد أبيات يقدّر بـــ:5 أبيـــات أي بنسبة 00.15%.

الملاحظ على هذين النوعين من القافية هو ارتفاع نسبة القافية المقيّدة المجرّدة من التأسيس والرّدف علـــى نسبة القافية المقيّدة المردوفة سواء من حيث عدد النصوص أو نسبة النَّفَس.

و الجدول التّالي يبيّن توزّع عدد نصوص القافية المقيّدة وفق بحور الشعر العربي:

رقم النّص في	الصّفحة	مطلع النّص	البحر	عدد	كلمة

1 – أذكّر بأن عدد نصوص المدونة المعتمد في الإحصاء هو" 284"بإخراج نص المخمس لأنه سيعالج منفردا وكذلك نتفة رقم237ص:437(قلت وحاشا...)لسقوط كلمتي قافيتها.

2 – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة السعادة بمصر، ط3، 1383هـــ /1963 م، ج1، ص:40.

المدوّنة				الأبيات	القافية
5	113	أعبد ريّان...	السّريع	03	سَقِيـــمْ
97	291	فؤادي وفود الحدث...	مجزوء المتقارب	37	الحَدَثْ
102	295	ولدي يوم موته...	مجزوء الخفيف	02	عبَثْ
152	349	عجبا حاربني فيك...	الرّمل	05	وَكَظْ
157	357	فزت يا فاقد الثّلاثة...	الخفيف	03	تَمَسَّـــكْ
172	374	يسبقني لذكره...	مجزوء الرّجز	02	وَثَـــمْ
202	404	تندّم حسّادي...	الطّويل	02	يَـــزِغْ
212	410	عطف الغانيات...	مجزوء الخفيف	02	أصِـــفْ
213	411	لا شفاني الدّمع...	الرّمل	98	الغرَقْ
230	431	منّ بالرّيّ...	الرّمل	02	عطَـــشْ
242	443	شفى موتك...	الطّويل	02	ارعَـــوَوْا
285	493	وشاعرٍ من شعراء الزّمان...	السّريع	02	الحِسَانْ
المجموع: 12				160	

الناظر في الجدول السّابق يلاحظ أنّ توزّع نصوص القافية المقيّدة وفق بحور الشّعر العربي وردت حسب التّرتيب التالي:

الرّمل (تام)، والخفيف (01 تام، 02 مجزوء)كلاهما بـــ03 نصوص متبوعين بالسّريع والطويل كليهمـــا بنصّين، ثم بمجزوئي المتقارب والرجز كليهما بنصٍّ واحد.

وما نلاحظه هو استعمال الشاعر للقافية المقيدة من غير أن يسبقها مدّ، (وهي قليلة في الشعر العـــربي لأن فيها عسر شديد في البحور الطوال، إلاّ في بحري الرمل والمتقارب لخفّتهما)[1].

أما الرويّ المستعمل في القافية المقيدة ـــ كما نلاحظ في الجدول ـــ هو الميم مرتين والثاء مرتين ثم (النون، الظاء، الكاف، الغين، الفاء، القاف، الشين، الواو) مرّة واحدة، وكان نَفَسُه أكبر في القاف بـــ98 بيتا، ثم في الثاء بـــ37 بيتا ثم الظاء بـــ5 أبيات ثم الميم والكاف بـــ3 أبيات...

ويعزى هذا التنويع في القافية المقيدة وكذلك القافية المطلقة ـــ كما سنرى بعد حين ـــ إلى نسج الشـــاعر وفق أصوات العربية سواء في القوافي الخاتمة أو الفاتحة أو حتى قوافي الأشطر كما هو الحال في المخمس.

ب– القوافي المطلقة: (فالمطلق من القوافي ما كان موصولا أو محركا)[2].

1 – السابق، ص: 40.

2 – محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص:195.

وعدد نصوصها في المدونة هو 272 نصًّا أي بنسبة 95.78% أما عدد أبياتها فهو 3165 أي بنسبة 95.19%، مقابل عدد نصوص القافية المقيدة ــ كما رأينا ــ 12 نصّا وبنسبة 4.22% وبعدد أبيات يقدر بـــ160 بيتا وبنسبة 4.81%. وما نلاحظه هو ارتفاع نسبة القافية المطلقة وتراجع القافية المقيدة إذا ما قارنّا هذه النسب بما توصل إليه إبراهيم أنيس في احصاءاته [1].

وهذه القافية تتوزع وفق الأشكال التالية:

ب/1- القافية المطلقة المجرّدة: وعدد نصوصها 121 نصًّا أي بنسبة 42.60%.

ب/2- القافية المطلقة المردوفة: وعدد نصوصها 163 نصًّا من مجموع نصوص الديوان أي بنسبة 57.39%.وتتوزّع نصوص القافية المردوفة حسب ما يلي:

نوع الردف	عدد نصوصه	نسبته المئوية
بالألف	95	%58.28
بالياء	32	%19.63
بالواو والياء معاً	19	%11.65
بالواو	17	%10.42
المجموع	163	

يبيّن الجدول بأنّ النصوص المردوفة بالألف تأتي في المقدمة متبوعة بنصوص الياء ثمّ النصوص الممزوجة بين الواو والياء معاً وأخيرا النصوص المردوفة بالواو فقط.

ب/3- القافية المطلقة المؤسسة: وعدد نصوصها 15 نصًّا وبنسبة 05.28%.

أخيرًا يمكن القول أنّ القافية تؤدي دورًا رئيسيًا في موسيقى القصيدة، فهي ترديد لصوت نهائي، وليست مجرد ترديد لصوت[2]، لأنها تعمل بين بيت وبيت، في حين يعمل الترصيع داخل البيت، وقد يتكرّر في أبيات أخرى ــ كما سنرى في موقع دراسته ــ، وبالتالي يمكن الحديث عن تجانس صوتي داخلي(الترصيع) في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية[3].

5/الروي:

وهو أقلّ ما يمكن أن يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ...فلا يكون الشعر مقفًى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرّر في أواخر الأبيات[4].

---

1 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص:260.

2 ــ Jean Cohen جون كوين: النظرية الشعرية، ص:101.

3 ــ المرجع السابق، ص:109.

4 ــ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 247.

أو هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميمًا أو نونًا أو عينًا...والروي إمّا ساكن أو متحرك...[1]

1/5 تنويع الشاعر في أصوات الروي:

لقد نسج الحصري نصوصه الشعرية وفق أصوات اللغة العربية (التسعة والعشـــرين) بإضـــافة "لا" وفـــق الترتيب الذي اعتمدته الطريقة المغربية، و الجدول التالي يضبط عدد النصوص ومجموع الأبيات التي قالها الشاعر في كل صوت من أصوات العربية ونسبها المئوية ورتبتها بين سائر الأصوات:

الرقم	الصوت	مجموع النصوص	نسبها المئوية	الرتبة	مجموع الأبيات	نسبها المئوية	الرتبة
01	الهمزة	04	%01.40	27	90	%02.70	18
02	ب	13	%04.57	06	127	%03.81	07
03	ت	12	%04.22	08	115	%03.45	09
04	ث	09	%03.16	15	104	%03.12	11
05	ج	06	%02.11	25	79	%02.37	24
06	ح	10	%03.52	10	99	%02.97	12
07	خ	03	%01.05	28	46	%01.38	28
08	د	15	%05.28	03	231	%06.94	02
09	ذ	10	%03.52	11	78	%02.34	25
10	ر	15	%05.28	04	319	%09.59	01
11	ز	10	%03.52	12	84	%02.52	20
12	س	09	%03.17	16	109	%03.28	10

[1] ـــ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص:136.

13	ش	07	%02.46	24	74	%02.22	26
14	ص	08	%02.82	20	81	%02.43	22
15	ض	09	%03.16	17	95	%02.85	15
16	ط	09	%03.16	18	92	%02.77	17
17	ظ	08	%02.81	21	79	%02.37	23
18	ع	08	%02.81	22	98	%02.95	13
19	غ	09	%03.16	19	73	%02.19	27
20	ف	10	%03.52	13	98	%02.95	14
21	ق	13	%04.57	07	186	%05.59	05
22	ك	10	%03.52	14	124	%03.73	08
23	ل[1]	(12ل+9لا)= 21	%07.39	01	(123ل+90لا)= 213	%06.40	03
24	م	14	%04.93	05	172	%05.17	06
25	ن	18	%06.34	02	193	%05.80	04
26	هـ	11	%03.87	09	95	%02.85	16
27	و	08	%02.81	23	83	%02.49	21
28	لا	عدد نصوصها 09 أما مجموع أبياتها فهو 90 بيتا وقد حُوّلا إلى روي اللام باعتبارها قافية خطّية.					
29	ي	05	%01.76	26	88	%02.64	19
	المجمـــوع	284			3325		

الناظر في الجدول يمكن أن يحدث تصنيفا لتسلسل أصوات اللغة العربية في اعتمادها رويا ـــ عند الشاعر ـــ سواء من حيث عدد النصوص أو مجموع الأبيات (النَّفَس):

1- تواتر الأصوات من حيث عدد النصوص: يمكن تقسيمها إلى 4 مجموعات:

أ- الأصوات الواردة رويًّا بكثرة: هي: (ل، ن، د، ر، م، ب، ق، ت).

ب- الأصوات المتوسطة الشيوع: هي:(هـــ، ح، ذ، ز، ف، ك، ث)

ج- الأصوات القليلة الشيوع: هي:(س، ض، ط، غ، ص، ظ)

د- الأصوات النادرة في مجيئها رويّا هي: (ع، و، ش، ج، ي، الهمزة، خ)

1 - عدد نصوص روي اللام هو 12 وعدد أبياته هو 123، وقد أضيفت إليه نصوص روي لام ألف (لا) وعددها 09 وكذا مجموع أبياته 90 بيتا، لأنه متصل به صوتيّا.

2- تواتر الأصوات من حيث مجموع الأبيات (النّفس): ويمكن تقسيمها هي الأخرى إلى 4 مجموعات:

أ- الأصوات الواردة رويّا بكثرة هي: (ر، د، ل، ن، ق، م، ب، ك).

ب- الأصوات المتوسطة الشيوع هي: (ت، س، ث، ح، ع، ف، ض).

ج- الأصوات القليلة الشيوع هي: (ه، ط، الهمزة، ي، ز، و).

د- الأصوات النادرة في مجيئها رويّا هي: (ص، ظ، ج، ذ، ش، غ، خ).

وإذا أردنا ترتيب الأصوات حسب النصوص وحسب النّفس-عند الحصري-فإننا نصل إلى:

ورود الأصوات(م، ل، د، ر، ن، ق، ب)بكثرة سواء على مستوى النصوص أو على مستوى النّفس.

بينما نجد في مؤخرة الترتيب سواء على مستوى النصوص أو على مستوى النَّفَس كل من الأصوات(خ، ش، ج...)

ولمعرفة مدى (شيوع أو قلّة أو ندرة) أصوات اللغة المستعملة رويًّا في شعر الحصري واستعمال هذه الأصوات بصفة عامة في الشعر العربي، فإننا سنذكر ما قاله إبراهيم أنيس في إحصاءاته: "ونحن حين نستعرض الشعر العربي قديمه وحديثه نلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًّا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها، فوقوع الراء رويّا كثير شائع في الشعر العربي، في حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر. ويمكن أن تقسّم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

(أ)- حروف تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء. اللاّم. الميم. النون. الباء. الدال. السين. العين.

(ب)- حروف متوسطة الشيوع: وتلك هي: القاف. الكاف. الهمزة. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

(ج)- حروف قليلة الشيوع: الضاد. الطاء. الهاء. التاء. الصاد. الثاء.

(د)- حروف نادرة في مجيئها رويّا: الذال. الغين. الخاء. الشين. الزاي. الظاء. الواو.

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة..."[1].

أول ما نلاحظه هو أنّ هناك اتفاق (بين الحصري وأنيس) حول الأصوات(ر، ل، م، د، ن، ب،...)في أنّها أكثر ورودًا في الشعر العربي.

أمّا في مؤخرة الترتيب فنجد كل من الأصوات(خ، و، ش، ظ،...)

أمّا باقي الأصوات فيمكن اعتبارها من المتوسطة أو القليلة الشيوع سواء عند الحصري أو في الشعر العربي.

ولكن ومع هذا نؤكد بأنّ الحصري ومن خلال نسجه على كل أصوات العربية يكون قد تجاوز نظرية (قلّة هذا الصوت أو ندرته)، وبذلك يكون قد جارى أبا العلاء المعرّي ـــ في لزومياته ـــ في ركوبهما القوافي الحوش،

1 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 248،247.

وهي(ث، خ، ذ، ظ،...)[1]. فهو يبرز معاناته في ركوب قافية الظاء وهو يؤبن ابنه[2].

وللحصري خصائص أخرى في استعمال بعض الأصوات اللغوية رويّا، منها:

1- استعمال الصوت المشدّد رويّا لبعض قصائده،كما هو الحال مع الياء حيث استعملها مشدّدة ثلاث مرّات؛(الأولى في قافية المعشرات(ص240) 10أبيات، والثانية في قافية اقتراح القريح(ص450)53بيتًا شعريّا، والثالثة في ذيل اقتراح القريح (ص489) 16بيتاشعريّا، وإذا كانت القافية الأولى قد زاوج فيها بين الإدغام وعدمه فإنّه في الثانية والثالثة قد التزم الإدغام من بداية القصيدتين إلى نهايتهما، وهذه ميزة أسلوبية صوتية، يقول عبدا لله المجذوب (الحروف المشدّدة كلّها عسرة لاسيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروي من المطلع إلى النهاية، وهذا قليل...)[3].

2- الإكثار من النسج على بعض الأصوات النادرة الاستعمال رويّا وبشروط، ومنها أصوات المدّ (ا، و، ي)،والهاء، وتاء التّأنيث، والكاف، فقد نسج عليها العديد من القصائد والنتف مع اعتماد الشّروط الخاصّة بهذه الأصوات عندما ترد رويّا. ومن أمثلتها:

تاء التّأنيث: فقد اعتمدها رويّا في قافية التّاء في المعشّرات (ص214) مع اعتماد حرف الباء المشدّد قبلها في كلّ القصيدة[4].

الكاف: حيث وردت صوتا أصليًّا في بنية الكلمة المعتمدة في القافية مثل ما هو الحال في قافية الكاف (ص 351) بينما وردت ضميراً في النصّ الشّعري الوارد في (نص رقم: 156 ص357) حيث سُبِقت بمدّ [5].

الهاء: حيث وردت صوتا أصليًّا في بنية الكلمة المعتمدة في القافية في كثير من نصوص الهاء مثل:(نص رقم:235 ص437)، بينما وردت ضميرا في قافية الهاء الواردة في (نص رقم: 232ص433) حيث سُبِقت بمدّ[6].

الواو: حيث وردت صوتا أصليًّا متحركا في بنية الكلمة المعتمدة في قافية الواو في جلّ نصوص المدونة، مثل: (ص 238 المعشرات و ص 439 اقتراح القريح...)[7].

الياء: حيث جاء بها مشدّدة كروي في (اقتراح القريح ص 450، وكذلك في ذيل الاقتراح ص488)، وتوافر

---

1 – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص:63.

2 – يقول الحصري في ركوبه لهذه القوافي العسيرة:

غابت لتأبينك يا واحدي قافية الظاء فكيف الطّـــــــا (مدونة الحصري، ص: 342ب:11)

3 – عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص46.

4 – أنظر: مصطفى حركات: قواعد الشّعر، ص:201.

5 – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص:151.

6 – إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص:256.

7 – السابق، ص: 256.

هذا الشرط (الإدغام) يجيز اعتماد الياء رويا[1].

هذا عن تنوّع أصوات الروي كـــ(صوامت) في المدوّنة.

2/5 أصوات الروي المعتمدة من حيث المخرج والجهر والهمس:

أمّا إذا أردنا أن نعرف مخارج النطق لأصوات الروي التي قد تمتّعت أصواتها بنسبة تردد عالية[2]، فـــإنّ النتيجـــة ستكون كما يلي:

أ ـــ على مستوى تواتر النصوص:

كانت الصدارة ـــ كما هو موضّح في الجدول ـــ لصوت(ل)متبوعًا بـــ (ن) ثمّ (د) ثمّ(ر) ثمّ(م).وبالتالي يمكن القول أنّ الصدارة كانت للأصوات الذلقية[3]، وهي(ل، ن، ر)، بينما تصنّف الدراسات الحديثة(ل، ر)بأنهمـــا صوتان نطعيان أسليان[4]، ثمّ الصوت النطعي(د)ثم الصوت الشفوي(م)هذا من حيث تواتر الأصوات المتصـــدرة من حيث عدد النصوص.

ب ـــ على مستوى الأبيات(النّفس):

أمّا من حيث تواتر الأبيات فالأمر لا يختلف كثيرًا؛ فالصدارة كانت للأصوات التاليـــة متتابعـــة(ر، د، ل، ن، ق،..)أي الذلقي(ر) فالنطعي(د)، فالذلقيان(ل، ن)، فاللهوي(ق).

أمّا من حيث الجهر والهمس[5]:

فالأصوات (ن، د، ر، ل)من الأصوات المجهورة.

أمّا (ق)فهو من الأصوات المفخمة.

وترتيب أصوات الروي في الجدول السابق يعكس أنّ الصدارة كانت للأصوات المجهورة رغم نســـج الشـــاعر على كلّ حروف المعجم.

3/5 حركات الروي أو (المجرى):

أمّا حركاته (المجرى) أو الصوائت التي تلحقه فيمكن للجدول التالي أن يوضّحها أكثر سواء على مستوى النصوص أو على مستوى عدد الأبيات(النفس):

---

[1] – مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص: 200.

[2] ـــ استفدت في تصنيف هذا الترتيب من: أحمد فتحي عبد الفتّاح عبد الله: شعر الأحوص الأنصاري، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور عاطف جودة نصر، جامعة عين شمس، كليّة الآداب، قسم اللغة العربية 2004م، ص:54.

[3] ـــ لمعرفة مخارج أصوات الروي رجعت إلى كلّ من:

أ ـــ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مكتبة مشكاة الإسلامية، ص:9.(نسخة إلكترونية للكتاب).

ب ـــ عبد القادر عبد الجليل: المدارس المعجمية"دراسة في البنية التركيبية"، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1430هـــ ،2010م، ص:118.

[4] ـــ أنظر: خولة طالب الإبراهيمي:مبادئ في اللسانيات،دار القصبة للنشر، 2000م، ص:56.

[5] ـــ المرجع نفسه، ص:58.

الروي	الروي المضموم		الروي المفتوح		الروي المكسور		الروي الساكن		المجـــاميـــع	
	عدد النصوص	عدد الأبيات	عدد النصوص	عدد الأبيات	عدد النصوص	عدد الأبيات	عدد النصوص	عدد الأبيات	مجموع النصوص	مجموع الأبيات
الهمزة	02	24	00	00	02	66	00	00	04	90
ب	01	15	04	82	08	30	00	00	13	127
ت	06	93	05	12	01	10	00	00	12	115
ث	01	02	02	04	04	59	02	39	09	104
ج	02	50	04	29	00	00	00	00	06	79
ح	07	89	02	04	01	06	00	00	10	99
خ	01	10	00	00	02	36	00	00	03	46
د	04	152	03	09	08	70	00	00	15	231
ذ	02	12	04	56	04	10	00	00	10	78
ر	04	78	04	79	07	162	00	00	15	319
ز	02	12	05	10	03	62	00	00	10	84
س	01	70	04	08	04	31	00	00	09	109
ش	02	54	03	14	01	04	01	02	07	74
ص	02	25	02	47	04	09	00	00	08	81
ض	02	17	04	50	03	28	00	00	09	95
ط	01	02	07	88	01	02	00	00	09	92
ظ	03	27	02	43	02	04	01	05	08	79
ع	02	15	04	70	02	13	00	00	08	98
غ	03	14	01	36	04	21	01	02	09	73
ف	01	14	03	07	05	75	01	02	10	98
ق	03	28	04	16	05	44	01	98	13	186
ك	03	43	04	53	02	25	01	03	10	124
ل+لا	06	102	11	95	04	16	00	00	21	213
م	03	54	02	08	07	105	02	05	14	172

ن	04	16	08	67	05	108	01	02	18	193
ه	05	65	02	09	04	21	00	00	10	95
و	00	00	06	66	01	15	01	02	08	83
ي	02	26	02	04	01	58	00	00	06	88
المجموع	75	1109	102	966	95	1090	12	160	284	3325

الناظر في الجدول يلاحظ ما يلي:

1- مجموع النصوص الشعرية ذات الرويّ المفتوح 102 و نسبتها 35.91% ومجموع أبياتها966 و بنسبة29.05% مما يدلّ على أنّ نسبة الاتجاه إلى النصوص ذات القافية المفتوحة تفوق نسبة النَّفَس فيها، وقد ورد الرّوي المفتوح ــ بكثرة ــ في كلّ من (اللاّم، النّون، الطّاء، الواو).

2- مجموع النّصوص الشعرية ذات الرويّ المكسور 95 و نسبتها 33.45% ومجموع أبياتها 1090 و نسبتها 32.78%، ممّا يعكس التعادل تقريبا بين الاتجاه إلى النّصوص ذات الرّوي المكسور ونسبة النّفس فيها. وقد ورد الرّوي المكسور أكثر في الأصوات(الباء، الدّال، الرّاء، الميم).

3- مجموع النّصوص الشعرية ذات الرويّ المضموم75 و نسبتها 26.40% ومجموع أبياتها 1109 و بنسبة 33.35% ممّا يبيّن أنّ نسبة نَفَس الشّاعر أرفع بكثير من الاتجاه إلى هذا النّوع من النّصوص بل هي تتبوأ الصّدارة بين الحركتين المتبقيتين(الفتحة والكسرة).

4- مجموع النّصوص الشعرية ذات الرويّ السّاكن12 و نسبتها04.22% ومجموع أبياتها 160 وبنسبة 04.81% مما يوضّح بأنّ هناك تعادل بين الاتجاه إلى النّصوص ذات الرّوي السّاكن ونسبة النّفس فيها، وقد رأينا هذا في القافية المقيدة.

والآن يمكنني ترتيب النسب السابقة كما يلي:

على مستوى النّصوص:

1- مجموع نصوص الرّوي المفتوح ونسبتها35.91%، وهي تتبوأ الصدارة، وربّما يعزى هذا لخفّة الفتحة، وهذا ما ذهب إليه سيبويه حين علّل كثرة بناء (فَعَلَ) في العربية، يقول: (وليس شيء أكثر في كلامهم من "فَعَلَ")[1].

2- مجموع نصوص الرّوي المكسور ونسبتها33.45% وتحلّ في المرتبة الثانية.

3- مجموع نصوص الرّوي المضموم ونسبتها26.40% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع نصوص الرّوي السّاكن ونسبتها04.22% وتحل في المرتبة الرابعة، وقد أشرنا إلى ذلك في مجموع نصوص القافية المقيّدة.

[1] ــ سيبويه: كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د ت)، ج4، ص:37.

على مستوى الأبيات:

1- مجموع أبيات الروي المضموم ونسبتها 33.35% تتبوأ الصدارة.

2- مجموع أبيات الروي المكسور ونسبتها 32.78% وتحلّ في المرتبة الثانية.

3- مجموع أبيات الروي المفتوح ونسبتها 29.05% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع أبيات الروي الساكن ونسبتها04.81% وتحلّ في المرتبة الرابعة، وقد أشـــرنا إلى ذلك في مجموع أبيات القافية المقيدة.

4/5 الوصل و الخَروج:

أحصيت ــ سابقا ــ نصوص القافية المطلقة بـــ:272 مقابل 12للقافية المقيّدة، وعليه فإنّ مجمـــوع أصوات الوصل سيكون ــ بالضرورة ــ 272أي بنسبة95.77% من مجموع النصوص غـــير الموصـــولة في المدوّنة أي (النصوص ذات القافية المقيّدة).وقد تنّوعت أصوات الوصل بين الألف والواو والياء والهاء والكاف (أنظر الجدول):

نوع صوت الوصل	عدد نصوصه	نسبته المئوية
الألف	84	%30.88
الياء	82	%30.14
الواو	68	%25.00
الهاء	37	%13.60
الكاف	01	%00.36
المجـــمـــوع	272	

نلاحظ أن الوصل بالألف يتبوّأ الصدارة في عدد النصوص الموصولة، متبوعا باليـــاء ثم الـــواو، الهـــاء، فالكاف. هذا عن تنوع أصوات الوصل وتوزّعها ونسبتها.

أمّا مجموع نصوص المدونة التي لحقها **الخَروج** فهي 31 نصًّا أي بنسبة 10.91% من مجموع نصـــوص المدونة، وقد تنوعت أصوات الخَروج بين:

الواو (14 نصًّا) أي بنسبة 45.16%.

الياء (10 نصوص) أي بنسبة 32.25%.

الألف (07نصوص) أي بنسبة 22.58%.

في الأخير نقول عسى أن تكون هذه التحليلات قد كشفت عن اختيارات الشاعر في مستوى إيقاع البحـــور وما يتّصل بها من قوافي وروي...الخ.

ثانيًا:التشكيل الصوتي في مستوى المكونات المتمّمة:

وتتمثل في التنسيقات الصوتية المقيّدة، ونعني بها تلك التي تحدث في مواضع محدّدة من النص الشعري،كما هو الحال في التّصريع وكذلك كلمة القافية في التّصدير.

1/ ظاهرة التّصريع في المطالع:

التصريع هو(ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيّادته...)[1]، ويكون ذلك في الوزن والرويّ والإعراب ، ويجوز في عروض البيت المصرّع ما يجوز في ضربه من الزّحاف وإن لم يزاحف الضرب...وسبب التّصريع مبادرة الشاعر القافية لِيُعْلَم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشعر[2].

أمّا التقفية (هي أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيّادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلاّ في السجع خاصة...)[3]. و كلّ ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السّجع فهو مقفى. والفرق بين التقفية و التصريع أنّ التصريع اضطرار إلى تغيير العروض بالنقص أو الزّيادة لتشابه الضرب، بينما لا تكون المماثلة بين العروض و الضّرب في التقفية إلاّ في الوزن والسّجع، ولا محوج للزيادة أو النقص[4].

ولقد دأب جلّ الشّعراء العرب خاصة القدامى على تصريع مطالع قصائدهم إعلانا بمجاوزة النّثر والعدول عنه، ولأنّ البعض(يستدلّ بأنّ المصرّع أدخل في الشّعر وأقوى من غيره)[5]. وإذا تفحّصنا مدونة أبي الحسن الحصري وجدنا من مطالع نصوصها؛ ما هو مصرّع، ومنها ما هو مقفى ومنها ما وقع فيه (التدوير[6]) ومنه ما خلا من كلّ ذلك. وفي ما يلي توضيح ذلك:

أ- مجموع النّصوص التي وقع في طالعها التّصريع 34 ونسبتها 11.97% من مجموع نصوص المدوّنة 284.

ب- مجموع النصوص المقفاة41 ونسبتها 14.43%.

ج- مجموع النصوص التي وقع في طالعها التدوير 12 ونسبتها 04.22%.وقد حدث في النتف بالدرجة الأولى(8نتف) والمقطّعات بالدّرجة الثانية(أربع مقطّعات؛ لا يتجاوز حجم الواحدة 04أبيات).

د- مجموع النصوص المصرعة والمقفاة 75ونسبتها 26.40%.

---

1 - أنظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدّين عبد الحميد، ج1، مكتبة السعادة بمصر، ط3، 1383هـ/ 1963م، ص:173.

2 - محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص67، 68.

3 - ابن رشيق: العمدة...،ج 1، ص: 173.

4 - محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص79.

5 - ابن رشيق: العمدة، ج1، ص: 151.

6 - التدوير ظاهرة معاكسة للتصريع، فالتصريع يؤكد انفصال الشطرين، بينما يؤكد التدوير الاتصال، أنظر: سهام قنبر علي، خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، ص137.

هـ- مجموع النصوص غير المصرعة وغير المقفاة209 ونسبتها73.59%.

ما نلاحظه هو أنّ أكثر من ثلثي نصوص المدوّنة غير مصرّع وغير مقفّى بالقياس مع النصوص المصرّعة والمقفاة،كما أشير بأنّ أغلب النصوص المصرّعة الطّالع جاءت في ديوان المتفرقات وديوان اقتراح القريح، في حين كاد ينعدم في ديوان المعشّرات وديوان ذيل اقتراح القريح إذا استثنينا قافية الهمزة في كليهما.

2/ موسيقى المقاطع: التّصدير [1].

التّصدير هو: (ردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصّنعة...)[2].

والمحدثون التفتوا إلى التصدير زيادة على نظرة القدماء إليه ـ باعتباره مظهرا من المظاهر الصوتية الموسيقية الخاصة بالمقطع، لأنّه ترديد للفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع. وإذا كان اللفظ الثّاني مضبوط المرتبة لأنّه مقطع يرد في آخر ألفاظ البيت ويكون إطارًا لقافيته، فإنّ الأول تختلف مرتبته وتتنوّع، ولذلك سأعتمد في تصنيف أشكال التّصدير في مدوّنة أبي الحسن الحصر ي على مرتبة اللفظ الأوّل المستعمل مع الإشارة إلى أنّ التّصدير جاء متوافرًا في المدوّنة .وفي ما يلي أقدّم نماذج منه.

والتصدير يرد بعدّة أشكال[3]، نمثّل لها بما يلي:

أ/ اللفظ الأوّل في أوّل الصدر:

وشكله:

———————(———————)

** ———————

———————

———————(———————)

ومنه التّام: وهو ما استعمل فيه اللفظان على نفس الصيغة،وقد تواتر في المدونة أكثر من أربع عشرة مرّة، ومن

1 - استفدت من جهود: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:87. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص: 74.

2 - أنظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص:3.

3 - أنظر كلاً من:

أـ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري:كتاب الصناعتين، تحقيق وضبط، مفيد قميحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1404ه ـ1984م، ص: 429 وما بعدها.

ب ـ ابن رشيق: العمدة، ج2، ص:3 وما بعدها.

ج ـ محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص:87 وما بعدها.

أمثلته:

أمُّ درز إليّ فيـــــــه أســاءت ومتى قطّ أحسنت **أمّ درز**

فكّاهُ طَرفٍ لمن يُشافِهُـــه كـــــــأنّــما الجـــــــــــــتّتان

حيّاهُ من مالكٍ ومن مضرٍ والقمرُ السّعدُ منك **حيّاهُ**

نهـــــــــــــــــــــارُ ثُكلــك لـــــــيــلٌ لا كـــــــــــــــــــــــــ ذاك **النّـــهــــارُ**

أغْيَرَ الرجالِ ومــــــــــــــــــــــــــــا الــــــــ غـــــــــــــــــــ **أغْــيَرِهَا**

والناقص، هو اختلفت فيه الصيغة، وقد أحصيت منه في المدوّنة ما يزيد عن خمسة وعشرين مثالاً، ومنه:

وقحتَ و لم يقِحْ جرحي فيبـــرا وهل تَدْمَى الأهلّـــةُ أو **تقيــحُ** (ص 303 ب 10)

نبذتُ وضمتُ ابن البغيِّ وطالما شفعتَ له أنْ لا يُضـــام **ويُنْبَذَا** (ص 313 ب 7)

ويخفـــضُ لي هناك جنـــاحَ عِزٍّ عهدتُ له من الرّحَـــم **انْخِفَاضَا** (ص 394 ب 1)

بذذتَ الكهولَ الغُرَّ حِلْمًا وسؤددًا كذاك عَهِدْنَا فِهْرَ للنّاسِ **بُـــذَّذَا** (ص 315 ب 11)

فالبيت الشّعري في هذا النّوع من التّصدير يخرج في شكل وحدة منغلقة، نقطة النّهاية فيـــه هـــي نقطـــة البداية، ومن بعض دلالاته التّأكيد والمبالغة[1].كما نلاحظ أحيانًا اتفاقا في صيغ اللفظين واختلافها حينًا آخـــر "التحول من الفعل الماضي إلى فعل الحال، ومن الفعل إلى المصدر...".

ب/ اللفظ الأوّل في آخر الصدر[2]:

وشكله:

————————————————————

——————————(——————————

⁂ (——————————

————————————————————

1 – السابق، ص:88.

2 – إذا تناسبت عناصر قافية الصدر وعناصر قافية العجز ، كان البيت مصرّعا.

ويتمثّل في إطارين صوتيين متماثلين أو متقاربين، يختم أحدهما الصدر والثاني العجز، فيحكمان إيقاعه ويولّدان بين مقوماته الصوتية تناسباً.

ومنه التّام: وهو ما تردّد فيه اللفظ نفسه، وإن اختلفت صورته أحيانا بين التعريف والتنكير ومن أمثلته:

عجباً حـــاربني فيـــك **وَكَظْ** زَمنٌ كانَ على السِّلْمِ **وَكَظْ** (ص349ب5)

كـــان يشفـــيني وفيه **رمـــقٌ** فَمنِ الشّافي وقد مات **الرّمقْ** (ص412ب15)

أنا أعلمُ ابني راحماً **متـــعطّفـــاً** فمن لي غداً بالراحمِ **المتعطّفِ** (ص408ب2)

عثتِ الأعـــرابُ فـــي **بلـــدٍ** فاكتسى ثوبَ البِلى **البلـــدُ** (ص308ب11)

أَكُلّمَـــا يُوصَـــف لي **نَقْطُـــهُ** يحمرُّ خدي بدمـــي **نَقْطَـــا** (ص340ب9)

سألت حبيبَ النّفسِ أين **مكانُه** إذا نُشِر الموتى وأين **مكاني** (ص376ب13)

والناقص: وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النواحي، مثل:

ماذا على الريح لو أهدتْ **تحيّتَها** إليكم مثلما تُهْدَى **التحيَّاتُ** (ص125ب6)

أموتُ اشتياقاً ثمّ أحيا **لشقـــوتي** كذاك حياةُ العاشقين **شقاءُ** (ص212ب6)

الأرض تضحك للسّماء إذا **بَكَتْ** و أراهما بكيا معاً **لِبُكائـــي** (ص273ب5)

أودت به الأيام فأثـــأَرَ **العِـــدى** وكم أَثْأَرْتُ به من **الأعداءِ** (ص273ب12)

لـــمَ لا تمتـــارُ (ص328ب5)

وأنـــت ابـــــنُ منـــه **البـــحـــارُ**

بحـــرِ

قد عذلتْ فلم يُطِعْ في حزنه **سِبْطَـــا** (ص339ب3)

يعقوبَ

أســـباطـــُه

ففي هذه الأمثلة يمثّل البيت وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين: آخر الصدر وهـــو نهايتـــها الأولى، وآخر العجز، وهو نهايتها الثّانية. ونلاحظ أحيانًا اختلاف صيغة اللفظين المتكررين بين الفعل والمصدر والمفرد والجمع. و تدور معاني التصدير ـــ في هذا النّوع ـــ حول التأكيد أحيانا، والحرص على توافر الإيقاع أحيانا أخرى.

ج/ اللّفظ الأول في أول العجز:

وشكله:

_____

_____

_____ ⁂

_____(_____)_____

_____)

_____(_____

ومنه التّام: وهو ما اتفق فيه اللفظان في البنية، مثل:

ضعِ السّيفَ واقتلْ مهجتي بمحاجرٍ **مِراضٍ** وإن تختر فغير **مِراضِ** (ص226ب4)

ولكن فقدتُ الناسَ طُرًّا فلا أرى **فلاناً** يعزّيني بفقـــدِ **فُـــلانِ** (ص375ب6)

وتخلّصـــتَ مـــن الدّنيـــا الـــتي **طبقاً** تركبُ فيها عن **طَبَـــقْ** (ص414ب12)

حكمت في ابني بإدراكِ المنى فأبَتْ **أحكامُ** ربي إلاّ فسخَ **أحكامِي** (ص367ب10)

فشتـــّانَ مـــثـــواه ومثوايَ آنفـــاً **وموقفه** يومَ الحساب **وموقفِي** (ص407ب1)

ذَوائـــبـــي شبـــنَ مـــن هُمومـــي **مَاذا** يُقاسِي الـــكِرامُ **مـــاَذَا** (ص466ب1)

ومن أمثلة الناقص(الّذي اختلف فيه اللفظان في البنية):

عَهِدتُ الهوى حُلوًا فلما شربتـــه **تجرّعتُ** منه غُصّة **المتَجَـــرّعِ** (ص229ب6)

وَعْداً على المصطفى لا بدّ منه ولو **أقسمتُ** فيه أبرَّ اللّهُ **أَقْسَامِي** (ص368ب7)

بـــدّلَـــنـــي بالـــسّـــرورِ همّـــاً **خَطْبٌ** تباهى به **الخُطُـــوبُ** (ص458ب15)

زُلْــزِلَــتِ الأرضُ بــي لمــا بي واهتزّتُ الشمُّ لاهتــزازي (ص468ب7)

هــل مُسْعِــدٌ بالبُكَــا مُعِــينٌ دَاهَيَتِي أعظمُ الــدّواهــي (ص486ب4)

في هذه الأمثلة اختصّ التصدير بعجز البيت لأنّ العجز وحده يمثّل وحدة منغلقة؛ بدايتها أوّل العجز، ونهايتــها آخره.

د/ بقيّة أنواع التّصدير:

قد يرد التصدير بأشكال أخرى حيث ترد اللفظة الأولى في حشو الكلام[1]:

وشكله:

_____

_____(_____)_____

_____ **

_____

_____(_____

_____)

أي أنّ اللفظ الأوّل يأتي ــ تقريبا ــ في وسط الشطر الأوّل، ومن أمثلته:

التّام:كما هو الحال في الأمثلة التّالية:

حــلّ فيــه **الحِمــام** عقــدَ رجائــي فحــلا بعــده وحــلَّ **الحِمــامُ** (ص 371 ب 4)

رأوكَ **ضئيلَ** الشخصِ واستعظموا السَّنَى ولا عجــبٌ إنّ الهلالَ **ضــئيلُ** (ص 359 ب 2)

لا أنقش اسمَكَ في **الخَيْتَــام** من شغــَفٍ قلبي أحقُّ به من فــصِّ **خَيْتَــامِ** (ص 366 ب 4)

كــان حَــلَّى **الأيــامَ** ثــم تــــــولى فمعــاطيــلُ بــعــدَهُ **الأيــامُ** (ص 371 ب 2)

وكنتَ كمثــلِ **الزّرعِ** أخــرجَ شطــأَهُ فآزرَهُ، لكن أصابَ الرَّدى **الزَّرْعَا** (ص 399 ب 6)

بكتْ رحمــةً **للــصبّ** عيــنُ عــدوِّهِ فما لحبيب القلبِ لا يرحَمُ **الصّبَّا** (ص 213 ب 1)

فخرتْ بــه **الأحــيــاءُ** ثم إذ انْقَضَــى فَخُرَتْ به الموتى على **الأحيــاءِ** (ص 274 ب 6)

وما كُنتَ إلاّ **النــّورَ** يهْــدي ركابَنــا فبدّلت الإظلام بعــدك **بالنــورِ** (ص 332 ب 14)

والناقص: هو ما اختلف فيه اللّفظان من بعض النواحي، وقد احتوت المدوّنة عمّا يربو عن أربعين مثالاً من هذا النوع، ومنه:

روِّني بالرحيقِ **يُخْتَمُ** في جنّــــ ــاتِ عَدْنٍ ومِسْكُهُنَّ **الخِتَــامُ** (ص373 ب8)

1 - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص430.

أهمُّ **بنبش** قبرَك الطيّبَ الثَّـرى لعلّيَ أستَشْفِي وإنْ حُرّم **النّبشُ** (ص 428 ب 4)
كنَّا **نُنَفِّسُ** عنـك غمّاءَ الرَّدى بنفوسِنا لـو أمكنَ **التّنْفِيـسُ** (ص 425 ب 13)
وإذا ما **تنابـزَ** النّـاسُ بالأَلْـ ـقَابِ لم ترضَ من تُقَاكَ **بنَبْزِ** (ص 337 ب 3)
أَ بَأْسُكَ **قارضتْ** فيـه الليالـي فهلاَّ أحسنـتَ فيه **القِراضَـا** (ص 394 ب 4)
هلْ نحنُ فيكَ **جُسُومٌ** دُونَ أَفْئِدَةٍ أم نحنُ أفئدةٌ من دونِ **أَجْسَـامِ** (ص 369 ب 8)
أ ترى **أغصّكَ** ذكرُ أمِّكَ إذْ نأتْ فلربّما ماتَ المشـوقُ **تَغَصُّصَا** (ص 388 ب 2)

الوحدتان الممثّل بهما في كلّ بيت تكادان تتفقان في الصيغة، غير أننا نلاحظ بين الحين والآخر الانتقـال مـن الفعل إلى المصدر في الأبيات(الأوّل، والثالث، والرابع، والخامس...)أو الانتقال من جمع إلى جمع آخر(البيـت السادس)، والغرض من تكرار هذه الوحدات اللغوية المتحدة تقريبًا صوتيًّا هو إضفاء إيقاعات صوتية داخليـة تساهم في ثراء موسيقى البحر بمقومات صوتية إضافية.

ه/ اللفظ الأول في وسط العجز:

وشكله:

_____

_____

** _____

_____)_____

_____)_____)_____

_____)

ومنه التّام، ومن أمثلته:

ولئِنْ أَبَى مَنْ تَعْلَمِينَ فربّما حـدثتْ **أمـورٌ** لانتقـاضِ **أمـورِ** (ص 114 ب 11)
حبيبٌ كأنَ اللهَ يومَ وفاتِه طَوى **السَّبْعَ** للميقاتِ أو زَلْزَلَ **السَّبْعَا** (ص 397 ب 7)
وقلتُ وُفِّقْتُ إنْ قُبِرْتُ هنا يشـملُ **مشـواي** طـيـبَ **مثـواهُ** (ص435 ب13)

ومن أمثلة الناقص:

ضمِنتُ بأنّي لستُ أسْلو عن الهوى وحكّمْـتُهُ **فَلْيَـقضِ** مـا هو **قـاضِ** (ص 226 ب 7)
وضِقتُ بهـذا الحبِّ ذَرْعًا وحيلةً فحتّى متَى **أشكُو**، ولا تنفعُ **الشَّكْوَى** (ص 238 ب 2)
ثـَوى (عبدُ الغنيّ) هوىً بقلـبي فليـسَ وإنْ **نـأَى** عـنّي **بـنَائِـي** (ص 277 ب 7)
أ تُنْـكِرُ من أتى أو سـوف يأتي وربّـُكَ مَنْ **أتـاحَ** ومـن **يُـتيـحُ** (ص 302 ب 3)

تفقّدوكَ فقالوا أيــنَ فرقــدُنــا وأيــن **أفهمُــنا** من غــيرِ **إفــْهَــامِ** (ص 368 ب 13)

جَــفوتُ نومــي وليتَ أنّــي قُمــتُ **فَنَــاجَيْتُ** مَــنْ **يُنَــاجِــي** (ص 461 ب 12)

يبرز التمثيل سعي الشاعر لاستعمال الوحدات الصوتية المتفقة صوتيًّا مع حرصه على التنويع فيها صيغة؛ ففــي المثال الأوّل كان التنويع بين(الفعل واسم الفاعل، وفي البيت الثاني بين الفعل والمصدر، وفي الثالث بين الفعــل واسم الفاعل....).

كما ألاحظ بأنّ هناك أساليب أخرى من التّصدير في مدوّنة أبي الحسن الحصري تتميّز بعمق الدّرجة الموسيقية، حيث تقوم على **ثلاثة أطراف في البيت الواحد**[1]، ومثالها:

هديتَ العسكــرَ الجــرّارَ ليــلاً **فأهديتَ** الظّباةَ إلى **الهَوا دِي** (ص117ب1)

نَهــُوضٌ لأمــرٍ أمّرَتْهُ خــوارجٌ **نهــوضٌ** بأعــباءِ العُلا أيّما **نَهْضِ** (ص 120 ب 11)

موتُ الكرامِ حياةٌ في مــواطنهِم فإنْ هــُم اغتربوا **ماتوا وما ماتُوا** (ص 125 ب 1)

الأرضُ تضحكُ للسّماء إذا **بكتْ** وأراهُمــا **بكــيــا** معــاً **لبكائِي** (ص 273ب 5)

وإنّمــا هي **أضــغاثٌ تُضَغِّثُهَــا** خواطــرُ الوهمِ فيها أيَّ **تَضْغِيثِ** (ص 289 ب 4)

1 – محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:89.

جبذت فؤادي من حنايا ضلوعه	وما **جبذتك** الأرض إلاّ **لِتُجْبَذَا**	(ص 313 ب 8)
أيُشمتك اليوم **شكوى** امريءٍ	لعلّك **تشكو** غدا ما **شكا**	(ص 353 ب 14)
ضُرِبت **خيمةٌ** عليك ولكن	أين من ذي **الخيام** تلك **الخيامُ**	(ص 370ب 10)
تقرّ به عيني إذا سخنت بهم	**وتُقذى** إذا ما **أُقْذِيت** وهُمُ **القذى**	(ص314ب6)
إذا **اللّفظ** كان **لفاظا** أبت براعةُ	**لفظك** أن **يلفظا**	(ص 348 ب 1)

نلاحظ بأنّ التّصدير في هذه الأمثلة يقوم على ثلاثة أطراف، وإذا كانت مرتبة اللفظ الثالث محفوظة حيث يشكّل قافية البيت، فإنّ اللفظين الأول والثّاني يتوزّعان بين شطري البيت، وأحيانا ترد الألفاظ الثلاثة كلّها في الشطر الثاني من البيت (البيت التاسع من الجدول)،كما نلاحظ بأنّ المثال الأخير يقوم على **أربعة أطراف**، ولا يخفى ما لهذا التكرار الصوتي من دور في تعزيز موسيقي البيت.

وأحيانا يرد التصدير في أبيات متتالية مع احتلاف في نوعه ودرجته الموسيقية، مثل:

ما **نمْتُ** إلاّ لكي ألقى خيالَكم	وأينَ من نازحِ الأوطانِ **نوماتُ**	(ص125ب4)
إذَا **اعْتَلَلْنا تعلّلْنَا** بذكركمُ	لو أحْسَنَتْ بُرءَ **عِلاَّتٍ تَعِلاَّتُ**	(ص125ب5)

وقوله:

أشبلَ **الغيضةِ** المرهوبَ بابًا أَتُسْلِمُ هكذا الأسُدُ **الغِياضَا** (ص394ب3)

أ بَأْسُكَ **قَارضَتْ** فيه اللّيالي فهلاّ أحسنتْ فيه **القِراضَا** (ص394ب4)

وقوله:

جرّبتُ صبري **فهاجَ** ثُكْلِي وقلتُ يُشْفِي البُكا **فهاجَا** (ص461ب10)

جهلتُ ما لي **لَجَجْتُ** حُزناً و لم أكنْ أعرفُ **اللَّجَاجَا** (ص461ب11)

وقوله:

تَفْخَرُ الأسْدُ أنَّهَا **فاتِكـــاتٌ** ولريبِ المنونِ بالأُسْدِ **فَتْكُ** (ص352ب2)

إنْ **أخَذْنَا** سلاحَنا أوْ **تَركْنا** فسواءٌ في الموتِ **أخذٌ وتركُ** (ص352ب3)

ولعلّ ولع الحصري بهذا التكرار الصوتي يجعله حريصًا على وفرة الإيقاع الموسيقي(إيقاعات البحـــر، إيقـــاع صوت الرويّ، حركة الرويّ، إضافة إلى التصدير المتعدد والمعتبر من التنسيقات الصوتية الداخلية).

3/استصحاب الدّال دون المدلول(الجناس)

لقد توسّع العرب كثيرا في دراسة الجناس وحظي بعناية فائقة عندهم، وقد خصّه كثير من المؤلفين بفصـــول في كتبهم ، نذكر منهم على سبيل المثال؛ عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، وأبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، و السكّاكي في مفتاح العلوم، وابن رشيق في العمدة...الخ.

وقد شهد هذا النّوع من البلاغة خلافات كثيرة حول العديد من الجوانب المتّصلة به (مصطلحه، حدّه، أنواعه)، وهذا مما يتّصل بالجانب النّظري، أمّا من النّاحية التّطبيقية ـــ وهي مجال دراستي ـــ فإنّني سأحاول تتبع مواطن الجناس في المدوّنة، وتصنيف أنواعه وإظهار دوره في تعزيز الجانب الصّوتي والموسيقي إلى جانب بقيّة الوظائف التي يؤديها.والجناس نوع من موسيقى الحشو على المستوى الأفقي أو على المستوى العمودي(جناس القوافي)، ولا ريب من أثره في تعزيز موسيقى السياق والحشو ـــ مع غيره من التنسيقات أو الموازنات الصوتية المكمّلة[1] .

[1] ـــ معمّر حجيج: الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، ص:180.

ومدوّنة الحصري مكثّفة بهذا الصّنف البلاغي الّذي أولاه كثير من الأدباء القدامى عناية بالغة واحتفوا بـــه في مدوّناتهم ـــ ومنهم أبو الحسن الحصري ـــ، فقد أكّد المحقّقان للمدوّنة على ولوع الحصري ببعض الأصـــناف البلاغية[1] وفي طليعتها الجناس الّذي تفنّن فيه؛ فلم يكتف بجناس الأبيات الحادث على المستوى الخطّي الأفقـــي بل تعدّاه إلى جناس القوافي الحادث على المستوى الطّولي (العمودي)، وفي ما يلي نظرة علـــى النّـــوع الأوّل (الجناس الحادث في البيت الشعري) على أن يتبع بالجناس الحادث على مستوى القوافي. و لا نـــنس اهتمـــام المحدثين به كأحد المقومات الصوتية معتبرين أنّه نوع من الموازنة[2].

وفي ما يلي تصنيف للجناس حسب موقع الكلمتين المتجانستين في البيت:

النّوع الأول: (الجناس الحادث في البيت الشعري)

أ/ ما كان اللفظ المجانس منه يختم آخر الصدر:

وصورته: .....(.....) ** .....(.....)

ويرد هذا في مطالع القصائد، ومنه التّام والنّاقص، فمن أمثلة التّام:

أُأَبِّـــنُ هـــائما في كـــلّ **وادِ** قـــتيـــلًا مـــا له في الدّهـــر **وادِ** (ص312ب1)

تـــذكّرت نـــفسي **رياحِينَها** فيـــا خـــليـــليّ **رَيـــا حِـــينَها** (ص385ب3)

لا راقني إلاّ الحدادَ **لـــبـــوسُ** إنّ النّعـــيم مع النّعـــيّ **لبـــوسُ** (ص421ب1)

مســـتضام مـــا له من **ولـــيّ** غَـــيرُ وســـمِيّ البكـــا و**الولـــيِّ** (ص450ب1)

على تعمير نـــوحٍ **مات نوحُ** فنائحـــةٌ لأمـــرٍ **مـــا تـــنـــوحُ** (ص 301 ب 1)

نلاحظ توافق الألفاظ المضخّمة والمسطرة في الأبيات من حيث عدد الحروف وشكلها في حين تتغيّر دلالتـــها، وهو نوع من التنميق الشكلي غرضه فيما أرى إبراز الشاعر لثروته اللغوية اللفظية، والحصري فارس في هـــذا المجال لولوعه بالتكرار الصوتي واللفظي.

أمّا الناقص فله أمثلة كثيرة في المدوّنة، نذكر منها:

منْ لي بظبي جناه **معسولُ** دمي بدمـــعي عليـــه **مغســـولُ** (ص113 ب 12)

أهـــــــــــــــــواكـــُم والحِـــمـــى لم يـــدنُ **نـــازحُهُ** (ص 121 ب 10)

جـــدَّ **مازِحُـــه**

1 – أنظر: محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص: 84.

2 ـــ أنظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، ص:17.

العيد أنت وإن هنّوك **بالعيدِ** والحسنُ أنتَ وإنْ خالوكَ في **الغيدِ** (ص 118 ب 9)

لا جلا أحزانيَ **الجَـــلـــدُ** لا خلا من ذكـــرك **الخَلـــــدُ** (ص 308 ب 1)

في هذا الصنف من الجناس يحدث الشاعر تغييرا صوتيا واحدًا أو قلبًا فيبقى الإيقاع في حـــين تتغيّـــر دلالـــة الوحدتين المتشابهتين بفعل التغيير الفونيمي، والجدير بالتنبيه أنّ هذا الأسلوب اعتمدتـــه المدرســـة الوظيفيـــة الفونولوجية، وهو الموسوم بمفهوم(الاستبدال الصوتي)للتأكد من أنّ الصوت المغيّر هو فونيم في حالـــة تغيّـــر الدلالة.

ب/ ما كان اللفظ المجانس منه في أول الصدر:

وصورته: (.....)..... ⁂ .....(.....)

ومنه هو الآخر التّام والنّاقص، فمن أمثلة التّام:

أتاني ردى عبدِ الغني فهدّني على ابن لباةٍ خانَهُ ابنُ **أتانِ** (ص380ب6)

زواني عَمى عَيْنيَّ عن آفة الهوى لعلّ عيونَ الناظرين **زواني** (ص380ب9)

أَسَلَا عـــن كـــلّ غـــانيـــةٍ أرسلت ألحاظَها **أســـلا** (ص 444 ب 8)

وحَـــلا مُرُّ الحِـــمـــامِ لـــه إذْ رأى الدُّنيا لنا **وحَـــلَا** (ص 444 ب 9)

أصُولُ على الأيّام منك بواحدٍ نمتْه فروعٌ للعلا و**أصولُ** (ص 359 ب 8)

نصيحُ بك اصطبر فتضُمَّ ثُكْلًا أما يكفيك من غيٍّ **نَصِيحُ** (ص302ب4)

نطيحُ فَتُؤْخَذَ الثَّاراتُ مِنّا وناطِحُ كُلِّ جَمّاءٍ **نَطِيحُ** (ص302ب5)

ومن أمثلة النّاقص:

سَمَـــانِي أكـــولُ عِـــجافٍ لا أكـــول **سِمانِ** (ص380ب7)

بزُهـــدٍ

والـــقناعةُ أنّني

جفاني امرؤ بزهر أباريـــــقـــي وغُـــرِّ **جفَـــانِي** (ص380ب8)

طافتْ عليه

ولائدي

أُحْـــدُ يا برقَ من جفـــوني مـــا رســـا **أُحُـــــدُ** (ص 308 ب 12)

السّحاب لـــــه

الجاه مُذْ زُلْت فضمَّـــه الضّـــيْمُ حيـــث **أجلَـــاه** (ص 434 ب 5)

عنـــه زايـــلـــَه

لـغَــوَى دهــرٌ رمـــانـــي	بـــــــكــلام النّـــاس **لـــغْوا**	(ص 440 ب 6)
إنْ غَــسا لــيلي أرقْتُ لـــه	وأرقــْتُ الدّمعَ **فانــغســـلا**	(ص 447 ب4)
فاعْـــتزَى للـــعـــزِّ والِـــــدُه	ثُمّ ذلَّ الــيــومَ **فــاعْــتَـــزَلا**	(ص 445 ب 7)
بَطُـــَل الزّعمُ الّـــذي زَعموا	أنَّ درعًـــا أحــــرزت **بــَطَـــلَا**	(ص 447 ب 7)

يبرز التمثيل السابق حرص الحصري على تكرار الوحدات المتفقة في الأصوات المختلفة في الـــدلالات، وهـــي الوحدات الواقعة في صدارة الأبيات وخواتمها، وهو ما يسمه البعض بالقوافي الفاتحة والقوافي الخاتمة، ولعلّه نوع من لزوم ما لا يلزم على طريقة أبي العلاء المشرقي، وبالتالي يمكن القول أنّ الحصري هو أبو العلاء المغـــربي. و تتجلّى وظيفة هذا الجناس في إضفاء صبغة إيقاعية على موسيقى القصيدة زيادة على موسيقى الوزن.

ج/ ما كان اللفظ المجانس منه في أوّل العجز:

وصورته: .... ⁂ (......)..............(......)

وقد جاء هذا النّوع متوافرًا في المدوّنة، ومن أمثلة التّام منه، يقول الحصري:

ولو تنطق الآدابُ قالـــت حقيقة	**روانــي** بأفــكار إلــيَّ **رواني**	(ص380ب10)
ألا إنّ قُضْبًا مِسْنَ في دوحةِ العُلا	**لِدانٍ** نـــأى أصبحن غيرَ **لِدان**	(ص376ب12)
كأنّ الردى يوم العَروبَة إذ مضى	**أراني** جبالَ الأرض فوق **أرانِ**	(ص376ب10)
وأصفحُ عن دهري على أنّ صرفَه	**رزاني** بفقدِ ابنٍ وغـــدرِ **رزانِ**	(ص380ب4)
تـــــــــــــركَ الـــدّنيا وآثرها[1]	**فـــــــــــعـــلا** فيـــها بمـــا **فــعلا**	(ص444ب7)
نهنهني رُزؤُك الذي قد	**أبـــان** ثقلًا عـــلى **أبـــانِ**	(476ب3)
غدرتَ مـــنّي وفيَّكُما	**فسلا** المشغوفَ كيف **سَلا**	(445ب5)

1 – الضمير هنا يعود على الفردوس.

ومن أمثلة النّاقص، وهو متوافر بكثرة في المدوّنة[1]:

أعـــــــــــــــــــــــــــــــــبدَ الغنيّ لِبَثٍّ بقلبي (ص294ب2)
التفِتْ لـــــــــــــــــــــــــــــــبثْ
سقى الأرضَ من أدمعي مُلِثٌّ الحَيَا في المَلَثْ (ص293ب6)
أَوَ حطَّ البدرَ رَافِعُهُ فاختَبَا أو عقليَ اختَبَلَا (ص445ب1)
نجلُها عبدُ الغنيّ شَفى وَجَلا عن قلبيَ الـــوَجَلا (ص445ب6)
يا عجبًا كيف يبتغي نفرٌ مرضاتَهُ وهو حتفُ مَرْضَاه (ص435ب3)
بِأبي طفلٌ أَرْحَلَتْ عن طِرْفِهِ الرُّحَـــلَا (ص447ب10)
فُـــــــــــــــــــــــــــــــــرُوسَ
تُه
فازَ مَنْ لم يَستقرّ هوًى فَخَلَا (ص446ب8)
مِنْهـــــــــــــــــــــــــــــــــا
ولا خَلَلَا

اللفظان المتجانسان مكان أولهما في مستهل عجز البيت أمّا ثانيهما فهو الممثل لقافية البيت الشعري، وكلّ هذا يبرز سعي الشاعر إلى تكثيف مدوّنته بهذه الوفرة الصوتية الدّالة عن ثروة الشاعر اللغوية من جهة، والحـــرص على وفرة الإيقاع الصوتي في الأبيات من جهة ثانية.

د/ ما كان اللفظان المجانسان في عجز البيت؛ الثّاني في القافية والأوّل قبله مباشرة

وصورته: ..... ** .....(.....) (.....)

وقد تواترت هذه الصورة هي الأخرى بكثرة في المدوّنة، ومن أمثلتها في المدوّنة:

منْ لي بنصرةِ مَاضي الحدِّ بعدَهُما من لي بدعوةِ صوّامٍ وقـــوّامِ (ص370ب2)
و لكن إذا ما وفَى الدّهرُ خانَ فشتّتَ أهلكَ أو أهلكَا (ص355ب8)
تشاغلتِ الملوكُ بمن دَهاها وشُغلُك في جهاتِك بالجِهادِ (ص117ب8)
توفّيَ الخلفُ الزّاكي وعشتُ كما ترضى العِدا عيشَ مكروبٍ ومكروثِ (ص289ب10)
لولا الرّدى الجاري حمَتْك حميّةٌ تثْني الخميسَ مُنكّسًا ومُنكَّصَا (ص387ب12)
كذب الفال فليس الـــ عيشُ في حُلوانَ حُلْوَا (ص440ب9)

1 - أنظر على سبيل المثال: نص قافية لام ألف(لا) ص:445 وما بعدها.

أَعَنَتْ نفسيَ ذِي عَنَتٍ لضجيعٍ **حلٍّ** لي وَ**حَلا** (ص446ب3)

كلُّ معنى كان يوضّحُه في العُلا لمّا **اشْتكى اشْتَكَلا** (ص445ب11)

معناك في القلب كان أحلـى من **الأمـانيِّ** و**الأمـانِ** (ص475ب1)

يتثنَّى **خُوطَ** بانٍ ويفُوتُ **الخُوطَ خَطْوَا** (ص442ب2)

يبرز التمثيل مقدرة الحصري اللغوية القائمة على تكرار الوحدات المتفقة صوتًا المختلفة دلالة في الشطر الثـاني من البيت، والوحدة الثانية هي المشكلة لقافية البيت والأولى قبلها مباشرة.

ه/ ما كان اللفظ الأوّل في حشو الصدر والثّاني في القافية:

وصورته: .....(.....)..... ⁂ .....(.....)

ومنه التّام، يقول أبو الحسن الحصري:

وكيفَ **حَواني** مَترلي بَعد فرقدٍ عليه الشّموسُ النيّرات **حَواني** (ص380ب2)

بكى **فأرْواه** مِن مدامِعِهِ كأنّما اسْتمطرته **أرْواهُ** (ص434ب4)

ومنه الناقص، كما في قوله:

فناديتُ **القريـحةَ** أبْنـيهِ فقالت نِعْمَ ما اقترحَ **القريحُ** (ص301ب7)

صدعَتْ **صفوانَ** قلبي كدّرتْ ما كان **صَفْـوا** (ص440ب8)

أزمعتْ أمُّ **الغزالِ** نـوًى فنسيتُ اللّهوَ و**الغـزَلَا** (ص445ب4)

ليتني عِفتُ **الزّلالَ** فقـد أعْقَبَ الغُصَّـاتِ و**الزَّلَـلَا** (ص446ب4)

وذنُوبي كا**لحصـا** عـدداً أينَ منِّي ما له **حَصَـلَا** (ص446ب13)

كان إنْ **فتَّ** الحشا سَقَمٌ عاد في قُرآنِهِ **فَتَـلِا** (ص447ب6)

إن وعَى منّي **الأصولَ** ضُحًى فرّعتْ آراؤُهُ **أُصُـلَا** (ص448ب2)

أبتْ إلاّ **لَجَاجًا** في الـ ـبُكا فدُمُوعُها **لُجَـجُ** (ص296ب9)

وقريب منه:

كان **منّاحَ** مُلثٍّ هَاطِلٍ وأراه آنفًا **منّاعَ** طَشْ (ص431ب8)

وأمستْ مغانِي فِهْرَ أمّا **رَبيعُها** فَيَبْسٌ وأمّا **ربعُهَا** فمَحِيلُ (ص362ب4)

انهلالُ الدّموعِ يشفي الكئيبَا **إنْ هلالُ** العُلَا أَطالَ المغيبا (ص278ب1)

يتواتر تكرار الوحدات الصوتية تامّة وناقصة، وفي مواقع مختلفة من البيت والهدف واحد كما ذكرنا سابقًا.

و/ ما كان اللفظ الأوّل في حشو العجز والثاني في قافيته:

وصورته: ..... ⁂ ...(.....).....(.....)

ومثاله:

و لم أدرِ كيف الصّبرُ حين تقلّصت له **شفتانِ** طالما **شفتاني** (ص379ب13)

وأرجو من ابني عونَه بشفاعةٍ فرُبَّ **مُعانٍ** للنجاة **مُعَانِ** (ص380ب5)

وســـقت حنّت **الوُرْقُ** على خُضْرِ (ص415ب5)

رحمتُه قبرك مـــا **الوَرَقْ**

النّاقص:

صفا ودُّها لو لم يَحُلْ دون وصْلِهَا وشـــاةٌ **وحرّا سٌ** عليَّ **حِرَاصُ** (ص225ب6)

ويرون الصبحَ مثلَ الدياجي والمعـــاني **غُيـــّبٌ** عن **غـــــبيِّ** (ص450ب3)

ونحن على أواخِرها فـــــذا **هَـــرَجٌ** وذَا **مَـــــرَجُ** (ص298ب11)

أيُّ ربيعٍ وشى حيـــاتي كان **الحيـــــا** فيـــه **والحيـــــاءُ** (ص457ب14)

فَتُغْفَرَ في شفاعتِهِ ذنوبي وأسْكُنَ **راضيًا** معه **الرّياضَا** (ص394ب2)

حيّتْك ولدَانُهَا وقالت بُشراك **رَوْحٌ** بهـــا **وراحُ** (ص462ب9)

ذويتَ يا روضةَ الأمـــاني فـــلا **ملذٌّ** ولا **مـــلَاذَا** (ص466ب2)

وأبى قضاءُ اللهِ فيك على أبٍ ما كان **أحرسَه** عليك **وأحرصَا** (ص387ب11)

والشّيب نهنهني فكم أَعصِي النّهى وأظنُّ أنّ **عَسَى** يخلّص من **عَصَى** (ص387ب7)

وقريب من هذه الصورة:

ومسكوبةً ماءً وممدودة ذُرًى **ومخضودةً** سِدْراً **ومنضودةً** طَلعَا (ص397ب12)

نلاحظ في هذه الصورة الأخيرة تحريك الكلمة المكررة من موقعها وهو القافية إلى مرتبة ما قبلها مباشرة.

ز/ اللفظان المتجانسان صوتًا يقعان متواليين تقريبًا في مستهل صدر البيت:

وصورته: (.....).....(.....)..... ⁂ .....

ومثاله:

حَلَتْ وأُحِلّتْ كريق الحبيب فطابَ الصّبوحُ بها والغَبُوقُ (ص121ب8)

وزادَ على **الزّادِ** ما فاتني زَمانًا وإنْ طَالَ ذاك الطّريقُ (ص121ب9)

خَبَا ونبا لما أتاه حِمَامُه فخرَّ لَقىً والجنُّ عن أمرِه تعشُو (ص430ب8)

سالَ حتّى **سال** عـــوّادُه هل طعنته الحربُ بالسمهرِي (ص452ب2)

ذُخْري فخري حَبيبُ قَلبٍ قُرَّةُ عيني أمَا تَحـــاذَى (ص466ب6)

مَنيّتي مُنيتي و إلاّ فعيشُ حرّان مُسْتَهَامِ (ص474ب7)

وقريب من هذه الصورة قول الشاعر:

لولا **ريّاحُ ريّاحَ** لم أكُ أمْتَطِي ذَا الأخضرَ الطّامي وذاك الأحْــوَصَا (ص389ب6)

لو **ناصَ نصٌّ** الفقه قبل بلــوغه هيهاتَ ما أهلُ النّجابة نُوَّصَــا (ص390ب6)

وقريب منه قوله:

ومَا دَرأتْ عن **تُبَّعٍ تُبَّعٌ** له صر وفَ الرّدَى الجاري على كلِّ قَسْوَرِ (ص128ب4)

تُرى علتيه **غارتا فأغارتا** على واحد لو عاش لي لكفاني (ص379ب14)

ومن خذلته **عَبْرَةٌ** عند **عِبْرَةٍ** فذاك جمادٌ عُدَّ في الحَيَوَانِ (ص377ب12)

رحيمٌ لغيري ذا **الرّخيمُ** كــلامُه فما بالُه ماءً ولي قلبُه صَــخْــــــــرُ (ص221ب6)

يكشف التمثيل سعي الحصري وبراعته في تغيير مواقع الوحدات اللغوية المتجانسة حرصا على توافر مقومات صوتية إضافية.

ح/ في كلّ شطر لفظان متجانسان:

وصورته: .....(.....)(.....) ⁂ ....(.....)....(.....)

ومنه:

عرضتْ له **تفّاحةً نفّاحة** بعضُ **الإماء** فردَّ **بالإيماء** (ص275ب1)

فليس لي ها هنا **حِجْرٌ** ولا **حَجَرٌ** ولا **حميمٌ** يواليني ولا **حَامِ** (ص367ب6)

تَربتْ يدَا من **عانَه فأعانَه** قي **أقعسٍ** العزِّ المنيعِ **فاقْعَصَا** (ص387ب3)

وإنْ يَكنْ دهري **ضمَّني** ثمّ **ضَامَني** فإنَّ عليًّا خيرُ **مولىً ومَوْئِلِ** (ص118ب7)

كان الحسامَ فما **مضَى** حتَّى **مَضَى** وشَجَا **مُضَيٌّ** مِنْهُ بعد **مَضَاءِ** (ص273ب13)

غَنِيَ الزّمــانُ به و**غنَّى** باسْمِه فزهَاهُ طِيبُ **غِنًى** وطِيبُ **غِنَاءِ** (ص274ب1)

فالذي **صحَّ** له عنه **صَحَا** وإذا **اعتلَّ** به القلبُ **اعْتَلَقْ** (ص416ب2)

فاقَ نجلي **فقأَ** اللهُ عينًا طرقتني في **الزَّكيِّ الذّكيِّ** (ص452ب5)

وقد يكون الجناس بين أكثر من لفظين، لاحظ قول أبي الحسن الحصري:

قبرتْ فِهرُ التُّقى معه **والجِدَا والجِدَّ والجدَلَا** (ص448ب3)

لو تراخى الموتُ عنه قليلا **لعلا** فوق **العليمِ العليِّ** (ص452ب7)

ظرفُ أبيه عليه يبدُو **واللّفظُ والحِفْظُ والحِفَاظُ** (ص470ب8)

شبيهي لو أربى على **العشر** أربعًا روى عني القرآنَ **والشّعرَ والشَّرْعَا** (ص398ب6)

يكثّف الشاعر من التجنيس فيورد في كلّ شطر لفظين متجانسين، وفي الصورة الأخيرة يجانس الشاعر بين ثلاثة ألفاظ وهو في هذا مبدع.

و قد يأتي الجناس مزدوجا سواء في صدر البيت أو عجزه مثلما هو الحال في قوله:

بريّةَ ريًّا رَوْضَةٍ ورياضِ بِهَا **عَلَمَا عِلْمٍ** وأعدلُ قاضِ (ص123ب8)

أدّبتهُ نفسُه فكفَّتْهُ **سَوْطَ سَاطٍ وعِصِيَّ عَصِيِّ** (ص453ب7)

فله عند المؤدبِ عزٌّ **صَوْتُ صوّالٍ وصِيتُ وَصِيِّ** (ص453ب8)

ولو تراني إذا **غَنّتْ** بلابلُه **أشكُو** البلابلَ لو **تُغْنِي الشَّكِيَّاتُ** (ص126ب13)

وقد يكون الجناس مزدوجا بطريق المقابلة،كقوله:

رأيتُ أحبَّ الغانياتِ لبعلها إذا **شاب** لا **ترضى** وإنْ **غابَ** لا **ترعى** (ص396ب9)

النّوع الثاني: (جناس القوافي[1])

يقول ابن رشيق:(...وربّما صنعوا مثل هذا في القوافي فتأتي كالإيطاء وليس بإيطاء إلاّ في اللفظ مجازا، ولا بتجنيس إلاّ كذلك...و هذا أسهل معنى لمن حاوله...)[2].

وقد وردت القوافي المجنّسة عند الحصري في 151نصًّا شعريًّا موزّعة كما يلي: 121نتفة، 29قطعة،(على مستوى 3أبيات بـ9 نصوص، وعلى مستوى أربع أبيات بـ13نصًّا وعلى مستوى 5أبيات بـ4نصوص،وعلى مستوى 6 أبيات بـ 3نصوص) وقصيدة وردت فيها العديد من الأبيات ذات القوافي المجنّسة. وفي ما يلي التمثيل :

أ/ ما كان على مستوى النّتف:

حيث تأتي كلمتا القافية في البيتين مجنستان، وقد تواتر هذا النّوع من النّصوص في المدوّنة بـ121نصًّا من مجموع نصوص الديوان المقدّرة بـ284نصا شعريا أي بنسبة 42.60%. ومن أمثلة هذا النّوع:

رُبّ ظبي هويتُه يـنتمي **للهوازنة** (ص115ن2ب1)[3]

قلت ما أثقل الهوى قال ما **للهوى زِنَه** (ص115ن2ب2)

نلاحظ توافق لفظي القافية صوتًا في البيتين مع اختلافهما في الدّلالة، وإذا كان اللفظ الأوّل مفرداً، فإنّ الثاني

1 – أنظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص:329.

2 – المرجع نفسه، ص: 329.

3 – حيث(ص) رقم الصفحة في المدوّنة، و(ن) رقم النّص الشعري في الصّفحة، و(ب) رقم البيت في النّص.

ورد مركّبا بل تحوّل إلى مركّب اسمي منفي.

رابَه عِلّتِي ضنًى فأتـــاني عائداً في يده لي **ياسمينُ** (ص115ن4ب1)

فتفاءلتُ أنّه قد تهدَّى لهُزالي فقال لي **يا سمينُ** (ص115ن4ب2)

إذا كانت الوحدة الأولى اسماً، فإنّ الوحدة الثانية وردت صفة مشبّهة مسبوقة بوحدة النداء(يا)، وهو إيقـــاع متكلّف يسعى الشاعر لزرعة في ثنايا نصوصه، غرضه إضفاء شحنات صوتية إيقاعية موازاة مع إيقاع البحر.

يقول الحصري:

يـــا أديبا ملكتنـــي في يـــديـــه **المَكْرُمَاتُ** (ص133ن3ب1)

ليت قـــوما دأبـــهم فيْـــ ـــيَ وفيك **المَكْرُ مَاتُوا** (ص133ن3ب2)

الوحدة الأولى مركبة، مشكّلة من الوحدة(المكرمة + علامة الجمع)، في حين انفصلت الوحدة الثانية لتتضـــمن اسمًا(المكر)وفعلاً مركبًا(مات + علامة الجمع)، وبالتالي تشكّل تركيبًا، والاتفاق الصوتي والتباين الدلالي بـــارز بين الوحدتين.

نجمُ العُلا نجلِي هَوى دعْ لوعَتِي **تلتهب** (ص283ن1ب1)

لم ألهُ بالحسناء مذْ أودى و لم **تلتهِ بي** (ص283ن1ب2)

الشاعر في المثال يجانس بين تركيبين مع إضافة متمّمٍ إلى الثاني، وهو الجار والمجرور(بي)لغرض اتمام الجناس.

وجـــهـــُه ومنطقُـــه جـــنّتـــانِ **أينعتا** (ص287ن4ب1)

ما درى الزمان وقد جار فيه **أين عَتَا** (ص287ن4ب2)

تركيبان متجانسان أوّلهما فعلي مثبت، وثانيهما فعلي مسبوق باستفهام، وإذا كان الفعل الأوّل يدلّ على نضج الثمار وطيبها، فإنّ الثاني(العتوّ)يدلّ على الاستكبار ومجاوزة الحدّ[1].ويقول أيضًا

هذا أبـــوك أكنَّ حسرَتَه لَكِـــنَّ عيـــنيه بـــهِ **وَشـــتا** (ص288ن1ب1)

لا تَعْجَبُوا من حرِّ زفرتِهِ قدْ صافَ في جمَر الغضا **وشتَا** (ص288ن1ب2)

فالوحدة الأولى من الوشاية والثانية مشتقّة من لفظ(الشتاء)، والشاعر في هذا يبدي براعته في التمكن من اللغة واستعماله لها إلى جانب تحقّق الايقاع الموسيقي بفعل تكرار الوحدات المتفقة صوتًا. يقول:

تغلّب الدّهرُ حتَّى راع الـــزَّئيرَ **نُبَاحُ** (ص305ن1ب1)

كنا بعـــزّك نُحْمَى فاليومَ صِرْنَا **نُبَاحُ** (ص305ن1ب2)

أ/1 و قد يمزج الشّاعر بين هذا النّوع من الجناس(جناس القوافي على مستوى النّتف)، والجناس العـــادي (على مستوى البيت الشّعْري).ريمكن وسمه بالجناس الأفقي، والعمودي.

[1] ـــ أنظر: ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:583.

وصورته: ....(.....) ⁂ ....(.....)

.... ⁂ ....(.....)

كما هو الحال في الأمثلة التّالية:

لحـــا اللـــه دهراً لا يزال **يمـــين** وينقضُ عهـــداً أكّـــدتْهُ **يمـــين** (ص386ن1ب1)

أيسلبُ نفسَ الحرّ وهي كريمـــةٌ ويقطعُ كفَّ المجـــد وهي **يمـــين** (ص386ن1ب2)

يمين(الأولى)بمعنى: يكذب، و(الثانية)بمعنى: القسم، و(الثالثة)بمعنى: في الأصل، وهو ثمـــين وأبـــدل الناســـخ في الهامش كلمة(وهو)فرسمها(وهي)وعوضنا نحن(أي الجامعان لشعر الحصري)كلمة ثمين بكلمة(يمـــين)لتســـتقيم بذلك طريقة الناظم في التورية والتجنيس كما يقول الجامعان[1]، وتنتقل الدلالة إلى اليد اليمنى.

ويقول:

أصبحتُ في الأرض أبتغي **نفقاً** إذ كسدَ الفضلُ بعدما **نفقا** (ص419ن2ب1)

مات كرام الورى كـــــــــــلٌّ وعاش معي كـــُليبٍ وليتـــه **نفقا** (ص419ن2ب2)

الوحدة الأولى(النفق) تعني:سرب في الأرض له مدخل ومخرج، والثانية تعني الرواج، والثالثة تعني الموت.

وقد يلجأ إلى تغيير صورة الجناس السابقة،كما في المثال التّالي:

وَهِمتُ وهِمْت للقياك يـــــا سُـــرور المحـــبِّ **وياقُوتَه** (ص288ن2ب1)

وإن غيّر السُّقْمُ من وجنتيـــك دُرِّ الشّبابِ **ويَاقُوتَه** (ص288ن2ب2)

فالوحدة الأولى مأخوذة من وهم يهم الشيء، تخيّله وتصوّره، والثانية من هام، يهيم: اشتاق وعشق.والثالثة من القوت[2]، والرابعة بمعنى حجر كريم.

ب/ ما كان على مستوى القطع:

ب/1 على مستوى 3 أبيات:

وقد تواتر هذا النوع من النصوص في مدونة الحصري تسع مرّات. ومن أمثلته:

لا يصرفُ الهمَّ إلاّ شدوُ محسنةٍ أو منظرٌ حسنٌ تهـــواه أو **قدحُ** (ص131ن2ب1)

و الرّاح للهمّ أنقاها فخذ طرفا منها ودع أمة في شربها **قدحوا** (ص131ن2ب2)

بكر يخال إذا ما المزج خالطها سقاها أنّهـــم زنداها **قــــــــــدحوا** (ص131ن2ب3)

---

[1] ـــ أنظر: محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص: 386.

[2] المرجع السابق، هامش ص:288.

القدح: إناء النبيذ، التركيب: قدحوا (من القدح)بمعنى عابوا وأنقصوا من القيمة، والتركيب الثالث: أشعلوا.

وقد يقتصر الشاعر على القافية المجنّسة للبيتين الأوّل والثّاني دون البيت الثّالث مع الحفاظ على الجناس الحادث في البيت الأوّل، مثل قوله:

فؤادي (وفود) **الحَدَث**	يشيبان من ذا **الحَدَثْ**	(ص291ن2ب1)
أجِـــدّك نجـــمُ الهُدى	ونجمُ الجَدا في **الجَدَثْ**	(ص291ن2ب2)
رماني زمـــاني الذي	إذا طـــلب الحـــرَّ حَثْ	(ص291ن2ب3)

فالحدث الأولى بمعنى الصغير، والثانية بمعنى الأمر، والثالثة(الجدث)بمعنى القبر، وقد أحدث الجامعان تغـــييرًا في بعض وحدات البيت حتّى يستقيم المعنى ويتحقق الجناس الذي ينشده الشاعر[1].

وقد يقتصر الشّاعر على القافية المجنّسة للبيتين الثّاني والثّالث دون الأوّل مع الحفاظ على الجنـــاس الحـــادث في البيت الأوّل، مثل قوله:

تذكرت نفسي **رياحِينَها**	فيـــا خليلـــيَّ **رَيَا حِينَها**	(ص385ن2ب1)
أخافَها الدّهرُ وإنْ لم أزل	أقرأُ خوفَ العينِ **يَاسِينَها**	(ص385ن2ب2)
يا عجباً يأمرني الشّوقُ أنْ	أرجـــُو ريّاهَا **وياسِي نَهى**	(ص385ن2ب3)

ب/2 على مستوى 4 أبيات:

وقد تواتر هذا النوع من النصوص في مدونة الحصري ثلاث عشرة مرّة، وما يلاحظ على هذا النّوع هـــو أنّ جناس القافية قد يتمّ على مستوى الأبيات الأربعة،كما هو الحال في المثال الموالي:

حكم الردى هو حكمُ الله ليس له	معقّـــبٌ ولـــهذا الخـــ **آجـــالُ**
حتى إذا تـــــمَّ	حكمِ الرّدى فاستوت أُسْدٌ **وَآجَالُ**
ميـــقاتُ الحـــياة إلى	
وليس عن حوضه الموردِ من صدرٍ	كبا الفوارسُ في الميدانِ أو **جَالُـــوا**

[1] ــ المرجع نفسه، هامش ص:291.

حتّى تــــــــــــــــــــــــــــــــــــــرى التّـــاجَ محلولاً وعاقِـــدُه | في نفسِه من حديث الموتِ **أوْجَالُ**

نلاحظ التوافق اللفظي و التباين الدلالي، والشاعر في هذا حريص دائما على هدفه(تحقيق البراعة اللغوية بفضل التكرار الصوتي مع الاختلاف الدّلالي).

وقد يتِمُّ جناس كلِمات القافِية بين كلِّ بيتين، مثل:

يا طــفلَ فِهْرٍ لا عَــزَاءَ لهُم	إن كُنت في أشرافهم **لَفَتَى**	(ص286ن2ب1)
حجبَ التباعدُ عنك أعينَهُم	لكنْ إليــكَ قلوبَهُم **لَفَــتَا**	(ص286ن2ب2)
والمجــدُ إنْ يَنعَــتْك بينهــُم	فبِكُلِّ ذِكــرٍ طيِّــبٍ **نَعَتَا**	(ص286ن2ب3)
زادتْ نساءَ الحيِّ فيكَ أسًى	أَمَتــاك حوْلَ القبْرِ إذْ **نعَتَا**	(ص286ن2ب4)

فالوحدة الأولى(لفتى)مشكلة من لام التوكيد و فتى:الشاب أوّل شبابه، بينما الوحدة الثانية (لفت)مركّب فعلي يدلّ على أنّ قلوبهم مصروفة إليك. (نعتا)الأولى من النّعت، والثانية من النعي[1].

وكذلك قوله:

يا موتُ ما أبقــيتني	من بــعــده إلاّ **لبــاسِي**	(ص426ن3ب1)
ثوبَ السّرور سلبتني	وجعلتَ أحزاني **لبــاسِي**	(ص426ن3ب2)
فسترتــُها لكن بدتْ	فأنا بها **عــارٍ وكــاسِي**	(ص426ن3ب3)
نَسِيَ المنيــّةَ لاعــبٌ	يغدو إلى **عارٍ وكــاسِي**	(ص426ن3ب4)

الأولى من البأس، والثانية من اللباس.وفي البيتين المتبقيين يجانس الشاعر بين الوحدتين الأخيرتين في كلّ شطر، فالوحدتان (عار وكاسي)وردتا على صيغة اسم الفاعل من العري والكساء، والثانيتان (عار وكأس)الأولى من العار، والثانية إشارة لكأس الخمر.

ب/3 على مستوى 5 أبيات:

وقد تواتر هذا النوع من النصوص في مدونة الحصري أربع مرّات. ومن أمثلته:

كيف أظمــاني وقــــد	كان لي فيك **مُــرْتَــوَى**	(ص442ن2ب1)
أوَلَّما كَمُلْتَ قــــــا	لـــــــــــــــــــــــــك	(ص442ن2ب2)

[1] ـــ السابق: هامش ص:286.

اللهُ مُـــــرْ تَـــوَا"؟"

شمتَ الحاسِدُون بي فيك مُذْ شَطَّتْ **النَّـــوَى** (ص442ن2ب3)

قيل يَنوُون كيدَهُـــمْ قلتُ للمرءِ مـــا **نـــوَى** (ص442ن2ب4)

حـــال بيني وبينهم فالقُ الحبِّ **والنّـــــوَى** (ص442ن2ب5)

نلاحظ بأنّ جناس القافية ــ في هذا المستوى ــ قد تمّ بين البيتين الأول والثّاني ثمّ بـــين الأبيـــات الثلاثـــة المتبقية.كما نلاحظ غموض دلالة الوحدة الثانية المشكلة من فعل الأمر(مُرْ+ توا).أمّا دلالة وحدات الأبيـــات المتبقّية فهي على التوالي: البعد، النيّة والقصد، والثالثة من النّواة.

ويواصل الشاعر في تنويعه بين الجناس الأفقي (الجناس الحادث على مستوى البيت مع وروده تامًّا) و الجناس العمودي(الحادث على مستوى القافية مع وروده هو الآخر تامًّا، لكن على مستوى كلّ بيتين، يقـــول أبـــو الحسن الحصري:

أُأَبِّنُ هائمًا في كـــلّ **وادِ** قتيلًا ما له في الدّهر **وادِ** (ص312ن1ب1)

ألاحَ به الرُّعافُ وكـــان فيه مخايِلُ جَـــدِّهِ البَطَلِ **الجَوَادِ** (ص312ن1ب2)

فمَنْ لأَبٍ أراقَ دمَ المـــآقِي عليه وجـــزَّ ناصيةَ **الجَـــوَادِ** (ص312ن1ب3)

بِكُلِّ مُتوَّجٍ مِنْ فِهْرَ شِبْلٍ نَعَتْهُ معي الحبائبُ **والعَـــوادِي** (ص312ن1ب4)

وأعْوَلَتِ المعالي والعوالي وبيضُ الهند والجُرْد **العوادِي** (ص312ن1ب5)

(واد) الثانية من الديّة، و(الجواد) الأولى من الجود، والثانية الحصان،(العوادي) الأولى، من العدو، والثانية، بمعنى الجاريات.

ب/4 على مستوى6 أبيات:

وهو جناس عمودي قفوي، وقد تواتر هذا النوع في نصوص مدونة الحصري ثلاث مرّات. ومن أمثلته:

كـــلّما أنبَـــتْ مـــنْتَجَبِي زادَني تـــأبـــينُـــه **لَهَـــجَا** (ص299ن2ب1)

وبنو ذا الدّهـــرِ كلّهـــمُ لـــو رآهـــمْ مادحٌ **لَهَـــجَا** (ص299ن2ب2)

وَلَدِي نـــالَ الرّضا ورأى خلَـــدي ما نـــاله **فَرجَـــا** (ص299ن2ب3)

ضقتُ ذرعاً من رزيّـــتِه ربِّ فاجعلْ مِـــنْك لي **فرَجَا** (ص299ن2ب4)

راعفٌ ممّا جرى دمُـــهُ حســـبُوا عرنـــينَهُ **وَدَجَـــا** (ص299ن2ب5)

بأبي ريحـــانةٌ ذبـــلتْ جـــلَّ عِنْدِي خَطْـــبُـــها **وَدَجَـــا** (ص299ن2ب6)

نلاحظ حدوث الجناس على مستوى كلّ بيتين، ويمتد لِـــستِّ أبيات، ودلالة الوحدات تكون كالتالي:

(لهجا)الأولى من التمادي، والثانية من الهجاء وهو القدح.

(فرجا)الأولى من الرجاء، والثانية من الفرج.

(ودجا)الأولى عرق في العنق، والثانية بمعنى أظلم[1].

ونشير أيضا إلى أنّ الشاعر كان يمزج بين ما سميناه بالجناس الأفقي (على مستوى البيت)، وقد ورد جناس اشتقاق، وما سميناه بالجناس العمودي(على مستوى القوافي)، كقوله:

أفلحَ ابني وخبتُ يومَ تولّى ... ليتَ شعري متَى يكونُ **فَلَاحِي** (ص 304 ب 3)

لجَّتِ العينُ في الدموعِ فقَالُوا ... هل لذا المُبْتَلَى نَصِيحٌ **فَلَاحِ** (ص 304 ب 4)

مَسَّنِي القرحُ واستضامَنِيَ البغـ ... ـيُ لفقدانِ بُغيتِي و**اقْتَراحِي** (ص 304 ب 5)

فاتِنِي واحدِي فبتُّ فريداً ... ذا انتشاءٍ ولستُ في **وقتِ راحِ** (ص 304 ب 6)

سوفَ آوي إلى الجبالِ فإنِّي ... مثلُ سمِّ الخياطِ عَادتْ **بطَاحِي** (ص 304 ب 7)

جلَّ من كانتِ البسيطةُ مـاءً ... فطَحَاهَا وما سِوَاهُ (ص 304 ب 8)

بطَاحِ

فالوحدة الأولى(أفلح)مشتقة من الوحدة الثانية(الفلاح)بمعنى الفوز، بينما وردت الوحدة الثالثة(فَلاَحِ) على صيغة اسم الفاعل التي تعني لائم.(اقتراحي)أي: الفكرة، (وقت راح) زمن الشراب "الخمر"، (بطاحي)مسافة مقدار قامة المنبطح[2]، أمّا الثانية فهي صيغة اسم الفاعل وتعني من بسط الأرض وهو الله تعالى لا غير.

وأخيرًا نرى جانب التكلّف واضحًا في صياغة هذه النصوص الشعرية، لأنّ الدلالات لا تأتي عفوية بل الشاعر يطاردها ويحرص على استحضارها حتى يحقق التكرار الصوتي مع التغيّر الدّلالي.

ج/ ما كان على مستوى القصائد:

يمدّد الشاعر تجنيسه لمستوى القصائد، وقد ورد هذا في قصيدة قافية"الواو"في ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، وهي قصيدة متوسطة متكونة من خمسٍ وأربعين بيتا شعريّا، والجديد الثاني فيها هو التنويع بين التجنيس الوارد على المستوى الأفقي، والتجنيس الوارد على المستوى العمودي، والموسوم بالقوافي المجنّسة، والأبيات المقتطفة من القصيدة تبرز هذه الظاهرة بوضوح ، يقول الحصري:

حوتِ الشّمسُ الحسـ ... ـنَ ولكنْ أنتَ **أحْوَى** (ص439 ب 3)

مـا الّذي غيّرَ عينيـ ... ـكَ وعهدِي بكَ **أحْوَى** (ص439 ب 4)

بأبي ما كان **أوْضَا** ... وجهك الطّلق و**أضْوا** (ص439 ب 5)

أفٍّ للدهرِ فمـا أجـ ... ـوَرَهُ حكـماً (ص439 ب 6)

[1] ــ المرجع السابق، هامش، ص:299.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:60.

وألـــوَى

بفؤادي مِـــنْكَ أودى	وبصـــبري عنـــك **ألـــوَى**	(ص439 ب 7)
كلُّ نيقٍ فـــي أنيـــقٍ	أنـــا ليـــثٌ بيـــن **أرْوَى**	(ص439 ب 9)
صاحياً أشربُ دمعِـــي	غـــيرَ أنِّي لســـــتُ **أَرْوَى**	(ص439 ب 10)
ويْلَتا ما أنشـــرَ الدُّنـــ	ـــيا لأهلِيهـــا و**أطـــوَى**	(ص439 ب 11)
أبداً تأكلهُـــمْ وهـــ	ـــيَ من الصّـــائـــمِ **أطـــوَى**	(ص439 ب 12)
أوطَأَتْ **مَرْوَانَ** من بعـــ	ـــدِ بِساطِ المـــلكِ **مـــرْوَا**	(ص440 ب 1)
أنا لا أرضى شبابـــاً	لـــعِبًـــا كـــان و**لهـــوَا**	(ص440 ب 2)
لا حياةٌ بعدَ هذا الشـــ	ـــيبِ إنَّ المـــوتَ **لـــهْـــوَا**	(ص440 ب 3)
لا شفانِي الوصلُ مالي	أعشـــقُ الدُّنيـــا و**أهْـــوَى**	(ص440 ب 4)
والذي أطلعَ نجمِـــي	في سمـــاء المجـــدِ **أهـــوَى**	(ص440 ب 5)
لَغَوَى دهرٌ رمَاني	بكلامِ النّاسِ **لَغْوَا**	(ص440 ب 6)
صدّعتْ **صفوانَ** قَلبي	كدّرتْ ما كان **صَفْوَا**	(ص440 ب 8)
كذب الفالُ فليس الـــ	عيشُ في **حُلْوَانَ حُلْوَا**	(ص440 ب 9)

يبرز التمثيل تنويع الشاعر في استعمال الجناس سواء على المستوى الأفقي الحادث على مستوى البيت الواحـــد مع تغيير في مواقع الوحدات المجنسة في التركيب،أو على المستوى العمودي الحادث على مستوى قافيـــة كـــلّ بيتين تقريبًا في القصيدة، وفي ما يلي تبيان لهذه الظاهرة مع إبراز لدلالة الوحدات المتفقة صوتًا المختلفة دلالة:

حوت:استولت وملكت[1]، أحوى، الأولى:أكثر احتواء، والثانية من أحوى العين:أي أسودها[2].وهـــو جنـــاس أفقي وعمودي(قفوي) ثلاثي(حدث بين ثلاث وحدات).

أوضا: من الوضاءة، الحسن و الجمال. أضوا: من الإضاءة، الإنارة[3].وهو جناس قلب أفقي.

ألوى، الأولى: من لواه بحقّه، أي جحده إياه[4]، والثانية بمعنى المخالفة أو أكثر مخالفة تبعًا لصيغة المفردة، وهـــو جناس قافية(عمودي).

أروى: الأولى، جمع أروية: ضأن الجبل، من الحيوانات الوحشية.أمّا الثانية فهي من عدم الارتواء.

أطوى، الأولى:من الطيّ، ضد النشر[5]، والثانية من الطوى: أي الجوع، وبمـــا أنّ الصـــيغة المســـتعملة هـــي

[1] ـــ المرجع السابق، ج1، ص: 210.

[2] ـــ أنظر: محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص: 439.

[3] ـــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـــ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] ـــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صيغة(أفعل)الدّالة على التفضيل، فالمعنى الدقيق هو: أكثر جوعًا.

وباقي الأبيات تبرز بوضوح هذه الخاصيّة الأسلوبية وتجلّيها.

وأخيرًا يمكن القول أنّ هذه التكرار الصوتي الداخلي لم يأت بغرض إثراء موسيقى الإطار(الموسيقى الخارجية العروضية) فحسب، بل تعدّاه إلى خدمة الدّلالة.

4/ الترصيع:

إذا كان التّجنيس هو تكرار الصوامت أساسا، فإنّ الترصيع هو تكرار للصوائت أساسًا، وقد عرّفه قدامة بن جعفر بقوله:(هو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التّصريف)[1]، هذا عند القدماء أمّا عند المحدثين فهو نوع من التنسيقات الصوتية المشاركة في تشكيل موسيقى الحشو والتي تستغلّ أقصى ما يمكن من طواعية اللغة في استحداث تنويعات في الطابع النغمي للأنساق العروضية، ومن ثمّ يأتي التعبير عن التجربة الشعرية بجميع مكوناتها النفسية والجمالية والواقعية[2].وهو عبارة عن تقنية داخلية يقترن بأغراض فنّية[3]، سنحاول الإشارة إليها في التمثيل، وبالتالي فهو يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أنّ القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذًا أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية[4].

ومدوّنة الحصري تتضمن كثيرا من أمثلة الترصيع المتنوّع، نورد منها ما يلي:

مثال(1):

يافعٌ نافعٌ زكيٌّ ذكيٌ عَقْلُه معقلٌ وسيماهُ نُسْكُ (ص352ب11)

نلاحظ تكرار الصيغ الصرفية المتشابهة إلى جانب اتفاق الصوائت، فالوحدتان الأولى والثانية من البيت وردتا مسجوعتين في تصريف واحد مع اتفاق في الصوائت(الحركات)، والعلاقة بين الوحدتين وقوعهما خبرًا متعددًا لمبتدأ غائب في البنية السطحية الصوتية حاضر في البنية الدلالية العميقة مقدّر بـ"هو". أمّا الوحدتان التاليتان(زكيّ ذكيّ)فقد أحدث الشاعر فيهما تغيير في الصيغة(الانتقال من صيغة اسم الفاعل إلى الصفة المشبّهة)، وهذا ما يساعد في تشكيل إيقاع صوتي إضافي للوزن، إلى جانب خدمة الغرض الدلالي، فليس التكرار الصيغي الصوائتي كغاية في حدّ ذاته.

وإذا كان هذا الترصيع متحقق على مستوى الوحدات الإفرادية، فإنّه متحقق أيضًا على مستوى التراكيب، ومن أمثلة ذلك في مدوّنة الشاعر:

---

1 - أنظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط د ت، ص: 80، وابن رشيق: العمدة، ج2، ص26 وما بعدها.

[2] ــ معمّر حجيج: الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، ص:180، 181.

[3] ــ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط ، 2001، ص:44.

[4] ــ Jean Cohen جون كوين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص:109.

فيَا نُعْمُ وَافَاكِ النَّعِيمُ فأنْعِمي ويَا جُمْلُ والاكِ الجَمَالُ فَأَجْمِلِي (ص118ب1)

فكُلُّ كلمة في الشّطر الأوّل تحُلُّ موقعا لسانيا هو موقع نظيرتها في الشّطر الثّاني. وذلك ما يمكن أن نمثّله بهذا التّقطيع[1]:

الوحدات المتوازية	ف و	يـا يـا	نعم جمل	وافـا والا	ك ك	النّعيـم الجمـال	فـ فـ	أنعمـ أجملـ	ـي ـي
الموقع اللساني	رابط حرف عطف	أداة نداء	منادى مبني	فعل ماض	مفعول به	فـاعل اسم	حرف استئناف	فعل أمر	ضمير متّصل فاعل

التمثيل يمثل تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسكنات والمدّ جزئيًا وهذا ما يمثل(الترصيع)[2]،إضافة إلى التوافق في الصيغ الصرفية الذي يكاد يكون كليًّا، ونلاحظ أنّ التوازي تمّ بين تركيبين ندائيين متبوعين بتركيبين فعليين(فعلهما أمر).

مثال(2):

فَشَرٌّ مِنَ المَوْتِ عَيْشٌ أَذَلٌّ وَخَيْرٌ مِنَ الحُرِّ عَبْدٌ زَكَا (ص354ب5)

تمثيله:

الوحدات المتوازية	فـ و	شرّ خير	من من	الموت الحرّ	عيش عبد	أذلّ	زكا
الموقع اللساني	حرف عطف	خبر مقدّم	حرف جرّ	اسم مجرور	مبتدأ مؤخّر	نعت	جملة نعت

نلاحظ حضور التوازي الصوتي الجزئي للوحدات المشكّلة لشطري البيت، فكلّ وحدة تقريبا في الشطر الأوّل تقع في تواز مع نظيرتها في الشطر الثاني، وقد تمّ هذا التوافق على مستوى الحركات، ثمّ على مستوى الصيغ الصرفية. و لا شك في أنّ لجوء الشاعر إلى هذه الصياغة له أثرة الإيجابي في عملية التلقي خصوصا في حالة الإلقاء الخطابي، ونلاحظ بأنّ التوازي تمّ بين مركبين اسميين حدث فيهما تغيير في مواقع الوحدات.

ويقول الحصري أيضًا:

ومَا وَرَّدَتْ مِنْ أَدْمُعِي بِمُورَّدٍ ومَا خَلْخَلَتْ مِنْ أَضْلُعِي بِمُخَلْخَلِ (ص118ب4)

ويمكن تمثيل الوحدات الواردة في مواقع متوازية بالمخطط التالي:

[1] ـــ المخطط أخذته عن: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، ص:151وما بعدها.

[2] ـــ محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص: 19.

الوحدات المتوازية	و و	مـــا مـــا	ورّد خلخل	ت ت	من من	أدمعـــ أضلعـــ	ـــي ـــي	بـــ بـــ	مـــورّد مخلخل
الموقع اللساني	حرف عطف	مصدرية ظرفية	فعل ماض	ضمير فاعل	حرف جرّ	اسم مجرور جمع	ضمير مضاف إليه	حرف جرّ	اسم مجرور

يبرز التمثيل توافق وحدات الشطر الأوّل مع وحدات الشطر الثاني الذي يكاد يكون كليًّـــا؛ ســـواء علـــى مستوى الصوائت أو على مستوى الصيغ الصرفية، ولا نشك في الأثر الإيقاعي الإيجابي الناتج عن هذا التوافق، والتركيبان (المتوازيان صوتيًا وصيغيًّا)فعليان متصدران بحرف عطف و ما المصدرية الظرفية ومختومـــان بالجـــار والمجرور المتكرّر.

مثال(3):

وَإنّي لِمَنْ يَبغِي انتقاصِي لَـــقَانِعٌ وَإنّي لِمَنْ يَبغِي ودادِي لَـــوَامِقُ (ص 135 ب 3)

تمثيله:

الوحدات المتوازية	و و	إنّـــ إنّـــ	ـــي ـــي	لـــ لـــ	من من	يبغي يبغي	انتقاص ـــ وداد	ـــي ـــي	لـــ لـــ	قانع وامق
الموقع اللساني	حرف عطف	حر ف توكي د	ضمير اسم إنّ	حر ف جرّ	اسم موصول مجرور	فعل مضارع	مفعول به	اسم مضاف إليه	حر ف توكي د	اسم مرفوع خبر إنّ

يبرز التمثيل حدوث التوازن الصوتي بين شطري البيت، وهو تواز نحوي، لأنّ الجملة تغطي الشطر، وهو مـــا دعاه أبو هلال تشطيرًا[1]، ومثاله:

فَكَأنّي قبّلتُ مِنه هِلالاً وَكَأنّي عانقْتُ مِنه قَضِيبَا (ص 279ب1)

فكلّ كلمة في الشطر الأوّل تحلّ موقعًا لسانيا هو موقع نظيرتها في الشطر الثاني، وهذا ما يمكن توضيحه في هذا

[1] ـــ محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري ، ص: 151 وما بعدها.

التقطيع:

الوحدات المتوازية	فـــ و	كأنّـــ كأنّـــ	ـــي ـــي	قبّلْـــ عانقـــ	ـــتُ ـــتُ	منـــ منـــ	ـــهُ ـــهُ	هِلالا قضيبا
الموقع اللساني	حرف عطف	حرف تشبيه ناسخ	اسم كأنّ	فعل ماض	ضمير فاعل	حرف جرٍّ	ضمير اسم مجرور	مفعول به

وهو تواز تام، ولا يخفى علينا الدور الايجابي لهذا التركيب في إيقاع القصيدة.

مثال آخر تحقّق فيه التّوازي الصرفي الجزئي بين شطري البيت، وكان لذلك أثره في تحقيق الفعالية الصوتية، يقول الحصري:

فَهَـــوَادِي مُضَمَّـــراتِكِ حُـــزِّي وَنَوَاصِي مُخَـــدَّراتِكِ جُـــزِّي (ص336ب2)

فَلا عَظْـــمَ إلاّ أوْهَنَتْهُ عَظَـــائِـــمٌ ولا حَبْـــل إلاّ قَطَّعَتْهُ حُبُـــولُ (ص363ب1)

ويبدو أنّ الحصري يسعى لزرع هذا العينات الصوتية في ثنايا النصوص لتكون رافدًا صوتيًا إضـــافيا للـــوزن العروضي، وغايته كما يذكر حسن الغرفي" خلق فصل مؤقت بين التشكيل الصوتي والتشكيل التفعيلي، الشيء الذي يجعلنا وكأننا بإزاء حركتين مختلفتين في البيت الواحد"[1].

وقد يتعدى التوازي مساحة البيت الواحد، فيرد متتاليًا،كما هو الحال في المثال التالي:

مُـــكَبِّـــرًا سِنَّـــهُ بِسُنِّتِـــــهِ مُطَرِّزًا حُسْنَهُ بِحُسْنَاهُ (ص 434 ب 8)

مـــذَكِّـــرًا عَهْـــدَهُ بِمَعْهَـــدِهِ منسِيّـــًا عَتْبَـــهُ بِعُتْبَـــاهُ (ص 434 ب 9)

مُـــواصِلاً رَحْمَـــهُ بِرَحْمَتِـــه لقـــاطع قربَه بِقُـــرباهُ (ص 434 ب 10)

نلاحظ في الأبيات تجاوز الشاعر للتوازي الصوتي داخل البيت الواحد، بل مدّده ليشمل ثلاث أبيات متتالية، وقد تراوح بين التّام والنسبي، وقد ورد في سياق رثاء الابن وتعداد مناقبه.

ومن صور الترصيع ما كان من هذا القبيل(أي من التوازي الموقعي النحوي) مثل:

مَدِيحِي هِجَاءٌ وَابْتسامِي تَجَهُّمٌ وشَكْوَاي كُفْرٌ واعترافِي إِنْكارُ (ص 132 ب 6)

[1] ـــ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص:44.

تمثيله:

الوحدات المتوازية		مديحـــــ	ـــي	هجاء	وابتسامـــ	ـــي	تجهّم
الموقع اللساني	و	شكوا	ي	كفر	واعترافـــ	ـــي	إنكار

قسّم الشاعر البيت إلى أربع تراكيب، وقد حدث التوازي أحيانًا بالصيغة الصرفية(ابتسامي، اعترافي)، وطـــورا بالصوائت.

كلامُكَ مِن دُرَّ وثَغْرُك مِثلُه وريقُكَ مِنْ خَمْرٍ، وَرِيحُكَ مِنْ مِسْكِ (ص 233 ب 10)

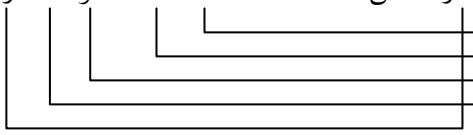
تمثيله:

الوحدات المتوازية		كلامـــ	ك	مـــن	درّ	و	ثغر	ك	مثله	
الموقع اللساني	و	ريقـــ	ك	مـــن	خمر	و	ريحـــــــ	ك	من	مسك

يبرز التمثيل تقابل الوحدات المشكلة للتركيبين المتوازيين(خاصة في نهاية المقاطع المتفقة في الصوائت)، وهـــو أيضًا توازي نحوي لأنّه حدث في التركيب.

مثال آخر:

ومـــا صـــام مـــن خصـــر لهـــنّ مخفّـــف وأفـــطر مـــن ردف لهـــنّ مثقّـــلِ (ص118 ب3)



وإذا تجاوزنا البنية السطحية للولوج إلى البنية العميقة لاستخراج المواقع الغائبة والكامنة في ملكة مستعمل اللغة، والتي لا يستقيم الكلام، في الواقع، دون أخذها بعين الاعتبار، ولعلّ التمثيل في الجدول سيوضح ذلك:

	و	ما	صام	من	خصر	لـــ	هنّ	مخفّف
و			أفطر	من	ردف	لـــ	هنّ	مثقّل

فنلاحظ غياب الوحدة المقابلة لـــ"ما "في الشطر الثاني، وهي موجودة دلاليًا، لكن سلطة الوزن غيّبتها خطيًـــا وصوتيا.ونلاحظ تحقّق التوازن التّام أحيانًا؛ سواء صيغيًا أو صوائتياً، وأحيانًا يكون نسبيًا(صام، أفطر)مثلا.

شُغِفْتُ بِمَنْ يَحْكِي الغَزَالَ إذا رَنا ويَحْكِي قَضِيبَ الْخَيْزُرَان إِذَا مَشَى (ص 224 ب 7)

التّمثيل:

و	شغفت	بـــ	مـــن	يحكي يحكي	الغزال قضيب	الخيزران	إذا إذا	رنـــا مشى

يتقلّص عدد الوحدات المتوازية في هذا المثال، ويكاد يحدث بين فعلي جملة الشرط ووحدة الشرط، وهـــو في الحقيقة حدث تامًّا بين الفعلين(مشى، رنا)والبقية تكرار للوحدات المتوازية نفسها.

مثال آخر، قال أبو الحسن:

كانَ عبدُ الغنيّ لِلْعَيْنِ نُورا ولقلبي هُدًى وللعيشِ طِيبَا (ص 278 ب 7)

التّمثيل:

	كان	عبـــد الغنيّ	لـــ	ـــلعين		نـــورا
و			لـــ	قلبـــ	ـــي	هدى
و			لـــ	ـــلعيش		طيبا

يبرز توزيع الوحدات في الجدول تلك التي حدثت فيها موازنات صوتية من تلك التي لم تحدث فيها، ولا يخفى علينا ما لهذه التوازنات من أثر إيجابي في إثراء الجانب الإيقاعي لموسيقى الحشو والمساعدة ولا شـــك حادثـــة لموسيقى الإطار.

مثال آخر، قال الحصري:

ومسكـــوبةً مـــاءً وممـــدودةً ذُرًى ومخضودةً سِدْراً ومنضـــودةً طَلْعَا (ص397ب12)

و	مسكوبة ماء
و	ممدودة ذرى
و	مخضودة سدرا
و	منضودة طلعا

نلاحظ التنويع في التوازي، توازٍ صيغي(وإن ورد أحيانًا ناقصًا"صيغة مفعول"مع لاحقة التأنيث)، توازٍ صوائتي لصيغ "مفعول"نفسها، ثمّ اشتراك يكاد يكون تامًّا بين الوحدات الصوتية الصغرى الفاتحة لصـــيغة"مفعـــول"؛ ونعني بها(صوت وحرف الميم المتكرّر)في مطلع كلّ صيغة، والوحدات الصوتية الخاتمة(أصوات وحروف الواو، والدال، وتاء التأنيث)، ولكلّ هذه التنسيقات دورها في خدمة موسيقى القصيدة، وهذا يعود إلى قابلية نظـــام

اللغة لتشكيل ما لانهاية من الأنظمة بالإضافة إلى امتصاص ما تتضمنه من أنغام إيحائية وأجواء نفسية تنقل الأصوات من لحن إلى لحن، ومن معنى إلى آخر[1].

ويذهب حسن الغرفي إلى أنّ عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوقًا مع العنصر الإيقاعي، ذلك لأنّ الخطاب الشعري يرتبط بخصيصة أساسية تجمع بين العنصرين معًا[2].

كما يرى جون كوين أنّ هناك علاقة داخلية بين الصوت والدّلالة؛ يقول:(...فهناك مرّة أخرى إذن علاقة داخلية بين الصوت والمعنى، فالوزن إذًا ليس عنصرًا مستقلاً عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج بل جزء لا ينفصل من سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة[3].

[1] ــ معمّر حجيج: الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، ص:184..

[2] ــ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص:124.

[3] ــ Jean Cohen جون كوين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص:55.

ثالثًا/المخمّس[1]:

هو أوّل قصيدة في المدوّنة، وفي غرض النسيب، اشتمل على 29 تخميسة موزّعة على أصوات العربية (حروف الهجاء) بحساب تخميسة لكلّ صوت (حرف)[2] معتمدا تقريبا الطريقة نفسها التي في المعشّرات وفي ذيل اقتراح القريح، إلاّ أنه في هذا المخمّس سلك طريقة أشدّ تضييقا وتقييدا إذ لا يلتزم بالصوت (الحرف) في بداية البيت ونهايته فقط (كما هو الحال في المعشّرات والذيل)، بل يلتزمه في بداية ونهاية الصدور والأعجاز، فصوت الهمزة مثلا يلتزمه في صدري وعجزي البيتين، ويتحلّل من هذا القيد في الشطرة الخامسة ذات القافية المكسورة اللام. وهكذا في بقيّة الأصوات.وفيما يلي أقدّم بعض النماذج من المخمّس:

قافية الألف

أبثّك ما في النّفس لست أن ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

أرائي بعضُ قتلى حبّك الشّهداءِ

ألفتُ البكا إذ عزّ فيك عزائي إلى أن بكت أرضي معي وسمائـــي

وإني لراضٍ عنكَ في هذه الحالِ

قافية الباء

بفيض دموعي فيك سكباً على سكبِ بعطفك في ذاك الرضى قبل ذا العتْبِ

بما. بما جـــرّدتْ عينـــاكِ

بيننــ من صارمٍ

من عفّـــةٍ زمن القـــربِ ــــــــــــــــضْــبِ

أجرني من الخدّ المطرّز بالخالِ

قافية التّاء

1ـــ أُخرج المخمّس عن بقيّة نصوص المدونة في الدراسة الصوتية لتميُّزه بعدة سمات: التنويع في صور بحر الطويل، تنوع القوافي، التصريع،...

2 ـــ الشكل الخطّي المقابل للصوت المنطوق.

تغيّبتَ فالأعداءُ بي منك تشمتُ تؤلّـــف شملي تارةً وتشتّتُ

تكادُ الرّبى من مـــــــــــــــــــــــــــاء عيني تُنْبِتُ ترجم عمّا في ضلوعي فأســكتُ

على أنّ قلبي لا صبورٌ ولا ســالِ

...وهكذا مع بقيّة الأصوات، وبناء عليه يكون مخطط المخمّس كما يلي[1] :

أ ــــــــ أ أ

ــــــــ أ

أ ــــــــ أ أ

ب ــــــــ ب أ ب

ــــــــ ب

ب ــــــــ ب ب

ت ــــــــ ت ت ــــــــ ت

ت ــــــــ ت ت ــــــــ ت

ــــــــ لِ

... وهكذا إلى نهاية الصّوت التاسع والعشرين من أصوات العربية بإضافة لام ألف (لا) علـى الترتيـب المغربي والتي اعتبرناها قافية خطيّة، أمّا في حقيقتها الصوتية فهي ملحقة باللاّم المفتوحة (لَ).

1/ بحر المخمّس وصوره:

لقد جاءت أبيات المخمّس على بحر الطّويل الذي توزّعت صوره حسب الجدول التالي:

	الصور	الصورة 1	الصورة 2	الصورة 3
الطويل	العروض: الضرب:	مفاعلن مفاعيلن	مفاعلن مفاعلن	مفاعلن مفاعي
	تواترها	06	16	07
	المجموع	29 تخميسة بعدد أصوات العربية (حروف المعجم)		

نلاحظ بأنّ الصور الثلاث لبحر الطّويل وردت في المخمّس– كما هو الشّأن بالنسـبة لبقيـة نصـوص

[1] ــ النموذج مستلهم من: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:305 وما بعدها.

المدوّنة- وحلّت الصورة (مفاعلن) في بداية الترتيب متبوعة بـــ (مفاعي) ثمّ (مفاعيلن) وهو الترتيـــب نفســـه الوارد في الشّعر العربي[1].

2/ القافيّة[2]:

نوع القافية	عددها	نسبتها المئوية
المتدارك:[/0//0]	16	%55.17
المتواتر:[/0/0]	13	%44.82
المجـــمـــوع	29	

الاقتصار على هذين النّوعين من القافية وغياب بقيّة الأشكال.

3/ الرّوي:

حركة الرّوي أو المجرى جاءت منوّعة هيّ الأخرى في المخمّس،والجدول التّالي يوضّحها أكثر:

حركة الروي	تواترها	نسبتها المئوية
مضموم	17	%58.62
مكسور	11	%37.93
مفتوح	01	%03.44

ملاحظة:حرف الرّوي المشبع هو آخر شيء في قافية المخمّس فلا أثر للخروج.

1- أنظر: ابراهيم أنيس،: موسيقى الشّعر العربي، ص61.

2 ــ قافية المخمس المتنوعة، هي انفلات من قيد القافية الموحدة. أنظر: جمال الدّين بن الشيخ Jamal Eddine Bencheikh : الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص:206.

الخلاصة:

1/ البحور وصورها ونسبها:

ـــ نلاحظ تصدّر بحر البسيط(من حيث عدد النصوص)لبقيّة البحور الشعرية، فقد نسج عليه الشـــاعر(53) ثلاثة وخمسين نصًّا شعريًّا، وفي المرتبة الثانية نجد الطويل بـــ"51+ 1"نصًّا شعريًّا، أمّا على مســـتوى الـــنّفس فيتغيّر الوضع، حيث يتصدّر بحر الطويل بقيّة البحور بـــــ"717"بيتًـــا شـــعريًّا، متبوعًـــا ببحـــر البســـيط بـــ"639"نصًّا شعريًّا، ثم تتوالى بقيّة البحور.

ـــ استعمل أبو الحسن البحور تامّة ومجزوءة؛ فالتّامة فقط هي(الطويل، السريع، المنسرح، المتـــدارك، المديـــد، المجتث، المقتضب، الهزج)، والمجزوء فقط هو(الرجز)، والمستعملة تامّة ومجزوءة هي(البسيط "مخلّع"، الكامـــل، الوافر، الخفيف، الرمل، المتقارب).

ـــ تنويع الشاعر في صور البحور الشعرية بنسب متفاوتة(أنظر الجانب التفصيلي في المستوى الصوتي للدراسة).

ـــ نسج الحصري لـــ"10"نصوص من مدونته على بحر المديد، وهذا لا يتفق مع قول ابراهيم أنـــيس أنّ وزن

هذا البحر قديم هجره الشعراء المشارقة وأهملوا النّظم منه، ولعلّ إحصاءه موقوف على الشعراء المشـــارقة دون المغاربة، أو هي ميزة للشعر المغربي القديم.

ـــ يرى إبراهيم أنيس في استقرائه لصور موسيقى الشعر العربي أنّ الصورة الأكثر تواترًا في الشعر العربي لبحر البسيط هي صورة(فَعِلُنْ) متبوعة بـــ(فِعْلُنْ)، لكن الوضع يتغير عند الحصري؛ فالصورة (فِعْلُنْ)تواترت 14 مرّة في نصوص مدوّنة الشاعر، في حين تواترت الصورة(فَعِلُنْ)خمس مرّات فقط، ولعلّ هذه ميزة أخـــرى للشـــعر المغربي.

ـــ تصدّر صورة مخلّع البسيط لصور البسيط في مدوّنة الشاعر، حيث تواترت 34 أربعاً وثلاثين مرّة.

2/ القافية وأنوعها ونِسَبُها:

ـــ كانت الصدارة لقافية المتواتر بـــ158نصًا، متبوعة بقافية المتدارك بـــــ77نصًّـــا، ثم قافيـــة المتراكـــب بـــ47نصًّا، وأخيرًا قافية المترادف بـــ نصّين فقط. أمّا قافية المتكاوس فقد غابت تمامًا من المدوّنة.

ـــ القافية المقيّدة(صوت رويّها ساكن)كانت ممثلة بـــ12نصًّا شعريًّا في المدوّنة وبنسبة 4.22% من مجمـــوع نصوص المدوّنة، أمّا مجموع أبياتها فهو 160 بيتًا شعريًّا.

ـــ كما نلاحظ ارتفاع نسبة القافية المقيدة المجرّدة من التأسيس والردف(10 نصوص)على نسبة القافية المقيّدة المردوفة(نصّان شعريان فقط)وكذلك عدد الأبيات.

ـــ نلاحظ بأنّ نصوص القافية المطلقة تكاد تكون الطابع الغالب على نصوص المدوّنة بـــ(272نصًّا) وبنســـبة 95.78%.

ـــ يُقدّر عدد نصوص القافية المطلقة المردوفة بـــ (163نصًّا شعريًّا)، أي بنسبة57.39%.

ـــ يُقدّر عدد نصوص القافية المطلقة المجردة بـــ (121نصًّا شعريًّا)، أي بنسبة42.60%.

3/ أصوات الروي:

ـــ استعمل الحصري كلّ أصوات العربية (29صوتًا) رويّا لنصوصه الشعرية، بإضافة الصوت المركّب (لا).

ـــ تواتر الأصوات المعتمدة رويًّا من حيث عدد النصوص، يمكن تقسيمها إلى(4)مجموعات كما يلي:

ـــ الأصوات الواردة رويًّا بكثرة، هي:(ل، ن، د، ر، م، ب، ق، ت).

ـــ الأصوات المتوسطة الشيوع، هي:(هـــ ، ح، ذ، ز، ف، ك، ث).

ـــ الأصوات القليلة الشيوع، هي:(س، ض، ط، غ، ص، ظ).

ـــ الأصوات النادرة، هي:(ع، و، ش، ج، ي، أ، خ).

ـــ تواتر الأصوات من حيـــث مجمـــوع الأبيـــات (الـــنّفس): ويمكـــن تقســـيمها هـــي الأخـــرى إلى 4 مجموعات:

أ- الأصوات الواردة رويا بكثرة: هي (ر، د، ل، ن، ق، م، ب، ك).

ب- الأصوات المتوسطة الشيوع: هي(ت، س، ث، ح، ع، ف، ض).

ج- الأصوات القليلة الشيوع: هي (ه، ط، ء، ي، ز، و).

د- الأصوات النادرة في مجيئها رويّا: هي (ص، ظ، ج، ذ، ش، غ، خ).

ـــ ومع هذا نؤكد بأنّ الحصري ومن خلال نسجه على كل أصوات العربية يكون قد تجاوز نظرية (قلّة هـــذا الصوت أو ندرته)،وبذلك يكون قد جارى أبو العلاء المعرّي – في لزومياته- في ركوبهما القـــوافي الحـــوش، وهي(ث، خ، ذ، ظ،...). فهو يبرز معاناته في ركوب قافية الظاء وهو يؤبن ابنه.

وللحصري خصائص أخرى في استعمال بعض الأصوات اللغوية رويّا،منها:

1-استعمال الصوت المشدّد رويّا لبعض قصائده،كما هو الحال مع الياء حيث اســـتعملها مشـــدّدة ثـــلاث مرّات؛(الأولى في قافية المعشرات (ص240) 10أبيات، والثانية في قافية اقتراح القـــريح(ص450)53بيتـــا شعريا، والثالثة في ذيل اقتراح القريح (ص489) 16بيتاشعريّا، وإذا كانت القافية الأولى قد زاوج فيها بـــين الإدغام وعدمه فإنّه في الثانية والثالثة قد التزم الإدغام من بداية القصيدتين إلى نهايتهما.وهذه ميـــزة أســـلوبية صوتية.يقول عبدا لله المجذوب(الحروف المشدّدة كلّها عسرة، لاسيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروي من المطلع إلى النهاية، وهذا قليل...).

ـــ هذا عن تنوّع أصوات الروي كـــ(صوامت) في المدوّنة، أمّا حركاته (المجرى) أو الصوائت الـــتي تلحقـــه فيمكن أن تتضح نسبها بالترتيب التالي:

أ ـــ على مستوى النّصوص:

1- مجموع نصوص الرّوي المفتوح ونسبتها35.91% تتبوأ الصدارة.

2- مجموع نصوص الرّوي المكسور ونسبتها33.45% وتحل في المرتبة الثانية.

3- مجموع نصوص الرّوي المضموم ونسبتها26.40% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع نصوص الرّوي السّاكن ونسبتها04.22% وتحل في المرتبة الرابعة،وقد

ب ـــ على مستوى الأبيات:

1- مجموع أبيات الروي المضموم ونسبتها 33.35% تتبوأ الصدارة.

2- مجموع أبيات الروي المكسور ونسبتها 32.78% وتحل في المرتبة الثانية.

3- مجموع أبيات الروي المفتوح ونسبتها 29.05% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع أبيات الروي الساكن ونسبتها04.81% وتحل في المرتبة الرابعة.

ـــ اعتماد الشاعر التصدير وتنويعه فيه يعكس مدى حرصه على وفرة الإيقاعات الصوتية في مدونته باعتبـــاره أحد المقومات الصوتية في القديم والحديث.

ـــ تكثيف الشاعر للتصدير باعتماده على ثلاثة أطراف أو أكثر في البيت الواحد يبرز مدى اهتمامه بـــالعمق الموسيقي(لمعرفة ذلك، يراجع الجانب التفصيلي في موضعه في هذا الفصل من الدراسة).

ـــ لعلّ اهتمام الحصري بالتصدير وغيره من المقومات الصوتية، يعزى إلى تقديره لدور هذا المقـــوم وغـــيره في البناء الشعري.

ـــ كان للجناس بمختلف صوره وأشكاله حضور قوي ومكثف ومتواتر في مدوّنة الحصري، ولعل تقيّد الشاعر به يعزى إلى أنّه كان سمة العصر في قول الشعر و الكتابة ،أو لأنّ الشاعر كان خبيرًا بدوره(الجنـــاس)كمقـــوم صوتي إضافي(الموسيقى الداخلية)، غير أنّ الملاحظ في هذه الخاصية أنّها لا تأتي عفوية يقتضيها الســـياق بـــل الشاعر يطاردها ويحرص على استحضارها حتّى يحقّق التكرار الصوتي مع التغيّر الدّلالي.

ـــ الترصيع هو الآخر كان حاضراً في مدوّنة الحصري كمقوّم صوتي إضـــافي أدّى دوره في إثـــراء الجانـــب الموسيقي الإيقاعي في المدوّنة.

الفصل الثانـى

➢ المستوى النحوي وأصنـاف التراكيب

تمـهيد

أصنـاف التراكيب في:

المخمّس.

قصيدة "يا ليل الصّبّ".

المعشرات.

اقتراح القريح.

ذيل اقتراح القريح.

المستوى النحوي[1]:

تمهيد:

يعالج المستوى النحوي البنية التركيبية للأقوال أو النصوص، يقول السكّاكي: "اعلم أنّ علم النحو هو أن

1 ــ لم يدرج الباحث في دراسته المستوى الصرفي نظرًا لكبر حجم المدوّنة المدروسة، ويعد بنشره مع غيره من الأجزاء التي لم تضمّن في هذه الدراسة مستقبلا في شكل مقالات إن شاء اللّه تعالى.

تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية، وأعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض، ورعاية ما يكون من الهيئات..."[1].

والجملة هي ميدان الدراسة النحوية، وهي في عرف النحاة: "الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مستقل"[2]، وهي وحدة الإبلاغ الأولى تتألف من عنصري الإسناد في أساسها (المسند إليه والمسند)، يقول سيبويه عنهما: "وهما ما لا يغني واحدا منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلّم منه بدّا"[3].

ولمعالجة هذا المستوى في مدوّنة الحصري سأعتمد المنهج التطبيقي الذي أرساه تمام حسان في كتابه "اللغة العربية معناها ومبناها"[4]، ثم أدخل عليه بعض التعديلات في كتابه "الخلاصة النحوية"[5]، فهو يقول بأن معاني الجمل تنقسم إلى خبر وشرط وإنشاء، وهذه الأصناف الثلاثة بدورها تتفرّع إلى عناصر، فالجمل الخبرية مثلا تصنّف إلى مثبتة ومنفية ومؤكدة، والشرط يتفرّع إلى الشرط الإمكاني والشرط الامتناعي، والإنشائية تتفرع إلى طلبية وإفصاحية، وهذه بدورها تتفرع إلى أنواع... وسبب اعتمادي هذا المنهج كونه ميسّرا يراعي التدرج في مستويات الكلام وأنواعه، إضافة إلى (تبني الدارسين له في الأوساط العلمية)[6].

جهدي إذًا سينصبّ في محاولة الكشف عن نظام الجملة في مدونة الحصري بتحديد وظائفها، ثم تصنيف أنواعها وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها ومعانيها مشيرا إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوعها لحاجات التعبير الإنساني وأغراضه المتعددة. فاعتماد دراسة الجملة أو التركيب يعدّ أساسيًا للكشف عن خصائص أسلوب "ما"[7].

وسيكون البدء بمعالجة الجملة الخبرية وأنواعها (المثبتة والمنفية والمؤكدة).

الجملة الخبرية: هي الوحدة اللغوية التي توصف بالصدق والكذب بالنسبة إلى مضمونها...[8]، والجملة الخبرية إمّا مثبتة أو منفية أو مؤكدة.

أ- الجملة البسيطة المثبتة: وهي الجملة المجردة من وسائل النفي والتوكيد، ويمكن تقسيم الجمل المثبتة إلى قسمين: الجملة الفعلية والجملة الاسمية[9]، وهما بدورهما يمكن تصنيفهما إلى نوعين: فعلية بسيطة وفعلية مركبة،

1 - أنظر: السكّاكي: مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ/1987م، ص: 75.

2 - عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، 1420هـ/ 2000 م، ص: 83.

3 - سيبويه: كتاب سيبويه، ج1، ص: 23.

4 - تمام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط3، 1418هـ/1998م، ص: 124 (أنظر الجدول).

5 - المرجع نفسه، ص: 137 (أنظر الجدول).

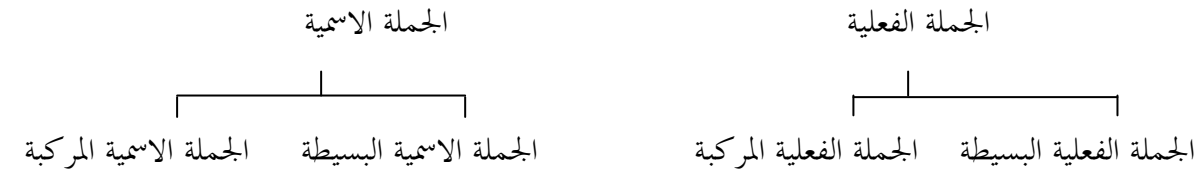
6 - محمّد خان: لغة القرآن الكريم، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2004م، ص: 32.

7 ـ معمّر حجيج: الأسلوب ومستويات تحليله، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باتنة، العدد7، ديسمبر 2002، ص:153.

8 ـ محمّد خان: لغة القرآن الكريم، ص: 35.

9 - المرجع السابق، ص:39.

واسمية بسيطة واسمية مركبة، مثلما يوضحه الشكل التالي:



وسأقدم الآن خاصية كل تركيب من هذه التراكيب نظريًّا، على أن تكون متبوعة بالجانب التطبيقي (إحصاء أنواع التراكيب في أجزاء المدونة) متبوعا ببعض الملاحظات والتعليقات التي يستوجبها المثال، وهذا دون شك سيصل بنا إلى أنماط التراكيب المتواترة في المدونة وخصائصها، وفي الآن ذاته ستتضح لنا الخصائص الأسلوبية لأسلوب الحصري من الناحية التركيبية.

المخمّس

الجدول التالي يحدّد نتائج إحصاء الجمل الخبرية والشرطية والإنشائية بأنواعها في نص المخمّس لأبي الحسن الحصري:

(الخبرية،الشرطية،الإنشائية)	نوع التركيب	تواتره في النّص	رتبته

أصناف التراكيب الخبرية	الفعلية البسيطة المثبتة	35	2
	الفعلية المركّبة	23	4
	الاسمية البسيطة المثبتة	42	1
	الاسمية المركّبة	29	3
	المنفية (فعلية واسمية)	09	6
	المؤكدة	08	7
الشرطية	الشرطية	11	5
أصناف التراكيب الإنشائية	الندائية	01	11
	الاستفهامية	06	8
	الدّعاء	01	12
	الأمر	02	10
	القسم	02	9
	التحضيض	01	13

أوّلا: أصناف التراكيب الخبرية

1/ الفعلية البسيطة المثبتة:

ويقصد بها الهيئة التركيبية المبدوءة بفعل تام سواء أكان مبنيا للمجهول أم مبنيا للمعلوم، وسواء أكان متعديا أو لازما، وهذه الهيئة التركيبية هي المعروفة بالجملة الفعلية، وهذا النوع من المركبات إذا استقل بنفسه و لم يكن عنصراً في تركيب لغوي أطول سمي جملة[1]. أو هي تلك الجملة القائمة بذاتها من قبيل (جاء زيد) و(زيد كريم)، حيث لم تكن الجملة مدمجة لغيرها ولا مدمجة في غيرها[2]. أو هي المكونة من عملية إسناد مستغنية بنفسها عن غيرها شكلا ودلالة، وهي اسمية وفعلية[3].

فالجملة الفعلية البسيطة إذاً هي التي تتضمن عملية إسناد واحدة، كما أنها قد تتعدد بالوصل متوازية للتعبير عن أحداث متعددة متزامنة. إضافة إلى هذا فإن الفعل (المسند) يحتل مرتبة الصدارة في الجملة الفعلية، يسند إلى

1 – محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص: 51.

2 – محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس "نحو النّص"، جامعة منوبة، كليّة الآداب، تونس، ط1، 1421هـ /2001م، ج1، ص:299.

3 – المنصف عاشور: بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كليّة الآداب منوبة 1991م، ص: 53.

فاعل أو نائب فاعل، يليهما مفعول به ثم بقية العناصر المتمّمة، وقد يتقدم المفعول بـــه أو الظـــرف أو الجـــار والمجرور على المسند (الفعل) وهذا مقبول تركيبيا في اللغة العربية شرط أن لا يتقدم الفاعل أو نائب الفاعل عن الفعل لأن الجملة حينئذ تصبح إسمية. والجملة الفعلية البسيطة قد تكون مقتصرة على المسند والمسند إليه (ركنا عملية الإسناد) وقد تمتد إلى بعض المكملات كالمفعول والحال[1] والظرف والجار والمجرور.

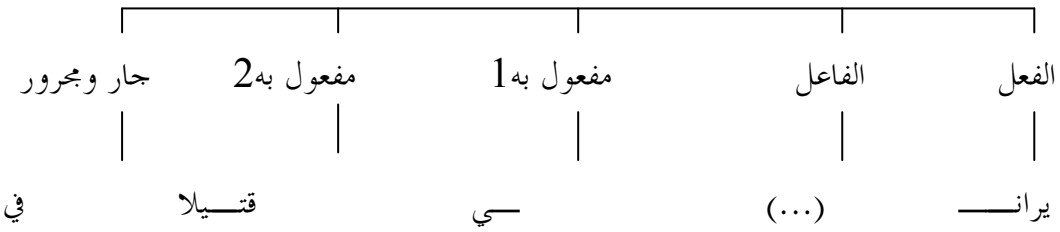
وقد تمّ إحصاء حوالى خمسة وثلاثين تركيبا فعليّا بسيطا في المخمّس، ويمكن تصنيف هذا العدد في أنماط، وهي بدورها يمكن أن تندرج في صور حسب ما يلي:

النمـــــــط الأول

فعل + فاعل + مفعول به 1 + مفعول به 2 + ...

وردت له صورة واحدة في المخمس وهي قول الحصري:

يراني قتيلا في هواه فيستحيي يقول غداً آتيك مستنكر الزي (ص 112 ق (ي) ش 1)[2]



هواه

فالعنصر اللغوي (يرى) فعل مضارع (دالٌّ على زمن الحال) وهو من الأفعال المتعدية إلى مفعولين والفاعل (غير ظاهر) مقدر بـــ "هو" (ويظهر في البنية العميقة للجملة) والنون لوقاية الفعل من الكسر، والوحدة الصرفية (الياء) اللاحقة بالفعل مفعول به أول، (قتيلا) مفعول به ثان، (في هواه) جار ومجرور.

النمـــــــط الثاني

فعل + فاعل + مفعول به

ويمكن التمثيل لها بما يلي:

الصورة الأولى: فعل + فاعل + مفعول به

قال أبو الحسن الحصري:

---

1 – قد يكون الحال والمفعول به المشار إليهما فضلة كما يكونان عمدة، أي أنه لا يمكن الاستغناء عنهما لتمام معنى الجملة.

2 – حيث "ص" رقم الصفحة في الديوان و"ق" هو القافية وما بين قوسين هو حرف القافية و"ش" هو رقم الشطر في المخمس.

قُطِعْتُ **وسدّ الكاشحون طريقي** قـــدير على بلواي غير شفيق (ص 110 ق (ق) ش 3)
عرفت ذنوبي هل إليك شفيـــع عثرت أقلني أو فسوف أضيع (ص 110 ق (ع) ش 1)

فالعنصر اللغوي(سدّ)يدلّ على الحدث(السدّ أو الإغلاق) أمّا زمنه فهو الماضي، أمّا الوحدة(الكاشحون)فهـــي مركبة من وحدة حرّة وهي(الكاشح)الدّالة على صفة الفاعل، والوحدة المقيّدة(ـــون) التي هي (لاحقة)[1] دالة على الجمع المذكر السّالم، (طريقي)هي الأخرى مركبة من وحدتين؛ الوحدة الأولى حـــرّة(طريـــق)وموقعهـــا الإعرابي مفعول به، و(ـــي)اللاحقة فهي في موقع المضاف إليه، أمّا دلاليا فالشاعر يعبّر عن معاناته العاطفيـــة فأوصاله تتقطّع بفعل الأعداء المبغضين الحائلين بينه وبين من يحب.

أمّا البيت الثّاني، فالعبارة(عرفت ذنوبي)تركيب فعلي جاءت فيه اللاحقة المتصلة بالفعل(ـــتُ)دالّة على الفاعل الّذي تقلّص إلى صوتين هما(التاء وحركتها المضمومة الدّالتين على "الشاعر")، والشاعر يقرّ بأخطائه للمحبوب ويرجو الصفح منه.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور أو ظرف + مفعول به + ...

وقد تواتر هذا النوع من التركيب في المخمس أربع مرات، ويمكن التمثيل له بما يلي:

قال أبو الحسن الحصري:

أبتْ لي صون النفس والعرض والمال (ص 110 ق (ظ) ش 5)
يُقطّع بين الهجر والوصل أوصـــالي (ص 110 ق (ق) ش 5)

نلاحظ اعتراض الجار والمجرور(لي) بين(الفاعل) الغائب نطقاً وكتابة، الموجود في البنية العميقة للجملة المقدّر في البيت الأوّل بـــ(هي) والمفعول به. وفي البيت الثاني نلاحظ الاعتراض بظرف المكان المعرّف بالإضافة(بين الهجر...)بين الفاعل والمفعول به، وغرضه التحديد المكاني. وهذه الخاصية الأسلوبية تتواتر كثيرا في تراكيب الحصري، ليس في المخمس فحسب بل في مجموعه الشعري كما سنرى من خلال هذه الدراسة.

الصورة الثالثة: فعل + مفعول به + فاعل

تواتر هذا التركيب مرتين في المخمّس، قال الحصري:

نهتني النهى والعـــذر فيك مبين نـــعوني وقالوا ميت فدفيـــن (ص 111 ق (ن) ش 3)
لأستمطرنّ العين خلوا وفي الملا لآل **ويتلوها عقيقٌ** وكيف لا (ص 111 ق (لا) ش 2)

نلاحظ بأنّ الفاعل في المثالين ورد اسما ظاهرا، بينما ورد المفعول به لاحقة متمثلـــة في (ي) في المثـــال الأوّل و(ها) في المثال الثّاني، وهذا ما جعل رتبة المفعول به تتقدم على الفاعل(المسند إليه)، وبالتالي فالشاعر يتصرّف

[1] -المصطلحات (الوحدة الحرّة، الوحدة المقيّدة، السابقة، اللاحقة) المستعملة مأخوذة عن: أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1416ه/ 1996م، ص:149، 150.

في تغيير مواقع الوحدات اللغوية بما يحقّق الهدف الدلالي من جهة والرضوخ لسلطة الوزن الشعري.

النمـــــــط الثالث

فعل + فاعل + ...

الصورة الأولى: فعل + فاعل (اسم ظاهر) + ...

تواتر هذا التركيب خمس مرات في المخمس، قال الحصري:

ذللت وذل العاشقين لذيذ **ذوى عود صبري** فالعزاء جذيذ (ص 108 ق (ذ) ش 2)

نلاحظ تقلص المركّب الفعلي إلى عنصريه الأساسيين وهما المسند(الفعل) والمسند إليه(الفاعل) الـــذي ورد معرّفا بالإضافة ،فالتركيب من حيث مدلوله يعكس معاناة الشاعر.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (ضمير متصل) + ...

تواتر هذا النوع من التركيب تسع مرات، قال الحصري:

ظرُفْتُ فلم تصرف هواي المواعظ ضباه ضياء العين وهي اللواحظ (ص 110 ق (ظ) ش 3)

غلطت وهل عذري لديك بسائغ **غضبت** وما قدري هناك ببالغ (ص 110 ق (غ) ش 1و2)

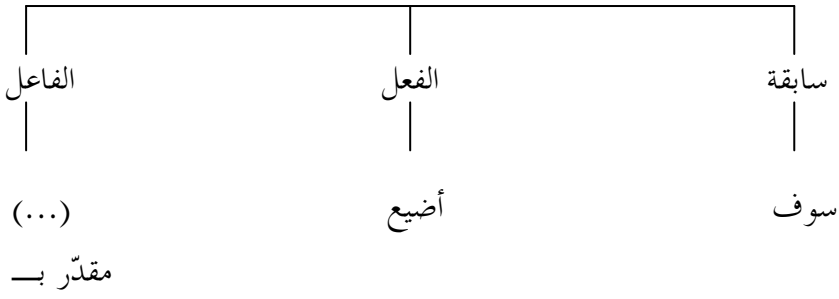
قلقـــت وما قـــلبي إذاً بمطيـــق قلى بعد ود من يفرج ضيقـــي (ص 110 ق (ق) ش 1)

نلاحظ بأن كل تركيب يتضمن فعلا ماضيا وفاعلا تمثّل في اللاحقة(ـــتُ). والتراكيب المتبقية جاءت وفق هذه الصورة، والمتمعن فيها يلاحظ بأن الشاعر يجسد إحدى وظائف اللغة التي قال بها "رومـــان جاكبســـون" وهي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية[1].فالشاعر يفصح عن أحداث تتصل به.

الصورة الثالثة:سابقة(سوف)+ فعل + فاعل (عير ظاهر)

تواتر هذا النوع من التركيب أربع مرات.

عرفت ذنوبي هل إليك شفيـــع عثرت أقلني أو **فسوف أضيع** (ص 110 ق (ع) ش 2)



تفيد السابقة (سوف) دلالة المستقبل البعيد[2]، متبوعة بفعل مضارع (أضيع)، أما الفاعل فهو غـــير ظـــاهر

1 – أنظر: ميشال زكرياء: الألسنية علم اللغة الحديث "المبادئ والأعلام"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1403هـــ/1983م ص:54.

2 – أنظر: تمام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 245.

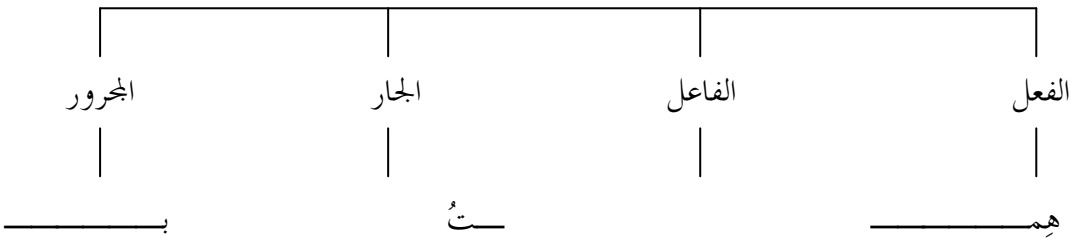
يقدر بـــ (أنا)موجود في البنية العميقة.

الصورة الرابعة: فعل + فاعل + جار ومجرور

تواتر هذا التركيب حوالى ست مرّات في المخمس. قال الحصري:

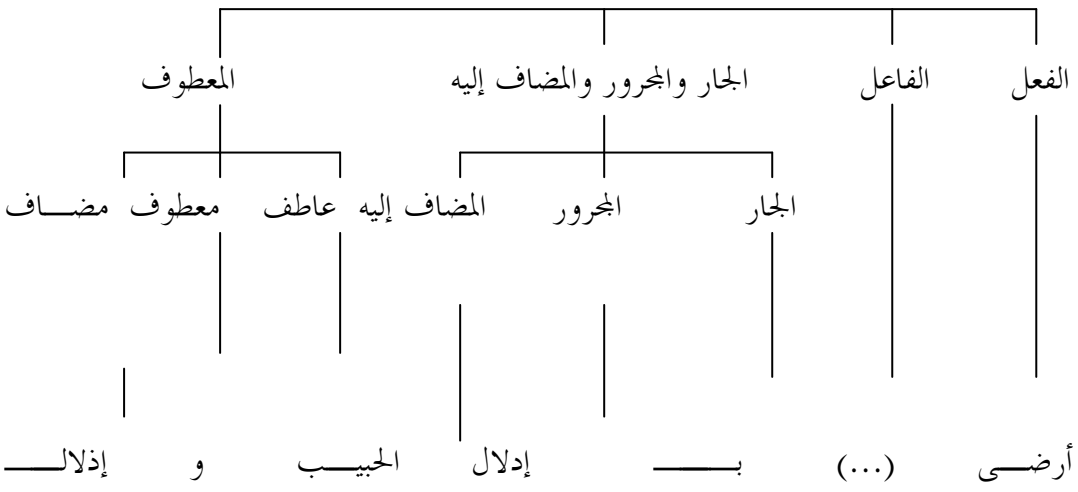
المثال الأوّل:

غرور لشيطان من الإنس نازغ غرام وهمّ ثمّ **همت بفارغ** (ص 110 ق (غ) ش 2)



المثال الثاني:

وأرضى بإدلال الحبيب وإذلالي (ص 110 ق (ف) ش 5)



مقدّر بـــ (أنا)

إذا كان التركيب الأوّل محتويا على المسند(همـــ)والمسند إليه(ـــتُ)أي الشاعر، ثمّ الجار والمجرور، فإنّ المثال الثّاني غاب فيه المسند إليه لفظاً وخطّاً، ولكنّه موجود في البنية العميقة للجملة أو ما اصطلح عليه النحاة العرب بأنّه ضمير مستتر تقديره(أنا)، والشاعر يعبّر عن رضاه عن دلال المحبوب من جهة وتذلله من جهة ثانية.

الصورة الخامسة: فعل (مبني للمجهول) + نائب فاعل

تواتر هذا النوع من التركيب خمس مرّات في المخمس، ومنه قول الحصري:

رُزئتُ ولكـــن المحبَّ صـــبورُ رجوت دنوي منك وهو عسير (ص 108 ق (ر) ش 1)

سُررتُ به فالعيش ريان مائس سأندبه والقلب راج وآيس (ص 109 ق (س) ش 3)

فالفعلان (رُزئت) و (سُررت) فعلان ماضيان لم يسم فاعلاهما، واللاحقة (ـــتُ) نائب فاعل.

أما بقية الصور التركيبية فيمكن إدراجها في الجدول التالي:

الرقم	الصورة التركيبية	تواترها	المثال	موضعه في الديوان
1	فعل + ظرف + فاعل + جار ومجرور+ نعت	01	**جرى فوقه ظل من الخلد سجسّج**	ص 107 ق (ج) ش 4
2	فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور +عاطف + معطوف + مضاف إليه	01	**تغير على قلبي وصالح أعمالي**	ص 108 ق (ح) ش 5
3	فعل + جار ومجرور × 2 + فاعل	01	نكثت **وساءت بي عليك ظنون**	ص 111 ق (ن) ش 1
4	فعل + فاعل + جار ومجرور + تمييز	01	**زهيت به حبّا** وقربك معوز	ص 108 ق (ز) ش 2
5	جار ومجرور + مضاف إليه + فعل + فاعل	01	يمني بوصل ثم **في وعده يعيي**	ص 112 ق (ي) ش 3

نلاحظ في المثال الأوّل ـــ مثلا ـــ الاعتراض بالظرف المعرّف بالإضافة "فوقـــه" بـــين المســـند(الفعـــل "جرى")والفاعل(ظلٌ)، ثمّ الاعتراض بينه وبين نعته(سجسج)بالجار والمجرور(من الخلد)، وقد يعزى ذلـــك، أي تأخير النعت والفصل بينه وبين منعوته إلى موافقة مع صوت الروي.

2/ الجملة الفعلية المركبة

تنفرد الجملة الفعلية المركبة عن الجملة الفعلية البسيطة بتضمنها لأكثر من عملية إسناد، فهناك جملة أصل وهناك جملة فرع أو أكثر تتفرع عنها وتكمّل معناها.

(فالجملة المركبة تتألف من وحدة إسنادية كبرى تفرّعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر، وهذه الجمل الفروع تتنوّع في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى)[1].

[1] – محمد خان : لغة القرآن الكريم، ص: 62.

فالجملة الفرعية أو(الصغرى) ترتبط بالجملة الكبرى ربطاً مباشرا بواسطة أدوات وضمائر تجعلها خاضعة وظيفيا لعلاقة الإسناد المحورية[1].

ومنهجية الدراسة في هذا العنصر ستتركز على وصف أصناف الجمل الصغرى ووظيفتها.

بعد استقراء المخمس ألفيت ثلاثة وعشرين تركيبا يمثّل صور الجملة الفعلية المركبة، ويمكن تصنيفها إلى الأنماط الآتية:

النمـــــــط الأوّل

(جملة فعلية) +جملة موصولة

تواتر هذا النوع من التركيب ستّ مرات في المخمس، ومن صوره:

الصورة الأولى: جملة فعلية (فعل + فاعل + مفعول به 1+ مفعول به 2) (جملة موصولة)

قال الحصري:

أبثّك ما في النفس لست أُرائي أنا بعضُ قتلى حبّك الشهداء (ص 107 ق (أ) ش 1)

يبرز استعمال(ما)الموصولة مشاعر الشاعر المتأججة وكثافتها وهو يحاول إيصالها للمحبوب،كما يؤكّد الشاعر صدق المعاناة النّابعة من عمق النّفس لا المراءاة.

الصورة الثانية: جملة فعلية (فعل + فاعل + مفعول به 1 + مفعول به 2) +نعت (جملة موصولة)

سلبتني اللبّ الذي أنا لابس سقى الله عهدا منك مغناه دارس (ص 109 ق (س) ش 1)

اعتماد الشاعر للاسم الموصول (الذي)غرضه وصف الوحدة الدّالة المركّبة(اللّب)؛ فكل اسم موصول ورد بعد اسم معرّف فهو صفة له، والشاعر يشكو صنيع محبوبه الذي سلبه قلبه وعقله.

الصورة الثالثة: جملة فعلية (فعل + فاعل) + جار ومجرور + نعت (جملة موصولة)

فراقك لي ظلم متى أنت تنصف **فأسعد بالوصل الذي كنت أعرف** (ص 110 ق (ف) ش 4)

النمـــــــط الثاني

جملة فعلية (فعل القول) + جملة مقول القول

تواتر هذا التركيب أربع مرات في المخمس، ومن صوره:

الصورة الأولى: فعل القول (فعل + فاعل) + جملة مقول القول (جملة إسمية).

قال الحصري:

نهتني النهى والعـــذر فيك مبين نعوني **وقالوا ميت فدفيـــنُ** (ص 111 ق (ن) ش 3)

[1] – السابق، ص: 62.

نلاحظ في تركيب مقول القول غياب المسند إليه(المبتدأ)والمقدّر في البنية العميقة بـــ (أنت)، أمّا المسند فهو الوحدة الدّالة(ميّت)والمتبوع بوحدة العطف (الفاء)المفيدة للترتيب والتعقيب[1]ثم الوحدة الدّالة (دفين)وهي الأخرى مسند(خبر)، أمّا المسند إليه فهو الآخر محذوف مقدّر بـــ (أنت).وجملة مقول القول مبنية في محلّ نصب مفعول به.

الصورة الثانية: فعل القول (فعل + فاعل) + جار ومجرور × 2 + جملة مقول القول (سابقة "ســـ" + فعل + فاعل).

هوًى **قلت للناهين عنه سأنتهي** هزئت بهم لا عنه بل فيه أنتهي (ص 111 ق (هـــ) ش 1)

نلاحظ الفصل بين فعل القول وفاعله(قلت)بالجار والمجرور مرّتين(للنّاهين عنه)، أمّا تركيب مقول القول فقد ورد فعليّاً (سأنتهي)متصدرا بالسابقة المفيدة للمستقبل القريب(السين).

الصورة الثالثة: فعل القول (فعل + فاعل"غير ظاهر") + مقول القول (ظرف زمان + فعل + فاعل + مفعول به + حال + مضاف إليه).

يراني قتيلا في هواة فيستحيي **يقول غداً آتيك مستنكر الزي** (ص 112 ق (ي) ش 2)

نلاحظ الفصل بين فعل القول ومقول القول بالوحدة الظرفية أو المونيم المكتفي(غدًا)،وقد تصدّرت جملتها لقيمتها الدلالية عند الشاعر.

يبرز لجوء الحصري إلى استعمال فعل القول ومقول القول اعتماد جانب الحوار والمشاركة سواء أكان الطرف المشارك النّاس عامّة أم المحبوب خاصّة.

النمـــــط الثالث

جملة فعلية + جملة حالية

تواترت هذه الصيغة التركيبية في المخمّس خمس مرّات، ومن صورها:

الصورة الأولى: فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + حال +جار ومجرور + جملة اسمية حالية (واو الحال + مبتدأ + خبر)

شراني رخيصا في الهوى وأنا غال (ص 108 ق (د) ش 5)

استعمل الشاعر الحال جملة اسمية في قوله(وأنا غال)كما استعمل أيضا الحال مفردة (رخيصا) وغرض هذا الاستعمال هو إبراز الشاعر تذلّله للحبيب.

الصورة الثانية: فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور + جملة اسميـــة حاليـــة (واو الحال + مبتدأ + خبر).

رزئت ولكن المحب صبور **رجوت دنوي منك وهو عسير** (ص 108 ق (ر) ش 2)

[1] ـــ أنظر: ابن منظور: لسان العرب، م 2، ص: 1041.

توظيف الشاعر للحال جملة(وهو عسير)يبرز مشقّة وصعوبة القرب من الحبيب، والشعراء الغزليون طالما عانوا وبكوا مشقّة البعد والفراق.

النمـــــــط الرابع

جملة فعلية + مفعول به 2 (جملة فعلية)

وردت له على صورة واحدة في المخمّس هي:

فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به 1 (معرّف بالإضافة) + مفعول به 2 (جملة فعلية).

قال الحصري:

وأحسِبُ تعليلي يجدّد إعلالي (ص 112 ق (ي) ش 5)

فالتركيب(يجدّد)المكوّن من فعل الحال البارز، والفاعل المضمر هو في محلّ نصب مفعول به.

3/ الجملة الاسمية البسيطة المثبتة:

أسفر إحصاء الجملة الاسمية البسيطة في المخمّس عما يزيد عن أربعين تركيبا يمكن تصـــنيفها إلى الأنمـــاط التالية:

النّمـــــــط الأوّل

مبتدأ (معرفة) + خبر (مفرد أو معرّف بالإضافة)

تواتر هذا النوع من التركيب في المخمّس سبع عشرة مرّة، وقد تجسّد في عدّة صور منها:

رقم الصورة	نموذج الصورة التركيبية	المثال	موضعه في الديوان
1	مبتدأ (معرّف بـــ"ال") + خبر (مفرد)	جنيت بلثمي **فالشقيق بنفسج**	ص 107 ق (ج) ش 2
2	مبتدأ (معرّف بالإضافة) + خبر (مفرد)	**دمي هدر** لا يُؤخذ المتقلّد	ص 108 ق (د) ش 4
3	مبتدأ (معرّف بالإضافة) + خبر (معرّف بالإضافة)	**شعاري ضنى جسمي وجمر الغضا فرشي**	ص 109 ق (ن) ش 1

تبرز دلالة التراكيب الاسمية التي اعتمدها الشاعر الإفصاح عـــن معاناتـــه وآلامـــه بفعـــل البعـــد عـــن الحبيب(المثالان الثّاني والثّالث)،كما تدلّ على الثبوت بخلاف التراكيب الفعلية التي تتسم بالحركة لاحتوائهـــا الأفعال الدالّة على الأحداث وكذا الزمن.

النمـــــــط الثّاني

مبتدأ (مركب إضافي) + خبر (مفرد أو مركب إضافي)

تواتر هذا التركيب سبع مرات في المخمّس، ومن صوره:

الصورة الأولى: مبتدأ + مضاف إليه + مضاف إليه + جار ومجرور + خبر (مفرد).

قال الحصري:

ذبابُ حسام اللحظ منه هذوذُ (ص 108 ق (ذ) ش 4)

ضياء جناح الليل منه مهيضُ (ص 109 ق (ض) ش 3)

نلاحظ لجوء الشاعر للمبتدأ المركب(مشكّل من وحدات لغوية متعددة)وغايته الوصف الدّقيق المركّز،كما نرى الفصل بالجار والمجرور(منه)بين المبتدأ "المسند إليه" والخبر(هذوذ)"المسند". وكذلك الشأن بالنسبة للمثال الثّاني، ويبدو أنّ الشاعر حريص على الإيقاع المتواتر.

الصورة الثانية: مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (مركب إضافي).

أنا بعض قتلى حبك الشهداء (ص 107 ق (أ) ش 2)

الخبر(المسند)هنا هو الذي ورد مركّبا والغرض هو التركيز والتدقيق في الحكم(لأنّ الخبر هو كل ما يقال عن موضوع الكلام حسب رأي رواد الاتجاه الوظيفي[1])، وأكيد أنّ الدلالة التي ينشدها الشاعر هي التي وجّهته إلى صياغة هذا النّمط من التراكيب (فقد يكون التطويل في الخبر بغرض التفصيل والتدقيق).

الصورة الثالثة: مبتدأ + مضاف إليه + خبر (مركب إضافي) + نعت.

هواي سنى وجه الحبيب المموّه (ص 111 ق (هـ) ش 3)

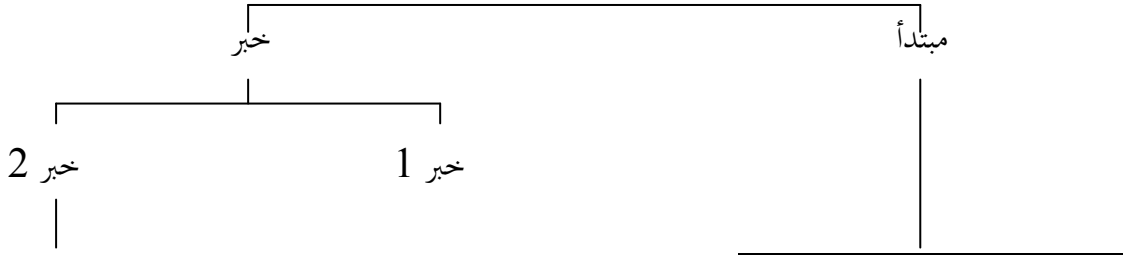
ورد الخبر(المسند)مركّبا، واللفظ المركّب(المموّه)نعت للفظ المركّب المتعدّد(وجه الحبيب) المنعوت، وإطالة الشاعر للفظ المسند غايته الوصف الدقيق والمركّز كما أشرنا سابقا بخصوص إطالة لفظ المسند إليه.

النمـــــط الثالث

مبتدأ (معرفة) + خبر (متعدد)

الصورة الأولى: مبتدأ (معرّف بـــ"ال") + خبر (متعدد 1 و 2)

سررت به **فالعيشُ ريّانُ مائسُ** (ص 109 ق (س) ش 1)



[1] ــ أنظر: أحمد مومن: اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، 2002م، ص:139.

العيش ريّان مائس

يصدر الشاعر حكمين (ريّان، مائس)على لفظ المسند إليه(العيش)وغايته إبراز الشاعر لحالته النفسية المتفائلة أيام كان ينعم بقرب المحبوب، فاللفظ المفرد غير كاف في مثل هذه المواقف.

الصورة الثانية: مبتدأ (معرف بـــ "ال") + خبر+ (عاطف + اسم معطوف).

سأندبه و**القلب راج وآيس** (ص 109 ق (س) ش 2)

يعدّد الشاعر لفظ الخبر(المسند إليه) لكن باستخدام وحدة العطف(الواو)ودلالة الرجاء واليأس تبينان نفسية الشاعر المتقلبة.

النمـــــط الرابع

مبتدأ + خبر (جار ومجرور)

تواتر هذا التركيب أربع مرّات في المخمّس، و من صوره:

مبتدأ + مضاف إليه (ضمير متصل) + خبر (جار ومجرور)

شفائي بلحظ العين من أعين الوحش (ص 109 ق (ش) ش 2)

فالجار والمجرور(بلحظ العين)متعلقان بالخبر المحذوف تقديره "كائنٌ" أو "موجود".

النمـــــط الخامس

خبر (مقدّم) + مبتدأ (مؤخّر)

في هذا النمط يتغيّر الترتيب، حيث يتقدّم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ)، وقد أحصينا لهذا النمط من التركيب سبع نماذج في المخمّس نمثل لها بما يلي:

الصورة الأولى: خبر (صفة مشبهة) + مبتدأ (معرف بالإضافة)

طويل سقامي وهو فيّ مفرّط (ص 109 ق (ط) ش 4)

نلاحظ تقديم الخبر "الحكم"(طويل)على المبتدأ "الموضوع"(سقامي)وعلّة تقديمه هو الاهتمام به والتركيز عليه لأنّه هو البؤرة.

الصورة الثانيّة: خبر (جار ومجرور) + مبتدأ (معرّف بالإضافة).

مثال 1:

له مهجتي فليقض بالجور والعدل (ص111 ق (ل) ش 1)

مثال 2:

لأستمطرنّ العين خلوا و**في الملا** **لآل** ويتلوها عقيق وكيف لا (ص111 ق (لأ) ش 1+2)

في المثالين ورد الخبر مقدّما ممثلا في الجار والمجرور المتعلقان بالخبر المحذوف وتأخّر المسند إليه "المبتدأ"، وعلّة

التقديم هنا هو ورود الخبر محصوراً [1].

النمـــــط السادس

ناسخ + اسم + خبر

تواترت هذه الصيغة التركيبية خمس مرات في المخمّس، ومن صورها:

الصورة الأولى: لكنّ + اسمها (معرف بـــ "ال") + خبرها (مفرد نكرة).

رزئتُ و**لكنّ المحبَّ صبورُ** (ص 108 ق (ر) ش 1)

والشاعر المحب يبدي صبره رغم بعد المحبوب على عادة غيره من شعراء النسيب.

الصورة الثانية: كان + اسمها (ضمير متصل) + خبرها (جار ومجرور) + عاطف + اسم معطوف (جار ومجرور).

وفى لي **فكنّا في سرور وفي لهو** (ص 111 ق (و) ش 1)

في هذا المثال نلاحظ ورود الناسخ(كان) الدال على وقوع الحدث في الزمن الماضي، والشاعر يشير إلى ماضيه المفرح وواقعه الحزين، وهو في كلّ هذا مقلّد.

النمـــــط السابع

مبتدأ (غير ظاهر) + خبر

في هذا النمط من المركب الاسمي لا يظهر المسند إليه، سواء صوتا أو خطّا، ولكنّه يقدّر ويكون ذلك لداع معنوي، وقد تم إحصاء سبعة عشر تركيبا لهذا النمط. وهذا العدد مؤشر بلاغي لخاصية أسلوبية ينتهجها الحصري، ليس في المخمّس فحسب بل في كل ثنايا المدوّنة ـــ كما سنرى ـــ، ومن صوره في المخمّس:

الصورة الأولى: مبتدأ (غير ظاهر) + (خبر مفرد).

حبيب يجدّ الشوق بي وهو يمزح (ص 108 ق (ح) ش 1)

فالمسند إليه المحذوف يقدّر بـــ"هو" ويجيء هذا الحذف في الغزل بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة [2].

الصورة الثانية: مبتدأ (غير ظاهر) + خبر (متعدد بالعطف).

غرور لشيطان من الإنس نازغ **غرام وهم** ثم همت بفارغ (ص 110 ق (غ) ش 2)

نلاحظ حذف المسند إليه والمقدّر بـــ (هو)وذكر "المسند الخبر" المتعدد بالعطف(غرامٌ و همٌّ)وغرضه هو الآخر تضخيم الشاعر لمعاناته.

الصورة الثالثة: مبتدأ (غير ظاهر) + خبر (معرّف بالإضافة) + عاطف + اسم معطوف.

[1] ـــ عبده الراجحي: التطبيق النّحوي، ص:108.

[2] ـــ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص:142.

هواي سنى وجه الحبيب المموه **هلالي وروضي** إن أردت تنزهي (ص 111 ق (هـ) ش 4)

المسند إليه المحذوف مقدّر بـــ "هو"الحبيب، والخبر(هلالي)معرّف بالإضافة متبوع بوحدة العطف(الواو)والاسم المعطوف(روضي)لعلّ الاكتفاء بلفظ الخبر والتركيز عليه يكسبه المنزلة والقيمة.

الصورة الرابعة: مبتدأ (غير ظاهر) + خبر متعدد (خبر 1 + خبر 2 + خبر 3) + عاطف + اسم معطوف.

وصول قطوع ذو عفاف وذو عفو ولا بد لي منه على الحلو والمرّ (ص 111 ق (و) ش 1)

يبرز التمثيل غياب عنصر المسند إليه على المستوى الصوتي والخطّي والمقدّر بـــ (هو) على المستوى الدّلالي، أمّا المسند فقد تصدّر البيت وورد متعدّداً دون عطف(وصول قطوع ذو عفاف)ثمّ بالعطف(وذو عفو)، والشاعر في البيت يعدّد صفات المحبوب وتدلّله، أمّا الشاعر فهو راضخ مستسلم، وهو في تصرّفه هذا إنّما يجسد سلوك المحبين ويجاري شعراء الغزل.

4/ التراكيب الاسمية المركبة:

النمـــــــط الأوّل

مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

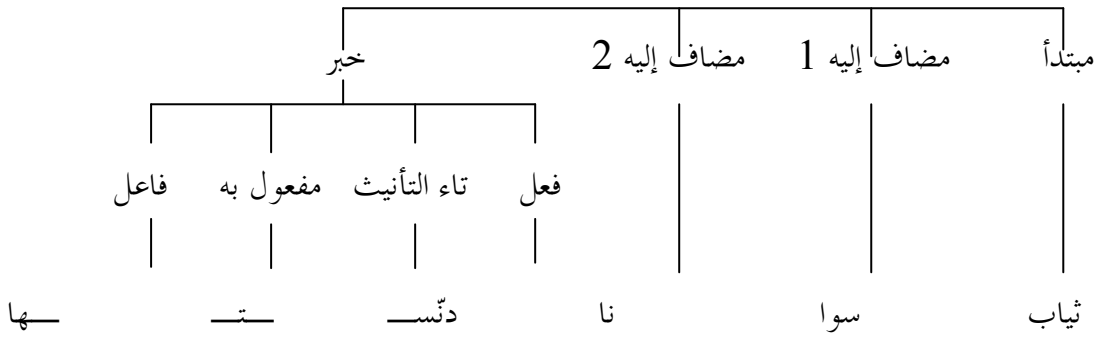
تواتر هذا النوع من التركيب اثنتي عشرة مرّة في المخمس، ومن صوره:

الصورة الأولى: مبتدأ + متضايفان + خبر (جملة فعلية).

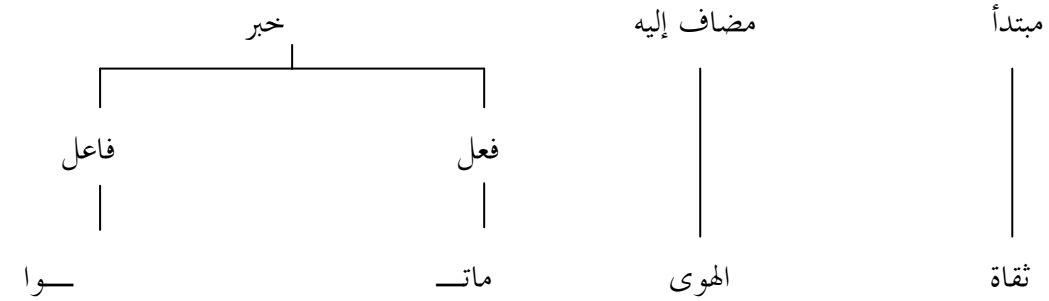
ثياب سوانا دنّستها الخبائث **ثقاة الهوى ماتوا** وإنّي لوارث (ص 107 ق (ث) ش 4)

ويمكن تمثيل التركيبين وفق المخططين التاليين:

المخطّط الأوّل:



المخطّط الثّاني:



الصورة الثانية: مبتدأ + مضاف إليه + خبر (جملة فعلية).

خضاب وغيّ لا أبالي بلاطخ **خراد الصبا يحللن عقد المشايخ** (ص 108 ق (خ) ش4)

التمثيل السابق يبيّن لجوء الشاعر إلى توظيف التراكيب الاسمية المركّبة(تحتوي على أكثر من عملية إسنادية) مع ورود الجملة الصغرى فعلية مضارعية.

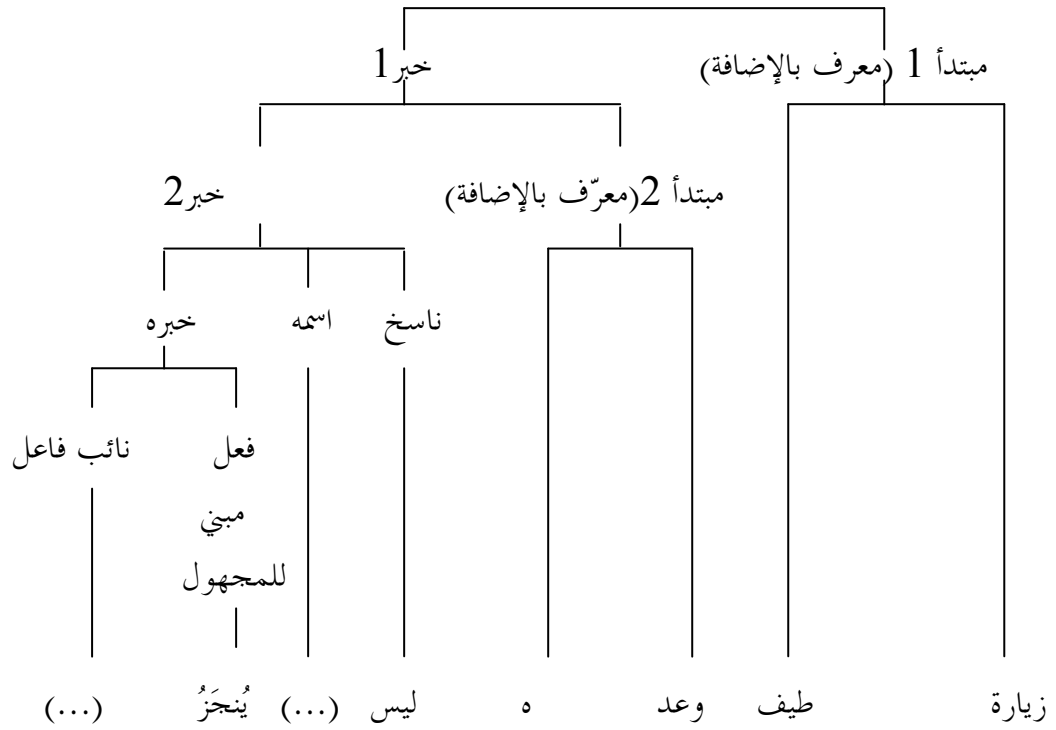
النمـــــط الثّاني:

مبتدأ (معرّف بالإضافة) + خبر (جملة اسمية منسوخة)

تواتر هذا النّوع من التركيب أربع مرّات في المخمّس، ومن صوره:

الصورة الأولى: مبتدأ + مضاف إليه + مبتدأ 2 + مضاف إليه + ناسخ (ليس) + اسمها (مقدّر) + خبرها (جملة فعلية).

زيارة طيف وعده ليس يُنجَزُ زهيت به حبّا وقربك معوز (ص 108 ق (ز) ش1)



مقدّر مقدّر

يبدو أنّ سلطة الدلالة هي التي فرضت على الشاعر اللجوء إلى صياغة هذا الصنف من التراكيب، وكذلك لتداخل الأحداث، فالشاعر متألم من عدم إنجاز طيف الحبيب وعده في الزيّارة.

الصورة الثانية: مبتدأ + متضايفان + خبر جملة اسمية (مبتدأ 2 + مضاف إليه + خبر).

كرام الهوى مثلي شكوا مثل ما أشكو **كؤوس رحيق الحب خاتمها مسك** (ص 110 ق (ك) ش 4)

نلاحظ أنّ الجملة الاسمية الصغرى(خاتمها مسك)تكمّل الفائدة مع المسند إليه المركب(كؤوس رحيق الحبّ)وبالتالي فهي في موقع الخبر "المسند "بالنسبة له.

النمـــــط الثالث

أداة ناسخة + اسمها + خبر (جملة فعلية)

تواترت هذه الصيغة التركيبية ثلاث مرّات في المخمّس، ومن صورها:

تكاد + اسمها + جار ومجرور + مضاف إليه + خبر (جملة فعلية × 2).

تكاد الربى من ماء عيني تُنبتُ **تترجم** عمّا في ضلوعي فأسكت (ص 107 ق (ت) ش3)

يبدو أنّ الشاعر لجأ إلى استعمال الوحدة(كاد)بصيغة فعل الحال والاستقبال في هذه الجملة المركّبة تعبيرا منه عن معاناته وآلامه العاطفية فهو دائم البكاء، كما نلاحظ الفصل بين معمولي(كاد)بالجار والمجرور(من ماء عيني)، ونلاحظ تعدد جملة الخبر(تنبت، تترجم)، وكلّها صياغات تكشف عن كيفية استعمال الشاعر للغة وتوظيفه لها.

النمـــــط الرابع

مبتدأ + خبر (جملة موصولة)

وردت له صورة واحدة في المخمّس وهي:

مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (اسم موصول) + جملة الصلة (جملة فعلية).

وهذا الذي يسبي المحبين أمثالي (ص 108 ق (خ) ش 5)

ويبدو أنّ اعتماد الشاعر للاسم الموصول المركّب(جملة الصلة)كان بدافع عدم التصريح باسم الحبيب والاكتفاء بالإشارة إلى بعض صفاته(السبي).

النمـــــط الخامس

مبتدأ (معرّف بالإضافة) + خبر + نعت (جملة فعلية)

وردت على هذا النمط صورتان في المخمس، هما:

الصورة الأولى: مبتدأ + متضايفان + خبر + نعت (جملة فعلية).

دعا فأجاب القلب لا أتجلّدُ **دليلُ اشتياقي زفرة تتجدّدُ** (ص 108 ق (د) ش2)

فالجملة الفعلية الصغرى(تتجدّد)نعت لـــ (زفرة)، ولعلّ لجوء الشاعر إلى هذه الصياغة كان تحت ضـــغط القافية، لأنّ اللجوء إلى النعت المفرد(متجدّدة)لا يفي بالغرض.

الصورة الثانية: مبتدأ + مضاف إليه + خبر + جار ومجرور + نعت (جملة فعليّة).

رسول الهوى لحظ إليك يشير رعاة الحنا والكاشحون كثير (ص 108 ق (ر) ش3)

في هذا التركيب المماثل نوعا ما للتركيب السابق يضيف الحصري ميزة أسلوبية والمتمثلـــة في الاعتـــراض بالجار والمجرور(إليك)بين المنعوت(لحظ)والنعت جملة(يشير)،وغرض هذا الاعتراض هو التخصيص،أي تخصيص المحبوب بإشارة اللحظ إليه دون غيره.

النمط السادس

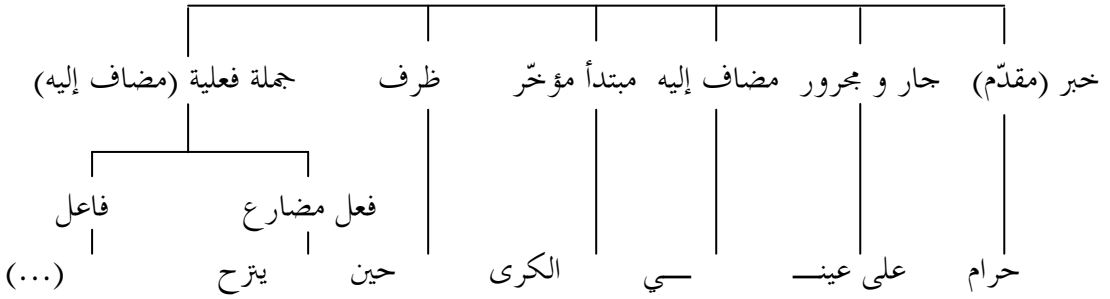
خبر (مقدم) + جار ومجرور + مبتدأ + ظرف + مضاف إليه (جملة فعلية)

تواتر هذا النمط مرتين في المخمّس، ولنأخذ الصورة الأولى كنموذج، وهي:

خبر مقدّم(مسند) + جار ومجرور +مبتدأ (مسند إليه) + ظرف + مضاف إليه (جملة فعلية).

حبيب يجد الشوق بي وهو يمزح **حرام على عيني الكرى حين يترح** (ص 108 ق (ح) ش2)

والمخطّط التمثيلي للتركيب يكون وفق ما يلي:



وردت الجملة الاسمية مركّبة لأنّ الجملة الصغرى(حين يترح) وقعت مضافا إليه بفعل القرينـــة الظرفيـــة الحاملة لمعنى الزّمن(حين).أمّا تقديم المسند وهو الحكم(حرام)على المسند إليه وهو الموضوع(الكرى)فيعـــود إلى أهمية المقدّم في نفسية الشاعر، فالنوم حرام على الشاعر حين يترح المحبوب، وهذه عادة الشعراء الغزليين.

النمط السابع

مبتدأ + خبر + جار ومجرور + مفعول به + مضاف إليه

وصورته: حرف تنبيه + مبتدأ + خبر (صيغة مبالغة) + جار ومجرور + مفعول به + مضاف إليه.

فها أنا قتّال به كلّ قتّال (ص 108 ق (ذ) ش 5)

المسند "الخبر"ورد بصيغة(فعّال)ولذلك عمل عمل فعله المبني للمعلوم في نصب اسم استغراق الجنس[1](كلّ)المعرّف بالإضافة على أساس المفعولية، والجملة الصغرى هي(...قتّالٌ به كُلَّ قتَّالِ)، كما نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(به)بين صيغة المبالغة النائبة عن الفعل والمفعول به"كلّ".

النمـــــط الثّامن

مبتدأ (غير ظاهر) + خبر + نعت (جملة فعلية)

تواتر هذا النمط من التركيب ثلاث مرات في المخمّس، وصورته:

مبتدأ (غير ظاهر) + خبر + نعت (جملة فعلية).

قال الحصري:

شوادن يصرعن الأسود بلا غش **شوارد** إلاّ أنّها بيننا تمشي (ص 108 ق (ش) ش 3)

فالمسند إليه الغائب صوتاً وخطّا الموجود دلالة والمقدّر بـــ (هنّ)، أمّا المسند فهو اللفظ المركب[2] (شوادن)، والجملة الصغرى(يصرعن الأسود)فعلية وصفية لأنّ الجمل بعد النكرات صفات كما تقول القاعدة النّحوية.

5/ التراكيب المنفية:

هي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدّمتها أداة نافية لسلب مضمون علاقة الإسناد[3]، وهي من الجمل المتحولة بمنظور الاتجاه التوليدي التحويلي لـــ "تشومسكي" قياسًا مع الجملة النواة، والنفي من عناصر الإضافة والزيادة[4]. ومن أمثلتها:

النّمـــــط الأوّل

لا + جملة فعليّة

تتكون صيغة النفي هذه من جملة فعلية تقدّمتها أداة نفي (لا)، وقد تواترت هذه الصيغة أربع مرات في المخمّس، ومن صورها:

الصورة الأولى: لا + فعل مضارع + مفعول به + فاعل.

قال الحصري:

ثوينا ونحن اثنان والله ثالث ثلاث ليال **لا ترانا الحوادث** (ص 107 ق (ث) ش 2)

حدث سلب مضمون علاقة الإسناد في هذا التركيب بوحدة النّفي(لا)التي وردت سابقة للفعل المضارع،

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة (د ط، د ت)، ص:337.

[2] ـــ لوروده بصيغة الجمع، وبالتّالي فهو يحتوي على وحدتين دالتين: الصيغة الدّالّة على المفرد، والصيغة الدالّة على الجمع.

[3] ـــ أنظر: سيبويه: الكتاب، ج3، ص:117.

[4] ـــ أنظر: رابح بوحوش: التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص:35 وما بعدها.

وقد حدث تقديم المفعول به(نا)وتأخير الفاعل(الحوادث)لاعتبارين:

أ/ الاعتبار اللغوي:لأنّ المفعول به ورد ضميرا متصلا بالفعل والفاعل ورد اسما ظاهرا وهذه الحالة تستوجب تقديم المفعول وتأخير الفاعل كما يقول النّحويون.

ب/ الاعتبار الإيقاعي: لأنّ قافية التخميسة هي صوت "ث"، فكان لزاماً على الشاعر النزول عند سلطة القافية.

الصورة الثانيّة: لا + فعل مضارع مبني للمجهول + نائب فاعل.

دنا أجلي حتى متى أنا مبعد دمي هدر **لا يُؤخذ المتقلّد** (ص 108 ق (د) ش 4)

نلاحظ غياب المسند إليه"الفاعل"من التركيب وإحلال المفعول به مكانه، وقرائن غياب المسند إليه، تلك التغييرات الشكلية التي لحقت بالفعل.

النمـــــط الثاني

لا + جملة اسميّة

تواتر هذا النمط مرتين في المخمّس، وصورته:

لا + اسمها + خبرها (محذوف) + جار ومجرور × 3 + عاطف + معطوف.

وصول قطوع ذو عفاف وذو عفو **ولا بد لي منه على المرّ والحلو** (ص 111 ق (و) ش 2)

التركيب المنفي يتشكّل من وحدة النّفي(لا)وهي حرف لنفي الجنس مبني على السكون لا محلّ له من الإعراب.(بُدَّ):اسم (لا) مبني على الفتح في محلّ نصب.وخبر (لا) محذوف تقديره موجود متعلّق بالجار والمجرور "لي" [1].والشاعر يقرّ بتحمله كلّ تصرفات المحبوب.

النمط الثالث

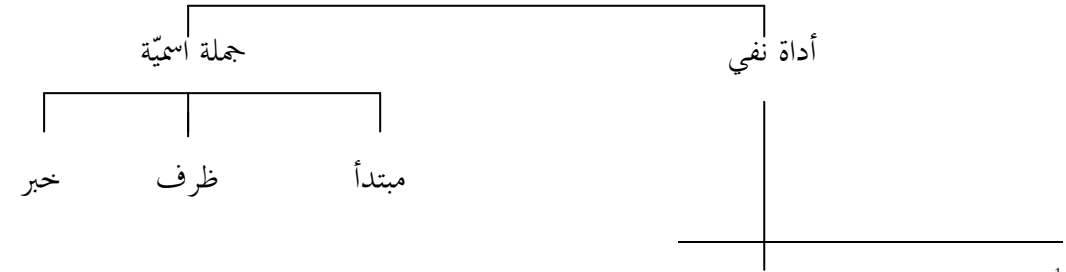
ما + جملة اسمية

تواتر هذا التركيب ثلاث مرّات في المخمّس، ومن صوره:

الصورة الأولى: ما + مبتدأ + مضاف إليه + ظرف مكان + خبر (جار ومجرور).

قال الحصري:

غلطت وهل عذري لديك بسائغ غضبت و**ما قدري هناك ببالغ** (ص 110 ق (غ) ش 2)



[1] ــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:363،364.

مـــا	قدري	هناك ببالغ

سلب الشاعر في هذا التركيب علاقة الإسناد باستعمال وحدة النّفي(ما[1])متبوعة بالمسند المعرّف بالإضافة(قدري)ثمّ ظرف المكان(هناك)المعترض، وأخيرا المسند الذي ورد اسما مجرورا لفظا بحركة حرف الجرّ الزائد(الباء)مرفوع محلاّ لأنه خبر المبتدأ، هذا عن البنية الشكلية للتركيب، أمّا دلاليًّا فيتجلّى في نفي الشاعر بلوغ قدره أو مبتغاه عند المحبوب.

الصورة الثانيّة: ما + مبتدأ + مضاف إليه + حرف جواب + خبر (جار ومجرور).

قلقت **وما قلبي إذاً بمطيق** قلى بعد ود من يفرج ضيقي (ص 110 ق (ق) ش 1)

إذا كان الشاعر اعترض بين جزئي التركيب الاسمي المنفي بالظرف في المثال السابق، فإنّه هنا يعترض بحرف الجواب والجزاء والمكافأة(إذاً). ونلاحظ تكرار ورود الخبر اسمًا مجرورًا بحركة حرف الجرّ الزائد(الباء)، ولعلها ميزة أسلوبية للشاعر.

النمـــــط الرابع

ما + جملة فعليّة

وردت له صورة واحدة في المخمّس، وهي:

ما + فعل ماض + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

وما ضره لو كنت منه على بال (ص 109 ق (ط) ش 5)

يبيّن التمثيل أعلاه قابلية استعمال(ما)كوحدة للنّفي سواء للمركبات الاسمية أو الفعلية.وقد وردت في المثال سابقة للفعل الماضي.

النمـــــط الخامس

ليس + جملة اسميّة

وردت لهذا النّمط صورتان تركيبيتان هما:

الصورة الأولى: ليس + خبر (جار ومجرور) + مبتدأ.

ذروني لدائي **لست منه معيذُ** ذباب حسام اللحظ منه هذوذ (ص 108 ق (ذ) ش 3)

الصورة الثانية: ليس + اسمها (ضمير متصل) + خبر (جملة فعليّة).

[1] ـــ يقول ابن يعيش(...لأنّ الحروف إنّما جيء بها اختصارًا ونائبة عن الأفعال، فـــ "ما" النافية نائبة عن أنفي...). أنظر: ابن يعيش: شرح المفصّل للزمخشري، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـــ/ 200م، ج1، ص: 362.

أبثّك ما في النفس **لست أُرائي** أنا بعض قتلى حبّك الشهداء (ص 107 ق (أ) ش 1)

استعمل الشاعر في المثالين وحدة النّفي والنّسخ(ليس)،وهي عنصر تحويل ينقل الكلام من الإيجاب إلى النفي[1]،ونلاحظ في المثال الأوّل الاعتراض بين معمولي(ليس)بالجار والمجرور(منه)وغرض ذلك التّحديد.واسم (ليس)في المثالين هو الشاعر نفسه باستعمال الضمير البارز(ـــتُ) فالأنا هو محور النّفي. أمّا المسند في المثال الثّاني فقد ورد مركّبا فعليّا.

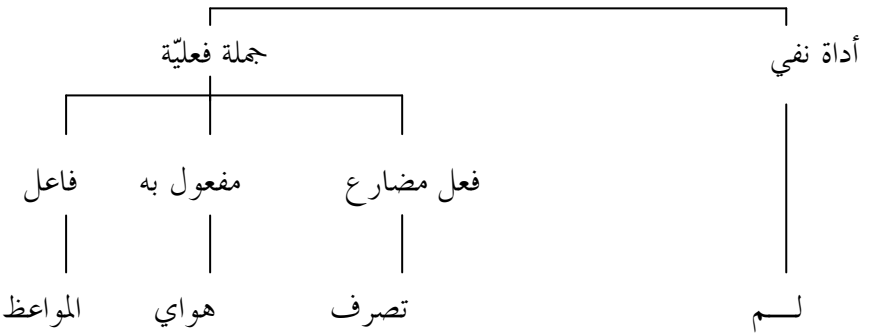
النمط السادس

لم + جملة فعلية

وردت على هذا النمط صورة تركيبية واحدة في المخمس، هي:

لم + فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه + فاعل.

ظرفت **فلم تصرف هواي المواعظ** ظباه ضياء العين وهي اللواحظ (ص 110 ق (ظ) ش 3)



استعمل الشاعر وحدة النّفي(لم)متبوعة بالفعل المضارع المجزوم(تصرف) ثمّ المفعول به المقدّم المعرّف بالإضافة(هواي), وأخيرا الفاعل المؤخّر(المواعظ)، وتقديم المفعول في الجملة المنفية غرضه ثبوت الشاعر على هواه، وتأخير الفاعل لنفي أهميته وقيمته، إضافة إلى مراعاة الترديد الصوتي لصوت الروي.

أخيرًا يمكن القول أنّ الحصري نوّع في وحدات النفي وكذا في أصناف التراكيب المنفية، كما لاحظنا بعض السمات الأسلوبية في صياغة هذا النّوع من التراكيب.

[1] ـــ رابح بوحوش: التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم، ص: 43.

6/ التراكيب المؤكدة[1]

تواترت الجملة المؤكدة المستقلة (التي ليست جملة صغرى في جملة كبرى) ثمانيَ مرّات في المخمّس، ومن أنماطها:

النمـــــط الأوّل

لام التوكيد + جملة اسميّة

وصورتها: لام التوكيد + مبتدأ + خبر + متضايفان.

لأسعدتني لو كنت مثلي مبتلى **لأنت منى نفسي** كما كنت أوّلا (ص 111 ق (لأ) ش 4)

اللّام للابتداء والتوكيد "لأنّها تؤكد ما بعدها"[2]وهي من السوابق، والمسند إليه(أنت)والمسند(منى نفسي)، والدّلالة واضحة تتجلّى في تأكيد الشاعر على أنّ منى النّفس هو قرب المحبوب ولقاؤه.

النمط الثاني

أنّ + جملة اسميّة

الصورة الأولى: أنّ + اسمها (ضمير متّصل) + جار ومجرور + خبر مفرد.

فديتك **أني من جوى الحب مدنَفُ** فمالي أُعنى في الهوى وأُعنّف (ص 110 ق (ف) ش 1)

التركيب مؤكَد بوحدة التوكيد والنّصب(أنَّ)، ونلاحظ الاعتراض بين معمولي(أنّ)بالجار والمجرور(من جوى)وغرضه التحديد. والشاعر يؤكد على علّته بفعل آلامه العاطفية.

الصورة الثانيّة: أنّ + اسمها (معرف بالإضافة) + لا النافيّة + خبر + عاطف + لا النافية + اسم معطوف.

على **أنّ قلبي لا صبور ولا سال** (ص 107 ق (ت) ش 5)

ورد معمول أنّ (قلبي)معرّفًا بالإضافة إلى ياء المتكلم، أمّا معمولها الثاني"خبرها"فقد جاء سالبًا لحكم الخبر(صبور)بحكم تصدر وحدة النفي له، وهي السابقة"لا"، كما نلاحظ تكرار "لا" بالعطف ولذا لم تعمل عمل "ليس" أو "كان"، بل أدّت وظيفة النفي فقط.أمّا الدلالة فالشاعر يقرّ ويؤكد عجز قلبه عن الصبر والسلو بفعل غياب المحبوب.

النمـــــط الثالث

جملة اسمية (مؤكدة بمؤكدين)

[1] ــ لإدراك توكيد الجمل استفدت من دراستي: الشريف ميهوبي: توكيد الجملة في العربية(مفهومه وأدواته)، مجلّة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع11، ماي، 1997، ص:246، وما بعدها. و محمد خان: لغة القرآن الكريم، ص:147، وما بعدها.

[2] ــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:349.

وصورتها: إنّ + مسند إليه + لام التوكيد + مسند + جار ومجرور ×2 + مضاف إليه.

وإني لراض عنك في هذه الحال (ص 107 ق (أ) ش 5)

التركيب الاسمي مؤكد بمؤكدين(إنّ و اللّام)وهو نوع من الخبر الإنكاري لاستعمال الشاعر أكثر من مؤكد، يقول ابن يعيش:(اعلم أنّه قد تدخل لام الابتداء في خبر "إنّ" مؤكدة دون سائر أخواتها)[1]والشاعر يؤكد رضاه عن سلوك المحبوب ويتقبل منه رغم معاناته.

النّمـــط الرابع

جملة فعلية (مؤكدة بمؤكدين)

وصورتها: لام التوكيد + فعل مضارع + نون التوكيد + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به 1 + مفعول بـه 2.

لأستمطرن العين خلوا وفي الملا لآل ويتلوها عقيق وكيف لا (ص 111 ق (لا) ش 1)

لا يقتصر الشاعر على التراكيب الاسمية المؤكدة بل يستعمل أيضا التراكيب الفعلية المؤكدة، أمّا وحدتا التوكيد المستعملتان "في المثال" فهما(اللاّم، ونون التوكيد المشدّدة)السابقة واللاحقة للفعل على التوالي. يقول ابن يعيش في التمييز بين نوني التوكيد الخفيفة والمشدّدة ما نصه(اعلم أنّ هاتين النونين الشديدة والخفيفة من حروف المعاني، والمراد بهما التأكيد، ولا تدخلان إلاّ على الأفعال المستقبلة خاصّة وتؤثران فيهما تأثيرين: تأثيرًا في لفظهما وتأثيرًا في معناها، فتأثير اللفظ إخراج الفعل إلى البناء بعد أن كان معربًا. وتأثير المعنى إخلاص الفعل للاستقبال بعد أن كان يصلح لهما. المشدّدة أبلغ في التأكيد من المخفّفة، لأنّ تكرير النون بمنزلة تكرير التأكيد، فقولك "اضْرِبُنْ" خفيفة النون بمنزلة قولك "اضربوا كلّكم" وقولك "اضْرِبُنَّ" مشدّدة بمنزلة "اضربوا كلّكم أجمعون")[2]

فالشاعر يؤكد على بكائه الحبيب في السّرّ والعلن وهو لا يبكي بالدموع فحسب بل يبكي دماً، وهو هنا إنّما يبرز شدّة تعلقه بالمحبوب.

النمـــط الخامس

جملة اسميّة (مؤكدة بالقصر)

وصورتها: أداة نفي (مـا) + مبتدأ (مقصور) + إلاّ + خبر (مقصور عليه).

طللت دمي **ما أنت إلاّ مسلّط** طعين الهوى ماهكذا يتشحّط (ص 109 ق (ط) ش 1)

فالشاعر يؤكد سطوة المحبوب وتسلطه مستعملاً وحدتي القصر(ما، إلاّ)، ونلاحظ بأن القصر حدث بين المتلازمين(المسند إليه؛ المبتدأ "أنت، المحبوب")و(المسند "مسلّط، الخبر"، وهو قصر موصوف على صفة،

[1] - ابن يعيش: شرح المفصّل للزمخشري، ج4، ص:532.

[2] ــ المرجع السابق، ج5، ص: 163.

فالشاعر يؤكد بصيغة القصر أنّ محبوبه مقصور على التسلّط.

ثانيا: التراكيب الشرطية

أفرد الدكتور تمّام حسّان لأسلوب الشرط قسما خاصّا مستقلاّ عن الخبر والإنشاء حينما كان بصدد تقرير معاني الجمل[1].

والشرط أسلوب لغوي ينبني على ثلاثة عناصر:وحدة الشرط (حرف أو اسم)، ومن شقّين، الأوّل مـــترل مترلة السبب وهو الشرط، والثاني مُترَلٌ مترلة المسبّب وهو الجزاء[2].

وقد تتبعت وحدات هذا الأسلوب في المخمس، فأسفر الإحصاء عمّا يلي:

وحدة الشرط	تواترها في المخمّس
لـــــو	06
لـــــولا	01
إِنْ	02
مَـــــنْ	01
لّما	01

وفيما يلي أعرض نماذج من الجمل الشرطية الواردة في المخمس:

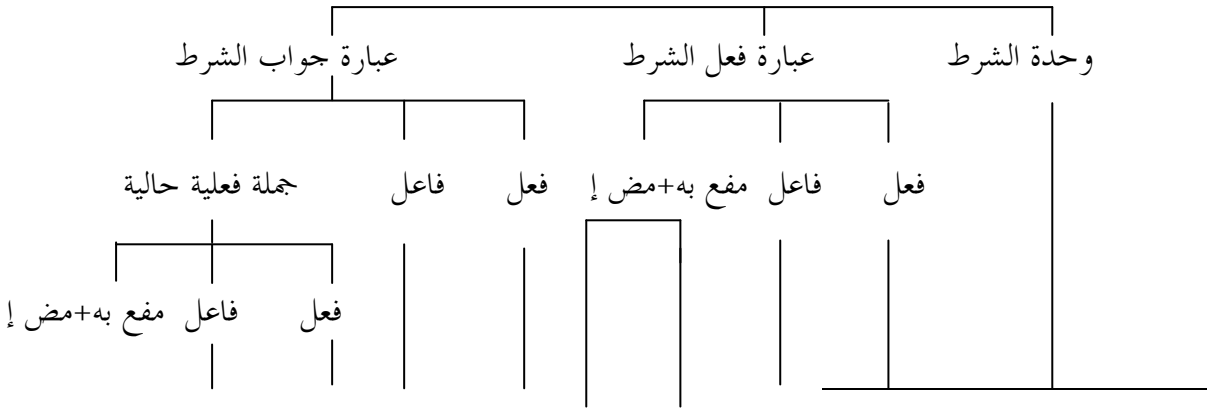
النمـــــــط الأول

مركب شرطي يعتمد الأداة "لـــو"

الصورة الأولى: لـــو + عبارة الشرط (فعل ماض + فاعل + مفعول به) + عبارة جواب الشرط (فعل ماض + فاعل + جملة فعلية حالية).

ولـــو زرت قبري قمت أسحب أذيالي (ص 111 ق (ن) ش 5)

والتمثيل اللغوي للتركيب يكون وفق المخطط التالي:



1 - أنظر: تمّام حسّان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، ط1، 1420هـ/2000م، ص: 137.

2 - أنظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 186.

لـــو زُر تَ قبر ي قُمْـــ ـــتُ أسحب (...) أذيال
ـــي

نلاحظ غياب اللام الرابطة لجواب الشرط بفعل الشرط، أمّا من حيث الدّلالة، فالشـــاعر لفـــرط تعلّقـــه بالحبيب يصرّح بأنّ هذا الأخير لو زار قبره لجمع أوصاله وقام للقائه، وهي مغالاة مقبولة من الشعراء الغزليين.

الصورة الثانية: لو + عبارة الشرط (فعل ماض + فاعل + مفعول به) + عبارة جواب الشرط (وحدة النفي "مـــا" + فعل ماض + جار ومجرور + فاعل "معرّف بالإضافة").

ولـــو متُّ وجدا ما انقضت فيك أشغالي (ص 111 ق (لأ) ش 5)

وردت عبارة جواب الشرط مسبوقة بوحدة النفي"ما" مع الاعتـــراض بالجـــار والمجـــرور(فيـــك)بـــين الفعل(انقضى)والفاعل المعرّف بالإضافة(أشغالي)،أمّا عبارة فعل الشرط فقد تضمنت الحال(وجدًا)الكاشفة عن حالة الشاعر النفسية، وهذه خواص أسلوبية مميزة في صياغة التراكيب الشرطية عند الشاعر.

الصورة الثالثة: لو + عبارة الشرط (ناسخ "كان") + اسمها + خبرها (معرّف بالإضافة) + حال.

لأسعدتني **لو كنت مثلي مبتلى** لأنت مني نفسي كما كنت أولا (ص 111 ق (لأ) ش 3)

نلاحظ الغياب الصوتي والخطّي لعبارة جواب الشرط وقد دلّ عليها ما سبق.

النمـــــط الثاني

مركب شرطي يعتمد الوحدة "إنْ"

وردت له صيغتان في المخمّس:

وإنْ زادني سقمًا وضنّ بإبلال (ص111ق"ل"ش5)

هلالي وروضي **إنْ أردت تزّهي** (ص111ق"هـــ"ش4)

نلاحظ في المثال الأوّل تعدد جملة فعل الشرط بالعطف، كما نلاحظ في التركيبين غياب فعـــل جـــواب الشرط. وهو ظاهرة شائعة في كلام العرب ، وقد تكرر في عديد من آيات الله ـــ عزّ وجلّ ـــ [1]. والحصري يلجأ في عديد الصياغات الشرطية إلى هذه الخصيصة الأسلوبية، والمثال الثاني يؤكد ما ذهبت إليه.

ثالثا: أصناف التراكيب الإنشائية

1/ جملة الاستفهام:

[1] ـــ محمد محمد داود: كمال اللغة القرآنية بين حقائق الإعجاز وأوهام الخصوم، دار المنار القاهرة، د ط، 2007م، ص:89، 90.

وقد وردت الجملة الاستفهامية في نص المخمس للحصري ستّ مرّات، وتوزعت على الأنماط التالية:

النمـــــط الأول

جملة استفهامية مصدّرة بالوحدة "متى"

تواترت هذه الجملة مرتين في المخمس.

الصورة الأولى: وحدةا لاستفهام "متى" + جملة اسمية (مبتدأ "ضمير منفصل" + خبر).

قال الحصري:

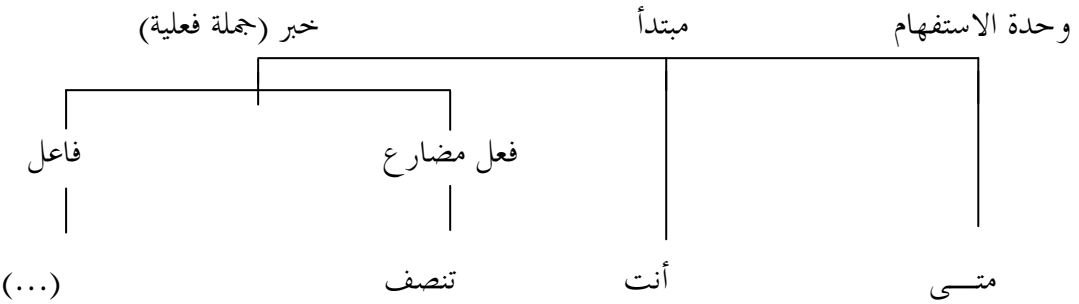
دنا أجلي حتى **متى أنا مبعد** دمي هدر لا يُؤخذ المتقلّد (ص 108 ق (د) ش 3)

"متى" اسم استفهام مبني على السكون في محل نصب مفعول فيه[1]. "أنا" ضمير منفصل (مبتدأ). "مبعد" خبر. ونلاحظ بأن متى دخلت على الجملة الاسمية، وأفادت الاستفهام عن موعد انتهاء فترة زمن الإبعاد.

الصورة الثانيّة: وحدة الاستفهام "متى" + مبتدأ + خبر (جملة فعلية).

قال الحصري:

فراقك لي ظلم **متى أنت تنصف** فأسعد بالوصل الذي كنت أعرف (ص 110 ق (ف) ش 3)



الغرض من الاستفهام هو إنكار الشاعر على المحبوب عدم الإنصاف، وبالتّالي فهو يتطلّع و يتشوّق إلى فترة القرب من المحبوب ولقائه، وهذا هو الإنصاف في نظره.

النمـــــط الثاني

جملة استفهامية مصدرة بـــ "هل[2]"

تواترت هذه الصيغة التركيبية مرتين في المخمّس.

1 - أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص 399.

2 ـــ يطلب بـــ (هل)التصديق ليس غير، ويمتنع معها ذكر المعادل.أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر،(د ط، د ت).ص:193، 194.

الصورة الأولى: أداة استفهام "هل" +خبر (جار ومجرور) + مبتدأ.

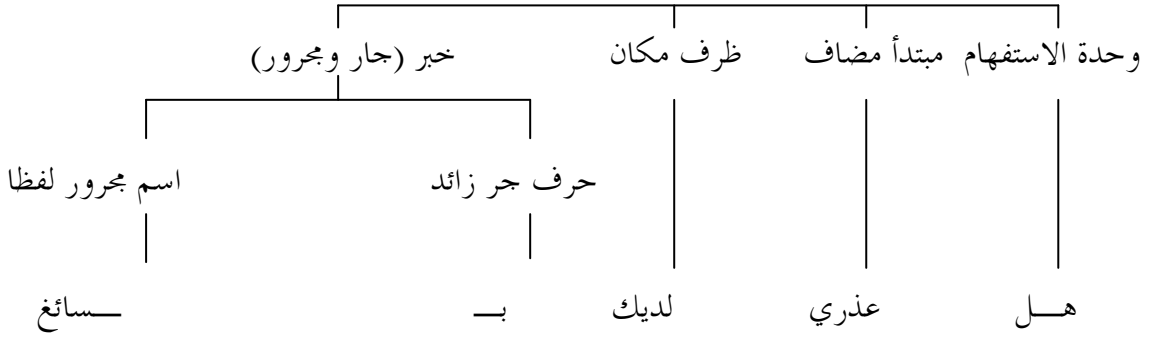
عرفت ذنوبي **هل إليك شفيـــع** عثرت أقلني أو فسوف أضيع (ص 110 ق (ع) ش 1)

غرض الاستفهام هو التمني.

الصورة الثانية: أداة استفهام "هل" + مبتدأ + ظرف مكان + مضاف إليه + خبر (جار ومجرور).

غلطت و**هل عذري لديك بسائغ** غضبت وما قدري هناك ببالغ (ص 110 ق (غ) ش 1)

ويمكن تمثيل التركيب الاستفهامي وفق المخطط التالي:



نلاحظ الاعتراض بظرف المكان (لديك)بين المسند إليه المعرّف بالإضافة(عذري)والمســـند الممثّـــل بـــــ (سائغ)وغرضه تخصيص المعني بالكلام دون غيره، كما أنّ الاستفهام هنا فيه شعور بالخوف والترقب والنّـــدم، فيأمل أن يبقى باب الأمل والرجاء مفتوحًا أمامه بعد الاعتراف بالذنب.

النمـــــط الثالث

جملة استفهامية مصدّرة بـــ "مـــا"

وردت لها صورة واحدة في المخمس، وهي:

وحدة الاستفهام "مـــا" + جار ومجرور + فعل مضارع مبني للمجهول + نائب فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + عاطف + جملة فعلية معطوفة.

فديتك أني من جوى الحب مدنَفُ **فمالي أُعنى في الهوى وأُعنّف** (ص 110 ق (ف) ش 2)

غرض الاستفهام هو إنكار سلوك المحبوب.

النمـــــط الرابع

جملة استفهامية مصدّرة بـــ "كيف"

وردت لها صورة واحدة في المخمس، وهي:

وحدة الاستفهام "كيف" + حرف جواب.

لأستمطرن العين خلوا وفي الملا لآل ويتلوها عقيق و**كيف لا** (ص111 ق (لا) ش 2)

استفهام غرضه التقرير.والجملة محذوفة قام مقامها حرف الجواب المنفي(لا).

2/ جملة الأمر:

وردت جملة الأمر مرّتين مرات في المخمس، ويمكن تمثيلها في نمطين:

النمـــط الأوّل

صيغة فعل الأمر

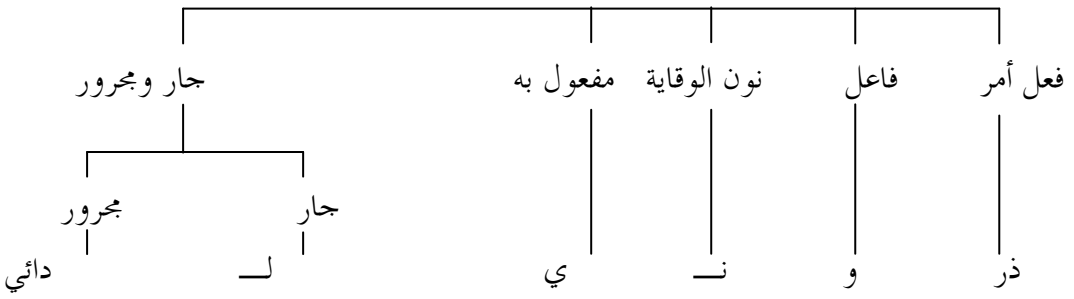
احتوى المخمس على صيغتين لهذا النموذج، وأمثّل له بالصورة التالية:

فعل أمر+ فاعل(ضمير متصل) + نون الوقاية + مفعول به (ضمير متصل بالفعل) + جار ومجرور.

قال الحصري:

ذروني لدائي لست منه معيذ ذباب حسام اللحظ منه هذوذ (ص 108 ق (ذ) ش 3)

ويمكن تمثيل التركيب الطلبي(الأمري)بالمخطّط التّالي:



وغرض هذا الأمر هو الالتماس، وإبراز الشاعر تضحيته وتفانيه في تعلقه بالمحبوب.

النـــمط الثّاني

سابقة(لام الأمر)+فعل مضارع

وردت له صيغة واحدة في المخمس،وهي:

لام الأمر + فعل مضارع + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + عاطف + اسم معطوف.

له مهجتي **فليقض بالجور والعدل** لها وعليها وهي منّي في حلّ (ص 111 ق (ل) ش3)

ورد المضارع (يقض)مجزوما بـــ (لام الأمر)السابقة، أمّا المسند إليه"الفاعل"فيقدّر بهو"المحبوب".وصيغة الأمر المعتمدة تبرز استسلام الشاعر الكلّي للمحبوب.

3/ جملة الدّعاء:

وردت صيغة واحدة له في المخمس، وهي:

فعل الدّعاء (فعل ماض) + فاعل + مفعول به + جار ومجرور + جملة اسمية حالية.

قال الحصري:

سلبتني اللبّ الّذي أنا لابس **سقى الله عهدا منك مغناه دارس** (ص 109 ق (س) ش 2)

كعادة الشعراء القدامى يدعو الحصري بالسُّقيا لزمن لقاء المحبوب وهو نوع من استعارة النماء الطبيعي وإسقاطه أو استلهامه في الفضاء النّفسي الوجداني.

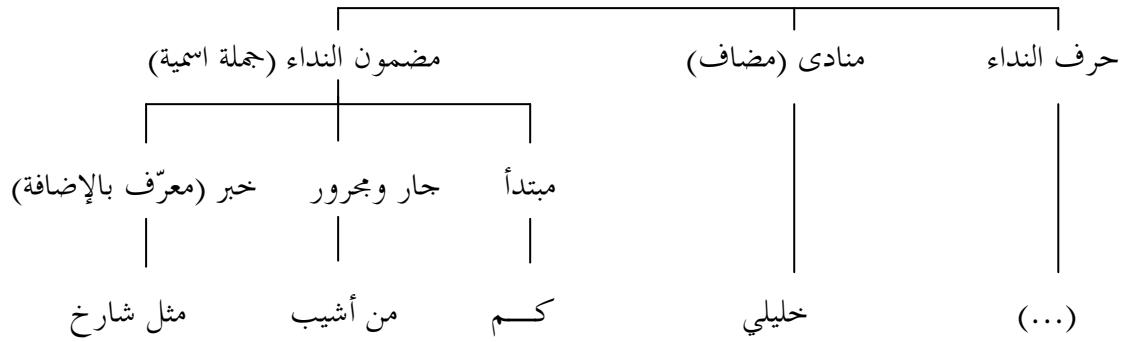
4/ جملة النداء[1]:

وردت جملة واحدة له في المخمس، وصورتها هي:

حرف النداء (محذوف) + منادى (معرّف بالإضافة) + مضمون النداء (مبتدأ "كم الخبرية" + جار ومجرور + خبر + مضاف إليه).

خليليّ كم من أشيب مثل شارخ خليع لحكم الشيب بالحب فاسخ (ص 108 ق (خ) ش 1)

ويمكن تمثيل المركّب الندائي وفق المخطّط التّالي:



نلاحظ حذف حرف النّداء وإثبات المنادى المثنى، والشاعر في هذا الضرب من التركيب يحذو حذو الجاهليين ، فهو يتخيّل خليلين يشاركهما ويحاورهما.

5/ القسم:

ورد في المخمس حرفا القسم(الباء و الواو)، يقول الحصري:

بفيض دموعي فيك سكبًا على سكبِ **بعطفك** في ذاك الرضى قبل ذا (ص107ق(ب) ش1، 2)

[1] ــ النّداء: هو طلب الإقبال...وأدواته "يا" و "أيا" و "هيا" وغيرها. أنظر: محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب "دراسة بلاغية"، مكتبة وهبة، ط3، 1425ه، 2004م.ص:261.

العتبِ

بما **بما جرّدت عيناك** ص107ق(ب) ش3، 4

بيننـــا من صارم عضبِ

من عفّة زمـــن القرب

أجرني من الخدِّ المطرَّز بالخـــال ص107ق(ب) ش5

ورد القسم استعطافيا[1]، لأنّ جملة الجواب وردت انشائية (على صيغة الأمر "أجرني")، ونلاحظ تكرار حرف القسم أربع مرّات، أمّا المقسم به فهي على التوالي(دموع الشاعر، عطف المحبوب، العفّة الحاصلة بين الشاعر والمحبوب، عين المحبوب صارم)، فالشاعر يستعطف المحبوب حتّى يجيره من جمال وجهه الموشى بالوشم.

[1] ــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الاعراب والاملاء، ص: 120.

الخلاصة:

من أهم الملاحظات الأسلوبية على المستوى التركيبي في المخمس ما يلي:

ـــ تقديم رتبة الجار والمجرور، وقد يرد ذلك أحيانًا بغرض التخصيص أو التحديد.

ـــ اعتماد فعل القول وتركيب مقول القول بغرض إبراز جانب المشاركة والحوار.

ـــ تقديم رتبة ظرف المكان بغرض التحديد.

ـــ الاعتراض بين عناصر المركب الاسمي(المسند إليه والمسند)بالجار والمجرور.

ـــ ألاحظ بأن أنماط التراكيب الفعلية البسيطة الأكثر تواترا في المخمّس هو التركيب (فعل + فاعـــل) أي الالتزام بركني الإسناد فقط المسند (الفعل) والمسند إليه (الفاعل)، ثم يحلّ في المرتبة الثانية التركيـــب (فعـــل + فاعل + مفعول به)، ثم تتوالى بقية صور التراكيب للجملة الفعلية البسيطة المثبتة كما رأينا في التحليل السابق، ولعلّ لجوء الشاعر إلى هذا الصنف من التراكيب كان طلبًا للبساطة وبعداً عن التعقيد الذي يتمثل في الجمـــل المركّبة المتضمنة للأحداث المتعددة، كما غلبت فيها الأفعال الدالّة على الزمن الماضي، كما لاحظت تغـــييرا في مواقع بعض الوحدات لأغراض معينة.

ـــ ما يمكن ملاحظته عن الجمل الفعلية المركّبة عند الشاعر هي اعتماده على الجمل(الموصولة، مقول القول، الحالية) كجمل صغرى متفرعة عن جمل كبرى وكان ذلك بغرض تأدية الدلالة المقصودة بدقّة وتركيز ودون تفريط في أيّ جزئية من المعنى المقصود.

ـــ حذف المسند إليه من مطالع الأبيات تكاد تكون الخاصية البارزة في شعر الحصري، وقد رأينا أنّ ذلك كان بغرض السمو بمنزلة المحبوب أثناء تحقّقه في شعر الغزل.

ـــ التحوّل أحيانًا من النعت المفرد إلى النعت الجملة كان بغرض الرضوخ لسلطة الروي(تتجدّد عوض متجدّدة).

ـــ الاعتراض بين النعت والمنعوت بالجار والمجرور ويكون ذلك دلالة على التخصيص.

ـــ اعتماد وحدات النفي(لا، ما، لم)بالنسبة لسلب مضمون عملية الإسناد للجملة الفعلية، و(لا، النافية للجنس، و ما، و ليس) بالنسبة للجمل الاسمية. وقد وردت التراكيب المنفية متصلة بالشاعر أحيانا، وبالمحبوب حينا، وبهما معا أحيانا أخرى.

ـــ تنويع الشاعر في استعمال وحدات التوكيد:(لام التوكيد، أنّ، إنَّ، وأحيانًا اعتماد وحدتين)، وقد استعملت في تأكيد الشاعر على عواطفه ورضاه على سلوك المحبوب، وإن كان في غير صالحة، وهذا ديدن الشعراء الغزليين.

ـــ في التركيب الاسمي المنسوخ المؤكد لجأ الشاعر إلى الفصل بين المعمولين بالجار والمجرور، وكان ذلك بغرض التّحديد.

ـــ في التراكيب الشرطية يلفت انتباهنا تواتر الوحدة الشرطية الامتناعية (لو)على بقيّة الوحدات.

ـــ يلجأ الشاعر أحيانًا لحذف اللاّم الرابطة لجواب الشرط وكذا جملة الجواب، وهي من السمات الأسلوبية في صياغة الشاعر لهذا الصنف من التراكيب.

ـــ التنويع في جمل الأمر بين استعمال فعل الأمر والمضارع المجزوم المسبوق بلام الأمر.

ـــ التنويع في وحدات الاستفهام(متى، هل)للمركب الاسمي، و (ما، كيف) للمركب الفعلي.

ـــ ورود نموذج واحد لمركب النداء(مركب فعلي بالنظر للأصل)محذوف الأداة(غياب وحدة النّداء)، وكان هذا مسايرة لبعض شعراء لجاهلية في صياغاتهم، وكان المنادى هو اللفظ المركّب(خليليّ).

يا ليل الصّب

أسفر إحصاء التراكيب وتصنيفها في قصيدة "يا ليل الصّب" عن النتائج المدوّنة في الجدول التّالي:

(الخبرية، الشرطية، الإنشائية)	نوع الجملة(التركيب)	تواترها في القصيدة	رتبتها
أصناف التراكيب الخبرية	الفعلية البسيطة المثبتة	50	1
	الفعلية المركّبة	11	6
	الاسمية البسيطة المثبتة	24	2
	الاسمية المركّبة	23	3
	المنفية (فعلية واسمية)	13	5
	المؤكدة	7	8
الشرطية	الشرطية	15	4
أصناف التراكيب الإنشائية	الندائية	05	10
	الاستفهامية	08	7
	القسمية	01	12
	التعجبية	04	11
	الأمرية	07	9
	النّهي	01	13

وفي ما يلي يتمّ التمثيل لمختلف أصناف التراكيب متبوعا بالتحليل والتعليق لإدراك الخواص الأسلوبية المميزة لأسلوب الشاعر وطريقته في النّسج.

أوّلا: أصناف التراكيب الخبرية

1/ التراكيب الفعلية البسيطة المثبتة:

تواتر هذا النّمط من التركيب في قصيدة الحصري "يا ليل الصّب "خمسين مرّة ، وقد تبوأ المرتبة الأولى من حيث بقية أنماط التراكيب الموظفة، و فيما يلي أورد نماذج لأنماط هذا النّوع من التركيب مركزاً على تلك التي حدث فيها تغيير في ترتيب الوحدات اللغوية لأنّها تحمل سمات أسلوبية مميزة للغة الحصري، ومن هذه النماذج:

أ/ التصدير بالظرف أو الجار والمجرور،ومنها:

وغدًا يقضي أو بعد غد هل من نظر يتزوّده (ص 144ب 3)

بالعدل قمعت مظالمها **وبحسن** الرأي تسدّده (ص 147ب 2)

عن غيرِ رضاي جرت أشيا ءُ تُغيضُ سواك وتُجْمِدُهُ (ص 148ب 7)

نلاحظ تقديم ظرف الزّمان "غداً"في المثال الأوّل وحقّه التّأخير لأنّه من المتمّمات،كما نلاحظ تقديم الجار والمجرور "بالعدل"،"بحسن الرأي"،"عن غير رضاي"في الأمثلة المتبقيّة، وإذا كان هدف التصدير بالظرف في المثال الأوّل هو التركيز على القرينة الزمنية للوحدة(غدًا)،فإنّ غاية التصدير بالجار والمجرور في المثال الثاني المزدوج هو الإشادة و المدح.

ب/ الفصل والاعتراض بالجار و المجرور:

ب/1 بين الفاعل والمفعول به، ومثاله :

ينضو **من مقلته** سيفاً وكأنَّ نُعاساً يُغمدُه (ص143 ب 9)

وجلبتَ **لها** العلماءَ فلم تترك علماً تتزيَّدُه (ص147 ب 3)

إذا كان الجار والمجرور في الأمثلة السّابقة قد تصدّر الجملة، فإنّه في هذه الأمثلة احتلّ موقعا بين الفاعل والمفعول به، والغرض هو التحديد في المثال الأوّل، والسمو بمنزلة (مرسية) في المثال الثاني.

ب/2 بين الفعل والفاعل و نائب الفاعل:

شفعت **في الأصل** وزارتُه وزكى فتفوق سؤدَدُه (ص144ب 11)

شُهِرت **كالشمس** فضائلُه فأقرّ عِداهُ وحُسَّدُه (ص145 ب 5)

وبدا **من سيفك** مُبْرِقُه وعلا من صوتك مُرْعِدُه (ص148 ب 2)

أمّا في هذه النماذج فقد تبوأ الجار والمجرور مرتبة بين المسند "الفعل"و المسند إليه "الفاعل" كما هو الحال في النّموذجين الأوّل والثالث، أو بين الفعل الذي لم يسمّ فاعله ونائب الفاعل كما هو الحال في المثال الثّاني، فالجار والمجرور من المتممات حقّها التأخير، لكن الشاعر غيّر رتبتها واعترض بها بين المسند والمسند إليه، وغرض ذلك عمومًا هو الاهتمام بأمر المتقدّم وتسليط الأنظار عليه.

2/ الجمل الفعلية المركبة

ومن الميزات الأسلوبية عند الحصري في هذا النّوع من التراكيب،نذكر ما يلي:

أ/ التركيب الاسنادي الثاني وصفي، ومثاله:

رقد السّمّارُ فأرّقه أسفٌ للبين **يُرَدّدُه** (ص143ب2)

إنْ كنتُ سببتُك فُضّ فمي وكفرتُ بربّ **أعبدُه** (ص148ب12)

وكفاه غلامٌ **أورثه** إسحاقُ المجد وأحمدُه (ص144ب13)

فالتراكيب(يردّده، أعبده، أورثه)هي تراكيب وصفية لأنّها وصفت الأسماء المنكّرة قبلها، وغرضها التوضيح عمومًا والنزول عند سلطة القافية(صوت الروي المتكرر) كما هو الحال في المثالين الأول والثاني.

ب/ **التركيب الاسنادي الثاني مقول القول، ومثاله:**

فنزلت له عن طرف السّبـــ ـــــق وقلت **بكفّك مقودُه** (ص146ب3)

أمحبّك يدخل مجلسه فيقال **أهذا مسجده** (ص147ب10)

كثيرا ما يعتمد الحصري أسلوب الحوار في كلامه وبالتالي فقد استعمل مقول القول، ففي المثال الأوّل نلاحظ أنّ مقول القول ورد مركّبا اسميا تقدّم فيه "الجار والمجرور" المتعلقان بالخبر المحذوف تقديره كائن أو موجود، وتأخر المسند إليه "مقوده"، ولعلّ هذا التقديم هو استجابة لصوت الروي.

أمّا في المثال الثّاني فقد ورد هو الآخر تركيبا اسميا تقدّمته وحدة الاستفهام(الهمزة) ،مع الإشارة إلى أنّ جملة مقول القول في المثال الأوّل تعرب مفعولا به، أمّا في المثال الثّاني فتعرب نائب فاعل لأنّ العامل قبلها لم يسمّ فاعله.

3/ الجمل الاسمية البسيطة المثبتة:

تواتر التركيب الاسمي البسيط المثبت في قصيدة الحصري "يا ليل الصبّ" أربعا وعشرين مرّة متبوأ المرتبة الثانية، ومن الظواهر الأسلوبية المميّزة لكلام الحصري في هذا النّوع من التراكيب، نذكر ما يلي:

أ/ **تقديم المسند على المسند إليه**، ومن أمثلته في مدوّنة الحصري:

يا من جحدت عيناه دمي **وعلى خدّيه تورّدُه** (ص143 ب 12)

فعليك سلام الله متى غنّى بالأيك مغرّدُه (ص149 ب 9)

نلاحظ تقديم الجار والمجرور"على خدّيه" المتعلقين بالمسند وتأخر المسند إليه "تورّده" وكذلك الشأن بالنّسبة للمثال الثّاني حيث تقدّم الجار والمجرور "المونيم الوظيفي[1]"(عليك)المفيد للتخصيص إلى جانب الأثر الشكلي وهو الجرّ، وتأخّر المسند إليه(سلام الله).

ب/ حذف المسند إليه(المبتدأ):

إنّ الميزة الأسلوبية المتجلية عند الشاعر في هذا النّوع من التراكيب هو حذف المسند إليه(المبتدأ)، وقد تواتر في قصيدة "يا ليل الصّب" أكثر من ثمان مرّات، ومن أمثلته قول الحصري:

كلِفٌ بغزال ذي هيف خوف الواشين يشرّدُه (ص143ب4)

صنمٌ للفتنة منتصبٌ أهــــــــــــــــــواه ولا أتعبّدُه (ص143ب7)

[1] ـــ أنظر: الطّيب دبّة: مبادئ اللسانيات البنوية، دراسة تحليلية ابستمولوجية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2001م، ص:111.

صاحِ **سكرانُ** اللحظ معربدُه (ص143ب8)

والخمر

جنى فمه

نلاحظ حذف المسند إليه والمقدّر بـــ"هو "وهو غائب صوتًا وخطًّا موجود معنًى ليكمّل المعنى مـــع المســـند الوارد في صدارة الأبيات، وهذه الظاهرة كثيرا ما تتكرّر في الشعر العربي خصوصا في مطالع الأبيات[1]،وأغراض هذا الحذف متعددة، ومنها على سبيل المثال وهو ما يتّفق مع الأبيات السّالفة ـــ "تعويل على النّفس والخيـــال في ملء جزء المعنى الذي لم يذكر لفظ دال عليه"[2].

4/ الجمل الاسمية المركبة:

وقد ورد الخبر في معظمها جملة فعلية، ومن الميزات الأسلوبية عند الحصري في هذا النّوع من التراكيب، نذكر ما يلي:

أ/ الاعتراض بين طرفي الإسناد بالجار والمجرور، ومثاله:

صلني بهما واغنم شكري فثنائي **عليك** أخلده (ص147ب15)

الحبّ أعف ذويه أنا غيري **بالباطل** يفسده (ص144ب8)

الناظر في المثال الأوّل يلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور"عليك"بين المسند إليه"ثنائي"والمسند، التركيب الفعلي الأصغر "أخلده"، وكان ذلك بغرض التخصيص، وكذلك الشأن بالنّسبة للمثال الثاني، حيث اعترض الشـــاعر بالجار والمجرور(بالباطل)بين المسند إليه(غيري)والمسند،التركيب الفعلي الأصغر(يفسده).

5/التراكيب المنفية:

لقد أسفر إحصاء التراكيب (الفعلية والاسمية)المنفية مع وحدات النّفي(الوحدات المورفولجية[3]) "أي، حروفه" في قصيدة "يا ليل الصبّ" للحصري عمّا يلي:

التراكيب المنفية			
	حرف النفي	تواتر تراكيبه في القصيد	المجموع
الفعلية	لا	03	08
	لم	04	
	ما	01	
الاسمية	لا	03	05

[1] – أنظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص:176.

[2] ـــ أنظر: محمّد محمّد أبو موسى: خصائص التراكيب "دراسة تحليلية لعلم المعاني" مكتبة وهبة، ط6، 1435هـــ/ 2004م، ص: 272.

[3] ـــ المصطلح مأخوذ عن: رابح بوحوش: التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم، ص:36.

	ما	01	
	ليس	1	
		المجموع العام	**13**

يوضّح الجدول اعتماد الشاعر التراكيب الفعلية المنفية أكثر من التراكيب الاسمية، وإذا كانت وحدة النّفي "لم" هي المتصدّرة للتراكيب الفعلية، متلوة بوحدة النّفي "لا"، فإنّ التراكيب الاسمية المنفية بوحدة النّفي "لا" كانت لها الصدارة متبوعة بوحدة النّفي"ما "التي ذكرت مرّة واحدة.

ومن نماذج هذه التراكيب في قصيدة "يا ليل الصبّ"ما يلي:

لم يُبْقِ هواك له رمقا	فليبك عليه عوّدُه	(ص144ب2)
لا تغْدُ عليّ بمجترم	**لم يثْبتْ عندك شهّده**	(ص148ب9)
باثنين يُغطّى البيت و **لا**	**يُكْسى بالفرْدِ مجرّده**	(ص147ب14)
كلاّ **لا ذنب لمن قتلت**	عيناه و لم تقتل يده	(ص143ب11)
والخمر **فليست منه** و **لا**	**لعبُ الشيطانِ و لا ددُه**[1]	(ص145ب7)
ما لي ذنب فتعاقبني	كذب الواشي تبّت يدُه	(ص148ب5)
واللّه بذاك قضى **لا أنْـــ**	**ـــتَ فلست عليك أعدّده**	(ص148ب8)

نلاحظ في البيت الأوّل تصدّر وحدة النّفي والجزم" لم"للتركيب الفعلي(يُبْقِ هواك له رمقا)وهو مشكّل من المضارع المجزوم والفاعل المعرّف بالإضافة(هواك)والمفعول به(رمقا)كما نرى الاعتراض بالجار والمجرور(له)بين الفاعل والمفعول به.أمّا في البيت الثّاني فنلاحظ الاعتراض بالظرف (عندك)بين فعل التركيب المنفي(يثبت)وفاعله المعرّف بالإضافة(شُهّده).وفي المثال الثالث نلاحظ الفصل الذي تطلّبه الوزن العروضي بين وحدة النّفي"لا"والتركيب(يُكْسَى بالفرد مجرّده) كما نرى الفصل بالجار والمجرور(بالفرد)بين الفعل ونائب الفاعل المعرّف بالإضافة(مجرّدُه).

أمّا في المثال الرابع فنلاحظ بأنّ التركيب المنفي هو تركيب اسمي تصدّرته وحدة النّفي"لا"وهي نافية للجنس متبوعة بمعمولها الأوّل(ذنبَ)، أمّا معمولها الثّاني فهو غائب خطّاً حاضر دلالة مقدّر بـ"موجود أو مترتّبٌ".

أمّا في البيت الخامس فنلاحظ تكرار وحدة النّفي"لا"وهذا ما أفقدها وظيفتها كعامل، وبالتّالي فالاسم المعرّف بالإضافة بعدها(لعب الشيطان، دَدُه) يُعرب مبتدأ أمّا الخبر فهو محذوف لفظا مقدّر دلالة بـ "منه" قياساً على التركيب المتقدّم المنفي بـ(ليس).أمّا في البيت السادس فنرى تصدّر وحدة النّفي"ما"متبوعة بالجار والمجرور(لي)،واللذان يشكّلان معًا الخبر المقدّم الذي يتمّم الفائدة مع المبتدأ المؤخر(ذنبٌ).أمّا في البيت الأخير فنلاحظ غياب عنصر الخبر من التركيب المنفي ويمكننا تقديره بعنصر "قاض"تماشيا مع دلالة التركيب السابق (واللّه بذاك قضى). وفي البيت الأخير نفسه نلاحظ ورود وحدة النفي "ليس" وهي على قول ابن يعيش("ليس"

[1] ـــ (ددُه) بمعنى لهوه. أنظر: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحُصْري القيرواني، هامش ص:145.

فعل يدخل على جملة ابتدائية فينفيها في الحال)[1]، ونلاحظ بأنّ المسند إلية ورد لاحقة متصلة بـــــ "لـــيس" في حين أخّر الشاعر المسند وهي جملة(أعدّده)، كما نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(عليك)وغرضه التركيز على الممدوح دون غيره.

6/ التراكيب المؤكدة

التراكيب المؤكدة في قصيدة الحصري			
	حرف التوكيد	تواتر تراكيبه	المجموع الجزئي
الاسمية	أنّ	01	04
	إنّ+اللّام	01	
	قد	01	
	القصر(لا+إلاّ)	01	
الفعلية	القصر(ما+إلاّ)	01	03
	اللام+قد	01	
	اللّام	01	
	المجموع العام	07	

تواترت التراكيب المؤكدة-كما يبيّن الجدول- سبع مرّات في قصيدة يا ليل الصّب للحصري؛ أربعا منها اسمية وثلاثا فعلية،كما نلاحظ التنويع في وحدات التوكيد ،كما نرى ــ أيضا ــ أنّ التوكيد يرِد بوحـــدةٍ واحـــدة وأحيانا بوحدتين.

ومن أمثلة التراكيب المؤكّدة نذكر ما يلي:

سعدت أيّام **طلعت إلاّ بك أسْعُدُهُ** (ص146ب15)

الشرق **وما لا بُسط به إلاّ** فعسى نعماك (ص147ب11)

حصرٌ تمـــــــــــــــــــــــهّده

يُبدي ما قلت أيضا **ولسوف يُفنّده** (ص148ب11)

بمجلسه.

ولقد ذهبت وطريفُ المال ومتْلَدُه (ص147ب9)

[1] ــ ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج4، ص:366.

نعمى عيشي

إنّي لأعيذك من وأظـــــــــــــــــــــــــــــــــــــنّك لا (ص143ب14)

قتلي تتعمّده

ورد التركيب المؤكد في البيت الأوّل بأسلوب القصر باستعمال الوحدتين "ما، إلاّ" كما نلاحظ تـأخير المسند إليه؛ الفاعل(أسعده) إلى نهاية الشطر الثّاني حتّى تستقيم القافية وحرف الرويّ، أمّا المسند الفعل، فقد ورد بعد حرف النفي "ما" مباشرة، وهذا القصر هو من نوع صفة على موصوف، فطلوع السعود مقصور على الممدوح. ولتوكيد تركيب البيت الرابع، اعتمد الشاعر وحدتا التّوكيد "اللاّم و قد"[1]متبوعة بعنصر الفعل(ذَهَبَــ) الذي لحقته الوحدة المقيّدة(ــتْ، المفيدة للتأنيث)ثمّ عنصر الفاعل المعرّف بالإضافة(نعمى عيشي)،كما نلاحظ تمديد فكرة الفاعل باستعمال وحدة الربط(الواو)مرّتين(طريف المال، متلده)، فالشاعر يؤكّد زوال نعمة العيش والمال عندما أعرض عنه الممدوح. أمّا في البيت الأخير فيستعمل التركيب المؤكد بمؤكدين(إنّ و اللّام)متبوعاً بعنصر الفعل المضارع (أعيذ) الذي يتضمّن عنصر الفاعل مقدّرا بــ(أنا)ثم اللاحقة المجسّدة لعنصر المفعول به(كَ)، فالشاعر يؤكّد على التجائه للممدوح حتّى يقي نفسه من القتل كما هو واضح من خلال البيت.

ثانيا: التراكيب الشرطية

تواترت التراكيب الشرطية في قصيد "يا ليل الصّبّ" للحصري خمس عشرة مرّة، أمّا عن حروف وأسماء الشرط التي وظفها الشاعر فإنّ الجدول التالي سيوضحها:

(حرف أو اسم)الشرط	تواتره في القصيد	الرتبة
لو	06	1
لولا	02	3
إنْ	03	2
لمّا[2]	02	4
مَنْ	01	5
متى	01	6
المجموع	15	

[1] ــ والمؤكدان(اللاّم و قد)موجودان في البنية السطحية غائبان في البنية العميقة حسبما تذهب إليه النظرية التوليدية.أنظر: رابح بوحوش: التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم ، ص: 123 وما بعدها.

[2] ــ "لّما"الظرفية، تختص بالماضي، ويكون جوابها فعلاً ماضيًا، فهي ظرف زمان متضمّن معنى الشرط، أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:376، 377.

نلاحظ تصدّر "لو" الامتناعية متبوعة بـــ "إنْ" الحرفية ثمّ بقية الوحدات....ومن النماذج التمثيلية لـــ"لو، و لولا" نذكر ما يلي:

لو يعدم علم أو كرم	**أيقنت بأنّك توجده**	(ص146ب4)
لو أنّ الصّخر سقاه ندى	**كفّيك لأورق جلمده**	(ص146ب9)
ولو استحققت معاقبة	**لأبى كرم تتعوّده**	(ص148ب6)
لو أنّ جميلا أنشدها	**في الحيّ لذابت خرّده**	(ص49ب4)
لولاك تساوى بهرجه	**في سوق الصّرف وعسجده**	(ص149ب7)
ولضاع الشعر لذي أدب	أو ينفقه من ينقده	(ص149ب 8)

الناظر في هذه النماذج يلاحظ عموما اقتران جواب الشرط لـــ "لو" الامتناعية باللاّم كما هـــو الحـــال في الأبيات (2،3،4،6)،كما نلاحظ أنّ جملة فعل الشرط وردت اسمية منسوخة مرتين، المثالان(2،4)،وفعليـــة مرّتين، المثالان(1،3).أمّا في المثال الأخير فنلاحظ تصدّر وحدة الشرط"لولا[1]"،كما نلاحـــظ تعـــدّد جملـــة الجواب؛ الجملة الأولى(تساوى بهرجه...)، ويلفت انتباهنا فيها الاعتراض بالجار والمجرور(في سوق الصرف)بين المتعاطفين(بهرجه....وعسجده)، أمّا جملة الجواب الثانية فقد وردت في البيت الموالي(ولضاع الشّعر...)والفارق بين الأولى والثانية هو اقتران الثانية باللاّم.

إن ذلّ فجيشك ينصره	**أو ضلّ فرأيك يرشده**	(ص146ب6)
إن كنت سببتك فض فمي	وكفرت بربّ أعبده	(ص148ب12)
لا عذر لمادحه **إن لم**	**يدفق بغريب ينقده**	(ص145ب13)

إذا كانت الأمثلة السابقة متصدرة بوحدة الشرط"لو"،فإنّ النماذج التالية متصدرة بـــ "إنْ"، ونلاحظ بأنّ جملة فعل الشرط ـــ في المثال الأوّل ـــ وردت فعلية، في حين وردت جملة الجواب اسمية مركبة، وفي الشطر الثاني يلفت انتباهنا جملة منسوخة على منوالها ومعطوفة عليها. أمّا في المثال الثاني فقد وردت جملة فعل الشرط اسمية مركبة منسوخة، بينما وردت جملة الجواب فعلية مشكّلة من(الفعل الذي لم يسمّ فاعله، ونائب الفاعل).كما نلاحظ حذف جواب الشرط في المثال الأخير، وقد دلّ عليه ما سبق.وهذه الخواص لا شك كاشفة عن نهج الحصري في صياغة هذا الصنف من التراكيب.

ثالثا: أصناف التراكيب الإنشائية

1/ الجمل الاستفهامية

تواترت التراكيب الاستفهامية ثمانيَ مرّات في قصيد الحصري "يا ليل الصّب"، وقد جاءت وحدات الاســـتفهام منوّعة(حروف وأسماء)حسبما يوضّحه الجدول التالي:

[1] ـــ "لولا" حرف امتناع لوجود يتضمّن معنى الشرط. أنظر: المرجع السابق، ص:380.

(حرف أو اسم الاستفهام)	تواتره في القصيد	نوع التركيب	تواتره
همزة الاستفهام(أ)	04	الاسمي	03
		الفعلي	01
علام	01	اسمي	01
هل	02	الفعلي	02
أيّ	01	الفعلي	01
المجموع	08		

يبرز الجدول تصدّر وحدة الاستفهام"الهمزة".وفي ما يلي نماذج من التراكيب الاستفهامية التي اعتمدها الحصري في هذه المدوّنة:

أمحبّك يدخل مجلسه فيقال أهذا مسجده (ص147ب10)

أتراك غضبت لما زعموا وطمى من بحرك مزبده (ص148ب1)

خدّاك قد اعترفا بدمي **فعلام جفونك تجحده** (ص143ب13)

نلاحظ أنّ وحدة الاستفهام(الهمزة)تصدّرت مركّبا اسميا في المثال الأوّل ومركّبا فعليا في المثال الثّاني،أمّا في المثال الثّالث فنرى تصدر التركيب الاستفهامي بوحدة الاستفهام المركّبة(عَلامَ[1])متبوعة بالمبتدأ المعرّف بالإضافة(جفونك)ثمّ الخبر الذي هو مجموع التركيب الفعلي(تجحده).

2/ جمل الأمر

تواترت جمل الأمر في قصيد "يا ليل الصّب" للحصري سبع مرّات، وقد اقتصر استعمال الحصري على صيغتين من صيغ الأمر حسبما يوضّحه الجدول أدناه.

صيغة الأمر	تواترها في القصيد
فعل الأمر	5
المضارع المقترن بلام الأمر	2
المجموع	7

ومن أمثلة هذا النّوع من التراكيب، يقول الحصري:

لم يبق هواك له رمقاً **فليبك** عليه عوّده (ص144ب2)

واهتزّ لاسمك منبرها **فليدع** به من يصعده (ص147ب5)

فابعث لِمُصَلٍّ أبسطةً في الصّف ليحسن مقعده (ص147ب12)

[1] ــ لفظ مركّب من حرف الجرّ "على "و "ما" الاستفهامية، أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:279.

صلني بهما **واغنم** شكري فثنائي عليك أخلده (ص147ب15)

نلاحظ صيغة الأمر في الشطر الثّاني من البيت الأوّل"فليبك"(المضارع المسبوق بلام الأمر)كما نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(عليه)بين الفعل المضارع المجزوم"مسند"،والفاعل المعرّف بالإضافة "المسند إليه" "عوّده"وغرض ذلك التخصيص ــ حسبما هو واضح من البيت ــ وفي المثال الثاني اعترض الشاعر بالجار والمجرور "به" بين الفعل المضارع المجزوم "فليدع" "المسند" و"المسند إليه" "الفاعل" "من "الاسم الموصول.

أمّا في المثال الثّالث فنلاحظ تصدّر فعل الأمر"أبعث" للبيت ونلاحظ كذلك الاعتراض بالجار والمجرور"لمصل"بين المسند إليه"الفاعل"الغائب لفظا وخطّا والموجود معنى "أنت" وبين المفعول به "أبسطة"، أمّا في البيت الرابع فنلاحظ تكرار فعل الأمر(صلني، اغنم)مع الاعتراض بينهما بالجار والمجرور "بهما".

3/ جمل النّداء

تواترت خمس مرّات في القصيد، والجدول التالي يبيّن ذلك:

حرف النّداء	نوع المنادى	تواتره
يا	اسم معرّف بالاضافة	3
	اسم موصول	1
	استغاثة	1

نلاحظ اعتماد الشاعر على أكثر حروف النّداء تواتراً وهو "يا" وعلى المنادى المعرّف بالإضافة، ومن أمثلته في المدوّنة:

يا ليل الصّب[1] متى غده أقيام السّاعة موعدُه (ص143ب1)

يا من جحدت عيناه دمي وعلى حدّيه تورده (ص143ب12)

بالبين وبالهجران **فيا** **لِفُؤَادِي** كيف تجلّده (ص144ب7)

اعتمد الشاعر في تركيبي النّداء السابقين وحدة النّداء(يا)،وقد ورد المنادى في البيت الثّاني اسم موصول(مَنْ)وهو مستعمل للعاقل والمقصود به محبوب الشاعر،أمّا التركيب(جحدت عيناه دمي)فهو صلة الموصول.

أمّا في المثال الثّالث، فالتركيب(يا لِفُؤَادي)أسلوب استغاثة ، وهي نداء من يعين على دفع مشقّة و "يا" حرف نداء واستغاثة، واللاّم بعده مكسورة لدخولها على المستغاث لأجله،والمستغاث به محذوف.وحذف المستغاث به ــ هنا ــ جعل بالإمكان أن نتصوّر مستغاثا به من بين عدّة خيارات، فالمستغاث به هو "النّاس "، أو "محبوبته"، أو العاشقون الذين يعانون ما يعاني[2].

[1] ــ يمكن إعرابها بوجهين، الأوّل: بفتح اللاّم الاخيرة من وحدة "ليلَ" وكسر باء "الصّبِّ" على أنّه منادى مضاف...، الثّاني: بضم لام " ليلُ" وضم باء "الصبُّ" فتكون كلمة ليل مبنية على الضم في محل نصب على النداء،وجملة (الصبّ متى غده مبتدأ وخبر).أنظر: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحُصْري القيرواني،هامش ص:141.

[2] ــ أنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:163.

4/ جمل التعجب

تواترت هي الأخرى أربع مرّات في قصيدة "يا ليل الصّب"، وكأنّ الشاعر أراد التنويع في الأساليب حسب الغرض الذي يتطلّبه المقام، أمّا وحدات التعجب المستعملة في هذا القصيد فهي كالتّالي:

أسلوب التعجب	صيغته[1]	تواترها
السماعي	عجبًا	1
القياسي	ما أفعل	2
المجموع		**3**

ومن أمثلتها في المدوّنة:

ما أجودَ شعري في خببٍ والشّعر قليل جيّده (ص149ب6)

فالشاعر استعمل صيغة التّعجب القياسية "ما أفعل" (ما أجود)، وهي مشكّلة من(ما التعجبية)والفعل الماضي(أجود)والمفعول به(شعري).وغرض الشاعر هو الاعتداد بالقيمة الفنيّة للقصيدة والذي ورد وفق إيقاعات الخبب.

5/ جملتا القسم والنّهي

تواترت كلتاهما مرّة واحدة في القصيد، يقول الحُصْرِي:

باللّه هب المشتاق كرى فلعلّ خيالك يُسعده (ص143ب15)

لا تغد عليّ بمجترم لم يثبت عندك شُهّده (ص148ب9)

نلاحظ تصدّر البيت الأوّل بوحدة القسم(الباء)متبوعة بلفظ الجلالة(اللّه)، وقد حُذِفَ القسم وفاعله(أُقْسِمُ)جوازا[2]،وهو قسم استعطافي لأنّ جواب القسم ورد تركيبا إنشائيا(هبِ المشتاق...).

أمّا في البيت الثاني فقد تصدّرته وحدة النّهي(لا)متبوعة بالفعل المضارع(تغدُ) المجزوم بـ(لا)وقد سقطت وحدة صوتية منه وهي "الواو"بفعل الجزم الذي لحقه كما يقول النّحاة، أمّا المسند إليه أو الفاعل فهو مقدّر بـ"أنت".

[1] -للتعجب صيغتان: سماعية وهي أصناف كثيرة، وقياسية وهي صنفان: ما أفعله وأفعل به. أنظر: عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، ط2، 1963م، ج3، ص:256 وما بعدها. وإميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 153.

[2] ــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 120.

الخلاصة:

أحاول فيما يلي تسجيل أهمّ النتائج المحققة في دراسة المستوى النحوي لقصيدة "يا ليل الصبّ"، ومنها:

ـــ تصدير بعض التراكيب الفعلية البسيطة المثبتة بالظرف أو الجار والمجرور، وكان غرض الأوّل مثلا إبراز العامل الزمني، والإشادة والمدح بالنسبة للثاني.

ـــ الفصل بالجار والمجرور بين الفاعل والمفعول به.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور بين طرفي الإسناد في المركّب الفعلي(الفعل والفاعل، أو نائب الفاعل).

ـــ في الجمل الفعلية المركّبة برزت جملتا النعت ومقول القول كمركبات صغرى، وإذا كانت علّة لجوء الحصري للأولى هي التوضيح، فإنّ علّة الثانية هو وجود أسلوب الحوار في القصيد.

ـــ من الظواهر الأسلوبية في هذا القصيد وغيره من مدونات الحصري تقديم المسند على المسند إليه في التراكيب الاسمية البسيطة.

ـــ حذف المسند إليه في مطالع الأبيات ظاهرة بارزة في شعر أبي الحسن، ليس في قصيد(يا ليل الصّبّ) فحسب، بل هي متوافرة في مجموعه الشعري، وهي ظاهرة ملاحظة في الشعر العربي.

ـــ تقديم رتبة الجار والمجرور، وتأخير رتبة المسند إليه"نائب الفاعل"كان بغرض الاستجابة لسلطة روي القصيدة.

ـــ الاقتصار في صياغة تراكيب الأمر على صيغتين، هما:(صيغة فعل الأمر، والمضارع المسبوق بلام الأمر).

ـــ إيراد الشاعر لأسلوب وحيد في الاستغاثة كان غرضه الاستنجاد بمن يعين على دفع مشـــقة الوجـــد الـــتي يكابدها.

ـــ لصيغ التعجب"القياسية والسماعية" حضور في قصيدة(يا ليل الصب)؛ كانت أولهما في اعتـــداد الشـــاعر بالقيمة الفنيّة لقصيدته وفق إيقاعات وزن الخبب.

جدول أصناف التراكيب في مدوّنة المعشرات

الصوت	نوع الجملة	أصناف التراكيب الخبرية						الشرطية	أصناف التراكيب الإنشائية									المجموع	الرتبة
		فعلية	فعلية (م)	اسمية	اسمية(م)	منفية	مؤكدة	شرطية	استفهام	نداء	امر	نهي	دعاء	تمني	قسم	الخوالف[1]		تحضيض	
																مدح،ذم	تعجب	اسم فعل	
الهمزة[2]		2	1	4	4	3	1	2	2	/	1	/	/	/	/	/	1	1	/	22	21
ب		17	2	3	/	1	1	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	27	4
ت		5	8	1	4	1	2	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	23	20
ث		7	/	6	1	1	1	2	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	20	27
ج		5	1	3	6	3	/	1	2	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	22	22
ح		6	4	4	6	1	/	1	1	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	24	15
خ		5	3	2	3	3	3	1	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	22	23
د		7	1	4	6	1	2	1	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	24	16
ذ		8	4	5	5	2	3	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	30	1
ر		10	2	5	4	/	1	/	1	/	/	/	1	/	/	/	1	/	/	25	14
ز		8	1	5	4	1	1	/	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	22	24
س		6	4	7	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	18	29
ش		12	3	1	4	1	3	4	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	29	2
ص		13	2	5	1	3	1	1	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	27	5
ض		6	1	8	5	/	1	2	1	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	27	6
ط		11	/	3	5	2	1	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	25	13
ظ		4	3	7	4	1	3	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	25	12
ع		6	1	3	1	2	1	4	1	1	4	/	1	/	/	/	/	/	/	25	11
غ		7	2	10	2	/	1	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	24	17
ف		5	1	8	4	/	/	2	1	3	/	/	/	/	/	1	/	/	/	25	10
ق		3	1	7	4	2	/	5	2	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	27	7
ك		8	2	5	3	3	2	2	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	26	8
ل		4	4	6	3	1	1	2	/	/	/	/	/	/	1	/	/	/	/	22	25
م		7	3	4	1	/	/	3	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	21	26
ن		8	3	5	5	3	2	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	29	3
هــ		9	2	5	2	/	3	2	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	24	18
و		9	2	6	1	1	1	2	1	/	1	/	/	/	1	/	/	/	/	25	9
لا		1	/	/	1	2	9	5	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	20	28
ي		4	5	3	4	1	1	2	/	1	/	1	/	/	1	/	/	/	/	23	19
المجموع		203	66	136	92	39	45	48	32	10	16	1	4	0	3	1	2	1	1	703	
الرتبة		1	4	2	3	7	6	5	8	10	9	17	11		12	16	14	13	15		

[1] – المقصود بالخالفة أو الخوالف(اسم الفعل، اسم الصوت، صيغة التعجب، فعلا المدح والذّم)،أنظر تمام حسّان: اللغة العربية "معناها ومبناها"، ص: من 113إلى 115.

[2] – سمّا ها الشاعر بقافية الألف، والمفروض هي قافية الهمزة:

المعشرات[1]

أوّلا: أصناف التراكيب الخبرية

سيكون تركيزي على الجمل الأكثر ورودا ملتزما دوماً جانب الإحصاء باعتباره خاصية أساسية في مجال البحث العلمي.وفي ما يلي التصنيف والتمثيل والتحليل لأصناف التراكيب في مدوّنة "المعشرات" للحصري:

1/ الجمل الفعلية البسيطة المثبتة

وهي الأكثر وروداً في هذه المدوّنة حيث تواترت حوالى مائتين وثلاث مرّات ، وبالتالي احتلت صدارة التراكيب متبوعة بالتراكيب الاسمية البسيطة المثبتة....الخ، والتمثيل سيكون بالتراكيب التي حدث فيها تغيير لمواقع الوحدات الدّالة في التراكيب المألوفة، أو بتواتر بعض الظواهر اللغوية الملفتة للانتباه، لأنّ ذلك سيبرز خصائص أسلوبية مميزة لأسلوب الشاعر، ومن هذه الخصائص:

أ/ توظيف الحال:

ومثاله، قول الحصري:

أموت **اشتياقا** ثمّ أحيا لشقوتي	كذاك حياة العاشقين شقاء	(ص212ب6)
لأستحسننّ الذلّ في طاعة الهوى	وأيّ محب لا يعيش **ذليلا**	(ص239ب9)
براني هوى الظبي الغرير وقادني	**ذليلا** وكم راض الهوى جامحا صعبا	(ص213ب8)
صبوت إليها فاشترتني بلحظها	**رخيصا** كذاك العاشقون رخاص	(ص225ب6)
عهدت الهوى **حلواً** فلمّا شربته	تجرعت منه غصّة المتجرع	(ص229ب6)
جوًى تتلظّى ناره في جوانحي	فكيف ينام الليل حرّان منضج	(ص216ب1)
سموت بطرفي نحو إبريز خدّه	لأغنى،فقال:ارجع غنيّا كمفلس	(ص223ب7)
سعيدا، شقيّا، بين نار وجنّة	من الصبر عريانا من السقم ملبس	(ص223ب8)

تبرز الأمثلة السابقة اعتماد الحال [2] في تراكيبه، ونلاحظ بأنّ علة اعتماده عليها هو تبيان معاناته وذلّه أمام المحبوب.كما نرى تصرّف الشاعر في رتبتها، فقد قدّم رتبتها في البيت السادس حيث بوأها صدارة التركيب رغم أنّ موقعها هو تمام الكلام. أمّا في البيت الأخير فنرى تكرارها(سعيدا، شقيّا)وهي تابعة لصاحبها الوارد في البيت السابق لها، وهو اللاحقة(ـــتُ) المتصلة بالفعل(سما).

[1] ـــ للإطلاع على جدول أصناف التراكيب في المعشرات، راجع الصفحة الأخيرة من دراسة المعشرات، ص:156.

[2] ـــ وهي ـــ حسب ما يقول النحويون ـــ وصف نكرة منصوبة مشتقة تأتي "عادة" بعد تمام الكلام لتبيّن هيأة صاحبها عند وقوع الفعل، وهي إمّا مفرد، وإمّا جملة.

ب/ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين الفعل وفاعله أو نائب فاعله، ومثاله:

صلوا في الهوى يقتصَّ **منكم** جريحُكم فقد قال ربي (والجروح قصاص) (ص225ب10)

محوتم كتابا للعتاب خططته ومُدَّ **لِمَبْنِيِّ الرضا** كفُّ هادمِ (ص235ب7)

وشى **عندك** الواشون بي فهجرتني وحمّلتني في الحبّ ما لم أكن أقوى (ص138ب4)

قديما شفاء القرب فيها من النّوى وردّت **لنا** الأيّامُ باطلها حقّا (ص232ب9)

تتجلّى من خلال الأمثلة السابقة ميزة أسلوبية طالما تتكرر في مدوّنة الحصري، وهي الاعتراض بالجار والمجرور بين طرفي الإسناد؛ ففي المثال الأوّل اعترض بالجار والمجرور(منكم)بين المسند"يقتص"والمسند إليه(جريح...)،وغرضه التّحديد[1]، وفي المثال الثّاني كان الاعتراض بالجار والمجرور والمضاف إليه(لمبني الرّضا)بين الفعل الذي لم يسمّ فاعله(مُدّ)،ونائب فاعله المعرّف بالإضافة(كفُّ هادم)، وفي المثال الثّالث نلاحظ الاعتراض بظرف المكان والمضاف إليه(عندك)بين المسند"الفعل"والمسند إليه"الفاعل"،وغرضه التخصيص.

ج/ الاعتراض بالجار والمجرور بين الفاعل والمفعول به أو بين المفعولين:

وقد تواتر هذا النوع من التراكيب في معشرات الحصري أكثر من ثمان مرّات، ومن أمثلة ذلك قول الحصري:

سرى موهنا يحدو دموعي إلى الحمى ويحكي **لعيني** ثغر أشنب ألعس (ص223ب6)

ثقفت **بعينيك** الأسودَ كأنّما هما سيف جبّار بقتلاه عابث (ص215ب4)

كتبت **إليه بالدموع** رسالةً فجاوبني أنت القتيل بلا شكِّ (ص233ب6)

دفعت **إليها في الوداع** وديعةً وقلت احفظيها إنّني سأعودُ (ص219ب10)

لأسترزقنّ الله نوما فربما وجدت **إليكم في المنام** سبيلَا (ص239ب8)

زررنا **على غير الفواحش** قُمْصَنا و لم نستجز إلاّ الذي هو أجوز (ص222ب5)

رفعتُ **إلى قاضي هواه** ظلامَتي فوقّع للمظلوم: موعدك الحشر (ص221ب5)

وشى عندك الواشون بي فهجرتني وحمّلتني **في الحبّ** ما لم أكن أقوى (ص138ب4)

اعترض الشاعر في البيت الأوّل بالجار والمجرور والمضاف(لعيني)بين الفاعل الغائب صوتا وخطّاً والمقدّر بـــ(هو)وبين المفعول به(ثغر)، وغرضه التأكيد وبيان الأهميّة [2] .وفي المثال الثّاني(بعينيك)بين الفاعل؛ اللاحقة المتّصلة بالفعل "ـــتُ" والمفعول به(الأسود)، وغرضه هو الآخر التأكيد. وفي الأبيات الثالث والرابع والخامس والسّادس نلاحظ الاعتراض بوحدتين للجار والمجرور. وفي المثال الأخير نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(في الحبّ)بين المفعول الأوّل المتمثل في اللاحقة الثانية المتّصلة بالفعل "ـــي" والمفعول الثاني المتمثّل في الاسم

[1] ـــ أنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:178.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص:171.

الموصول "ما"، وغرض هذا الاعتراض هو التّوضيح والتّبيين أو التحديد تدقيقًا؛ فالتحميل إنّما حدث "في الحبّ".

ــ وقد يكون الاعتراض أحيانا بالتركيب الاسمي المنسوخ بين الفاعل والاسم المعطوف ،كما هو الحال في قول الحصري:

دهتنا الليالي بالنّوى فتفرّقت جآذر **كانت تلتقي** وأسود (ص219ب6)

ولعلّ لجوء الشاعر إلى تأخير الاسم المعطوف كان بدافع الرضوخ لصوت حرف الروي، وما كان ذلك ليتحقق لو اتبع الترتيب الطبيعي للعناصر اللغوية.

د/ التصدير بالجار والمجرور أو الظرف (تقدّمهما على الفاعل والفعل): ومثاله:

ذهلت فما أدري إلى أين قادني قضاء **على الإنسان** يجري فينفذ (ص220ب3)

ذمام الهوى يُرعى فهلاّ رعيته وكنت بقربي **من نوى** أتعوّذ (ص220ب7)

هدمتم بناء الحبّ منّا بهجركم **وفي مثلكم** يرضى الحليم صباه (ص237ب5)

غداة أجابت عيسنا داعي النوى وودّعني بدر من السجف بازغ (ص230ب2)

نلاحظ في البيت الأوّل تقديم الجار والمجرور(على الإنسان)وهو من المكملات على المركّب الفعلي الوصفي(يجري)، وبالتّالي فقد اعترض بين المنعوت(قضاء)والنّعت، أمّا غرض هذا فهو التّحديد، فالقضاء يجري على الإنسان. و كذلك الشأن بالنسبة للمثال الثاني الذي قدّم الشاعر فيه الجار والمجرور(من نوى)وكان هذا لغرضين:

1ــ التّحديد، فالشّاعر يحدّد بدقة الشيء المتعوّذ منه وهو النّوى "الفراق و البعد".

2ــ الرضوخ لسلطة القافية وبالضبط لرويّها"الذال".

وفي البيت الثّالث قدّم الجار والمجرور (في مثلكم)على المركّب الفعلي(يرضى الحليم صباه)وغرضه الاهتمام بأمر المتقدّم وإبراز مكانته خصوصا وانّ المقصود هو الحبيب.أمّا في البيت الرابع فنرى التّصدير بالظرف(غداة)، وهو من اللفاظم المستقلة أو المكتفية التي لها حريّة الورود في أي رتبة من التركيب ومع هذا فهي تحمل سمة أسلوبية وبلاغية إذا لم ترد في موضعها الطبيعي من حيث ترتيب الوحدات الدالّة للتركيب[1]،ودلالة تصدّره التركيب هو التركيز على النّاحية الزمنية.

ه/ تأخير الفاعل وتقديم المفعول به، ومثاله:

شديد القوى والصبر كنت فهدّني كفى حزنا أن يصرع **الأَسَدَ الرَّشَا** (ص224ب10)

فقدت شموسا كنت أجلو بها الدّجى إلى أن **أصابتها النّوى** بكسوف (ص231ب4)

[1] ــ أنظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، ص:102. و عبد القادر المهيري وآخرون: أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1990م، ص: 47.

نهنهتني النّهى عن حبّكم فعصيتها وهيهات يثنى للمحبّ عنان (ص236ب4)
دهتنا الليالي بالنّوى فتفرّقت جآذر كانت تلتقي وأسود (ص219ب6)

تبرز هذه الأمثلة خاصية أسلوبية ألا وهي تأخير الفاعل وتقديم المفعول به أي بتغيير الموقع الطبيعي لكلّ منهما؛ ففي البيت الأوّل قدّم المفعول به (الأسد) وأخّر الفاعل(الرّشا)والترتيب المقصود هو (أن يصرعَ الرّشا الأسدَ)،وهو من باب قلب الأمور خصوصا في مجال الغزل. وفي الأبيات المتبقية نلاحظ ورود المفعول به لاحقة متّصلة بالفعل، بينما ورد الفاعل اسما ظاهرا(النّوى، النّهى، الليالي).وفي مثل هذا التغيير يرى النحويون وجوب تقديم المفعول به وتأخير الفاعل.

و/ اعتماد "كم[1]" الخبرية المفيدة للكثرة، ومثال ذلك:

براني هوى الظبي الغرير وقادني ذليلا **وكم** راض الهوى جامحا صعبا (ص213ب8)
خطوب الهوى حلّت **فكم** هدّمت علا **وكم** شيّبت من عاشق وهو شارخ (ص218ب7)
شفى الله أكباد المحبّين من جوى وكفّ لسان الدّمع عنهم **فكم** وشى (ص224ب5)

وهي واضحة في دلالتها على التّكثير، إضافة إلى مناسبة توظيفها في مجال الغزل، فالمحبُّون كثيرو الانقياد لهوى المحبوب.

ز/ الاعتراض بالجار والمجرور بين المنعوت والنّعت ، ومثال ذلك:

غداة أجابت عيسنا داعيَ النّوى وودّعني بدرٌ **من السجف** بازغُ (ص230ب2)
غضضت جفوني عن سناه مهابة وفي القلب شيطانٌ **من الحُبّ** نازغُ (ص230ب3)
حباني بياقوتٍ **من الخدّ** أحمرٍ ودرّ فم منه سنا البرق يلمح (ص217ب3)
سباني بمخطوط **من المسك** أسودٍ على صحنِ مسبوكٍ **من التبر** أملسِ (ص223ب9)

نلاحظ في الشطر الثّاني من البيت الأوّل الاعتراض بالجار والمجرور(من السجف)بين المنعوت(بدر)والنّعت(بازغ)وغرضه التّحديد من ناحية، ومن ناحية أخرى الاستجابة لصوت الروي، وإذا كان المنعوت في موقع الفاعلية في المثال السابق، فإنّه في المثال الثّاني في موقع المبتدأ المؤخّر وخبره الجار والمجرور المقدّمان(في القلب)، أمّا النّعت فهو لفظ(نازغ)وقد اعترض الشاعر بينهما بالجار والمجرور(من الحبّ)بغرض التّحديد أيضا ولصوت الرويّ كذلك، كما نلاحظ التقابل بين البيتين المتواليين وفي الشطرين الأخيرين والجناس النّاقص بين(بازغ، نازغ)ولهذا أثره الإيجابي على إيقاع موسيقى القصيدة.

[1] ــ أسلوب تستعمل في تعبيره لتدلّ على معدود كثير مجهول الجنس والكميّة، فعرفت بـــ "كم الخبرية"، أنظر: محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم(تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي)، أفريقيا الشرق، د ط، 2007م، ص:132.

كما نلاحظ استعمال الشاعر كثيرا لـــ "التاء" ضميرا للفاعل: أنظر قوافي ("الباء" بذلت، بللت، بعثـــت) ("التّاء" تركت، تعجبت)("الثّاء" ثملت، ثقفت) ("الجيم" جعلت، جنيت)("الحـــاء" حســـبت، حرمـــت، حسدت، حمدت) ("الخاء" خلعت، خدعتهم، خضعت...الخ

نلاحظ كثرة حديث الشاعر عن نفسه وإكثاره من استعمال الضمير(ـــتُ)العائد على نفسه،وهذا مـــا يـــبرز الوظيفة الانفعالية التي قال بها اللساني الرّوسي رومان جاكبسون[1].

2/ الجمل الفعلية المركبة:

تواتر هذا النّوع من الجمل ستًّا وستّين مرّة في مدوّنة المعشرات، وقد تبوأت المرتبة الرابعة من حيث مجموع أنواع الجمل في المدوّنة السابقة، وفي ما يلي تمثيل ببعض أنماط الجمل الأكثر ورودا والحاملة لخواص أسلوبية:

أ/ جملة مقول القول، وقد تواترت ستّ عشرة مرّة في المعشرات، ومثالها:

بدا لي **فقلت اردده قال ملكته** ولو لم تهبه لي تملّكته غصبا (ص 213ب6)

تقول اصطبر كم ذا البكا **فقلت ما** **دموعي جرت** بل أبحر الشّوق عبّتِ (ص214ب5)

رفعت إلى قاضي هواه ظلامتي **فوقّع للمظلوم:موعدك الحشر** (ص221ب5)

شققت جيوب الدّمع في الرّبع إذ عفا **وناديت ربع الأنس:ما لك موحشا؟** (ص224ب2)

كتبت إليه بالدّموع رسالة **فجاوبني أنت القتيل بلا شك** (ص233ب6)

يبرز تواتر تراكيب مقول القول اعتماد الشاعر الطابع الحواري في خطابه الشعري، والملاحظ أنّ أقطـــاب هذا الحوار عموما هم:الشاعر والمحبوب وأحيانا القاضي كما هو الحال في البيت الثّالث، ونلاحظ أيضـــا ورود صيغة فعل القول منوّعة "قال، وقّع، نادى، جاوب[2]"، أمّا تراكيب مقول القول فوردت هيّ الأخرى منوّعة؛ فالتركيب الأوّل فعلي ورد بصيغة الأمر(اردده)وهو مشكّل من الفعل "ردد "والفاعل" أنت، الغائـــب لفظـــا وخطّا الحاضر دلالة ، والمفعول به" ـــهُ"، اللاحقة المتّصلة بالفعل، أمّا التركيب الثّاني فقد ورد فعليـــاً ماضـــيا مشكّلا من الوحدة المعجمية الفعلية(ملك)والوحدتان المقيّدتان(ـــتـــُ)الممثلة للفاعل،و(ـــهُ) الممثلة للمفعول به.

أمّا في البيت الثّاني فقد ورد تركيب مقول القول الأوّل فعليّا بصيغة فعل الأمر، أمّا الثاني فقد ورد تركيبا اسميّا منفيا (ما دموعي جرت)متصدّرا بوحدة النّفي"ما"متبوعا بالمبتدأ المعرّف بالإضافة(دموعي)ثم الخبر الـــذي ورد تركيبا فعليّا(جرت)والفاعل مقدّر دلالة بـــ"هي، الدّموع"، ودلالة التركيب واضحة فالشاعر ينفـــي جريـــان دموعه ويستدرك بوحدة العطف(بل)معلنا أنها بحور من الشوق.

أمّا في البيت الثالث فقد ورد فعل القول بصيغة شبه فعل القول(وقّع)متبوعا بالفاعل المقدّر دلالة بـــ"هـــو" ثمّ الجار والمجرور، أمّا مقول القول فقد جاء تركيبا اسميّا (موعدك الحشر).وفي البيت الرابع ورد فعل القول بشـــبه

[1] – أشرنا إلى هذه الخاصية في دراسة المخمّس، وها هي تتكرّر في المعشرات، ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النّشأة والتّطوّر، ص:148.

[2] ـــ وهي ما يُعْرف بأشباه فعل القول عند النّحويين.

فعله(نادى)ثمّ اللاحقة الممثلة للفاعل(ـــتُ)متبوعا بالمفعول به المعرّف بالإضافة(ربع الأنس)ثمّ مقول القول الذي ورد تركيبا استفهاميّا(ما لك موحشا؟)

أمّا في المثال الأخير فنلاحظ ورود فعل القول بصيغة شبه فعل القول(جاوب)، أمّا تركيب مقول القول فقد ورد اسميّا (أنت القتيل...)والشاعر في هذه الأبيات يحاور المحبوب موظفًا خياله الشعري.

ب/ الجملة الصغرى موصولة

تواتر هذا النّوع من الجمل ثلاث عشرة مرّة في المعشرات، وبالتالي فهي تمثّل سمة أسلوبية بارزة، ومن أمثلتها:

تركتُ التي **من أجلها جدّ بي السُّرى** على أنّني أحببتها وأحبّتِ (ص214ب3)

جعلتُ أمِّحي ما **كتبت بعبرتي** وكدت لسقمي في كتابي أُدرجُ (ص216ب5)

حُسدت عليه قاتل الله حاسدي فضن به الدهر الذي **كان يَسمحُ** (ص217ب6)

خضعت لمن **أصبحت في الحبّ عبده** على أنّ مجدى في الأعزّة باذخُ (ص218ب6)

صددت عن الماء الذي **كنت واردا** وأقوت رسوم للصبا وعراصُ (ص225ب2)

وشى عندك الواشون بي فهجرتني وحمّلتني في الحب ما **لم أكن أقوى** (ص238ب4)

ورد الاسم الموصول في المثال الأوّل بلفظ (التي)متبوعا بجملة الصلة (جدّ بي السّرى)وقد تصدّرها الجار والمجرور(من أجلها)، وقد استعمل الشاعر الاسم الموصول بغية إضفاء الغموض على المحبوب المقصود.أمّا في المثال الثّاني فقد ورد الاسم الموصول بلفظ(ما[1])وهي هنا لغير العاقل "الشيء المكتوب" متبوعا بتركيب فعلي، وهو تركيب الصلة(كتبت بعبرتي)، أمّا في البيت الثّالث فقد ورد تركيب الصّلة اسميا منسوخا بالعامل(كان)الدّال على وقوع الحدث في الزّمن الماضي، وإذا كان اسم النّاسخ مقدّرا بـ(هو ، الدّهر) فإنّ خبره(يسمح)تركيب إسنادي فعلي مضارعي، أمّا في المثال الرابع فنلاحظ بأنّ الاسم الموصول(من)سبق بالعامل "لام الجرّ"، أمّا تركيب الصّلة فقد ورد هو الآخر كسابقه "اسميّا منسوخا" والجديد فيه الاعتراض بالجار والمجرور(في الحبّ)بين اسم أصبح واللاحقة(ـــتُ)، والخبر المعرّف بالإضافة(عبدَه)، وغرض الاعتراض هو التّحديد كما هو واضح من خلال سياق البيت.والبيتان المتبقيّان يمكن ملاحظة عناصرهما مع التنبه إلى أنّ تركيب الصّلة في المثال الأخير ورد سلبيّا أي منفيّا.

ج/ الجملة الصغرى نعتية:

تواتر هذا النوع من الجمل أكثر من تسع مرّات في مدونة المعشرات للحصري، ومن أمثلتها:

تحية مشتاق **يعض** بنانه على قدم زلّت و لم تتثبَّتِ (ص214ب2)

لحا الله دهرا **حال** بيني وبينكم وحرّم وصل الحبّ وهو محلّلُ (ص234ب1)

محوتم كتابا للعتاب **خططته** ومُدّ لمبني الرضا كفّ هادمِ (ص235ب7)

[1] ـــ اسم موصول للعاقل وغيره، يستعمل للمفرد والمثنى والجمع مذكّرا ومؤنّثا...أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 387.

ملامًا لأيّام **مضين** على النّوى ومعذرة لي في الصّبا المتقادمِ (ص235ب10)

يهجن الهوى حتى يرين كيوسف ويذممن حسنا **زانه** الحلي والوشي (ص240ب9)

فالتركيب(يعضّ)في البيت الأوّل المكوّن من الفعل المضارع وفاعله المقدّر بـ"هو" وصفي للموصوف(مشتاق)، وكذلك الشأن بالنسبة للتركيب(حَالَ)في البيت الثّاني فهو وصفي للموصوف(دهر)، والأمر نفسه للتراكيب (خططته)و(مضين)و(زانه)، ويمكن التّذكير بالقاعدة النّحوية "الجمل بعد النّكرات صفات وبعد المعارف أحوال".

د/ الجملة الصغرى مضافة مسبوقة بـ (إذ، حين، حيث):

ومن أمثلتها:

أصابت فؤادي أسهم اللحظ إذ **رمت** فلله قتل الأعين الشّهداء (ص212ب10)

تعجبت إذ **مدّ النوى** لوداعنا يدا، كيف لم تشلل هناك وتبّت (ص214ب4)

تراءت لعيني في المنام فأطفأت بزورتها نار الهوى حين **شبّت** (ص214ب9)

ذللت فطاما بعد عزّ رضعته وأغرقت نفسي حيث **مالي منقِذُ** (ص220ب5)

فالتراكيب(رمت، مدّ النّوى، شبّتِ، ما لي منقذ)واقعة مضافا إليه لأنّها مسبوقة بوحدات(إذ، حين، حيث)وهي وحدات تفيد الظرفية، أمّا في نظرية الحقول الدلالية فهي تصنّف في حقل العلاقات[1].

هـ/ الجملة الصغرى غائية[2]:

تواترت في مدوّنة المعشرات أكثر من ستّ مرات، ومثالها:

ظفرت بقرب منك **حتّى إذا صفت** **حياتي** وأدنتني إليك حظوظ (ص228ب1)

ظعنتَ وقلبي في يديك وديعة فهل أنت للمستودَعاتِ حفوظ (ص228ب2)

سقوا الغيث، حتى **يورقَ العيش** عندهم ويختال في حلي وأثواب سندس (ص223ب2)

لبست الضنى حتّى **تبدّلت صورة** سوى صورتي، والحبّ لا يتبدّل (ص234ب3)

يئست من السلوان حتى **نكرته** فلو أنّني غيلان ما سليت ميّ (ص240ب7)

نلاحظ في المثال الأوّل ورود "حتّى" سابقة لمركّب شرطي تصدّرته وحدة الشرط " إذا" متبوعة بجملة فعل الشرط "فعلية ماضوية متعددة بالعطف"، بينما وردت جملة الجواب في البيت الثاني "ظعنت" متبوعة بالواو ثمّ مركّب اسمي، وحتّى في المثال تدلّ على انتهاء الغاية. وفي البيت الثالث وردت "حتّى" سابقة للفعل المضارع

[1] ــ أنظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998م، ص:95 (الجدول)، حقلي 136، 137 مكانية على الترتيب.

[2] ــ لأنها محتوية على "حتّى" الحاملة لدلالة انتهاء الغاية، وهي جملة مركبة يكون أحد المركبين الإسناديين فيها غاية للآخر. أنظر: رابح بوحوش البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص:236.

"يورق" المنصوب بـ"أَنْ" المضمرة، بينما وردت غير عاملة[1] "مهملة " في المثال بعدها، ويبدو أنها أفادت التعليل ــ حسب السياق ــ أي أنّ ما قبلها سبب وعلّة لما بعدها[2]. بينما دلّت في المثالين الأخيرين على انتهاء الغاية، و ما بعدها غاية غالبًا[3].

إضافة إلى الجملة الصغرى التعليلية، ومثالها:

سموت بطرفي نحو إبريز خدّه **لأَغْنى**، فقال: ارجع غنيّا كمفلس (ص223ب7)

كأنّي نضار ظنّه الدهر بهرجا فألقاه في نار **ليخلص بالسبك** (ص233ب2)

فالجملتان المضخمتان والمسطرتان متصدرتان بالسابقة(لـ)الدّالة على التعليل(تصدرت الفعل المضارع) والمحدثة للتغيير الشكلي(الإعرابي)للفعل بعدها بتقدير "أَنْ" المضمرة، والجملة التعليلية الصغرى نتيجة لما قبلها وهي" تبرير للحدث وإقناع للسامع وتحديد للغاية"[4].

3/ الجمل الاسمية البسيطة المثبتة:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشرات مائة وستًّا وثلاثين مرّة، وقد تبوأت المرتبة الثّانية من حيث أنواع التراكيب في المدونة السابقة، وسيكون التمثيل ببعض النماذج التي تحمل سمات أسلوبية خاصة بأسلوب الشاعر في صياغة هذا النوع من التراكيب.

أ/ تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ):

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدوّنة المعشرات أكثر من سبع وعشرين مرّة، وفيما يلي نقدم بعض صور هذا التقديم:

الصورة الأولى: الخبر المقدّم "شبه جملة، جار ومجرور"، وقد تواترت هذه الصورة سبع عشرة مرّة في مدونة المعشرات، ومثال ذلك:

دموعي لها من أبع **وفيها لباناتي**

وحشـــاشي فأيـــ أريد

صرفنا حبال الوصل عن شمس كلّة **عليها** من الليل البهيم **عِقاصُ**

طربنا و**من ألحاظ عينيك سكرنا** فأيّة خمر منهمـــ نتعاطى

---

[1] ــ رجعت في ذلك إلى: الرمّاني أبو الحسن علي بن عيسى: كتاب معاني الحروف، تحقيق: اسماعيل عبد الفتّاح شلبي، دار الشروق، جدّة، السعودية، ط2، 1401هـ/1981م، ص:119،(نسخة إلكترونية).

[2] إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 186.

[3] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ــ محمد خان: لغة القرآن الكريم، ص:70.

فُتِنت بمهضوم الحشا ناعم الصبا **له لحظ سحّار** ومشي نزيف

فالجار والمجرور أو المونيم الوظيفي ـــ حسب تصنيف اللساني الفرنسي أندري مارتيني[1]ـــ (فيها، عليها، من ألحاظ عينيك، له)يشكّل المسند أو النّائب عن الخبر المقدّم والمتعلق بالخبر المحذوف المقدّر بـــ "كـائن أو موجود" "الموجود في البنية العميقة للتركيب "حسب تعبير التوليديين التّحويليين، أمّا المسند إليـه فقـد ورد متأخرا عن موقعه الحقيقي وهو بداية الكلام، وهو في الأمثلة السابقة على التّوالي(لباناتي، عقاص، سُكْرُنَا، لحظ سحّار)،ونلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(من الليل البهيم)بـين المسـند (عليهـا)المقـدّم والمسـند إليـه (عقاص)المتأخر.

الصورة الثانية: الخبر المقدم "شبه جملة، ظرف"، ومثالها:

أما لك يا داء المحبّ دواء بلى، **عند بعض النّاس منك شفاءُ** (ص212ب1)

فرات الحمى من لي بتبريدك الحشا **ودونك سور** من قناً وسيوفِ (ص231ب9)

فالوحدتان(عند..، دون..)تعربان ظرف مكان وتمثلان المسند، أمّا المسند إليه(شفاء، سـور) فقـد وردا متأخرين عن موقعهما الحقيقي.

الصورة الثالثة: حالات أخرى للخبر المتقدم، ومثالها:

سواء عليّ الليلُ والصبحُ بعدهم ولو بتّ فيهم لانجلى كلّ حندس (ص223ب3)

شديدَ القوى والصبر كنت فهدّني كفا حزنا أن يصرع الأسد الرّشا (ص224ب10)

ظرافٌ لعمري العاشقون وإنما يلومهم قاسي الفؤاد غليظ (ص228ب9)

فداء له نفسي على السخط والرضى وطوبى لنفسي إن بليتُ وعوفي (ص231ب8)

حيا عبرتي يحيى الرُّبى بعد موتها **وأنزر منه الوابل المتبطّح** (ص217ب10)

يسيرٌ عليّ الخطب حين ألفته وأُلْبِسْتُه مستحسنا فهو لي زيُّ (ص240ب5)

في البيت الأوّل تقدّم المسند"الخبر" وهو لفظ(سواء)وتأخر لفظ المسـند إليـه(الليـل)وقـد ورد متعـددا بالعطف،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بالجار والمجرور(عليّ). أمّا في المثال الثّاني فنلاحظ تصدر المسند معمول (كان)الثاني لجملته رغم أنّ موقعه الحقيقي التأخير. أمّا في المثال الثالث فقد تصدّر المسند(ظراف)رغم أنّ موقعه الحقيقي التّأخير، أمّا المسند إليه(العاشقون)فقد احتلّ موقع المسند المقدّم،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بتركيب القسم(لعمري)، وفي البيت الخامس، وفي شطره الثاني نلاحظ تأخر المسند إليه الموصوف(الوابل المتبطّح)وتقدّم المسند"الخبر"وقد ورد على صيغة"أفعل"التّفضيل،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بالجار والمجرور(منه). وكـذلك الشأن بالنّسبة للبيت الأخير حيث نرى تقديم المسند"الخبر"(يسير)مع أنّ موقعه الحقيقي التّأخير، وبالتّالي تـأخّر

[1] ـ أنظر: Andre Martinet أندري مارتيني: مبادئ اللسانيات، ترجمة سعدي زبير، دار الأفاق، د ط د ت، ص 123.والطيّب دبّة: مبادئ اللسانيات البنوية، ص:111.

المسند إليه"المبتدأ"(الخطب)مع أنّ موقعه الحقيقي التّقديم،كما نلاحظ الفصل بينهما بالجار والمجرور(عليّ)، فالشاعر نتيجة تَعَوّدِه أصبح وقعه يسيرا عليه. والشاعر في كلّ هذا يبرز اختياراته من الامكانات المتعددة التي توفّرها له لغته.

ب/ الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر، وقد تواترت هذه الخاصية الأسلوبية أكثر من سبع مرّات في ديوان المعشّرات، ومثال ذلك:

خدعتهم لّما سلوت تجاهلا	وقلبي **في علم الصبابة** راسخُ	(ص218ب3)
دراري سعدي للأفول تجانحت	فبيضُ الليالي **في عيوني** سودُ	(ص219ب8)
سويداء قلبي للأحبة مترل	وذكرهم **في ظلمة الليل** مؤنسي	(ص223ب10)

يلجأ الحصري أحيانا إلى استعمال هذه الظاهرة الأسلوبية، والأمثلة تبيّن ذلك بوضوح؛ ففي الشطر الثاني من البيت الأوّل نرى الاعتراض بالجار والمجرور(في علم الصّبابة)بين المسند إليه" المبتدأ المعرّف بالإضافة"(قلبي) والمسند "الخبر"(راسخ)، وغرض ذلك هو التخصيص، أي أنّ قلب الشاعر راسخ في علم الصّبابة لا غير، والمثالان المتبقيان غير بعيدين عن المثال الأوّل شكلاً ودلالة.

جـ/ حذف المسند إليه (المبتدأ)، وإثبات المسند (الخبر): تواتر هذا النوع من التركيب في مدوّنة المعشّرات للحصري أكثر من ستٍّ وعشرين مرّة، وبالتالي فهو يمثل ميزة أسلوبية لطريقة الشاعر في نسج التراكيب، ومثال ذلك:

بخيلٌ بأن يحيا القتيل بلحظه	وأن يرد الظمآن بارده العذبا	(ص213ب2)
جليدٌ على الكتمان لو لم تبح به	دموع على خدّيه بالدم تُمزج	(ص216ب4)
رياحينُ ما أحيا الفؤاد بشمّها	قبيل النوى حتّى أُبيح له الهجر	(ص221ب10)
ضلالةُ قلبي وهو عندي هداية	**تزّهُ طرفي** والملاحُ رياضي	(ص226ب6)
فراقٌ نعمن بالتواصل قبله	ولكنّما الأيام ذات صروف	(ص231ب5)
غزالٌ تحلّى بالبهاء وبالسنا	وناهيك من حَلْي له الله صائغ	(ص230ب4)

نلاحظ حذف المسند إليه في صدارة الأبيات؛ ففي البيت الأوّل مثلا يمكن تقديره بـ"هو" وقد كان الغرض من هذا الحذف هو التّحقير لأنّه ورد في أسلوب الذّمّ، أمّا في البيت الثّاني فقد كان حذف المسند إليه بغرض التّعظيم والتّفخيم. أمّا في البيت الثّالث فقد حذف المسند إليه المقدّر بـ "هي" وغرضه إنزال الموصوف مترلة كبيرة إلى جانب تدليله[1]، والأمثلة المتبقية تبرز بوضوح لجوء الشاعر إلى هذه الظاهرة الأسلوبية.

[1] ـ أنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:142.

د/ اعتماد الجمل الاسمية المنسوخة[1]:تواتر هذا النّوع من التراكيب في مدوّنة المعشرات للحصري إحدى عشرة مرّة وفي ما يلي حصر لوحدات النسخ المستعملة:

وحدة النسخ	تواترها في المدوّنة
لكنّ	2
كأنّ[2]	2
لعلّ	1
كان	2
ظلّ	1
بات	1
لازال	1
عسى	1
المجموع	11

ومن أمثلتها في المدوّنة ما يلي:

ضلوعي على نار من الوجد تنحني **ولكنني جلد القوى متغاضي** (ص226ب9)

طباعي أبت إلاّ التذلّل في الهوى **ولازال خدّي للحبيب بساطا** (ص227ب1)

ظلال الهوى عادت حرورا **فظلت**[3]**في سموم اشتياقي** كدت منه أقيض (ص228ب4)

كأنّي نضار ظنّه الدهر بهرجا فألقاه في نار ليخلص بالسبك (ص233ب2)

ففي الشطر الثاني من البيت الأوّل استعمل الحصري الوحدة المفيدة للاستدراك والنّاسخة(لكنّ)وقد ورد معمولها الأوّل لاحقة متّصلة بها(ـــي)، أمّا معمولها الثاني فقد ورد متعدّدا (جلد القوى، متغاضي). وفي المثال الثّاني نلاحظ الاعتراض بين معمولي الوحدة النّاسخة(لا زال)بالجار والمجرور(للحبيب)فخدّ الشاعر بساط لمحبوبه فقط دون غيره من النّاس، وبالتالي فهو يفيد التخصيص، بينما دلّت الوحدة(لا زال)على امتداد الزمن الماضي إلى الحاضر. وفي المثال الأخير نلاحظ اعتماد الشاعر الوحدة المفيدة للتشبيه والنّاسخة(كأنّ)،ومعمولها الأوّل هو اللاحقة(ـــي) والثاني هو لفظ نضار.

ه/ حالات أخرى متفرّقة، ومن صورها:

الصورة الأولى: التصدير بالحال: و مثالها:

[1] –الإحصاء هنا يتعلّق بالنّواسخ في التراكيب الاسمية البسيطة المثبتة ، أمّا بقية النّواسخ فقد عولجت في مواضعها حسب كل نمط من أنماط التراكيب.

[2] – كانت ناسخة في تركيب ومكفوفة في تركيب آخر.

[3] ـــ وفي رواية النسخة التونسية "فبتّ".أنظر :محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني،هامش ص 228.

ثبوتا على العهد الذي كان بيننا إذا غيّر الأحباب صرف الحوادث (ص215ب6)

هنيئا مريئا في الهوى لكم دمي رضاكم عن الصب العميد رضاه (ص237ب3)

الصورة الثانية: المبتدأ مركّب إضافي، ومثاله:

لمى شفة المحبوب أو ورد خدّه مدى أملي لو تمّ لي ما أؤمل (ص234ب6)

مياه الغوادي والجداول جمّة وأرغب عنها بالدموع السّواجم (ص235ب4)

يبرز المثال الأوّل اعتماد الشاعر تمديد لفظ المسند إليه"المبتدأ"فهو يتركّب من عدّة ألفاظ حتّى أنّه استغرق الشطر الأوّل من البيت، بينما ورد المسند "الخبر" في مطلع الشطر الثاني(مدى أملي) والغرض التعبيري من هذه الإطالة هو التّحديد الدّقيق للأجزاء الموصوفة من المحبوب، أمّا في البيت الثاني فنرى تشكّل المسند إليه من ثلاثة وحدات بل هي لسانيا مشكّلة من ثمان مونيمات أو وحدات مفيدة "حرّة ومقيّدة" دون احتساب وحدة العطف(الواو)، والوحدات الثمانية يمكن الحصول عليها كالتّالي:

المسند إليه(المبتدأ)

ميـــــــاه الـــــــــــغوادي و الـــــجداول

ماء "وحدة حرّة"+ علامة الجمع (مقيّدة) ال التعريف "وحدة مقيّدة" +غادي + علامة الجمع + العطف +ال+ جدول+ علامة الجمع.

أمّا لفظ المسند" الخبر" فقد ورد وحدة مفردة (جمّة)، أمّا عن علّة هذا التمديد في المسند إليه فهو تعدد فكرته أوهي فكرة مركّبة، أمّا الدّلالة التي يقصدها الشاعر فهي لجوؤه إلى ذرف الدّموع رغم وفرة مياه الأنهار كلفا بالمحبوب.

4/ الجمل الاسمية المركبة:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشّرات للحصري ما يزيد عن التسعين مرّة متبوأ المرتبة الثالثة من حيث حجم عدد أصناف التراكيب في المدوّنة السابقة. وفي ما يلي تمثيل للجمل الاسمية المركّبة وأصنافها مع التركيز على الخصائص الأسلوبية المميزة:

أ/ المسند (الخبر)جملة فعلية مع الاعتراض بالجار والمجرور بين طرفي الإسناد

تواتر هذا النّوع من التركيب عشر مرّات في مدوّنة المعشرات للحصري ،كما سنلاحظ من خلال هذا التّركيب ميزة أسلوبية سنشير لها بعد التمثيل بهذا النّوع من التراكيب، ومثال ذلك:

أسير العدى بالمال يفديه أهله و ما لأسير الغانيات فداء (ص212ب2)

أسود الشّرى في الحرب تحمي نفوسها بنجدتها ما لم تعن ظباء (212ب3)

حسان الدّمى تصبو إلى حسن وجهه **وصلد الصّفا من لمس كفّيه يرشح** (ص217ب5)

ذهبت وقد سدّ الفراق مذاهبي **وقلبي إلى نحو الأحبّة يجبذ** (ص220ب2)
شويدن أنس صاد قلبي بلحظه **وطاووس حسن في فؤادي عشّشا** (ص224ب8)
ضلوعي على نار من الوجد تنحني ولكنّني جلد القوى متغاض (ص226ب9)
ذنوبي لعمري غرّقتني فأوبقت وإلاّ فإنّي ثابت القلب جهبذُ (ص220ب6)

نلاحظ في البيت الأوّل الاعتراض بالجار والمجرور(بالمال)بين المسند إليه" المبتدأ المعرّف بالإضافة"(أسير العدى)والمسند "الخبر جملة فعلية"(يفديه أهله)، وكذلك الشأن تقريبا بالنّسبة لبقيّة الأمثلة، وتواتر هذا الصنف من الوحدات التركيبية يجعل منها ميزة لأسلوب الشاعر.أمّا في المثال الأخير فنلاحظ خاصية أسلوبية تبرز في اعتراض الشاعر بالقسم(لعمري)بين المسند إليه(ذنوبي)والمسند المتمثّل في عناصر المركّب الفعلي(غرّقتني)، والغرض من هذا الاعتراض هو التوكيد.

ب/ الجملة الصغرى "اسمية أو اسمية منسوخة"،ومن أمثلتها:

ربيب مقاصير **أبوه وأمّه** **ــ وإن كان أبهى منهما ــ الشّمس والبدر** (ص221ب2)
ربا الوصل قبل اليوم **كنّ حواليا** بأوجه أحبابي فعطّلها الدّهر (ص221ب8)
زحارف دنيانا الأنيقة **أصبحت** **هشيما** كما رثّ الرّداء المطرّزُ (ص222ب1)

ففي المثال الأوّل نلاحظ الاعتراض بالجزء الأوّل"جملة فعل الشرط" من المركّب الشرطي(وإن كان أبهى منهما)بين عنصري الجملة الصغرى؛ المسند إليه المتعدد بالعطف(أبوه وأمّه)والمسند المتعدد هو الآخر بالعطف(الشمس والبدر)، واللذان يشكل مجموعهما(أبوه وأمّه... الشمس والبدر)المسند الذي يكمّل الفائدة مع المسند إليه(ربيب مقاصير)الوارد في صدارة البيت.وفي البيتين المتبقيين نلاحظ أنّ الجملة الصغرى وردت اسميّة منسوخة؛ الأولى بالوحدة (كان)والثانية بالوحدة(أصبح).

5/ الجمل المنفية:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشرات للحصري تسعا وثلاثين مرّة، وقد اعتمد الشاعر جملة من وحدات النفي نبرزها في الجدول التالي:

أداة النفي	تواترها في المدونة
لم	13
ما	12
ليس	7
لا	7
المجموع	39

أ/ الجمل المنفية بـــ "لم" :

تواترت في مدوّنة المعشّرات ثلاث عشرة مرّة، ومن أمثلتها:

خواطر قلبي أخبرتني بأنّهم على العهد **لم يفسخْ ودادِيَ فاسخُ** (ص218ب10)

طعمت الهوى في لحظة وشربته **فلم أستطع نحو السّلوِّ نشاطا** (ص227ب3)

نفت عن جفوني النّوم ورق حمائم سكون و**لم يُفْصِحْ لهنّ لسانُ** (ص236ب7)

نعين إليّ البين لا كان يومه فما باله **لم يخل منه مكانُ** (ص236ب8)

تبيّن هذه الأمثلة نهج الحصري في صياغة التراكيب المنفيّة، ففي التركيب المنفي الأوّل نلاحظ تقديم المفعول به المعرّف بالإضافة(ودادي)وتأخير صفة الفاعل(فاسخ) النّائبة عن الفاعل المحـذوف لأنّ التّقـدير"لم يفسـخ ودادي رجل فاسخ".أمّا في المثال الثّاني فيلفت انتباهنا الاعتراض بالنّائب عن الظرف (نحو السّلوّ) بين الفاعـل المقدّر دلالة بـــ (أنا)والمفعول به(نشاطا).وفي المثالين المتبقيين والواردين متتاليين نرى الاعتراض بـين الفعـل والفاعل بالجار والمجرور.

ب/ الجمل المنفية بـــ"ما[1]":

وقد تواترت اثنتيْ عشرة مرة منها ثمان اسمية، وأربع فعلية. وفيما يلي تمثيل ببعض النماذج، يقول الحصري:

أسير العدى بالمال يفديه أهله و **ما لأسير الغانياتِ فداءُ** (ص212ب2)

جميلا **فما فعلُ الجميل بضائع** ولاسيما في الصبّ والصبّ أحوج (ص216ب6)

ظمئت **وما يشفي لِيَ الماءُ غُلَّةً** وأشـــوى (ص228ب4)

كأني للزفير أقـــيظ

كشفت قناعي فيك يا رشأ الفلا **وما كنتُ أرضى** قبل عينيك بالهتك (ص233ب7)

يموت أسير الحب قبل انطلاقه **وما بيد المملوك من أمره شيٌّ** (ص240ب4)

ما يلفت الانتباه هو مزج الشاعر بين التركيبين المنفيين الفعلي والاسمي باستعمال وحدة النّفي(ما)، ففي المثال الثاني مثلا نلاحظ تصدّر(ما)للتركيب متبوعة بالمسند إليه(فعل الجميل)ثمّ المسند الذي ورد مجرورًا لفظًا متـأثرا

[1] ـــ تأتي بأحد عشر وجها منها : أنها حرف نفي لا عمل له،وحرف نفي تعمل عمل ليس "ما الحجازية". أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:386 وما بعدها.

بحركة حرف الجرّ الزائد مرفوع محلا على أنّه خبر المبتدأ. و في المثال الثّالث يعترض الشاعر بالجـــار والمجـــرور (لي)بين الفعل والفاعل(الماء)وغرض ذلك التحديد، فالماء لا يشفي غلّة للشاعر لأنه يعاني من بعد المحبوب. وفي المثال الرابع ورد التركيب المنفي منسوخا بالوحدة(كان)وهذا ما يدلّ على نفي الحدث في الزمن الماضي.

ج/ الجمل المنفية بـــ"ليس[1]":

وقد تواترت سبع مرات في مدونة المعشرات وتراكيبها جميعا اسمية منسوخة، وقد ورد المسند "الخبر" في خمس منها شبه جملة مقدما على اسم "ليس"، ومثالها:

جرى القدر الجاري علي بفرقة **فليس له من داخل الهم مخرج** (ص216ب3)

خليُّون يلحون الشجيَّ على الهوى **وليس لأحكام المحبة ناسخ** (ص218ب2)

ذكرت زمان الوصل فيها **فليس لي** **عزاء** ولا صبر ولا متـــــــــــــــلذّذ (ص220ب1)

صحى كل قلب فاستراح من الهوى **وليس لقلبي من هواك خلاص** (ص225ب9)

كبرت على شكوى الزمان وأهله ودهر حؤون **لست عنه بمنفكّ** (ص233ب4)

في المثال الأوّل تقدّم خبر "ليس"لأنّه ورد جارًا ومجرورًا(له)في حين تأخّر اسمها(مخرج)، ولعـــلّ ســـلطة صوت الروي (ج)هو من فرض على الشاعر سلوك هذا الأسلوب، كما اعترض الشاعر في المثال نفسه بالجار والمجرور(من داخل الهمّ) بين معمولي "ليس"، وكذلك الشأن تقريبا للأمثلة(2،3،4).أمّا في المثـــال الأخـــير

[1] ـــ يصنّفها النحويون في نواسخ الجملة الاسمية ، وصنّفتها هنا لدلالتها الصريحة على النّفي وبالتّالي فهي تشترك مع هذه الوحدات "أعني وحدات النّفي"، يراجع ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج4، ص: 366.

نلاحظ أنّ اسم ليس ورد لاحقة متّصلة بالفعل بينما ورد خبرها اسما مجرورا لفظا بحركة حرف الجرّ الزائد(الباء السابقة لـــ ...منفك) مرفوعا محلاّ،كما نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(عنه)بين معمولي ليس.

د/ الجمل المنفية بـــ"لا[1]":

تواترت سبع مرات منها أربع اسمية وثلاث فعلية، ومن أمثلتها:

لقد ضقت ذرعا بالهوى ثم بالنوى **ولا ذنب لي، لكنني أتجمل** (ص234ب5)

قلى أو وداد أنتم موضع الهوى **فلا سلوة عنكم** وإن جلّ ما ألقى (ص232ب6)

وضقت بهذا الحب ذرعا وحيلة فحتى متى أشكو و**لا تنفع الشكوى** (ص238ب2)

لأنتم وإن خنتم مواثيق عهدنا أحِبة فلبي **لا** **أريـــد بديلا** (ص239ب3)

ففي المثال الأوّل وردت نافية للجنس متبوعة باسمها(ذنبَ)أمّا الجار والمجرور (لي)فهو قائم مقام خبرها المحذوف. أمّا في البيت الثاني فيمكن إعمالها عمل"ليس"أو ما يسمى بـــ"ما الحجازية".

وفي المثالين الأخيرين نلاحظ نفيها لتراكيب فعلية، وهذا ما يعكس صلاحيتها لنفي التركيبين الاسمي والفعلي.

6/ الجمل المؤكدة:

تواتر هذا النوع من التراكيب خمساً وأربعين مرّة في مدونة المعشرات وحلَّ في المرتبة السادسة من حيث أصناف التراكيب المعتمدة في المدوّنة السابقة، وقد تنوعت أدوات التوكيد الموظفة بين "إنّ، أنّ، لام التوكيد، نون التوكيد، القصر، قد، لقد"، والجدول التالي يبرز تواتر وحدات التوكيد المستعملة في هذه المدونة:

وحدات التوكيد		تواترها		الرتبة
القصر	إنّما	4	11	1
	ما + إلاّ	3		
	لا، سوى	2		
	لا + إلاّ	1		
	لم + إلاّ	1		

[1] ـــ وقد وردت نافية للجنس، ونافية عاملة عمل "ليس"، ونافية فقط. أنظر دلالاتها وإعرابها في: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:357 وما بعدها.

قد	6	4
اللّام + قد	3	7
إنّ	10	2
أنّ	8	3
لام التوكيد + نون التوكيد	4	5
لام التوكيد	4	6

وفيما يلي تمثيل لكل صنف من الأصناف حسب وحدة التوكيد المستعملة، وسيكون التركيز على الخواص الأسلوبية لطريقة الشاعر في نسج هذا النوع من التراكيب:

أ/ الجمل المؤكدة بالحرف "إنّ"، وأحيانا بـــ "إنّ + لام التوكيد":

تواتر هذا النوع من التراكيب عشر مرّات في المدونة، وفيما يلي أمثلة عن هذه الجمل المؤكدة خصوصا تلـــك التي تحمل سمات أسلوبية تبرز طريقة الشاعر في نسج هذا الصنف من التراكيب، يقول الحصري:

ظهرت على الحسّاد في الفضل **إنّني** **صميمٌ** وكلُّ الحاسدين وشيظُ (ص228ب10)

رعا الله من يهوي هواي و**إنَّني** **على العهد باقٍ** لا سلُوٌّ ولا غدْرُ (ص221ب7)

ثقي بي على ذا النأي **إني لُمقسمٌ** بعينيك لا أشكو، ولست بحانث (ص215ب5)

ظلمت فؤادي كيف أصبحت دونه وأنت فؤادي **إنّ ذا ليغيظُ** (ص228ب3)

يبرز التمثيل أعلاه طريقة الشاعر في استعمال وحدات التوكيد، ففي المثال الثّاني مثلا يعترض الشاعر بالجـــار والمجرور(على العهد)بين معمولي وحدة التوكيد، وغرض ذلك هو التّخصيص.وفي المثـــالين الأخيريـــن نـــراه يستعمل وحدتين من وحدات التوكيد، هما(إنّ، واللّام)هذه الأخيرة التي وردت سابقة للاسم وفي المثال الثّـــاني سابقة للفعل، وهو في هذا الأسلوب إنّما يؤكد على عهده وصبره على فراق المحبوب.

ب/ الجمل المؤكدة بـــ"أنّ":

تواترت ثمان مرّات في معشرات الحصري، وجاءت هذه الجمل وفق عدة أشكال، وسيبرزها التمثيل التالي:

بعيد على **أنّ الديار قريبة** فحتى متى بالبعد يمزج لي القربا (ص213ب3)

تركت التي من أجلها جد بي السُّرى على **أنَّني أحببتها** وأحبتِ (ص214ب3)

خضعت لمن أصبحت في الحبِّ عبدَه على **أن مجدي في الأعزة باذِخُ** (ص218ب6)

نلاحظ في البيت الأول أن التركيب (الديار قريبة) جاءت مؤكدة بالوحدة "أنّ. أمّا في المثال الثاني فقـــد ورد المعمول الثاني (المسند) لـــ"أنّ" تركيبا فعليا (أحببتها)، أمّا في المثال الثالث فنلاحظ الاعتراض بالحار والمجـــرور بين معمولي "إنّ، حرف التوكيد" كما نلاحظ خاصية أخرى ألا وهي أن كلّ التراكيب المؤكـــدة بـــــ"أنّ" مسبوقة بحرف الجر "على".

ج/ الجمل المؤكدة بـــ"قد + لقد":

وقد تواترت ست مرّات في معشرات الحصري، وفيما يلي تمثيل ببعض النماذج التي تكشف عن أسلوب استعمال الحصري لهذا النوع من التراكيب:

ذممت حياتي كيف أحمدُها **وقدْ** **تركتُ من اللذات ما كنت آخُذُ** (ص220ب4)

شهدنا **لقد أرواك غيثُ عيوننا** وأما الذي استمطرت منه فأعطشا (ص224ب3)

طمعت بأن أسلو الهوى فغلبتَني **وقد ضربتْني مقلتاك سياطَا** (ص227ب5)

الحصري يستعمل وحدة التوكيد(قد)مفردة وأحيانا مسبوقة بـــ(لام التوكيد)كلّ هذا ليؤكد الحدث الذي هو بصدد الإخبار عنه، ففي المثال الثاني مثلاً يؤكد على كثرة ذرف عينيه للدموع.

د/ الجمل المؤكدة بـــ"لام التوكيد + نون التوكيد":

وقد تواتر هذا النوع من الجمل أربع مرّات، ووردت كلها في قافية (لا، لام الألف)، ومثال ذلك قول الحصري:

لأستسقينَّ العينَ غيثاً لرَبْعِكم وإن زاده صوب الدموع مُحوُلاَ (ص239ب1)

لأستنشقنَّ الريحَ شوقا إليكم إذا هي هبَّتْ بُكرة وأصيلا (ص239ب2)

نلاحظ احتواء التركيبين على لام التوكيد المتصدرة ثم نون التوكيد المتصلة بالفعل المضارع، وغرضه التوكيد وهو نوع من الخبر الطلبي حسب تعبير قدماء البلاغيين العرب[1].

ه/ الجمل المؤكدة بـــ"لام التوكيد منفردة":

تواترت هي الأخرى أربع مرات، وقد ذكرت جميعها في قافية (لا)، وهي عبارة عن ثلاث تراكيب اسمية والأخرى فعلية مسبوقة دائما بلام التوكيد، ومثالها:

لأجْرُكُمُ بالوصلِ أفضلُ مغنمٍ بعيشكم رفقا عليه قليلا (ص239ب6)

لأنتم وإن خنتم مواثيق عهدنا **أحبَّةُ قلبي** لا أريد بديلا (ص239ب3)

لأسعفتمُ المشتاقَ لو ذقتم الهوى فأحييتم بالوصل منه قتيلا (ص239ب5)

نلاحظ تصدّر لام التوكيد في المثال الأول متبوعا بالمسند إليه(المبتدأ المعرّف بالإضافة) "أجركم" ثم الاعتراض بالجار والمجرور(بالوصل) بين المسند إليه و المسند، الخبر "أفضل مغنم" المعرف بالإضافة. أما في المثال الثاني فقد تصدّرت لام التوكيد الضمير المنفصل "أنتم" كما نلاحظ الاعتراض بجملة فعل الشرط (وإنْ خنتم مواثيق عهودنا)بين المسند إليه "المبتدأ" (أنتم) والمسند "الخبر" المعرف بالإضافة " أحبة قلبي" المذكور في بداية الشطر الثاني من البيت، ولعلّ غرض الاعتراض هو تذكير المحبوب بأخطائه. أمّا في البيت الثالث فنلاحظ تصدّر لام التوكيد للفعل "أسعف".

[1] ـــ أنظر: علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:153 وما بعدها.

والشاعر يؤكد تراكيبه موظفا لام التوكيد مازجاً بين التركيبين الاسمي والفعلي يؤكد للمحبوب تعلقه به كما هو الحال في المثال الثاني.

و/ الجمل المؤكدة بالقصر المعتمد على (النفي و الاستثناء):

وقد نوّع أبو الحسن في وحدات القصر بين "إنّما"، والقصر المعتمد على النفي والاستثناء(ما، إلا "تواترت 3مرات")و (لا، سوى "تواترت مرّتين")و(لا، إلاّ "مرّة واحدة")و(لم، إلاّ "مرّة واحدة")، ومن نماذجه في مدوّنة المعشرات ما يلي:

يقولون أَقْصِرْ كم فؤادك هائمًا فقلت دعوني، **إنّما يسمعُ الحيُّ** (ص240ب3)

تَهُبُّ رياحُ المسك من نفحاتها **فما استنشقتها الشَّيْبُ إلاّ وشبّتِ** (ص214ب8)

يدي كلّ قتّالٍ وطرفك لا يدي **فلا تخشَ في قتلي سوى الله ياظبيُ** (ص240ب1)

قصر الشاعر السماع على الأحياء باستعمال وحدة القصر "إنّما"، فهو يؤكد بهذه الصيغة سماع الحي دون غيره، وهو في هذا البيت يخرج نفسه من دائرة الأحياء على طريقة الشعراء الغزليين. وفي البيت الثاني يصوغ الشاعر أسلوب القصر باستعمال وحدة النفي "ما" ووحدة الاستثناء "إلاّ"، فالتحوّل من الشيب إلى الشباب مقصور على استنشاق رياح الأحبة كما يرى الشاعر، وإفادة القصر للتوكيد متجليّة من خلال البيت. وفي المثال الأخير شكّل قصرًا بين وحدة النفي "ما"، واسم الاستثناء "سوى" القائم مقام "إلاّ"، فخشية قتل المحبوب للشاعر مقصورة على الله، وهي قصر صفة على موصوف، واعتماد صيغة القصر لاشك في إفادتها التوكيد.

ثانيا: الجمل الشرطية

تواتر هذا النوع من التراكيب ثماني وأربعين مرّة في مدونة المعشرات للحصري، وقد تبوأت المرتبة الخامسة من حيث أصناف التراكيب الموظفة، والنظرة الأولى ــ اعتمادا على هذا الإحصاء ــ تعكس مدى اهتمام الحصري بتوظيف هذا النّوع من التراكيب، وقد نوّع الشاعر في وحدات الشرط الموظفة، والجدول التالي يبين تواتر هذه الوحدات ونوعها في المدونة قيد الدراسة:

وحدة الشرط	تواترها	رتبتها
لَوْ	15	1
إِنْ	15	2
إذا	13	3

لّما	03	4
مَنْ	01	5
لولا	01	6

وفيما يلي تمثيل لبعض النماذج التي تجسد خصائص أسلوبية في توظيف الشاعر لهذا النوع من التراكيب:

أ/ الجمل الشرطية المتصدرة بـــ"لو":

وقد تواترت خمس عشرة مرّة، ومن أمثلتها:

إليكَ **فلو ذُقْتَ الهوى لعذرتني** جُفونك وسنى والفؤاد هباء (ص212ب8)

شَقَّوا بالهوى العذريِّ لو سعدوا به وماتوا **ولو دواهم الوصلُ عيّشَا** (ص224ب6)

هدى اللهُ قلبي للهوى وأضلّه **ولو شاءَ من بعد الضّلال هداهُ** (ص237ب6)

يئِسْتُ من السُّلوان حتى نكرته **فلو أنني غيلانُ ما سُلِيَتْ ميُّ** (ص240ب7)

نلاحظ في المثال الأوّل اقتران جواب الشرط بـــ "اللاّم"(لعذرتني)، وفي المثال الثّاني نـــرى التصـــرّف في عناصر جملة الشرط"تقديم المفعول به(لاحقة بالفعل "هم") وتأخير الفاعل (الوصل)، كما نلاحظ عدم اقتـــران الجواب بـــ "اللاّم". وفي البيت الثّالث يلفت انتباهنا الاعتراض بالجار والمجرور(من بعد الضلال) بـــين فعـــل الشّرط(شاء) وجواب الشرط(هداه) غير المقترن هو الآخر باللاّم. وفي المثال الأخير نلاحـــظ ورود مركّـــب الشرط اسميّا مؤكّدا بوحدة التّوكيد "أنّ"، بينما ورد تركيب جواب الشرط فعليًّا منفيا بـــوحدة النّفي "مـــا"، وللإشارة فإنّ فعل الجواب لم يذكر فاعله وعوّض بنائب الفاعل(ميُّ).

ب/ الجملة الشرطية المتصدرة بحرف الشرط "إنْ"[1]:

تمثّل لهذا النّوع من التراكيب خصوصا تلك التي تحمل بعض الميزات الأسلوبية، يقول الحصري:

ضع السيفَ واقتل مهجتي بمحاجر مراض و**إنْ تختَرْ فغير مِراضِ** (ص226ب4)

عفا الله عن ذا الدهر **إنْ ردَّ شَمْلَنَا** وشعّب منّا كلّ قلب مُصَدِّعِ (ص229ب10)

فداء له نفسي على السخط والرضا وطوبى لنفسي **إنْ بليتُ** وعُوفي (ص231ب8)

قتيل إذا ناديتموه أجابكم له شرق بالدمع، **إنْ ذكر الشرقا** (ص232ب4)

نلاحظ تصدر حرف الشرط "إنْ" في المثال الأول متبوعا بالمضارع المجزوم والفاعل غائب في البنية الصوتية الخطية السطحية موجود في البنية العميقة مقدر بـــ"أنت"، وهذه جملة فعل الشرط، أما جملة الجواب فهي اسمية

[1] – "إنْ" شرطية جازمة تجزم فعلين...أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص: 83 وما بعدها.

خبرها المعرف بالإضافة "غير مراض" أما المسند إليه "المبتدأ" فهو الآخر غائب في البنية السطحية موجـــود في البنية العميقة مقدر بـــ"هم".

أما في المثال الثاني فالجزء الأول (فعل الشرط) متوفر، أما جملة جواب الشرط فهي محذوفة يدلّ عليها ما سبق، وكذلك الشأن بالنسبة للمثالين المتبقيين، ونشير إلى أن أغلب التراكيب الشرطية المتصـــدرة بـــــ"إنْ" وردت محذوفة الجواب، وتلك خاصية يسلكها الحصري في التعبير بالتراكيب الشرطية حيث يُقدِّمُ الجواب في أغلـــب التعابير.

ج/ الجمل الشرطية المتصدرة بـــ"إذا"[1]:

تواترت ثلاث عشرة مرّة في مدونة المعشرات، ومثالها:

إذا كنتَ خِلواً فاعذرِ الصّبَّ في الهوى فما المبتلى والمستريحُ سـ

ثبوتا على العهد الذي كان بيننا **إذا غيّر الأحبابَ صرفُ الحوادثِ**

شغفت بمن يحكي الغزال **إذا رنا** ويحكي قضيب الخيزران **إذا مشى**

طـــــــــــــــــــــــوال الليالي فيك أرعى نجومها **إذا غشيَ النومُ الجفونَ** فخاطا

نلاحظ أن جملة فعل الشرط جاءت اسمية منسوخة بالناسخ كان، أمّا جملة الجواب فقد جاءت متصدّرة بفعل الأمر (أعذر) المسبوق بالفاء الرابطة لجواب الشرط، والفاعل مقدّر بـــ"أنت".

أمّا في المثال الثاني فنلاحظ أن جملة فعل الشرط حدث فيها تغيير في ترتيب وحدات التركيب حيـــث تقـــدّم المفعول به (الأحباب) وتأخر الفاعل المعرّف بالإضافة (صرف الحوادث). أما جملة الجواب فهي محذوفـــة دلّ عليها ما سبق، وكذلك الشأن بالنسبة للمثال الثالث(جملة الجواب محذوفة)، ونشير في الســـياق نفســـه إلى أن معظم الجمل الشرطية المتصدّرة بإذا وردت محذوفة الجواب (10جمل من أصل 13 جملة).

ثالثا: الجمل الإنشائية

نوّع الحصري في التراكيب الإنشائية التي نسج بها مدوّنته، وفيما يلي وقفات سريعة عند هذه الجمل محـــاولين التركيز على الأكثر ورودا منها، والتي حدثت فيها تنويعات أسلوبية.

1/ الجملة الاستفهامية:

[1] – "إذا" ظرفية تفيد المستقبل وشرطية غير جازمة. أنظر: محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم(تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي)، ص:105.

كانت أكثر أصناف التراكيب الإنشائية تواترا في هذه المدوّنة؛ حيث تواترت ما يزيد عن الثلاثين مرّة ، وقد نوّع الحصري في وحدات الاستفهام المستعملة حسب ما يتطلّبه المقام والدلالة والجدول التالي يرصد وحدات الاستفهام المستعملة(مرتّبة ترتيبا تنازلياً):

وحدة الاستفهام	تواترها
كيف	08
هل	06
ما	06
متى	04
أيّ	03
أ (الهمزة)	02
أين	02
من	01
المجموع	**32**

أ/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "كيف":

وفيما يلي تمثيل ببعض أنواع التراكيب التي تتصدّرها هذه الوحدات:

جوى تتلظّى ناره في جوانحي **فكيف ينام الليلَ حرّانُ منضجُ** (ص216 ب1)

زبى الأسد أو أشراكها لحظاتها وسيف الردى فيها **فكيفَ التحرُّزُ** (ص222 ب9)

ظلمت فؤادي وأنت فـــــــــؤادي **كيف أصبحتُ دونه** إنّ ذا لغيظ (ص228 ب3)

الناظر في البيت الأوّل يلاحظ تصدّر التركيب الاستفهامي بوحدة الاستفهام"كيف"متبوعة بالفعل المضارع(ينام)ثمّ المفعول به المقدّم(الليل)وأخيرا الفاعل المؤخر(حرّانُ) أو بالأحرى صفة المبالغة القائمة مقام الفاعل ثمّ النعت(مُنْضَجُ)أو صيغة اسم المفعول، أمّا عن الغرض البلاغي لهذا الاستفهام فهو النّفي، لأنّ الذي تتلظى ناره في جوانحه لن يعرف النوم طريقا إلى جفونه، وهذا ديدن الشعراء الغزليين. وفي المثال الثاني وردت (كيف)اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر مقدّم،و(التّحرّزُ)مبتدأ مؤخر[1].وغرضه هو الآخر النفي.
أمّا في البيت الأخير فنرى ورود التركيب الاستفهامي منسوخاً بالوحدة (أصبح) ومعمولها الأوّل ورد لاحقة متصلة بها(ـــتُ)ومعمولها الثاني قام مقامه الظرف المعرّف بالإضافة(دونه). أمّا غرض هذا الاستفهام البلاغي فيخرج إلى الإنكار.

ب/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "هل":

تواترت التراكيب الاستفهامية الاسمية المتصدّرة بـــ "هل" ستّ مرّات في مدوّنة المعشّرات، بينما تواترت التراكيب الاستفهامية الفعلية المتصدرة بـــ "هل" مرتين، ومن أمثلتها:

شربناه فازددنا هياما وغلّة **وهل يطفئ العينان ما شبّ في الحشا** (ص224 ب4)
متى يشتكي المشتاق مما يحبّه **وهل تنفع الشكوى إلى غير راحم** (ص235 ب1)
ظننت بسلواني وجدت بمهجتي **فهل أنت عن فعل المتيّم راضِ** (ص226 ب2)

أوّل ملاحظة يمكن إبداؤها هو وقوع التراكيب الاستفهامية في الأشطر الثانية من الأبيات، وغرض الاستفهام في البيتين الأوّل والثاني هو النّفي.وفي المثال الثالث نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور (عن فعل المتيّم)بين المسند إليه(أنت)والمسند(راض)، وربّما هذا لإبرازه والاهتمام به، وغرضه التضحية بكلّ شيء بغية إرضاء الحبيب.

ج/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "ما":

تواترت التراكيب الاستفهامية المتصدّرة بـــ "ما الاستفهامية" ستّ مرّات في مدوّنة المعشّرات للحصري، وللإشارة فإنّ ثلاثا منها وردت على الصيغة "ما باله"، والثلاث المتبقيات على صيغة أخرى. ومن أمثلتها:

فوا أسفا **ما للمغاني** كأنّها سطور محاها الدهر غير حروف (ص231 ب3)
رحيم لغيري ذا الرخيم كلامه **فما باله ماء** ولي قلبه صخر (ص221 ب6)
منعت ورود الماء والنّار في الحشا **فحتى مَ أصدى مفطرا مثل صائم** (ص235 ب3)

(ما)في المثالين اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ، والاسم بعدها خبر. وفي المثال الثالث نلاحظ حذف ألف(ما)الاستفهامية، وعلّة ذلك لأنها وردت مجرورة بحرف الجرّ(حتّى) السابق لها[2]. وغرض الاستفهام في البيت الأوّل إبداء الحسرة والحزن، وفي الثاني والثالث إنكار على المحبوب صنيعه.

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص: 346 وما بعدها.
[2] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص:133.

د/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "متى":

تواترت أربع مرّات في مدونة المعشرات للحصري، والملاحظ أنّ وحدة الاستفهام "متى" جاءت في أربع منـــها مسبوقة بـــ "حتّى"، ولعل هذه خاصيّة من خصائص نسج الحصري للتركيب الاستفهامي، ومن أمثلتها:

جفاه الكرى والطيف قد واصل البكا **فحتى متى يبكي** ولا يتفرّج (ص216 ب2)

متى يشتكي المشتاق ممن يحبّه وهل تنفع الشكوى إلى غير راحم (ص235 ب1)

يبرز التمثيل طريقة الحصري في نسج التركيب الاستفهامي مستعملا وحدة الاستفهام(متى)،وقـــد جـــاءت متبوعة في المثالين الأوّل والثّاني بالفعل المضارع، كما نلاحظ في البيت الثاني استفهامًا مزدوجًا تصدرت فيـــه "متى"الشطر الأوّل، بينما تصدرت "هل"الشطر الثاني من البيت نفسه.

ه/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بكل من: (أيّ، الهمزة، أين):

ومن أمثلتها:

لأستحسننّ الذل في طاعة الهوى **وأيُّ محبٍّ لا يعيشُ ذليلَا** (ص239 ب9)

أما لك يا داء المحب دواء بلى عند بعض النّاس منك شفاء (ص212 ب1)

دموعي لها من أربع وحشاشتي وفيها لباناتي **فأين أريد** (ص219 ب9)

غرض الاستفهام في البيت الأول هو التقريـــر. وفي البيـــت الثـــاني ورد الاســـتفهام مركّبـــا مـــن همـــزة الاستفهام(أ)و(ما)النافية، ونلاحظ الاعتراض بتركيب النداء(يا داء المحبّ)بين المسند إليه المتأخر(دواء)والمســـند المتقدم والذي ناب عنه الجارّ والمجرور(لك). وفي المثال الثالث تشـــكّل أســـلوب الاســـتفهام مـــن وحـــدة الاستفهام(أين)الدالّة عن المكان، متبوعة بالفعل المضارع (أريد).

2/ جمل الأمر:

تواترت ستّ عشرة مرّة في مدوّنة المعشّرات للحصري، ويمكن تصنيف هذا النوع من التراكيب حسب صيغة الأمر المستعملة إلى ثلاثة أصناف:

أ/ صيغة فعل الأمر:

تواترت اثنتي عشرة مرّة متصدّرة بقيّة الصيغ، جاء الأمر فيها مسندا إلى ياء المخاطبة أربع مرّات ومســـندا إلى واو الجماعة خمس مرّات، وإلى المخاطب المفرد المذكّر ثلاث مرّات، ومن أمثلة ذلك:

ثقي بي على ذا النأي إنّي لمقسِمٌ بعينيك لا أشكو، ولست بحانث (ص215 ب5)

صِلوا في الهوى يقتصّ منكم جريحكم فقد قال ربّي (والجروح قصاص) (ص225 ب10)

ضعِ السّيف و**اقتل** مهجتي بمحاجر مراض وإن تختر فغير مراض (ص226 ب4)

وواضح أنّ الأمر بمختلف اللواحق من الضمائر المتصلة به موجّه إلى المحبوب الذي يخاطبه الشاعر بصيغة المخاطبة المفرد المؤنّث (كالمثال الأوّل)، وأحيانا يوظّف ضمير الجمع"كما هو الحال في المثال الثّاني"، وأحيانا المخاطب المفرد المذكّر "المثال الثّالث" كما نلاحظ تعدد صيغة فعل الأمر في المثال الثّالث.

ب/ المصدر النائب عن فعل الأمر + المضارع المقترن بلام الأمر:

ومثاله:

عِذارك مسك أذفرٌ في أنوفنا **فشوقا** إلى مشمومك المتضوّع (ص229 ب8)

ضمنت بأني لست أسلو عن الهوى وحكّمته **فليقض** ما هو قاض (ص226 ب7)

يبرز المثال الأوّل اعتماد الشاعر المصدر النّائب عن فعل الأمر صيغة للأمر وهو كلمة(شَـوْقاً)وهو أمر حقيقي غرضه تلهف الشاعر إلى رائحة الحبيب. أمّا في المثال الثّاني فنلاحظ استعمال لام الأمر كسابقة للفعل المضارع(فَلْيَقْضِ)والفاعل مقدّر بـ"هو" ثمّ(ما)الموصولة "مفعول به"متبوعة بجملة الصّلة الاسمية.

3/ جملة النداء:

تواترت عشر مرّات في مدوّنة المعشّرات للحصري، والملاحظ أنّ معظم جمل النداء وردت محذوفة الأداة؛ ، ووردت ثلاث جمل بالأداة وجملة واحدة وردت بصيغة الندبة "وا"، ومن أمثلتها:

خليليّ إنّ النار في مشرفيّة لها فتكات المرد وهي مشايخ (ص218 ب4)

زمانَ الصّبا لله درّك لم تزل مواعيد من نهوى لنا فيك تُنجز (ص222 ب2)

فراتَ الحمى من لي بتبريدك الحشا ودونك صور من قنا وسيوف (ص231 ب9)

كشفت قناعي فيك **يا رشأ الفلا** وما كنت أرضى قبل عينيك بالهتك (ص233 ب7)

فوا أسفاً ما للمغاني كأنّها سطور محاها الدّهر غير حروف (ص231 ب3)

يذكّرنا حذف حرف النّداء في المثال الأوّل بأسلوب الشعراء السابقين كامرئ القيس، وأبي تمام، والمعري،[1] حيث كانوا كثيرا ما يلجؤون إلى هذه الصيغة في ندائهم، وقد تكون نوعًا من الاختصار عند اللغويين القدامى؛ يقول ابن يعيش(لأنّ الحروف إنّما جيء بها اختصارًا ونائبة عن الأفعال، فـ "ما" النافية نائبة عن أنفي...وحروف النداء نائبة عن أنادي، فإذا أخذت تحذفها كان اختصار المختصر وهو إجحاف، إلاّ أنّه قد ورد فيما ذكرنا لقوّة الدلالة على المحذوف، فصارت القرائن الدالّة كالتّلفظ به)[2]. وفي المثالين الثاني والثالث نلاحظ الاستغناء نطقًا وخطًّا عن وحدة النّداء(يا)وإثبات المنادى المعرّف بالإضافة في مطلع البيت، والشاعر

[1] ــ جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنيّة في مختارات البارودي(ملامحها وتطورها)، مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2008م، ص: 258.

[2] ــ ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص: 362.

ينادي زمان الصّبا شوقاً إليه، أمّا في المثال الرابع فوحدة النداء مثبتة وهي "يا" وكان المنادى "رشأ الفلا" رمـــزًا للمحبوب. وفي المثال الأخير نلاحظ استعمال أسلوب الندبة، حيث (وا)حرف نداء للندبة[1]، و(أسفًا)منـــادى منصوب وعلامة نصبة الفتحة، فالشاعر يبدي حسرته ـــ على طريقة الجاهليين ـــ على أطلال الأحبّة، والتأثر واضح بالشعراء المشارقة في هذه النقطة.

4/ جملتا (الدّعاء "تواترت أربع مرّات"، والقسم "ثلاث مرّات")

ومن أمثلتها في المدونة، يقول الحصري:

حسدت عليه **قاتل الله حاسدي** فضنّ به الدهر الذي كان يسمح (ص217 ب6)

لعمري لو قبلته كيف أشتهي لأعطيته دنياي لو كان يقبلُ (ص234 ب7)

5/ الخوالف[2]:

أ/ خالفة الإخالة: ويسميها النحاة اسم الفعل تواترت ثلاث مرّات.

ب/ خالفة التعجب: ويسميها النحاة صيغة التعجب تواترت مرّتين.

ج/ خالفة المدح والذم: ويسميها النحاة فعلي المدح والذم وردت مرّة واحدة.

ومن أمثلتها في مدونة المعشرات:

ظننت بأن الدهر يبقى مسالما **وهيهات حرب النائبات كظوظُ** (ص228 ب6)

أصابت فؤادي أسهم اللحظ إذ رمت **فلله قتلى الأعْيُنِ الشهداءُ** (ص212 ب10)

رياحين **ما أحيا الفؤاد بشمها** قُبيلَ النّوى حتى أبيح له الهجْرُ (ص221 ب10)

فداء له نفسي على السخط والرضا **وطوبى لنفسي** إن بُليتُ وعُفي (ص231 ب8)

فلفظ (هيهات)هي خالفة الإخالة وهي اسم فعل ماض بمعنى "بَعُدَ"، فالشاعر يظن بأنّ الدهر مسالم، لكـــن هيهات فسرعان ما ينقلب الأمر، والحياة التي تضحكنا سرعان ما تبكينا. وفي البيت الثاني نلاحـــظ اســـتعمال خالفة التعجب السماعي (للّه ...)فاللاّم حرف جرّ متعلق بخبر محذوف تقديره "موجود" ولفظ الجلالة "اللّـــه" مجرور بالكسرة الظاهرة، والمسند إليه المتأخر هو اللفظ المركّب (الشهداء).

وفي المثال الثّالث وظّف الشاعر التّعجب بصيغة"ما أفعل" في قوله(ما أحيا الفؤاد بشمّها)فالأفئدة تحيـــا بشـــمّ رائحة الأحبّة الذين شبّههم الشاعر بالرياحين في مطلع البيت. وفي البيت الأخير يســـتعمل الشـــاعر خالفـــة

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:451.

[2] – أنظر: تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها، ص:113 .

المدح(طوبى)وهي لفظ بمعنى الجنّة والسّعادة وهو ملازم للابتداء، ولا يكون خبره إلاّ متعلق حرف جرّ وهو هنا اللاّم المتصلة بلفظ(نفسي)[1]، فـ (طوبى):مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمّة المقدّرة على الألف للتّعذر. (لنفسي): اللاّم حرف جرّ مبني على الكسر لا محلّ له من الإعراب متعلّق بخبر محذوف تقديره كائن.(نفسِ): اسم مجرور وهو مضاف و(الياء)مضاف إليه مجرور [2].

6/ التنديم والتلويم، ومثاله:

ذمام الهوى يُرعى **فهلاّ رعيته**	وكنت بقربى من نوى أتعوذُ	(ص220 ب7)

وردت(هلاّ)سابقة للفعل الماضي وبالتّالي فإنّ وظيفتها الدلالية تنحصر في التنديم و التلويم "أي للوم على ترك الفعل"[3]، فالشاعر يعاتب المحبوب ويلومه على عدم الوفاء بالعهد.

الخلاصة:

أسفرت الدراسة النحوية لمدوّنة المعشرات لأبي الحسن الحصري القيرواني عن جملة من النتائج نحاول إجمالها في ما يلي:

ـــ اعتماد الحال المفردة في التراكيب الفعلية البسيطة المثبتة، وكان ذلك بغرض تبيان الشاعر لحالته النفسية، فهو يعاني الاشتياق والذلّة للمحبوب.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين طرفي عملية الاسناد "المسند إليه والمسند ، الفعل والفاعل أو نائب الفاعل"، ويحدث ذلك بغرض التحديد أو التخصيص.

ـــ تقديم الجار والمجرور أو الظرف على المسند إليه والمسند، وقد رأينا بروز هذه الخاصية في المخمس، وهي تتأكد في مدوّنة المعشرات، وكان ذلك بغرض التحديد أو تحديد المدّة الزمنية أو الاهتمام بأمر المتقدم.

ـــ اعتماد "كم" الخبرية المفيدة للكثرة، وهي ظاهرة متوافرة في المجموع الشعري للحصري، ودلّت في المعشرات عمومًا على كثرة ترويض الهوى للمحبّين.

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص:264.
[2] ـــ السابق، الصفحة نفسها.
[3] ـــ السابق، ص:438.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور بين المنعوت والنّعت، وهو يماثل سابقيه من حيث الغرض(التحديد حينًا، والالتزام بسلطة صوت الروي حينًا آخر).

ـــ الإكثار من استعمال اللاحقة (ـــتُ)الضمير المتصل بالفعل، وهو يبرز اعتماد الشاعر على الوظيفة الانفعالية التي قال بها اللساني الروسي "رومان جاكبسون".

ـــ جملة مقول القول كجملة صغرى؛ كان لها بروز في الجمل الفعلية المركبة، وهي تعكس الحوار المفترض الدائر بين الشاعر والمحبوب من جهة، والشاعر والناس والعاذلين من جهة ثانية، كما يلفت انتباهنا تنويع الشاعر في فعل القول وأشباه أفعاله،وهي(قال، وقّع، نادى، جاوب).

ـــ تقديم المسند(الخبر)على المسند إليه(المبتدأ)في التراكيب الاسمية البسيطة المثبتة، ويحدث هذا لغايات نحوية ودلالية.

ـــ الاعتراض بمركّب القسم(لعمري)بين المسند(الخبر) المتقدم، والمسند إليه(المبتدأ المؤخر)، وحدث ذلك بغرض التأكيد.

ـــ حذف المسند إليه وإثبات المسند في التراكيب الاسمية البسيطة والمركّبة، وهي خاصية أخرى بارزة في شعر أبي الحسن ليس في المعشرات فحسب، بل في مجموعه الشعري، ويكون موقعها عمومًا في مطالع الأبيات.

ـــ تمديد لفظ المسند إليه(المبتدأ)، (يأتي مركّبًا من عدّة ألفاظ)، بينما يرد المسند(الخبر)وحدة مفردة، أمّا عن علّة هذا التمديد، فهي أنّ فكرة المسند إليه تأتي مركّبة.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو بتركيب القسم في الجملة الاسمية المركّبة بين المسند إليه، والمسند المركّب (جملة فعلية)، وقد يرد ذلك بغرض التحديد أو التأكيد على التوالي.

ـــ التراكيب الشرطية المتصدرة بـ (إنْ)وردت محذوفة الجواب، يدلّ عليها ما سبق، وهي خاصية يسلكها الحصري في صياغة هذا الصنف من التراكيب.

ـــ جلّ التراكيب الاستفهامية المتصدرة بالوحدة(هل)وقعت في مستهل الأشطر الثانية من الأبيات، وجاءت مزيجًا بين المركبين الفعلي والاسمي، وتراوحت أغراضها بين النفي والاستعطاف.

ـــ اعتماد المصدر النّائب عن فعل الأمر صيغة للأمر، وهو لفظ(شوقًا)، وهذه الصيغة وردت منفردة عمّا ورد في "المخمس" و"يا ليل الصب"في صياغة تراكيب الأمر.

ـــ حذف حرف النداء في كثير من تراكيب النداء، ويرد ذلك عمومًا في مطالع الأبيات كما مثّلنا به أثناء الدراسة التفصيلية، كما نلاحظ أنّ المنادى يقع عمومًا معرّفًا بالإضافة.

جدول أصناف التراكيب في مدوّنة المعشرات

الصوت	نوع الجملة	أصناف التراكيب الخبرية						الشرطية	أصناف التراكيب الإنشائية									المجموع	الرتبة
		فعلية	فعلية (م)	اسمية	اسمية(م)	منفية	مؤكدة	شرطية	استفهام	نداء	امر	نهي	دعاء	تمني	قسم	الخوالف[1]		تحضيض	
																مدح،ذم	تعجب	اسم فعل	
الهمزة[2]		2	1	4	4	3	1	2	2	/	1	/	/	/	/	/	1	1	/	22	21
ب		17	2	3	/	1	1	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	27	4
ت		5	8	1	4	1	2	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	23	20
ث		7	/	6	1	1	1	2	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	20	27
ج		5	1	3	6	3	/	1	2	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	22	22
ح		6	4	4	6	1	/	1	1	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	24	15
خ		5	3	2	3	3	3	1	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	22	23
د		7	1	4	6	1	2	1	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	24	16
ذ		8	4	5	5	2	3	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	30	1
ر		10	2	5	4	/	1	/	1	/	/	/	1	/	/	/	1	/	/	25	14
ز		8	1	5	4	1	1	/	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	22	24
س		6	4	7	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	18	29
ش		12	3	1	4	1	3	4	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	29	2
ص		13	2	5	1	3	1	1	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	27	5
ض		6	1	8	5	/	1	2	1	/	3	/	/	/	/	/	/	/	/	27	6
ط		11	/	3	5	2	1	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	25	13
ظ		4	3	7	4	1	3	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	25	12
ع		6	1	3	1	2	1	4	1	1	4	/	1	/	/	/	/	/	/	25	11
غ		7	2	10	2	/	1	/	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	24	17
ف		5	1	8	4	/	/	2	1	3	/	/	/	/	/	1	/	/	/	25	10
ق		3	1	7	4	2	/	5	2	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	27	7
ك		8	2	5	3	3	2	2	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	26	8
ل		4	4	6	3	1	1	2	/	/	/	/	/	/	1	/	/	/	/	22	25
م		7	3	4	1	/	/	3	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	21	26
ن		8	3	5	5	3	2	1	1	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	29	3
هــ		9	2	5	2	/	3	2	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	24	18
و		9	2	6	1	1	1	2	1	/	1	/	/	/	1	/	/	/	/	25	9
لا		1	/	/	1	2	9	5	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	20	28
ي		4	5	3	4	1	1	2	/	1	/	1	/	/	1	/	/	/	/	23	19
المجموع		203	66	136	92	39	45	48	32	10	16	1	4	0	3	1	2	1	1	703	
الرتبة		1	4	2	3	7	6	5	8	10	9	17	11		12	16	14	13	15		

[1] – المقصود بالخالفة أو الخوالف(اسم الفعل، اسم الصوت، صيغة التعجب، فعلا المدح والذّم)،أنظر تمام حسّان: اللغة العربية "معناها ومبناها"، ص: من 113إلى 115.

[2] – سمّا ها الشاعر بقافية الألف، والمفروض هي قافية الهمزة:

المعشرات[1]

أوّلا: أصناف التراكيب الخبرية

سيكون تركيزي على الجمل الأكثر ورودا ملتزما دوماً جانب الإحصاء باعتباره خاصية أساسية في مجال البحث العلمي.وفي ما يلي التصنيف والتمثيل والتحليل لأصناف التراكيب في مدوّنة "المعشرات" للحصري:

1/ الجمل الفعلية البسيطة المثبتة

وهي الأكثر وروداً في هذه المدوّنة حيث تواترت حوالى مائتين وثلاث مرّات ، وبالتالي احتلت صدارة التراكيب متبوعة بالتراكيب الاسمية البسيطة المثبتة....الخ، والتمثيل سيكون بالتراكيب التي حدث فيها تغيير لمواقع الوحدات الدّالة في التراكيب المألوفة، أو بتواتر بعض الظواهر اللغوية الملفتة للانتباه، لأنّ ذلك سيبرز خصائص أسلوبية مميزة لأسلوب الشاعر، ومن هذه الخصائص:

أ/ توظيف الحال:

ومثاله، قول الحصري:

أموت **اشتياقا** ثمّ أحيا لشقوتي	كذاك حياة العاشقين شقاء	(ص212ب6)
لأستحسننّ الذلّ في طاعة الهوى	وأيّ محب لا يعيش **ذليلا**	(ص239ب9)
براني هوى الظبي الغرير وقادني	**ذليلا** وكم راض الهوى جامحا صعبا	(ص213ب8)
صبوت إليها فاشترتني بلحظها	**رخيصا** كذاك العاشقون رخاص	(ص225ب6)
عهدت الهوى **حلواً** فلمّا شربته	تجرعت منه غصّة المتجرع	(ص229ب6)
جوًى تتلظّى ناره في جوانحي	فكيف ينام الليل حرّان منضج	(ص216ب1)
سموت بطرفي نحو إبريز خدّه	لأغنى،فقال:ارجع غنيّا كمفلس	(ص223ب7)
سعيدا، شقيّا، بين نار وجنّة	من الصبر عريانا من السقم ملبس	(ص223ب8)

تبرز الأمثلة السابقة اعتماد الحال [2] في تراكيبه، ونلاحظ بأنّ علة اعتماده عليها هو تبيان معاناته وذلّه أمام المحبوب.كما نرى تصرّف الشاعر في رتبتها، فقد قدّم رتبتها في البيت السادس حيث بوأها صدارة التركيب رغم أنّ موقعها هو تمام الكلام. أمّا في البيت الأخير فنرى تكرارها(سعيدا، شقيّا)وهي تابعة لصاحبها الوارد في البيت السابق لها، وهو اللاحقة(ـــتُ) المتصلة بالفعل(سما).

[1] ـــ للإطلاع على جدول أصناف التراكيب في المعشرات، راجع الصفحة الأخيرة من دراسة المعشرات، ص:156.

[2] ـــ وهي ـــ حسب ما يقول النحويون ـــ وصف نكرة منصوبة مشتقة تأتي "عادة" بعد تمام الكلام لتبيّن هيأة صاحبها عند وقوع الفعل، وهي إمّا مفرد، وإمّا جملة.

ب/ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين الفعل وفاعله أو نائب فاعله، ومثاله:

صلوا في الهوى يقتصَّ **منكم** جريحُكم فقد قال ربي (والجروح قصاص) (ص225ب10)

محوتم كتابا للعتاب خططته ومُدَّ **لِمَبْنِيِّ الرضا** كفُّ هادمِ (ص235ب7)

وشى **عندك** الواشون بي فهجرتني وحمّلتني في الحبّ ما لم أكن أقوى (ص138ب4)

قديما شفاء القرب فيها من النّوى وردّت **لنا** الأيّامُ باطلها حقّا (ص232ب9)

تتجلّى من خلال الأمثلة السابقة ميزة أسلوبية طالما تتكرر في مدوّنة الحصري، وهي الاعتراض بالجار والمجرور بين طرفي الإسناد؛ ففي المثال الأوّل اعترض بالجار والمجرور(منكم)بين المسند"يقتص"والمسند إليه(جريح...)،وغرضه التّحديد[1]، وفي المثال الثّاني كان الاعتراض بالجار والمجرور والمضاف إليه(لمبني الرّضا)بين الفعل الذي لم يسمّ فاعله(مُدّ)،ونائب فاعله المعرّف بالإضافة(كفُّ هادم)، وفي المثال الثّالث نلاحظ الاعتراض بظرف المكان والمضاف إليه(عندك)بين المسند"الفعل"والمسند إليه"الفاعل"،وغرضه التخصيص.

ج/ الاعتراض بالجار والمجرور بين الفاعل والمفعول به أو بين المفعولين:

وقد تواتر هذا النوع من التراكيب في معشرات الحصري أكثر من ثمان مرّات، ومن أمثلة ذلك قول الحصري:

سرى موهنا يحدو دموعي إلى الحمى ويحكي **لعيني** ثغر أشنب ألعس (ص223ب6)

ثقفت **بعينيك** الأسودَ كأنّما هما سيف جبّار بقتلاه عابث (ص215ب4)

كتبت **إليه بالدموع** رسالةً فجاوبني أنت القتيل بلا شكِّ (ص233ب6)

دفعت **إليها في الوداع** وديعةً وقلت احفظيها إنّني سأعودُ (ص219ب10)

لأسترزقنّ الله نوما فربما وجدت **إليكم في المنام** سبيلَا (ص239ب8)

زررنا **على غير الفواحش** قُمْصَنا و لم نستجز إلاّ الذي هو أجوز (ص222ب5)

رفعتُ **إلى قاضي هواه** ظلامَتي فوقّع للمظلوم: موعدك الحشر (ص221ب5)

وشى عندك الواشون بي فهجرتني وحمّلتني **في الحبّ** ما لم أكن أقوى (ص138ب4)

اعترض الشاعر في البيت الأوّل بالجار والمجرور والمضاف(لعيني)بين الفاعل الغائب صوتا وخطّاً والمقدّر بـــ(هو)وبين المفعول به(ثغر)، وغرضه التأكيد وبيان الأهميّة [2] .وفي المثال الثّاني(بعينيك)بين الفاعل؛ اللاحقة المتّصلة بالفعل "ـــتُ" والمفعول به(الأسود)، وغرضه هو الآخر التأكيد. وفي الأبيات الثالث والرابع والخامس والسّادس نلاحظ الاعتراض بوحدتين للجار والمجرور. وفي المثال الأخير نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(في الحبّ)بين المفعول الأوّل المتمثل في اللاحقة الثانية المتّصلة بالفعل "ـــي" والمفعول الثاني المتمثّل في الاسم

[1] ـــ أنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:178.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص:171.

الموصول "ما"، وغرض هذا الاعتراض هو التّوضيح والتّبيين أو التحديد تدقيقًا؛ فالتحميل إنّما حدث "في الحبّ".

ــ وقد يكون الاعتراض أحيانا بالتركيب الاسمي المنسوخ بين الفاعل والاسم المعطوف ،كما هو الحال في قول الحصري:

دهتنا الليالي بالنّوى فتفرّقت جآذر **كانت تلتقي** وأسود (ص219ب6)

ولعلّ لجوء الشاعر إلى تأخير الاسم المعطوف كان بدافع الرضوخ لصوت حرف الروي، وما كان ذلك ليتحقق لو اتبع الترتيب الطبيعي للعناصر اللغوية.

د/ التصدير بالجار والمجرور أو الظرف (تقدّمهما على الفاعل والفعل): ومثاله:

ذهلت فما أدري إلى أين قادني قضاء **على الإنسان** يجري فينفذ (ص220ب3)

ذمام الهوى يُرعى فهلاّ رعيته وكنت بقربي **من نوى** أتعوّذ (ص220ب7)

هدمتم بناء الحبّ منّا بهجركم **وفي مثلكم** يرضى الحليم صباه (ص237ب5)

غداة أجابت عيسنا داعي النوى وودّعني بدر من السجف بازغ (ص230ب2)

نلاحظ في البيت الأوّل تقديم الجار والمجرور(على الإنسان)وهو من المكملات على المركّب الفعلي الوصفي(يجري)، وبالتّالي فقد اعترض بين المنعوت(قضاء)والنّعت، أمّا غرض هذا فهو التّحديد، فالقضاء يجري على الإنسان. و كذلك الشأن بالنسبة للمثال الثاني الذي قدّم الشاعر فيه الجار والمجرور(من نوى)وكان هذا لغرضين:

1ــ التّحديد، فالشّاعر يحدّد بدقة الشيء المتعوّذ منه وهو النّوى "الفراق و البعد".

2ــ الرضوخ لسلطة القافية وبالضبط لرويّها"الذال".

وفي البيت الثّالث قدّم الجار والمجرور (في مثلكم)على المركّب الفعلي(يرضى الحليم صباه)وغرضه الاهتمام بأمر المتقدّم وإبراز مكانته خصوصا وانّ المقصود هو الحبيب.أمّا في البيت الرابع فنرى التّصدير بالظرف(غداة)، وهو من اللفاظم المستقلة أو المكتفية التي لها حريّة الورود في أي رتبة من التركيب ومع هذا فهي تحمل سمة أسلوبية وبلاغية إذا لم ترد في موضعها الطبيعي من حيث ترتيب الوحدات الدالّة للتركيب[1]،ودلالة تصدّره التركيب هو التركيز على النّاحية الزمنية.

ه/ تأخير الفاعل وتقديم المفعول به، ومثاله:

شديد القوى والصبر كنت فهدّني كفى حزنا أن يصرع **الأَسَدَ الرَّشَا** (ص224ب10)

فقدت شموسا كنت أجلو بها الدّجى إلى أن **أصابتها النّوى** بكسوف (ص231ب4)

[1] ــ أنظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، ص:102. و عبد القادر المهيري وآخرون: أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1990م، ص: 47.

نهنهتني النّهى عن حبّكم فعصيتها وهيهات يثنى للمحبّ عنان (ص236ب4)
دهتنا الليالي بالنّوى فتفرّقت جآذر كانت تلتقي وأسود (ص219ب6)

تبرز هذه الأمثلة خاصية أسلوبية ألا وهي تأخير الفاعل وتقديم المفعول به أي بتغيير الموقع الطبيعي لكلّ منهما؛ ففي البيت الأوّل قدّم المفعول به (الأسد) وأخّر الفاعل(الرّشا)والترتيب المقصود هو (أن يصرعَ الرّشا الأسدَ)،وهو من باب قلب الأمور خصوصا في مجال الغزل. وفي الأبيات المتبقية نلاحظ ورود المفعول به لاحقة متّصلة بالفعل، بينما ورد الفاعل اسما ظاهرا(النّوى، النّهى، الليالي).وفي مثل هذا التغيير يرى النحويون وجوب تقديم المفعول به وتأخير الفاعل.

و/ اعتماد "كم[1]" الخبرية المفيدة للكثرة، ومثال ذلك:

براني هوى الظبي الغرير وقادني ذليلا **وكم** راض الهوى جامحا صعبا (ص213ب8)
خطوب الهوى حلّت **فكم** هدّمت علا **وكم** شيّبت من عاشق وهو شارخ (ص218ب7)
شفى الله أكباد المحبّين من جوى وكفّ لسان الدّمع عنهم **فكم** وشى (ص224ب5)

وهي واضحة في دلالتها على التّكثير، إضافة إلى مناسبة توظيفها في مجال الغزل، فالمحبُّون كثيرو الانقياد لهوى المحبوب.

ز/ الاعتراض بالجار والمجرور بين المنعوت والنّعت ، ومثال ذلك:

غداة أجابت عيسنا داعيَ النّوى وودّعني بدرٌ **من السجف** بازغُ (ص230ب2)
غضضت جفوني عن سناه مهابة وفي القلب شيطانٌ **من الحُبّ** نازغُ (ص230ب3)
حباني بياقوتٍ **من الخدّ** أحمرٍ ودرّ فم منه سنا البرق يلمح (ص217ب3)
سباني بمخطوط **من المسك** أسودٍ على صحنِ مسبوكٍ **من التبر** أملسِ (ص223ب9)

نلاحظ في الشطر الثّاني من البيت الأوّل الاعتراض بالجار والمجرور(من السجف)بين المنعوت(بدر)والنّعت(بازغ)وغرضه التّحديد من ناحية، ومن ناحية أخرى الاستجابة لصوت الروي، وإذا كان المنعوت في موقع الفاعلية في المثال السابق، فإنّه في المثال الثّاني في موقع المبتدأ المؤخّر وخبره الجار والمجرور المقدّمان(في القلب)، أمّا النّعت فهو لفظ(نازغ)وقد اعترض الشاعر بينهما بالجار والمجرور(من الحبّ)بغرض التّحديد أيضا ولصوت الرويّ كذلك، كما نلاحظ التقابل بين البيتين المتواليين وفي الشطرين الأخيرين والجناس النّاقص بين(بازغ، نازغ)ولهذا أثره الإيجابي على إيقاع موسيقى القصيدة.

[1] ــ أسلوب تستعمل في تعبيره لتدلّ على معدود كثير مجهول الجنس والكميّة، فعرفت بـــ "كم الخبرية"، أنظر: محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم(تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي)، أفريقيا الشرق، د ط، 2007م، ص:132.

كما نلاحظ استعمال الشاعر كثيرا لـــ "التاء" ضميرا للفاعل: أنظر قوافي ("الباء" بذلت، بللت، بعثـــت) ("التّاء" تركت، تعجبت)("الثّاء" ثملت، ثقفت) ("الجيم" جعلت، جنيت)("الحـــاء" حســـبت، حرمـــت، حسدت، حمدت) ("الخاء" خلعت، خدعتهم، خضعت...الخ

نلاحظ كثرة حديث الشاعر عن نفسه وإكثاره من استعمال الضمير(ـــتُ)العائد على نفسه،وهذا مـــا يـــبرز الوظيفة الانفعالية التي قال بها اللساني الرّوسي رومان جاكبسون[1].

2/ الجمل الفعلية المركبة:

تواتر هذا النّوع من الجمل ستًّا وستّين مرّة في مدوّنة المعشرات، وقد تبوأت المرتبة الرابعة من حيث مجموع أنواع الجمل في المدوّنة السابقة، وفي ما يلي تمثيل ببعض أنماط الجمل الأكثر ورودا والحاملة لخواص أسلوبية:

أ/ جملة مقول القول، وقد تواترت ستّ عشرة مرّة في المعشرات، ومثالها:

بدا لي **فقلت اردده قال ملكته** ولو لم تهبه لي تملّكته غصبا (ص 213ب6)

تقول اصطبر كم ذا البكا **فقلت ما** **دموعي جرت** بل أبحر الشّوق عبّتِ (ص214ب5)

رفعت إلى قاضي هواه ظلامتي **فوقّع للمظلوم:موعدك الحشر** (ص221ب5)

شققت جيوب الدّمع في الرّبع إذ عفا **وناديت ربع الأنس:ما لك موحشا؟** (ص224ب2)

كتبت إليه بالدّموع رسالة **فجاوبني أنت القتيل بلا شك** (ص233ب6)

يبرز تواتر تراكيب مقول القول اعتماد الشاعر الطابع الحواري في خطابه الشعري، والملاحظ أنّ أقطـــاب هذا الحوار عموما هم:الشاعر والمحبوب وأحيانا القاضي كما هو الحال في البيت الثّالث، ونلاحظ أيضـــا ورود صيغة فعل القول منوّعة "قال، وقّع، نادى، جاوب[2]"، أمّا تراكيب مقول القول فوردت هيّ الأخرى منوّعة؛ فالتركيب الأوّل فعلي ورد بصيغة الأمر(اردده)وهو مشكّل من الفعل "ردد "والفاعل" أنت، الغائـــب لفظـــا وخطّا الحاضر دلالة ، والمفعول به" ـــهُ"، اللاحقة المتّصلة بالفعل، أمّا التركيب الثّاني فقد ورد فعليـــاً ماضـــيا مشكّلا من الوحدة المعجمية الفعلية(ملك)والوحدتان المقيّدتان(ـــتـــُ)الممثلة للفاعل،و(ـــهُ) الممثلة للمفعول به.

أمّا في البيت الثّاني فقد ورد تركيب مقول القول الأوّل فعليّا بصيغة فعل الأمر، أمّا الثاني فقد ورد تركيبا اسميّا منفيا (ما دموعي جرت)متصدّرا بوحدة النّفي"ما"متبوعا بالمبتدأ المعرّف بالإضافة(دموعي)ثم الخبر الـــذي ورد تركيبا فعليّا(جرت)والفاعل مقدّر دلالة بـــ"هي، الدّموع"، ودلالة التركيب واضحة فالشاعر ينفـــي جريـــان دموعه ويستدرك بوحدة العطف(بل)معلنا أنها بحور من الشوق.

أمّا في البيت الثالث فقد ورد فعل القول بصيغة شبه فعل القول(وقّع)متبوعا بالفاعل المقدّر دلالة بـــ"هـــو" ثمّ الجار والمجرور، أمّا مقول القول فقد جاء تركيبا اسميّا (موعدك الحشر).وفي البيت الرابع ورد فعل القول بشـــبه

[1] – أشرنا إلى هذه الخاصية في دراسة المخمّس، وها هي تتكرّر في المعشرات، ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النّشأة والتّطوّر، ص:148.

[2] ـــ وهي ما يُعْرف بأشباه فعل القول عند النّحويين.

فعله(نادى)ثمّ اللاحقة الممثلة للفاعل(ـــتُ)متبوعا بالمفعول به المعرّف بالإضافة(ربع الأنس)ثمّ مقول القول الذي ورد تركيبا استفهاميّا(ما لك موحشا؟)

أمّا في المثال الأخير فنلاحظ ورود فعل القول بصيغة شبه فعل القول(جاوب)، أمّا تركيب مقول القول فقد ورد اسميّا (أنت القتيل...)والشاعر في هذه الأبيات يحاور المحبوب موظفًا خياله الشعري.

ب/ الجملة الصغرى موصولة

تواتر هذا النّوع من الجمل ثلاث عشرة مرّة في المعشرات، وبالتالي فهي تمثّل سمة أسلوبية بارزة، ومن أمثلتها:

تركتُ التي **من أجلها جدّ بي السُّرى** على أنّني أحببتها وأحبّتِ (ص214ب3)

جعلتُ أمِّحي ما **كتبت بعبرتي** وكدت لسقمي في كتابي أُدرجُ (ص216ب5)

حُسدت عليه قاتل الله حاسدي فضن به الدهر الذي **كان يَسمحُ** (ص217ب6)

خضعت لمن **أصبحت في الحبّ عبده** على أنّ مجدى في الأعزّة باذخُ (ص218ب6)

صددت عن الماء الذي **كنت واردا** وأقوت رسوم للصبا وعراصُ (ص225ب2)

وشى عندك الواشون بي فهجرتني وحمّلتني في الحب ما **لم أكن أقوى** (ص238ب4)

ورد الاسم الموصول في المثال الأوّل بلفظ (التي)متبوعا بجملة الصلة (جدّ بي السّرى)وقد تصدّرها الجار والمجرور(من أجلها)، وقد استعمل الشاعر الاسم الموصول بغية إضفاء الغموض على المحبوب المقصود.أمّا في المثال الثّاني فقد ورد الاسم الموصول بلفظ(ما[1])وهي هنا لغير العاقل "الشيء المكتوب" متبوعا بتركيب فعلي، وهو تركيب الصلة(كتبت بعبرتي)، أمّا في البيت الثّالث فقد ورد تركيب الصّلة اسميا منسوخا بالعامل(كان)الدّال على وقوع الحدث في الزّمن الماضي، وإذا كان اسم النّاسخ مقدّرا بـ(هو ، الدّهر) فإنّ خبره(يسمح)تركيب إسنادي فعلي مضارعي، أمّا في المثال الرابع فنلاحظ بأنّ الاسم الموصول(من)سبق بالعامل "لام الجرّ"، أمّا تركيب الصّلة فقد ورد هو الآخر كسابقه "اسميّا منسوخا" والجديد فيه الاعتراض بالجار والمجرور(في الحبّ)بين اسم أصبح واللاحقة(ـــتُ)، والخبر المعرّف بالإضافة(عبدَه)، وغرض الاعتراض هو التّحديد كما هو واضح من خلال سياق البيت.والبيتان المتبقيّان يمكن ملاحظة عناصرهما مع التنبه إلى أنّ تركيب الصّلة في المثال الأخير ورد سلبيّا أي منفيّا.

ج/ الجملة الصغرى نعتية:

تواتر هذا النوع من الجمل أكثر من تسع مرّات في مدونة المعشرات للحصري، ومن أمثلتها:

تحية مشتاق **يعض** بنانه على قدم زلّت و لم تتثبَّتِ (ص214ب2)

لحا الله دهرا **حال** بيني وبينكم وحرّم وصل الحبّ وهو محلّلُ (ص234ب1)

محوتم كتابا للعتاب **خططته** ومُدّ لمبني الرضا كفّ هادمِ (ص235ب7)

[1] ـــ اسم موصول للعاقل وغيره، يستعمل للمفرد والمثنى والجمع مذكّرا ومؤنّثا...أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 387.

ملامًا لأيّام **مضين** على النّوى ومعذرة لي في الصّبا المتقادمِ (ص235ب10)

يهجن الهوى حتى يرين كيوسف ويذممن حسنا **زانه** الحلي والوشي (ص240ب9)

فالتركيب(يعضّ)في البيت الأوّل المكوّن من الفعل المضارع وفاعله المقدّر بـ"هو" وصفي للموصوف(مشتاق)، وكذلك الشأن بالنسبة للتركيب(حَالَ)في البيت الثّاني فهو وصفي للموصوف(دهر)، والأمر نفسه للتراكيب (خططته)و(مضين)و(زانه)، ويمكن التّذكير بالقاعدة النّحوية "الجمل بعد النّكرات صفات وبعد المعارف أحوال".

د/ الجملة الصغرى مضافة مسبوقة بـ (إذ، حين، حيث):

ومن أمثلتها:

أصابت فؤادي أسهم اللحظ إذ **رمت** فلله قتل الأعين الشّهداء (ص212ب10)

تعجبت إذ **مدّ النوى** لوداعنا يدا، كيف لم تشلل هناك وتبّت (ص214ب4)

تراءت لعيني في المنام فأطفأت بزورتها نار الهوى حين **شبّت** (ص214ب9)

ذللت فطاما بعد عزّ رضعته وأغرقت نفسي حيث **مالي منقِذُ** (ص220ب5)

فالتراكيب(رمت، مدّ النّوى، شبّتِ، ما لي منقذ)واقعة مضافا إليه لأنّها مسبوقة بوحدات(إذ، حين، حيث)وهي وحدات تفيد الظرفية، أمّا في نظرية الحقول الدلالية فهي تصنّف في حقل العلاقات[1].

هـ/ الجملة الصغرى غائية[2]:

تواترت في مدوّنة المعشرات أكثر من ستّ مرات، ومثالها:

ظفرت بقرب منك **حتّى إذا صفت** **حياتي** وأدنتني إليك حظوظ (ص228ب1)

ظعنتَ وقلبي في يديك وديعة فهل أنت للمستودَعاتِ حفوظ (ص228ب2)

سقوا الغيث، حتى **يورقَ العيش** عندهم ويختال في حلي وأثواب سندس (ص223ب2)

لبست الضنى حتّى **تبدّلت صورة** سوى صورتي، والحبّ لا يتبدّل (ص234ب3)

يئست من السلوان حتى **نكرته** فلو أنّني غيلان ما سليت ميّ (ص240ب7)

نلاحظ في المثال الأوّل ورود "حتّى" سابقة لمركّب شرطي تصدّرته وحدة الشرط " إذا" متبوعة بجملة فعل الشرط "فعلية ماضوية متعددة بالعطف"، بينما وردت جملة الجواب في البيت الثاني "ظعنت" متبوعة بالواو ثمّ مركّب اسمي، وحتّى في المثال تدلّ على انتهاء الغاية. وفي البيت الثالث وردت "حتّى" سابقة للفعل المضارع

[1] ــ أنظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998م، ص:95 (الجدول)، حقلي 136، 137 مكانية على الترتيب.

[2] ــ لأنها محتوية على "حتّى" الحاملة لدلالة انتهاء الغاية، وهي جملة مركبة يكون أحد المركبين الإسناديين فيها غاية للآخر. أنظر: رابح بوحوش البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص:236.

"يورق" المنصوب بـ"أَنْ" المضمرة، بينما وردت غير عاملة[1] "مهملة " في المثال بعدها، ويبدو أنها أفادت التعليل ــ حسب السياق ــ أي أنّ ما قبلها سبب وعلّة لما بعدها[2]. بينما دلّت في المثالين الأخيرين على انتهاء الغاية، و ما بعدها غاية غالبًا[3].

إضافة إلى الجملة الصغرى التعليلية، ومثالها:

سموت بطرفي نحو إبريز خدّه **لأَغْنى**، فقال: ارجع غنيّا كمفلس (ص223ب7)

كأنّي نضار ظنّه الدهر بهرجا فألقاه في نار **ليخلص بالسبك** (ص233ب2)

فالجملتان المضخمتان والمسطرتان متصدرتان بالسابقة(لــ)الدّالة على التعليل(تصدرت الفعل المضارع) والمحدثة للتغيير الشكلي(الإعرابي)للفعل بعدها بتقدير "أَنْ" المضمرة، والجملة التعليلية الصغرى نتيجة لما قبلها وهي" تبرير للحدث وإقناع للسامع وتحديد للغاية"[4].

3/ الجمل الاسمية البسيطة المثبتة:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشرات مائة وستًّا وثلاثين مرّة، وقد تبوأت المرتبة الثّانية من حيث أنواع التراكيب في المدونة السابقة، وسيكون التمثيل ببعض النماذج التي تحمل سمات أسلوبية خاصة بأسلوب الشاعر في صياغة هذا النوع من التراكيب.

أ/ تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ):

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدوّنة المعشرات أكثر من سبع وعشرين مرّة، وفيما يلي نقدم بعض صور هذا التقديم:

الصورة الأولى: الخبر المقدّم "شبه جملة، جار ومجرور"، وقد تواترت هذه الصورة سبع عشرة مرّة في مدونة المعشرات، ومثال ذلك:

دموعي لها من أبع **وفيها لباناتي**
وحشـــــــــاشي فأيـــــــــ أريد

صرفنا حبال الوصل عن شمس كلّة **عليها** من الليل البهيم **عِقاصُ**
طربنا و**من ألحاظ عينيك سكرنا** فأيّة خمر منهمـــــــــ نتعاطى

---

[1] ــ رجعت في ذلك إلى: الرمّاني أبو الحسن علي بن عيسى: كتاب معاني الحروف، تحقيق: اسماعيل عبد الفتّاح شلبي، دار الشروق، جدّة، السعودية، ط2، 1401هـ /1981م، ص:119،(نسخة إلكترونية).

[2] إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 186.

[3] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ــ محمد خان: لغة القرآن الكريم، ص:70.

فُتِنت بمهضوم الحشا ناعم الصبا **له لحظ سحّار** ومشي نزيف

فالجار والمجرور أو المونيم الوظيفي ـــ حسب تصنيف اللساني الفرنسي أندري مارتيني[1]ـــ (فيها، عليها، من ألحاظ عينيك، له)يشكّل المسند أو النّائب عن الخبر المقدّم والمتعلق بالخبر المحذوف المقدّر بـــ "كـائن أو موجود" "الموجود في البنية العميقة للتركيب "حسب تعبير التوليديين التّحويليين، أمّا المسند إليـه فقـد ورد متأخرا عن موقعه الحقيقي وهو بداية الكلام، وهو في الأمثلة السابقة على التّوالي(لباناتي، عقاص، سُكْرُنَا، لحظ سحّار)،ونلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(من الليل البهيم)بـين المسـند (عليهـا)المقـدّم والمسـند إليـه (عقاص)المتأخر.

الصورة الثانية: الخبر المقدم "شبه جملة، ظرف"، ومثالها:

أما لك يا داء المحبّ دواء بلى، **عند بعض النّاس منك شفاءُ** (ص212ب1)

فرات الحمى من لي بتبريدك الحشا **ودونك سور** من قناً وسيوفِ (ص231ب9)

فالوحدتان(عند..، دون..)تعربان ظرف مكان وتمثلان المسند، أمّا المسند إليه(شفاء، سـور) فقـد وردا متأخرين عن موقعهما الحقيقي.

الصورة الثالثة: حالات أخرى للخبر المتقدم، ومثالها:

سواء عليّ الليلُ والصبحُ بعدهم ولو بتّ فيهم لانجلى كلّ حندس (ص223ب3)

شديدَ القوى والصبر كنت فهدّني كفا حزنا أن يصرع الأسد الرّشا (ص224ب10)

ظرافٌ لعمري العاشقون وإنما يلومهم قاسي الفؤاد غليظ (ص228ب9)

فداء له نفسي على السخط والرضى وطوبى لنفسي إن بليتُ وعوفي (ص231ب8)

حيا عبرتي يحيى الرُّبى بعد موتها **وأنزر منه الوابل المتبطّح** (ص217ب10)

يسيرٌ عليّ الخطب حين ألفته وأُلْبِسْتُه مستحسنا فهو لي زيُّ (ص240ب5)

في البيت الأوّل تقدّم المسند"الخبر" وهو لفظ(سواء)وتأخر لفظ المسـند إليـه(الليـل)وقـد ورد متعـددا بالعطف،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بالجار والمجرور(عليّ). أمّا في المثال الثّاني فنلاحظ تصدر المسند معمول (كان)الثاني لجملته رغم أنّ موقعه الحقيقي التأخير. أمّا في المثال الثالث فقد تصدّر المسند(ظراف)رغم أنّ موقعه الحقيقي التّأخير، أمّا المسند إليه(العاشقون)فقد احتلّ موقع المسند المقدّم،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بتركيب القسم(لعمري)، وفي البيت الخامس، وفي شطره الثاني نلاحظ تأخر المسند إليه الموصوف(الوابل المتبطّح)وتقدّم المسند"الخبر"وقد ورد على صيغة"أفعل"التّفضيل،كما نلاحظ الاعتراض بينهما بالجار والمجرور(منه). وكـذلك الشأن بالنّسبة للبيت الأخير حيث نرى تقديم المسند"الخبر"(يسير)مع أنّ موقعه الحقيقي التّأخير، وبالتّالي تـأخّر

[1] ـ أنظر: Andre Martinet أندري مارتيني: مبادئ اللسانيات، ترجمة سعدي زبير، دار الأفاق، د ط د ت، ص 123.والطيّب دبّة: مبادئ اللسانيات البنوية، ص:111.

المسند إليه"المبتدأ"(الخطب)مع أنّ موقعه الحقيقي التّقديم،كما نلاحظ الفصل بينهما بالجار والمجرور(عليّ)، فالشاعر نتيجة تَعَوّدِه أصبح وقعه يسيرا عليه. والشاعر في كلّ هذا يبرز اختياراته من الامكانات المتعددة التي توفّرها له لغته.

ب/ الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر، وقد تواترت هذه الخاصية الأسلوبية أكثر من سبع مرّات في ديوان المعشّرات، ومثال ذلك:

خدعتهم لّما سلوت تجاهلا	وقلبي **في علم الصبابة** راسخُ	(ص218ب3)
دراري سعدي للأفول تجانحت	فبيضُ الليالي **في عيوني** سودُ	(ص219ب8)
سويداء قلبي للأحبة مترل	وذكرهم **في ظلمة الليل** مؤنسي	(ص223ب10)

يلجأ الحصري أحيانا إلى استعمال هذه الظاهرة الأسلوبية، والأمثلة تبيّن ذلك بوضوح؛ ففي الشطر الثاني من البيت الأوّل نرى الاعتراض بالجار والمجرور(في علم الصّبابة)بين المسند إليه" المبتدأ المعرّف بالإضافة"(قلبي) والمسند "الخبر"(راسخ)، وغرض ذلك هو التخصيص، أي أنّ قلب الشاعر راسخ في علم الصّبابة لا غير، والمثالان المتبقيان غير بعيدين عن المثال الأوّل شكلاً ودلالة.

جـ/ حذف المسند إليه (المبتدأ)، وإثبات المسند (الخبر): تواتر هذا النوع من التركيب في مدوّنة المعشّرات للحصري أكثر من ستٍّ وعشرين مرّة، وبالتالي فهو يمثل ميزة أسلوبية لطريقة الشاعر في نسج التراكيب، ومثال ذلك:

بخيلٌ بأن يحيا القتيل بلحظه	وأن يرد الظمآن بارده العذبا	(ص213ب2)
جليدٌ على الكتمان لو لم تبح به	دموع على خدّيه بالدم تُمزج	(ص216ب4)
رياحينُ ما أحيا الفؤاد بشمّها	قبيل النوى حتّى أُبيح له الهجر	(ص221ب10)
ضلالةُ قلبي وهو عندي هداية	**تزّهُ طرفي** والملاحُ رياضي	(ص226ب6)
فراقٌ نعمن بالتواصل قبله	ولكنّما الأيام ذات صروف	(ص231ب5)
غزالٌ تحلّى بالبهاء وبالسنا	وناهيك من حَلْي له الله صائغ	(ص230ب4)

نلاحظ حذف المسند إليه في صدارة الأبيات؛ ففي البيت الأوّل مثلا يمكن تقديره بـ"هو" وقد كان الغرض من هذا الحذف هو التّحقير لأنّه ورد في أسلوب الذّمّ، أمّا في البيت الثّاني فقد كان حذف المسند إليه بغرض التّعظيم والتّفخيم. أمّا في البيت الثّالث فقد حذف المسند إليه المقدّر بـ "هي" وغرضه إنزال الموصوف مترلة كبيرة إلى جانب تدليله[1]، والأمثلة المتبقية تبرز بوضوح لجوء الشاعر إلى هذه الظاهرة الأسلوبية.

[1] ـ أنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص:142.

د/ اعتماد الجمل الاسمية المنسوخة[1]:تواتر هذا النّوع من التراكيب في مدوّنة المعشرات للحصري إحدى عشرة مرّة وفي ما يلي حصر لوحدات النسخ المستعملة:

وحدة النسخ	تواترها في المدوّنة
لكنّ	2
كأنّ[2]	2
لعلّ	1
كان	2
ظلّ	1
بات	1
لازال	1
عسى	1
المجموع	11

ومن أمثلتها في المدوّنة ما يلي:

ضلوعي على نار من الوجد تنحني **ولكنني جلد القوى متغاضي** (ص226ب9)

طباعي أبت إلاّ التذلّل في الهوى **ولازال خدّي للحبيب بساطا** (ص227ب1)

ظلال الهوى عادت حرورا **فظلت**[3]**في سموم اشتياقي** كدت منه أقيض (ص228ب4)

كأنّي نضار ظنّه الدهر بهرجا فألقاه في نار ليخلص بالسبك (ص233ب2)

ففي الشطر الثاني من البيت الأوّل استعمل الحصري الوحدة المفيدة للاستدراك والنّاسخة(لكنّ)وقد ورد معمولها الأوّل لاحقة متّصلة بها(ـــي)، أمّا معمولها الثاني فقد ورد متعدّدا (جلد القوى، متغاضي). وفي المثال الثّاني نلاحظ الاعتراض بين معمولي الوحدة النّاسخة(لا زال)بالجار والمجرور(للحبيب)فخدّ الشاعر بساط لمحبوبه فقط دون غيره من النّاس، وبالتالي فهو يفيد التخصيص، بينما دلّت الوحدة(لا زال)على امتداد الزمن الماضي إلى الحاضر. وفي المثال الأخير نلاحظ اعتماد الشاعر الوحدة المفيدة للتشبيه والنّاسخة(كأنّ)،ومعمولها الأوّل هو اللاحقة(ـــي) والثاني هو لفظ نضار.

ه/ حالات أخرى متفرّقة، ومن صورها:

الصورة الأولى: التصدير بالحال: و مثالها:

[1] –الإحصاء هنا يتعلّق بالنّواسخ في التراكيب الاسمية البسيطة المثبتة ، أمّا بقية النّواسخ فقد عولجت في مواضعها حسب كل نمط من أنماط التراكيب.

[2] – كانت ناسخة في تركيب ومكفوفة في تركيب آخر.

[3] ـــ وفي رواية النسخة التونسية "فبتّ".أنظر :محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني،هامش ص 228.

ثبوتا على العهد الذي كان بيننا إذا غيّر الأحباب صرف الحوادث (ص215ب6)

هنيئا مريئا في الهوى لكم دمي رضاكم عن الصب العميد رضاه (ص237ب3)

الصورة الثانية: المبتدأ مركّب إضافي، ومثاله:

لمى شفة المحبوب أو ورد خدّه مدى أملي لو تمّ لي ما أؤمل (ص234ب6)

مياه الغوادي والجداول جمّة وأرغب عنها بالدموع السّواجم (ص235ب4)

يبرز المثال الأوّل اعتماد الشاعر تمديد لفظ المسند إليه"المبتدأ"فهو يتركّب من عدّة ألفاظ حتّى أنّه استغرق الشطر الأوّل من البيت، بينما ورد المسند "الخبر" في مطلع الشطر الثاني(مدى أملي) والغرض التعبيري من هذه الإطالة هو التّحديد الدّقيق للأجزاء الموصوفة من المحبوب، أمّا في البيت الثاني فنرى تشكّل المسند إليه من ثلاثة وحدات بل هي لسانيا مشكّلة من ثمان مونيمات أو وحدات مفيدة "حرّة ومقيّدة" دون احتساب وحدة العطف(الواو)، والوحدات الثمانية يمكن الحصول عليها كالتّالي:

المسند إليه(المبتدأ)

ميـــــــاه الـــــــــــغوادي و الـــــجداول

ماء "وحدة حرّة"+ علامة الجمع (مقيّدة) ال التعريف "وحدة مقيّدة" +غادي + علامة الجمع + العطف +ال+ جدول+ علامة الجمع.

أمّا لفظ المسند" الخبر" فقد ورد وحدة مفردة (جمّة)، أمّا عن علّة هذا التمديد في المسند إليه فهو تعدد فكرته أوهي فكرة مركّبة، أمّا الدّلالة التي يقصدها الشاعر فهي لجوؤه إلى ذرف الدّموع رغم وفرة مياه الأنهار كلفا بالمحبوب.

4/ الجمل الاسمية المركبة:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشّرات للحصري ما يزيد عن التسعين مرّة متبوأ المرتبة الثالثة من حيث حجم عدد أصناف التراكيب في المدوّنة السابقة. وفي ما يلي تمثيل للجمل الاسمية المركّبة وأصنافها مع التركيز على الخصائص الأسلوبية المميزة:

أ/ المسند (الخبر)جملة فعلية مع الاعتراض بالجار والمجرور بين طرفي الإسناد

تواتر هذا النّوع من التركيب عشر مرّات في مدوّنة المعشرات للحصري ،كما سنلاحظ من خلال هذا التّركيب ميزة أسلوبية سنشير لها بعد التمثيل بهذا النّوع من التراكيب، ومثال ذلك:

أسير العدى بالمال يفديه أهله و ما لأسير الغانيات فداء (ص212ب2)

أسود الشّرى في الحرب تحمي نفوسها بنجدتها ما لم تعن ظباء (212ب3)

حسان الدّمى تصبو إلى حسن وجهه **وصلد الصّفا من لمس كفّيه يرشح** (ص217ب5)

ذهبت وقد سدّ الفراق مذاهبي **وقلبي إلى نحو الأحبّة يجبذ** (ص220ب2)
شويدن أنس صاد قلبي بلحظه **وطاووس حسن في فؤادي عشّشا** (ص224ب8)
ضلوعي على نار من الوجد تنحني ولكنّني جلد القوى متغاض (ص226ب9)
ذنوبي لعمري غرّقتني فأوبقت وإلاّ فإنّي ثابت القلب جهبذُ (ص220ب6)

نلاحظ في البيت الأوّل الاعتراض بالجار والمجرور(بالمال)بين المسند إليه" المبتدأ المعرّف بالإضافة"(أسير العدى)والمسند "الخبر جملة فعلية"(يفديه أهله)، وكذلك الشأن تقريبا بالنّسبة لبقيّة الأمثلة، وتواتر هذا الصنف من الوحدات التركيبية يجعل منها ميزة لأسلوب الشاعر.أمّا في المثال الأخير فنلاحظ خاصية أسلوبية تبرز في اعتراض الشاعر بالقسم(لعمري)بين المسند إليه(ذنوبي)والمسند المتمثّل في عناصر المركّب الفعلي(غرّقتني)، والغرض من هذا الاعتراض هو التوكيد.

ب/ الجملة الصغرى "اسمية أو اسمية منسوخة"،ومن أمثلتها:

ربيب مقاصير **أبوه وأمّه** **ــ وإن كان أبهى منهما ــ الشّمس والبدر** (ص221ب2)
ربا الوصل قبل اليوم **كنّ حواليا** بأوجه أحبابي فعطّلها الدّهر (ص221ب8)
زحارف دنيانا الأنيقة **أصبحت** **هشيما** كما رثّ الرّداء المطرّزُ (ص222ب1)

ففي المثال الأوّل نلاحظ الاعتراض بالجزء الأوّل"جملة فعل الشرط" من المركّب الشرطي(وإن كان أبهى منهما)بين عنصري الجملة الصغرى؛ المسند إليه المتعدد بالعطف(أبوه وأمّه)والمسند المتعدد هو الآخر بالعطف(الشمس والبدر)، واللذان يشكل مجموعهما(أبوه وأمّه... الشمس والبدر)المسند الذي يكمّل الفائدة مع المسند إليه(ربيب مقاصير)الوارد في صدارة البيت.وفي البيتين المتبقيين نلاحظ أنّ الجملة الصغرى وردت اسميّة منسوخة؛ الأولى بالوحدة (كان)والثانية بالوحدة(أصبح).

5/ الجمل المنفية:

تواتر هذا النوع من التراكيب في مدونة المعشرات للحصري تسعا وثلاثين مرّة، وقد اعتمد الشاعر جملة من وحدات النفي نبرزها في الجدول التالي:

أداة النفي	تواترها في المدونة
لم	13
ما	12
ليس	7
لا	7
المجموع	39

أ/ الجمل المنفية بـــ "لم" :

تواترت في مدوّنة المعشّرات ثلاث عشرة مرّة، ومن أمثلتها:

خواطر قلبي أخبرتني بأنّهم على العهد **لم يفسخْ ودادِيَ فاسخُ** (ص218ب10)

طعمت الهوى في لحظة وشربته **فلم أستطع نحو السّلوِّ نشاطا** (ص227ب3)

نفت عن جفوني النّوم ورق حمائم سكون و**لم يُفْصِحْ لهنّ لسانُ** (ص236ب7)

نعين إليّ البين لا كان يومه فما باله **لم يخل منه مكانُ** (ص236ب8)

تبيّن هذه الأمثلة نهج الحصري في صياغة التراكيب المنفيّة، ففي التركيب المنفي الأوّل نلاحظ تقديم المفعول به المعرّف بالإضافة(ودادي)وتأخير صفة الفاعل(فاسخ) النّائبة عن الفاعل المحـذوف لأنّ التّقـدير"لم يفسـخ ودادي رجل فاسخ".أمّا في المثال الثّاني فيلفت انتباهنا الاعتراض بالنّائب عن الظرف (نحو السّلوّ) بين الفاعـل المقدّر دلالة بـــ (أنا)والمفعول به(نشاطا).وفي المثالين المتبقيين والواردين متتاليين نرى الاعتراض بـين الفعـل والفاعل بالجار والمجرور.

ب/ الجمل المنفية بـــ"ما[1]":

وقد تواترت اثنتيْ عشرة مرة منها ثمان اسمية، وأربع فعلية. وفيما يلي تمثيل ببعض النماذج، يقول الحصري:

أسير العدى بالمال يفديه أهله و **ما لأسير الغانياتِ فداءُ** (ص212ب2)

جميلا **فما فعلُ الجميل بضائع** ولاسيما في الصبّ والصبّ أحوج (ص216ب6)

ظمئت **وما يشفي لِيَ الماءُ غُلَّةً** وأشـــوى (ص228ب4)

كأني للزفير أقـــيظ

كشفت قناعي فيك يا رشأ الفلا **وما كنتُ أرضى** قبل عينيك بالهتك (ص233ب7)

يموت أسير الحب قبل انطلاقه **وما بيد المملوك من أمره شيٌّ** (ص240ب4)

ما يلفت الانتباه هو مزج الشاعر بين التركيبين المنفيين الفعلي والاسمي باستعمال وحدة النّفي(ما)، ففي المثال الثاني مثلا نلاحظ تصدّر(ما)للتركيب متبوعة بالمسند إليه(فعل الجميل)ثمّ المسند الذي ورد مجرورًا لفظًا متـأثرا

[1] ـــ تأتي بأحد عشر وجها منها : أنها حرف نفي لا عمل له،وحرف نفي تعمل عمل ليس "ما الحجازية". أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:386 وما بعدها.

بحركة حرف الجرّ الزائد مرفوع محلا على أنّه خبر المبتدأ. و في المثال الثّالث يعترض الشاعر بالجـــار والمجـــرور (لي)بين الفعل والفاعل(الماء)وغرض ذلك التحديد، فالماء لا يشفي غلّة للشاعر لأنه يعاني من بعد المحبوب. وفي المثال الرابع ورد التركيب المنفي منسوخا بالوحدة(كان)وهذا ما يدلّ على نفي الحدث في الزمن الماضي.

ج/ الجمل المنفية بـــ"ليس[1]":

وقد تواترت سبع مرات في مدونة المعشرات وتراكيبها جميعا اسمية منسوخة، وقد ورد المسند "الخبر" في خمس منها شبه جملة مقدما على اسم "ليس"، ومثالها:

جرى القدر الجاري علي بفرقة **فليس له من داخل الهم مخرج** (ص216ب3)

خليُّون يلحون الشجيَّ على الهوى **وليس لأحكام المحبة ناسخ** (ص218ب2)

ذكرت زمان الوصل فيها متـــــلذّذ **فليس لي عزاء** ولا صبر ولا (ص220ب1)

صحى كل قلب فاستراح من الهوى **وليس لقلبي من هواك خلاص** (ص225ب9)

كبرت على شكوى الزمان وأهله ودهر حؤون **لست عنه بمنفكّ** (ص233ب4)

في المثال الأوّل تقدّم خبر "ليس"لأنّه ورد جارًا ومجرورًا(له)في حين تأخّر اسمها(مخرج)، ولعـــلّ ســـلطة صوت الروي (ج)هو من فرض على الشاعر سلوك هذا الأسلوب، كما اعترض الشاعر في المثال نفسه بالجار والمجرور(من داخل الهمّ) بين معمولي "ليس"، وكذلك الشأن تقريبا للأمثلة(2،3،4).أمّا في المثـــال الأخـــير

[1] ـــ يصنّفها النحويون في نواسخ الجملة الاسمية ، وصنّفتها هنا لدلالتها الصريحة على النّفي وبالتّالي فهي تشترك مع هذه الوحدات "أعني وحدات النّفي"، يراجع ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج4، ص: 366.

نلاحظ أنّ اسم ليس ورد لاحقة متّصلة بالفعل بينما ورد خبرها اسما مجرورا لفظا بحركة حرف الجرّ الزائد(الباء السابقة لـــ ...منفك) مرفوعا محلاّ،كما نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور(عنه)بين معمولي ليس.

د/ الجمل المنفية بـــ"لا[1]":

تواترت سبع مرات منها أربع اسمية وثلاث فعلية، ومن أمثلتها:

لقد ضقت ذرعا بالهوى ثم بالنوى **ولا ذنب لي، لكنني أتجمل** (ص234ب5)

قلى أو وداد أنتم موضع الهوى **فلا سلوة عنكم** وإن جلّ ما ألقى (ص232ب6)

وضقت بهذا الحب ذرعا وحيلة فحتى متى أشكو و**لا تنفع الشكوى** (ص238ب2)

لأنتم وإن خنتم مواثيق عهدنا أحِبة فلبي **لا** **أريـــد بديلا** (ص239ب3)

ففي المثال الأوّل وردت نافية للجنس متبوعة باسمها(ذنبَ)أمّا الجار والمجرور (لي)فهو قائم مقام خبرها المحذوف. أمّا في البيت الثاني فيمكن إعمالها عمل"ليس"أو ما يسمى بـــ"ما الحجازية".

وفي المثالين الأخيرين نلاحظ نفيها لتراكيب فعلية، وهذا ما يعكس صلاحيتها لنفي التركيبين الاسمي والفعلي.

6/ الجمل المؤكدة:

تواتر هذا النوع من التراكيب خمساً وأربعين مرّة في مدونة المعشرات وحلَّ في المرتبة السادسة من حيث أصناف التراكيب المعتمدة في المدوّنة السابقة، وقد تنوعت أدوات التوكيد الموظفة بين "إنّ، أنّ، لام التوكيد، نون التوكيد، القصر، قد، لقد"، والجدول التالي يبرز تواتر وحدات التوكيد المستعملة في هذه المدونة:

وحدات التوكيد		تواترها		الرتبة
القصر	إنّما	4	11	1
	ما + إلاّ	3		
	لا، سوى	2		
	لا + إلاّ	1		
	لم + إلاّ	1		

[1] ـــ وقد وردت نافية للجنس، ونافية عاملة عمل "ليس"، ونافية فقط. أنظر دلالاتها وإعرابها في: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:357 وما بعدها.

قد	6	4
اللّام + قد	3	7
إنّ	10	2
أنّ	8	3
لام التوكيد + نون التوكيد	4	5
لام التوكيد	4	6

وفيما يلي تمثيل لكل صنف من الأصناف حسب وحدة التوكيد المستعملة، وسيكون التركيز على الخواص الأسلوبية لطريقة الشاعر في نسج هذا النوع من التراكيب:

أ/ الجمل المؤكدة بالحرف "إنّ"، وأحيانا بـــ "إنّ + لام التوكيد":

تواتر هذا النوع من التراكيب عشر مرّات في المدونة، وفيما يلي أمثلة عن هذه الجمل المؤكدة خصوصا تلـــك التي تحمل سمات أسلوبية تبرز طريقة الشاعر في نسج هذا الصنف من التراكيب، يقول الحصري:

ظهرت على الحسّاد في الفضل **إنّني** **صميمٌ** وكلُّ الحاسدين وشيظُ (ص228ب10)

رعا الله من يهوي هواي و**إنَّني** **على العهد باقٍ** لا سلُوٌّ ولا غدْرُ (ص221ب7)

ثقي بي على ذا النأي **إني لُمقسمٌ** بعينيك لا أشكو، ولست بحانث (ص215ب5)

ظلمت فؤادي كيف أصبحت دونه وأنت فؤادي **إنّ ذا ليغيظُ** (ص228ب3)

يبرز التمثيل أعلاه طريقة الشاعر في استعمال وحدات التوكيد، ففي المثال الثّاني مثلا يعترض الشاعر بالجـــار والمجرور(على العهد)بين معمولي وحدة التوكيد، وغرض ذلك هو التّخصيص.وفي المثـــالين الأخيريـــن نـــراه يستعمل وحدتين من وحدات التوكيد، هما(إنّ، واللّام)هذه الأخيرة التي وردت سابقة للاسم وفي المثال الثّـــاني سابقة للفعل، وهو في هذا الأسلوب إنّما يؤكد على عهده وصبره على فراق المحبوب.

ب/ الجمل المؤكدة بـــ"أنّ":

تواترت ثمان مرّات في معشرات الحصري، وجاءت هذه الجمل وفق عدة أشكال، وسيبرزها التمثيل التالي:

بعيد على **أنّ الديار قريبة** فحتى متى بالبعد يمزج لي القربا (ص213ب3)

تركت التي من أجلها جد بي السُّرى على **أنَّني أحببتها** وأحبتِ (ص214ب3)

خضعت لمن أصبحت في الحبِّ عبدَه على **أن مجدي في الأعزة باذِخُ** (ص218ب6)

نلاحظ في البيت الأول أن التركيب (الديار قريبة) جاءت مؤكدة بالوحدة "أنّ. أمّا في المثال الثاني فقـــد ورد المعمول الثاني (المسند) لـــ"أنّ" تركيبا فعليا (أحببتها)، أمّا في المثال الثالث فنلاحظ الاعتراض بالحار والمجـــرور بين معمولي "إنّ، حرف التوكيد" كما نلاحظ خاصية أخرى ألا وهي أن كلّ التراكيب المؤكـــدة بـــــ"أنّ" مسبوقة بحرف الجر "على".

ج/ الجمل المؤكدة بـــ"قد + لقد":

وقد تواترت ست مرّات في معشرات الحصري، وفيما يلي تمثيل ببعض النماذج التي تكشف عن أسلوب استعمال الحصري لهذا النوع من التراكيب:

ذممت حياتي كيف أحمدُها **وقدْ** **تركتُ من اللذات ما كنت آخُذُ** (ص220ب4)

شهدنا **لقد أرواك غيثُ عيوننا** وأما الذي استمطرت منه فأعطشا (ص224ب3)

طمعت بأن أسلو الهوى فغلبتَني **وقد ضربتْني مقلتاك سياطَا** (ص227ب5)

الحصري يستعمل وحدة التوكيد(قد)مفردة وأحيانا مسبوقة بـــ(لام التوكيد)كلّ هذا ليؤكد الحدث الذي هو بصدد الإخبار عنه، ففي المثال الثاني مثلاً يؤكد على كثرة ذرف عينيه للدموع.

د/ الجمل المؤكدة بـــ"لام التوكيد + نون التوكيد":

وقد تواتر هذا النوع من الجمل أربع مرّات، ووردت كلها في قافية (لا، لام الألف)، ومثال ذلك قول الحصري:

لأستسقينَّ العينَ غيثاً لرَبْعِكم وإن زاده صوب الدموع مُحوُلاَ (ص239ب1)

لأستنشقنَّ الريحَ شوقا إليكم إذا هي هبَّتْ بُكرة وأصيلا (ص239ب2)

نلاحظ احتواء التركيبين على لام التوكيد المتصدرة ثم نون التوكيد المتصلة بالفعل المضارع، وغرضه التوكيد وهو نوع من الخبر الطلبي حسب تعبير قدماء البلاغيين العرب[1].

ه/ الجمل المؤكدة بـــ"لام التوكيد منفردة":

تواترت هي الأخرى أربع مرات، وقد ذكرت جميعها في قافية (لا)، وهي عبارة عن ثلاث تراكيب اسمية والأخرى فعلية مسبوقة دائما بلام التوكيد، ومثالها:

لأجْرُكُمُ بالوصلِ أفضلُ مغنمٍ بعيشكم رفقا عليه قليلا (ص239ب6)

لأنتم وإن خنتم مواثيق عهدنا **أحبَّةُ قلبي** لا أريد بديلا (ص239ب3)

لأسعفتمُ المشتاقَ لو ذقتم الهوى فأحييتم بالوصل منه قتيلا (ص239ب5)

نلاحظ تصدّر لام التوكيد في المثال الأول متبوعا بالمسند إليه(المبتدأ المعرّف بالإضافة) "أجركم" ثم الاعتراض بالجار والمجرور(بالوصل) بين المسند إليه و المسند، الخبر "أفضل مغنم" المعرف بالإضافة. أما في المثال الثاني فقد تصدّرت لام التوكيد الضمير المنفصل "أنتم" كما نلاحظ الاعتراض بجملة فعل الشرط (وإنْ خنتم مواثيق عهودنا)بين المسند إليه "المبتدأ" (أنتم) والمسند "الخبر" المعرف بالإضافة " أحبة قلبي" المذكور في بداية الشطر الثاني من البيت، ولعلّ غرض الاعتراض هو تذكير المحبوب بأخطائه. أمّا في البيت الثالث فنلاحظ تصدّر لام التوكيد للفعل "أسعف".

[1] ـــ أنظر: علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:153 وما بعدها.

والشاعر يؤكد تراكيبه موظفا لام التوكيد مازجاً بين التركيبين الاسمي والفعلي يؤكد للمحبوب تعلقه به كما هو الحال في المثال الثاني.

و/ الجمل المؤكدة بالقصر المعتمد على (النفي و الاستثناء):

وقد نوّع أبو الحسن في وحدات القصر بين "إنّما"، والقصر المعتمد على النفي والاستثناء(ما، إلا "تواترت 3مرات")و (لا، سوى "تواترت مرّتين")و(لا، إلاّ "مرّة واحدة")و(لم، إلاّ "مرّة واحدة")، ومن نماذجه في مدوّنة المعشرات ما يلي:

يقولون أَقْصِرْ كم فؤادك هائمًا فقلت دعوني، **إنّما يسمعُ الحيُّ** (ص240ب3)

تَهُبُّ رياحُ المسك من نفحاتها **فما استنشقتها الشَّيْبُ إلاّ وشبّتِ** (ص214ب8)

يدي كلّ قتّالٍ وطرفك لا يدي **فلا تخشَ في قتلي سوى الله ياظبيُ** (ص240ب1)

قصر الشاعر السماع على الأحياء باستعمال وحدة القصر "إنّما"، فهو يؤكد بهذه الصيغة سماع الحي دون غيره، وهو في هذا البيت يخرج نفسه من دائرة الأحياء على طريقة الشعراء الغزليين. وفي البيت الثاني يصوغ الشاعر أسلوب القصر باستعمال وحدة النفي "ما" ووحدة الاستثناء "إلاّ"، فالتحوّل من الشيب إلى الشباب مقصور على استنشاق رياح الأحبة كما يرى الشاعر، وإفادة القصر للتوكيد متجليّة من خلال البيت. وفي المثال الأخير شكّل قصرًا بين وحدة النفي "ما"، واسم الاستثناء "سوى" القائم مقام "إلاّ"، فخشية قتل المحبوب للشاعر مقصورة على الله، وهي قصر صفة على موصوف، واعتماد صيغة القصر لاشك في إفادتها التوكيد.

ثانيا: الجمل الشرطية

تواتر هذا النوع من التراكيب ثماني وأربعين مرّة في مدونة المعشرات للحصري، وقد تبوأت المرتبة الخامسة من حيث أصناف التراكيب الموظفة، والنظرة الأولى ــ اعتمادا على هذا الإحصاء ــ تعكس مدى اهتمام الحصري بتوظيف هذا النّوع من التراكيب، وقد نوّع الشاعر في وحدات الشرط الموظفة، والجدول التالي يبين تواتر هذه الوحدات ونوعها في المدونة قيد الدراسة:

وحدة الشرط	تواترها	رتبتها
لَوْ	15	1
إِنْ	15	2
إذا	13	3

لّما	03	4
مَنْ	01	5
لولا	01	6

وفيما يلي تمثيل لبعض النماذج التي تجسد خصائص أسلوبية في توظيف الشاعر لهذا النوع من التراكيب:

أ/ الجمل الشرطية المتصدرة بـــ"لو":

وقد تواترت خمس عشرة مرّة، ومن أمثلتها:

إليكَ **فلو ذُقْتَ الهوى لعذرتني** جُفونك وسنى والفؤاد هباء (ص212ب8)

شَقَّوا بالهوى العذريِّ لو سعدوا به وماتوا **ولو دواهم الوصلُ عيّشَا** (ص224ب6)

هدى اللهُ قلبي للهوى وأضلّه **ولو شاءَ من بعد الضّلال هداهُ** (ص237ب6)

يئِسْتُ من السُّلوان حتى نكرته **فلو أنني غيلانُ ما سُلِيَتْ ميُّ** (ص240ب7)

نلاحظ في المثال الأوّل اقتران جواب الشرط بـــ "اللاّم"(لعذرتني)، وفي المثال الثّاني نـــرى التصـــرّف في عناصر جملة الشرط"تقديم المفعول به(لاحقة بالفعل "هم") وتأخير الفاعل (الوصل)، كما نلاحظ عدم اقتـــران الجواب بـــ "اللاّم". وفي البيت الثّالث يلفت انتباهنا الاعتراض بالجار والمجرور(من بعد الضلال) بـــين فعـــل الشّرط(شاء) وجواب الشرط(هداه) غير المقترن هو الآخر باللاّم. وفي المثال الأخير نلاحـــظ ورود مركّـــب الشرط اسميّا مؤكّدا بوحدة التّوكيد "أنّ"، بينما ورد تركيب جواب الشرط فعليًّا منفيا بـــوحدة النّفي "مـــا"، وللإشارة فإنّ فعل الجواب لم يذكر فاعله وعوّض بنائب الفاعل(ميُّ).

ب/ الجملة الشرطية المتصدرة بحرف الشرط "إنْ"[1]:

تمثّل لهذا النّوع من التراكيب خصوصا تلك التي تحمل بعض الميزات الأسلوبية، يقول الحصري:

ضع السيفَ واقتل مهجتي بمحاجر مراض و**إنْ تختَرْ فغير مِراضِ** (ص226ب4)

عفا الله عن ذا الدهر **إنْ ردَّ شَمْلَنَا** وشعّب منّا كلّ قلب مُصَدِّعِ (ص229ب10)

فداء له نفسي على السخط والرضا وطوبى لنفسي **إنْ بليتُ** وعُوفي (ص231ب8)

قتيل إذا ناديتموه أجابكم له شرق بالدمع، **إنْ ذكر الشرقا** (ص232ب4)

نلاحظ تصدر حرف الشرط "إنْ" في المثال الأول متبوعا بالمضارع المجزوم والفاعل غائب في البنية الصوتية الخطية السطحية موجود في البنية العميقة مقدر بـــ"أنت"، وهذه جملة فعل الشرط، أما جملة الجواب فهي اسمية

[1] – "إنْ" شرطية جازمة تجزم فعلين...أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص: 83 وما بعدها.

خبرها المعرف بالإضافة "غير مراض" أما المسند إليه "المبتدأ" فهو الآخر غائب في البنية السطحية موجــود في البنية العميقة مقدر بــ"هم".

أما في المثال الثاني فالجزء الأول (فعل الشرط) متوفر، أما جملة جواب الشرط فهي محذوفة يدلّ عليها ما سبق، وكذلك الشأن بالنسبة للمثالين المتبقيين، ونشير إلى أن أغلب التراكيب الشرطية المتصــدرة بـــ"إنْ" وردت محذوفة الجواب، وتلك خاصية يسلكها الحصري في التعبير بالتراكيب الشرطية حيث يُقدِّمُ الجواب في أغلــب التعابير.

ج/ الجمل الشرطية المتصدرة بــ"إذا"[1]:

تواترت ثلاث عشرة مرّة في مدونة المعشرات، ومثالها:

إذا كنتَ خِلواً فاعذرِ الصّبَّ في الهوى فما المبتلى والمستريحُ سـ

ثبوتا على العهد الذي كان بيننا **إذا غيّر الأحبابَ صرفُ الحوادثِ**

شعفت بمن يحكي الغزال **إذا رنا** ويحكي قضيب الخيزران **إذا مشى**

طـــــــوال الليالي فيك أرعى نجومها **إذا غشيَ النومُ الجفونَ** فخاطا

نلاحظ أن جملة فعل الشرط جاءت اسمية منسوخة بالناسخ كان، أمّا جملة الجواب فقد جاءت متصدّرة بفعل الأمر (أعذر) المسبوق بالفاء الرابطة لجواب الشرط، والفاعل مقدّر بــ"أنت".

أمّا في المثال الثاني فنلاحظ أن جملة فعل الشرط حدث فيها تغيير في ترتيب وحدات التركيب حيــث تقــدّم المفعول به (الأحباب) وتأخر الفاعل المعرّف بالإضافة (صرف الحوادث). أما جملة الجواب فهي محذوفــة دلّ عليها ما سبق، وكذلك الشأن بالنسبة للمثال الثالث(جملة الجواب محذوفة)، ونشير في الســياق نفســه إلى أن معظم الجمل الشرطية المتصدّرة بإذا وردت محذوفة الجواب (10جمل من أصل 13 جملة).

ثالثا: الجمل الإنشائية

نوّع الحصري في التراكيب الإنشائية التي نسج بها مدوّنته، وفيما يلي وقفات سريعة عند هذه الجمل محــاولين التركيز على الأكثر ورودا منها، والتي حدثت فيها تنويعات أسلوبية.

1/ الجملة الاستفهامية:

[1] – "إذا" ظرفية تفيد المستقبل وشرطية غير جازمة. أنظر: محمد سويرتي: النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم(تقريب توليدي وأسلوبي وتداولي)، ص:105.

كانت أكثر أصناف التراكيب الإنشائية تواترا في هذه المدوّنة؛ حيث تواترت ما يزيد عن الثلاثين مرّة ، وقد نوّع الحصري في وحدات الاستفهام المستعملة حسب ما يتطلّبه المقام والدلالة والجدول التالي يرصد وحدات الاستفهام المستعملة(مرتّبة ترتيبا تنازلياً):

وحدة الاستفهام	تواترها
كيف	08
هل	06
ما	06
متى	04
أيّ	03
أ (الهمزة)	02
أين	02
من	01
المجموع	**32**

أ/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "كيف":

وفيما يلي تمثيل ببعض أنواع التراكيب التي تتصدّرها هذه الوحدات:

جوى تتلظّى ناره في جوانحي **فكيف ينام الليلَ حرّانُ منضجُ** (ص216 ب1)

زبى الأسد أو أشراكها لحظاتها وسيف الردى فيها **فكيفَ التحرُّزُ** (ص222 ب9)

ظلمت فؤادي وأنت فـــــؤادي

كيف أصبحتُ دونه إنّ ذا لغيظ (ص228 ب3)

الناظر في البيت الأوّل يلاحظ تصدّر التركيب الاستفهامي بوحدة الاستفهام"كيف"متبوعة بالفعل المضارع(ينام)ثمّ المفعول به المقدّم(الليل)وأخيرا الفاعل المؤخر(حرّانُ) أو بالأحرى صفة المبالغة القائمة مقام الفاعل ثمّ النعت(مُنْضَجُ)أو صيغة اسم المفعول، أمّا عن الغرض البلاغي لهذا الاستفهام فهو النّفي، لأنّ الذي تتلظى ناره في جوانحه لن يعرف النوم طريقا إلى جفونه، وهذا ديدن الشعراء الغزليين. وفي المثال الثاني وردت (كيف)اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر مقدّم،و(التّحرّزُ)مبتدأ مؤخر[1].وغرضه هو الآخر النفي.
أمّا في البيت الأخير فنرى ورود التركيب الاستفهامي منسوخاً بالوحدة (أصبح) ومعمولها الأوّل ورد لاحقة متصلة بها(ـــتُ)ومعمولها الثاني قام مقامه الظرف المعرّف بالإضافة(دونه). أمّا غرض هذا الاستفهام البلاغي فيخرج إلى الإنكار.

ب/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "هل":

تواترت التراكيب الاستفهامية الاسمية المتصدّرة بـــ "هل" ستّ مرّات في مدوّنة المعشّرات، بينما تواترت التراكيب الاستفهامية الفعلية المتصدرة بـــ "هل" مرتين، ومن أمثلتها:

شربناه فازددنا هياما وغلّة **وهل يطفئ العينان ما شبّ في الحشا** (ص224 ب4)
متى يشتكي المشتاق مما يحبّه **وهل تنفع الشكوى إلى غير راحم** (ص235 ب1)
ظننت بسلواني وجدت بمهجتي **فهل أنت عن فعل المتيّم راضِ** (ص226 ب2)

أوّل ملاحظة يمكن إبداؤها هو وقوع التراكيب الاستفهامية في الأشطر الثانية من الأبيات، وغرض الاستفهام في البيتين الأوّل والثاني هو النّفي.وفي المثال الثالث نلاحظ الاعتراض بالجار والمجرور (عن فعل المتيّم)بين المسند إليه(أنت)والمسند(راض)، وربّما هذا لإبرازه والاهتمام به، وغرضه التضحية بكلّ شيء بغية إرضاء الحبيب.

ج/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "ما":

تواترت التراكيب الاستفهامية المتصدّرة بـــ "ما الاستفهامية" ستّ مرّات في مدوّنة المعشّرات للحصري، وللإشارة فإنّ ثلاثا منها وردت على الصيغة "ما باله"، والثلاث المتبقيات على صيغة أخرى. ومن أمثلتها:

فوا أسفا **ما للمغاني** كأنّها سطور محاها الدهر غير حروف (ص231 ب3)
رحيم لغيري ذا الرخيم كلامه **فما باله ماء** ولي قلبه صخر (ص221 ب6)
منعت ورود الماء والنّار في الحشا **فحتى مَ أصدى مفطرا مثل صائم** (ص235 ب3)

(ما)في المثالين اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ، والاسم بعدها خبر. وفي المثال الثالث نلاحظ حذف ألف(ما)الاستفهامية، وعلّة ذلك لأنها وردت مجرورة بحرف الجرّ(حتّى) السابق لها[2]. وغرض الاستفهام في البيت الأوّل إبداء الحسرة والحزن، وفي الثاني والثالث إنكار على المحبوب صنيعه.

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص: 346 وما بعدها.
[2] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص:133.

د/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بـــ "متى":

تواترت أربع مرّات في مدونة المعشرات للحصري، والملاحظ أنّ وحدة الاستفهام "متى" جاءت في أربع منـــها مسبوقة بـــ "حتّى"، ولعل هذه خاصيّة من خصائص نسج الحصري للتركيب الاستفهامي، ومن أمثلتها:

جفاه الكرى والطيف قد واصل البكا **فحتى متى يبكي** ولا يتفرّج (ص216 ب2)

متى يشتكي المشتاق ممن يحبّه وهل تنفع الشكوى إلى غير راحم (ص235 ب1)

يبرز التمثيل طريقة الحصري في نسج التركيب الاستفهامي مستعملا وحدة الاستفهام(متى)،وقـــد جـــاءت متبوعة في المثالين الأوّل والثّاني بالفعل المضارع، كما نلاحظ في البيت الثاني استفهامًا مزدوجًا تصدرت فيـــه "متى"الشطر الأوّل، بينما تصدرت "هل"الشطر الثاني من البيت نفسه.

ه/ الجمل الاستفهامية المتصدّرة بكل من: (أيّ، الهمزة، أين):

ومن أمثلتها:

لأستحسننّ الذل في طاعة الهوى **وأيُّ محبٍّ لا يعيشُ ذليلَا** (ص239 ب9)

أما لك يا داء المحب دواء بلى عند بعض النّاس منك شفاء (ص212 ب1)

دموعي لها من أربع وحشاشتي وفيها لباناتي **فأين أريد** (ص219 ب9)

غرض الاستفهام في البيت الأول هو التقريـــر. وفي البيـــت الثـــاني ورد الاســـتفهام مركّبـــا مـــن همـــزة الاستفهام(أ)و(ما)النافية، ونلاحظ الاعتراض بتركيب النداء(يا داء المحبّ)بين المسند إليه المتأخر(دواء)والمســـند المتقدم والذي ناب عنه الجارّ والمجرور(لك). وفي المثال الثالث تشـــكّل أســـلوب الاســـتفهام مـــن وحـــدة الاستفهام(أين)الدالّة عن المكان، متبوعة بالفعل المضارع (أريد).

2/ جمل الأمر:

تواترت ستّ عشرة مرّة في مدوّنة المعشّرات للحصري، ويمكن تصنيف هذا النوع من التراكيب حسب صيغة الأمر المستعملة إلى ثلاثة أصناف:

أ/ صيغة فعل الأمر:

تواترت اثنتي عشرة مرّة متصدّرة بقيّة الصيغ، جاء الأمر فيها مسندا إلى ياء المخاطبة أربع مرّات ومســـندا إلى واو الجماعة خمس مرّات، وإلى المخاطب المفرد المذكّر ثلاث مرّات، ومن أمثلة ذلك:

ثقي بي على ذا النأي إنّي لمقسِمٌ بعينيك لا أشكو، ولست بحانث (ص215 ب5)

صِلوا في الهوى يقتصّ منكم جريحكم فقد قال ربّي (والجروح قصاص) (ص225 ب10)

ضعِ السّيف و**اقتل** مهجتي بمحاجر مراض وإن تختر فغير مراض (ص226 ب4)

وواضح أنّ الأمر بمختلف اللواحق من الضمائر المتصلة به موجّه إلى المحبوب الذي يخاطبه الشاعر بصيغة المخاطبة المفرد المؤنّث (كالمثال الأوّل)، وأحيانا يوظّف ضمير الجمع"كما هو الحال في المثال الثّاني"، وأحيانا المخاطب المفرد المذكّر "المثال الثّالث" كما نلاحظ تعدد صيغة فعل الأمر في المثال الثّالث.

ب/ المصدر النائب عن فعل الأمر + المضارع المقترن بلام الأمر:

ومثاله:

عِذارك مسك أذفرٌ في أنوفنا **فشوقا** إلى مشمومك المتضوّع (ص229 ب8)

ضمنت بأني لست أسلو عن الهوى وحكّمته **فليقض** ما هو قاض (ص226 ب7)

يبرز المثال الأوّل اعتماد الشاعر المصدر النّائب عن فعل الأمر صيغة للأمر وهو كلمة(شَـوْقاً)وهو أمر حقيقي غرضه تلهف الشاعر إلى رائحة الحبيب. أمّا في المثال الثّاني فنلاحظ استعمال لام الأمر كسابقة للفعل المضارع(فَلْيَقْضِ)والفاعل مقدّر بـ"هو" ثمّ(ما)الموصولة "مفعول به"متبوعة بجملة الصّلة الاسمية.

3/ جملة النداء:

تواترت عشر مرّات في مدوّنة المعشّرات للحصري، والملاحظ أنّ معظم جمل النداء وردت محذوفة الأداة؛ ، ووردت ثلاث جمل بالأداة وجملة واحدة وردت بصيغة الندبة "وا"، ومن أمثلتها:

خليليّ إنّ النار في مشرفيّة لها فتكات المرد وهي مشايخ (ص218 ب4)

زمانَ الصّبا لله درّك لم تزل مواعيد من نهوى لنا فيك تُنجز (ص222 ب2)

فراتَ الحمى من لي بتبريدك الحشا ودونك صور من قنا وسيوف (ص231 ب9)

كشفت قناعي فيك **يا رشأ الفلا** وما كنت أرضى قبل عينيك بالهتك (ص233 ب7)

فوا أسفاً ما للمغاني كأنّها سطور محاها الدّهر غير حروف (ص231 ب3)

يذكّرنا حذف حرف النّداء في المثال الأوّل بأسلوب الشعراء السابقين كامرئ القيس، وأبي تمام، والمعري،[1] حيث كانوا كثيرا ما يلجؤون إلى هذه الصيغة في ندائهم، وقد تكون نوعًا من الاختصار عند اللغويين القدامى؛ يقول ابن يعيش(لأنّ الحروف إنّما جيء بها اختصارًا ونائبة عن الأفعال، فـ "ما" النافية نائبة عن أنفي...وحروف النداء نائبة عن أنادي، فإذا أخذت تحذفها كان اختصار المختصر وهو إجحاف، إلاّ أنّه قد ورد فيما ذكرنا لقوّة الدلالة على المحذوف، فصارت القرائن الدالّة كالتّلفظ به)[2]. وفي المثالين الثاني والثالث نلاحظ الاستغناء نطقًا وخطًّا عن وحدة النّداء(يا)وإثبات المنادى المعرّف بالإضافة في مطلع البيت، والشاعر

[1] ــ جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنيّة في مختارات البارودي(ملامحها وتطورها)، مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2008م، ص: 258.

[2] ــ ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1، ص: 362.

ينادي زمان الصّبا شوقاً إليه، أمّا في المثال الرابع فوحدة النداء مثبتة وهي "يا" وكان المنادى "رشأ الفلا" رمـــزًا للمحبوب. وفي المثال الأخير نلاحظ استعمال أسلوب الندبة، حيث (وا)حرف نداء للندبة[1]، و(أسفًا)منـــادى منصوب وعلامة نصبة الفتحة، فالشاعر يبدي حسرته ـــ على طريقة الجاهليين ـــ على أطلال الأحبّة، والتأثر واضح بالشعراء المشارقة في هذه النقطة.

4/ جملتا (الدّعاء "تواترت أربع مرّات"، والقسم "ثلاث مرّات")

ومن أمثلتها في المدونة، يقول الحصري:

حسدت عليه **قاتل الله حاسدي** فضنّ به الدهر الذي كان يسمح (ص217 ب6)

لعمري لو قبلته كيف أشتهي لأعطيته دنياي لو كان يقبلُ (ص234 ب7)

5/ الخوالف[2]:

أ/ خالفة الإخالة: ويسميها النحاة اسم الفعل تواترت ثلاث مرّات.

ب/ خالفة التعجب: ويسميها النحاة صيغة التعجب تواترت مرّتين.

ج/ خالفة المدح والذم: ويسميها النحاة فعلي المدح والذم وردت مرّة واحدة.

ومن أمثلتها في مدونة المعشرات:

ظننت بأن الدهر يبقى مسالما **وهيهات حرب النائبات كظوظُ** (ص228 ب6)

أصابت فؤادي أسهم اللحظ إذ رمت **فلله قتلى الأعْيُنِ الشهداءُ** (ص212 ب10)

رياحين **ما أحيا الفؤاد بشمها** قُبيلَ النّوى حتى أبيح له الهجْرُ (ص221 ب10)

فداء له نفسي على السخط والرضا **وطوبى لنفسي** إن بُليتُ وعُفي (ص231 ب8)

فلفظ (هيهات)هي خالفة الإخالة وهي اسم فعل ماض بمعنى "بَعُدَ"، فالشاعر يظن بأنّ الدهر مسالم، لكـــن هيهات فسرعان ما ينقلب الأمر، والحياة التي تضحكنا سرعان ما تبكينا. وفي البيت الثاني نلاحـــظ اســـتعمال خالفة التعجب السماعي (للّه ...)فاللاّم حرف جرّ متعلق بخبر محذوف تقديره "موجود" ولفظ الجلالة "اللّـــه" مجرور بالكسرة الظاهرة، والمسند إليه المتأخر هو اللفظ المركّب (الشهداء).

وفي المثال الثّالث وظّف الشاعر التّعجب بصيغة"ما أفعل" في قوله(ما أحيا الفؤاد بشمّها)فالأفئدة تحيـــا بشـــمّ رائحة الأحبّة الذين شبّههم الشاعر بالرياحين في مطلع البيت. وفي البيت الأخير يســـتعمل الشـــاعر خالفـــة

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص:451.

[2] – أنظر: تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها، ص:113 .

المدح(طوبى)وهي لفظ بمعنى الجنّة والسّعادة وهو ملازم للابتداء، ولا يكون خبره إلاّ متعلق حرف جرّ وهو هنا اللاّم المتصلة بلفظ(نفسي)[1]، فـ (طوبى):مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمّة المقدّرة على الألف للتّعذر. (لنفسي): اللاّم حرف جرّ مبني على الكسر لا محلّ له من الإعراب متعلّق بخبر محذوف تقديره كائن.(نفسِ): اسم مجرور وهو مضاف و(الياء)مضاف إليه مجرور [2].

6/ التنديم والتلويم، ومثاله:

ذمام الهوى يُرعى **فهلاّ رعيته**	وكنت بقربى من نوى أتعوذُ	(ص220 ب7)

وردت(هلاّ)سابقة للفعل الماضي وبالتّالي فإنّ وظيفتها الدلالية تنحصر في التنديم و التلويم "أي للوم على ترك الفعل"[3]، فالشاعر يعاتب المحبوب ويلومه على عدم الوفاء بالعهد.

الخلاصة:

أسفرت الدراسة النحوية لمدوّنة المعشرات لأبي الحسن الحصري القيرواني عن جملة من النتائج نحاول إجمالها في ما يلي:

ـــ اعتماد الحال المفردة في التراكيب الفعلية البسيطة المثبتة، وكان ذلك بغرض تبيان الشاعر لحالته النفسية، فهو يعاني الاشتياق والذلّة للمحبوب.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين طرفي عملية الاسناد "المسند إليه والمسند ، الفعل والفاعل أو نائب الفاعل"، ويحدث ذلك بغرض التحديد أو التخصيص.

ـــ تقديم الجار والمجرور أو الظرف على المسند إليه والمسند، وقد رأينا بروز هذه الخاصية في المخمس، وهي تتأكد في مدوّنة المعشرات، وكان ذلك بغرض التحديد أو تحديد المدّة الزمنية أو الاهتمام بأمر المتقدم.

ـــ اعتماد "كم" الخبرية المفيدة للكثرة، وهي ظاهرة متوافرة في المجموع الشعري للحصري، ودلّت في المعشرات عمومًا على كثرة ترويض الهوى للمحبّين.

[1] ـــ أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ص:264.
[2] ـــ السابق، الصفحة نفسها.
[3] ـــ السابق، ص:438.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور بين المنعوت والنّعت، وهو يماثل سابقيه من حيث الغرض(التحديد حينًا، والالتزام بسلطة صوت الروي حينًا آخر).

ـــ الإكثار من استعمال اللاحقة (ـــتُ)الضمير المتصل بالفعل، وهو يبرز اعتماد الشاعر على الوظيفة الانفعالية التي قال بها اللساني الروسي "رومان جاكبسون".

ـــ جملة مقول القول كجملة صغرى؛ كان لها بروز في الجمل الفعلية المركبة، وهي تعكس الحوار المفترض الدائر بين الشاعر والمحبوب من جهة، والشاعر والناس والعاذلين من جهة ثانية، كما يلفت انتباهنا تنويع الشاعر في فعل القول وأشباه أفعاله،وهي(قال، وقّع، نادى، جاوب).

ـــ تقديم المسند(الخبر)على المسند إليه(المبتدأ)في التراكيب الاسمية البسيطة المثبتة، ويحدث هذا لغايات نحوية ودلالية.

ـــ الاعتراض بمركّب القسم(لعمري)بين المسند(الخبر) المتقدم، والمسند إليه(المبتدأ المؤخر)، وحدث ذلك بغرض التأكيد.

ـــ حذف المسند إليه وإثبات المسند في التراكيب الاسمية البسيطة والمركّبة، وهي خاصية أخرى بارزة في شعر أبي الحسن ليس في المعشرات فحسب، بل في مجموعه الشعري، ويكون موقعها عمومًا في مطالع الأبيات.

ـــ تمديد لفظ المسند إليه(المبتدأ)، (يأتي مركّبًا من عدّة ألفاظ)، بينما يرد المسند(الخبر)وحدة مفردة، أمّا عن علّة هذا التمديد، فهي أنّ فكرة المسند إليه تأتي مركّبة.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو بتركيب القسم في الجملة الاسمية المركّبة بين المسند إليه، والمسند المركّب (جملة فعلية)، وقد يرد ذلك بغرض التحديد أو التأكيد على التوالي.

ـــ التراكيب الشرطية المتصدرة بـ (إنْ)وردت محذوفة الجواب، يدلّ عليها ما سبق، وهي خاصية يسلكها الحصري في صياغة هذا الصنف من التراكيب.

ـــ جلّ التراكيب الاستفهامية المتصدرة بالوحدة(هل)وقعت في مستهل الأشطر الثانية من الأبيات، وجاءت مزيجًا بين المركبين الفعلي والاسمي، وتراوحت أغراضها بين النفي والاستعطاف.

ـــ اعتماد المصدر النّائب عن فعل الأمر صيغة للأمر، وهو لفظ(شوقًا)، وهذه الصيغة وردت منفردة عمّا ورد في "المخمس" و"يا ليل الصب"في صياغة تراكيب الأمر.

ـــ حذف حرف النداء في كثير من تراكيب النداء، ويرد ذلك عمومًا في مطالع الأبيات كما مثّلنا به أثناء الدراسة التفصيلية، كما نلاحظ أنّ المنادى يقع عمومًا معرّفًا بالإضافة.

الفصل الثالث

➢المستوى الدّلالي من منظور:
أساليب التصوير والحقول الدلالية

أوّلاً : من منظور أساليب التصوير

1/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة التشبيهية.

2/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة الاستعارية.

3/ تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي.

أوّلاً: المستوى الدّلالي من منظور أساليب التصوير[1].

تمهيد (بين التشبيه و الاستعارة):

[1] ــ اقتصرت على تناول الصورتين التشبيهية والاستعارية باعتبارهما المقومان الأساسيان للصورة الفنية عند كثير من الدارسين ومنهم: جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

سأحاول التوقف عند نوعين مهمّين من أنواع الصورة ــ في مدونات أبي الحسن ــ وهما التشبيه والاستعارة، والتحليل والتمثيل سيكشفان ــ دون شك ــ عن أسلوب استعماله للصورة خصوصًا في غرضي الرثاء والغزل، وفي البداية نحاول التوقف عند نوعي الصورة السابقين:

(التشبيه: التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال...والتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد. وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدّى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه. والدليل البيّن على ذلك هو حذف الأداة والمشبه في الاستعارة ايهامًا أنّ المستعار له قد أصبح عين المستعار منه...)[1].

(ولاشك في أنّ تشبيه الشيء بغيره يهدف إلى تقرير المشبّه في النّفس بصورة المشبه به أو بمعناه...فبلاغة التشبيه ــ إذًا ــ في تحقيق ما أريد به، من التحقيق بين الشيئين أو الوقوف على مدى التقريب بينهما؛ إذ أنّه كلّما كان التشبيه محقّقًا للغرض الذي اجتلب من أجله كان أبلغ وأعلى، ويزيده بلاغة من طرافة وإبداع)[2].

(أمّا الاستعارة فهي علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة...فإذا كنّا نواجه ــ في التشبيه ــ طرفين يجتمعان معًا، فإنّنا ــ في الاستعارة ــ نواجه طرفًا واحدًا يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه...)[3]

يقول صلاح الدين عبد التواب(وللاستعارة تركيب يحمل على تخيل صورة جديدة، وروعتها فيما تضمنته من تشبيه خفيّ مستور...فإنّا نرى الاستعارة خطوة أبعد في التخيّل، الذي يعبّر عن تأثرنا بمظاهر الحياة والأحياء تعبيرًا حافلاً بمختلف المشاعر والأحاسيس...)[4].

وفي خاتمة هذا التمهيد أقول أنّ بحث الصورة الشعرية[5] سيشمل كلّ شعر أبي الحسن الحصري بمختلف أغراضه، وهذا قصد محاولة الإحاطة بجميع جوانب الصورة في الأغراض التي نسج وفقها، وهي(الغزل، المدح، الرثاء)، أمّا منهج الدراسة فيقوم على الاستفادة من الدراسات العربية التراثية منها والحديثة، هذه الأخيرة التي تأثرت بمنهج الغربيين في هذا الصنف من الدراسات.

---

[1] ــ كلام مأخوذ عن المرجع السابق بتصرّف، أنظر: ص:172.

[2] ــ صلاح الدّين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م، ص: 44، 45.

[3] - جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 201.

[4] - صلاح الدّين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص: 59.

[5] – استفاد بحثي من: علي الغريب محمد الشنّاوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب الطبعة الأولى2003، ص:57 وما بعدها، وزكيّة خليفة مسعود: الصورة الفنّية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1999م.

وفي ما يلي أشرع في الجانب التطبيقي لأنّه محور دراستي مبتدئًا بمصادر الصورة التشبيهية فمصادر الصورة الاستعارية للأغراض الشعرية الأكثر تواترًا في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني.

1/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة التشبيهية:

أ/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر الغزل (المخمّس وبعض النصوص بعده، المعشرات).

عموم جنس المحبوب:

(النساء شوادن[1]، النساء شوارد).

تخصيص جنس المحبوب:

(الحبيب رشأ " تواتر مرّتين"، الحبيب غزال "[2]تواتر ثلاث مرّات"، الحبيب غزال الأنس، الحبيب ظبي "تواتر مرّتين"، الحبيب شويدن أنس)

نلاحظ بأنّ الصورة الموظفة تقليدية تتوافق بل تنطبق على مصادر الصورة في الشعر المشرقي.

استلهام صور لأعضاء من جسم المحبوب أو الشاعر ذاته:

(العيون صوارم، العين حسام، عينا الحبيب سيف "تواتر أربع مرّات" المقلة سيف، العيون سهام، مقلة الحبيب سياط يضرب به الشاعر، عينا الحبيب استعمار يغزو، العيون تقتل "تواترت مرتين" ، لسان الشاعر سيف...الخ).

نلاحظ بأنّ بعض مصادر الصورة **مستمدّة من بيئة الشاعر الحربية بما تحويه من أسلحة.**

(الحبيبة كحور العين)، (الحبيب هاروت)، (عين الحبيب كعين هاروت)نلاحظ بأنّ الصورة **مستمدّة من الثقافة الدّينية للشاعر.**

(الحبيب بدر التّمّ في الجمال (تواترت مرتين)، (الحبيب شمس)،(وجه الحبيب هلال وروض)،(العينان نرجسيتان)[3] (تواترت مرتين).

(خدّ الحبيب كثيب وتفاح "تواتر مرّتين" وورد[4]وشقائق وثوب مطرّز وبساط ...الخ)، (أسنان الحبيب ضواحك أزهار)، (الثديان رمانتان)[1]، (فخذ الحبيبة كثيب وأريكة) صور الشاعر كما نرى **مستلهمة في عمومها من بيئة**

---

[1] – جمع شادن، وهو ولد الظبية، أنظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط، م2، ص: 285.

[2] – وهو من التشبيهات المتواترة عند العرب قديما، أنظر: المبرد: الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت ،(د ط، د ت)، ج2، ص:55.

[3] – أنظر: أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ص:257.

[4] –تواترت صورة تشبيه الخدّ بالورد (وهو تشبيه حسّي) في الشعر العربي، أنظر على التوالي: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،ط1، 1419هـ ، 1998م، ص:76. الخطيب القزوينيّ: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، 1424هـ، 2003م، ص:168. ويعلّق المبخوت على هذا التشبيه بأنّه استلزام للخد بالحمرة الصافية، يقول فنستدلّ بذلك على صفاء حمرة الخدّ، أنظر: شكري المبخوت: الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر، ط1، 2006م، ص: 116.

الشاعر الطبيعة.

(السماء والأرض والمصنوعات)، فالحصري يعايش هذه الطبيعة ويعشق مظاهرها وبالتالي يستلهم بعض صورها ليخلعها على المحبوب.كما نلاحظ ظهور نوع من الغزل الحسّي أحيانا رغم أنّ الشاعر عالم قراءات، ولعلّ حياة الشباب للحصري هي التي فتحت له مجال القول في مثل هذه الموضوعات، كما قد يكون لإعاقة عدم الإبصار وعدم صبره على أذى النّاس دور مهم في سلوك مثل هذا النهج الذي سنعتبره نوعًا من التنفيس النفسي.

(الشاعر نضار)،(خدّ الحبيب تِبْر وياقوت وإبريز)، (ثغر الحبيب درّ)، (ثنايا الحبيب لؤلؤ)، (العذار زمرّذ)، (كلام الحبيب درّ ولؤلؤ منظوم)، (الدّموع لؤلؤ منثور)، (الدّموع درر)الشاعر هنا يتّخذ **من المعادن الثمينة مادة يستمدّ منها صورا لبعض أجزاء جسم المحبوب.**

(ذوائب الحبيب مسك)، (ريح الحبيب مسك أيضا)، (عذار الحبيب مسك)نلاحظ تحوّل الحصري إلى **المشمومات**[2] ويبدو أنّ المسك هو المادة المفضلة للشاعرــ كما هو الحال عند غيره من شعراء عصره ــ (ريق الحبيب خمر)[3]، (ريق الحبيب حلاوة)، (ألحاظ عين الحبيب خمر)، (ألحاظ عين الحبيب مسكرة)من المشمومات إلى **التّذوق**[4]، وكأنّ الشاعر يريد أن يلبي رغبات كلّ الحواس، ولعل نفسية الشاعر المصابة بالقصور البصري لجأت إلى التّعويض عن هذه الحاسة ببقية الحواس.

الصور الموظفة لإبراز معاناة الشاعر العاطفية:

(الحبّ أسْر)، (الشاعر أسير في يد الحبيب "تواتر مرّتين")، (الشاعر ذليل في طاعة الهوى)، (المحبوب قائد لقلوب العاشقين). يبدو العاشقون–والشاعر واحد منهم – ذليلين أمام المحبوب، فقد أسَرهم بجماله، "وهذه عادة الشاعر العربي المحبّ الذي يصف حرارة أشواقه وحبّه وهيامه، وما يتعرّض له من صدّ وهجران من طرف المحبوب..."[5].

الدّموع ديدن الشاعر المحبّ:

---

[1] – وهو من التشبيهات المألوفة عند الشعراء العرب، أنظر: أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 258.

[2] – يبدو ولع الشاعر بالمشمومات واضحا – ولعلّه نوع من التّعويض عن القصور البصري–، يقول الحصري:

عذارك مسك أذفر في أنوفنا فشوقا إلى مشمومك المتضوّع (ص229ب8)

غرير شممت المسك من فيه سحرة فقلت له : هل أنت للمسك ماضغ (ص230ب5)

[3] – أنظر: السكّاكي: مفتاح العلوم، ص:333.

[4] – المرجع نفسه، ص:335، وأبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ص252، وأبو الحسن حازم القرطاجّني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت1986، ص:357.

[5] – أنظر: بشير خلدون:الحركة النقدية على أيّام بن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر،1981، ص:74.

لا يكاد يخلو نص من نصوص(معشرات الحصري الغزلية)من لفظ دموع، وسنرى تواتر هذا اللفظ بوضوح في التحليل الدّلالي، فالشاعر دائم المعاناة من هوى المحبوب، ويترجم هذه المعاناة بالدّموع التي يذرفها.وقد رسم الحصري للدّموع صورا متعددة نذكر منها على سبيل المثال:

(دموع الشاعر بحـــر"تواتر مرّتين")،(دموع الشاعر ينابيع غمرت ربع المحبوب حتّى أضرّ به السقي)، (دموع الشاعر كاللآلئ التي تناثر عقدها)،(الدّمع جمان في تناثره)،(الدّموع درر)،(عبرات الشاعر كاللؤلؤ المنثور)،(الدّموع عقيق)... دموع الشاعر المحب استلهم لها في غزارتها (البحر، الينابيع، اللآلئ التي تناثر عقدها، دُرَر، جمان، لؤلؤ، عقيق" بمعنى دم")، وهذه الصّوّر-كما نرى- مستمدة من **الطبيعة المائية، والجواهر والمعادن النفيسة**، وأخيرا الدّموع عقيق، وهذا ما يعكس نفسية الشاعر المتألمة بفعل صدود المحبوب، واللفظان نفسهما سيتكرران ـــ كما سنرى ـــ في مجال الرثاء.

ب/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر المدح(متفرقات، يا ليل لصبّ)

(الممدوح وقومه بحار "تواتر مرّتين")، (الممدوح نجم)،(الممدوحان قمران)، (الممدوح شمس "تواتر مرّتين")، (الممدوح مصباح)، (الممدوحون دُرر، والورى صدف البحر)، (الممدوح عيد)، (الممدوح حُسْن)، (الممدوحان مهنّدان)، (الممدوح ليث "تواتر مرّتين"[1])، (الممدوح أسد الشرى[2])، (الممدوح كأنّه الإمام مالك)، (مدينة ريّا كطيبة "المدينة المنوّرة")، (الممدوح الدّنيا والدّين)، (الممدوح ملك أعلى)، (الممدوح مولى والشاعر عبد)، (ذكاء الممدوح كالنّار في تجلية ظلم الشبهات)، (أخلاق الممدوح جنّة وزهر)، (أقلام الممدوح أسل)...**فهي صور مستلهمة من بيئة الشاعر الطبيعية.**

(بحر، نجم، قمر، شمس)، وهي صور تقليدية طالما ردّدها الشعراء المشارقة.

(الممدوح غيلان[3] الشعر، وقدامة بن جعفر[4]، والجرمي[5]، والمبرد[6]، والخليل[7])...**فهي صور تعكس ثقافة الشاعر الشعرية والنقدية والنحوية والأدبية واللغوية.**

[1] – مدح الأمراء بـــ(الكرم "بحر" والشجاعة "مهنّد، ليث ") أمر تناوله النقاد ؛ أنظر: أبو الحسن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:170.

[2] – تشبيه الممدوح بـــ (بحر، بدر، شمس، أسد)من التشبيهات المألوفة عند الشاعر العربي، أنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:29.

[3] – غيلان، ذو الرمة صاحب مية من مشاهير عشاق العرب وشعرائهم، أنظر: محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص:145(هامش الصفحة).

[4] – قدامة بن جعفر: صاحب كتاب نقد الشعر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – أبو عمرو صالح بن إسحاق الجرمي النّحوي، صاحب كتاب المختصر في النّحو، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] –أبو العباس المبرد صاحب كتاب الكامل في اللغة والأدب، المرجع نفسة، الصفحة نفسها.

[7] –الخليل بن أحمد الفراهيدي، صاحب معجم العين والعروض، المرجع نفسه، ص:146.

ج/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر الرثاء(اقتراح القريح و ذيل اقتراح القريح):

كان الابن الفقيد هو الموضوع الأكثر تواترا والمعتمد من الشاعر، فقد استلهم له الشاعر صورا متعددة من العالم الطبيعي بمحتويات سمائه وأرضه وحيواناته وطيوره ومعادنه وجواهره، وفي ما يلي أورد أمثلة عن الصور التي خلعها الشاعر على الابن:

الابن والأجرام السماوية:

المشبه	المشبّه به	تواترها في(الاقتراح وذيله)[1]
الابن	**هلال**	4مرّات
	قمر	مرّة واحدة
	نجم	مرّة واحدة
	بدر	مرّتين
	شمس	مرّتين
أنت (الابن)	**عسجد سبيك**	مرّة واحدة

فموضوعات الصوّر التشبيهية ـــ كما نلاحظ ـــ مستلهمة من بيئة الشاعر الفلكية التي طالما ردّد فيها بصره متأملا. (الابن شبل غاب)،(الابن رشا)،(ابن تسع يحكي ابن تسعين رأيا، الابن كالشيخ في الوقار)،(الابن قطب المعالي).

من البيئة الطبيعية ينتقل الشاعر إلى الحيوانات، فكان "الشبل "الصورة المناسبة للابن الفقيد، وهي صورة تقليدية.

الابن سلاح ونور وسراج:

أشكال المشبه	المشبّه به	تواترها في المدوّنة
الابن	**صارم**	مرّة واحدة
	رمح	مرّة واحدة
	حسام	مرّتين
	درع	مرّة واحدة
	سيف	مرّة واحدة
ضمير الغائب(هو) الابن	**حسام**	مرّتين

[1] – المقصود: ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح بداية من ص:273 إلى 454، وديوان ذيل اقتراح القريح واجتراح الجريح، بداية من ص: 455إلى ص: 490.

الضمير المتصل(ـــه)"الابن"	**فولاذ في سيوف الهند**	مرّة واحدة
نفاذ الابن	**نفوذ السهم**	مرّة واحدة
أقلام الابن	**أسل**	مرّة واحدة
(هو،التّاء في"كنت")	**سراج**	مرّتين
لمحة من سناه	**مصباح ليلي**	مرّتين
عبد الغنيّ	**نور العين**	مرّة واحدة
	هدى للقلب	مرّة واحدة
	طيب للعيش	مرّة واحدة

نلاحظ بأنّ الصوّر التي انتقاها الشاعر لولده مستمدّة من بيئة الشاعر (الحرب ووسائلها) والابن بعد ذلك نور الشاعر وسراجه في الاهتداء، ثم هو هدى للقلب وطيب للعيش.

الابن والطّبيعة:

المشبه أو أجزاؤه	**المشبّه به**	**تواترها في المدوّنة**
الابن	زرع[1]	مرّتين
عبد الغنيّ	روض من الحسن	مرّة واحدة
	ريحانة النّفس	مرّة واحدة
وجهه ومنطقه	جنتان أينعتا	مرّة واحدة
فكّاه	الجنتان	مرّة واحدة
قبر الابن	روض	مرّة واحدة

(الابن كأنّه سطيح في العلم)، (كأنّه في السبع القراءات طاهر[2])، (وفي الشعر غيلان)، (وفي الفقه أصبغ[3])،(كلام الابن درّ)، (صوت الابن كصوت داوود)، (قراءة الابن كنغمات داوود)، (فصاحة الابن كفصاحة همّام[4])،(له مقول قيس).(ثراك مسك)، (ريّاك مسك).

[1] –وهو تشبيه قرآني.

[2] – الرّاجح أنّ المقصود هو:طاهر بن عبد المنعم ابن غلبون شيخ أبي عمرو الدّاني ومؤلف كتاب (التّذكرة)في القراءات الثماني، توفي في شوال سنة399هـــ. (أنظر مدونة أبي الحسن الحصري ص: 404 ب8) و ما ورد في هامش الصفحة نفسها.

[3] – هو أصبغ بن الفرج من كبار فقهاء المالكية، توفي سنة 225هـــ. (أنظر مدونة أبي الحسن الحصري، ص: 404 ب8).

[4] – المقصود: همّام بن غالب، الفرزدق، أنظر: :محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني ، هامش ص:365.

إذا كانت الصوّر السابقة محورها الابن منفردا، فإنّ الصور التالية تتناول الابن والأب وأحيانا الزوجة وتارة الشاعر وقومه، وتارة الشاعر وأعداؤه:

(كلانا "الأب و الابن" مثل القتيل خضيبا)، (الأب جسم و الابن روح)، (الأب حسام والابن غرار)، (الشاعر سيف والابن مضاء)، (الابن يوسف والأب يعقوب "تواتر مرّتين")[1]، (الشاعر و قومه بدور)،(الشاعر وقومه أُسْد)،(الشاعر زرع والعدى جراد)، (كأنّي من أذى أناس بين ذباب وبق).

(الأب بدر و الزوجة شمس والابن هلال[2])،(هم "الأطباء" عمش).

المشبه	المشبّه به	تواترها في المدوّنة
الضمير	**أورق(ورقاء)**	مرّتين[3]
(أنا "الشاعر")+الضمير(ـــي)	**طائر**	مرّة واحدة
	ليث	مرّة واحدة
	نضار	مرّة واحدة
	ذهب محض	مرّة واحدة
	حمزة	مرّة واحدة
	الأحوص	مرّة واحدة
الأب(الشاعر) مع التنويع في الضمير	**غيلان**	مرّة واحدة
	ثكلى	مرّة واحدة
الضمير المتصل(ـــها) "أم الابن"	**حيّة تسعى**[4]	مرّة واحدة

[1] – يقول الحصري: كيوسف لكنّني كيعقوب حزنا وبث (ص 292ب 2)
شبه من قطّعت لمرآه أيد والذي أعتدته للقطع متك (ص 352ب 12)
وكأنّي يعقوب بثّا وحزنا فإلى الله مثل شكواه أشكو (ص352ب13)
نلاحظ بأنّ صورة الابن – في البيت الثاني – وردت بصيغة الكناية.

[2] – يقول الشاعر:
وكنت وتلك التي وهي حبلها فانتكث
كبدر وشمس معا وكان هلالا ثلث (مدوّنة الحصري،ص:292ب6،5)

[3] –وردت مرّة بصيغة المذكر في قوله: أنا كـــالأورق أشتـــكي فقـــد إلـــف وأفـــرخ (ص306ب3).
ومرّة بصيغة المؤنث في قوله: حالفـــت فيك الـــبكا كأنّـــي ورقاء تبكي عـــلى فراخ (ص463ب6).

[4] – الصورة مأخوذة من القرآن الكريم" قصة عصا موسى" ، قال تعالى: ﴿قَالَ أَلْقِهَا يَـٰمُوسَىٰ ۝ فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ۝﴾ سورة طه، الآيتان(19، 20) (القرآن الكريم، الآية منقولة من برنامج ورد).

الحكمة:

(النّاس في الدّنيا مثل العصافير في الفخاخ)، (الموت كأس).

الثقافة اللغوية والأدبية والنقدية والدينية من مصادر الشاعر في نسج الصورة:

(كلام الابن مقول قيس)، (فصاحة الابن كفصاحة همّام[1])، (عمر الانسان مثل روم أو كإشمام[2])، (الابن طاهر[3] في القراءات وغيلان في الشعر وأصبغ[4] في الفقه)، (الشاعر ذاته غيلان الشعر)، (الابن يوسف والأب يعقوب)، (الابن سطيح في العلم)، (الابن في حلمه أحنف)، (الشاعر حمزة في القراءات)، (الشاعر هو الأحوص في الشعر)، (الابن كالأب في المنزلة الفقهية والأدبية)، (توظيف رمزية جميل بن معمّر).

القيم الدينية والوطن والأخلاق مصدر الصورة:

(الممدوح كالإمام مالك)، (لذّة الوجود بالقيروان كلذّة الجنّة"تواترت ثلاث مرّات"(الشاعر راهب)، (الابن يوسف "تواتر مرّتين" والشاعر يعقوب "تواتر مرّتين")،(صوت الابن كصوت داوود "تواتر مرّتين")،(منزلة الابن كمنزلة ليلة القدر)،(صبر الابن كصبر أيّوب)، (مدّ الشاعر لصوته بالنّعي كحمزة وورش).

الأثر النّفسي السلبي لموت الابن على الشاعر:

(كأنّ ذراعي جزّ من عضدي)، (كأنّ حسامي فلّ)، (كأنّ السّماء أنشقت)، (كأنّ الله يوم وفاته طوى السبع...)، (شققت قلبي كما شقّت الجيوب)، (شققت قلبي كمثل ثكلى).

تجسيد المعنوي في صورة محسوسة(لباس):

(الصبر لباس)، (السقم لباس)، (الضنى لباس يرتديه الشاعر)، (الشاعر يلبس الخطب)، (الصبر قميص يلبسه الشاعر)، (الكرامة ثوب كفّن فيه الابن)، (الأحزان يلبسها الشاعر)، (التّقى ثوب)، (الحداد ثوب يلبس)، (السرور ثوب سلبه موت الابن)، (الأحزان لباس الشاعر)، (المجد ثوب)، (الثكل كأس "تواتر مرّتين")، (الشيب ثياب بيضاء تلبس).

الدّموع ديدن الشاعر المفجوع في ابنه:

(مدامع الشاعر كالعقيق)، (الدّموع لجج)، (الدّموع أمواه)[5]، (دموع الشاعر لؤلؤ متناثر)، (تشبيه الشاعر لدموع عينيه بالطّوفان الذي أغرق ابن نوح "يام").

د/وحدات وأصناف التشبيه:

---

[1] – همام بن غالب، المعروف بالفرزدق.

[2] –الروم والإشمام مصطلحات موظفة عند علماء القراءات.

[3] –الراجح أنّ المقصود هو: طاهر بن عبد المنعم.

[4] – هو أصبغ بن الفرج من كبار فقهاء المالكية(متوفى سنة 225هـ).

[5] – يقول الحصري: يا قرّة العين ما وفتك بكا إذا بكت والدّموع أمواه (ص433ب13)

وفيما يلي جدول يضم وحدات التشبيه[1] الموظفة في المدونة وعدد مرّات تواترها:

وحدة التشبيه	نوعها	تواترها في المدونة	رتبتها
كأنّ[2]	حرف	81	1
الكاف[3]	حرف	66	2
مثل	اسم	37	3
كما[4]	حرف + ما	18	4
المفعول المطلق	اسم	12	5
يحكي+أشبه و (مشتقاتها)[5]	فعل	11 (7 + 4)	6
شِبْه و(مشتقاتها)[6]	اسم + صفة	4	7
كذا	حرف+ذا	4	8
هكذا	حرف+ذا	1	9
كمثل	حرف+اسم	1	10

أما أصناف التشبيه المستعملة وعدد مرات تواترها في المدونة، فهي موضحة في الجدول التالي:

نوع التشبيه / جزء المدونة	المرسل	المجمل	المؤكد	البليغ	الضمني	التمثيلي	المقلوب	المجموع
المخمس والنصوص التي بعده	17	18	05	12	2	3	5	62
يا ليل الصب	3	2						5
المعشرات	9	12	01	12		03	01	38
اقتراح القريح	66	63	13	42	2	10	3	199

[1] – أنظر هذه الأدوات وتصنيفها عند: فايز الدّاية: جماليات الأسلوب(الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق، سوريا 1424هـ/ 2003م، ص:72.

[2] – حرف مشبّه بالفعل يفيد التوكيد والتشبيه لأنّها مركبة في الأصل من كاف التشبيه و"أنّ" التو كيدية. أنظر: إميل بديع يعقوب:معجم الإعراب والإملاء، ،ص:331.

[3] – المرجع نفسه، ص:322.

[4] – الكاف يفيد التشبيه، و"ما" حرف مصدري. راجع القرص الضغوط "مكتبة القرآن الكريم (إعراب القرآن)" الإصدار الأول.

[5] – من مشتقاتها (تشبهت، شبّهته، أشبهني، أشبهه).

[6] – من مشتقاتها (شبيه،وصف جاء على صيغة فعيل "تواتر مرتين"، أشباه، جمع، مفرده شِبْه).

ذيل اقتراح القريح	7	7		7	1	1		23
المجموع	102	102	19	73	5	17	09	**327**
الرتبة	**01**	**02**	**04**	**03**	**07**	**05**	**06**	

وفيما يلي نماذج لكل صنف متبوعة بتحليل وتعليق:

من أكثر أصناف التشبيه تواترا في مدوّنة أبي الحسن الحصري – حسب الإحصاء المعتمد في الجدول السابق – نجد التشبيهين المرسل والمجمل ثم تأتي بقية أصناف التشبيه، هذا على مستوى أصناف التشبيه، أمّا على مستوى كثافة أجزاء المدوّنة بالصور التشبيهية، فإننا نجد في الصدارة مدوّنة اقتراح القريح ـــ رغم محدودية النماذج المدروسة ـــ متبوعًا بنص المخمّس والأجزاء التي وردت بعده. وفيما يلي نقدم أمثلة ونماذج من صور التشبيه ومن أمثلته، قول الحصري:

د/1 التشبيه المرسل[1]:

قال أبو الحسن الحصري:

1	**شغفت بمن يحكي الغزال إذا رنا**	**ويحكي قضيب الخيزران إذا مشى**	(ص 224 ب7)
2	**يا ابن تسع يحكي ابن تسعين رأيا**	**ونهوضا يفوته و وثوبا**	(ص282 ب6)
3	كيوسف **لكنني**	**كيعقوب حزنا وبث**	(ص292 ب2)
4	علّة لو أفقت منها لسعدي	**كنت مثل النظار أصفاه سبك**	(ص353 ب9)
5	**كأنني من أذى أناس**	**بين ذباب وبين بق**	(ص418 ب12)
6	ومن زان العشيرة وهو طفل	وقيل **كأنه علماً سطيح**	(ص303 ب2)
7	**كأنك في السبع القراءات طاهر**	**وفي الشعر غيلان وفي الفقه أصبغ**	(ص404 ب8)
8	نما **فأشبهني مجدا** وأشبهه	فناب عن أبويه المشبّهُ النّامي	(ص367 ب8)
9	**شققت قلبي كمثل ثكلى**	ففندوني و لم يحاشوا	(ص485 ب1)
10	**كأن سيوفك الأقدار تجري**	بما شاء الإله على العباد	(ص117 ب6)
11	**شُهِرت كالشمس فضائله**	فأقر عداه وحُسَّدُهُ	(ص145 ب5)
12	**زخارف دنيانا الأنيقة** أصبحت	**هشيما كما رثّ الرداء المطرّز**	(ص222 ب1)
	سقاني وأخلاقه جَنّة	فمنها الرياض ومنها الرحيق	(ص121 ب7)
13	حلت وأُحلّت **كريق الحبيب**	فطاب الصّبوح بها والغبوق	(ص121ب8)

[1]– التشبيه المرسل: هو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة. أنظر: علي الجارم..: البلاغة الواضحة، ص:25. أمّا المفصّل: فهو ما ذكر وجهه. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص:192.

يبرز التمثيل السابق لجوء الحصري إلى استعمال الصورة المتنوعة المصدر؛ ففي البيت الأول كانت الصورة الممنوحة للمحبوب مستلهمة من عالم الحيوان(الغزال)ومن عالم النبات (قضيب الخيزران)وهما تشبيهان محسوسان مراعاة لطرفي التشبيه، وكان وجه الشبه في الأولى هي (النظرة)أي في المبصرات وفي الثانية(المشي)أي الحركة، وهما صورتان تقليديتان طالما ذكرتا عند الشعراء القدامى، ونلاحظ بأنّ المشبّه ورد اسما موصولا للعاقل(مَنْ)إضفاء للغموض عليه بعدم تعيينه، أما وحدة التشبيه فوردت فعلا(يحكي)، وتقديم صورتين للمحبوب يعني شغف الشاعر بأكثر من صفة من صفاته.

أمّا في البيت الثاني فهو الآخر تشبيه محسوس بمحسوس فكان الابن المنادى هو المشبه بإضافة لفظه إلى عمره الزمني المجرّد[1] (ابن تسع)، أمّا أداة التشبيه فهي الوحدة الفعلية السابقة نفسها (يحكي)، أمّا المشبّه به أو الصورة المستلهمة للابن فهي(ابن تسعين)أي الرجل الكبير رأيا وعقلا وحكمة وعزما بل الابن يفوقه في الإقدام، وهي الصفات التي أرادها الشاعر لتكون وجه الشبه بينهما، فوجه الشبه عقلي، ونلاحظ الترتيب الطبيعي المتتالي لعناصر التشبيه "مشبّه، أداة التشبيه، مشبّه به، وجه الشبه".

وفي البيت الخامس يلفت انتباهنا في الصور المقدّمة التصدير بأداة التشبيه(كأنّ)ثمّ إيراد المشبّه المتمثّل في اللاحقة (ـــي، أي الشاعر نفسه) فوجه الشبه (من أذى النّاس) فالمشبه به(بين ذباب وبقّ)، ولعلّ معاناة الشاعر النفسية هي التي ساقته إلى ترتيب معاني صورته وفق هذا النّمط، فالمعاني قبل أن تكون مرتبة في النطق هي مرتبة في النّفس[2].

وفي البيت السادس كان غرض الصورة هو الاعتداد بمنزلة الابن العلمية من حيث استلهام شخصية(سطيح[3])رغم المبالغة الواضحة من الشاعر وإن كان المقام يجيز له ذلك، فوجه الشبّه(علم) عقليٌّ.

وفي البيت السابع كان غرض الصور المتعددة المذكورة تعداد الشاعر للعلوم التي أتقنها الابن حتى أنّه أدرك مرتبة أصحابها.

والصورة المسوقة في البيت التاسع كانت في ميدان الرثاء؛ فالشاعر في حزنه على فقدان ابنه كمثل المرأة الثكلى، وما يريد الشاعر التعبير عنه من خلال هذه الصورة الموظفة هو أنّه فقد السيطرة على عواطفه فراح يشبّه نفسه بالجنس الأنثوي الضعيف أمام المصائب.

وفي البيت الثالث عشر نلاحظ تشبيه المعنوي(الأخلاق)بالمحسوس المذاق(ريق الحبيب)، أمّا وجه الشّبه، فهو (الحلاوة) وهو الآخر حسّي.

---

[1] ـــ أنظر جدول الحقول الدلالية(حقل المجردات)في: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص95، وفي نهاية دراسة الحقول الدلالية الموالية لهذه الدراسة.

[2] ـــ أنظر على التوالي: عبد القاهر الجرجاني،: دلائل الإعجاز،ص:67، 68.و محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب "دراسة بلاغية"، ص:157.

[3] ـــ كاهن بني ذئب...أنظر خبره عند: ابن منظور، لسان العرب المحيط، م2، ص:142.

وباقي الصور يمكن ملاحظتها وإدراك جوانب الإجادة فيها. وقد لجأت إلى التنويع في الصور الممثَّل بها من حيث الغرض الشعري والمصدر الذي استلهمت منه الصورة قصد إدراك أسلوب الشاعر في صياغة الصورة وفهم أبعادها.

د/2 التشبيه المجمل[1]:

	وكنت وتلك التي	وهي حبلها فأنتكث	(ص292ب5)
1	**كبدر وشمس** معا	**وكان هلالا** ثلث	(ص292ب6)
2	**كأني نضار** ظنه الدهر بهرجا	فألقاه في نار ليخلص بالسبك	(ص233 ب2)
3	**أنا كالزرع والعدى**	**كالجراد المصوِّخِ**	(ص 106 ب4)
4	رَدَّ **أسدا كنبَّح**	**وبُزاة كصُرّخ**	(ص307 ب2)
5	**كأن الموت في الدنيا حديث**	لقد نسي الحديث المستفاضا	(ص393 ب12)
6	فالمرء حرف ومحياه تحركه	**وعمره مثل روم أو كإشمام**	(ص367 ب3)
7	عفاءً على الدّنيا البغيِّ فإنّما	**بشاشتها كالبارق المتخطف**	(ص406 ب11)
8	**وما بلدٌ كدانيةٍ** ولكن	أسلِّي النّفْسَ عنها بالمحالِ	(ص131 ب10)

الصورة هنا مفتقدة لعنصر من عناصرها(وجه الشبه)والنقاد البلاغيون ـــ في ما درسنا ـــ يصرّحون بأنّ الصورة كلّما تقلّصت عناصرها كلّما كانت أكثر إمتاعا وفنّية من غيرها. ونلاحظ بأنّ بعض هذه الصور ورد في مجال الحكمة كما هو الحال في الأبيات(5، 6، 7)فبشاشة الدنيا "الصورة الاستعارية "في البيت السابع مثلا شبّهها الشاعر بالبارق المتخطف في عدم ديمومتها وسرعة زوالها(في تقدير وجه الشبه المحذوف). وفي البيت الخامس نرى تشبيه المعنوي(الموت)بالمحسوس (الحديث أو الكلام) المتّصل بالمنطوقات والمسموعات.

[1]- التشبيه المجمل:وهو ما لم يذكر فيه وجه الشّبه. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص:191.

وفي البيت الثالث نلاحظ أنّ الصورة التشبيهية المزدوجة، والصورة الأولى منها (أنا كالزرع)(مستلهمة من القرآن الكريم[1]، أمّا الصورة الثانية فهي(والعدى كالجراد)، وأمّا وجه الشبه المحذوف فيمكن تقديره بنفع الشاعر والزرع وضرّ العدى و الجراد.

أمّا في البيت الأوّل فنلاحظ ورود المشبّهات؛ الشاعر وزوجته وابنه في صورة لاحقة متصلة (ـــتُ)بوحدة النّسخ(كان)بالنسبة للشاعر،واسم إشارة متبوعة باسم الموصول الخاص بالمؤنث(تلك التي)بالنسبة لزوجته، واللاحقة (ها)المتصلة بلفظ (حبل)بالنسبة للابن، أمّا المشبّه به فقد تأخّر إلى مطلع البيت الموالي، (بدر)بالنسبة للشاعر و(شمس) بالنسبة للزوجة و هلال بالنسبة للابن، ونلاحظ ورود أطراف التشبيه محسوسة سواء بالنسبة للمشبه أو المشبّه به.

د/3 التشبيه البليغ[2]:

أنا الذهب المحض كم ذا العذاب	بنار الهموم لكي أسبكا	(ص 355 ب9)
وما أنا إلاّ السّيف كنت مضاءه	فأصبح لمّا متّ وهو كليل	(ص362 ب14)
حُزْ وَديعاتِ ودَاعي	**أنا غيلانُ** بجُزوى	(ص441ب11)
أنا الحسام المحلى	**وأنت** مني **الغرار**	(ص326 ب7)
وأنت قطب المعالي	عليك كان المدار	(ص326 ب8)
نحن البدور النيّرات ومصرنا	فلك بشهب رماحنا محروس	(ص422 ب11)
نختال فوق الخيل في ظلل القنا	**أسُدا** وقد وقَد الغداة وطيس	(ص422 ب12)
كان **عبد الغني ريحانة النفـــ**	**ـــس ومر الضنا** إذا اشتد نهك	(ص352 ب9)
لمحة من سناه مصباح ليلي	**ودعاء من فيه مفتاح كنزي**	(ص336 ب5)
يا قرّة العين ما وفتك بكا	إذا بكت و**الدموع أمواه**	(ص433 ب13)
كلامك من درّ وثغرك مثله	**وريقك من خمر وريحك من مسك**	(ص233 ب10)
وصُمُّ الأعادي تقشعر لذكره	جلودهم حتى ترى **الليث قنفذا**	(ص314 ب5)
أبت إلاّ لجاجا في الـــــ	**ـــــبكا فدموعها لجج**	(ص296 ب9)
أفٍّ لها **إنّها أم** مبرّتها	في منع مرحمة أو قطع أرحام	(ص367 ب13)

[1] ــ قال تعالى: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا ﴿٢٩﴾) سورة الفتح، الآية:29. برنامج ورد.

[2] – التشبيه البليغ ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:25.

أنت هاروت ولكن صحّفوا تاءك نونا (ص115 ب10)

فإنها لذة الجنات **تربتها مسكية وحصاها جوهريات** (ص126 ب2)

يتقلّص التشبيه في هذا النّمط بتغييب عنصرين من عناصره "وحدة التشبيه، و وجه الشبه" صوتًا وخطًّا، "لأنّ المتكلّم يعمد إلى المبالغة والإغراق في ادّعاء أنّ المشبّه هو المشبّه به نفسه ، لذلك يهمل الأداة التي تدلّ على أنّ المشبه أضعف في وجه الشبه من المشبه به ، ويهمل ذكر وجه الشبه الذي ينمّ عن اشتراك الطرفين في صفة أو صفات دون غيرها...و هو مظهر من مظاهر البلاغة وميدان فسيح لتسابق المجيدين من الشعراء والكتّاب"[1].

وإذا عدنا إلى بعض الأمثلة في الجدول السابق وجدنا المشبه هو الشاعر والابن كما هو الحال في الأبيات الخمسة الأولى، أمّا المشبه به فقد كان بالنسبة للشاعر الذهب، والصفة المشتركة (وجه الشبه)غير المذكورة هي القيمة والمترلة و"السيف"بالنسبة للبيت الثاني والصفة المشتركة الغائبة صوتا الحاضرة دلالة هي الموقف الصارم.وهي تشبيهات محسوسة "باعتبار طرفيها المشبّه والمشبّه به". أما الابن فقد كانت الصور الممنوحة له هي: الغرار[2] و قطب المعالي، وإذا كان المشبه به الأوّل محسوسا فإنّ الثاني ورد معقولا. والجدير بالذكر أنّ هذه الصوّر وردت في مجال الرثاء.

وفي البيت الحادي عشر أورد الشاعر أربعة تشبيهات بليغة منوّعة؛ فالأوّل (كلامك من درٍّ)كان في مجال المسموعات بالنسبة للمشبه(الكلام)والمشبّه به (الدرُّ)في مجال المبصرات، والريق بالخمر في مجال المذوقات[3] و ريح الابن بالمسك في مجال المشمومات، ويبدو أنّ الشاعر المفتون بابنه يستعرض حواسه مستلهما لها صورا مما اتفق عليه الناس كأحسن الصفات.

وفي البيتين العاشر والثالث عشر نلاحظ استلهام صورتين للمشبّه(الدّموع)وهما على التوالي(أمواه، لجج)والصفة المشتركة المقدّرة هي الكثرة، وقد وردتا في مجال الرثاء.

وباقي أمثلة التشبيه البليغ يمكن ملاحظتها واستخلاص جوانب الفنية فيها وادراك وجوه الإبداع فيها.

د/4 التشبيه المؤكد[4]:

بالأمس **عدّتني القراءة حمزةٌ** واليوم **عدّني القريضُ الأحوصا** (ص389 ب5)

كان **عبد الغنيّ روضا من الحســـــن** محلى بعسجد وفلز (ص334 ب10)

ولا **سمعتك** تتلو الذكر في سحر **بصوت داوود في إفصاح همّام** (ص365 ب11)

أقلامه أسلٌ تروع عدوَّه وكلامه درٌّ يفوتُ الغوّصَا (ص389 ب11)

---

[1] ــ السابق، ص:25.

[2] ــ الغرار: حدُّ السيف. أنظر: ابن منظور: لسان العرب المحيط ، م2، ص:973.

[3] ــ من الصور التقليدية ، أنظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 168.

[4] – التشبيه المؤكد ما حذفت منه الأداة، أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:25.

القوم بحارٌ مسجورا	**تٌ محفوفاتٌ بالزَّبَدِ**	(ص119 ب5)
أوْ لا يَكُنْ نهرٌ عذبٌ يسيلُ بها	**فإنَّ أنهارَها أيدٍ كريماتُ**	(ص126 ب4)
وابنِ هود ولا ترى كابن هود	كان **ليث الثغور يَغْزُو ويُغْزَي**	(ص335 ب5)
بل **أنت شمس** لاتزال و لم يزل	في سائر الآفاق منك **شُعاعُ**	(ص122 ب11)

في هذا الصنف من التشبيه تغيب وحدة التشبيه أو الأداة، و تذكر بقية عناصر التشبيه(المشبّه، المشبّه به، وجه الشبّه)، ففي البيت الأوّل شبّه الشاعر نفسه ـــ في أمسه أو ماضيه ـــ بأحدّ القراء المشهورين(حمزة)والصفة المشتركة أو وجه الشبه هو(القراءة)والشاعر كما نعرف كان مدرّسا للقراءات. أمّا ـــ في يومه ـــ فقد شبّه نفسه بالشاعر (الأحوص) والصفة المشتركة بينهما هي(القريض)أي الشعر، والشاعر يبيّن في البيت مترلته في القراءات وفي الشعر فهو متفوق في كليهما ؛ القراءات في أمسه و القريض في يومه.

و في البيت الثاني كان المشبّه هو(عبد الغنيّ)والمشبّه به (روض)، أمّا الصفة المشتركة بينهما فهي(الحسن)، ونلاحظ بأنّ التشبيه هنا عماده البصر و المبصرات. وفي البيت الثالث كانت الصفة المشتركة بين المشبّه (الابن)وقد قامت مقامه اللاحقة المتصلة بالفعل وهي(الكاف) والمشبّه به نبيُّ الله (داوود)عليه وعلى نبيّنا أفضل الصلاة وأزكى التّسليم، أقول كان وجه الشبه بينهما هي(نغمة الصوت)ومجالها المسموعات لأنّها تلتقط بالأذن.

وفي مجال الاعتداد بعلم الابن وثقافته شبّه الشاعر أقلامه بالرماح والنبال في إخافة الأعداء كما يوضّح البيت الرابع.

وفي البيت الخامس أشاد الشاعر بالممدوحين فشبّههم بالبحار المحاطة بالزَّبد والصفة المشتركة هي الجود والكرم المعروف عن الممدوحين، ونلاحظ بأنّ هذه التشبيهات المؤكدة وردت في مجال الفخر والرثاء والمدح.

د/5 التشبيه التمثيلي[1]:

كأنّي وقد أودعتك القبر طائرٌ	**كسيرُ جناحٍ لا فراخ ولا عشُّ**	(ص428 ب5)
يغدو لمسجده فيعدو سابقا	**كالصبح أفلتَ من يد الظلماء**	(ص276 ب7)
فلما نما كالهلال استوى	**وكالزّرع آزر فاستغلظا**	(ص346 ب8)
وكنت كمثل الزرع أخرج شطأه	**فآزره**، لكن أصاب الردى الزَّرعا	(ص399 ب6)
زمامُ قلوب العاشقين بكفّه	**تُقادُ كمغلول اليدين وتحفزُ**	(ص222 ب8)
يا زمانُ لا جلدٌ	بع شَعوبَ أشترها	(ص318 ب8)
قد فتكت ويحك في	**صبيتي ومُذْكرها**	(ص318 ب9)
		(ص 318 ب10)

[1]- التشبيه التمثيلي:هو ما كان فيه وجه الشبه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من عدّة أمور. أنظر: السكّاكي: مفتاح العلوم، ص: 346.

فتكة الخلافة في فضلها وجعفرها

يسمّى التشبيه تمثيلا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، وغير تمثيل إذا لم يكن وجه الشبه كذلك[1]، ففي البيت الأوّل شبّه الشاعر نفسه ـــ بعد قَبْرِ ابنه ـــ بطائر كسير الجناح لا فراخ تنسيه الهموم ولا ولا بيت يأوي إليه وينسيه الفجيعة، فوجه الشبه جاء في شكل صورة مأخوذة من الواقع وهي تعكس المعاناة والألم ولعلها أبلغ في التعبير من إبراز المعاناة بالكلام.

وفي البيت الثاني يشبّه الشاعر سرعة ابنه الفقيد في الغدو للمسجد بسرعة انشقاق الصبح من الظلام، فوجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.

وفي البيتين الثالث والرابع كانت الصورة مستلهمة من القرآن، وكان المشبّه هو الابن باستعمال الضمير (هو)في البيت الثالث، واستعمال اللاحقة (ـــت)المتصلة بـــ (كان) في البيت الذي يليه، أمّا المشبه به فهو (الزرع)ووجه الشبه هو صورة منتزعة من متعدد [2]، وكان التشبيه تمثيليّا لأنّ الشاعر شبّه ابنه بالزرع في نموه وترقّيه في الزيادة و القوّة [3]، لكن وفاة الابن المبكرة يقابله إصابة الردى للزرع.

وفي البيت الخامس يشبّه الشاعر قيادة الأحبّة لقلوب العاشقين كقيادة إنسان مقيّد الأيدي لا حول له ولا قوّة، فوجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة يشبّه الشاعر فتك الزمان بفلذة كبده بفتك الخلافة في (الفضل وجعفر البرمكيين)، فوجه الشبه المتعدد هو استحضار نكبة البرامكة التي حدثت في عهد الخليفة العباسي هارون الرشيد.

د/6 التشبيه المقلوب[4]:

العذبُ أنت ولكن	صدرْتَ حين وردتُه	(ص285 ب2)
فكّاه طرفٍ لمن يشافهه	**كأنّما الجنتان فكّاه**	(ص434 ب11)
نسيت به **جنَّتي القيروان**	وعشتُ به ناعما في لظى	(ص346 ب7)
جنا الورد ذا أم خدّك المتضرّجُ	جنيت بلثمي فالشقيقُ بنفسجُ	(ص107 ق "ح"[5] ب1)
وما **لِتُفاحتي خدّيك** أينعتا	فأفطرت منهما عيني وصام فمي	(ص112 ب 4)
العيدُ أنت وإن هنّوك بالعيد	والحسنُ أنت وإن خالوك في الغيدِ	(ص118 ب9)

[1] ـــ أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:35.

[2] ـــ أنظر: محمّد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الجيل بيروت، ط8، 1415هـــ، 1995م، م3، ص:229.

[3] ـــ أنظر: الزمخشري: تفسير الكشّاف، ترتيب وضبط: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1415هـــ/ 1995م، م4، ص:339.

[4] ـــ التشبيه المقلوب : هو جعل المشبّه مشبّها به بادّعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:60.

[5] – يعني الرمز "ق" قافية و "ح" حرف المعجم.

سهلُ الأباطح من علاك يَفَاعُ **والنّجمُ أنت** وكفُّك المرباعُ (ص122 ب10)

يلجأ الشعراء في هذا الصنف من التشبيه إلى الخروج عن مألوفه، فالشاعر في البيت الأوّل مثلا يشبّه الماء موظفا صفة من صفاته(العذب)بابن الشاعر باستعمال ضمير المخاطب(أنت)، لكنّ الشاعر عكس الوضع وجعل المشبّه مشبّها به بادّعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر لأنّ المفروض أن تأتي الصورة على نمط(أنت العذب)، لكنّ الحصري قلب الوضع في الأبيات المسوقة أعلاه. وفي البيت الثاني قلب الشاعر أيضا الوضع فجعل المشبّه به(الجنتان) مشبها، وأصبح المشبّه(فكّاه) مشبّها به كما هو واضح في سياق البيت. ونلاحظ بأنّ التشبيه المقلوب الذي ساقه الشاعر لم يوقفه على غرض بعينه بل وظّفه في رثاء الابن كما هو الحال في البيتين الأوّل والثاني، وفي الغزل كما هو الحال في البيتين الرابع والخامس، وفي المدح كما هو الحال في البيتين السادس والسابع. والجدير بالذكر أنّ هذا الصنف من التشبيه كان مطروقا عند شعرائنا القدامى سواء من سبقوا الحصري أو عاصروه أو من جاؤوا بعده وخير دليل على ذلك تناول كتب البلاغة له وإيراد أمثلة ونماذج عنه.

د/7 التشبيه الضمني[1]:

و لم أرَ مثلي فاضلا ينقصونه بلى قلّما يخلو من القرض دينارُ (ص132 ب7)

رأوك ضئيلَ الشخص واستعظموا السنى ولا عجبٌ إن الهلال ضئيل (ص359 ب2)

صادتك أشراكها برغمي والأسْدُ يعتاقها اقتناصُ (ص477 ب1)

دِمَنِي وإن مُلئت دمى وحدائقا كالبيد بعدك ما بهن أنيسُ (ص423 ب2)

قّبّحت محاسُنها وضاق رحيبُها إنّ القصورَ على الكظيم حبوسُ (ص423 ب3)

النّاس كالأرض ومنها هُمُ من خشن اللمس ومن لَيْنِ (ص135 ب7)

مَرْوٌ تَشَكّى الرِّجْلُ منه الأذى وإثْمُدٌ يُجعَلُ في العـــيـنِ (ص135 ب8)

[1]ـــ التشبيه الضمني: تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب.وهذا النّوع يُؤتى به ليفيد أنّ الحكم الذي أُسند إلى المشبّه ممكن.أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ص:47.

في هذه الأبيات لا يتضح التشبيه بطرفيه بل يلمحان في سياق الكلام ويضمنان فيه؛ فالشاعر في البيت الأوّل يوضّح بأنّه إنسان فاضل ومع هذا هو يتعرّض للنقد كما هو الشأن للدينار فإنّه قلّما يخلو من القرض والبحث عن عيوبه، فالصورة ـــ كما نرى ـــ تشبيه يلمح من سياق الصورة، ولا يتوصل إليه من خلال أطرافه المعروفة.

والناظر في شطري البيت الثاني يراه ملوحا بتشبيه يعكسه ذلك الاشتراك القائم بين الصورة الضئيلة لجسم الابن، وصورة حجم الهلال الضئيلة، إذًا فهما مشتركان في صفة (الضآلة). وفي البيت الثالث يطلّ علينا التشبيه الضمني من خلال الصورة المشتركة بين اصطياد المنايا للابن ولحاق الاقتناص بالأسود. وفي البيتين المتواليين الرابع والخامس نلمح تشبيها ضمنيّا يمكن تقريبه في أنّ الشاعر المحاط بكلّ وسائل الترفيه والمتعة إلاّ أنّها مثل الصحاري القاحلة في القبح بفعل غيّاب الابن(موته)شأن الشاعر في ذلك شأن الرجل الحزين الذي يرى بأنّ القصور التي يستوطنها هي بمثابة السجن بفعل التشاؤم وضيق النَّفْس الذي يكابده. والناظر في البيتين الأخيرين يمكنه إدراك التشبيه الخفيّ المضمّن في ثنايا البيتين.

2/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة الاستعارية:

أ- مصادر الصورة الاستعارية في الشعر الغزلي (المخمّس والنصوص التي بعده، يا ليل الصّب، المعشرات).

استعارة الألفاظ التالية للتعبير بها عن النساء والمحبوب:

(شوادن)، (شوارد)، (الرشأ "تواتر مرّتين")، (ظبي[1]"تواتر مرّتين")، (غزال "تواتر مرّتين")، (بدر التّمّ)، (هاروت)...

تجسيد نظرات الحبيب في صورة سهام، فالصورة مستلهمة من بيئة الشاعر **الطبيعية و الفلكية و الحربية.**

تجسيدات الحصري للهوى والحب:

تجسيد الهوى(وهو شيء معنوي) في صورة مادية محسوسة:

طعام يطعم "تواتر أربع مرّات"، مشروب يشرب "تواتر مرّتين"، حلويات "حلو المذاق"، نار جامحة "تواتر ثلاث مرّات"، شيء ثقيل. حرب ومعركة. له ظل. له حرّ.

تجسيد الحبّ (وهو شيء معنوي) في صورة مادية محسوسة:

رحيق أزهار، "بناء يهدّم"، أسر "تواتر مرّتين".

تشخيص الهوى(وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

يطعن ويقتل ويختال ويروّض الجامح. عفيف، هائج.

[1] - (استعارة لفظ: ظبية، غزال، بدر) من الصور المألوفة عند الشعراء العرب، أنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:29، 38.

تجسيدات الحصري للودّ والصبابة والجوى:

تجسيد الودّ أو الوداد(وهو شيء معنوي) في صورة شيء مادي محسوس:

يطوى. ماء "صفا الودّ "تواتر مرّتين."

تجسيد الصبابة(وهي شيء معنوي) في صورة شيء مادي محسوس:

نار صبابتي.

تجسيد الجوى(وهو شيء معنوي) في صورة شيء مادي محسوس:

نار"تواتر مرّتين".

تجسيدات الحصري للضنى والشوق :

(تجسيد الضنى(وهو شيء معنوي)في صورة شيء مادي يورّث)، (تجسيد الضنى في صورة لباس يرتديه الشاعر)،

تجسيد الشوق (وهو شيء معنوي)في صورة مادية محسوسة "أبحر" "تواتر مرّتين".

تشخيصه للنّوى والبين ومزجه بين التّجسيد والتشخيص بالنسبة للوصل:

(تشخيص النّوى (وهو شيء معنوي)في صورة إنسان له "يد")، (تشخيص البين في صورة إنسان ينعى) تجسيد الوصل في صورة محسوسة "باب يفتح يغلق")، (تشخيص الوصل في صورة إنسان "ينادي").

تشخيص وتجسيد الشاعر للدّهر والأيّام:

تجسيد الدّهر (وهو شيء معنوي)في صورة شيء مادي"يقام ويقعد".

تجسيد الأيام في صورة شيء مادي:

"يطوى وينشر"، يتقلّب.

تشخيص الدّهر في صورة إنسان:

له بنات، ظالم ، خؤون، مسالم، وأحيانا غير مسالم، وأحيانا له قلب قاس، يمحي).

تجسيد الحوادث والليالي في صورة خصم للشاعر لحكمها بالجور.

تشخيص وتجسيد الشاعر للدموع:

تشخيص الدّمع في صورة إنسان:

له لسان ينطق ويشي "تواتر مرّتين"، ذليل، يغسل، يفضح الشاعر.

تجسيد (الدموع، العبرة) في صورة شيء مادي:

لباس يُشقّ، قنبلة تنفجر، نهر "يجري، يفيض"، بحر غرق فيه الشاعر "تواتر مرّتين"، دماء أراقها رحيل الابن، دماء حمراء "تواترت مرّتين"، تشبيه الخدود بأرض تغاث بمطر العيون "الدّموع"، دماء تسفك، غصة أصابت الشاعر.

تشخيص الشاعر(لعينه، ومرّة لإنسان عينه) في صورة (إنسان، حيوان):ينثر الدّرّ، (يبكي دما)، هائج بسبب ذرفها للكثير من الدّموع ، نحر الشاعر لإنسان العين يوم العيد(بدل الشاة).

تعلق الحصري بالصبر وتجسيده له:

(تجسيد الصبر(وهو شيء معنوي) في صورة مادية محسوسة:

عود ذاوٍ، ماء صاف، لباس، باطن الصبر، جيوش الصبر.

(تشخيص الصبر (وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

له يد، خائن، يطاع ويعصى، جيوش الصبر.

(تشخيص الموت في صورة إنسان يبسط يده)، (تجسيد الردى في صورة سيف)، (تجسيد العزيمة في صورة دابة تمتطى)، (تجسيد المعروف في صورة شيء يزرع)، (تشخيص الظلم في صورة إنسان له أكف)، (تجسيد المجد في صورة محسوسة"بناء")،(تجسيد النّوم في صورة طعام لم يتذوقه الشاعر)، (تشخيص المنى في صورة إنسان يموت)، (تجسيد المنى في صورة ثمار)، (تجسيد العزّ "وهو شيء معنوي" في صورة محسوسة "عز رضعته").

(تشخيص السماوات والأرض في صورة إنسان يبكي "تواتر مرّتين")، (تشخيص النجم في صورة إنسان يبكي).

ب–مصادر الصورة الاستعارية في شعر المدح:

تشخيص الهيجاء في صورة إنسان يقوم، تشخيص البلاد التي فتحها الممدوح في صورة فتاة بكر افتضها الممدوح،

تشخيص مدح الشاعر في صورة فتاة بكر،كان الممدوح خير من افتضّها، (تشخيص الشمس في صورة امرأة ينكحها الممدوح).

تشخيص الزمان في صورة إنسان يغني فضائل الممدوح.

تشخيص الأبصار والأسماع في صورة إنسان يلتذّ بذكر حسن الممدوحين.

تشخيص مدينة "ريّا" في صورة فتاة.

ج– مصادر الصورة الاستعارية في شعر الرثاء (اقتراح القريح + ذيل اقتراح القريح):

ج/1: الاستعارة التصريحية:

المشبه (المحذوف)	المشبه به (المثبت أو المذكور)	تواتره في كلِّ المدونة
الابن	الهلال	14
	شبل	10
	نجم	09
	قمر	09
	غصن	07
	بدر	07
	شهاب	05
	كبدي	05
	روضة	05
	كوكب	05
	درّة	04
	قرّة العين	04
	زهَر	02
	جوهرة	02
	فرقد	02
	فرع	02
	الطّائر الذكي	01
	صقر	01
	المشتري	01
الأب (الشاعر)	أسد	01
	ليث	01
الأعداء	أفاعي	02
العدوّ	كلب	01
	العاوي	01

أم الابن	الشمس[1]	01

كما استعار الشاعر للابن أيضا الألفاظ التالية:(ذبيح، قتيل، رمحها، صارمها، درعها، نور العين، نسرين، ورد ندي، نرجس، جلنار، ريحانة، ربيع، بحري، حلى دهري، أسد، غزالتها،... حيث تواتر كل منها مرّة واحدة، ونراها مستلهمة —حسب ذكرها متدرّجةً- من ميدان المعارك والحروب، ومن الطبيعة الحيّة بأزهارها ومياهها، وبعض الحيوانات.كما نرى بعضها وارد في إبداء الإشفاق والحسرة على معاناة الابن من علّة التريف(ذبيح، قتيل)وبعضها في الإشادة بمنزلة الابن (رمحها، صارمها)...الخ

ج/2:الاستعارة المكنية:

تشخيص وتجسيد الدّنيا في صورة محسوسة:

تشخيص الدّنيا (وهي شيء معنوي) في صورة:

إنسان" واعظ، يميل، يموت، بشوش، يجرّع العلقم، خادع، خؤون "امرأة "تطلّق، بغيّ"، حيوان يأكل النّاس، وحش تلتهم أهلها "تواترت مرّتين".

تجسيد الدّنيا (وهي شيء معنوي) في صورة ماديّة محسوسة:

شراب مرّ وحلو، ماء صاف، أغلال أوثقت الشاعر، طعام لذيذ.

تشخيص الزمان (وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

يرمي, يحسد، بخيل، خبيث،ظالم، هازئ، له عين تَعمى.

تشخيص الزمان (وهو شيء معنوي) في صورة وحش:

يأكل بنيه.

تشخيص الدهر (وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

يُصفح عنه، يهنئ، يخيف، يغدر، يحارب، فظ فضيع، لا يرعى الكريم، حانٍ، يعقد الوصل، بُلّ وشفي، يأمر، خائن "تواتر ثلاث مرّات"، طاوٍ، ظالم، عاقّ، غاوٍ، حان، له يد، محارب، غير قنوع.

تشخيص الأيّام (وهيّ شيء معنوي) في صورة:

حيوان يعضّ.

تجسيد الليل في صورة محسوسة "ثوب الليل".

[1] – يقول الحصري عن هذه الأمّ: نتجته الشمس ثمّ نأت فاعتدى الدّهر الذي اعتدلا (ص445 ب 3).

تشخيص "الموت، المنايا، الردى، الحِمَام" (وهي أشياء معنوية) في صور"إنسان، طائر، حيوان":

حصان يُمتطى، عقاب ينقض على الناس، طائر يحوم "تواتر مرتين"، وحش له أظافر "تواتر مرتين"، إنسان له رداء طُوِيَ فيه الابن "تواتر مرتين"، إنسان قاتل "تواتر مرّتين"، إنسان اقتص من الابن، طبيب يشفي الابن، إنسان في كفّه سهام، إنسان له يد قلّمت ظفر الشاعر.

تجسيد "المنايا، الحِمام، الموت" (وهي أشياء معنوية) في صورة محسوسة:

شراب حلو رغم مرارته، طعام مرّ، طعام أو شراب يُذاق "تواتر مرتين"، شرك يصطاد الإنسان، قوس تصطاد سهامها، بحر طامٍ، برزخ هجع فيه الابن، رعد قصف الابن، سُمّ.

تشخيص "السّماء، الأرض، الجوّ، المزن، الشمس، القمر" في صورة إنسان:

يبكون ثُكلاً "تواتر مرتين"، امرأة تشق جيوبها، أناس ينعون الابن (تواتر مرّتين).

تشخيص الصبر (وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

له يد، يقطع، يأمر، له وجه.

تجسيد الصبر (وهو شيء معنوي) في صورة محسوسة:

قميص يلبسه الشاعر، باب لا يولج، شيء يُدفن.

تشخيص المجد (وهو شيء معنوي) في صورة إنسان:

له أنف، له كفّ، له يمين تُشلُّ، يحنو، مُطْرِق وله محيّا، يعزّي، يغضب، يبكي ويتكلّم.

تجسيد المجد (وهو شيء معنوي) في صورة محسوسة:

بناء يُشاد "تواتر ستّ مرّات"، بناء يهدّم، ثوب "تواتر مرتين"، طراز.

تجسيد " الأحزان، الحُرَق، الأسى" (وهي أشياء معنوية) في صورة محسوسة:

قميص يُلبس "تواتر مرتين"، في صورة طعام مرّ المذاق، نار تطفئ "توترت مرّتين" ،شراب يشرب.

تشخيص" الأحزان، الأسى" (وهي أشياء معنوية) في صورة إنسان:

يأمر، يعزّي.

تجسيد الثكل(وهو شيء معنوي)في صورة مادية محسوسة:

سياج "والثكل حوله"، خمر تشرب، خرّق جفون الشاعر، طعام أو شراب يذاق "ذقت ثكلا".

تشخيص الثكل(وهو شيء معنوي)في صورة إنسان(يهيج).

تجسيد "النّائبات، الدّواهي، الهموم، الحادثات، الخطوب" في صورة محسوسة:

طعام يذاق، نار يعانيها الشاعر، ريّاح طأطأ الشاعر رأسه تفاديا لقوّتها، ظلام داج.

تشخيص "النّائبات "في صورة: وحش ينشب نيوبه.

وفي ما يلي خلاصة للقضايا التي شخّصها وجسّدها الشاعر لإجراء الاستعارات المكنية:

1/ القضايا المشّخصة:

الدّنيا، الزمان، الدّهر، الأيّام، الموت، السّماء، الجوّ، الأرض، المزن، الشمس، القمر، الصبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات.

2/ القضايا المجسّدة:

الدّنيا، الليل، المنايا ومرادفاتها"الحِمَام، الموت"، الصّبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات ومرادفاتها "الدواهي، الهموم، الحادثات، الخطوب".

والناظر في هذه القضايا يستخلص الأفكار التي كانت محط اهتمامات الشاعر فهو يشخّص الزمان بكلّ امتداداته ويشكوه لأنّه سلب منه فلذّة كبده وبالتالي فهو حزين، مصاب، ثاكل، ومع هذا فهو يتسربل بالصبر ويؤمن بقضاء الله وقدره ،كيف لا وهو المؤمن الفقيه المدرّس للقراءات.

3/ تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي[1]:

إذا كانت الدراسة السابقة مؤسسة على الموروث البلاغي الذي تركه أسلافنا في تحليل هذا الصنف من الصورة، فإنّ هذه الدراسة تحاول الاستفادة مما قال به أحد أسلوبيينا المعاصرين المؤمنين بالتجديد والقائلين بأنّ لكل زمن ثقافته وفرسانه، ولا يجب اجترار الدراسات السابقة إلى ما لا نهاية، سأقول إذًا أنّ هذه الدراسة تقتفي حذو منهج عبد العزيز مصلوح[2] الذي طبقه على نماذج من مدونات البارودي وشوقي والشّابي، وهو منهج غايته التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة وفق تركيبتها النحوية في الجملة، فهي إمّا فاعلية أو مفعولية أو اسمية أو وصفية أو إضافية، أي بمراعاة مكان حدوث الاستعارة في التركيب، وهو ما عبّر عنه اللساني الفرنسي "أندري مارتيني" بالعلاقات القائمة بين مواقع المونيمات في التركيب[3]. وفي ما يلي تتبّع إحصائي لهذا الصنف من الاستعارة في أجزاء مدوّنة الحصري.

نوع الاستعارة / النحوي	الفاعلية	المفعولية	الاسمية	الوصفية	الإضافية	المجموع

[1]- أنظر: سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1422هـ/ 2002م، ص: 196.

[2] ــ وهو منهج مأخوذ عن دارس غربي وهو "جورج لاندون" المرجع نفسه، ص: 185، 196.

[3] ــ أنظر: ميشال زكريا: الألسنية علم اللغة الحديث " المبادئ والأعلام"، ص:255.

النصوص						
المخمس والنصوص التي بعده	18	14	05	02	21	60
الرتبة	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	الأولى	
يا ليل الصّب	9	11	03	00	06	29
الرتبة	الثانية	الأولى	الرابعة	/	الثالثة	
المعشرات	45	52	25	05	58	185
الرتبة	الثالثة	الثانية	الرابعة	الخامسة	الأولى	
اقتراح القريح	130	63	36	06	89	324
الرتبة	الأولى	الثالثة	الرابعة	الخامسة	الثانية	
ذيل اقتراح القريح	36	19	09	05	32	101
الرتبة	الأولى	الثالثة	الرابعة	الخامسة	الثانية	
المجموع العام	238	159	78	18	206	**699**
الرتبة العامة	الأولى	الثالثة	الرابعة	الخامسة	الثانية	

الجدول يكشف عن إحصاء الاستعارة بحسب تركيبها النّحوي، وفي ما يلي تمثيل لكلّ صنف مع التعليق:

ا/**الفاعلية**: يقول الحصري:

وأضاء الحقُّ لمرسية لمّا أروت بك أزندُهُ (ص147ب1)

سُقُوا الغيثَ حتّى **يورق العيشُ** عندهم ويختال في حليٍ وأثواب سندسِ (ص223ب2)

صفا ودّها لو لم يحل دون وصلها وشاة وحرّاس عليّ حراصُ (ص225ب7)

غزتني عيونٌ أيَّدَتْهَا على دمي عقاربُ مسكٍ للقلوب لوادغُ (ص230ب10)

سطا على عبد الغني الرّدى وكان من أُسْدِ الشَّرى أسْطَى (ص339ب7)

ونوّرَ حولِيْ قبرِه الصيفُ في الصّفا وطاب برياه ضحى وأصيلُ (ص362ب5)

إذا **وشتِ المدامع** لم **يكفّ الحلمُ** ألسُنَهَا (ص383ب1)

أغثُّ بنيهِ **يأكلهُ** فكيف يعاف أسمنهَا (383ب12)

تُمِرُّ لأهلها الدّنيا وتُحْلِي وتحدث في سوادهمُ البياضَا (ص393 ب6)

شقّتِ الشَّمْسُ عليه جيبَها **فبكى المزنُ** معي والجيبَ شقْ (ص 411ب7)

خرّق الثّكل جفوني بالبُكا فمتى يرقع صبري ما خرقْ (ص416ب10)

خبُث الزمانُ كما ترينَ وأهلُه	كلُّ امرئٍ في وُدِّه تدليسُ	(ص421ب11)
وما كنت إلاّ جنّتي وتميمتي	إذا **عضّتِ الأيامُ** أو عضّتِ الرّقشُ	(ص429ب8)

في الأبيات السابقة كان موقع الاستعارة في الفاعل لأنّ عملية الإسناد بين لفظي الفعل والفاعل تمّ في حقلين دلالين متمايزين، فالحقّ شيء مجرّد[1] لا يضيء ، فالشاعر أراد أن يشبّه الحقّ وهو شيء مجرّد بالشمس أو بمصباح ثمّ حذف هذا الأخير ورمز له بصفة من صفاته وهي القرينة(أضاء)وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

والشيء نفسه يتكرّر في البيت الثاني فالعيش كشيء مجرّد يشبه بنبات ويحذف هذا الأخير ويرمز له بخاصية من خصائصه وهو لفظ(يورق)، وبمنهجية تحليلية حديثة يمكن القول أنّ الشاعر أحدث علاقة اسنادية بين لفظين متباعدين دلاليّا وهما:(يورق) و(العيش).

وباقي الأمثلة يُبَيّن بوضوح تشكّل هذا الصنف من الاستعارة في الربط غير المنطقي بين لفظي الفعل والفاعل أو الصياغة الفنيّة وتشكيل الصورة عند البلاغيين والأسلوبيين، كما نلاحظ توظيف هذا الصنف من الصورة في مختلف فنون الشعر؛ في المدح مثلا(البيت الأوّل)في الغزل(الأبيات الثاني والثالث والرابع)في الرثاء(الأبيات الخامس والسادس والسابع)مثلا، وفي الحكمة(الأبيات الثامن، التاسع، الثاني عشر والثالث عشر).

ب/المفعولية: يقول الحصري:

كسبَ الشَّرف السامي فغدا	فوق الجوزاء يُشَيِّدُهُ	(ص144ب12)
يطوي الأيامَ وينشرها	**ويقيمُ الدهرَ ويقعدُه**	(ص145ب4)
إليك فلو **ذقتَ الهوى** لعذرتني	جفونُك وسنى والفؤادُ هباءُ	(ص212ب8)
عهدتُ الهوى حُلواً فلما **شربته**	تجرّعتُ منه غصَّة المتجرّعِ	(ص229ب6)
لبستُ الضَّنى حتّى تبدَّلتُ صورةً	سوى صورتي والحبُّ لا يتبدّلُ	(ص234ب3)
وما **زرعتُ رجائي**	في الصّلدِ إلاّ حصدتُه	(ص 286 ب3)
أطعتُ الصبرَ في نوبٍ	عليّ الدهرُ لوّنَـــــــــها	(ص382ب10)
قبرتْ فهرُ التّقى معه	والجدا والجدّ والجدلا	(ص 448 ب3)
ذقتُ حِماما وذقتُ ثُكلا	حرّم من بعدك اللَّذَاذَا	(ص465ب11)

[1] ـــ فالحقيقة نجدها في حقل المجردات ، والمصباح في حقل: إضاءة (70)، متجات غير مبنية، مصنّع أو مركب، غير حيّة، موجودات. والشمس في حقل(27)علوي جوي، جغرافي، طبيعي، غير حيّة، موجودات. يراجع: مخطط الحقول الدلالية في نهاية الدراسة الدلالية لذيل اقتراح القريح.

المتتبّع للتمثيل السابق يلاحظ حدوث الاستعارة في المفعول به، ففي المثال الأوّل تتجلّى الاستعارة المفعولية الموصوفة في الإسناد أو الربط بين (الكسب)الذي يوظّف للأشياء المادية، والشرف الذي يدخل في مجال المجردات. وفي البيت الثاني تتضّح الاستعارة في عملية الربط بين "يطوي، وينشرها، و يقيم، ويقعده" الذي يكون للأشياء المادية و(الأيام، والدّهر) التي تدخل في مجال المجردات. وغرض هذه الاستعارة ابراز شجاعة الممدوح. وفي البيت الثالث يجسد الشاعر الهوى في صورة طعام أو شراب يُذاق. وقد حدثت الاستعارة المكنية في عملية الإسناد بين الفعل الحامل للدلالة المادية والمفعول به (الهوى).وباقي الأمثلة يمكن ملاحظتها واستنتاج خواصّها.

ج/الإضافية: يقول الحصري:

كففتَ **أكفَّ الظُّلْمِ** عن كلّ مسلمٍ عَرضنَ لمالٍ منه أو دمٍ أو عرضِ (ص120ب13)

مضيتَ فما للأرض بعدك لم تمدْ وما **لسماء المجدِ** لم تتفَطَّرِ (ص128ب10)

صاحٍ والخمرُ جنى فمِه **سكرانُ اللحظ** مُعربده (ص143ب8)

ثمارُ المنى من يجنِها دون إلفه يجدْ طيباتِ العيش مثلَ الخبائثِ (ص215ب8)

زُبَى الأُسْدِ أو أشراكُها لحظاتُها **وسيفُ الرّدى** فيها فكيف التّحرُّزُ (ص222ب9)

شققتُ **جيوبَ الدّمعِ** في الربع إذ عفا ونَاديتُ ربعَ الأنسِ مالك موحِشَا (ص224ب2)

قميصُ مُصطبري من قُبْلٍ عليك قددْته (ص286ب6)

دميتَ برغم **أنف المجد** حتّى تغيّرَ وجهُك الحسنُ المليحُ (ص303ب9)

يا **عقابَ الموتِ** حُمْتَ على عَقِبي فانحلّتِ العُقَدُ (ص310ب1)

أقبّل **ياقوتَ الحياءِ** بخدّه ولو عاش لي قبّلتُ منه الزّمرّذا (ص314ب7)

وكفِّنَ في **ثوب الكرامة** والثّنا عليه حَنوطٌ والدّموعُ غسولُ (ص362ب2)

يحدث هذا الصنف من الاستعارة في المركّب الإضافي، أي بين المضاف والمضاف إليه، ومثال ذلك قول الشاعر في البيت الأوّل (أكف الظلم)فقد قرن بين لفظين؛أولهما يشير إلى خاصية بشرية(أكف،ج:كفّ) وثانيهما يشير إلى مجرّد (الظلم)وبالتالي يمكن عدّها استعارة تشخيصية[1].وفي البيت الثاني قرن الشاعر بين كلمتي (سماء)و(المجد)الأولى لشيء حسّي(كما هي في العرف) والثاني لمعنى مجرّد، واللفظان معا يشكلان مركبا إضافيّا.وهي استعارة تجسيمية لأنّه حصل اقتران بين كلمتين تشير إحداهما إلى جماد(سماء)بأخرى تشير دلالتها إلى مجرّد[2].

[1] ــ التشخيصية: وتحصل باقتران كلمتين تشير إحداهما إلى خاصية بشرية والأخرى إلى جماد أو حيّ. أنظر تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي عند: عد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، ص: 194 ، 195 ، 196.

[2] ــ المرجع السابق، ص:195.

وفي البيت الثامن نلاحظ الاقتران بين كلمتي المركّب الإضافي(أنف المجد)فاللفظة(أنف)يرتبط مجال استخدامها الكائن الحيّ قرنت باللفظة المركّبة(المجد)التي يرتبط معناها بمجرّد، وبالتالي فالاستعارة استيحائية[1].

وباقي الأمثلة يمكن ملاحظتها واستنتاج تقنيات تشكيل الصورة فيها.

د/ الوصفية: يقول الحصري:

أجرني من **الخدّ المطرّز** بالخالِ		(ص107ق"ت"ش5)
كبرتُ على شكوى الزَّمانِ وأهلهِ	**ودهرٍ خؤونٍ** لستُ عنه بمنفكِّ	(ص233ب4)
ماثنى **مدامعي الـــ**	**حمرَ** من تحدُّرِهَا	(ص319ب6)
ومنْ يتذكّر يجدْ ربّـــــــــــــــــــــــه	**بقلبٍ أنار** وفهمٍ ذكَا	(ص355ب2)
وفنّدني في كلِّ **مدحٍ أحوكُه**	لقومٍ أسمّيهم وهم عربٌ نبْعَا	(ص398ب7)
عفاءً على **الدّنيا البغيِّ** فإنّما	بشاشتُها كالبارقِ المتخطِّفِ	(ص406ب11)
خَلّيتني في وثاقِ **دنيا**	**تشتدّ** إن سمتها التراخِي	(ص463ب12)
خدّاعةٍ بالمنى **خؤونٍ**	لمن تعادي ومن تؤاخي	(ص463ب13)
عزّتْ على الوالهِ المعزَّى	**ميتتُك المرّةُ** المساغِ	(ص480ب1)

يحدث هذا الصنف من الاستعارة في المركب الوصفي(المنعوت والنّعت)سواء أكان النعت مفردا أم جملة وللتمثيل على ذلك ربط الشاعر في المثال الأوّل بين المنعوت وهو خاصيّة بشرية (الخدّ)، والنّعت(المطرّز)الذي يشير إلى جماد، فالاستعارة تشخيصية، وهي الاستعارة التي تتكرّر في البيت الثاني مع اختلاف في الألفاظ فقط.

وفي البيت الثالث نلاحظ الربط الوصفي بين لفظين؛ أوّلهما، المنعوت(قلب) الذي هو خاصية بشرية، والنّعت جملة(أنار)التي تشير إلى جماد.فالاستعارة إذًا تشخيصية هي الأخرى كسابقتها.فالمركب الوصفي (بقلب أنار) مركب وصفي استعاري لأنّه يوحي بتعارض أو عدم انسجام منطقي بين الكلمتين المقترنتين تركيبيا والمتباينتين دلاليّا. والأمثلة المتبقيّة تبرز بوضوح جنوح الشاعر لصياغة هذا الصنف من الصورة قصد إثارة شعور المتلقي بالدّهشة والطرافة[2].

ه/الاسمية: يقول الحصري:

ذَللتُ و**ذلُّ العاشقين لذيذُ**	ذوى عودُ صبري فالعزاء جَذيذُ	(ص108ت9ب1)

[1] ـــ الاستيحائية: وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحيّ(شرط ألاّ تكون من خصائص البشر)، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرّد أو جماد. المرجع نفسه، ص:195.

[2] ـــ عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، ص: 194.

أنا لي، عمَّن كنتُ أطوي ودادَه	مقال(؟)الى الشنآنِ و**الحقدُ سائقُ**	(ص134ب8)
وفَتْني دموعُ العينِ و**الصبرُ خائني**	فجُرّعتُ في حُبّي لك المرَّ والحلْوَا	(ص238ب1)
أحينَ أراني الدّهرُ قد شدَّ ساعدِي	بسعدِك و**الدّنيا إليَّ تميلُ**	(ص359ب7)
وفَيْتُ بعهدي و**الليالي غوادرٌ**	وجدتُ بنفسي و**الزّمانُ بخيلُ**	(ص360ب13)
فقلتُ أنهاه و**الأحزانُ تأمرُه**	فكيف يرقأُ دمعُ الهائمِ الهامِي	(ص368ب9)
وضعتُك تحت الأرض و**المجدُ راغمٌ**	وما كنتُ فوق النَّجْم أرضى لك الوضعَا	(ص399ب5)
إنّ **نفسي مرّةٌ** فهيَ تأبى	أن تراني محسنًا لمسيِّ	(ص450ب7)
خدّي شهيدٌ بأنّ عَيني	عادت من البُخلِ بالتسَاخِي	(ص463ب7)

يحدث هذا الصنف من الاستعارة في عملية الإسناد بين وحدتي المركّب الاسمي "المبتدأ و الخبر"وعلّة هذا الحدوث هو الربط غير المنطقي و غير المنسجم بين المسند إليه والمسند، والجدول أعلاه يبيّن بوضوح هذا الصنف من الاستعارة التركيبة؛ ففي المثال الأوّل يسند الشاعر لفظ (لذيذ)الذي يشير في معناه إلى خاصية تميّز الطعام "جماد"، يسنده إلى اللفظ المركّب(ذلّ العاشقين)الذي يشير في معناه إلى مجرّد، والاستعارة الناتجة عن اقتران اللفظين إذًا هي الاستعارة التجسيمية.أمّا في البيت الثاني فقد كان صنف الاستعارة الناتجة عن اقتران ركني المركب الاسمي هي الاستعارة التشخيصية لأنّ الاقتران حدث بين كلمتين تشير أولاهما إلى مجرّد وهو:(الحقد)والأخرى تشير إلى خاصية بشرية. والأمثلة المتبقيّة تعكس بوضوح توظيف الشاعر لهذا الصنف من الصورة الاستعارية التركيبية.

وأحيانا نجد الحصري يجمع بين صنفين من الاستعارة الدلالية في البيت الواحد، ومثال ذلك:

الجمع بين الفاعلية ولمفعولية، ومن ذلك قوله:

تعجبتُ إذ **مدّ النوى** لوداعِنا **يداً** كيف لم تُشْلَلْ هناك وتبّتِ

وعزيزٌ على العلا أنْ تراه **أنشبت فيه النّائباتُ نُيُوبَا**

يقلّب دهرُنا فِيـ فكم قرد مطا

عينًا لَا

برّح إليك **أظفارَها شعوبُ**

بي

الوجدُ

يوم

مدّتْ

قلّب كنت اقتراحي فصرتَ ضيقي

فيك

الزمانُ

عينا

(النّوى)الذي احتلّ موقع الفاعلية في المركب الفعلي، مع دلالته على مجرّد، كان البؤرة في تشكيل استعارة مزدوجة تركيبيا لأنّ لفظ الفعل السابق له والمقترن به (مدّ)يشير إلى خاصية بشرية، ولفظ(يد) المفعول به، التابع له يشير هو الآخر إلى خاصية بشرية، وفي النتيجة نحصل على استعارتين تشخيصيتين.ولعلّ غرض هذا الجمع وتكثيف التشخيص هو رفع نسبة المفاجأة عند المتلقي نتيجة حدوث المفارقة الدلالية المتعددة[1].

الجمع بين الفاعلية والإضافية، ومثال ذلك قوله:

غداةَ **أجابتْ عيسُنا داعيَ النّوى** وودّعني بدرٌ من السَّجْفِ بازِغُ (ص230ب3)

الاستعارة الفاعلية في المثال تشخيصية لأنّه حصل اقتران بين كلمتين تشير إحداهما إلى خاصية بشرية(أجابت) والأخرى إلى حيّ(عيسنا)، والاستعارة الإضافية هي الأخرى تشخيصية لتوفّر الخاصيتين السابقتين.

الجمع بين الإضافيتين، ومثال ذلك قول الحصري:

هزمتُ **جيوشَ الصَّبر في معرك الهوى** وقصّرتُ في الهيجاء طولَ قناةُ (ص237ب10)

أكافورُ شيبٍ بعد **مسكِ شبيبةٍ** **وسُمُّ منونٍ** بعد **شهد أمانِ** (ص377ب14)

وثوبُ التُّقى في **عينِ كلِّ حَقِيقَةٍ** به الشيخُ أبهى من فتًى متظرّفِ (ص407ب10)

احتوى البيت الأوّل على استعارتين إضافيتين من حيث التركيب (جيوش الصبر)و(معرك الهوى)وهما استعارتان تشخيصيتان، حيث شخّص الشاعر الصبر في صورة جيش هزمه، كما شخّص الهوى في صورة معركة، وهما صورتان فنيّتان غرضهما الدلالي تبيان الشاعر لسيطرة الهوى على قلبه وكلّ الصّبر الذي يملكه تلاشى في ظل طغيان الهوى على قلبه ووجدانه. و في البيت الثاني قرن الشاعر بين كلمتي(كافور

[1] ــ عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، ص: 194.

شيب)و(مسك شبيبة)و(سمّ منون)و(شهد أمان)وهما أربع استعارات إضافية من حيث مراعاة التركيب، وهي استعارات تجسيمية لأنّه حدث الاقتران فيها بين كلمات تشير إلى جماد(كافور، مسك، سمّ، شهد)وكلمات تشير دلالتها إلى مجرّد(شيب، شبيبة، منون، أمان)فالشيب والشيبة يراد بهما العمر والزمن وهما ينتميان إلى المجردات في جدول الحقول الدلالية، والمنون والأمان معنيان مجردان أراد الشاعر تجسيمهما حتى يحقق الهدف في إيصال الدلالة المرغوبة للمتلقي.

الجمع بين المفعولية والإضافية:

شممتَ روحَ الخلود فأمنْ بُلَّ ضنًى واستراحَ جَاشُ (ص485ب7)

(شممت)خاصية بشرية متصلة بحاسة الشمّ عند الإنسان. و(روح) معنى مجرّد، و (الخلود) معنى للزمن المؤبد في الجنّة ـــ حسب البيت ـــ فالاستعارتان تشخيصيتان.

3/ الخلاصة:

تتفق وتتباين مصادر الصورة لشعر أبي الحسن الحصري القيرواني حسب الغرض الشعري، وفي ما يلي إبراز لمصادر تلكم الصورة حسب نوع الغرض الشعري:

أوّلاً:الصورة حسب الموروث البلاغي:

1ـــ مصادر الصورة التشبيهية وخصائصها وأغراضها:

أ ـــ في شعر الغزل مستمدة من:

ـــ بيئة الشاعر الحربية بما تحويه من معدات في تلك الفترة(حسام، سيف، سهام، صوارم،...الخ).

ـــ بيئة الشاعر الطبيعية (السماء، الأرض، شمس، هلال، روض، ورد،...الخ).

ـــ الثقافة الدينية للشاعر (حور العين، هاروت، ...الخ).

ـــ المعادن الثمينة (نضار، تبر، ياقوت، إبريز...الخ).

فالشاعر في صوره يمزج بين المبصرات والمشمومات والمذوقات، كأنّه يريد أن يلبي رغبات كلّ الحواس، ولعلّ قصور الشاعر البصري هو الذي ألجأه إلى التعويض ببقية الحواس.

ب ـــ في شعر المدح مستمدة من:

ـــ بيئة الشاعر الطبيعية (بحر، نجم، قمر، شمس،...الخ).

ـــ ثقافة الشاعر الدينية (الممدوح الدنيا والدّين، الممدوح كأنّه الإمام مالك).

ـــ بيئة الشاعر اللغوية والنحوية والنقدية، والشعرية(الممدوح غيلان الشعر، وقدامة بن جعفر، والجرمي، والمبرد، والخليل).

ج ـــ في شعر الرثاء الذي يدور حول ابنه الفقيد، فقد استلهمها الشاعر من عالمه الطبيعي بمحتوياته(سمائه وأرضه وحيواناته وطيوره ومعادنه وجواهره وأسلحته)،فالابن قمر، نجم، بدر، شمس، عسجد، صارم، رمح، درع، زرع، روض، طائر، نضار...الخ.

ـــ كما استلهم لنفسه أيضًا صورًا من بيئته العامة، نذكر منها: أورق مؤنث ورقاء، نضار، ليث، الأحوص، غيلان، ثكلى...الخ.كما كان للقيم الدينية والوطن و الأخلاق حضور في شعر الرثاء للحصري.

ـــ أكثر وحدات التشبيه تواترًا في شعر الشاعر"كأنّ"متبوعة بـــ"الكاف"، ثمّ الوحدة"مثل".

ـــ تنويع الشاعر في استعمال أصناف التشبيه، والصدارة كانت للتشبيه المرسل والمجمل.

ـــكثيرًا ما ترد الصورة التشبيهية لتمثل محسوسًا بمحسوس، وأحيانًا محسوسًا بمعقول.

يعتمد الشاعرـــ أحيانًا ـــ على تعدد صور التشبيه في البيت الواحد أو البيتين؛ وهذا ما نجده على سبيل المثال متواترًا ثلاث مرات في بيتين متواليين[1].

ـــ لجوء الشاعر إلى التقليص من عناصر التشبيه أضفى إمتاعًا وفنيّة على هذه الصور المختزلة لأنّها تفعّل العمل العقلي لإكمال أجزاء الصورة الناقصة.

ـــ كثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى استلهام صوره من القرآن الكريم.

ـــ يرد المشبه أحيانًا في مجال المسموعات، بينما يرد المشبه به في مجال المبصرات؛ مثل:(كلامك من درّ...).

ـــ يشبه الشاعر دموعه في رثاء ابنه بالأمواه واللجج وهي دلالة على الكثرة، وتتفق وشعر الرثاء.

ـــ في التشبيه التمثيلي يلجأ الشاعر إلى تنويع صوره المنتزعة من متعدد (صور طبيعية، دينية، تاريخية سياسية).

ـــ استعمال الشاعر للتشبيه المقلوب سواء في رثاء ابنه أو في الغزل أو في المدح، وهو في ذلك إنّما يجاري القدماء وكذلك من عاصروه.

ـــ التشبيه الضمني الذي اعتمده الشاعر ورد في سياق رثاء الابن والحكمة عمومًا.

2 ـــ مصادر الصورة الاستعارية وخصائصها وأغراضها:

أ ـــ في شعر الغزل(المخمس والنصوص الغزلية الواردة بعده، يا ليل الصب، المعشرات):

الصور الممنوحة للنساء(شوادن، شوارد، رشا، ضبي، غزال، بدر التمّ، هاروت،...الخ).

وهي على العموم صور تقليدية متواترة في الشعر المشرقي، استلهمها الشاعر من بيئته الطبيعية وما تحويه من أشياء....

تجسيد الشاعر للهوى في ما يلي:

[1] ـــ أنظر: مدونة الحصري، ص: 292ب5 و 6.

(الهوى طعام، مشروب، حلويات، نار جامحة،...الخ).

تشخيص الهوى في صورة إنسان:

(يطعن، يقتل، يختال،...الخ).

ب ــ في شعر المدح:

تشخيص الزمان في صورة إنسان يغنّي فضائل الممدوح.

تشخيص الشمس في صورة امرأة ينكحها الممدوح.

ج ــ في شعر الرثاء(اقتراح القريح+ ذيل اقتراح القريح):

استحضر الشاعر مشبهات به عدّة ليستدلّ بها على المشبه المحذوف وهو(الابن)، نذكر منها:

الكواكب(هلال، نجم، قمر، بدر، شهاب، كوكب، فرقد، المشتري،...الخ).

الحيوانات والطيور(شبل، الطائر الذكي، صقر، أسد، غزال).

البيئة الطبيعية(غصن، روضة، زهر، الشمس).

كما استلهم الشاعر بعض الصور لنفسه(أسد، ليث)ولزوجته(الشمس)ولأعدائه(أفاعي،كلب، العاوي)، هذه الأخيرة كما نلاحظ قصد بها الاستهجان والذمّ.

هذا عن الاستعارات التصريحية، أما الاستعارات المكنية فقد تنوعّت بين التجسيد والتشخيص.

أ ــ القضايا المشخّصة:

الدّنيا، الزمان، الدّهر، الأيّام، الموت، السّماء، الجوّ، الأرض، المزن، الشمس، القمر، الصبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات.

ب ــ القضايا المجسّدة:

الدّنيا، الليل، المنايا ومرادفاتها"الحِمَام، الموت"، الصّبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات ومرادفاتها "الدواهي، الهموم، الحادثات، الخطوب".

ثانيًا:الصورة حسب منهج عبد العزيز مصلوح(المأخوذ عن جورج لاندون):

تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي(فاعلية، مفعولية، اسمية، وصفية، إضافية، وأحيانًا يحدث الجمع بينها).

ــ اقتراح القريح هو الذي تصدّر بقية أجزاء المدوّنة من حيث احتواؤه على أكبر نسبة استعمال بـــ(324استعارة)، وكانت الاستعارة الفاعلية هي المتصدرة بـــ(130استعارة).

ــ المرتبة الثانية كانت للمعشرات بمجموع (130استعارة)، وتصدرت فيها الاستعارة الإضافية بـــ(58استعارة).

(أنظر جدول التصنيف التركيبي للاستعارة).

وتحدث هذه الاستعارات عمومًا عندما تتمّ عملية الإسناد بين حقلين دلالين متمايزين.

ـــ جنوح الشاعر لصياغة الصورة الاستعارية قصد به إثارة شعور المتلقي بالدهشة والطرافة.

ـــ اعتماد الجمع بين الاستعارات كان بغرض رفع نسبة المفاجأة عند المتلقي نتيجة حدوث المفارقة الدلالية كما يذهب إلى ذلك سعد مصلوح.

ثانيا: المستوى الدّلالي من منظور الحقول الدّلالية

1/الحقول الدلالية في المعشرات

رقم الحقل وانتماؤه، جداول تصنيف الألفاظ، الشرح والتمثيل والتعليق، العلاقات الدلالية (في حال وجودها).

الخلاصة

ثانيًا: المستوى الدّلالي من منظور الحقول الدّلالية[1]

[1] ــ استفاد الباحث في تصنيفه وتحليله الدلاليين على جملة من الدراسات، نذكر منها:

تمهيد:

يأتي جهد الباحث في مجال الحقول الدلالية لعدّة اعتبارات منها:

ـــ طبيعة الدراسات الأسلوبية التي تقتضي التوقف عند دلالات الخطاب وأبعاده المعنوية لأنه محصّلة الدراسة.

ـــ اختبار إمكانات هذا المنهج الحديث(الحقول الدلالية) في تحليل النصوص القديمة واستثمارها معتمداً نموذجين شعريين متباينين من حيث الغرض؛ أوّلهما غزلي وثانيهما رثائي.

ـــ تطبيق هذا المنهج سيساعدنا على تصنيف الثروة اللغوية للشاعر عامّة، وألفاظ الغرضين المستهدفين في الدراسة بصفة خاصّة.

ـــ الكشف عن اختيارات الشاعر اللفظية من قاموس اللغة العام، ومدى تمكنه من انتقاء الألفاظ المناسبة للمقام (مقام الغزل ومقام الرثاء).

ومجهود الباحث سيقوم على توزيع وتصنيف مفردات المدوّنتين وأحيانا تراكيبهما(المعشرات و ذيل اقتراح القريح) وكذلك وفق ما اقترحه معجم greek new testament الوارد في كتاب: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص87 إلى ص 95 والملحق بهذه الدراسة[1] ، وهو يقوم على الأقسام الأربعة التالية:

1/ الموجودات.2/ الأحداث.3/ العلاقات.4/ المجردات.

وتحت كلّ قسم نجد أقساما أصغر، ثمّ يقسّم كلّ إلى أقسام فرعية...وهكذا.

وعلّة اعتماد هذا التصنيف[2]دون غيره هو ـــ حسب وجهة نظري ـــ يرجع لشموليته وإحاطته ودقّة التصنيف المعتمدة ، وهذا لا يمنع من رصد نقائص فيه.

أمّا خطوات العمل التطبيقي فتكون كالتالي:

ـــ جمع عدد الألفاظ المذكورة في الحقل وكذا عدد مرّات التواتر.

ـــ التمثيل لبعض هذه الألفاظ من المدوّنة ثمّ يكون الشرح والتوضيح معتمدا أمهات القواميس والمعاجم.

ـــ التعليق على الحقل المدروس.

ـــ ذكر العلاقات الدّلالية في حالة توفّرها.

أ/ نصر الدّين صالح السيّد: شعر إيليا أبي ماضي: دراسة دلالية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب، جامعة القاهرة، 1410ه/ 1990م.

ب/ زكي حسام الدّين: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2000م.

ب/ عطيّة عبد الحميد عبد القادر: ديوان المثقّب العبدي، دراسة دلالية ومعجمية، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الصبور شاهين، جامعة القاهرة ،كليّة دار العلوم، قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، 1422ه/2001م.

[1] ـــ أنظر تمثيله في نهاية الدراسة الدلالية لذيل اقتراح القريح.

[2] ـــ التصنيف مرفق بعد هذه الصفحة مباشرة، وقد اجتهدت في وضعه في جدول بحيث يكون أكثر وضوحًا ودلالة، أمّا جدول الحقول فسيذكر في نهاية الدراسة الدلالية لذيل اقتراح القريح.

والهدف المتوخى هو إدراك المنحى الدّلالي لخطاب الشاعر من خلال حصر الألفاظ والتراكيب اللغوية الموظفة ، ولعلّ بلوغ هذا الهدف سيتحقق عقب الإحصاء والتصنيف.

ـــ كما يهدف هذا العمل أيضا إلى قياس مأساة شاعر مفجوع في ابنه من خلال الثروة اللغوية التي يمتلكها(غرض الرثاء).

ـــ يمكن لهذه الدراسة أن تكون نواة لتشكيل معاجم خاصّة (غزلية و رثائية...)على غرار المعاجم المتخصصة الحديثة كاللسانيات والسيمائيات، وغيرها...

وفي ما يلي تمثيل للحقول الدلالية مع إدخال بعض التعديلات(جمعها في جدول).

جدول أمثلة الحقول الدلالية[1]:

[1] ـــ أنظر: مختار عمر: علم الدلالة، ص:87 وما بعدها، والباحث صاغ التمثيلات في الجدول الموالي، وهناك جدول آخر يمثّل بدقّة هذه الحقول مذكور في نهاية ذيل اقتراح القريح.

الأقسام	رقم الحقل ومثاله	الأقسام	رقم الحقل ومثاله
م، ح، و، ط، ش [1]	1ــ أشياء حيّة ــ حيوان ــ حشرة ــ حيوان..	م، ح، ق... [2]	25 ــ كائن علوي ــ روح القدس ــ الأرواح...
	2 ــ طائر ــ صقر ــ حمامة..		26 ــ إله ــ إلهة ــ نصف إله ــ شيطان ــ ملاك...
	3 ــ عثة ــ بعوض ــ بق...	م، غ، ط، ج [3]	27 ــ سماء ــ سحاب ت هواء ــ شمس ــ قمر...
			28 ــ اللّه ــ الفردوس ــ الجحيم....
موجودات حيّة حيوانات	4ــ دب ــ ذئب ــ ثعلب...	موجودات غير حيّة طبيعي جغرافي أرضي	29 ــ عالم ــ قطر ــ منطقة...
	5ــ حيوان ــ بقرة ــ خنزير ــ حمار ــ خروف ــ فرس...		30 ــ سطح ــ وادي ــ جبل ــ تل ــ صحراء...
	6ــ وبر ــ صوف...		31 ــ بحر ــ عين ــ بحيرة ــ جزيرة ــ شاطئ ــ ساحل...
	7ــ جناح ــ ذيل ــ قرن...		32ــ حقل ــ مزرعة...
موجودات حيّة إنسان عام	8ــ رجل ــــ إنسان ــ شخص...		33ــ مملكة ــ امبراطورية ــ مقاطعة...
ــــــــــــــــ م ــــــــــــــــ	9ــ رجل ــ شيخ ــ صبي ــ ولد...	موجودات غير حيّة طبيعي مواد طبيعية	34ــ عناصر.
	10 ــ امرأة ــ عجوز ــ فتاة ــ بنت...		35ــ حديد ــ فضة ــ نحاس...
	11ــ طفل ــ رضيع...		36ــ كرستال ــ توباز ــ زمرد....
	12ــ جيل ــ قريب ــ أسرة ــ قبيلة ــ جنس...		37ــ صخر ــ رمل ــ طين ــ غبار...
	13ــ نجل ــ ابن ــ ابنة ــ حفيد...		38ــ نار ــ شعلة....
	14ــ جد ــ اب ــ ام ــ جدة...		39ــ ماء ــ مطر ــ ثلج ــ برد....
	15ــ زوج ــ زوجة ــ حماة ــ عريس ــ عروس...	موجودات غير حيّة طبيعي نباتات ومزروعات	40ــ شجرة ــ غابة ــ شجرة الزيتون..
	16ــ ابن بالتبني ــ اخ ــ اخت...		41ــ نبات ــ غلة ــ عشب ــ طحلب ــ قش...
ــــــــــــــــ م ــــــــــــــــ	17ــــ ناس ــ فريق ــ جمهور...		42ــ فحم نباتي ــ عصا ــ رماد الفحم...
	18ــ جماعة المصلين ــ محفل ــ إخوة ــ طائفة...		43ــ فاكهة ــ زيتون ــ بذور...
	19ــ اجتماع ــ مواطن ــ أجنبي ــ وطن ...		44ــ غصن ــ ورقة ــ جذر ــ زهرة....

[1] ــ حيث:م: موجودات. ح: حيّة. و: حيوانات. ط: طيور. ش: حشرات.

[2] ــ حيث م: موجودات، ح: حيّة، ققوى وكائنات فوق طبيعية.

[3] حيث م: موجودات، غ:غير حيّة، ط: طبيعي، ج: جغرافي،27 ــ علوي جوي، 28ــ فوق طبيعي.

	20 ــ مجلس أعلى ــ مجلس محلّي...	موجودات غير حيّة مصنّع أو مركّب مواد معالجة	45ــ طعام ــ وجبة ــ شراب....
	21 ــ جمعية ــ صديق ــ جار...		46ــ خبز ــ فاكهة ــ دقيق ــ زيت زيتون ــ تين...
م، ح، إ، بدن ومتعلقاته[1]	22 ــ جسم ــ جثّة...		47ــ لحم ــ لبن ــ سمك ــ بيض ــ عسل.....
	23 ــ رأس ــ جمجمة ــ عين ــ أذن...		48ــ ماح ــ فلفل ــ قرفة.....
	24 ــ دموع ــ دم ــ قيء...		49ــ سمّ....
			50ــ مرهم ــ دهان.....
			51 ــ زيت الطيب ــ عطر....

موجودات غير حيّة مصنّع أو	52ــ معبد ــ كنيسة ــ برج ــ سجن.....	أحداث طبيعي	78 ــ ريح ــ عاصفة ــ مطر...
	53ــ منزل ــ بيت ــ فندق....		79 ــ قصف ــ زئير...
	54ــ سوق ــ مسرح ــ ساحة ــ ناد رياضي.....		80 ــ دخان ــ حريق...
	55ــ حجرة ــ باب ــ بوابة ــ حائط....	أحداث	81 ــ يزرع ــ يحصد...
	56ــ قبر ــ فرن ــ سور ــ طاحونة....		82 ــ يرعى(غنمًا) ــ يربّي(حيوانات)...
	57ــ لوح ــ حجر ــ دعامة خشبية او معدنية ..		83 ــ يطبخ ــ يجهّز وجبة...
	58ــ بئر ــ فبر ــ حوض....		84 ــ يخيط ــ يفصّل..
	59ــ بنك ــ محكمة ــ مصلحة ضرائب..		85 ــ يبني ــ يهدّم...
	60ــ باخرة ــ مركب ــ شراع ــ قارب ــ مرساة.		86 ــ يضحّي ــ يختن...
		أحداث	87 ــ يوزّع ــ يعطي ــ يقسّم...
			88 ــ يأخذ ــ يقبل ــ يربح...
موجودات غير حيّة مصنّع أو مركّب	61ــ شيء ــ بضاعة ــ سلعة...		89 ــ يسرق ــ يستولي على...
	62ــ مركبة ــ عربة..		90 ــ يبيع ــ يشتري ــ يبادل...
	63ــ مسمار ــ فأس ــ إبرة ــ سنارة..		91 ــ يستثمر ــ يودع...
	64ــ خوذة ــ ترس ــ درع..	أحداث	92 ــ يكسّر ــ يحطّم...
	65ــ سلاح ــ سيف ــ هراوة ــ قوس...		93 ــ يسحق ــ يفتّت...
	66ــ ملابس ــ جلباب ــ معطف ــ روب ــ قميص ــ برقع...		94 ــ يقطع ــ يجرح...
	67ــ تاج ــ جواهر ــ إكليل...		95 ــ يضرب ــ يصدم ــ يدق...

[1] ــ حيث م: موجودات، ح: حيّة، إ: إنسان.

	68ــ ملاءة ــ منشفة ــ ستارة..		96 ــ يقتل ــ يذبح...
	69ــ سرير ــ كرسي ــ عرش ــ منضدة ...		97 ــ يحطّم ــ يدمّر...
	70ــ مشكاة ــ مصباح ــ فانوس..	آحاد	98 ــ يتغذى ــ يرضّع...
	71ــ كبق ــ كوب ــ إبريق..		99 ــ يحمل ــ يلد ...
	72ــ عملة ورقية ــ عملة نحاسية ــ عملة ذهبية .		100 ــ ينام ــ يستيقظ...
	73ــ تمثال ــ صورة ــ صنم..		101 ــ يغرق ــ يموت...
	74ــ جرس ــ قيثار ــ فلوت...	آحاد	102 ــ يتحرّك ــ يسافر...
	75 ــ ورق ــ قلم ــ حبر...		103 ــ يأتي ــ يذهب...
	76 ــ حبل ــ سلسلة ــ قيد...		104 ــ يمشي ــ يجري ــ يقفز...
	77 ــ صليب...		105 ــ يطير ــ يعوم ...
			106 ــ يقود ــ يحضّر ــ يصاحب...

آحاد	107 ــ يهزم ــ يستولي ــ يقبض على...		
	108 ــ يحكم ــ يطيع...	أحداث انفعالية	132 ــ حبّ ــ رغبة ــ شهوة...
	109 ــ يخالف ــ يرفض ــ يهرب...		133 ــ كراهية ــ غيرة...
	110 ــ يعاقب ــ يؤدب...		134 ــ يخاف ــ يقلق...
آحاد	111 ــ يسمع ــ ينصت...		135 ــ يحزن ــ يتأسف...
	112 ــ يلمس ــ يشعر...	ظ	136 ــ فوق ــ تحت ــ حول ــ قبل...
	113 ــ يرى ــ يبصر ــ يلاحظ ــ يراقب...		137 ــ عند ــ خلال ــ منذ...
	114 ــ يتذوق...		138 ــ هذا ــ ذلك..
	115 ــ يشمّ...		139ــ لأن ــ على أساس ــ على الرغم ــ و لذا...
آحاد	116 ــ يرتبط ــ يتحدّ ــ ينضم...	ع	140ــ اليوم ــ غدا ــ سنة ــ مستقبل..
	117 ــ يعارض ــ يحارب ــ يجانب...		141ــ ذراع ــ رحلة ــ يوم..
	118 ــ يتزوج ــ يطلق...		142ــ قنطار ــ كيلة..
	119 ــ يزور ــ يستضيف...		143ــ بطيء ــ سريع..
	120 ــ يتولّى ــ يعفو ــ يحترم ــ يقدّر...		144ــ حار ــ بارد...
آحاد	121 ــ ضحك ــ بكاء ــ عويل...		145ــ أسود ــ أبيض...
	122 ــ يتكلّم ــ يتحدث ــ يصيح...		146ــ واحد ــ أثنان..
	123 ــ يكتب ــ يقرأ ...		147ــ غني ــ فقير..
	124 ــ يصلّي ــ يقسم...		148ــ مقدس ــ نظيف..

	125 ــ يعلّم ــ يشرح ــ يقنع...		149ــ جميل ــ قبيح..
	126 ــ يناقش ــ يناظر...		150ــ عجوز ــ صغير ــ عتيق...
	127 ــ يأمر ــ يطلب..		151ــ صادق ــ كاذب ــ أمين...
	128 ــ خطّة ــ سبب استنتاج...		152ــ حسن ــ رديء ــ صواب ــ خطأ..
	129 ــ يتذكر ــ ينسى ــ يستدعي...		153ــ قادر ــ عاجز ــ قوي ــ ضعيف...
	130 ــ يقضي ــ يقرّر ــ يصمّم...		154ــ مريض ــ صحيح ــ سليم..
	131 ــ يكتشف ــ يتعلّم ــ يتعرّف...		

والآن أشرع في التحليل الدلالي للمدونتين قيد الدراسة مستهلاً بمدوّنة المعشرات(غرض الغزل)، وستكون متبوعة بذيل اقتراح القريح(غرض الرثاء).

المعشّرات[1]

(2، 4، 5) طيور وحيوانات، حيوانات وطيور وحشرات، حيّة، موجودات [2]:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
ورق حمائم	1	الرّشا	1
الأسد (مفردا وجمعا)	3	عيسنا	1
غزال الوحش	1		
مجموع الوحدات:5 تواترها:7			

وظف الشاعر الألفاظ التي تشير إلى الطيور والحيوانات المذكور في الجدول أعلاه، وعلّة هذا التوظيف هو المقام، والهدف الدلالي المقصود هما من ألزم الشاعر بذكر هذه الألفاظ دون إهمال غرض القول وهو الغزل،

[1] طلبًا للاختصار تمّ اعتماد مدونتي (المعشرات و ذيل اقتراح القريح)كنموذجين للتحليل الدّلالي، أمّا مدوّنة اقتراح القريح فسينشرها الدارس ــ بحول اللّه ــ في دراسة مستقلّة إن شاء اللّه تعالى.

[2] ــ تشير الأرقام الواردة في بداية العنصر إلى رقم الحقل أو أكثر في المرجع المعتمد، بينما تشير العناصر الموالية للرقم إلى عنوان أو عناوين العنصر في المرجع. أنظر: الجدولين المرفقين أحدهما في بداية هذه الدراسة وثانيهما في نهاية الدراسة الدلالية لذيل اقتراح القريح والمأخوذين عن أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص: 87وما بعدها .

فلفظ(الأسد)مثلا استعمل للدلالة على القوّة والشجاعة[1]، واللفظ المركّب(غزال الوحش)استعمل لمقابلته ب(غزال الأنس)وهو المرأة. وحيوان(الرشا)وظّف لإبراز سمة الجمال عند المرأة.

(8، 9، 10) ــ (عام، ذكر، أنثى)، عام، إنسان، حية، موجودات:

	اللفظ	تواتره
عام	إنسان	1
ذكر	الفتى	2
	الأسود (ج أسد الشاعر)	1
	مجموع الوحدات: 3 تواترها: 4	
أنثى	الظبي الغرير	3
	تميميّة	1
	رشأ	4
	بدر	4
	غزال	5
	غزال الأُنس	1
	فُرات الحِمى	1
	قضيب الخيزران	1
	شويْدِنُ أُنسٍ	1
	طاووس حُسْنٍ	1
	جآذر(البقرة الوحشية)	1
	مجموع الوحدات:11 تواترها:23	

القراءة البارزة في الجدول تبرز طغيان أوصاف الأنثى على حساب الذكر، وهذا طبيعي لأنّ الشاعر في مقام الغزل، والغزل موضوعه المرأة، والملاحظ هو استعمال عديد الألفاظ المشيرة إلى المرأة والمتضمنة لصفات الحسن على سبيل الاستعارة.

فإذا أخذنا على سبيل المثال لفظ (تميميّةٌ) في قول الشاعر:

تميميّةٌ ترقي الضّجيع بريقها إذا عقربٌ منها على الصدغ دبّتِ (ص214ب6)

[1] ــ أنظر: فاضل صالح السّامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ/ 2000م، ص: 240.

نجد الشاعر قد عبّر عن المرأة المنسوبة إلى قبيلة تميم بن مرّ بن أد، وهذا يعني أنّه تميمي الهوى[1].
وإذا أخذنا لفظ (الغزال)الذي تواتر خمس مرّات وجدناه تشبيها استعاريا للجواري في التشبيب[2].

(17) ــ عام، مجموعات، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الغانيات	1	قُضاة الهوى	1
حِسان الدُّمى	1	الناس	1
شُموس	1	أهل(بمعنى الناس)	2
ظباء	1	قومي	2
		عباديد	1
مجموع الوحدات:8 تواترها:9			

الغانيات: الغانية من النّساء: الشابة المتزوجة، وجمعها غوان، وقيل: التي غنيت بالزوج، وقيل الي غنيت بحسنها وجمالها عن الحَلي، وقيل:هي التي تُطلَبُ ولا تَطْلُبُ، وقيل هي التي غنيت ببيت أبويها و لم يقع عليها سِبَاءٌ[3].
يقول الشاعر:

أسير العدا بالمال يفديه أهلُه و ما لأسير **الغانياتِ** فداءُ (ص212ب2)

وما يلفت انتباهنا توظيف الشاعر لصيغة الجمع(غانيات)بينما ذكر ابن منظور صيغ الجمع(غوان). والشاعر في توظيفه لهذا الّدليل اللغوي[4](المركّب) ولبقيّة الأدلة الخاصة بالنّساء إنّما كان معمّمًا لا مخصّصًا، فهو لا يخصّ امرأة معيّنة بالذكر، وإنّما حديثه كان عامًّا، ولذلك يمكن التّساؤل في هذا المقام بما يعرف بالصدق العاطفي، والأرجح عندي في صياغة الشاعر الفقيه في هذا النوع من الشعر،إنّما كان الغرض منه مجاراة الشاعر لأهل هذا الفنّ الشعري حتّى لا يتّهم بضعف الكفاية في بعض فنون الشعر وفي طليعتها غرض الغزل.

تشير الألفاظ المركبة(الغانيات، حسان الدمى، شموس، ظباء)إلى النّساء مع ورودها بصيغة الجمع، ولفظ (الغانيات)يدلّ بنفسه، أمّا بقية الألفاظ فهي على الاستعارة.

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص:333.
[2] ــ المرجع نفسه، م2، ص:985.
[3] ــ السابق، م2، ص:1024.
[4] ــ المصطلح السوسيري الحديث القائم مقام مصطلح الكلمة واللفظة مع بعض الفروق الدّقيقة، والدليل يتشكّل من عنصرين: الصورة السمعية والتصوّر الذهني(الدال و المدلول)، وليسا هما اللفظ والمعنى المصطلحان التقليديان.

حِسان الدُّمى: يقال للمرأة الدمية، يكنّى عن المرأة بها، وجمع الدّمية دُمًى[1]. والكلمة مركبة تعني:النساء الجميلات.

حسانُ الدُّمى تصبو إلى حسن وجهه وصلدُ الصّفا من لمس كفّيه يَرْشَحُ (ص217ب5)

ونلاحظ التصدير باللفظ المركّب(حسان الدُّمى)، وما يحمله لفظ(حُسْن)من دلالة، إلاّ أنهن دون مستوى محبوب الشاعر من حيث الحسن.

ظباء: الظبي: الغزال، والجمع أَظْبٍ وظباء و ظُبْيٌ[2]. ويطلق على الفتاة الشابة على الاستعارة[3]، وهي الدلالة المقصودة في البيت.

أسود الشَّرى في الحرب تحمي نفوسَها بنجدتها ما لم تَعِنَّ **ظِباءُ** (ص212ب3)

عباديد: العباديد من الخيل والنّاس: المتفرقون الذاهبون في كلّ وجه؛ يقال: تفرّقوا عباديد[4].

عباديدَ شتّى مثل ما نثرَ الأسى فرائدَ من دمع الفؤادِ المُفَجّعِ (ص229ب2)

(23) ــ أجزاء، البدن و متعلقاته، انسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
جسم	2	ثغْرْ	2
القلب (مفردا وجمعا)	31	فمٌ	1
الفؤاد	12	شفة	1
جوانح	2	أسنان	2
ضلوع	1	ثنايا	2
ذوائب	1	ضواحك	1
عِذار	2	يد (مفردا وجمعا)	4
وجه	6	كف	3
جفون	6	بنان	2
عيون(مفردا ومثنى وجمعا)	17	كبد (مفردا وجمعا)	4

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص: 1018.

[2] ــ المرجع نفسه، م2، ص:641.

[3] ــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:479.

[4] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:579.

اللحظ	9	صدغ	1
طرف	3	رِدف	1
مقلتان	2	خصر	1
إنسان عيني	1	عود	1
خدّ	9	الحشا	4
أُنوف	1	لّة	1
مجموع الوحدات: 32 تواترها: 140			

تبرز ألفاظ الجدول ثراء هذه المجموعة، فالشاعر كان يتغزّل ببعض أجزاء جسم المحبوب. ونلاحظ أنّ أكثر الألفاظ تواترا هو لفظ(القلب)ثمّ لفظ(عيون)متبوعة بلفظ (الفؤاد).

القلب: مضغة من الفؤاد معلقة بالنيّاط.ابن سيدة: القلب الفؤاد، مذكر، ...والجمع أقلب وقلوب.وقال بعضهم:سُمي القلب قلبا لتقلّبه، قال ــ صلّى الله عليه وسلم ــ (سبحان مقلّب القلوب)، وقال الله تعالى: (ونقلّب أفئدتهم وأبصارهم)[1].

وعن علاقة القلب بالفؤاد فهي علاقة الأخص بالأعم في الاستعمال كما يرى بعضهم، وقيل: القلوب والأفئدة قريبان من السّواء[2].

بــذلتُ لــه الودَّ المصونَ وأدمعــي فلم يقتنعْ حتّى وهبتُ له **القلبَا** (ص213ب5)

أصابت **فؤادي** أسهمُ اللحظِ إذ رمتْ فلله قتلــى الأعــينِ الشهداءُ (ص212ب10)

الفــؤاد: القلب، وقيل وسطه، وقيل الفؤاد غشاء القلب؛ والقلب حبّته وسويداؤه[3].

ونلاحظ التواتر الملفت للانتباه للفظ القلب، فقد تصدّر بقيّة الألفاظ الدّالة على أجزاء البدن (31 مرّة) متبوعًا بلفظ (عين، مفردًا وجمعًا بــ 17 مرّة)دون احتساب لفظي(جفون تواترت 6 مرّات، وطرف تواترت 3 مرّات، واللحظ ...وإنسان العين...الخ)فالشاعر بارع في تنويع المفردات اللغوية يكشف عن ثروته اللغوية ويتخطّى بامتياز عراقيل القافية.

جوانح: أضلاع الصدر[4].

جوًى تتلظى نارُه في **جوانحي** فكيف ينامُ اللّيلَ حرّانُ مُنْضَجُ (ص216ب1)

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:145.

[2] ــ السابق، م3، ص:154.

[3] ــ المرجع نفسه، م2، ص:1041.

[4] ــ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هــ/ 1998م، ج1، ص:152.

ويبدو أنّه أطلق الجوانح وأراد ما تحتها وهو:القلب.وما قيل عن جوانح يصدق على"ضلوع".

ذوائب: ج ذؤابة: الشعر المضفور من شعر الرأس[1].

العذار: عذار الرجل: شعره النابت في موضع العذار. والعذار: استواء شعر الغلام. يقال: ما أحسن عذاره أي خطّ لحيته[2]. والمقصود حسب البيت هو الشعر لأنّه مادة الشّمّ.

عذارُك مسكٌ أذفر في أنوفنا فشوقًا إلى مشمومِكَ المتضوّعِ. (ص229ب8)

العين: حاسة البصر والرؤية، أنثى، تكون للإنسان وغيره...والجمع أعيان وأعين وأعينات، الأخيرة جمع الجمع والكثير عيون[3].

لآليءُ **عيني** عقدُها متناثرٌ وإن كان لا يشفي البكاءُ عليلَا (ص239ب10)

ثقفت **بعينيكِ** الأسودَ كأنّما هما سيفُ جبّارٍ بقتلاه عابثِ (ص215ب4)

سناهُم سراجي والخدودُ شقائقي وتلك **العيونُ** البابلياتُ نرجسِي (ص223ب4)

ونجد في الإحصاء تقابلا عدديا[4] بين("عين"تواترت ست مرّات) و("عينان"في حالتي الرفع والنصب، تواترت خمس مرّات)و("أعين" ثلاث مرّات)و("عيون" ثلاث مرّات). و الملاحظ عند الشاعر في استعمال هذه الحاسة هي أنّها سحر جمال المحبوب وأحيانا هي ينبوع دموع الشاعر الولهان.

جفون: الجفن: غطاء العين من أعلى وأسفل، والجمع أجفن وأجفانٌ وجفونٌ[5].

إليكَ فلو ذقتَ الهوى لعذرتني **جفونُك** وسنى والفؤادُ هباءُ (ص212ب8)

طوال الليالي فيك أرعى نجومها إذا غَشِي النومُ **الجفونَ** فخاطَا (ص227ب9)

وقد ورد استعمالها بدلالة وظيفتها وهي: انغلاقها حين النّوم. لكن في المدوّنة غالبا ما تذكر للدلالة على الحاسة الباصرة (العين).

ينابيعُ دمعي من **جفوني** تحدّرتْ سقتْ ربعَكُم حتّى أضرّ به السَّقْيُ (ص240ب8)

وقد تحققت مجموعة من العلاقات؛ **علاقة الترادف**[6] بين "عين" و"جفون" و "ألحاظ" و "طرف" و "مقلتان" و "إنسان عيني"، بينما يرى بعض الباحثين أنّ معظم المترادفات ليست إلاّ أنصاف أو أشباه مترادفات[7].

---

[1] ــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:231.

[2] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م2، ص:718.

[3] ــ المرجع نفسه ، م2، ص:946.

[4] ــ عطيّة عبد الحميد عبد القادر:ديوان المثقّب العبدي، دراسة دلالية ومعجمية، ص:39.

[5] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1،ص:474.

[6] ــ أنظر: محمد علي الخولي: علم الدّلالة(علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، ط 2001، ص:180.

[7] ــ ستيفن أولمان Stephen Ullmann : دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط 12، د ت، ص:121.

وعلاقة **التقابل العددي** بين "لحظ" و "ألحاظ"، وثراء مدوّنة شاعرنا بتواتر ذكر هذه الحاسة إنّما يعكس هيامه كغيرة من الشعراء الغزليين الذين طالما فتنتهم العيون السود.

خدّ: الخدُّ: جانب الوجه، وهو ما جاوز مؤخر العين إلى منتهى الشدق[1].

والجدول يبرز أجزاء الجسم التي فتن بها الشاعر وسجّلها في مدونته وهي تقريبا الأجزاء نفسها التي طالما تناولها وتغنّى بها الشعراء الغزليون.

ضواحك: ج ضاحكة، كلّ سنّ تبدو عند الضحك[2].

ضواحكُ أزهارٍ وأعينُ نرجسٍ أشارت بألحاظٍ إليَّ مِرَاضِ (ص226ب2)

أسنان المحبوب لها أيضا نصيب من الوصف في شعر الشاعر مستعملا عدّة مترادفات في التعبير عنّها؛ أسنان، ثنايا، ضواحك.

ثنايا: الثّنية واحدة الثنايا من السنّ، الثنية من الأضراس أوّل ما في الفم. وثنايا الإنسان في فمه الأربع التي في مقدّم فيه، ثنتان من فوق وثنتان من أسفل[3].

ملكنَ فلمّا جُرن كان انتصافُنا بتلك **الثنايا** والخدودِ النّواعمِ (ص235ب9)

(24) ــ نتاج الجسم، البدن ومتعلقاته، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
دموع(مفردا وجمعا)	19	الرّيق	3
لآلئ عيني(بمعنى دموع)	1	الرضاب	2
عبرة	2	دم	7
استسقاء	1		
عدد الوحدات:6 تواترها:34			

لفظ "دموع" هو المتصدّر لنتاج الجسم بتسع عشرة مرّة. **الدّمع**: ماء العين، والجمع أدمع ودموع[4]. وهي وهي دموع فرقة الحبيب والشوق إليه. وهناك علاقة التقابل العددي بين لفظ دمع، ودموع وأدمع. وقد ورد لفظ (الدّموع) مضافًا إلى لفظ(بحر)للدلالة على غزارة الدّموع، يقول الشاعر:

صبرتُ وكلتا مقلتي سخينةٌ لإنسانها **بحرُ الدموع** مغاصُ (ص225ب8)

ونلاحظ توظيف الشاعر للسابقة (بحر)وهذا للدلالة على الكثرة.

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:220.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:535.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص:381.

[4] ــ السابق، م1، ص:1012.

العَبْرَة: الدّمعة، وقيل: هو أن ينهمل الدّمع ولا يسمع البكاء، وقيل هي الدّمعة التي تفيض، وقيل: هي تردُّدُ البكاء في الصدر، وقيل: هي الحزن بغير بكاء، والصّحيح الأوّل[1].

حَيَا **عبرتي** يُحيي الرُّبى بعد موتها وأنزرُ منه الوابلُ المتبطّحُ (ص217ب10)

وعلاقة الترادف ـــ كما نلاحظ ـــ قائمة بين الدّمعة والعَبْرَة.

كما عبّر الشاعر عن غزارة الدموع باللفظ المركب (لأستسقين) المستعمل في غزارة الغيث، في قوله:

لأسْتسقينَّ العين غيثًا لربعكمْ وإن زاده صوبُ الدموع مُحولا (ص239ب1)

ونلاحظ عملية النقل الدلالي التي استعملها الشاعر للفظ المركّب(لأستسقين).

الريق: ماء الفم غدوة قبل الأكل...والريق: الرضاب، وريقة الفم وريقه: لعابه[2].

ورود الهوى أولى وإن عيف ورده لمن بات ظمآنًا إلى **ريق** من يهوى (ص238ب10)

الرضاب:ما يرضبه الإنسان من ريقه كأنّه يمتصّه...والرضاب: الريق[3].يقول الحصري:

لساني حلو وهو أحلى لو أنّه يعلُّ بسلسال **الرُّضاب** وينهل (ص234ب9)

وعلاقة الترادف قائمة بين الريق والرضاب كما تبيّن القواميس.

دم: سائل أحمر يسري في العروق، جمع دماء[4]، وهو اسم على حرفين، وأصله دَمَيٌ أو دَمْيٌ[5].يقول الحصري:

جليدٌ على الكتمان لو لم تبح به دموعٌ على خدّيه **بالدّم** تُمزَجُ (ص216ب4)

وأحيانًا يورد لفظ الدّم والمقصود هو الدّموع، وهذا لإبراز عمق المعاناة، يقول الشاعر:

كرهتُ حياتي واستطبتُ منيّتي إذا ضحكتْ سِنّي، فعيني **دمًا** تبكي (ص233ب3)

(25، 26) ـــ (القوى أو الشخصيات، الكائنات الخفية)، قوى وكائنات فوق طبيعية، حية، موجودات:

	اللفظ	تواتره		اللفظ	تواتره
القوى أو الشخصيات	حُشاشة	3	الكائنات الخفية	اسرافيل	1
	مُهجة	4		الحور	1
	نفس (مفردا وجمعا)	8			
	ضمائر	1			

[1] ـــ المرجع نفسه، م2، ص:668.

[2] ـــ المرجع نفسه، م1، ص:1268.

[3] ـــ المرجع نفسه، م1، ص:1174.

[4] ـــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:535.

[5] ـــ أنظر التفصيل في: ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص:1017.

	خواطر	1

نفس: النّفس: الروح،...النفس في كلام العرب تجري على ضربين:

أحدهما: قولك خرجت نفس فلان أي روحه...والضرب الآخر: معنى النفس فيه معنى جملة الشيء وحقيقته، والجمع من ذلك أنفس ونفوس[1].

أسودُ الشَّرى في الحرب تحمي **نفوسَها** بنجدتها ما لم تَعِنَّ ظباءُ (ص212ب3)

وعلاقة التقابل العددي متوفرة بين المفرد"نفس"و الجمع"نفوس"، ونفس الشاعر كانت رهينة عند المحبوب ولهذه العلّة تواتر ذكرها في المدوّنة.

مهجة: المهجة: دم القلب والروح، يقال خرجت مهجته، وبذلت له مهجتي[2].

ضعِ السَّيفَ واقتلْ **مهجتي** بمحاجرٍ مراض وإن تخترْ فغير مراضِ (ص226ب4)

حُشاشة:بقيّة الروح في المريض[3].يقول الحصري:

دموعي لها من أربع و**حشاشتي** وفيها لباناتي فأين أريـــــدُ (ص219ب9)

وعلاقة الترادف قائمة بين النّفس والمهجة والروح.

28 ــ فوق طبيعي، جغرافي، طبيعي (حية)[4]، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الله	9	جنّة	1
نار	1		

نلاحظ التواتر الواضح للفظ الجلالة، وقد ورد معظمه في سياق الدعاء، يقول الحصري:

جزى **اللّه** من أدّى رسالة عاشقٍ وحسّن اعذارًا من البين تسْمُجُ (ص216ب7)

حُسِدْتُ عليه قاتل **اللّه** حاسدي فضنّ به الدّهر الذي كان يسمحُ (ص217ب6)

رعا **اللّه** من يرعى هواي وإنّني على العهد باقٍ لا سُلوٌّ و لا غدرُ (ص221ب7)

شفى **اللّه** أكباد المحبّين من جوىً وكفّ لسان الدّمع عنهم فكم وشى (ص224ب5)

وقد ورد هذا الدعاء في سياق دعاء الإيجاب باستثناء البيت الثاني الذي ورد في سياق السلب.

36 ــ أحجار كريمة، مواد طبيعية، طبيعي، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره

[1] ــ المرجع نفسه، م3، ص:688.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط،ج2، ص:889.

[3] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:176.

[4] ــ تمّ حذف عناصر من التصنيف لأنّها لا تليق بمقامه تعالى؛ فقد ورد التصنيف السابق على هذا الشكل: (28 ــ فوق طبيعي، جغرافي، طبيعي، **غير حيّة**، موجودات)، والسقطة واضحة في التصنيف. ولعلّ الاتجاه العلماني لواضعي التصنيف هو ما أداهم إلى هذا الخطأ الفادح.

درّ	2	نظار	1
تبر	2	جمان	1
ياقوت	1	صائغ	1
لؤلؤ	1	السبك	1
زمرذ	1		
عدد الوحدات:9 تواترها:11			

لجأ الشاعر إلى استعمال هذه الأحجار الكريمة والمعادن كمشبهات للمحبوب أو أجزاء من جسمه وكان ذلك بقصد إبراز قيمته وجاذبيته، كقول الشاعر:

حَباني **بياقوت** من الخدّ أحمرٍ ودرٍّ فمٍ منه سنا البرق يُلْمَحُ (ص217ب3)

ذوائبه مِسكٌ ثناياه **لؤلؤٌ** وخدّاه **تبرٌ** والعذار **زمرّذُ** (ص220ب10)

39 ــ مياه، مواد طبيعية، طبيعي، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
سقي	3	الماء	5
غيث	3	مياه	2
ورود+موارد	1+3	استمطر	1
الوابل المتبطح	1		

كعادة الشعراء القدامى يدعو الشاعر لعهد لقاء المحبوب بالسقيا، فالماء هو الحياة. وكانت عبرات الشاعر أكثر بكثير من وابل المطر، يقول الحصري:

حيا عبرتي يحيي الربا بعد موتها وأنزر منه **الوابل المتبطّح** (ص217ب10)

الوابل: المطر الشديد الضخم القطر[1]. أمّا لفظ الغيث فقد ورد مشبها به للدموع مرّتين، يقول:

شهدنا لقد أرواك **غيث عيوننا** وأمّا الذي استمطرت منه فأعطشا (ص224ب3)

لأستسقين العين **غيثًا** لربعكم وإن زاده صوب الدّموع محولا (ص239ب1)

وهنا نرى سعي الشاعر لتحميل دلالة جديدة لهذه الوحدة اللغوية.وقد ورد مرّة واحدة بمعنى المطر، يقول الشاعر:

سُقوا **الغيثَ** حتّى يورقَ العيشُ عندهم ويختالُ في حَلْيٍ وأثوابِ سُندسِ (ص223ب2)

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:1009.

51 ــ عطريات، مواد معالجة، مصنع أو مركب، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره
مسك	9

تواتر هذا اللفظ كثيرا لولع الشاعر بمشموم المحبوب، فكان مشبّها به للذوائب ومثال ذلك البيت السابق (ذوائبه مسك).

96- هدم ــ أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
القتل (اسما وفعلا)	12	سفك	1
هريقو دمي	1	ضرب	2
جدت بمهجتي	1	طعن	1
فتكات	1	هدم (ومشتقاته)	3
الهتك	1	الضجيع (الصريع)	1
عدد الوحدات:10 تواترها:24			

لجأ الشاعر إلى استعمال الألفاظ الدّالة على الضرب وسفك الدّم والقتل وهي كلّها تدخل في باب الهدم الذي يمارسه المحبوب على الشاعر دون شفقة أو رحمة. والهدم يدخل بدوره في باب الأحداث، ومثال ذلك:

القتل(اسما وفعلا): قتله، يقتلُه، قتلاً: أماته[1].

كتبتُ إليه بالدّموع رسالةً فجاوبني أنت **القتيلُ** بلا شكٍّ (ص233ب6)

ونلاحظ بأنّ القتل هنا ليس القتل الحقيقي ولكنه معاناة الشاعر لألم فراق المحبوب حينا وهجره والشوق إليه أحيانًا أخرى.

هدم(ومشتقاتها): هدم البناء، يهدم، هدمًا: أسقطه ونقضه... وهدم القتيل:أهدر دمه[2].

هدمتم بناء الحبّ منّا بهجركم وفي مثلكم يرضى الحليم صباه (ص237ب5)

والهدم هنا هو جانب السلب الذي هو نقيض الإيجاب.

98 ــ أكل، وظائف، أحداث:

[1] ــ السابق، ج2، ص:715.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:977.

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
يرِد	4	عطِش	1
شُرب	2	طعم	1
ظمأ	2	عيش	5
عدد الوحدات:6 تواترها:15			

استعمل الشاعر بعض الألفاظ الدّالة على الأكل والشرب، والملاحظ أنّ هذا الاستعمال ورد مجازا في كثير من الأحيان، ويبرز الجدول صدارة تواتر وحدة(عيش)ولعلّ السرّ في ذلك هو تعلق الشاعر به رغم المعاناة والألم اللذين يكابدهما، فـــــــــ(طعم و شرب)من خصائص الكائن الحيّ، لكن الشاعر أسندهما لمجرد، هو(الهوى)، يقول الشاعر:

طعمتُ الهوى في لحظةٍ و**شربته** فلم أستطع نحو السُّلوّ نشَاطا (ص227ب3)

طَعِمَ، يطعَمُ، طعْمًا، وطعاما: أكل وذاق[1].شرِبَ الماء ونحوه، يشْرَبُ، شُربًا: جرعه، فهو شارب، جمع: شاربون، وشَرَبَة[2].

إذا كانت الدلالة الحقيقية للأكل والشرب هي المذكورة أعلاه كما تبيّنه القواميس، فإنّ الشاعر وظّفهما توظيفا مجازيا بعد إسنادهما لشيء معنوي هو (الهوى).

العيش: عاش، يعيش، عيشًا، وعيشة، ومعاشًا: صار ذا حياة، فهو عائش[3].

100 ــ نوم، يقظة، وظائف، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
نام (فعلا واسما)	6	الكرى	2
رقاد	1	غمض (وردت منفية بمعنى عدم النوم)	1

النّوم: النّوم: معروف. ابن سيدة: النّوم: النّعاس[4].

[1] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:557.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:476.

[3] ــ السابق، ج2، ص:639.

[4] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:747.

جوًى تتلظّى ناره في جوانحي فكيف **ينامُ** اللّيلَ حرّانُ منضجُ (ص216ب1)

نفتْ عن جفوني **النّومَ** ورقُ حمائمٍ شكوْنَ و لم يُفصح لهنَّ لسانُ (ص236ب7)

نلاحظ ورود الوحدة الدّالة على النّوم بصيغة الفعل والمصدر، كما وردا في سياق السلب أي عدم النّوم وذلك ديدن الشعراء المحبّين فهم يعانون الأرق ولا يجدون للنّوم سبيلا.

الكرى:وهو النُّعاس[1].

جفاه **الكرى** والطيفُ قد واصل البكا فحتّى متى يبكي و لا يتفرجُ (ص216ب2)

ويلفت انتباهنا ورود وحدة الكرى منفية ــ كنظيرتها النّوم ــ بالفعل السابق لها، وهو(جفاه).

الرقاد: النّوم....والرقاد: النّوم بالنّهار[2].

قنعتُ بوصل الطيف إنْ قاده **الكرى** وكيف **رقادي** والمدامعُ ما ترقى (ص232ب7)

ونلاحظ ورود الوحدة المركّبة(رقادي)مسبوقة بوحدة الاستفهام(كيف)وغرضه النفي، فكيف ينام ودموعه لا تتوقف بفعل فراق المحبوب والشوق إليه.

والترادف في هذا الحقل الدلالي بارز بين الوحدات(النوم، الكرى، رقاد)، ولعلها ناتجة عن اختلاف لهجات العرب، أو لعلّها علامات دقيقة في درجة النّوم، فالبعض يرى أنّ النّعاس هو بداية النوم.

101 ــ موت، وظائف، أحداث:

اللفظ	تواتره
موت (اسمًا وفعلاً)	4
منيّة	1
الرّدى	1

ومن أمثلتها قول الشاعر:

يموتُ أسيرُ الحبّ قبل انطلاقه وما بيد المملوك من أمره شيُّ (ص240ب4)

كرهتُ حياتي واستطبت **منيّتي** إذا ضحكت سنّي فعيني دمًا تبكي (ص233ب3)

ورودُ **الرّدى** أولى وإن عِيفَ وردُه لمن بات ظمآنًا إلى ريق من يهوى (ص238ب10)

موت: مات الحيّ، يموت، موتًا: فارقته الحياة[3]. منيّة: الموت، وجمعها المنايا [4]. الرّدى: الهلاك[5].

---

[1] ــ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، 1420هـ/ 1999م، م5، ص:173.

[2] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:747.

[3] ــ إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:890.

[4] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:539

[5] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:340.

فالشاعر يعاني الهلاك والموت نتيجة الشوق للمحبوب.

(من102إلى106) ــ حركة، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
يُقلِّبُ	1	سدّ	1
بعثت	1	حضر	1
تركت	1	غاب	1
أغلقت	1	فاسخ (اسما وفعلا)	2
تدور	1	مشي	2
ذهبت	1	طوى	2
سار	1	وقوف	3
رجع	1	جرى	1
ألقى	1	انطلاق	1
الخفقان	1	تنحني	1
رحيل+راحل	2	ظعن	1
لبس	2		
عدد الوحدات:23 تواترها:30			

يبرز هذا الحقل الدلالي توظيف الشاعر لأفعال الحركة، ونلاحظ في هذا الحقل جملة من العلاقات نذكر منها على سبيل المثال:

علاقة الترادف:بين ظعن و رحيل. ذهب و سار و مشى.أغلق و سدّ.

علاقة التضاد: بين حضر و غاب. وقوف و جري.

و لم نراع لإدراك هذه العلاقات التمييز بين الوحدات الاسمية والفعلية، فهدفنا كان هو تحقق الترادف أو التضاد بغض النظر عن نوع الوحدة "اسما كانت أو فعلا".

وقد حقّقت هذه الوحدات اللفظية الدلالة المقصودة فالحبيب يرحل ويظعن وقلب الشاعر يخفق ...إلى غير ذلك من أفعال الحركة المثبتة في الجدول أعلاه.

109 ــ تحكم، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أسير (ومشتقاتها)	5	طاعة	1

عصى	1	عنان	1
مغلول	1		

الشاعر أسير في يد المحبوب فلا حول له ولا قوّة، ولذلك تواترت الوحدة (أسر)خمس مرّات في مدوّنة المعشرات. وفكرة الأسر قديمة عند الشعراء الغزليين، فالشاعر مقلّد فيها لا مجدّد. ونلاحظ علاقة التضاد بين(عصى)و(طاعة).

(111، 115) ــ إحساس، أحداث:

	اللفظ	تواتره		اللفظ	تواتره
111- سمع	سمع (إيجابا وسلبا)	2		حلو (ومشتقاتها)	4
112- لمس	لَمَسَ	2		ذاق	2
	أملس	1		سائغ	1
	النواعم (جمعا ومفردا)	2	**114- ذوق**	المرّ	1
113- إبصار	رأى (ومشتقاتها)	6		تجرع	3
	بدا	1		شمّ (ومشتقاتها)	3
	لمح	1	**115- شم**	استنشق	1
	عمي	1		نفحات	1

يبرز الجدول صدارة تواتر وحدات الذوق"11مرّة"،متبوعة بوحدات الإبصار"9مرّات"،فوحدات اللمس"5مرّات"،فوحدات الشمّ"5مرّات هي الأخرى، "وأخيرا وحدات السمع "تواترت مرّتين". وهكذا نرى الشاعر يستعمل جميع الحواس مع تفاوت في الاستعمال بين وحدة وأخرى. ففي حاسة السمع نعثر على التضاد السلبي ــ إن صحّ هذا التعبيرــ بين(يسمع[1])و (لا يسمع).أمّا في اللمس فقد مال الشاعر إلى إيراد صفات المحبوب(أملس، الخدود النّواعم، جمع ناعم). وفي مجال الإبصار يبرز التضاد بين (رأى، عمي). وفي مجال الذوق تصدرت الوحدة(حلو)ومشتقاتها الوحدات الأخرى المنتمية للحقل نفسه، ولعلّ تواتر هذه الوحدة يعكس ميل الشاعر النفسي للأثر الايجابي لدلالة هذه الوحدة، كما نلاحظ التضاد بين الوحدتين(الحلو، المرّ)، وقد وردت الوحدتان في قول الشاعر:

وفتني دموع العين والصبر خانني فجرّعت في حبّي لك **المرَّ** و**الحُلوا** (ص238ب1)

والحلو والمرّ ليسا للشيء المادي وإنّما هما تعبير مجازي الغرض منه التعبير عن السعادة والشقاء في مجال الحبّ.

وفي حاسة الشمّ، تصدّرت الوحدة (شمّ)ومشتقاتها أخواتها في الحقل نفسه، يقول الشاعر:

[1] ــ أنظر:محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص:240ب3.

عذارك مسكٌ أذفرٌ في أنوفنا فشوقا إلى **مشمومك** المتضوّعِ (ص229ب8)

فالشاعر متشوق متلهف إلى نفحة الحبيب.

(121، 124) ــ (غير نطقي، ديني)، اتصالي، أحداث:

اللفظ		تواتره
غير نطقي	البكاء (اسما وفعلا)	5
	يذرفن	1
	صمت	1
	ندب	1
ديني[1]	وحقّ الهوى	1
	لعمري	3
	يمينا	1

في الحقل الأوّل تتصدر وحدة(البكاء)ومشتقاتها بقية الوحدات الموجودة في الحقل نفسه، يقول الشاعر على لسان المحبوب:

تقول اصطبرْ كم ذا **البكاء** فقلتُ ما دموعي جرت بل أبحرُ الشَّوق عبّتِ (ص214ب5)

ولفظ(البكاء) في مدوّنة المعشرات ورد عموما صفة للشاعر المتغزل الباكي وغيره من الشعراء الغزليين.

وفي الحقل الثاني(الديني)نجد تواترا لألفاظ القسم، وأكثرها تواترا الصيغة(لعمري)، وقد لجأ الشاعر إلى استعمال القسم بدوافع متعددة منها استسلامه وضعفه أمام سطوة هوى المحبوب.

122 ــ كلام، اتصالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
القول (اسما وفعلا)	12	جاوب (ومشتقاتها)	3
منطق	2	كلام	2
وشى (فعلا واسما)	5	حديث	1
نادى	2	داع	1
الحادي (اسما وفعلا)	2		
عدد الوحدات:9			
تواترها:30			

[1] ــ أثبت في هذا الحقل الوحدات الخاصة بالقسم فقط، بينما جمعت بقية الوحدات في حقل "148مميّز ديني".

تصدرت وحدة(القول)ومشتقاتها حقل"كلام، اتصالي، أحداث"وهذا يعكس طغيان جانب الحوار والاتصال في المدوّنة قيد الدراسة، وهذا طبيعي لأنّ الشاعر يتصل مع المحبوب ويتحاور معه، وإن كان عن طريق الخيال.كما نلاحظ توظيف لفظ(وشى)وهو من الألفاظ المتداولة عند الشعراء الغزليين الذين يعانون ألام الهجر بفعل وشاية العاذلين، يقول الحصري:

وشى عندك **الواشون** بي فهجرتني وحمّلتني في الحبّ ما لم أكنْ أقوَى (ص238ب4)

وشى:وشى به إلى السلطان، يشي، وشيًا، ووشاية: نمّ به وسعى[1].

وبقية الوحدات يمكن ملاحظتها في الجدول الخاص بكلمات الحقل. والترادف قائم بين (كلام)و(حديث).

132 ــ رغبة، انفعالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الحب(ومشتقاته)	50	إلف	1
الهوى[2](اسما وفعلا)	56	هيام	1
الصبابة(ومشتقاتها)	13	شغف	1
العشق(ومشتقاته)	12	غرام	1
الود	4	الوصل	19
الاشتياق	4	الشوق	4
لذة (مفردا وجمعا)	2	سرور	1
بيض الليالي	1	روح وريحان	1
السنا	2	المتيّم	1
الوجد	1		
عدد الوحدات:19. تواترها:175.			

يقول بيير جيرو(...نرى في كلّ انفعال عنيف كالغضب، والحبّ، والحماسة، أنّ الكلمات غير المتوقعة والخيالات الطريفة تصدر عفويًا. إنّ الانفعال والإلهام مصدران عظيمان للخلق الأسلوبي)[3].

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:934. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، ج2، ص:1035.

[2] ــ التعبير ب(الهوى)بدل الحبّ يعدّه صلاح فضل نوعا من المفردات الأدبية الخاصة المختلفة عن اللغة العادية. أنظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، ص: 24.

[3] ــ بيير جيروPierre Guiraud: علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1992، ص:105.

من الطبيعي أن تكون وحدات هذا الحقل متوافرة ومنوّعة، لأنّها الوحدات المترددة عند الشعراء الغزليين والمشحونة بالعواطف والوجدان، وفي صدارة هذه الوحدات عند الشاعر نجد:

الهوى: محبّة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه...نقول:هوِيَ بالكسر،يهوى، هوًى:أي أحبّ[1].

هوًى عذره أدنى **هواي** وإنّما بليّة من **يهوى** بقدر **هواه** (ص237ب7)

ونلاحظ شحن الشاعر للبيت بالوحدات الدالة على الهوى.

الحبُّ: نقيض البغض، والحبُّ: الوداد، والمحبّة، وكذلك الحِبُّ بالكسر[2].

والموازنة بين مدلولي(الهوى و الحبّ)يبرز التقارب الدّلالي بينهما ومع هذا فالهوى أكبر درجة من الحبّ أو هو

الإفراط في الحبّ.

الوصل: وصل فلانًا وصلاً، وصلة: ضدّ هجره. يكون في عفاف الحبّ ودعارته[3].والشاعر استعمله في الدلالة الأولى.

قسا قلبُ دهرٍ حلّ عقد وصالكم وسدّ علينا دون وصلكُمُ الطرقَا (ص232ب8)

الصّبابة: الشوق، وقيل: رقّته و حرارته، وقيل: رقّة الهوى، والصبُّ: العاشق المشتاق[4].

قليلٌ لنفسي أن **تصوب صبابةً** إذا شِمتُ من تلقاء أرضكم برْقَا (ص232ب1)

العشق: فرط الحبّ، وقيل: هو عُجب المحبّ بالمحبوب يكون في عفاف الحُبّ ودعارته[5].

زمامُ قلوبِ **العاشقين** بكفّه تُقادُ كمغلول اليدين وتُحفزُ (ص222ب8)

(العاشقين) جمع عاشق وهو الملازم لهواه...وسميّ العاشق عاشقًا لأنّه يذبل من شدّة الهوى[6]. وإذا وازنا بين الحبّ والعشق وجدنا العشق فيه إفراط[7].

وباقي الألفاظ المكثفة بالشحنات العاطفية يمكن ملاحظتها في الجدول، وهي الألفاظ المتواترة عند الشعراء الغزليين عمومًا، وبعض تلك الألفاظ تتفاوت في درجة الشدّة والإفراط كما أشرت سابقا.

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:849.

[2] ــ المرجع نفسه، م1، ص:544.

[3] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:1037.

[4] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م2، ص:401.

[5] ــ المرجع نفسه، م2، ص:786

[6] ــ المرجع نفسه، م2، ص:787.

[7] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

133 ــ معارضة، انفعالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الهجر	5	كره	1
يئس	1		

إذا كانت الألفاظ السابقة تحمل دلالات الرغبات الانفعالية، فإنّ هذه الألفاظ تحمل دلالات المعارضة، وكان لفظ (الهجر)أكثر تواترا في هذا الحقل. نقول: هجر الشخص يهجره هَجْرًا، وهِجْرانًا: تركه و أعرض عنه[1].

هجرتم وخنتم عهدَ من لم يخنكم وقلتم: ملولٌ، والملولُ سواه (ص237ب7)

ولفظ الهجر متواتر عند الشعراء الغزليين.

الكره: كَرِه الشيء، كُرْهًا، وكراهة، وكراهية خلاف أحبّه، فهو كريه ومكروه[2].يقول الحصري:

كرهت حياتي واستطبت منيّتي إذا ضحكت سنّي، فعيني دمًا تبكي (ص233ب3)

نلاحظ حضور علاقة التضاد بين بعض ألفاظ هذا الحقل، مثل(الحبّ و الكره)، (الوصل أو الوصال و الهجر).

135ــ حزن، انفعالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
نار	7	أُشْوى	1
جمر	1	أقيظ	1
يطفئ	2	نضج	1
تتلظى	3	غرق (فعلا واسما)	2
تبريد	1	عزاء	3
نعي	1	شقاء (ومشتقاتها)	5
كربة	2	يواسي	1
الويح	3	الأسف	1
الأسى	3	حزن(ومشتقاتها)	3
الهم (مفردا وجمعا)	4	خطوب (مفردا وجمعا)	3
بلوى + بلي	1+2	الشكوى (اسما وفعلا)	6

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:972.

[2] ــ المرجع نفسه ، ج2، ص:785.

المفجّع	1	ضاق	2
سود + سواد	2	لاعج (الهوى المحرق)	1
الوداع	1	الأرق	6[1]
عدد الوحدات:28. تواترها:70.			

الوحدات اللفظية المثبتة في الجدول أعلاه تحمل دلالات الحزن والمعاناة، وقد وردت في سياقات مكابدة الشاعر لآلام الهوى، يقول الشاعر:

جوىً **تتلظى ناره** في جوانحي **فكيف ينامُ اللَّيلَ حرّانُ منضجُ** (ص216ب1)

متى **يشتكي** المشتاقُ ممن يحبّه وهل تنفعُ **الشكوى** إلى غير راحمِ (ص235ب1)

شَقُوا بالهوى العذريِّ لو سعدوا به وماتوا لو دواهم الوصل عيّشَا (ص224ب6)

لي **الويحُ** إن لم أُحظ منك بنظرةٍ معاودَةً أحيا بها حين أُقتَلُ (ص234ب10)

جلاءُ **همومي** طيفُكُمْ يوضّح الدُّجى وإلاّ فأنفاسُ الصَّبا تتأرَّجُ (ص216ب10)

عباديدَ شتّى مثلَ ما نثرَ **الأسى** فرائدَ من دمع الفؤادِ **المُفَجّعِ** (ص229ب2)

كفى **حَزَنًا** أن لا صديقَ وإنّني فريدٌ بلا عيشٍ يُسرُّ ولا نُسْكِ (ص233ب1)

الشاعر يكابد نار الهوى وبالتالي فهو يعاني الأرق، وأنّى له أن يجد للنّوم سبيلا، فالألفاظ المغلظة في الأبيات تعكس بوضوح دلالات الحزن والأسى والمعاناة والألم...الخ.

140 ــ وقت، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الدهر	13	اليوم	8
الزمان	6	بُكرة	1
مُستقبل	1	الصبح	3
ماضٍ	1	الضُّحى	2
مربع	1	عشِية	2
مصيف	1	أصيل	1
الليل (مفردا وجمعا)	8	بات	2

[1] ــ تمّ التعبير عنه بجمل، أنظر المدوّنة : الصفحة ورقم البيت على التّوالي: (239 /8)،(9/238)،(7/236)،(1/216)،(9/227)،(7/232).

أوان + الآن	2	سحر	1
غدا	1		
عدد الوحدات:17.			
تواترها:54.			

الوحدات اللفظية الدّالة على الزمن متوافرة في مدوّنة المعشرات للحصري، والجدول السابق يوضّح أصناف هذه الوحدات وتواترها في المدوّنة، واللفظ الأكثر ورودا هو:

(الدّهر): الأمد الممدود، وقيل: الدّهر ألف سنة...وكان من شأن العرب أن تذمّ الدّهر وتسبّه عند الحوادث والنّوازل. وأمّا قوله ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ: لا تسبّوا الدّهر فإنّ الله هو الدّهر؛ فمعناه أنّ ما أصابك من الدّهر فالله فاعله ليس الدّهر[1].قال الحصري:

حُسِدْتُ عليه قاتلَ اللهُ حاسدي فضنّ به **الدّهرُ** الذي كان يسمحُ (ص217ب6)

حمِـــــــــــــــــــــــــدتُ وما زال هذا **الدّهرُ** يُهْجَى (ص217ب7)

زماني فيه ثمّ ذممتُه ويُمْدَحُ

فالشاعر وغيره يمدحون الدهر حين مسرّتهم و يهجونه حين ضرائهم كما هو واضح من دلالة البيت الثاني الممَثّل به.

الزّمان: الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر[2].وذهب بعضهم إلى أنّ الدّهر والزمان واحد، بينما رأى آخرون أنّ الدهر يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدّة الدّنيا كلّها[3].وقد ورد ذكر الشاعر للزمان في سياق الاعتداد بقيمته لأنّ الشاعر حظي فيه بوصل الحبيب، يقول الحصري:

نصيبي من الدّنيا الحبيبُ ووصلُه به العيشُ عيشٌ و**الزّمانُ زمانُ** (ص236ب3)

وأحيانا يرد في سياق الشكوى منه، يقول الشاعر:

كبرتُ على شكوى **الزّمان** وأهله **ودهرٍ خؤونٍ** لست عنه بمنفكِّ (ص233ب4)

الليل: ما يعقب النّهار من الظلام، وهو من مغرب الشمس إلى طلوعها. والليل في لسان الشرع: من مغربها إلى طلوع الفجر. ويقابل النّهار[4]. وقد ورد مفردًا عند الشاعر في سياق فقدان لذّة النوم والراحة فيه، يقول:

جوًى تتلظّى ناره في جوانحي فكيفَ ينامُ **الليلَ** حرّان مُنْضَجُ (ص216ب1)

كما ورد جمعًا مضافًا إلى(صروف)، يقول:

[1] ـــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص:1023.

[2] ـــ المرجع نفسه، م2، ص:48.

[3] ـــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ـــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:850.

صروفُ **الليالي** فوّقت لي سهامَها فما لي من الصّبر الجميل دِلاصُ (ص225ب4)

ونلاحظ التواتر الملفت للنظر لوحدة الليل، وتلك عادة الشعراء الغزليين الذين يطلقون العنان لمعاناتهم النفسية في هذه الفترة الزمنية.

اليوم: معروف، مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها والجمع: أيّام [1]. واليوم في الفلك: مقداره دوران الأرض حول

محورها ومدّته أربع وعشرون ساعة[2].

وفيما يتعلّق بالعلاقات داخل الحقل الدّلالي نلاحظ على سبيل المثال:

علاقة التضاد الدائري بين (مربع و مصيف)لأنّها من فصول السنة التي تتعاقب دائريًا[3].

علاقة الانضواء[4] بين (بكرة، صبح، ضحى، عشيّة، أصيل، ليل، بات، سحر)فكلّها تنضوي تحت لفظ اليوم.لأنها

محطات زمنية في اليوم.

وأخيرًا، يمكن القول أنّ الشاعر عبّر بدقّة عن المحطات الزمنية ولعل تأثر الشاعر بغيره من الشعراء الغزليين هو ما فسح له المجال في إيراد المتعددات الدلالية للوقت.

كما نلاحظ غياب الوحدة الزمنية(نهار)في مدوّنة الشاعر مقارنة بوحدة (الّليل) ومردّه ــ حسب رأيي ــ هو انشغاله نهارًا ومعاناته النفسية إنّما تنزل ليلاً وهذا دأب شعراء التشبيب.

141 ــ مسافة، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
القرب	6	نزّح	1
دنى (فعلا واسم تفضيل)	2	شطاط	1
البُعْد(ومشتقاتها)	4	النوى	13
الوداع	2	الفراق	5
البين	3	النأي	1
عدد الوحدات:10. تواترها:38.			

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:1021.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:1067.

[3] ــ أنظر: محمّد علي الخولي: علم الدّلالة(علم المعنى)، ص: 122، 123.

[4] ــ المرجع نفسه، ص:98.

طبيعة الغرض الشعري الذي صاغ فيه الشاعر وهو الغزل، فرضت عليه استعمال الألفاظ الدّالة على المسافة، مسافة قرب أو بعد الشاعر عن المحبوب، والجدول السابق يوضّح نوعيّة هذه الألفاظ وتواترها في مدوّنة المعشرات، ومن أكثر الوحدات اللفظية تواترا والدّالة على المسافة:

النّوى: البعد،...يقال شطّت بهم النّوى: أمعنوا في البعد [1]. قال الشاعر:

دهتنا الليالي **بالنّوى** فتفرّقت جآذرُ كانت تلتقي وأسودُ (ص219ب6)

فالشاعر يشكو آلام البعد عن المحبوب.

القرب: قرُبَ الشيء، يقرُبه، قرابة و قُرْبًا وقربة: دنا، فهو قريب[2].

قديمًا شفاء **القرب** فيها من النّوى وردّت لنا الأيّام باطلها حقًّا (ص232ب9)

إذا كانت النّوى تسبب للشاعر المعاناة والعلل، فإنّ دنو الشاعر وقربه من الحبيب هو الشفاء، وهذه الخاصية ليست وقفًا على الشاعر وحسب، بل هي ديدن الشعراء الغزليين ودأبهم في صياغة أشعارهم.

الفِراق: فارقه، مفارقة، وفراقًا: باعده. والفِرَاقُ: الفرقة، وأكثر ما تكون بالأبدان[3].قال الشاعر:

ذهبت وقد سدّ **الفراقُ** مذاهبي وقلبي إلى نحو الأحبّة يُجْبذُ (ص220ب2)

والناظر في وحدات هذا الحقل يراها تتسم بجملة من العلاقات:

علاقة الترادف:بين(النّوى و الفراق و النأي و البين و البعد و النّزح و الشطاط)، فكلّها تشترك في معنى البعد. وبين(القرب و دنو)، وهي تدلّ على قرب الحبيب من القلب.

علاقة التضاد: بين الصفتين المشبهتين(بعيد و قريب)وبين المصدرين(القرب و البعد). وقد اجتمعت الوحدات الدّالة المشكلات لعلاقة التضاد في قول الشاعر:

بعيد على أنّ الديّار **قريبة** فحتى متى **بالبعد** يمزج لي **القربا** (ص213ب3)

ولعلّ المقصود بالبعد هنا البعد الوجداني والمتمثل في عدم مبادلة المحبوب للشاعر العواطف نفسها.

142 ــ مقدار، مجردات:

	اللفظ	تواتره		اللفظ	تواتره
الكثرة	زاد(ومشتقاته)	9	القلة	قليل	2
	بحر (بمعنى كثير)	1		النقص	1
				أنزر	1
				يسير	1

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:966.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:723.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:685.

عدد الوحدات:6.

تواترها:15.

في حقل المقادير وردت ألفاظ الكثرة والقلّة وما يقوم مقامهما، ومن ألفاظ مقادير الكثرة الأكثر تواترا في مدوّنة المعشرات لفظ (زاد و مشتقاته) حيث تواتر تسع مرّات، أمّا دلالته:

نقول: زاد، يزيد، زَيْدًا، وزيّادة: نما وكثر[1]. ومن أمثلة وروده في المدوّنة:

بنفسي حبيبًا خانني فهويته **فزاد** قلًى **فازداد** قلبي له حبًّا (ص213ب4)

فالأولى تدلّ على الزيادة في الهجر والبغض من المحبوب بفعل اتصالها دلاليًّا باللاحقة (قِلًى)[2]، والثانية تدلّ تدلّ

على الزيادة في الحبّ والودّ من الشاعر، والأولى على صيغة (فعل)والثانية على صيغة(افتعل).

ومن ألفاظ مقادير القلّة (قليل)وهي ضد الكثير[3]، نقول: قلّ الشيء، يقِلّ، قِلّةً: ندر و نقص[4].

لأجركم بالوصل أفضلُ مغنمٍ بعيشكمُ رفقًا عليه **قليلا** (ص239ب6)

نلاحظ طغيان تواتر لفظ الزيادة على تواتر وحدات القلّة، ولعلّ هذا توجه مقصود من الشاعر هدفه كما نلاحظ أحيانًا تحقق علاقة التضاد بين (زيادة) و(النقص) الواردتين في قول الشاعر:

زيادة بدر التّمِّ **كالنقص** عنده فللبدر منه خجلةٌ حين يبرزُ (ص222ب7)

والألفاظ التالية للفظ (قليل)يمكن أن تشكّل معه علاقة ترادف، والألفاظ هي:(أنزر "صيغة تفضيل"، يسير، نقص).

145 ــ لون، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أحمر	2	أسود(ومشتقاته)	2
اخضرار	1	بياض	1

في حقل الألوان اكتفى الشاعر بذكر أربعة ألوان؛ الأحمر والأسود اللذان تواتر كلّ واحد منهما مرّتين، والأخضر و الأبيض. وقد وردت أحيانا دالّة على ما وضعت له وهو اللون وأحيانا أخرى حمّلها الشاعر دلالة جديدة وهي التفاؤل للأبيض والتشاؤم للأسود.

دراري سعدي للأفول تجانحت **فبيض** الليالي في عيوني **سود** (ص219ب8)

[1] ــ السابق، ج1، ص:409.

[2] ــ أنظر دلالة الوحدة (قِلًى)في: إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:757.

[3] ــ المرجع نفسه ، ج2، ص:756.

[4] ــ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

فالبياض والسواد لونان يوحيان بالتفاؤل والتشاؤم، وهو يتفق في هذا مع ابن زيدون ــ الشاعر الأندلسي ــ في غزله بـــ "ولادة بنت المستكفي"، يقول:

حالت لفقدكم أيامنا فغدت **سودًا** وكانت بكم **بيضًا** لياليناً[1]

146 ــ عدد، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أوّل	1	أربع	1
المثاني	1	آخر	1
المثالث + ثلاث	1+1		

من الألفاظ التي وظفها الشاعر في خطابه الشعري الألفاظ الدّالة على العدد، وكان ذلك لأغراض الدّلالة، ومن أمثلة ذلك في المدوّنة قول الحصري:

ثملتُ بذكراها وطبت كشارب لها **بالمثاني** تارة و**المثالث** (ص215ب1)

فالشاعر يستعمل العدد في البيت للدلالة على تكرار تعلّقه بالمحبوب لأكثر من مرّة أي لمرّتين وثلاث.

147 ــ مركز، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
مجد	1	الغِنى (ومشتقاتها)	4
العزة(ومشتقاتها)	4	المُلك (ومشتقاتها)	4
عُلى	2	رخيص	2
سما	1	ذليل(ومشتقاتها)	5

المتصفّح للجدول يلاحظ الوحدات الدّالة على المركز والمكانة والمنزلة، وقد لجأ الحصري إلى استعمال هذه الوحدات لفرض المقام لها، ومن أمثلة ذلك:

المجد: النّبل و الشرف، والمكارم المأثورة عن الآباء[2].

العِزَّة: العِزُّ و العِزَّةُ: الرفعة والامتناع[3]. نقول عزّ فلان، يعزُّ، عِزًّا وعِزَّةً، وعزازة: قوِيَ و بريء من الذلّ[4].

يقول الشاعر:

خضعتُ لمن أصبحتُ في الحبّ عبدَه على أنّ **مجدي** في **الأعِزّة** باذخُ (ص218ب6)

[1] ــ البيت مما تحفظه ذاكرة الطالب الباحث.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:854.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م2، ص:764.

[4] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:664.

الشاعر صاحب مجد وعزّة، لكن المحبوب أخضعه وصيّره عبدًا له، وسلوك هذا السبيل متوافر عند الشعراء الغزليين.

وباقي الوحدات تدلّ على المترلة، وضيعة(رخيص، التذلّل)أو رفيعة كما مثّلنا.

الذلّ: نقيض العزّ،...والذلّ: الخسّة[1]. يقول الحصري:

لأستحسننّ **الذّلّ** في طاعة الهوى وأيّ محبٍّ لا يعيش **ذليلا** (ص239ب9)

148ــ مُميز ديني[2]، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الشّهداء	1	أُبيح	1
رحيم (ومشتقاتها)	3	نستجِز	2
مُفطر	1	حرّم	1
صائم	1	مُحلل	1
إيمان	1	ضلالة	2
قضاء	1	هدى	3
القدر الجاري	1	غي	2
الصور نافخ[3]	1	نُسُك	1
أجر	2	كفر	1
الحشر	1	دين	1
عفّت	1	عهد (مفردا وجمعا)	7
		مواثيق	1
عدد الوحدات:23.			
تواترها:37.			

الشاعر رجل دين وعالم ومدرّس قراءات، ولذلك كانت الألفاظ الدينية وافرة في مدوّنته بكلّ أجزائها خصوصا في اقتراح القريح وفي ذيل الاقتراح، والجدول السابق يوضّح نوعية الألفاظ الدينية المستعملة في مدوّنة المعشرات ذات الغرض الغزلي.والناظر في معجم الشاعر الديني يستطيع تصنيفه إلى:

ألفاظ دالة على أركان الإيمان،مثل:"إيمان، قضاء، قدر".

ألفاظ دالة على أركان الإسلام:الصوم مثلاً.

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م1، ص:1075.

[2] ــ في جدول الحقول الدلالية وفي رقم(124)يصطلح الواضعون بـــ "ديني"، وفي(148)يصطلحون ب "مميز ديني"وقد جمعت وحدات المصطلحين هنا نظرا لتقاربهما الدّلالي.

[3] ــ ورد هذا اللفظ الدّيني المركّب للدلالة على الزمن المؤبد.

ألفاظ دالة على الأحكام:(حرّم، محلّل، أبيح، نستجز "من الجواز").

وعلاقة التضاد بارزة في الحقل الدّلالي بين: صائم و مفطر. حرّم و محلّل. هدى و غيّ. إيمان و كفر.

وعلاقة الترادف بين: عهود و مواثيق. ضلالة و غيّ.

ونلاحظ ارتباط كثير من هذه الألفاظ بالمقاصد الدلالية للشاعر، فـــ(محرّم ومحلّل) بالمصطلح الدّيني يقوم مقام (مرفوض ومقبول)بالمصطلح الاجتماعي المتداول، ولذلك نقول بأن كثيرا من ألفاظ الشاعر كانت مستمدة من القاموس الدّيني بدل القاموس الاجتماعي.

149 ــ جاذبية، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حسن(ومشتقاتها)	8	البهاء	1
جميل	2	غرير	1
المِلاح	3	بعينين هاروتيتين	1
زان	2	البابليات	1
زخارف	1	مُلَمَّعْ	1
الأنيقة	1	شموس	1
المطرّز	1	فريد	1
بهرج	1	إبريز خدّه	1
سِحر+سحّار	2	أقاحيها	1
أزهار	1	بنفسج	1
نرجس	1		
عدد الوحدات:21.			
تواترها:33.			

من الطبيعي أن يوظّف الشاعر الألفاظ الدّالة على الجاذبية والجمال خصوصا وأنّ المقام يستوجب وصف جمال المحبوب جسما ونفسًا، والألفاظ المثبتة في الجدول تبرز إعجاب الشاعر بكثير من أجزاء جسم المحبوب؛فالخدّ مطرّزٌ وإبريز، والألحاظ ساحرة، والعيون نرجسيات و بابليات...الخ.

150- عُمر ــ مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
شاب (فعلا واسما)	4	المُرْدُ	1
شيخ + مشائخ	2	الصِّبى	2

هرِم	1	فِطام	1
كبُرَ	1	طريف	1
شبَّتِ(من الشباب)	1	تليد	1

الوحدات اللغوية المثبتة في الجدول تحمل دلالة السنّ والعمر أي أنها تعكس مدّة زمن العيش، ولتوضيح دلالة بعض هذه الوحدات تزودنا القواميس التي بين أيدينا بما يلي:

الشّيْب:بياض الشعر[1].وهو تعبير غير صريح عن التقدّم في السنّ.

شبَّ: الشين والباء أصل واحد يدلُّ على نماء الشيء وقوّة في حرارة تعتريه...ثمّ اشتقّ منه الشباب، الذي هو خلاف الشيب. يقال: شبَّ الغلام شَبيبًا وشبابًا،...وذلك هو النّماء والزيادة بقوّة جسمه وحرارته[2].

يقول الحصري:

تهبُّ رياحُ المسك من نفحاتها فما استنشقتها **الشِّيبُ** إلاّ و**شبّتِ** (ص214ب9)

فاللفظان يشكلان علاقة تضاد.

المُرْدُ:جمع الأمرد، الشاب الذي بلغ خروج لحيته وطرّ شاربه، و لم تبدُ لحيته[3].

خليليّ إنّ النّار في مشرفيّة لها فتكات **المُرْدِ** وهي مشائخُ (ص218ب4)

فالمُرد بمعنى الشباب خلاف الشيوخ.وعلاقة التضاد بارزة بين اللفظين في البيت وفي الحقل الدّلالي.

طريف: الطريف والطارف من المال: المستحدث، وهو خلاف التالد والتليد[4].يقول الشاعر:

طريفُ الهوى بين الحشا و**تليدُه** طويتهما طيّ التِّجَار ريّاطَا (ص227ب2)

أي جديد الهوى وقديمه، وهو تعبير انزياحي لأنّ الشاعر أسند طريف إلى الهوى، والتليد: المال القديم والأصلي[5].وعلاقة التضاد بارزة وهي سمة أسلوبية لأنّها تتواتر كثيرا في شعر الشاعر كما رأينا وسنرى.

151 ــ حقيقة، مجردات:

اللفظ	تواتره
خان (فعلا واسما وإيجابا وسلبا)	6
باطل	1
حقّ	2

نلاحظ تواتر لفظ (خان ومشتقاته)، يقول أبو الحسن الحصري:

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:390.

[2] ــ ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، م3، ص:177.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب المحيط، م3، ص:463.

[4] ــ المرجع نفسه، م2، ص:582.

[5] ــ المرجع نفسه، م1، ص:325.

لأنتم وإن **خنتم** مواثيقَ عهدنا أحبّةُ قلبي لا أريدُ بديلَا (ص239ب3)

كبرت على شكوى الزّمان وأهله ودهر **خؤونٍ** لستُ عنه بمنفكِّ (ص233ب4)

فالخيانة الأولى ـــ في حالة حصولها ـــ مسنودة للمحبوب، والثانية مسنودة للدهر وقد وردت بصيغة المبالغة(فعول)، فالشاعر يشتكي الدّهر الكثير الخيانة.

الحقُّ:نقيض الباطل، وجمعه حقوق و حقاق[1].

وأمّا **الباطل**: فهو نقيض الحقّ، والجمع أباطيل[2].يقول الحصري:

قديما شفاء القرب فيها من النّوى وردّت لنا الأيّام **باطلها حقًّا** (ص232ب9)

وعلاقة التضاد بارزة بين الحقّ والباطل في الحقل الدّلالي.

152 ـــ جودة، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حَمَدَ	2	ذمّ	3
استطاب	1	عيف	1
راض	2	لحا	1
مدح	1	زرى(ومشتقاتها)	3
أفضل	1	هجا	1
ظراف	1	وشيظ (خسيس)	1
حسد (ومشتقاته)	6	السُّخط	1
خاب	1	إساءة (ومشتقاتها)	3
عدد الوحدات:16. تواترها:29.			

حقل الجودة حافل بتواتر الوحدات فيه لأنّ الشاعر في مقام الغزل الذي يستعرض فيه الجوانب الايجابية ويستهجن الجوانب السلبية، والوحدات المثبتة في الجدول تعكس هذه الحقيقة، ومن الوحدات الأكثر تواترا في هذا الحقل وحدة (حسد)، وعلّة تصنيفها في هذا الحقل هو اعتبارها نقيصة.والناظر في كلمات الحقل يلاحظ:

ـــ علاقة التضاد[1]: بين (استطاب) و(عيف).(هجا، ذمّ) و(مدح، راض)و (السخط).

[1] ـــ المرجع نفسه، م1، ص:680.

[2] ـــ السابق، م1،ص:227.

153 ــ طاقة، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أسود الشّرى	1	عبد	1
قاد	2	ضعيف	1
جبار	1	يكل ويعيا	1
شديد القوى+أقوى	2	ذوى	1
جلد القوى	1	فني	2
غلبتني	1	أعجز (إيجابا وسلبا)	2
جامح صعب	1	استطاع (سلبا)	2
خضع	1	أقوى (سلبا)	1
موهن	1	أُطِق (سلبا)	1
كظوظ (شديد)	1		
عدد الوحدات:20.			
تواترها:28.			

لألفاظ الطاقة والقوّة والضعف دورها في مدوّنة الشاعر، فهو يبدو أحيانًا في صورة القويّ وأحيانا أخرى يعلن عن عجزه واستسلامه وهو في هذا السلوك يجاري الشعراء الغزليين لأنّ تلك عادتهم ودأبهم مع أحبّتهم. فاللفظ الدال على الجمع(أسود الشرى) المستلهم من أسماء الحيوان، يتضمّن دلالة إيحائية هي القوّة والغلبة[2].يقول الشاعر متحديّا مظهرًا قوّته رغم معاناته:

ضُلوعي على نارٍ من الوجد تنحني ولكنّني **جلْدُ القُوى** متغاضِ (ص226ب9)

شديدَ القوى والصَّبرِ كنتُ فهدّني كفى حَزَنا أن يصرعَ الأسدَ الرّشا (ص224ب10)

(جَلْد) مأخوذ من: جَلُد...أي قَوِيَ و صبر على المكروه[3].واللفظان(شديد القوى،"أقوى"المثبتة في الجدول)تبرز درجة القوّة.

154 ــ حالة صحية، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
سُقم	5	عليل	1

[1] ــ التضاد من حيث الدلالة الأصلية بغض النظر عن اختلاف بنية الوحدات وأصنافها.

[2] ــ أنظر:صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق2003م، ص:138.

[3] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:129.

مرض	4	شِفاء (إيجابا وسلبا)	10
داء	1	دواء	2
جرح	3	بُلِيَ (ايجابا وسلبا)	4
قروح	1	عوفيَ	1
الضنى	4	الجوى	2
عدد الوحدات:20. تواترها:28.			

من الوحدات اللغوية المستعملة في مدوّنة المعشرات للحصري تلك الوحدات الدّالة على الحالة الصّحية، فالشاعر المتغزّل المحبّ مريض و سقيم و عليل وجريح بفعل فراق المحبوب أو هجرانه أو صدوده، ومع هذا فهو متفائل بقرب المحبوب و لقائه وبالتالي الشفاء والعافية.وللتمثيل ببعض الألفاظ الواردة في هذا الحقل نورد الأبيات التالية:يقول الشاعر:

أما لكَ ياداءَ المحبّ **دواءُ** بلى، عند بعض النّاس منك **شفاءُ** (ص212ب1)

الدّاء: المرض ظاهرا وباطنًا[1]. **دواء:** ما يُتداوى به ويعالج[2]. **شفاء:** البرء من المرض[3].

ثلمت صفا صبري فأورثني **الضّنى** فويح غريبٍ **للضّنى** منك وارثِ (ص215ب9)

الضنى: ضَنِيَ، يضْنَى، ضَنًى، وضناءً: اشتدّ مرضه حتّى نحل جسمه[4].

صبر الشاعر على بعد المحبوب أورثه المرض والمعاناة.

جوًى تتلظّى ناره في جوانحي فكيف ينامُ اللّيلَ حرّانُ مُنْضَجُ (ص216ب1)

الجوى:جَوِيَ فلانٌ، يجوَى، جوًى:مَرِضَ...واشتدّ وجدُه من عشقٍ أو حُزْنٍ[5].

فالشاعر يعاني نار الوجد من العشق.

والناظر في الجدول يلاحظ وفرة علاقة الترادف بين (سقم، مرض، داء) و(جرح، قروح جمع"قرح") و(شفي، عُوفي).

كما تتضح علاقة التضاد بين: مرض و شفاء .

[1] ــ السابق، ج1، ص:301.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:306.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:488.

[4] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:545.

[5] ــ المرجع نفسه، ج1، ص149.

الخلاصة:

في نهاية هذا الجهد المتّصل بالتحليل الدلالي، بقي لنا أن نعرف الترتيب الدلالي للحقول في مدوّنة المعشرات، وقد أفرز الترتيب ما يلي:

رقم الحقل	جزئيات الحقل وانتماؤه	مجموع وحداته	رتبته	تواتر وحداته	رتبة التواتر
23	أجزاء، البدن ومتعلقاته، إنسان،حية، موجودات	32	1	140	2
135	حزن، انفعالي، أحداث	28	2	70	3
148	مميز ديني، مجردات	23	3	37	6
من102إلى106	حركة، أحداث	23	4	30	10
149	جاذبية، مجردات	21	5	33	8
153	طاقة، مجردات	20	6	28	14
154	حالة صحية، مجردات	20	7	28	13
132	رغبة، انفعالي	19	8	175	1

140	وقت، مجردات	17	9	54	4
152	جودة، مجردات	16	10	29	12
من111إلى115	إحساس، أحداث	16	11	32	9
10	أنثى، عام، إنسان،حيّة، موجودات	11	12	23	16
96	هدم، أحداث	10	13	24	15
141	مسافة، مجردات	10	14	38	5
122	كلام، اتصالي، أحداث	9	15	30	11
24	نتاج الجسم، إنسان،حية، موجودات	6	16	34	7

الناظر في الجدول يلاحظ ما يلي:

ـــ الصدارة في المنحى الدّلالي من حيث مجموع الألفاظ الأكثر ورودا كانت للألفاظ الدّالّة على حقل أجزاء البدن ومتعلقاته، ولعلّ افتتان الشاعر ووصفه لأعضاء جسم المحبوب المزعوم هو الذي أدّاه إلى سلوك هذا النّهج.

ـــ وكانت الرتبة الثانية من حيث التواتر (140 مرّة) لألفاظ الحقل نفسه، وهذا ما يؤكد صدارة هذا الحقل لبقيّة الحقول الدّلالية.

ـــ أمّا الرتبة الأولى من حيث تواتر الألفاظ فكانت لحقل(132، رغبة، انفعالي، أحداث)، وهذا طبيعي لأنّ هذا الحقل يضمّ الألفاظ الدّالة على الوجدان والعواطف، والشاعر في مقام الغزل فكان من الطبيعي أن تتوافر ألفاظ هذا الحقل وبالتالي التصدر على بقيّة الحقول.

ـــ المرتبة الثانية من حيث مجموع الألفاظ الأكثر ورودًا دلاليًا كانت لحقل (135، حزن، انفعالي، أحداث)، وكانت الرتبة الثالثة لألفاظ الحقل نفسه من حيث التواتر(70 مرّة)، فالشاعر، عاشق، حزين، مهموم، يعاني، ويتألم، ولهذا توافرت ألفاظ هذا الحقل الدّلالي.

ـــ المرتبة الثالثة من حيث مجموع الألفاظ الدّالة كانت على الحقلين (124+148،ديني، اتصالي..+ مميز ديني..)فالشاعر مدرّس للقراءات القرآنية، ولهذا توافرت الألفاظ الدّينية في شعر الشاعر قيد الدراسة.

وبقيّة الحقول يمكن ملاحظتها مرتبة ومتدرجة في الجدول أعلاه.

أخيرًا يمكن القول أنّ ألفاظ الشاعر كانت في خدمة الدلالة فمقام الغزل ألزم الشاعر بانتقاء الألفاظ الحاملة للدلالات الجوهرية لهذا الغرض مع استعانته بألفاظ حقول أخرى كما رأينا في التحليل التفصيلي.

2/ الحقول الدلالية في ذيل اقتراح القريح

رقم الحقل وانتماؤه، جداول تصنيف الألفاظ، الشرح والتمثيل والتعليق، العلاقات الدلالية (في حال وجودها).

الخلاصة

مخطّط الحقول الدلالية

ذيل اقتراح القريح

وفي ما يلي تصنيف ورصد لجلّ كلمات مدوّنة ذيل اقتراح القريح للحصري.

(1، 2) ــ هامة، طيور، حيوانات وطيور وحشرات، حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
عقاب	1	بُزَاة	3
عندليب	1	بُغَاثْ	1
ورقاء	1	الحمام	2
فراخ	1	الفراش	1
العصافير	1		
مجموع الألفاظ:9 تواترها:12			

الناظر في هذا الحقل يلاحظ توظيف الشاعر للوحدات الدّالة على الطيور، وقد استعملها الشاعر لدلالات يقصدها، والتمثيل الذي سأعتمده سيكشف عن بعض هذه الدلالات، يقول الشاعر:

بزّتك ثأرا يدٌ تساوى فيها **عقابٌ** و**عندليبُ** (ص458ب4)

فالعقاب طائر من كواسر الطّير قويّ المخالب[1]. أمّا العندليب: فهو طائر صغير الجثّة، سريع الحركة،كثير الألحان، يسكن البساتين، ويظهر في أيام الربيع. جمع: عنادل [2]، وقد استعملهما الشاعر في البيت كرمزين على التوالي للقوّة والضعف.

ورقاء: الحمامة، وقد استعمل الشاعر رمزها اللفظي والخطّي كمشبّه به له، أمّا وجه الشبه فهو البكاء، فإذا كانت الورقاء تبكي على فراخها، فإنّ الشاعر يبكي ابنه الفقيد "عبد الغنيّ"، يقول الحصري:

حالفتُ فيك البُكا كأنّي **ورقاءُ** تبكي على فراخِ (ص463ب6)

بزاة: جمع البازي، جنس من الصقور الصغيرة أو المتوسطة الحجم، تميل أجنحتها إلى القصر، وتميل أرجلها وأذنابها إلى الطول[3].

.بغاث: طائر أبغث اللون، من الرخم بطيء الطيران[1].

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:631.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:613.

[3] ــ السابق، ج1، ص:55.

ثبّطكَ اللهُ لستَ تُبْقي على **بزاةٍ** ولا **بُغاثِ** (ص461ب1)

والطائران هنا موظّف أولهما كرمز للقوّة، وثانيهما كرمز للضعف، فالزمان لا يُبقي على قويٍّ أو ضعيف، فالكلّ سواء، والبيت يجسّد غرض الحكمة.

(4، 5) ــ متوحشة، أليفة، حيوانات، حيوانات وطيور وحشرات، حيّة، موجودات:

اللفظ		تواتره	اللفظ		تواتره
أليفة	ظبيُ كِنَاس	1	متوحشة	ليث	2
	الغَيْهَب(الفرس)	1		الأُسْد + الأسود	1+2
	باغٍ	1		زأرًا[2]	1
	الشياه	2		الإراخ	1
مجموع الألفاظ:4 تواترها:5			مجموع الألفاظ:4 تواترها:7		

للحيوانات نصيبها من الذكر في مدوّنة الشاعر، متوحشّها وأليفها؛ وورود ذكرها لدلالات يقصدها الشاعر، فقد استعمل لفظ الأسد والليث مثلا للدلالة على القوّة والغلبة، يقول:

تعجّبُوا من خشوعِ **ليثٍ** يرهبه الجمعُ والثُباتُ (ص459ب4)

فالليث هنا هو الشاعر نفسه وهو من الدلالة الإيحائية لأسماء الإنسان من الحيوان، وذلك لإظهار القوّة والغلبة[3].

وقد يكون الحيوان المذكور هو المقصود ذاته كقول الشاعر:

ظبيُ كِناسٍ وليثُ غابِ سيّانِ هل ينفعُ احتفاظُ (ص470ب13)

ويقول الشاعر:

خوّفتَ زأرًا وكنتَ شبلاً عفًا عن **الشّاء والإراخِ** (ص464ب4)

الشاة: الواحدة من الغنم للذكر والأنثى، جمع شاءٌ وشياه وشواه وأشواه وشِيْهٌ وشِيّهٌ وشَوِيٌ[4].

الإراخ: الإِراخ بكسر الهمزة، جمع أَرخةٌ بفتحها: البقرة الوحشية[1].

---

[1] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:64.

[2] – استعمل صوت الأسد وقصد الأسد ذاته.

[3] ــ صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص:138،

[4] ــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:410.

غيّرت العينُ منه باعًا أزهى فأزوى بكلّ **باغ** (ص480ب4)

يقول الجامعان لشعر الحصري: لعلّ المقصود بالوحدة "باغ" هو الفرس المختال في مشيه مرحًا[2].

8 ــ (إنسان مُصطفى ومُميز)، عام، عام، إنسان، حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
النبيّ	4	شفيعي	1
المصطفى	1	محمد (ص)	1

استعمل الشاعر الوحدات الدّالة على شخص الرسول ــ صلّى الله عليه وسلّم ــ وهو من المصطفين المميّزين، وقد وردت منوّعة كما نلاحظ في الجدول، وكان أكثر الألفاظ تواترًا لفظ:

النّبيّ: المخبر عن الله [3]، عزّ وجلّ. يقول الشاعر:

يا ربِّ قول **النّبيء** حقٌّ فوفِّ ما قاله **النّبيُّ** (ص490ب3)

نلاحظ وروده مهموزًا في الشطر الأوّل، وغير مهموز في الشطر الثاني، ومردّ ذلك لاختلاف لغات العرب[4].

8 ــ (رجل، إنسان، شخص) عام، عام، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
آدم	1	قُباذ	1
المرء	1	غيلان	1
كِسْرى	1	زيد	2
أبرواز	1	عَمْر	2

ضرب الشاعر المثل بكسرى وأبرواز في استواء الأقوياء والضعفاء في الموت وهذا ما جعل الشاعر زاهدًا في الحياة، يقول:

زهّدني في الحياة موتٌ أودى **بكسرى** و**أبرواز** (ص468ب1)

أبرواز أو أبرويز: أحد أكاسرة الفرس، قيل هو الذي كاتبه النبيّ صلّى الله عليه وسلّم يدعوه للإسلام. ومعنى الكلمة في الفارسية: المظفّر[1]. **قباذ**: اسم ملك من ملوك الفرس[2]. يقول الشاعر:

---

[1] ــ أنظر: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص:464.

[2] ــ المرجع نفسه، هامش، ص:480.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:561.

[4] ــ المرجع نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

ذا الموتُ في كفّه سهامٌ لا التّركَ أخطت ولا **قُبَاذا** (ص465ب13)

فسهام الموت تصيب الجميع بمن فيهم الملوك الأقوياء. أمّا استعمال زيد وعمر فهو للتمثيل فقط، وليسا لرجلين معينين.

12ــ عام، قرابة، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
فِهْر	4	غطارف	1
ثقيف	1	التُّرك	1

كان لفظ قبيلة الشاعر(فِهْر) أكثر تواترًا في هذا الحقل، وقد أوردها مشاركة له في مصابه الجلل.

فِهرُ: قبيلة، وهي أصل قريش وهو فهر بن غالب بن النّضر بن كنانة، وقريش كلّهم ينسبون إليه[3].يقول الحصري:

تنازعتْ **فِهْرُ** كأسَ ثّكْلٍ عليك، إذ قلت: ها، وهاتوا (ص459ب15)

فهر المعالي معي بكته واسعَدَتْ بالبُكا ثقيفُ (ص481ب12)

جلت به يومَ لاحَ **فهرٌ** غياهبَ اللّيل والعجاجَا (ص462ب1)

ففي البيت الأوّل أوردها الشاعر شاربة من كأس الثكل، وفي البيت الثاني وردت معرّفة بالإضافة إلى المعالي قصد الإشادة بمترلتها، فهي قبيلة الرسول ــ صلّى الله عليه وسلّم ــ،وهي في الآن ذاته تبكي الابن الفقيد، وفي البيت الثالث أوردها سامية المترلة بفضل الابن الفقيد.

13ــ فروع، قرابة، إنسان، حي، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
ابن	9	كوكب	6
فرعي	3	نجم	1
هلال	5	ربيع	2
حبيب	10	قرّة عيني	1

[1] ــ أنظر: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص:468.

[2] ــ المرجع نفسه، أنظر هامش ص:465.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:1140.

عبد الغني	5	قتيل	2
شهاب مجد	1	سهم فهم	1
ظفر	1	أقمار	1
مجموع الألفاظ:14 تواترها:48			

في حقل الفروع كان التواتر للألفاظ الدّالة على الابن، فكان اللفظ الأكثر تواترا هو لفظ (حبيب)ولهذا اللفظ ـــ كما نعلم ـــ قيمته العاطفية والوجدانية، ومثال ذلك من المدوّنة:

بشاشةُ العيش لو تمادتْ وطيبُه عنديَ **الحبيبُ** (ص458ب7)

الويلُ لي يا **حُبّيّي** إن غالت غدًا دونك الذنوبُ (ص458ب1)

حُبِّبَ النّفس أيّ رزءٍ أتاح لي حينُك المتاحُ (ص462ب4)

نلاحظ في المثالين الثاني والثالث ورود لفظ الابن المنادى مصغّرًا وغرضه التلطف والتحبّب أكثر.

وإذا لاحظنا بقيّة الألفاظ وجدنا لفظ (الابن)يتبوأ المرتبة الثانية من حيث التواتر دائمًا، فلفظا "كوكب، هلال" هما لفظان مستعاران من الفلك غايتهما السموّ بمنزلة الابن الفقيد، إلى جانب دلالة لفظ "هلال" على صغر سنّ الابن، واللفظ المركب(عبد الغنيّ)، هو الاسم الحقيقي لولد الشاعر. وعموما يمكن القول أنّ الشاعر استعار الرموز الطبيعية مشيرًا بها ـــ لابنه الفقيد ـــ لأنّها قريبة منه أو أنّه يأنس بها وبالتالي يغترف بعض ألفاظها ويوظفها مادة في صياغته الشعرية.

14[1]ـــ أصول، قرابة، إنسان، حي، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أبوك (الشاعر)	7	ليث الشّرى(الشاعر)	1
أبي (والد الشاعر)	2	عبديك (الوالد والولد)	1
أستاذنا الخليل(الشاعر)	1	ذا العبد (الشاعر)	2

يبرز الجدول تواتر الألفاظ الدالّة على القرابة، وكان أكثر الألفاظ تواترا لفظ (أبوك)أي الشاعر، كوحدة حرّة مركبة، أمّا كوحدة مقيّدة(ضمير) فهو أكثر وفرة، وكان الغرض من ذلك تبيان العلاقة العاطفية الكبيرة

[1] ـــ لقد تمّ إسقاط الحقول التي لا تحوي إلاّ عددًا محدوداً من الوحدات طلبًا للاختصار، فالغرض من التحليل هو معرفة المنحى الدلالي المتدرج لشعر الشاعر، وهو ما نسعى لتوضيحه في خلاصة هذا الفصل.

التي تربط الأب بالابن من خلال الحوارات اللغوية الخيالية التي يجريها الشاعر على لسانه ولسان ابنه، وذلك قصد لفت انتباه القرّاء إلى هذه العلاقة المتميّزة، وقد أورد الشاعر نفسه في صورة الأب المعاني الحزين، يقول الحصري:

رهينُ حُزْنٍ **أبوك** حتّى	يلقاك في مترلِ القرارِ	(ص466ب15)
ضجَّ **أبوكَ** الكظيمُ ممّا	نالك والدّمعُ لا يغيضُ	(ص478ب3)

ففي المثال الأوّل صوّر الشاعر نفسه برهين الحزن أي أنّه أسر نفسه فيه فلا سبيل للخروج منه. وفي المثال الثاني ورد الأب موصوفا بصفة المفعول(كظيم بمعنى مكظوم)أي مكروب قد أخذ الغمّ بكظمه[1]. والشاعر هنا يتمثّل حزن نبيّ الله يعقوب ـــ عليه السّلام ـــ على ابنه يوسف، وقد استلهم ذلك من قوله تعالى: (وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَـٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٨٤﴾) [2].

وقد ورد الأب موضع فخر بصريح اللفظ أو تشبيها، كما في قول الشاعر:

ظرف **أبيه** عليه يبدو	واللفظ والحفظ والحفاظ	(ص470ب8)
لولا حيائي وقول قوم	سفّه **أستاذنا الخليل**	(ص473ب5)
لطمت ديباجتي على خُيّـــــــــــــل		(ص473ب6)
ابن	لي أنّه قتيل	

فالشاعر في البيت الثاني يضع نفسه موضع الخليل بن أحمد.

17 ـــ عام، مجموعات، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
النّاس	2	الشّمل	1
كل أبنائه (آدم)	1	قوم	5
خلائق	1	معْشر	3
كلّ حيّ	1	فريق	2
الكلّ	2	الغواني	1
جميعا	4	الدمى	1

[1] ـــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:1140.

[2] ـــ سورة يوسف، الآية: 84، و الزمخشري: تفسير الكشّاف، م2، ص:477، 478.

الجدول يضم الألفاظ الدالّة عل حقل المجموعات العام، وقد وظّف فيه الشاعر عديد الألفاظ الدّالة على هذا الحقل؛ منه ما يتعلّق بمجموعة الإناث(الغواني، الدّمى)[1]، وقد وردت عديد ألفاظ هذا الحقل في سياق الحكمة، الحكمة، فالشاعر يواسي نفسه وغيره في وجوب تحمّل مصيبة الموت لأنّ خلائق الناس سواء في هذا المجال. وقد ورد توظيف (الدّمى) تذكيراً لعادات العرب السيئة في نزول المصيبة وهو حلق النساء لشعورهن، لكن الشاعر ممتنع عن سلوك هذا السبيل لأنّه تقيٌّ ورع، يقول:

صدقت لولا اتقاءُ ربّي لحُلّقَتْ للدُّمَى عِقَاصُ (ص476ب7)

(22، 23) ــ (عام و أجزاء)، البدن ومتعلقاته، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
جسم	2	أنف	1
روضك المندّى(جسم)	1	فيه	1
قامة	1	الثّغر	1
رأس	2	خدّ (مفردا وجمعا)	3
الهام	1	الشفاه (شفتا الابن)	1
الدماغ	1	يد (مفردا وجمعا)	5
ذوائب	1	العضُد	2
عقاص(الشَّعْر)	1	يُمناي(اليد)	2
سود راسي	1	الشّمالا(اليد)	1
عين (مفردا وجمعا)	12	عظام (مفردا وجمعا)	4
جفون	4	مِخاخ (مخ العظم)	1
مقلة (مفردًا ومثنى)	2	الظّهْر	2
طرف	4	الأحشاء	3
اللّحاظ	1	صدر	2
مُؤق	1	قلب (مفردا وجمعا)	24

[1] ــ تعرضت لدلالة هذين اللفظين في الدراسة الدلالية للمعشرات.

وجه (الابن)	2	النّياط (عروق القلب)	1
ديباجتي (وجه الشاعر)	1	فؤاد	1
المُحيا[1]	1	حشو (القلب)	1
الجبين	1	كبد	1
مجموع الألفاظ:38 تواترها:97			

أوّل ملاحظة تلفت انتباهنا في حقل "أجزاء الجسم" هو ثراؤه بالوحدات من جهة ومرّات التواتر من جهة أخرى، ولعل سبب ذلك هو تركيز الشاعر على الوصف الدّقيق لأجزاء جسم الابن الفقيد، وأحيانا لأعضاء جسمه هو. وقد كانت الصدارة للفظ (القلب "مفردا وجمعا")، يقول الحصري:

بوركتِ يا أعينَ البواكِي لولاكِ لم تشتفِ **القلوبُ** (ص458ب10)

ثبّت في النّائبات **قلبي** حتّى طوت من به اشْتَبَاثي (ص460ب11)

دفعتُ **قلبي** إليك رهْنًا أودعته غيرَ مستعيدِ (ص465ب4)

القلب: مضغة من الفؤاد معلّقة بالنيّاط،...وقيل سُميّ القلب قلبًا لتقلبه [2].وعلّة كثرة تواتر هذا اللفظ يبرز دوره وأهميته كمصدر للأحاسيس والعواطف. وقد كان ذكر بعض أجزاء الجسم هو وصف للأعضاء المتأثرة بالمرض كما في قول الشاعر:

غطّاه من **أنفه** و**فيه** و**مقلتيه** دمُ الدّماغِ (ص480ب6)

ونظرا لوفرة تواتر الوحدات المشكّلة للحقل الدلالي المعني ترتبّ عنه وفرة العلاقات الدلالية في هذا الحقل؛ ومن

هذه العلاقات:

علاقة الترادف[3]، بين: ذوائب و عِقاص. عين و طرف ولحاظ وجفون(المستعملة بمعنى عيون). فيه(بمعنى فمه) والثغر(الفم).وجه و ديباجة والمحيّا.

وعلّة تواتر لفظ "عين و عيون" كونها باكية دامعة لا صفة للجمال ـــ كما رأينا في المعشّرات ـــ

[1] ـــ التعبير بـــ (المحيا)بدل(وجه) هو نوع من المفردات الأدبية الخاصة المختلفة عن اللغة العادية. أنظر: صلاح فضل: علم الأسلوب، ص:24.

[2] ـــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:145.

[3] ـــ يستثني ابراهيم أنيس الألفاظ التي حدث تطور في دلالتها. أنظر: ابراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972، ص:219 وما بعدها.

علاقة التقابل العددي بين: عين و عيون. خدّ و خدود. قلب و قلوب...الخ.

ويبرز هذا الحقل ــ كما نلاحظ في الجدول ــ ذكر بعض الوحدات لدلالتها العاطفية والوجدانية مثل: قلب ،كبد.

علاقة الانضواء[1] بين: مؤق، مقلة، بـــ "عين" أو "جفن". دماغ(حشو الرأس)[2] بـــ "رأس" .نيّاط و حشو بـــ"قلب". مخاخ بـــ "عظم أو عظام". خدّ، عين ، أنف، ثغر، شفاه، بـــ "وجه" ، فالأجزاء الأولى منضوية في الكلمة الأخيرة.

24 ــ نتاج الجسم ، البدن ومتعلقاته، إنسان، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الدموع (مفردا وجمعا)	24	دم (مفردا وجمعا)	7
درّ (بمعنى دموع)	2	النجيع	1
عَبْرة	1	العقيق	1
لآلئ الدّمع	1		
مجموع الألفاظ:7 تواترها:38			

نلاحظ التواتر الكبير للفظ الدّموع وهذا طبيعي فالشاعر في مقام الحزن والدّموع والعَبَرات، هذه الدموع التي تتحوّل بفعل معاناة الشاعر إلى دماء وعقيق، يقول الشاعر:

أجمدَ أمواهنا جمادى ألا **دموعًا** هيّ **الدّماءُ** (ص457ب5)

إنّها دموع فجيعة فقدان الابن التي هيّ دماء الشاعر.

والجدول يبرز عملية النقل الدلالي لبعض الوحدات "درّ، لآلئ" فهي في الحقيقة تنتمي إلى حقل (36 ــ أحجار كريمة[3])لكنّ الشاعر استعارها ليعبّر بها عن دموعه.

النّجيع: دم الجوف[4]. العقيق: حجر كريم أحمر يعمل منه الفصوص. يكون باليمن وسواحل البحر المتوسط. واحدته: عقيقة وقد استعمله الشاعر هنا للدلالة على الدّم على سبيل التشابه في اللون[1].

[1] ــ محمد علي الخولي: علم الدّلالة،ص:103 وما بعدها.

[2] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:1012.

[3] ــ أنظر جدول الحقول الدلالية وتمثيلاتها في الصفحات: 270، وفي نهاية الدراسة الدلالية لذيل اقتراح القريح.

[4] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:904.

عذرتُ من لمتُ في البكا مُذ أبكيتني الدّمعَ و**النّجيعَا** (479ب6)

قصَّ جناحي وهاضَ عظمي لّما محا الدُّرَّ **بالعقيقِ** (ص483ب5)

الشاعر لا يبكي دموعًا فقط بل يبكي دماء ونجيعًا وعقيقًا فمصيبته في ابنه كبيرة لم يستطع احتمالها.

25 ــ القوى والشخصيات، قوى وكائنات فوق طبيعية، حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
نفس	13	ضمير	1
حشاش (بقية الروح)	1		

نلاحظ التواتر الملفت للانتباه للفظ (نفس)إذا ما قارناه بلفظ (جسم) [2]، وهذا نوع من السموّ بالإنسان فهو بالنّفس لا بالجسم إنسان، وخاصية تواتر لفظ "نفس" نفسها لاحظناها في المعشرات.

26 ــ كائنات خفية، فوق طبيعي، حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الرسول (مَلَكُ الموت)	1	الحور (حور العين)	1
جِنَّة (الجنّ)	1		

ألفاظ هذا الحقل مستلهمة من الثقافة الدينية للشاعر، يقول الشاعر:

لم أنسَ إذ قامت النّواعي وجاء في قبضه **الرّسولُ** (ص473ب7)

سعِدت فأمَن شقاءَ نارٍ تُمْـــلأُ من **جنّةٍ** ونـــــــــــــــاسِ (ص483ب8)

فالرسول ورد في البيت مقصودًا به ملك الموت "عزرائيل". أمّا (الجِنّة):فهي نوع من العالم سُمّوا بذلك لاجتنابهم عن الأبصار و لأنّهم استجنّوا من النّاس فلا يُرون، والجمع جنانٌ وهم الجَنّةُ[3]. أمّا الحور العين: فهن نساء الجنّة. وهذه الألفاظ كما نلاحظ تنتمي إلى حقل الكائنات الحفيّة عن عالمنا الحالي.

ويمكن اعتبار لفظ الرسول مشتركا لفظيًا[4].

---

[1] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:616.

[2] ــ تواتر مرّتين، أنظر: الصفحة 297.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:516.

[4] ــ أنظر: رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدّلالة والمعجم، دار غريب، د ط، 2001م، ص:43 وما بعدها.

27 ــ علوي جوّي، جغرافي، طبيعي، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
سماء	3	انجم	1
شمس	1	النيّر السماوي	1
ذكاء	1	أقمار	1
البدر	1		

استعمل الشاعر الوحدات اللغوية الدّالة على هذا الحقل لأنّه ينشد المترلة السامية لابنه، وكعادة شعراء عصره لجأ إلى استلهام مظاهر بيئته الفلكية التي توفّر له مقصده الدّلالي وكان ذلك من خلال استحضار مظاهر بيئته المثبتة في الجدول.

28ــ فوق طبيعي، جغرافي، طبيعي، حيّة[1]، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الله	21	الولي	1
الإله	2	سيدي	1
ربّ	14	خير مستغاث	1
المُبدئ	1	الخُلد	1
المعيد	1	طوبى	2
ذو العرش	2	جنات عدن	1
مالك الملوك	1	محلٌّ برّ	1
المليك	1	كوثر الخلود	1
الرؤوف الرحيم	1	مترل القرار	1
مُذْويه	1	جنة الخلد	1
تعالى	1	المفاز	1

[1] ــ أحدثت تعديلا في ألفاظ هذا الحقل، راجع هذا الحقل في المعشرات.

غني	1	الجنتين + الجنان	2
الناصر	1	نار	1
مجموع الألفاظ الدالّة على الله:16. تواترها:51.		مجموع الألفاظ الدالة على الجنّة:9. تواترها:11. مجموع الألفاظ الدالة على النّار:1 تواترها:1	

ملاحظة هامة: أحدثت تعديلا في هذا التصنيف لأنّ مبادءنا الدّينية وانتماءنا وأخلاقنا تنفر وبشدّة من ذلك، فلا يمكننا وبأيّ حال من الأحوال قبول تصنيف "رب الجلالة تعاظم اسمه وجلّت قدرته "في كلّ مصطلحات رقم(28)وسبب ذلك أنّ من أسمائه الحسنى "الحيّ" فكيف يمكن اعتباره "غير حيّ "كما يقول التصنيف السابق، بينما تمّ تصنيف الألفاظ الدّالة على الجنّة والنّار في (غير حيّة).

وإذا ما عدنا إلى الجدول ألفينا لفظ الجلالة (الله)أكثر تواترًا، ثمّ لفظ (ربّ)، ثمّ بعض أسمائه الحسنى.

اللّه: هو اسم الله الأكبر، أمّا عن اشتقاق اسمه لغة فكان حقّه إِلاهُ، أدخلت الألف واللاّم تعريفًا، فقيل: أَلإلاه ثمّ حذفت العرب الهمزة استثقالاً لها، فلمّا تركوا الهمزة حوّلوا كسرتها في اللّام التي هي لام التعريف، وذهبت الهمزة أصلاً، فقالوا: أَلِلاهُ، فحرّكوا لام التعريف التي لا تكون إلاّ ساكنة، ثمّ التقى لامان متحركتان فأدغموا الأولى في الثانية، فقالوا: اللّه، كما قال اللّه عزّ وجلّ:﴿لَّـٰكِنَّا۠ هُوَ ٱللَّهُ رَبِّى وَلَآ أُشْرِكُ بِرَبِّىٓ أَحَدًا ﴿٣٨﴾﴾ معناه لكن أنا[1].

ربّ: هو اللّه عزّ وجلّ، هو ربّ كلّ شيء ومالكه، وله الربوبية على جميع الخلق، لا شريك له، وهو ربّ الأرباب، ومالك الملوك والأملاك[2]. ونلاحظ لجوء الشاعر إلى توظيف أسماء الله الحسنى.

كما نلاحظ ذكرًا للألفاظ الدّالة على الجنّة وذكرا للفظ واحد فقط دال على النّار، وسبب ذلك هو طموح الشاعر في لقاء ابنه في الجنّة هذا المنزل الذي أعدّه الله لعباده الأتقياء، كما نلاحظ تنويع الشاعر في اللفظ الدالّ على الجنّة، ويعزى ذلك لتغيّر صوت الروي حسب القافية والقصيدة، وبالتالي تغيير اللفظ الدالّ عل الجنّة، طبعًا إذا وقع اللفظ في آخر عجز البيت.

(29، 30، 31) ــ (عام، أرضي، بحري)، أرضي، جغرافي، طبيعي، غير حية، موجودات:

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:87. سورة الكهف، الآية: 38.

[2] ــ المرجع نفسه، م1، ص:1098.

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
العالم(مفردًا وجمعًا)	2	أُضاخ[1]	1
الصفا	1	العراقين[2]	1
موطن	1	الحجاز	1
صفين	1	الذّرى	1
بُعاث[3]	1	الشُّم	1
السّباخ[4]	1	يذبل	1
المَفاز (الأرض القفر)	1	ثهلان	1
المناخْ(محلّ الإقامة)	1	أبان(اسم جبل)	1
الأرض	1	البحار	1
مجموع الألفاظ:18. تواترها:19.			

الجدول يحوي الألفاظ الدالّة على المكان، وهي ألفاظ تتراوح بين العام والخاص من الأماكن، وهي تعكس سعة نظر الشاعر الثقافية والتاريخية؛ فقد ذكر الأماكن الإقليمية لأمته سواء ما تعلّق منها بالحضر أو الجبال أو الصحاري، وهي البيئة الطبيعية، كما ذكر لفظ العالم مرتين إحداهما مفردة والأخرى جمعًا، والشاعر في كلّ هذا يستحضر ويتّخذ من الرموز اللغوية المكتوبة لمظاهر بيئته الطبيعية لبنات لبنية خطابه الشعري، ونلاحظ ميول الشاعر لأصوله التاريخية وما يعزّز ذلك التواتر اللافت لمواقع بالجزيرة العربية، رغم أنّ الشاعر يستوطن الأندلس.

(35، 36) ــ (معادن، أحجار كريمة)، مواد طبيعية، طبيعي، غير حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
اللآلِيء	1	العسجد السبيك	1
الدرّ	1	الأقراط	1

[1] – قرية باليمامة، وقيل جبل، وكلاهما بالجزيرة العربية.

[2] ــ يعني الشاعر بالعراقين: الكوفة والبصرة، أنظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب، ص:501.

[3] – موضع بالمدينة المنورة اشتهر بيوم من أيام الحرب بين الأوس والخزرج. أنظر: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص 460.

[4] ــ السّباخ من الأرض ما لم يحرث و لم يعمر لملوحته. أنظر: ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:413.

وظّف الشاعر هذه الوحدات اللغوية المنتمية إلى حقل المعادن والأحجار الكريمة كمشبهات به قصد بها السموّ بمنزلة الابن، يقول الحصري:

كرمْتَ طبعًا و طِبْتَ نَقْدًا فأنتَ **كالعسجدِ السّبيكِ** (ص472ب8)

العسجد: الذّهب؛ وقيل: اسم جامع للجوهر كلّه من الدّرّ والياقوت[1].**السّبيك**: سبك الذّهب أو الفضّة...:ذوّبه وأفرغه في قالب[2]، فالسبيك إذًا هو نعت للعسجد بمعنى المذاب.

39 ــ مياه، مواد طبيعية، طبيعي، غير حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
أمواه + مياه	2	ظري (الماء الجاري)	1
ماء	1	الغيث	2
معينها	1	سلسبيل	1
كوثر الخلود	1	رشاش(مطر خفيف)	1

استعان الشاعر بحقل المياه، منها المأخوذ من طبيعته، ومنها المستلهم من دستور عقيدته(القرآن الكريم)، ونعني بذلك: "الكوثر، سلسبيل"، حيث صوّر الشاعر ابنه وهو يرتوي من هذين المعينين، يقول الشاعر:

خذْ بيدي واسْقِني إذا ما شربتَ من **كوثر** الخلودِ (ص464ب8)

سقاك ذو العرش **سلسبيلًا** فسلْ سبيلاً لمن تُواسِي (ص483ب10)

فالشاعر يدعو ابنه للأخذ بيده وسقيه في حالة شربة من الكوثر، والكوثر نهر في الجنّة يتشعّب منه جميع أنهارها وهو للنّبي صلّى الله عليه وسلّم خاصّة[3]. سلسبيل: اسم عين في الجنّة[4].

49ــ سموم، مواد معالجة، مصنع أو مركب، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
ذُعاف	1	السِّمام (جمع سم)	1

وردت الوحدتان الدّالتان على السمّ في بيت واحد، يقول الحصري:

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:772.

[2] ــ المرجع نفسه، م2، ص:91.

[3] ــ المرجع السايق، م3، ص:225.

[4] ــ المرجع نفسه، م2، ص:182.

لقد سقاني الرّعاف فيه كلّ **ذُعاف** من **السّمام** (ص473ب12)

ذُعاف:(سم سريع المفعول)[1].السّمام بكسر السّين: جمع سمّ، فمعاناة الابن من داء الرعاف الذي أودى بحياته كان وقعه على الشاعر كالسّمّ الذي يتجرّعه.

51 ــ عطريات، مواد معالجة، مصنّع أو مركّب،غير حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
مسك	3	كافورة	1

يقول الشاعر:

رثّ جديدُ الصّبا وآضت **كافورةً مسكةُ** العذارِ (ص467ب2)

مِسْكَة: ضرب من الطيب يُتّخذ من ضرب من الغزلان، وقد وردت مؤنثة[2]. كافورة: واحدة الكافور، وهو شجر من الفصيلة الغارية يتخذ منه مادة شفافة بلورية الشكل يميل لونها إلى البياض رائحتها عطرية وطعمها مرّ، وهو أصناف كثيرة[3]، فالشاعر يريد أن يقول بأنّ الابن الصغير الجديد في الحياة سرعان ما علّ ورثّ وتحول مسك الصبا إلى كافورة الموت والوفاة.

53 ــ إقامة، منتجات مبنية، مصنع أو مركّب، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
مثواي	1	العراص(ساحة الدّار)	1
ملاذ	1	الملتقى	1
معاذ	1	غربي وشرقي	1
المقام	1	داري	1
المغاص	1	اللحاظ	1
الربع(مفردا وجمعا)	3	الكهف	1

[1] ــ محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش، ص:473.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:869.

[3] ــ المرجع السابق، ج2، ص:792.

مجموع الألفاظ:12.
تواترها:14.

الجدول يبرز الوحدات اللغوية المستعملة في المدوّنة والدّالة على الإقامة، يقول الشاعر:

ثويت في الطّيبين دوني فما **لمثوايَ** في الخباثِ (ص460ب9)

ريحانةَ النّفس كيف أنسى وقد خلتْ من سناك **داري** (ص466ب11)

طالت ليالي مذ تولى وضاق بي بعده **اللحاظُ** (ص470ب4)

ذنبي عظيم وسالتي أن يجعلك اللّهُ لي **مَعَاذَا** (ص466ب9)

عفّت **ربوعي** وكنت أُنْسي فيها فما أوحش **الربوعا** (ص479ب8)

مثواي:...مثوى: الموضع الذي يقام به، وجمعه المثاوي، ومثوى الرجل: مترله[1].والمقصود في البيت هو: الدّنيا.

اللحاظ: فناء الدّار[2].مَعَاذ: المصدر والمكان و الزمان[3].

الربوع: ج الربع: وهو المترل والدّار بعينها والوطن متى كان وبأيّ مكان كان[4].

ونلاحظ استعمال المكان أحيانًا مرتبطًا به هو، وطورًا مرتبطًا بالابن الفقيد. مكان الشاعر الذي يكون ضيّقا أحيانا ضيق نفسه، بينما يكون مثوى الابن الفقيد في الجنّة مع الطيبين.

56 ــ صغير لغير الإقامة، منتجات مبنية، مصنع أو مركّب، غير حية، موجودات:

اللفظ	تواتره	التركيب	تواتره
قبر(فعلا واسما)	4	حيث تبلى	1
مثواك	1		

استعمل الشاعر بعض الألفاظ والتراكيب الدّالة على ضريح الابن، والجدول السابق يوضّح هذه الوحدات وتواترها في مدوّنة ذيل اقتراح القريح، يقول الحصري:

نمّ على **قبره** سناه وحُسْنُ أخلاقِه الحسانِ (ص475ب4)

صبّح **مثواك** صوب غيث ترْوَى به الرِّيعُ والعراصُ (ص477ب6)

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص387.

[2] ــ محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص:470.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:923.

[4] ــ المرجع السابق ، م1، ص:1110.

لاحظك القلبُ **حيث تبلى** فازددت ـــ لولا الهدى ـــ خبالا (ص488ب10)

قبر: مدفن الإنسان، وجمعه قبور، والقبر المصدر، والمقبرة ، بفتح الباء وضمّها: موضع القبور[1].

مثوى: إذا كان المقصود بالمثوى المتصل بالأب هو الدّنيا، فإنّ المقصود بمثوى الابن هو القبر وهو ما يقتضيه السياق.

حيث تبلى: المقصود في التركيب هو القبر وهو ما يبرزه السياق في البيت.

(64، 65) ـــ أسلحة، منتجات غير مبنية، مصنّع أو مركّب، غير حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
السلاح	1	النصال	1
الدرع	1	حسام	1
الدلاص(درع)	1	الصارم	1
لأمتي(درع)	1	الصراط	1
السيوف	1	صمصامتي	1
سمر العوالي	1		
مجموع الألفاظ:11.			
تواترها:11.			

استخدم الشاعرـــ كما يوضّح ـــ الجدول عديد الألفاظ المنضوية في حقل الأسلحة، وهو في ذلك إنّما يطلعنا على أصناف الأسلحة المستعملة في عصره، لكن ربّ سائل عن علّة سرد هذه الأصناف من الأسلحة في مجال الرثاء، وجواب ذلك هو أنّ هذه الأسلحة وغيرها لم ولن تنفع في محاربة الدّهر الذي سلب الشاعر ابنه، يقول الحصري:

حاربني الدّهر فيك حربًا لم يقها **الدّرع والسّلاح** (ص462ب10)

زواك دهري ففلّ ركني وفلّ **صمصامتي الصُّراطا** (ص469ب1)

الصمصامة: الصّمصام: السيف الصارم لا ينثني[2]. الصُّراط: السيف الطويل القطّاع[3].

[1] ـــ المرجع نفسه، م3، ص:5.

[2] ـــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:523.

[3] ـــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:422.

أمّا في البيت الأوّل فحرب الدّهر التي سلبت من الشاعر فلذة كبده لم ينفع معها الدّرع" وسيلة دفاع" والسلاح (مصطلح عام)، والجدول يضمّ أسلحة الدفاع وأسلحة الهجوم.

66 ــ ملبوسات، منتجات غير مبنية، مصنّع أو مركّب، غير حيّة، موجودات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الريّاط	1	لاذ	1
المسوح	1	ثوب	1
الجيوب	1		

يقول الحصري:

طهّره والكبيرُ رجسٌ يدنّسُ العرض **والريّاطا** (ص469ب7)

ذُهلت عن إسوة كأنّي ثكلى تعدّ **المسوح لاذا** (ص465ب15)

بكيتُ رزءًا شققتُ فيه قلبي كما شُقّتِ **الجيوبُ** (ص458ب11)

الرياط :ا لريطة : الملاءة إذا كانت قطعة واحدة و لم تكن لفقين، وقيل: الريطة كلّ ملاءة غير ذات لفقين كلّها نسج واحد، وقيل: هو كلّ ثوب ليّن دقيق، والجمع رَيْطٌ ورياطٌ[1].

المسوح: جمع: المِسْحُ، وهو الكساء من شَعْر و ثوب الراهب[2]. اللاذ: ثياب حرير تنسج بالصين[3].

الجيوب: جمع جيب، ويعني القميص[4]. واعتماد الشاعر الألفاظ الدالّة على الملابس فرضه عليه المقام أحيانًا(مقام الحزن).

79ــ أحداث، طبيعي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
زأر	2	صرصرة	1
ناح(الحمام)	1	راغ (صوت البعير)	2
خرَّ (الماء)	1		

أورد الشاعر في هذه المدوّنة بعض أصوات الحيوانات وكذا الأصوات الطبيعية، وقد وردت في سياق خدمة

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:1266.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:868.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:846.

[4] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:540.

الجانب الدلالي الذي ينشده الشاعر، و بالرجوع للمدونة يمكن التمثيل بما يلي:

خوّفت **زأرًا** وكنت شبلاً عفًّا عن الشَّاءِ والإراخِ (ص464ب4)

مثلي إذا ما الحمامُ **ناحتْ** بكى ويشكو مع الحمامِ (ص474ب8)

خاطبتني فاتّركت منّي **صرصرة** الباز كالصُّراخ (ص464ب3)

غالبني الدّهر في حَبِيبي و ما رغتْ للنّوى **رواغ** (ص480ب2)

استعمل صوت الزئير منسوبًا للابن للدلالة على التخويف رغم صغر سنّه كما هو مبيّن في البيت، بينما استعمل نوح الحمام للدلالة على الحزن، في حين استخدم صوت الباز[1]"صرصر" للدلالة على الحزن أيضًا، في حين أسند صوت البعير(رغا)للنّوى، وهو تعبير مجازي. وحين ندقّق النظر في أصوات الحيوانات المستعملة نراه يستمدها من بيئته وثقافته.

(من87، إلى 90) ــ تسلُّم، نقل بالقوة، نقل، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
سلب (نقل بالقوة)	1	جادت	1
أخذ	2	أعطى	1
ترك	2	تعاطى	1
دعْ	1	أمدّ	1
ذرْ	1	وهب	1
خلّى	1	بزّ	1
مجموع الألفاظ:12.			
تواترها:14.			

تحمل الوحدات اللغوية (مفردة ومركبة)المثبتة في الجدول دلالة الأخذ والعطاء، وقد كان بعضها دالاً عن الأخذ بالقوّة، كما هو الحال في الوحدتين(سلب، وبزّ)، أمّا الوحدة (جاد)فتدلّ على المنحة الإلهية المتمثلة في نعمة الولد.

شُلّت يدي بل **سلبتنيها** وحُقّ للأخذم انكماشُ (ص484ب13)

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:512.

بزّتك ثأرًا يدٌ تساوى فيها عقابٌ وعنـــــدليبُ (ص458ب4)

جادت سمائي بكوكبٍ من أعتق أقـــــمارها نتاجَا (ص461ب13)

بزّتك: بمعنى سلبتك[1].

(من92إلى 97) ــ هدم، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
قطع	1	قص	1
ذبح	1	جُدَّ	1
فلَّ	1	لا طِــعَانْ (سلبا)	1
رمى	1	لا بِطاشْ (سلبا)	2
قلّم	1	هدّ	2
المحيك (القاطع)	1	هدّم	2
شققْت	4	قدّ	1
جُذاذ	1	كسّر	1
ضرب (إيجابا وسلبا)	2	غدر	1
لطمتُ	1	خرّ (سقط)	1
هاض	1	شتات (اسما وفعلا)	2
فلق	1	بتاتُ	1
مجموع الألفاظ:24. تواترها:32.			

ألفاظ الهدم متوافرة في هذا الحقل المنتمي للأحداث وهي تعكس أفعال الهدم من الضرب والقطع والذبح...الخ.

وللتمثيل ببعض هذه الألفاظ من مدوّنة الحصري، نذكر ما يلي:

بكيتُ رزءًا قلبي كما **شُقّت** الجيوبُ (ص458ب11)

[1] ــ محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص:458.

شققتُ

فيه

لطمتُ خُيّل لي أنّه (ص473ب6)

ديباج قتيـــ

تي ــــــلُ

على

ابنٍ

تشتّت وكلٌّ جمع غدًا **شتاتُ** (ص459ب7)

الشمل

من

جميعي

الشقُّ: الصدع و الخرق، ج شقوق[1].

لطمه، يلطمه، لطمًا: ضرب خدّه أو صفحة جسده بالكفّ مبسوطة[2]، فالشاعر يلطم وجهه حزنًا على ابنه الفقيد. الشّتاتُ: التفرّق[3].

وعلّة لجوء الشاعر إلى استعمال هذه الألفاظ هو إبراز حالة المعاناة والمصائب التي لحقته بفعل فقدان ابنه الحبيب، فهو يعاني الفراغ و الضياع، كما وردت بعض ألفاظ الهدم في سياق الحكمة، فشعراء الرثاء كثيرًا ما يمزجون بين فنّي الرثاء والحكمة، ومثال ذلك البيت الأخير في الجدول أعلاه.

(98، 100) ــ غذاء، نوم، وظائف، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
نوم (فعلا واسما، إيجابًا وسلبًا)	4	شُرِب	2
رُقاد (فعلا واسما)	3	سقى	4
نُعاس	1	وِرْد	1

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، ج1،ص:489.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:827.

[3] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:472.

هجع	1	غذّى	1
حَثاث	1	عَيْش (فعلا واسما)	12
السّهد	3	رِزق	1
سهر	1	عِطاش	1
		ظمأ	2
مجموع الألفاظ:15 تواترها: (38+4[1]=42)			

الألفاظ والتراكيب المتضمّنة في الجدولين أعلاه تنتمي إلى حقل الوظائف[2]، ونلاحظ الصدارة للفظ (عيش)من حيث التواتر، لكنّ الملاحظ على توظيفه هو وروده في سياق السلب أي سأم الشاعر من العيش بعد فراق ابنه الحبيب، يقول الحصري:

كرهتُ بعد الحبيب **عيشي** فهل إلى مُنْيَتِي سبيلُ (ص472ب10)

هددتَ طودَ الحلوم منّي تركتَ **عيشي** بلا مهاه (ص486ب2)

تُقْتُ إلى معشرٍ كرامٍ **عِشْتُ** لهذا الأسى وماتوا (ص459ب11)

فعيش الشاعر هو عيش الأسى والحزن، ولذّته غادرت بمغادرة الابن الفقيد، وكذلك الشأن بالنسبة للفظ النّوم والرقاد فالشاعر يعاني الأرق ولا يعرف للنّوم سبيلا، وأنّى له أن ينام أو يتذوّق طعم الرّاحة وفؤاده مكلوم، يقول الحصري:

سلّمك اللهُ من **سُهادي** هبْ لجفوني من **النّعاسِ** (ص484ب5)

سهرتُ من بعدك الليالي كأنّما الجمرُ لي فراشُ (ص484ب6)

مرّ خيالاً عليّ ليلاً فبدّل **السّهدَ بالمنامِ** (ص474ب3)

حاشا **حَثاثٍ** يُلِمُّ فيه طيفٌ تداوى به الجراحُ (ص463ب2)

السُّهاد: الأرق، والسُّهُدُ، بضمّ السين والهاء: القليل من النّوم[3].

النُّعاس: نَعَسَ ينعَس نَعْسًا، ونَعَسًا، ونُعَاسًا: فتُرت حواسه فقارب النّوم[4].

[1] ــ الأربع أعداد المضافة تمثل عدد التراكيب التي ورد فيها الآرق جملة.

[2] ــ للاطلاع على دلالة بعض ألفاظ الجدول، يُراجع حقل الوظائف في المعشرات.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:227.

[4] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:934.

الحثاث: بفتح الحاء وكسرها، النّوم الخفيف يسرع إلى العين[1]. المنام: بمعنى النّوم، والشاعر يصرّح بأنّ زيارة طيف الابن في حثاثه بدّل الأرق بالنّوم.

وقد ورد التعبير عن الأرق في تراكيب، مثل:(جفوت نومي، حرمت نومي، ردّ رقادي...).يقول الحصري:

جفوتُ نومي وليت أنّي قمتُ فناجيتُ من يناجي (ص461ب12)

حرّمتُ نومي على جفوني وهو حلالٌ لها مباحُ (ص463ب1)

ربّ وما لي سواك ربٌّ **رُدَّ رُقادي** أقِل عِثَاري (ص467ب7)

رُدّ رقادي، و نجّ، إنّي غرقتُ في الأدمع الغزارِ (ص467ب8)

نلاحظ في البيتين الأوّل والثاني تصدّر الأفعال(جفوت، حرّمت) الدّالة على عدم النّوم.

رُدّ رقادي: تركيب أمري مزدوج غرضه الدّعاء، فالشاعر يعاني الأرق والسّهاد بفعل هول الكارثة التي لحقت به، فهو يتضرّع إلى الخالق جلّ وعلا حتى يرزقه نومًا.

101ــ موت، وظائف، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الحياة	6	صريع	1
موت[2] (اسما وفعلا)	23	دَيْن(بمعنى الموت)	1
الرّدى	4	طحن	1
أودى(فعلا واسمًا)	4	الرحيل (فعلاً و اسمًا)	2
أقضي	1	أشراكها (الموت)	1
المنايا	4	الحتوف	1
ريب المنون	1	فاظ	3
الحِمام	2	غاب	3
الفناء	2	زواك	1
قبض[3]	2	تمّ أمر ربي	1

[1] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:155.

[2] ــ وهي دلالة عادية أو حيادية. أنظر: جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1427هـ /2006م، ص:12.

[3] – يعني قبض الروح، وقد وردت إحداهما في الابن والثانية في الأب.

شَعُوبُ	1	ظعن	1
نَحْبٌ	1		
مجموع الألفاظ:23 تواترها:67			

حقل الموت ثريٌ لأنّه يناسب المقام الذي صاغ الشاعر فيه شعره، وكان لفظ (الموت)الأكثر تواترا في هذا الحقل؛ وهو ضدّ الحياة، ويمكن اعتبار الألفاظ(الرّدى، أودى، زوى)من باب الترادف لأنّها تشترك في الدلالة على الهلاك المفضي إلى الموت أو هو الموت نفسه، بينما يرى بعض اللغويين تفاوتًا في دلالة هذه الألفاظ ـــ المثبتة في الجدول،

(فالمنايا هيّ الأحداث، والحمام الأجل، والحتف القدر، والمنون الزّمان)[1]، ولكن الدلالات الواردة في لسان العرب تكاد تكون متفقة على دلالة هذه الألفاظ على الهلاك والموت.

المنايا: جمع منيّة، الموت أو قدر الموت، لأنّه قُدِّر علينا[2].الحِمَام: الحِمَام: بكسر الحاء، قضاء الموت وقدره[3].

شَعُوبُ: شَعُوبُ والشَّعُوبُ، كلتاهما المنيّة لأنّها تُفرّقُ[4]. النّحبُ: الموت، لقوله تعالى:(مِّنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُواْ مَا عَٰهَدُواْ ٱللَّهَ عَلَيۡهِۖ فَمِنۡهُم مَّن قَضَىٰ نَحۡبَهُۥ وَمِنۡهُم مَّن يَنتَظِرُۖ وَمَا بَدَّلُواْ تَبۡدِيلٗا ﴿٢٣﴾)[5].

الحتوف: جمع الحتف: الموت[6].فاظ: فاظ الرّجل...مات وخرجت روحه[7]. زوى: مأخوذ من زوء المنيّة، ما يحدث من هلاك المنيّة، والزوء: الهلاك[8]. ولعلّ استعمال الشاعر لهذه المترادفات الدالّة على الموت إنّما يكشف عن الاختلاف الحاصل لدى القبائل العربيّة في التعبير عن دلالة الموت، وقد يكون لزوم الشاعر ما لا يلزم هو الذي اضطرّه إلى التنويع في الوحدات الدّالة على الموت، كما قد يكون اعتدادًا من الشاعر بمترلته اللغوية، فالشاعر مدرّس قراءات وحافظ لكتاب الله وهو دستور ربّاني وكتر لغوي طالما نهل منه الشعراء و الكتّاب.

[1] ـــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:535.

[2] ـــ المرجع نفسه، م3، ص:538، 539.

[3] ـــ المرجع نفسه ، م1، ص:725.

[4] ـــ المرجع نفسه، م2، ص:321.

[5] ـــ المرجع نفسه، م3، ص:593. أنظر: سورة الأحزاب، الآية رقم:23.(القرآن الكريم، الآية منقولة من برنامج ورد).

[6] ـــ المرجع نفسه، م1، ص:563.

[7] ـــ المرجع نفسه، م2، ص:1155.

[8] ـــ المرجع نفسه، م2، ص:68.

كما نلاحظ غياب بعض هذه الألفاظ في لغتنا الحالية مثل(شَعُوب، فاظ، زوى)ولعل استعمال هذه الألفاظ قد انحصر مقابل شيوع ألفاظ(الموت و المنيّة، وأقلّ منها الحمام...الخ).وللتمثيل نورد ما يلي:

برّح بي الوجدُ يوم مدَّت إليك أظفارها **شَعُوبُ** (ص458ب3)

ظننت نفسي و فهر هلاّ **فِظت** عليه أسًى و**فاظوا**[1] (ص471ب3)

زواك دهري ففلّ ركني وفلّ صمصاميّ الصُراطا (ص469ب1)

دَيْنٌ يُقَضّيه كلّ حيٍّ هدّ اسمه قوّة الأسودِ (ص465ب7)

دارت رحاه فباتَ **طحنًا** من عزّ وابتزَّ بالجنودِ (ص465ب8)

الدّيْن: في البيت الرابع ورد بمعنى الموت[2]. طحنًا: في البيت الأخير ورد بمعنى هالكا وميّتًا، مأخوذ من طحنتهم الحرب أي أهلكتهم [3].

كما نلاحظ التعبير بالتركيب عن لفظ الموت في قول الشاعر:

ضُرِبْتَ بل **تمّ أمر ربّي** يجبُرُ بالعدلِ أو يهيضُ (ص477ب8)

فالتركيب الفعلي(تمّ أمرُ ربّي)دلالة على اللفظ المفرد(موت)، ويقول أيضًا في موت ابنه:

غاب الهلال السّعيد عنّي وأُسكِتَ الجوهر المناغِي (ص480ب3)

التركيب(غاب الهلال)في البيت بمعنى(مات الابن)، وهو يحمل دلالة الحنين والشوق. وقد لاحظت استعمال هذا اللفظ عند بعض الفئات الاجتماعية حتّى في أيامنا هذه.

ونلاحظ في الجدول بعض الألفاظ الدّالة على المشترك اللفظي، لكنّ الشاعر ضمنها دلالة الهلاك والموت، مثل(غاب، أقضي، دَيْن،...الخ).

(من102 إلى 106) ــ حركة، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
قام	2	مال	1
مرَّ	1	طاف	2
غادر	1	دار	1

[1] - فاظوا: بمعنى ماتوا. أنظر: محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش ص:471.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:307.

[3] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:552.

اهتز (فعلا واسما)	3	ولّى	1
زلزل	1	يمّم	1
جاء	1	جرى	1
أتى	1	وقف	1
قُدوم	1		
مجموع الألفاظ:15 تواترها:19			

الوحدات اللغوية المثبتة في الجدول أعلاه منتمية إلى حقل الأحداث ودالّة على الحركة، حركة الأب والابن...وغيرهما مما سيوضّحه التمثيل التالي:

جرتْ دموعي عليك حمرًا إنّ لها من دمي مزاجَا (ص461ب6)

فاضتْ دُمُوعي عليك وجدًا وما لها مُذْ **جرت** وقوفُ (ص481ب8)

جفوتُ نومي وليت أنّي **قمتُ** فناجيتُ من يُناجَى (ص461ب12)

مرّ خيالاً عليّ ليلاً فبدّلَ السُّهدَ بالمنامِ (ص474ب6)

سوف ترى من نماكَ يظما **فطفْ** عليه غدًا بكاسِ (ص483ب11)

لم أنسَ إذ قامتِ النَّواعِي **وجاء** في قبضه الرسولُ (ص473ب7)

البيتان الأوّل والثاني يتضمنان حركة جريان دموع الشاعر حسرة على فقدان فلذة كبده، والبيت الثالث يبرز حركة القيام، وإن كانت قد وردت في سياق التمني وذلك بفعل معاناة الأرق، أمّا في البيت الرابع فتتجلّى الحركة في مرور خيال الابن الفقيد على الشاعر ليلاً وهذا ما خلّف له السّهاد. وفي البيت الخامس يتجلّى فعل الحركة في الأمر المفيد للمستقبل والموجه للابن بالطواف عليه بكاس الماء عندما يصيبه الظمأ، وهي صورة استلهمها الشاعر من ثقافته الدينية الثرية، فالشاعر يستثمر ثقافته الدينية في صياغة قصائده الرثائية. وفي البيت الأخير يجسّد الشاعر حركة مجيء المَلَك "عزرائيل" الكلّف بقبض روح الابن.

(من 111 إلى 115) ــ إحساس، أحداث:

	اللفظ	**تواتره**		**اللفظ**	**تواتره**
	رأى (إيجابا وسلبا)	11		ذاق	3
	بادٍ	1		المساغْ	1

إبصار	شَهِد	1	ذوق	أحلى	1
مجموع الألفاظ:3 تواترها:13			مجموع الألفاظ:3 تواترها:5		
سمع	صاغٍ (اسما وفعلا)	3	شمّ	شمّ	1
	سَمعْ	2	مجموع الألفاظ:1 تواترها:1		
مجموع الألفاظ:2 تواترها:5					

في استعمال الوحدات الدّالة على حقل الإحساس، يبرز الجدول صدارة الوحدات الدّالة على الإبصار(إيجابًا وسلبًا)، وربّما يُعزى ذلك لفقدان الشاعر لحاسّة الإبصار فهو يميل نفسيًّا إلى الرموز اللغوية الدّالة على تلك الوظيفة لأنّه يستأنس بها، كما استعمل الشاعر بنوع من التوازن الألفاظ الدّالة على بقيّة وحدات الإحساس؛ وهي السمع والذوق، أمّا وحدة الشمّ فقد ورد لفظها مرّة واحدة.

117ــ معارضة، ترافق، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حرْب (فعلا واسما)	3	مِظاظ (خِصام)	1
البِراز	1	هجر	1
جادل	1	المناوئ	1
احتجاج	1	تنازع	1
خالف	1	لَجج (فعلا واسما)	2
سئم	1		

ومن أمثلة ذلك في المدوّنة:

ثقفتني يا زمانُ **حربًا** **كحرب** صفِّين أو بُعاثِ (ص460ب12)

جادلني مرّةً فأعيا براعتي فهمُه **احتجاجًا** (ص462ب2)

خالفني فيك ريبُ دهرٍ أبقى عظامي بلا مخاخِ (ص464ب67)

وهِنْتُ ممَّا فُجِعْتُ بابني وهُنْتُ فلينتفِ **المناوئ** (ص487ب5)

الألفاظ المضخمة والمسطّرة تحمل في عمومها دلالة المعارضة والمخالفة؛ فجادله، مجادلة، وجدالاً: ناقشه وخاصمه[1]. احتجاج: احتجّ عليه: عارضه مستنكرًا فعله [2]. خالف: نقول: خالف الشيء :ضادّه، وتخالفا: تضادّا[3]. المناويء: نقول: ناوأه بمعنى عاداه[4]، وهو يدخل في نطاق المعارضة.

120ــ علاقات شخصية، ترافق، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
صُحْبة	1	وقّره	1
زار	1	صِلْ	1
الطروق (الزائر)	1	العفو (اسما وفعلا)	5
مُعين	1	اشتباث	1

الجدول أعلاه يحوي المفردات الدّالة على الترافق والمنضوية تحت العلاقات الشخصية، فالصحبة والزيارة والتوقير والصّلة كلّها ألفاظ تنتمي إلى هذا الحقل، وقد استعملها الشاعر ليبرز اندماجه الاجتماعي وأحيانًا للإشادة بأخلاق ابنه، والأبيات التالية تبرز هذه الدلالات بوضوح.

وقّره الحلمُ وهو طفلٌ وهابه النيُّر السماوِي (ص487ب9)

زُرني خيالاً وبتْ ضجيعي حقيقةً أو على المجازِ (ص468ب5)

قنعتُ بالطّيف وانتحابي يمنعُ من طيفك **الطَّرُوق** (ص483ب1)

الألفاظ الممثّل بها تدلّ على العلاقات، فالتوقير هو الاحترام، والزيارة تدخل أيضًا في نطاق العلاقات، وهي علاقات بين الوالد الحزين والابن الفقيد.

(من 121 إلى 127[5]) ــ اتصالي، أحداث:

اللفظ	تواتره		اللفظ	تواتره

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:111.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:156.

[3] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:251.

[4] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:960.

[5] ــ ضُمّت هذه الحقول مع بعضها طلبًا للاختصار، وسيليها الحقل الديني المرتب في(124).

121 غير نُطقي	بكاء (اسما وفعلا مفردا وجمعا ايجابًا وسلبا)	22	122 كلام	كلّم (اسما وفعلا)	3
	نحيب	2		رثى (فعلا واسما)	2
	الصُّمات	1		ناجى	2
	سكت	1		صاح	1
	الضّحوك	1		قال (اسما وفعلا)	19
	ابتسام (سلبا)	1		اللفظ	2
	نوح	2		خاطب	1
	الصراخ + اصطراخ	2		التهليل	1
	نابح وعاو	1		صوت	1
123 قراءة وكتابة	القريض	2		نظم	3
	شعر	2	125ــ تعليمات	علّم + تعليم	2
	القوافي	1	126ــ حوار	سأل(فعلا واسما)	5
	راوٍ	1	127ــ أمر	آمر + ناه	2
	قرأ	1		قضى	4
	تلا	1			
	مرتّل	1			
	كتب	1			
	يا، واو	1			
مجموع الألفاظ:32 تواترها:92					

حقل الوحدات الدّالة على الاتصال ثريٌّ، والصدارة كانت للفظ(بكاء)، وتواتر هذا اللفظ يتناسب ومقام الفقد والحزن والرثاء، يقول الشاعر:

أبكي ولو أنّني صفاةٌ لفاضَ منّي عليك ماءُ (ص457ب6)

بوركت يا أعينَ **البواكي** لولاك لم تشتفِ القلوبُ (ص458ب10)

تحت الثرى كوكبٌ سعيدٌ **يبكي** على فقده الموات (ص459ب5)

حالفتُ فيك **البكا** كأنّي ورقاءُ **تبكي** على فراخِ (ص463ب6)

دام **بكائي** وكيف يرقا دمعي وعبدُ الغنيّ مودِي (ص464ب10)

لجّت **بكاءً** هناك عيني وخِلْتُ أنّ الذرى تزولُ (ص473ب9)

لم يقضِ حتّى **بكت** سماءٌ لعهدها **بالبكاء** طولُ (473ب10)

يبرز التمثيل ركون الشاعر للبكاء، البكاء الذي يتحوّل إلى لجج، وهو بكاء دائم ومستمر استمرار ثكل الشاعر. كما نلاحظ في البيت الأخير إسناد لفظ البكاء للسماء، وهو ما يعني خروج اللفظ عن أصل معناه إلى دلالة جديدة وهي (أمطرت)، ويبدو أنّ ذلك وافق لحظة وفاة الابن.

أمّا في حقل القراءة والكتابة فقد استعمل الشاعر الألفاظ الدالة على شعره، كما وظّف الألفاظ الدّالة على إتقان ابنه الفقيد للقراءة والتلاوة والكتابة، وفي حقل الكلام كانت الصدارة في التواتر لفعل القول، وقد رأينا في ما سبق استناد الشاعر إلى فعل القول وإذا ما نظرنا إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض داخل الحقل الدلالي، ألفينا: **علاقة الترادف** بارزة بين: الصُّمات و سكت مع ملاحظة الفرق بين المصدر والفعل. و قريض و شعر و قوافي، هذه الأخيرة التي هي من باب تسميّة الكلّ بالجزء؛ فالقافية بعض الشعر. و**علاقة المقابلة** يمكن ملاحظتها بين: سكت و صراخ و اصطراخ.

124ــ ديني[1]، اتصالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الطِّوال	1	أجر	2
صاد	2	شفاعة (اسما وفعلا)	6
طه + ياسين	2 + 1	النعيم (اسما وفعلا)	3
صلى	1	قضاء + قدر	2 + 1
صام + أفطر	2	العرض	1
الحج	1	الذكر والمثاني	1
التقى (اسما وفعلا)	3	الحفاظ	1

[1] ــ ألفاظ هذا الحقل هي مجموع ألفاظ الحقلين:124و 148الموسوم بـــ "مميّز ديني" وهذا رغبة في الاختصار.

الهدى (اسما وفعلا)	5	غوي + غاو	2
دعاء	2	أظلّ	1
ضرع	1	قيامة	1
حلال	1	حساب	1
مباح	1	نشر (اسما وفعلا)	2
حرّم	1	انبعاث	1
جزاء (اسما وفعلا)	6	توبة (اسما وفعلا)	2
وفاء (اسما وفعلا)	6	طهّر	1
عهد (مفردا وجمعا)	2	شهيد	1
ذمام	1	خشوع	1
رحمة (فعلا واسما)	4	الخَبْرُ	1
الثواب	2	آليٌّ (كثير الإيمان)	1
أُرْقي (فعلا واسما)	2	الحمدُ	1

مجموع الألفاظ:40.

تواترها:80.

ثقافة الشاعر دينيّة وهو مدرّس قراءات، فلا غرابة أن يكون القرآن الكريم والحديث الشريف مصدرًا ينهل الشاعر منه المادة اللغوية، والألفاظ المثبتة في الجدول تبرز بوضوح هذه الظاهرة.

والألفاظ المستعملة تنوّعت دلالاتها؛ فمنها ما تعلّق بأسماء من سور القرآن الكريم(الطوال، صاد، طه، ياسين)ومنها ما اتصل بالفرائض(صلّى، صام، الحج)ومنها ألفاظ الأحكام(حلال، مباح، حرّم)ومنها ألفاظ اليوم الآخر(قيامة، حساب، نشر، انبعاث)، والدافع إلى استعمالها هو النزول عند مقتضيات الدّلالة، وأحيانًا هو كشف الشاعر عن ثروته اللغوية المستمدة كما قلنا من القرآن، وقد يكون بغرض الاستجابة لصوت روي القصيدة كما في قول الشاعر:

حرّمتُ نومي على جفوني وهو حلالٌ لها **مُباحُ** (ص463ب1)

فلفظ (مباح)متضمّنٌ في الحلال من حيث الدّلالة، وبالتالي فإنّ استعماله هو توفير صوت روي القصيدة المناسب.

عمومًا نقول أنّ استعمال هذه الألفاظ عكس ثقافة الشاعر الدينيّة واتجاهه، وهو نابع من العقيدة الإسلامية التي تؤمن بالحياتين الدنيوية والأخروية وما يتبع هذه الأخيرة من قيامة ونشر وحساب...الخ.

(من 128إلى 131) ــ فكري، أحداث:

	اللفظ	تواتره		اللفظ	تواتره
تفكير	الحِجَا	2	ذاكرة	ذكر (فعلا واسما)	6
	الحلم	1		إدّكار	1
	فهم	3		أنسى (إيجابا وسلبا)	3
	حذق	1		ساه	1
	الذكي	1		الحفظ	1
	مستنبط	1			
	انتباه	1			
	معنى	1			
إدراك وتعلّم	علم	1			
	أعرف (سلبا)	1			
	أدري	1			

لإبراز المنزلة العلميّة والفكرية للابن الفقيد استعمل الشاعر الألفاظ الواردة في الجدول والحاملة للدلالة المقصودة، يقول الشاعر في وصف نجله الفقيد:

نامِي الهدى، واضحُ المحيّا صَدْقُ **الحجا**، صادقُ اللِّسانِ (ص475ب10)

شهابُ مجدٍ وسهمُ **فهمِ** عَهِدْتُهُ بالحِجَا يُرَاشُ (ص485ب3)

صَدْقُ الحِجا: بفتح الصاد وسكون الدّال؛ كامل العقل[1]. الفهم: جودة استعداد الذهن للاستنباط[2].

فكثير من المفردات المتضمنة في الجدول وظفها الشاعر إشادة بمنزلة الابن الفقيد وإبراز تفوقّه العلمي والفكري.

132ــ رغبة، انفعالي، أحداث:

[1] ــ أنظر المدوّنة قيد الدّراسة: محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش صفحة:475.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:704.

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حبّ (ومشتقاتها)	4	ارتياح	1
ودد	1	قرّت	1
ألوف	1	أنار (فعلا واسما)	3
اشتياق	1	ضياء	1
لذّة (اسما وفعلا)	5	السّنا	5
رفه	1	سراج	1
سعِد (فعلا واسما، ايجابا وسلبا)	9	ضمّ	1
سرور (اسما وفعلا)	4	عانق (ايجابا وسلبا)	2
اغتباط	1	أمان (اسما وفعلا)	5
بشاشة	1	مُطمئِن	1
مُنْيَة (مفردا وجمعا)	8	أُنس	2
رجاء (اسما وفعلا)	9	اللقاء + التلاقي	3+4
هنيئا	2	رحيب	1
راحة	2	الفلاح (اسما وفعلا)	2
روح	1	الخلاص	1
راح	1	انفراج	1
شهد الحياة	1		
مجموع الألفاظ:33.			
تواترها:87.			

تبرز الوحدات التي يحتويها الجدول ثراء هذا الحقل، ولعلّ التمثيل المعتمد سيكشف عن دلالات بعض الوحدات حسب ورودها في سياقاتها المختلفة كما سيبيّن غرض استعمال هذه الوحدات. يقول الحصري:

أهًا على من رجوتُ **سعدي** به ولكن أبى الشّقاءُ (ص457ب10)

سَعِدتَ فأمنْ شقاء نارٍ تُملأ من جِنّة وناسِ (ص483ب8)

لذّت حياتي به و**قرّت**	عيني حتّى بدا الذبولُ	(ص473ب4)
جعلتَ **شهد الحياة** صابًا	وآبنوسَ الشّباب عاجَا	(ص461ب9)
معناك في القلب كان أحلى	من **الأمانيِّ** و**الأمانِ**	(ص475ب1)
مِلْتُ **فعانقتك اشتياقًا**	و لم أعانقْ سوى العظامِ	(ص474ب9)
حيّتك ولدانُها وقالت	بُشراك **روْحٌ** بها و**راحُ**	(ص462ب8)
حضرت أو غبت ما لقلبي	إلاّ إلى ذكركَ **ارتياحُ**	(ص463ب4)

السَّعْد: اليُمْن. سَعِدَ، يسْعَد، سَعْدًا وسُعُودًا: نقيض شَقِيَ [1]. والسّعْد في البيت الأوّل متعلّق بالشاعر الذي كان يرى سعده في وجود ابنه، لكنّ الشقاء رفض ذلك بفعل موت الابن. أمّا (سَعِدَتَ) في البيت الثاني فقد استعملها الشاعر مشيرًا بها إلى نجاة ابنه من عذاب النّار، ولعلّ حكمه هذا مبنيٌّ على وفاة الابن قبل سنّ التكليف.

لذّ: لذّ الشيء، لذاذًا، ولذاذةً: صار شهيًّا[2].وقد ورد التعبير مجازيًّا بفعل إسناده إلى الدّنيا، وهي شيء معنويٌّ.

قرّت: مأخوذ من أقرّ الله عينه وبعينه، أي أعطاه حتّى تقرّ فلا تطمح إلى من هو فوقه، ويقال حتّى تبرد ولا تسخن...أو صادف سرورا فذهب سهره فنام[3].الشّهْدُ: العسل[4].وشهد الحياة حلاوتها ولذّتها.

ويلفت انتباهنا تواتر لفظ السعادة(9مرات)المعبّر عن فترة تلذذ الشاعر وسعادته بقرب الابن، وتواتر لفظي(رجاء "تواتر 9 مرات" ، مُنية "تواتر 8 مرات") المعبرين عن طموح الشاعر وأمانيه في الحياة عندما كان ينعم بلقاء الابن، وانقلاب الوضع برحيل هذا الأخير، لكن دوام الحال من المحال.

133ــ معارضة، انفعالي، أحداث:

اللفظ	تواتره
يأس (فعلا واسما)	2
البغيض	1
كرِهت	1

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م2، ص:146.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:822.

[3] ــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:54.

[4] ــ المرجع نفسه، م2، ص:375.

يئستُ إن لم تجُد بعفوٍ ينجو به عبدُك العصيُّ (ص489ب3)

ضرّك بل ضرّ نفسه يا حُبَيّي الحاسدُ **البغيضُ** (ص477ب9)

كرهت بعدَ الحبيب عيشي فهل إلى مُنْيَتِي سبيل (ص472ب10)

يئس، ييأس، يأسًا: انقطع أمله منه، وانتفى طعمه فيه[1]. بَغَض الشيء، يبغضُه، بُغضًا: مقته وكرهه[2].

كرِه الشيء، يكرهُه، كُرْهًا، وكراهةً، وكراهيةً: خلاف أحبّه، فهو كريه ومكروه[3].

134ــ خوف وقلق، انفعالي ، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
خوف (اسما وفعلا)	3	رهب	1
روع (اسما وفعلا)	4	هاب	1

الوحدات الإفرادية المتضمنّة في الجدول تندرج في الحقل الانفعالي، ونلاحظ تواتر الوحدات الدّالة على الخوف والروع...وغيرها، ومن أمثلتها في المدونة:

خوّفتَ زأرًا وكنت شبلاً عفًّا عن الشَّاءِ والإراخِ (ص464ب4)

فقال ريبُ المنون كلاّ هيهاتَ أن يُؤْمَنَ **المخُوفُ** (ص482ب1)

عجبتُ في ذا المصاب ممَّن أُصِيبَ في نفسه **فريعَا** (ص479ب1)

تعجَّبُوا من خشوع ليثٍ **يرهبه** الجمعُ والثُباتُ (ص459ب4)

وقّره الحلمُ وهو طفلٌ **وهابه** النّيّر السماوي (ص487ب9)

نقول: راع، يروع، روعًا: بمعنى فزع[4].فالفعل "ريع، الوارد في البيت الثالث والذي لم يذكر فاعله " يحمل دلالة الفزع والخوف. رهِبه، يرهبه، رهَبًا ورُهْبًا: خافة...ورهِب فلانًا: خوّفه وفزِعه[5]. والشاعر استخدم لفظ "يرهبه "للدلالة على التخويف، وهو نوع من الاعتداد بالذات، لكن موت الابن جعله يخشع ويضعف.

هابه: حذِره و خافه[1]، فالفعل "هاب" المذكور في البيت يحمل دلالة التخويف التي وصف الشاعر بها ابنه على سبيل المبالغة.

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، ج2،ص:1062.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1،ص:64.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2،ص:785.

[4] ــ المرجع السابق، ج1، ص:382.

[5] ــ المرجع نفسه ، ج1، ص:376.

135ــ حزن ، انفعالي، أحداث:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
فجع (فعلا واسما)	2	عزّى (اسما وفعلا)	4
داهية (مفردا وجمعا)	3	واسى (فعلا واسما)	2
خطب (مفردا وجمعا)	6	أُقاسي	4
رزء(اسمًا وفعلاً)	5	زفرة	2
مُصاب (اسما وفعلا)	6	شهيق	1
هم(مفردا وجمعا)	3	حسرات	1
الجريض	1	لهفي	2
كُربة	2	لوعة	1
الرزايا	2	ثكل + ثكلان	12
آفة	2	شقاء	3
النائبات	1	ضيق (اسما وفعلا)	4
الحادثات	1	جرّع	2
بلاء	1	غصّان	2
فقد (اسما وفعلا)	2	شاط	1
النواعي	1	حرّان (شديد العطش)	1
فِراق	2	غليل	1
غُربة	1	هاج (فعلا واسما)	6
ودّع	1	آهٍ[2]	3
الغريق (اسما وفعلا)	3	ويلاه	1
الوجد	5	ويح	1
الحزن (مفردا وجمعا)	6	طاش	2

[1] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:1002.

[2] – اسم فعل مضارع بمعنى أتوجّع.

الكظيم	2	نار (الحزن)	2
حوب	1	اللهيب	1
سواد قلبي	1	مُحرَّقْ	3
الأسى	4	أضرم	2
أظلم (فعلا واسما)	7	شواظ	2
دجا (فعلا واسما)	2	الجمر	1
جزع	1		
مجموع الألفاظ:55. تواترها:141.			

حقل الحزن ــ كما يوضّح الجدول ــ ثريٌّ ومنوّعٌ، وظّف فيه الشاعر الوحدات الحاملة لدلالات الحزن وبعضها يبيّن درجاته، فزمن الشاعر مظلمٌ، والخطوب والمصائب تدفقّت عليه، فهو يكابد اللوعة والحسرات والثكل، فراشه الجمر والسّهاد، والحزن والأسى حليفاه، إنّه الأب المفجوع في فلذّة كبده، فهو يحترق بلهيب نار الحزن، ولعلّ هذا الألم هو سبب شاعريته كما تقول الفلسفات الإشراقية "الألم هو أصل الموهبة"[1]. فالشاعر يشعر بالمصيبة شعورًا عميقًا، فينهدُّ لها كيانه، ثم يطلق اللسان فيما يفيض من القلب، وإذا اللسان ترجمان النفس، والألفاظ أنفاس حارّة ، وإذا الشعر يسيل سيلان الدموع المنهمرة...[2]، وفي ما يلي تمثيل ببعض الوحدات الحاملة لهذه الدلالات حسب ورودها في السياقات، يقول الشاعر:

ثُكْلِي عليك استماحَ عيني وملأ الكُتْـَــــــــــــــبَ بالمـــــــــــــــــــــــــراثِي (ص460ب7)

جرَّبْتُ صبري **فهاجَ ثُكْلِي** وقلتُ يشفي البُكا فهاجَا (ص461ب10)

تنازعت فهرُ كأسَ **ثكلٍ** عليك، إذ قلت: ها، وهاتوا (ص459ب15)

ذرني فإنّي اتّخذت **حُـــــــــــــز**ن إلفًا و لم أبغـــــــــــــــــــــــــه اتّخـــــــــــــــــــــــاذَا (ص465ب12)

[1] ــ بسيسو عبد الرحمن: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، فصول، مجلّة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، صيف 1997، ص: 104.

[2] ــ إميل ناصيف: أروع ما قيل في الرثاء، ص:27.

ني

جهلتُ ما لي **لججتُ حزْناً**	و لم أكن أعرِفُ اللَّجَاجَا	(ص461ب11)
بُحْتُ بسرّ **الأسى** فقالوا	نحْبُك يُقضى أمِ النّحيبُ	(ص458ب13)
دجا نهاري فكيف ليلي	منذ هوى كوكبُ السّعودِ	(ص465ب3)
فاضت دموعي عليه **وجدًا**	و ما لها مذ جرت وقوف	(ص481ب8)
ويلاه إنّ الزمانَ أودى	بواحدٍ ما له	(ص486ب12)

مُسَـــــــاوٍ

ظلامُ **خطْبٍ** عليّ داجٍ	لم يجْله قوميَ الفظاظُ	(ص471ب1)
نهنهني **رُزْؤُكَ** الذي قد	أبانَ ثِقْلاً على أبانِ	(ص476ب3)
هل مُسعدٌ بالبُكا معينٌ	**داهيّتي** أعظمُ **الدّواهي**	(ص486ب4)
جلّ **مصابي** وعزّ صبري	و لم تجدْ **كُرْبتي** انفراجا	(ص461ب8)

هذه الألفاظ وغيرها مما هو مثبت في الجدول مشحونة بدلالات المعاناة والأسى والحزن، وهي الألفاظ التي تتناسب ومقام الرثاء والفجيعة، والتحليل المعجمي لبعض تلك الوحدات سيكشف عن محتواها الدّلالي ودرجة الشحنة الانفعالية عند الشاعر المفجوع بابنه.

الثُّكل و الثَّكل بالتّحريك: فقدان الحبيب...وأكثر ما يستعمل في فقدان الرّجل والمرأة ولدهما[1].وتبرِزُ الأبيات الممثّل بها ارتفاع نسبة أو درجة الثكل؛ فهو في بدايته ثكل جلبَ الدّموع، لكنّه سرعان ما هاج، وفي البيت الثالث توسّع هذا الثكل ليشمل قبيلة الشاعر.

حزن: حَزِنَ الرّجل حَزَنًا، وحُزْنًا: اغتمَّ[2]. ونلاحظ في البيتين الممثّل بهما ارتفاع وتيرة ودرجة الحزن من حزن بسيط

ــ إن صحّ التعبير ــ إلى حزن قويّ(لجحت حزنًا).

الأسَى مفتوحًا، مقصورًا: الحُزْنُ[1].وبالتالي فلفظا الحزن و الأسى يشكلان علاقة ترادف.

---

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:366، فاختيار الشاعر لهذا اللفظ واستعماله متواترًا يتوافق مع دلالته المعجمية.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:171.

دجا: ورد في تركيب الشاعر: دجا نهاري: أي أظلم نهاري[2]، وهو تعبير مجازي غرضه إبراز الحزن الذي خيّم على الشاعر لفقده فلذّة كبده.

الوَجْد: الحزن[3]، حسب دلالتها السياقية، وقد ترد دالّة على الحبّ كما رأينا في المعشرات. **الويْل:** حلول الشّرّ. وهي كلمة عذاب[4]. **الخطب:** ج خطوب: الشأن...الأمر صغُر أو عظُم، وغلب استعماله للأمر العظيم المكروه[5].

الرّزء: المصيبة ج أرزاء[6]. **الدّاهية:** الأمر المنكر العظيم...ودواهي الدّهر: ما يصيب النّاس من عظيم نوّبه[7]. **المُصاب:** الشدّة النّازلة، ومن يصاب بالأذى[8]. **الكرب:** الحزن والغمّ يأخذ بالنّفس[9].

والناظر في الجدول يرى وفرة علاقات الترادف، ولجوء الشاعر إلى التنويع في وحدات التعبير إنّما يكشف عن ثراء رصيده اللغوي وإحاطته الكبيرة بلغة أمّته.

140ــ وقت، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الدّهر	12	طلوع	1
زمان	9	الضحى	2
الربيع	2	ظهر	1
شتوا (بمعنى الشتاء)	1	الأصيل	1
شهر(مفردًا و جمعًا)	2	عشي	1

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:64.

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:271.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:1013.

[4] ــ المرجع نفسه،ج2، ص:1061.

[5] ــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:186.

[6] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:341.

[7] ــ ابن منظور: لسان العرب، م1، ص:1030.

[8] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:527.

[9] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:781.

جمادى	1	أمسى	1
أوقات(مفرد وقت)	1	دلوك	1
يوم	10	غروب	2
نهار	3	الليل (مفردا وجمعا)	10
بكور	2	بات (ومشتقاتها)	6
الصباح (فعلا و اسما)	4	غدا	7
مجموع الألفاظ:22 تواترها:80			

وظّف الشاعر بوفرة عديد الألفاظ الدالّة على الوقت في النماذج المحلّلة من مدوّنة ذيل اقتراح القريح، ونلاحظ صدارة ألفاظ (الدّهر، يوم، الليل، زمان)[1]، كما نرى اعتماد الشاعر للوحدة الدالّة على الزمن المستقبل(غدًا)، يقول الحصري:

أظلم **دهرُ** أنار منه هل بعد إظلامه ضياءُ (ص457ب4)

غالبني **الدّهرُ** في حَبيبي وما رغت للنّوى رواغِ (ص480ب2)

سُرّت بك النّفس ثُمّ سِيئَت فخانني **الدّهرُ** في القياسِ (ص483ب15)

ثقفتني يا **زمانُ** حربًا كحرب صفّينَ أو بُعاثِ (ص460ب12)

ظلمتني يا **زمان** فيه بل عدل اللهُ لا أُعَاظُ (ص470ب9)

طشت من الثُّكل **يوم** أودى وأصبحت ذروتي بِسَاطَا (ص469ب9)

قيّامتي **يوم** مُتّ قامت فكيف لم تلق في الطّريق (ص482ب7)

تشتّت الشّملُ من جميعي وكلُّ جمعٍ **غدًا** شتاتُ (ص459ب7)

غدًا يريني سناك ـــ إنّي لم أره ـــ ربّي اللّطيفُ (ص481ب3)

دهر الشاعر مظلم وخائن بفعل سلب حبيبه منه، والزّمان ظالمٌ، ونلاحظ وروده في المثالين منادى. أمّا الوحدة الدّالّة على الزمن(يوم)فقد وردت مشيرة إلى يوم وفاة الابن في المثالين لاقترانها بالجملة الفعلية الواردة بعدها. أمّا لفظ (غدًا)فقد وردت دالّة على الزمن المستقبل العام المطلق، وقد وردت في سياق الحكمة في البيت ما قبل الأخير. أمّا في البيت الأخير فقد أشار بها الشاعر إلى يوم القيامة.

[1] ـــ سبق التّعرّض لدلالة هذه الوحدات في مدوّنة المعشرات للحصري.

ونلاحظ ثراء حقل الوقت، فالشاعر يكاد يغطي مختلف محطات الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله ربيعه وشتائه بكوره وصبحه ومسائه وليله، وهو في كلّ هذا يعبرّ عن محطات الوقت بدقّة.

إنّ بعض هذه المحطّات الزمنية مثير لعاطفة الشاعر لارتباطها بأوقات تتصل بابنه الفقيد، يقول الحصري:

ولأوقاتٍ ثلاثةٍ اهتج بُكْرةٍ أو ظُهُرٍ أو عِشَيٍّ (ص453ب5)

نلاحظ بروز علاقة الاحتواء، فـــ(بكرة، ظهر، عشيّ)متضمنة في وقت. ولعلّ الشاعر يحاكي في بيته هذا بيت الخنساء في رثاء أخيها، تقول:

يُذكّرني طلوعُ الشمس صخرًا وأذكره لكلّ غروب شمسِ[1]

141ـــ مسافة، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
الدّاني (ومشتقاتها)	7	البعد (إيجابا وسلبا)	4
قرب	4	يماط (يبعد)	1
الوشيك	1	ناء	2
		النوى	2
		هيهات	1
		القصي	1

استعمل الشاعر الوحدات اللغوية الدّالّة على المسافة مزاوجًا بين الوحدات الدّالة على الدّنو والقرب والوحدات الدّالة على البُعد والنّوى، وهي عمومًا تخصّ الابن الفقيد، يقول الحصري:

دانٍ بعيد إلى التلاقي لهفي على **المدَّنِي البعيدِ** (ص465ب1)

لا **تُبْعِدَنِّي** غدًا وصلني **بقُرْبِ** عبْديك يا غَنَيُّ (ص488ب13)

الابن دان في قبره بعيد في لقائه فهو قريب بعيد، فالموت أخفى الابن، فأصبحت زيارته مستحيلة مع قرب مكانه، والمعنى قريب من بيت ابن الرومي[2] الذي يؤبن فيه ابنه، يقول:

طواه الرّدى عنّي فأضحى مزاره بعيدًا على قُرب قريبًا على بُعْد[3]

[1] ـــ ديوان الخنساء، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص68ب2.

[2] ـــ جمعة محمّد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي، ص: 160.

[3] ـــ البيت من قصيدة يرثي فيها ابن الرومي ابنه الأوسط، أنظر: إميل ناصيف: أروع ما قيل في الرثاء، ص:45.

وفي البيت الثاني يدعو الشاعر اللّه تعالى القرب من حبيبيه(والده وولده) في اليوم الآخر.

142ـــ مقدار، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
قلّ + أَقِلْ	2	فاض	2
البحار(جمعًا و مفردًا)	2	التساخي	1
خفيف	1	الغزار	1
رذاذ	1	الثقال	1
البخل	1		
مجموع الألفاظ:9.			
تواترها:12.			

الوحدات اللغوية أعلاه دالّة عن المقادير، (القلّة والكثرة)، و للتمثيل أورد الألفاظ التالية، يقول الحصري:

خدّي شهيدٌ بأنّ عيني عادت من **البخل بالتساخي** (ص463ب7)

ذلّت دموعي وعزّ صبري قوائلاً:**فضنَ** لا **رذاذَا** (ص466ب5)

بحرٌ من الدّمع في جفوني صعّده من دميَ اللهيبُ (ص458ب14)

قلّ سرورًا وضاق ذرعًا خَلْوٌ من ابنٍ ومن صديقِ (ص483ب3)

لأرجونّ سيّدي عسى أن يحطّ أوزاري **الثّقالا** (ص488ب12)

ثكلي عليك استماح عيني **وملأ الكُتْبَ بالمراثي** (ص460ب7)

اللفظان(البخل، رذاذ)دلاّ على قلّة الدّموع، بينما دلّت الألفاظ (التساخي، فِضْن، بحر) على كثرتها، بينما دلّ اللفظ (قلّ)على النّدرة والنّقص، أو هو ضدّ الكثرة[1]، ويعني قلّة السرور باعتبار اللفظ اللاحق له. أمّا اللفظ المركّب (الثقال) فقد دلّ على الكثرة أي كثرة ذنوب الشاعر وخطاياه فهو يرجو غفران الله تعالى، وقد دلّ التركيب(ملأ الكتب بالمراثي)على كثرة مراثي الشاعر لابنه هاته المراثي التي هي قيد دراستي.

ما نلاحظه هو أنّ استعمال هذه الألفاظ ورد في خدمة الجانب الدلالي.

(من 143إلى 145) ـــ (سرعة، حرارة، لون)، مجردات:

[1] ـــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:756.

	اللفظ	تواتره
143 سرعة	كلمحة الطرف	1
	سريعا	1
145 لون	حمراء + حُمراً	2
	الصِّباغ	1

	اللفظ	تواتره
144 حرارة	القيظ	1
	الرميض	1

يقول الشاعر:

كلمحةِ الطّرفِ مُتّ يا ابني فآهٍ من موتك الوشيكِ (ص472ب6)

عُد واسأل اللهَ قبضَ روحي ليجعل الملتقى **سريعا** (ص479ب12)

غلالةً أضرمت غليلي **حمراءَ** مقبوحة **الصّباغِ** (ص480ب7)

خُيِّل لي مُذْ قُبِرْتَ أنّي ظمآنُ في **القيظِ** والسّباخِ (ص463ب11)

دلّ اللفظ المركّب (كلمحة الطّرف)على السرعة، سرعة موت الابن، أو على مدّة حياته القصيرة، بينما دلّ لفظ (حمراء)على لون الدّم، وقد تكرّر اللون الأحمر في مدوّنتي الشاعر "اقتراح القريح، وذيل اقتراح القريح" مستدلاّ به على دم نزيف الابن أحيانًا وعلى دموعه هو حينًا آخر، كما دلّت وحدة (الصّباغ) على ما تُلوّن به الثياب وغيرها[1]، وبالتالي فهي تنتمي إلى حقل الألوان.

أمّا لفظ (القيظ)فقد دلّ على شدّة الحرّ وهو صميم الصّيف[2].

إذا يمكن القول أنّ استعمال هذه الوحدات اللفظية الحاملة لهذه الدلالات لم يكن تكلفًا، إنّما فرضها المقام.

146ــ عدد ، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
بكر (بمعنى الأوّل)	1	ثنّ (فعلا واسما)	2
انفراد	1	ثلاثة (اسما وفعلا)	3
واحد + وحدي	1 + 2	ألف	1

[1] ــ المرجع نفسه، ج1ص:506.

[2] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:770.

استعان الشاعر في صياغة مدوّنته بالألفاظ الدّالة على العدد وهي المذكورة في الجدول أعلاه، أمّا الغاية الدّلالية المرجوّة من توظيفها، فيمكن رصدها من خلال اعتماد التمثيل التّالي:

واحدٍ اعتضته **بألفٍ** كنت إلى الكهف منه آوي (ص486ب13)

ثنٍّ له دعوةً و **ثلّث** تُجَبْ **لثنتين** أو **ثلاثِ** (ص460ب5)

إطلاق لفظ العدد(واحد)مقابل لفظ العدد(ألف)له دلالته في السموّ بمنزلة الابن فهو لا يساويه أحد، يقول الحصري:

ويلاه إنّ الزَّمانَ أودى **بواحدٍ** ما له مساوِ (ص486ب12)

أمّا في البيت الذي يليه فالشاعر يدعو بصيغة فعل الأمر المشتق من العدد(اثنين وثلاثة)إلى تثنية الدّعاء وتثليثه لصالح الابن الفقيد حتّى تكون الاستجابة متوافقة مع عدد مرات الدّعاء.

147ــ مركز، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
عِز	2	ظهرت + جلت	2
ذروتي	1	الملك	1
ذخر	1	شرف	1
فخر	1	جاه	1
تاج	1	مساوي (سلبا)	1
المعالي	1	أعتق (أكرم)	1
الوقار	1	ذَلَّ + هان	2 + 1
غلى	1	بساط (الأرض)	1
أولى	1	رقيق	1
قدر	1	رِخاص	1
الغني	1	فقر	1
الكرام (اسما وفعلا)	2	الماجد الشريف + المجد	3+1
مجموع الألفاظ:27. تواترها:32.			

الجدول أعلاه يضمّ الألفاظ الدّالة على المركز، وقد استخدم الشاعر هذه الألفاظ ليبوأ ابنه المنزلة الرفيعة، والتمثيل الآتي سيوضّح ذلك:

تُقْتُ إلى معشرٍ **كِرامِ**	عشتُ لهذا الأسى وماتُوا	(ص459ب11)
ذخري فخري حبيب قلبٍ	قُرّة عيني أما تحاذَى	(ص466ب6)
من شُهُبِ **المجد والمعالي**	بثّقت مُحلولك الظّلامِ	(ص474ب13)
صغرتَ سنّا كبرت **قدرًا**	كملْتَ حتّى عدا انتقاصُ	(ص476ب11)
هدمت ما كنت أبتنيه	من **شرفٍ** باذخٍ **وجاه**	(ص486ب1)
طشتُ من الثّكل يوم أودى	وأصبحت **ذروتي بساطَا**	(ص469ب9)
جوهرتي والسّلوك قومي	بعدك لا يعقدون **تاجا**	(ص462ب5)
فهر **المعالي** معي بكته	وأسعدت بالبكا ثقيف	(ص481ب12)

فالوحدات اللغوية المركّبة والمفردة(كرام، ذخر، فخر، المجد، المعالي، قدر)تحمل دلالات السّمو بمنزلة الابن والرفع من قيمته. والوحدات(شرف، جاه)تبرز سعي الشاعر لبلوغ هذه المنزلة غير أنّ وفاة الابن المبكرة حالت دون بلوغ هذا الهدف. والوحدتان(ذروة، بساط)تشكّلان **علاقة تقابل** بين منزلة الشاعر أثناء حياة الابن (ذِروَة: عُلَو)ثمّ بعد فراقه(بساط: المقصود تراجع في المنزلة)أي حدوث تحوّل في مكانة الشاعر. وقد دلّت وحدة(تاج)على تشاؤم الشاعر ويقينه بعدم إدراك قومه منزلة رفيعة بعد وفاة الابن، بينما دلّت الوحدة اللغوية المركّبة(المعالي)على المرتبة التي أنزل فيها الشاعر قبيلته فهر.

149ــ جاذبية ــ مُجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
جميل	2	رُقْتَ	1
أنيق	1	زخارف	1
التباهي (اسما وفعلا)	3	مهاه (سلبا)	1
مِلاح	2	ساء	2
زانَ (ومشتقاتها)	3	مقبوحة	1
حِلْيَة (اسما وفعلا)	3	فِتاخ	1

ألفاظ الجدول تمثّل حقل الجاذبية بصنفيه(الجمال و القبح)، ولبيان دلالة بعض هذه الألفاظ نورد التمثيلات التالية:

لبّى الرّدى داعيًّا ولبّى	**جماله** صبريَ الجميلُ	(ص473ب1)
ثمّرتَ فرعي فحين أزهى	**وزانني زينة** الرِّعاث	(ص461ب2)
هددتَ طود الحلوم منّي	تركت عيشي بلا **مهاه**	(ص468ب2)
خلائق العالمين شتّى	فمِن **ملاحٍ** ومن **فِتَاخٍ**	(ص464ب5)

اللفظ المركّب (جماله)يقرّر حكم الشاعر المصرّح بجمال الابن، وكثيرًا ما شبّهه بيوسف عليه السّلام، وكان وجه الشّبه هو الجَمَال.

واللفظان(زان، زينة):مأخوذان من زان، يزين، زَيْنًا: جمّله وحسّنه[1].

(بلا مهاه)أي بلا جمال ولا طلاوة[2]. فالشاعر يرى بأنّ ابنه كان زينة له.

ملاح: مَلُحَ الشيء ملاحة: بَهُجَ وحسُنَ منظره، فهو مليحٌ، "ج" مِلاَح، وهو أيضًا مُلاح و مُلاَّحٌ[3].

فتاخ: من فتخّ: أي استرخت مفاصله و ضعف، وهي صفة من صفات القُبْح[4]. ونلاحظ بأنّ البيت المتضمّن للوحدتين اللغويتين الأخيرتين ورد في غرض الحكمة وهو يجسّد اختلاف النّاس فمنهم المليح ومنهم القبيح.

أخيرًا نقول أنّ هذه الألفاظ حملت دلالة صفات الجمال والقبح حسب توظيفها في سياقاتها الشعرية.

150ــ عمر، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
صَغُرْتَ سِنا	1	الكهل	1
مهد	1	شِخْتُ	1
الصبي	1	بيض راسي	1
اكتمال عشر	1	المشيب (اسما وفعلا)	4
زكى	2	عمر	1
نمى(كُبُرَ)	2	مدى	2

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:410.

[2] ــ محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش صفحة:486.

[3] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:883.

[4] ــ محمّد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، هامش صفحة:464.

أزهى(بمعنى شبّ)	1	جديد الصِّبا	1
شباب	5	جديد + جُدُد	2
رشد (اسما وفعلا)	3	بالٍ	1
كَبُرْتَ (فعلا وصفة)	2	رث (فعلا واسما)	2
مجموع الألفاظ:20. تواترها:45.			

عكست الألفاظ المستعملة في هذا الحقل عُمر الشاعر وسنّ ابنه وبعضها الآخر ورد في سياق الحكمة، ولمزيدٍ من الإيضاح نورد الأمثلة التالية من مدوّنة ذيل اقتراح القريح:

صغرت **سنًا** **كبرت** قدرًا كملت حتّى عدا انتقاص (ص476ب11)

رثّ **جديدُ** الصِّبا وآضت كافورةً مسكةُ العِذار (ص467ب2)

عمري لا بُدّ من **مداه** فلست قبل **المدى** صريعا (ص478ب13)

بانَ **شبابي**[1] وكنتُ أشهى منه فما راعني **المشيبُ** (ص458ب6)

ثـــو في **جُدَدٍ** (ص460ب10)

بي **بالٍ** ولا أبالي كنت أو **رثاثِ**

يومئذٍ عندنا صنيعٌ يشهدُه (ص489ب10)

[1] ـــ لفظا (شباب و شيب)سبق تناول دلالتهما في مدوّنة المعشرات.

الكهلُ والصّبيُّ

إذا كان التركيب(صَغُرت سِنًّا)يحمل دلالة العمر الزّمني للابن المتوفّى، فإنّ اللفظ(كبُرت)يدلّ على سموّ المترلة والقرينة، هي لفظ(قدْرًا).أمّا اللفظ (رثّ)فيفيد القِدم حسب السيّاق، إن لم نقل أنّ الدلالة الحقيقيّة هي وفاة الابن صغيرا أي صغر مدّة بقائه في الحياة، فهو سرعان ما رثّ أي مات وهو صغير. والوحدتان الإفراديتان(عمر، مدى)تحمل أولاهما دلالة العمر بصريح اللفظ، بينما تدلّ الثانية على مدى الأجل وهو منتهاه[1].أمّا اللفظ المركّب[2](بالٍ)فهو مرادف لفظ(رثّ)وهو يشير إلى قدمه وطول مدّة استعمال الثوب حتّى أصبح خَلِقًا. أمّا اللفظان المركّبان(جُدد "جمع جديد"، رثاث" جمع رثّ")فهما لفظان بينهما علاقة تقابل. والشاعر يشير إلى عدم الاكتراث بعمر الثوب لأنّ فقدان الابن سلب من الشاعر لذّة المتعة في الحياة.

الكهل: من جاوز الثلاثين إلى نحو الخمسين [3]. الصّبي: الصّغير دون الغلام، أو من لم يفطم بعد[4].

وأخيرًا نلاحظ بأنّ وحدات حقل العمر اتصلت بالابن والشاعر نفسه وأحيانًا تدلّ على القِدم والجِدّة، وأحيانًا أخرى تكون دلالتها عامّة مثلما هو الحال في البيت الأخير الممثّل به.

151ــ حقيقة، مُجرّدات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حقيقة	1	الكذوب (اسما وفعلا)	2
حق (فعلا واسما)	7	الأباطيل	1
ثِقات(اسما وفعلا)	3	خان (اسما وفعلا)	1
يقين	1	خداعة	1
صادق (اسما وفعلا)	2	خُلَّبْ (خادعة)	1
		ريب	2
		شكوك (سلبا)	1

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:456.

[2] ــ لفظ مركّب لأنه يحمل دلالة الفعل من جهة ودلالة اسم الفاعل من جهة ثانية.

[3] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:803.

[4] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:507.

الألفاظ المثبتة في الجدول أعلاه تشير إلى دلالات الصدق والكذب والخيانة ...الخ، ولملاحظة الدلالات الدّقيقة لهذه الألفاظ يمكن إيراد تمثيلات لها من مدوّنة الحصري المستهدفة بالدراسة وفي سياقاتها الشعرية، يقول الحصري:

تنكّروني وهم **ثقاتي** وربّما **خانت** **الثّقاتُ** (ص459ب3)

نامي الهدى، واضح المحيّا صدْقُ الحِجَا **صادقُ** اللسان (ص475ب10)

برقُ الأمانيِّ **خُلَّبٌ** كم يغرّنا وعدُها **الكذوبُ** (ص458ب8)

الثّقات: مأخوذة من وثِق به، يثِقُ بالكسر فيهما، وثاقةً وثِقةً: ائتمنه...ورجل ثقة وكذلك الاثنان والجمع وقد يجمع على ثقات[1]. **صادق:** اسم فاعل مشتق من الفعل" صدق يصدق صِدقًا: قبل قوله[2]". والشاعر في معرض إبراز محاسن ابنه ومنها صِدق الحديث، ومع أنّه أطلق لفظ اللسان باعتباره الوسيلة الأساسية في عملية النّطق ألاّ أنّ المقصود هو إنجاز اللسان أي القول. **خُلَّبٌ:** أي خادعة، أو تعد ولا تنجزُ[3]. الكذوب: صيغة مبالغة من الكذب الذي هو نقيض الصدق[4].

وأخيرًا، يمكن القول أنّ ألفاظ حقل الحقيقة وردت في إبراز فضل محاسن الابن حينًا وفي إيضاح بعض حِكَمِ الشاعر في الحياة حينًا آخر.

152ــ جودة – مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
حسن (اسما وفعلا مفردا وجمعا)	8	الذنب (مفردا وجمعا)	5
الطّيب (اسما وفعلا مفردا وجمعا)	8	أوزار	1
كملت	1	زلاّت	1
نبيل	1	الخباث	1
خير	2	مخازي	1
فضل	2	رجس	1
براعة	1	دنّس	1

[1] ــ ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:876.

[2] ــ المرجع نفسه ، م2، ص:420.

[3] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ص:803.

[4] ــ مستخلص من: ابن منظور: لسان العرب، م3، ص:233.

فذ	1	السّـــفاه	1
الفوز	1	انتقاص	1
جوهر المعاني	1	مساوي	1
		البخل	1
		هجين (ومشتقاتها)	3
مجموع الألفاظ:22. تواترها:44.			

وظف الشاعر الألفاظ الدّالة على الجودة بجانبيها الايجابي والسلبي، وقد ورد ذلك في كثير من الأحيان في معرض المقابلة، ومن أمثلتها:

هاض الرّدى أعظمي وعادت **محاسنُ** الدّهر **كالمساوي** (ص486ب11)

ثويت في **الطّيبين** دوني فما لمثواي في **الخباث** (ص460ب9)

فذٌّ ولو عاش لانتصاري كان هو الجحفل الكثيف (ص481ب11)

زلاّته أثقلته ظهرًا وأنت خفٌّ فما يوازي (ص468ب4)

طهّره والكبير **رجس** **يدنّس** العرض والرياطا (ص469ب7)

الكلمات(محاسن، مساوئ، الطيبين، الخباث، فذّ، زلاّت، رجس، يدنّس...وغيرها مما أثبت في الجدول السابق) تؤكد لجوء الشاعر إلى استخدام الألفاظ الدالّة على جوانب الإجادة والنقص، وقد وردت ألفاظ الجودة لصيقة بالابن المتوفَى في حين كانت ألفاظ السلب لصيقة بالأب.

وقد تكون الدّلالة مستخلصة على مستوى التركيب(كلمة مركبة أو تركيب "جملة"):

التركيب	موضعه في المدوّنة	دلالته
واحد الزّمان	(ص476ب2)	تفرّد الابن وتميّزه
لم يصغ شعره مصاغي	(ص480ب12)	المنزلة الشعرية المتفردة للشاعر
وليس كالفضّة الرّصاص	(ص477ب4)	تفضيل الشاعر للابن الفقيد عن الابن الثاني
خالصا من عيب	(ص476ب12)	النقاء والجودة

ونلاحظ في هذه التعابير الاعتداد بقيمة الابن الفقيد وإبراز محاسنه.

153ـــ طاقة – مجردات :

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
ذوى	4	استطاع (سلبا)	3
ذاب	3	العزم	4
الذبول	1	قوّة (فعلا واسما)	4
الضعف (فعلا واسما)	3	جهد	1
النّحول	1	الأسد (رمز القوّة)	2
انكماش	1	ليث (رمز القوّة)	1
عجز	1	الفظاظ(رمز القوّة)	1
طأطأ	1	الغلاظ	1
نهوك	1	العريض	1
كلّ	1	نهوض	1
أتعب	1	انتصار	1
ثقل	1	غالب (فعلا واسما)	2
ركيك	1		
مجموع الألفاظ:25. تواترها:42.			

هذا الحقل يضمّ الألفاظ الدّالة على الطاقة قوّة وضعفًا سواء أتعلق الأمر بالابن أو بالشاعر أو بعض من أشار إليهم الشاعر في مدوّنته. وقد ورد عديد الألفاظ الدّال على ضعف الابن العليل، يقول الشاعر:

حتّى **ذوى** روضك المندّى واربدّ من وجهك الصّباح (ص462ب12)

ضعيفُ جسمٍ **قويّ عزم** تعنو الصعاب التي (ص478ب9)

	يروض	
فاظ الذي كنت أرتجي أن	**يقوى** به ركنيّ **الضعيفُ**	(ص481ب7)
ليـــــــــــــــــــــــلة تمليله بصوتٍ	أرّقه السقم و**النّحولُ**	(ص473ب8)
كلّم أباك الذي ينادي	وهو من السُّقم في **نهوك**	(ص471ب10)
تعجّبوا من خشوع **ليث**	يرهبه الجمع والثُّبات	(ص459ب4)
ضيّعَ ـــ لا كانَ ـــ فيك حقّي	وغرّهُ **جسمهُ العريضُ**	(ص477ب11)
لذّت حياتي به وقرّت	عيني حتّى بدا **الذبولُ**	(ص473ب4)
غالبني الدّهرُ في حبيبي	وما رغت للنّوى رواغ	(ص480ب2)

فالمفردات المضخمة والمسطّرة في الأبيات تحمل دلالات الضعف والقوّة وبالتالي فهي تندرج تحت حقل الطاقة المنتمي إلى المجردات. وفي ما يلي توضيح لدلالة هذه الوحدات اللغوية حسب ما هو موجود في القواميس مع مراعاة السياقات التي وردت فيها.

ذوى: بمعنى ضَعُفَ[1].والشاعر يشير إلى الابن الذي أضعفه المرض. ضعيف: بمعنى هُزِل أو مرض وذهبت قوّته و صحّته[2]. قويّ: قَوِيَ يقوَى قوّة: كان ذا طاقة على العمل[3]. والوحدتان السابقتان تشيران إلى الشاعر. الشاعر.

النّحول: مأخوذة من نحل، نُحولاً: دقّ وهزل[4]. والمقصود طبعًا هو الابن.

نهوك: نقول: نُهِك فلان: ضَنِيَ وبراه المرض[5]. ليث: ينتمي لحقل الحيوانات، لكنّه استعمل لدلالته على القوّة. القوّة.

جسمه العريض: مركّب نعتي يدلّ على قوة جسم الابن الآخر للشاعر والذي لطم الابن الصغير وكان السبب في مرضه ووفاته كما أشار الحصري في بعض أبيات قصائده.

الذبول: يفيد معنى الضمور والهُزال، وهو من المجاز[6]. غالب: غالب غلابًا ومغالبة: قاهره ونازعه[7]، فالدهر فالدهر غالبَ الشاعر وقهره وسلب منه ابنه. ومن التراكيب الحاملة لدلالة الضعف أسوق الأمثلة التالية:

التركيب	موضعه في المدوّنة	الدلالة
كاد يموت	(ص471ب11)	الضعف بفعل فقدان الابن.
فلّ ركني(ركن الإنسان:قوّته وشدّته)	(ص469ب1)	أي أضعف قوّتي وشدّتي.
هدّ ركني	(ص466ب4)	أي أضعف قوّتي وشدّتي.
ذاب سقامًا عليك جسمي	(ص466ب4)	الضعف والهزال[8]وهي خاصة بالشاعر بالشاعر

[1] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:318.

[2] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:540.

[3] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:768..

[4] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:907.

[5] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:959.

[6] ــ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، ص:309.

[7] ــ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص:556.

[8] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ص:318.

أخيرا نقول أنّ الشاعر استعمل الكلمات و التراكيب الموحية بالطاقة قوّة وضعفًا قاصدًا بهما (الابن الأصغر "المتوفَّى"، الشاعر نفسه، الابن الأكبر)، وهو في ذلك إنّما يصف حالات القوّة والضعف عند الإنسان الجسدية منها والنفسية.

كما نلاحظ وفرة العلاقات الدّلالية سواء على مستوى الترادف(ذاب، ذوى، ذبل...وغيرها مما هو مثبت في الجدول السابق)، أو على مستوى التقابل(ضعيف، قويّ).

154ــ حالة صحيّة ، مجردات:

اللفظ	تواتره	اللفظ	تواتره
السُّقم	8	بُرء	1
العِلَّة (ومشتقاتها)	4	بُلَّ	1
داء	5	صحيح	2
ضُرّ	4	تقويم (صحّة)	1
مريض	1	اعوجاج (مرض)	1
رُعاف	3	انتكاس	1
نزف	2	ساء حالا	1
طبيب	1	شُلّتْ	1
أُداوي (فعلا واسما)	4	الجراح	2
آسٍ	1	القرح	1
شفاء (اسما وفعلا)	8	تدمى	1
ضنى	2		
مجموع الألفاظ:23 تواترها:56			

حقل الحالة الصّحيّة متوافر في مدوّنة ذيل اقتراح القريح، وهو أكثر توافرًا في اقتراح القريح، فعنوان المدوّنتين يشير إلى ذلك(القريح، الجريح)،فالشاعر في مقام مرض الابن الذي سبّب له الجرح والسقم، والوحدات اللغوية

المثبتة في الجدول خير دليل على ذلك[1].وفيما يلي تمثيل ببعض هذه الوحدات الحاملة للدلالة الصّحيّة(قوّة و ضعفًا)، يقول الحصري:

قاسيتُ من **علّتيك** ما قد	رقّ له الموت وهو قاسِ	(ص483ب6)
سقمٌ ونزفٌ أبان عندي	في ذا وذا عجز كلّ **آسِ**	(ص483ب7)
ليلة تمليله بصوت	أرقه **السُّقْمُ** والنّحول	(ص473ب8)
جرّعني السُّمَّ فيه **داءٌ**	بدل **تقويمه اعوجاجا**	(ص462ب3)
حكّمت العينُ فيك **ضرًّا**	**يعتلُّ** من ذكره **الصّحاح**	(ص462ب11)
طلّ قتيل المُنى **رُعافٌ**	دام وما اسطعت أن يُماطا	(ص469ب10)
أجلّ خطب فراق حِبٍّ	كان **لسقمي** هو **الشّفاء**	(ص457ب3)
جراح قلبي عليك تدمى	لم يدر **آسٍ** لها **علاجا**	(ص461ب7)
واللّه لا زلتُ باكيًا أو	**أشْفّيَ** قلبي الذي **أداوي**	(ص487ب4)
طرف **المداوي** عمٍ وإلاّ	فأين برهانُ ما تعاطى	(ص469ب11)
حُقّ لي **القرح** غبت عنّي	وليس لي غيرك اقتراح	(ص462ب15)

عِلّة: علَّ الإنسان علّةً: مرض فهو معلول[2]. سَقِم يسقَم سقمًا و سقامًا: طال مرضه فهو سقيم[3]. نزف: نُزِفَ فلان نزْفًا: سال دمه من جرحٍ أو علّةٍ حتّى ضَعُفَ[4]. آس: الجرّاح، الطّبيب[5]. داء: المرض ظاهرًا وباطنًا[6]. وباطنًا[6].

تقويم: دلالته المجازية حسب السيّاق هي الصّحّة. اعوجاج: دلالته المجازية حسب السيّاق هي المرض. ضرٌّ: شدّة في البدن[7]. الصّحاح: ج صحيح، السليم من العيوب والأمراض، والمعنى الأخير هو المقصود في البيت[8]. رُعاف: الدّم يخرج من الأنف[9]. وهي العلّة التي أودت بحياة الابن، وواضح من خلال المدوّنة أنّ بخل الشاعر

[1] ــ هناك وحدات لغوية مشتركة تحمل دلالة الصّحة سبق التّعرّض لها في مدوّنة المعشرات .

[2] ــ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج2ص:623.

[3] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:437.

[4] ــ المرجع نفسه، ج2، ص:914.

[5] ــ المرجع نفسه، ج1، ص:18.

[6] ــ المرجع نفسه ،ج1، ص:301.

[7] ــ المرجع نفسه ، ج1، ص:537، 538.

[8] ــ المرجع نفسه ،ج1، ص:507.

[9] ــ المرجع نفسه ،ج1، ص:354.

كان يعاني من عدم تخثر الدّم أو سرطان الدّم. جَراح: ج جُرْح: الشقُّ في البدن[1]. لكن معنى الوحدة في السياق السياق يخرج إلى الجرح النفسي، فالشاعر يعاني ألم فراق ابنه الحبيب. علاج: اسم لما يُعالج به[2].

أداوي: داوى المريض مداواة...:عالجه[3]. المُداوِي: ورد بصيغة اسم فاعل ومعناه: الطّبيب أو المعالج.

القرح: قرحه يقرحه قرحًا: جرحه[4].

هذه الوحدات اللغوية وغيرها مما هو مثبت في الجدول السابق تحمل دلالة الصّحّة والمرض؛ فوحدة(السقم) مثلاً تواترت واصفة لحال الأب أكثر من وصف الابن العليل، ولفظ(علّتيك)المحمل في البيت الأول فصّله الشاعر في البيت الموالي باللفظين(سقم و نزف).

الخلاصة:

بعد هذا العمل التحليلي الدلالي لمدوّنة ذيل اقتراح القريح للحصري، يحاول الباحث معرفة المنحى الدلالي العام لها بإيراد الحقول الدلالية الأكثر حضورًا سواء من ناحية عدد الألفاظ التي يحويها كل حقل، أو من ناحية مرات تواترها، ولعلّ الجدول أدناه سيجلّي ذلك:

رقم الحقل	جزئيات الحقل وانتماؤه	مجموع وحداته	رتبته	تواتر وحداته	رتبة التواتر
135	حزن، انفعالي، أحداث	55	1	141	1
124	ديني، اتصالي، أحداث	45	2	80	5
22و23	عام وأجزاء، البدن ومتعلقاته، إنسان..	38	3	97	2
132	رغبة، انفعالي	33	4	87	4

[1] ــ المرجع نفسه ،ج1، ص:115.

[2] ــ المرجع نفسه ،ج2، ص:621.

[3] ــ المرجع نفسه ،ج1، ص:306.

[4] ــ المرجع نفسه ،ج2، ص:723.

من121إلى127	اتصالي، أحداث	32	5	90	3
147	مركز، مجردات	27	6	32	16
28	فوق طبيعي، جغرافي، موجودات	26	7	63	8
153	طاقة، مجردات	25	8	45	12
من92إلى 97	هدم، أحداث	24	9	32	17
101	موت، وظائف، أحداث	23	10	66	7
154	حالة صحيّة، مجردات	23	11	56	9
152	جودة، مجردات	22	12	44	13
150	عمر، مجردات	20	14	45	11
140	وقت، مجردات	22	12	80	5
من98إلى100	وظائف، أحداث	15	15	43	14
13	فروع، قرابة، إنسان، حية، موجودات	14	16	48	10
24	نتاج الجسم، البدن ومتعلقاته..	7	17	38	15

متصفح الجدول يمكنه الخروج بالملاحظات التالية:

ـــ تصدّر حقل(135حزن، انفعالي، أحداث)لبقيّة الحقول الدّلالية في مدونة ذيل اقتراح القريح واجتراح الجريح ؛ سواء من حيث مجموع ألفاظ الحقل أو عدد مرات تواترها، وهذا طبيعي لأنّ المقام مقام حزن ومصيبة وانفعال ورثاء.

ـــ المرتبة الثانية في الألفاظ الأكثر ورودًا دلاليًّا كانت للألفاظ الدّالة على حقل (124، ديني، اتصالي، أحداث) بمجموع 45 لفظًا، والشاعر هنا كاشف عن ثقافته الدّينية يغترف منها لبناء نسيجه الشعري، ولهذا السبب كثرت الألفاظ الدّالة على العقيدة والدّين، فالشاعر من هول مصيبة فقد الابن يركن إلى مولاه يناجيه ويترجاه أن يلحقه بفلذة كبده ويجمعه به.

ـــ مجموع الألفاظ الدّالة على الجسم وأجزائه احتلت الرتبة الثالثة في التدرّج الدلالي بـــ(38لفظًا)، و الثانية من حيث تواتر الألفاظ بـــ(97مرّة)، فالحصري يصف ويسرف في تعداد أجزاء جسم الابن، وأحيانًا أجزاء

جسمه هو شخصيا (فالقلب: تواتر 24 مرّة، عين: 12 مرّة، جفون: 4 مرات، طرف: 4 مرات...[1])فالشاعر يبدو متحسسًا لابنه العليل من خلال ملامح وجهه واصفًا لدم العلّة المتدفق من أنفه و المغطي لفمه ومقلتيه.

ـــ حقل(135 الدّال على الرغبات الانفعالية والمنتمي للأحداث)تبوأ المرتبة الرابعة دلاليًّا من خلال الألفاظ: الحبّ والودّ واللذة والسعادة والرجاء...الخ.

وباقي الحقول البارزة في المدونة يمكن ملاحظتها متدرجة في الترتيب حسبما هو موضح في الجدول.

أخيرا، يمكن القول أنّ ألفاظ هذه المدوّنة تنطبق على عنوانها، فالمدوّنة مكثفة بألفاظ المرض والسقم والموت والحزن، والشاعر حين يكشف عن معاناته وآلامه إنما يكشف ضعف النفس البشرية أمام المصائب والخطوب، ومع هذا فالشاعر يركن إلى مولاه ويرضى بقضاء الله وقدره.

[1] ـــ أنظر الحقلين (22و 23) الواردين في الصفحتين:297، 298.

- مجردات
  - علاقات
    - انفعالي
      - 131-إدراك وتعلم
      - 135- حزن
      - 139- عقلية
    - فكري
      - 130- قرار
      - 134-خوف وقلق
      - 138-إنسانية
    - اتصالي
      - 129- ذاكرة
      - 133- معارضة
      - 137- زمانية
    - ترافق
      - 128- تفكير
      - 132- رغبة في..
      - 136- مكانية
    - إحساس
      - 127- أمر
      - 154- حالة صحية
    - تحكم
      - 126- حوار
      - 153- طاقة
    - حركة
      - 125- تعليمات
      - 152- جودة
    - وظائف
      - 124- ديني
      - 151- حقيقة
    - هدم
      - 123- قراءة وكتابة
      - 150- عمر
    - نقل
      - 122- كلام
      - 149- جاذبية
    - نشاط مركب
      - 121- غير نطقي
      - 148- مميز ديني
    - طبيعي
      - 120- علاقات شخصية
        - 115- شم
        - 110-عقوبة
        - 106- ارتباط
        - 101- موت
      - 119- يزور يستضيف
        - 114- تذوق
        - 109- تمرد
        - 105- واسطة الحركة
        - 100- نوم، يقظة
      - 118- زواج
        - 113- إبصار
        - 108- يحكم
        - 104- وسيلة
        - 99- يحمل، يلد
      - 117- معارضة
        - 112- لمس
        - 107- يهزم، يستولي
        - 103- يأتي ، يذهب
        - 98- أكل
      - 116- اتحاد انضمام
        - 111- سمع
        - 102- عـــام
        - 147- مركز
        - 146- عدد
        - 145- لون
        - 144- حرارة
        - 143- سرعة
        - 142- مقدار
        - 141- مسافة
        - 140- وقت
  - أحداث
    - 97- تحطيم
    - 96- قتل
    - 95- ضرب
    - 94- قطع
    - 93- سحق
    - 92- كسر
    - 91- نقل للنفع
    - 90- نقل
    - 89- نقل بالقوة
    - 88- تسلُّم
    - 87- يوزع، يعطي، يقسم
    - 86- يضحي
    - 85- يبني، يهدم
    - 84- يخيط، يفصّل
    - 83- إعداد طعام
    - 82- مستخدم حيوانات أليفة
    - 81- زراعة
    - 80- احتراق
    - 79- أحداث
    - 78- مناخ
  - علاقات الملاءمة
- موجودات
  - غير حي
    - مصنع أو مركب
      - منتجات غير منبئية
        - 77- أشياء
        - 76- أشياء للربط
        - 75- أشياء كتابية
        - 74- آلات موسيقية
        - 73- صور وتماثيل
        - 72- نقود
        - 71- أوعية
        - 70 إضاءة
        - 69- أثاث
        - 68-أقمشة ومصوغات
        - 67- زينة
        - 66- ملبوسات
        - أسلحة
          - 65-هجومية
          - 64- دفاعية
        - 63-أدوات
        - 62- نقل
        - 61- عام
      - منتجات منبئية
        - 60- السفن وأجزائها
        - 59- أماكن عمل
        - 58- حاويات
        - 57- مواد بناء
        - 56- صغير لغير الإقامة
        - 55- جزء من مبنى
        - 54- بناء مفتوح
        - 53- للإقامة
        - 52- فخم لغير الإقامة
      - مواد معالجة (أطعمة، أدوية، عطريات)
        - 51- عطريات
        - 50- دواء
        - 49- سموم
        - 48- توابل
        - 47- لحم، لبن
        - 46- نباتي
        - 45- عام
    - نباتات ومزروعات
      - 44- أجزاء غير فاكهة
      - 43- أجزاء فاكهة
      - 42- إنتاج خشبي
      - 41- شجيرات وأعشاب
      - 40- أشجار
    - مواد طبيعية
      - 39- مياه
      - 38- نيران
      - 37- حجر ورماد
      - 36- أحجار كريمة
      - 35- معادن
      - 34- عـام
    - جغرافي
      - أرضي
        - 33- سياسي
        - 32- حقل، مزرعة
        - 31- بحري
        - 30- أرضي
        - 29- عام
      - 28- فوق طبيعي
      - 27- علوي جوي
  - حي
    - قوى وكائنات فوق طبيعية
      - 26- الكائنات الخفية
      - 25- القوى أو الشخصيات
    - إنسان
      - البدن ومتعلقاته
        - 24- نتاج الجسم
        - 23- أجزاء
        - 22- عـام
      - مجموعات
        - 21- اجتماعية
        - 20- دينية سياسية
        - 19- اجتماعية سياسية
        - 18- دينية
        - 17- عـام
      - قرابة
        - 16- قرابة
        - 15- مصاهرة
        - عـام
          - 14- أصول
          - 13- فروع
          - 12- عام
          - 11- أطفال
          - 10- أنثى
          - 09- ذكر
          - 08- عام
      - حيوانات
        - 7- أجزاء
        - 6- منتجات
        - 5- آليفة
        - 4- متوحشة
      - حيوانات وطيور وحشرات
        - 3- حشرات
        - 2- طيور
        - 1- هامة
    - بشري
      - طبيعي
      - ثقافي
      - اجتماعي

الخاتمة

أسفرت الدراسة الأسلوبية الوصفية لمدوّنة الحصري عن نتائج متعددة تعدد مستويات الدراسة الأسلوبية، وفي ما يلي حوصلة لأهمّ النتائج المحققة وفق تلك المستويات:

أوّلاً: على صعيد المستوى الصوتي:

1 ــ البحور والأوزان:

ــ تصدّر بحر البسيط(من حيث عدد النصوص)لبقية بحور الشعر العربي، فقد نسج عليه الشاعر (53نصًّا شعريًّا)، وفي المرتبة الثانية نجد الطويل بـــ (51 نصًّا شعريًّا)، ثم الكامل بـــ(27 نصًّا شعريًّا)...أمّا في خاتمة الترتيب (المرتبتان 14و 15)فنجد بحري المتدارك والهزج بنصيين شعريين لكل منهما.

ــ أمّا (على مستوى النّفس)، فيتغير الترتيب، حيث يتصدّر بحر الطويل بقية البحور بما مجموعه(717بيتًا شعريًّا)، متبوعًا ببحر البسيط بـــ (639 بيتًا شعريًّا)، فالخفيف بـــ (275 بيتًا شعريًّا)...ونجد في ذيل الترتيب بحر الهزج بـــ (4أبيات).

ــ تنويع الشاعر في صور البحور الشعرية بنسب متفاوتة(أنظر الجانب التفصيلي في المستوى الصوتي للدراسة).

ــ نَسْجُ الحصري لـــ"10"نصوص من مدونته وفق تفعيلات بحر المديد، وهذا لا يتفق مع قول إبراهيم أنيس أنّ وزن هذا البحر قديم هجره الشعراء المشارقة وأهملوا النّظم منه، ولعلّ إحصاءه موقوف على الشعراء المشارقة دون المغاربة، أو هي ميزة للشعر المغربي القديم.

ــ يرى إبراهيم أنيس في استقرائه لصور موسيقى الشعر العربي أنّ الصورة الأكثر تواترًا في الشعر العربي لبحر البسيط هي صورة(فَعِلُنْ) متبوعة بـــ(فِعْلُنْ)، لكن الوضع يتغير عند الحصري؛ فالصورة (فِعْلُنْ)تواترت 14 مرّة في نصوص مدوّنة الشاعر، في حين تواترت الصورة(فَعِلُنْ)خمس مرّات فقط، ولعلّ هذه ميزة أخرى للشعر المغربي في هذا الصنف من البحور.

ــ تصدّر صورة مخلّع البسيط لصور البسيط في مدوّنة الشاعر، حيث تواترت34مرّة.

ــ أمّا بالنسبة للمخمس فقد سلك فيه الحصري طريقة أشدّ تضييقا وتقييدا إذ لا يلتزم بالصوت (الحرف كمقابل للرمز الصوتي) في بداية البيت ونهايته فقط (كما هو الحال في المعشّرات والذيل)، بل يلتزمه في بداية ونهاية الصدور والأعجاز، فصوت الهمزة مثلا يلتزمه في صدري وعجزي البيتين، ويتحلّل من هذا القيد في الشطرة الخامسة ذات القافية المكسورة اللّام. وهكذا في بقيّة الأصوات.

ــ ورود أبيات المخمس وفق بحر الطويل ووفق صورة الثلاثة؛ حيث تصدّرت الصورة (مفاعلن)بداية الترتيب متبوعة بـــ (مفاعي) ثمّ (مفاعيلن) وهو الترتيب نفسه الوارد في الشّعر العربي.

2 ــ القافية وأنواعها ونسبها:

ــ كانت الصدارة لقافية المتواتر بـــ158نصًا، متبوعة بقافية المتدارك بـــ77نصًّا، ثم قافية المتراكب بـــ 47نصًّا، وأخيرًا قافية المترادف بـــ نصّين فقط. أمّا قافية المتكاوس فقد غابت تمامًا في المدوّنة.

ــ القافية المقيّدة(صوت رويّها ساكن)ممثلة بـــ12نصًّا شعريًّا في المدوّنة أي بنسبة 4.22% من مجموع نصوص المدوّنة، أمّا مجموع أبياتها فهو 160 بيتًا شعريًّا.

ــ كما نلاحظ ارتفاع نسبة القافية المقيدة المجرّدة من التأسيس والردف(10 نصوص)على نسبة القافية المقيّدة المردوفة(نصّان شعريان فقط)وكذلك عدد الأبيات.

ــ نلاحظ بأنّ نصوص القافية المطلقة تكاد تكون الطابع الغالب على نصوص المدوّنة بـــ(272نصًّا) وبنسبة 95.78%.

ــ يُقدّر عدد نصوص القافية المطلقة المردوفة بـــ (163نصًّا شعريًّا)، أي بنسبة57.39%.

ــ يُقدّر عدد نصوص القافية المطلقة المجردة بـــ (121نصًّا شعريًّا)، أي بنسبة42.60%.

ــ أمّا بالنسبة لقافية المخمس، فقد اقتصر الشاعر فيها على نوعين فقط، هما:

المتدارك حيث تواتر16مرّة، وبنسبة55.17%.

المتواتر حيث تواتر13مرّة، وبنسبة 44.82%.

3 ــ الروي:

ــ استعمل الحصري كلّ أصوات العربية (29صوتًا) رويّا لنصوصه الشعرية، بإضافة الصوت المركّب (لا).

ــ تواتر الأصوات المعتمدة رويًّا من حيث عدد النصوص، يمكن تقسيمها إلى(4)مجموعات كما يلي:

ــ الأصوات الواردة رويًّا بكثرة، هي(ل، ن، د، ر، م، ب، ق، ت).

ــ الأصوات المتوسطة الشيوع، هي(هـــ، ح، ذ، ز، ف، ك، ث).

ــ الأصوات القليلة الشيوع، هي(س، ض، ط، غ، ص، ظ).

ــ الأصوات النادرة، هي(ع، و، ش، ج، ي، أ، خ).

ــ تواتر الأصوات من حيث مجموع الأبيات (النَّفس)، يمكن تقسيمها هي الأخرى إلى 4 مجموعات:

أ- الأصوات الواردة رويًّا بكثرة: هي (ر، د، ل، ن، ق، م، ب، ك).

ب- الأصوات المتوسطة الشيوع: هي(ت، س، ث، ح، ع، ف، ض).

ج- الأصوات القليلة الشيوع: هي (ه، ط، ء، ي، ز، و).

د- الأصوات النادرة في مجيئها رويّا: هي (ص، ظ، ج، ذ، ش، غ، خ).

ــ ومع هذا نؤكد بأنّ الحصري ومن خلال نسجه على كل أصوات العربية يكون قد تجاوز نظرية (قلّة هذا الصوت أو ندرته)، وبذلك يكون قد جارى أبو العلاء المعرّي ــ في لزومياته ــ في ركوبهما القوافي الحوش، وهي(ث، خ، ذ، ظ، ...). فهو يبرز معاناته في ركوب قافية الظاء وهو يؤبن ابنه.

وللحصري خصائص أخرى في استعمال بعض الأصوات اللغوية رويّا، منها:

أ/ استعمال الصوت المشدّد رويّا لبعض قصائده، كما هو الحال مع الياء حيث استعملها مشدّدة ثلاث مرّات؛(الأولى في قافية المعشرات(ص240) 10أبيات، والثانية في قافية اقتراح القريح(ص450)53بيتا شعريًّا، والثالثة في ذيل اقتراح القريح (ص489) 16بيتاشعريّا، وإذا كانت القافية الأولى قد زاوج فيها بين الإدغام وعدمه فإنّه في الثانية والثالثة قد التزم الإدغام من بداية القصيدتين إلى نهايتهما. وهذه ميزة أسلوبية صوتية. يقول عبدا لله المجذوب(الحروف المشدّدة كلّها عسرة، لا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروي من المطلع إلى النهاية، وهذا قليل...).

ب/ الإكثار من النسج على بعض الأصوات النادرة الاستعمال رويّا وبشروط، ومنها أصوات المدّ(ا، و، ي)، والهاء، وتاء التأنيث، والكاف، فقد نسج عليها العديد من القصائد والنتف مع اعتماد الشروط الخاصّة بهذه الأصوات.

ــ هذا عن تنوّع أصوات الروي كـــ(صوامت) في المدوّنة، أمّا حركاته (المجرى) أو الصوائت التي تلحقه فيمكن أن تتضح نسبها بالترتيب التالي:

أ ــ على مستوى النّصوص:

1- مجموع نصوص الرّوي المفتوح ونسبتها35.91% تتبوأ الصدارة.

2- مجموع نصوص الرّوي المكسور ونسبتها33.45% وتحل في المرتبة الثانية.

3- مجموع نصوص الرّوي المضموم ونسبتها26.40% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع نصوص الرّوي السّاكن ونسبتها04.22% وتحل في المرتبة الرابعة، وقد أشرنا إلى ذلك في مجموع أبيات القافية المقيدة.

ب ــ على مستوى الأبيات:

1- مجموع أبيات الروي المضموم ونسبتها 33.35% تتبوأ الصدارة.

2- مجموع أبيات الروي المكسور ونسبتها 32.78% وتحل في المرتبة الثانية.

3- مجموع أبيات الروي المفتوح ونسبتها 29.05% وتأتي في المرتبة الثالثة.

4- مجموع أبيات الروي الساكن ونسبتها04.81% وتحل في المرتبة الرابعة.

ــ بالنسبة لحركة روي المخمس فقد وردت منوّعة؛ حيث تواتر الروي المضموم 17مرّة، وبنسبة 58.62%، والروي المكسور بـــ 11مرّة، وبنسبة37.93%، والمفتوح مرّة واحدة، وبنسبة03.44%.

حرف الروي المشبع هو آخر شيء في قافية المخمس و لا أثر للخروج.

وفي خاتمة هذا المستوى يمكن أن نقول بأنّ الحصري أولى عناية فائقة للاهتمام بالجانب الايقاعي ــ من خلال مختلف التنويعات الصوتية السابقة ــ لإيمانه بدور المقوّم الصوتي كمقوّم أساسي في الإلقاء الشعري، وما نسجه على كلّ أصوات العربية ومراعاتها في كلّ شطر شعري إلاّ خير دليل على ذلك.

4ــ التشكيل الصوتي في مستوى المكونات المتمّمة:

أ ــ التصريع:

ــ إضافة إلى موسيقى الوزن، يلجأ الشاعر أحيانًا إلى تصريع مطالع قصائده ليعلن بذلك عن مجاوزته للنثر، وبالتالي الدخول القويّ في الشِّعر.

ــ مزج الحصري في مطالع نصوصه بين التصريع والتقفية والتدوير.

ــ أغلب النصوص المصرّعة الطّالع وردت في المتفرقات ومدوّنة اقتراح القريح، في حين كاد ينعدم في مدوّنتي المعشرات وذيل اقتراح القريح إذا استثنينا قافية الهمزة في كليهما.

ب ــ التصدير:

ــ اعتماد الشاعر التصدير وتنويعه فيه يعكس مدى حرصه على وفرة الإيقاعات الصوتية في مدونته باعتباره أحد المقومات الصوتية في القديم والحديث.

ــ تكثيف الشاعر للتصدير باعتماده على ثلاثة أطراف أو أكثر في البيت الواحد، يبرز مدى اهتمامه بالعمق الموسيقي(لمعرفة ذلك، يراجع الجانب التفصيلي في موضعه في هذا الفصل من الدراسة).

ـــ لعلّ اهتمام الحصري بالتصدير وغيره من المقومات الصوتية، يعزى إلى تقديره لدور هذا المقوم وغيره في البناء الشّعري، فالشعر إيقاع بالدرجة الأولى.

ج ـــ التجنيس:

ـــ سعي الحصري إلى تكثيف مدونته بالجناس الذي تفنّن وأبدع فيه، حيث لم يكتف بالجناس الأفقي(الحادث على مستوى شطري البيت)، بل تعداه إلى جناس القوافي(الحادث على المستوى الطولي"العمودي")، ولا يخفى علينا أثره الإيجابي على موسيقى البيت خاصة، والقصيدة عامّة.

ـــ لجوء الشاعر إلى تغيير مواقع الوحدات المجنّسة في البيت، أنتج لنا أشكال الجناس المتعددة.

ـــ التنويع بين الجناس التّام والنّاقص، يعكس ولع الحصري بهذا الصنف البلاغي المبني على التكرار الصوتي واللفظي لإثراء الجانب الموسيقي من جهة، وإبراز ثروته اللغوية من جهة أخرى.

كلّ هذه المقومات الصوتية الإضافية تثري الجانب الموسيقي الإيقاعي والذي يساهم بدوره في توصيل الدلالة وترسيخها لدى المتلقي.

د ـــ الترصيع:

ـــ إذا كان الجناس يعتمد على تكرار الصوامت والألفاظ، فإنّ الترصيع يعتمد تكرار الصوائت(الحركات)والأبنية الصرفية المتشابهة، وهذا ما يمثّل مقوّمًا صوتيًا إضافيًّا لإثراء إيقاع البيت والقصيدة.

ـــ الترصيع يساهم في تشكيل موسيقى الحشو، وهو واحد من التقنيات الداخلية المرتبطة بأغراض فنيّة.

ثانيًا: على صعيد المستوى التركيبي:

أشير في البداية إلى أنّني سألخص النتائج العامة ، خاصة تلك التي تتواتر كثيرًا في المدوّنة بكلّ جزئياتها(المخمس ، يا ليل الصب، المعشرات، اقتراح القريح، ذيل الاقتراح)، أمّا النتائج الخاصة فيمكن الرجوع إليها في الخلاصة الختامية لكل جزئية من المدونة.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين المسند(الفعل)والمسند إليه(الفاعل أو نائب الفاعل)، ويرد ذلك لأغراض، منها(التحديد، الإشادة، التركيز على عنصري الزمان و المكان، التخصيص،...الخ).

ـــ الفصل بالجار والمجرور أو الظرف بين المسند إليه(الفاعل)و(المفعول به)، ويحدث ذلك عند الشاعر بغرض التحديد الزماني أو المكاني.

ـــ حذف المسند إليه (المبتدأ)في مطالع الأبيات ظاهرة بارزة ومتوافرة في شعر أبي الحسن الحصري، وتتباين أهدافها حسب طبيعة الغرض الشعري، وهي أيضًا ظاهرة متوافرة في الشعر المشرقي، وبالتالي نستطيع القول أنّها خاصية عامة من خصائص الشعر العربي.

ـــ اعتماد مقول القول، هو الآخر سمة متواترة ومتوافرة في كلّ جزئيات مدوّنة أبي الحسن، وكان غرض استعماله هو إبراز جانب المشاركة والحوار مع الآخر.

ـــ تقديم الجار والمجرور أو الظرف على المسند إليه والمسند (خاصّة في المخمس و المعشرات)، وورد ذلك بغرض التحديد عامّة، أو تحديد المدّة الزمنية أو الاهتمام بأمر المتقدم.

ـــ وفرة استعمال "كم" الخبرية المفيدة للكثرة؛ ففي المعشرات مثلاً دلّت على كثرة ترويض الهوى للمحبّين، وفي الاقتراح، دلّت على كثرة معاناة الشاعر من الثكل من جهة، وتعداده لمناقب الابن الفقيد من جهة أخرى.

ـــ تقديم المسند(الخبر)على المسند إليه(المبتدأ)في التراكيب الاسمية البسيطة المثبتة لأغراض دلالية متعددة.

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور أو الظرف بين المسند إليه(المبتدأ)والمسند (الخبر)، ويرد ذلك بغرض التحديد الزماني أو المكاني أو التخصيص.

ـــ وأحيانًا يلجأ الشاعر إلى التصدير بالجار والمجرورـــ رغم أنّهما من المتمّمات ـــ ، ويأتي ذلك لعدّة أغراض منها(التحديد، الاهتمام بأمر المتقدم، التخصيص،...الخ).

ـــ الاعتراض بالجار والمجرور بين المنعوت والنعت، ويحدث ذلك لدلالات، منها(التخصيص، التحديد، الالتزام بمقتضيات القافية "صوت الروي المتكرّر").

ـــ تصدير بعض التراكيب الفعلية المثبتة بالظرف أو الجار والمجرور، وكان غرض الأوّل إبراز العامل الزمني، والإشادة والمدح بالنسبة للثاني.

ـــ استعانة الشاعر بالتراكيب المؤكدة المتنوعة الوحدات(وحدات التوكيد)، وهذا لأغراض دلالية؛ فورودها في مجال الرثاء مثلاً كان غرضه تأكيد الشاعر على معاناته وحزنه.

ـــ اللجوء إلى استعمال التراكيب المنفية (فعلية و اسمية)مع التنويع في وحدات النفي، و التصرف في ترتيب الوحدات سواء لخدمة الغرض الدّلالي أو نزولاً عند مقتضيات القافية "مراعاة صوت الرويّ".

ـــ كثيرًا ما يعمد الشاعر في صياغة التركيب الشرطية إلى حذف الجواب، وهذا لدلالة ما سبق عليه.

ـــ التنويع في استعمال الأساليب الإنشائية(أمر، نهي، استفهام، نداء، تعجب،...الخ)وهذا لأغراض يتطلبها الموقف والمقام.

ـــ كان لتراكيب الأمر حضور في المدوّنة(خاصة صيغة فعل الأمر)، ومن بين أغراضها الدعاء والالتماس.

ـــ يرد مركّب النداء ـــ في كثير من الأحيان ـــ محذوف وحدة النداء، ويحدث هذا في مطالع الأبيات، وكان غرضه ـــ في نداء الابن الفقيد ـــ تقليص المسافة والشعور بالقرب.

ـــ نلاحظ استلهام مركّب النداء المتكرّر من القرآن(يا أبت)، وهو نداء إبراهيم لأبيه الوارد قي سورة مريم، حيث استعمله الشاعر على لسان ابنه الفقيد، وكان غرضه إبداء سلسلة من التوجيهات الدينية، كما هو الحال مع سياق الآية القرآنية.

ـــ يغلّب الشاعر استعمال ألفاظ القاموس الدّيني على ألفاظ القاموس الاجتماعي والأدبي الفنّي، وهذا طبيعي لأنّه رجل دين وعالم قراءات.

ثالثا: على صعيد المستوى الدّلالي:

1/ من منظور أساليب التصوير:

1/1 الصورة حسب الموروث البلاغي:

1/1/1 مصادر الصورة التشبيهية وخصائصها:

أ/ في شعر الغزل الصورة مستمدة من:

ـــ بيئة الشاعر الحربية بما تحويه من معدات في تلك الفترة(حسام، سيف، سهام، صوارم،...الخ).

ـــ بيئة الشاعر الطبيعية (السماء، الأرض، شمس، هلال، روض، ورد،...الخ).

ـــ الثقافة الدينية للشاعر (حور العين، هاروت، ...الخ).

ـــ المعادن الثمينة (نضار، تبر، ياقوت، إبريز...الخ).

والشاعر في صوره يمزج بين المبصرات والمشمومات والمذوقات، كأنّه يريد أن يلبي رغبات كلّ الحواس، ولعلّ قصور الشاعر البصري هو الذي ألجأه إلى التعويض ببقية الحواس.

ب/ في شعر المدح مستمدة من:

ـــ بيئة الشاعر الطبيعية (بحر، نجم، قمر، شمس،...الخ).

ـــ ثقافة الشاعر الدينية (الممدوح الدنيا والدّين، الممدوح كأنّه الإمام مالك).

ـــ بيئة الشاعر اللغوية والنحوية والنقدية، والشعرية(الممدوح غيلان الشعر، وقدامة بن جعفر، والجرمي، والمبرد، والخليل).

ج/ في شعر الرثاء الذي يدور حول ابنه الفقيد، فقد استلهمها الشاعر من عالمه الطبيعي بمحتوياته(سمائه وأرضه وحيواناته وطيوره ومعادنه وجواهره وأسلحته)، فالابن قمر، نجم، بدر، شمس، عسجد، صارم، رمح، درع، زرع، روض، طائر، نضار...الخ.

ـــ كما استلهم لنفسه أيضًا صورًا من بيئته العامة، نذكر منها: أورق مؤنث ورقاء، نضار، ليث، الأحوص، غيلان، ثكلى...الخ،كما أنّ لقيم الدين والوطن و الأخلاق حضور في شعر الرثاء للحصري.

ـــ أكثر وحدات التشبيه تواترًا في شعر الشاعر "كأنّ" متبوعة بـــ"الكاف"، ثمّ الوحدة "مثل".

ـــ تنويع الشاعر في استعمال أصناف التشبيه، والصدارة كانت للتشبيه المرسل والمجمل.

ـــ كثيرًا ما ترد الصورة التشبيهية لتمثل محسوسًا بمحسوس، وأحيانًا محسوسًا بمعقول.

يعتمد الشاعرـــ أحيانًا ـــ على تعدد صور التشبيه في البيت الواحد أو البيتين؛ وهذا ما نجده على سبيل المثال متواترًا ثلاث مرات في بيتين متواليين.

ـــ لجوء الشاعر إلى التقليص من عناصر التشبيه أضفى إمتاعًا وفنيّة على هذه الصور المختزلة لأنّها تفعّل العمل العقلي لإكمال أجزاء الصورة الناقصة.

ـــ كثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى استلهام صوره من القرآن الكريم.

ـــ يرد المشبه أحيانًا في مجال المسموعات، بينما يرد المشبه به في مجال المبصرات؛ مثل:(كلامك من درّ...).

ـــ في التشبيه التمثيلي يلجأ الشاعر إلى تنويع صوره المنتزعة من متعدد (صور طبيعية، دينية، تاريخية، سياسية).

ـــ استعمال الشاعر للتشبيه المقلوب سواء في رثاء ابنه أو في الغزل أو في المدح، وهو في ذلك إنّما يجاري القدماء.

ـــ التشبيه الضمني الذي اعتمده الشاعر ورد في سياق رثاء الابن والحكمة عمومًا.

2/1/1 مصادر الصورة الاستعارية وخصائصها وأغراضها:

أ ـــ في شعر الغزل(المخمس والنصوص الغزلية الواردة بعده، يا ليل الصب، المعشرات):

الصور الممنوحة للنساء(شوادن، شوارد، رشا، ضبي، غزال، بدر التمّ، هاروت،...الخ).

وهي على العموم صور تقليدية متواترة في الشعر المشرقي، استلهمها الشاعر من بيئته الطبيعية وما تحويه من أشياء....

تجسيد الشاعر للهوى في ما يلي:

(الهوى طعام، مشروب، حلويات، نار جامحة،...الخ).

تشخيص الهوى في صورة إنسان:

(يطعن، يقتل، يختال،...الخ).

ب ـــ في شعر المدح:

تشخيص الزمان في صورة إنسان يغنّي فضائل الممدوح.

تشخيص الشمس في صورة امرأة ينكحها الممدوح.

ج ــ في شعر الرثاء(اقتراح القريح+ ذيل اقتراح القريح):

استحضر الشاعر مشبهات به عدّة ليستدلّ بها على المشبه المحذوف وهو(الابن)، نذكر منها:

الكواكب(هلال، نجم، قمر، بدر، شهاب، كوكب، فرقد، المشتري،...الخ).

الحيوانات والطيور(شبل، الطائر الذكي، صقر، أسد، غزال).

البيئة الطبيعية(غصن، روضة، زهر، الشمس).

كما استلهم الشاعر بعض الصور لنفسه(أسد، ليث)ولزوجته(الشمس)ولأعدائه(أفاعي،كلب، العاوي)، هذه الأخيرة كما نلاحظ قصد بها الاستهجان والذمّ.

هذا عن الاستعارات التصريحية، أما الاستعارات المكنية فقد تنوعّت بين التجسيد والتشخيص.

أ ــ القضايا المشخّصة:

الدّنيا، الزمان، الدّهر، الأيّام، الموت، السّماء، الجوّ، الأرض، المزن، الشمس، القمر، الصبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات.

ب ــ القضايا المجسّدة:

الدّنيا، الليل، المنايا ومرادفاتها "الحِمَام، الموت"، الصّبر، المجد، الأحزان، الثكل، النّائبات ومرادفاتها "الدواهي، الهموم، الحادثات، الخطوب".

2/1 الصورة حسب منهج عبد العزيز مصلوح(المأخوذ عن جورج لاندون):

تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي(فاعلية، مفعولية، اسمية، وصفية، إضافية، وأحيانًا يحدث الجمع بينها).

ــ النماذج المدروسة من اقتراح القريح هيّ التي تصدّرت بقية أجزاء المدوّنة من حيث احتواؤها على أكبر نسبة استعمال بـــ(324استعارة)، وكانت الاستعارة الفاعلية هي المتصدرة بـــ(130استعارة).

ــ المرتبة الثانية كانت للمعشرات بمجموع (130استعارة)، وتصدرت فيها الاستعارة الإضافية بـــ(58استعارة).

(أنظر جدول التصنيف التركيبي للاستعارة).

وتحدث هذه الاستعارات عمومًا عندما تتمّ عملية الإسناد بين وحدتين لغويتين تنتميان إلى حقلين دلالين متمايزين.

ــ جنوح الشاعر لصياغة الصورة الاستعارية قصد به إثارة شعور المتلقي بالدهشة والطرافة.

ـــ اعتماد الجمع بين الاستعارات كان بغرض رفع نسبة المفاجأة عند المتلقي نتيجة حدوث المفارقة الدلالية كما يذهب إلى ذلك سعد مصلوح.

2/ من منظور الحقول الدلالية:

أ/ بالنسبة للمعشرات:

ـــ كانت الصدارة للحقل الدلالي23والموسوم بـــ(أجزاء البدن ومتعلقاته، إنسان،...موجودات) حيث قُدِّر مجموع وحداته بـــ(32وحدة)، في حين تبوأ الحقل نفسه المرتبة الثانية من حيث تواتر الوحدات بمجموع(140مرّة)، وهذا يعكس تركيز الشاعر على جزئيات جسم المحبوب المفترض ووصفها.

ـــ تبوء الحقل الدلالي132 والموسوم بـــ(رغبة، انفعالي،...)المرتبة الأولى من حيث تواتر الوحدات بـــ (175 مرّة)، وهذا طبيعي لأنّ الحقل يضمّ الألفاظ الدّالّة على الوجدان والعواطف.

ـــ المرتبة الثانية من حيث مجموع الوحدات كانت لحقل(135)والموسوم بـــ(حزن، انفعالي، أحداث)، كما عادت المرتبة الثانية للحقل نفسه في تواتر الوحدات بـــ (70مرّة)، وهذا ما يعكس معاناة الشاعر لآلام الهجر والهوى، بينما نجد في ذيل ترتيب حقول المعشرات(المرتبة16) الحقل(24)الموسوم بـــ (نتاج الجسم، إنسان، حيّة، موجودات)بمجموع 6وحدات، في حين عادت المرتبة نفسها(16)لحقل(10)الموسوم بـــ (أنثى، عام، إنسان،...)في تواتر الوحدات المقدّر بـــ(23مرّة).

ب/ بالنسبة لذيل اقتراح القريح:

ـــ تصدّر حقل(135 حزن، انفعالي، أحداث)لبقيّة الحقول الدّلالية في مدونة ذيل اقتراح القريح واجتراح الجريح؛ سواء من حيث مجموع ألفاظ الحقل أو عدد مرات تواترها، وهذا طبيعي لأنّ المقام مقام حزن ومصيبة وانفعال ورثاء.

ـــ المرتبة الثانية في الألفاظ الأكثر ورودًا دلاليًّا كانت للألفاظ الدّالة على حقل (124، ديني، اتصالي، أحداث) بمجموع 45 لفظًا، والشاعر هنا كاشف عن ثقافته الدّينية يغترف منها لبناء نسيجه الشعري، ولهذا السبب كثرت الألفاظ الدّالة على العقيدة والدّين، فالشاعر من هول مصيبة فقد الابن، يركن إلى مولاه يناجيه ويترجاه أن يلحقه بفلذة كبده ويجمعه به، كما يبرز تشبع الفقيد بالنهل من منابع العقيدة.

ـــ مجموع الألفاظ الدّالة على الجسم وأجزائه احتلت الرتبة الثالثة في التدرّج الدلالي بـــ(38لفظًا)، و الثانية من حيث تواتر الألفاظ بـــ(97مرّة)، فالحصري يصف ويسرف في تعداد أجزاء جسم الابن، وأحيانًا أجزاء جسمه هو شخصيا (فالقلب تواتر 24 مرّة، عين:12 مرّة، جفون:4 مرات، طرف:4مرات...) فالشاعر يبدو متحسسًا لابنه العليل من خلال ملامح وجهه واصفًا لدم العلّة المتدفق من أنفه والمغطي لفمه ومقلتيه.

ـــ براعة الشاعر في تنويع المفردات، فهو يكشف عن ثروته اللغوية و يتخطّى بامتياز عراقيل القافية.

أخيرًا، نقول لعلّ هذا التحليل الأسلوبي لهذه المدوّنة المغربية يكون قد استكشف بعض خصائص الأدب المغربي والتي تقترب مع نظيرتها المشرقية، ومع هذا فهي تحمل مؤشرات وخصائص فردية خاصّة في المستوى الصوتي.

نسأل الله تعالى التوفيق والسداد.

➢المصادر و المراجع

القرآن الكريم،(القرآن الكريم، الآيات الممثّل بها منقولة من برنامج ورد في جهاز الإعلام الآلي).

المصادر والمراجع:

أ/ الكتب العربية:

ابراهيم رجب عبد الجواد:

/1 دراسات في الدّلالة والمعجم، دار غريب، د ط، 2001م.

الإبراهيمي خولة طالب:

/2 مبادئ اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، د ط، 2000م.

الأحمدي موسى بن محمّد:

/3 المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط2، 1969م.

الأنصاري جمال الدّين ابن هشام:

/4 مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك و محمد علي حمد اللّه، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ/2005م.

أنيس إبراهيم:

/5 أ/ موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، د ط، 1972.

/6 ب/ دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972.

بوحوش رابح:

/7 أ/ البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،1993.

/8 ب/التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم...، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1427هـ/ 2006م.

/9 ج/ الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، (نسخة مصوّرة) (د ط، د ت).

تبرماسين عبد الرحمان:

/10 العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2003م.

توامة عبد الجبار:

/11 زمن الفعل في اللغة العربية، قرائنه وجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية1994.

الجارم علي ومصطفى أمين :

/12 البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، د ط، د ت.

الجرجاني عبد القاهر :

/13 أ/ أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1419هـ/ 1998م.

/14 ب/ دلائل الإعجاز، موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر 1991م.

ابن جعفر قدامة أبو الفرج:

/15 نقد الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط، د ت).

حركات مصطفى:

/16 قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1989م.

حسام الدّين زكي:

/17 التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2000م.

حسّان تمام:

/18 أ/ اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط3، 1418ه/1998م.

/19 ب/ الخلاصة النحوية، عالم الكتب، ط1، 1420هـ/2000م.

حسن عباس:

/20 النّحو الوافي، دار المعارف، ط2، 1963م.

حماسة محمد عبد اللطيف:

/21 الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1410ه/ 1990م.

خان محمّد :

/22 لغة القرآن الكريم، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2004م.

خلدون بشير:

/23 الحركة النقدية على أيّام بن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر1981.

الخنساء:

/24 الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

الخولي محمد علي:

/25 علم الدّلالة(علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، دط، 2001م.

الخويسكي زين كامل و محمد مصطفى أبو شوارب:

/26 العروض العربي، صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001م.

داود محمد محمد:

27/ كمال اللغة القرآنية بين حقائق الإعجاز وأوهام الخصوم، دار المنار القاهرة، د ط، 2007م.

الدّاية فايز:

28/ جماليات الأسلوب(الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، دمشق، سوريا 1424هـ/ 2003م.

دبّة الطّيب:

29/ مبادئ اللسانيات البنوية "دراسة تحليلية ابستمولوجية"، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر 2001م.

الراجحي عبده:

30/ التطبيق النحوي. دار المعرفة الجامعية، ط2، 1420هـ/2000 م.

الرمّاني أبو الحسن علي بن عيسى:

31/ كتاب معاني الحروف، تحقيق: اسماعيل عبد الفتّاح شلبي، دار الشروق، جدّة، السعودية، ط2، 1401ه/1981م. (نسخة إلكترونية).

زكرياء ميشال:

32/ الألسنية علم اللغة الحديث "المبادئ والأعلام"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1403هـ/1983م.

الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد:

33/ أ/ أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1998م.

34/ ب/ تفسير الكشّاف، ترتيب وضبط: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1415هـ/1995م.

السامرائي إبراهيم:

35/ الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، ط3، 1403ه/1983م.

السّامرائي فاضل صالح:

36/ الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ/ 2000م.

السّد نور الدّين:

37/ الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر،

د ط، د ت.

السكّاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن عليّ:

/38 مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407ه/ـ1987م.

سليمان فتح الله أحمد:

/39 الأسلوبية، "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، القاهرة. 1425ه/ـ 2004م.

سويرتي محمد:

/40 النحو العربي من المصطلح إلى المفاهيم(تقريب توليدي و أسلوبي و تداولي)، أفريقيا الشرق، د ط، 2007م.

سيبويه(أبو بشر):

/41 كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د، ت).

الشاوش محمد:

/42 أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس "نحو النّص" ج1، جامعة منوبة، تونس كليّة الآداب، ط1، 1421ه /2001م.

شكري المبخوت:

/43 الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر وكليّة الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، ط1، 2006م.

الشنّاوي علي الغريب محمد:

/44 الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003.

الشوابكة محمد علي و أنور أبو سويلم:

/45 معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، 1991م.

شيخ روحه جمعة محمّد محمود:

/46 الصورة الفنية في مختارات البارودي (ملامحها وتطورها)، مكتبة بستان المعرفة، د ط، 2008م.

الصابوني محمّد علي:

/47 صفوة التفاسير، دار الجيل بيروت، ط8، 1415هـ/ 1995م.

الطرابلسي محمد الهادي:

/48 خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981م.

عاشور المنصف:

/49 بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كليّة الآداب منوبة 1991م.

عبادة محمد إبراهيم:

/50 الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.

عبد التواب صلاح الدّين:

/51 الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م.

عبد الجليل عبد القادر:

/52 المدارس المعجمية "دراسة في البنية التركيبية"، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1،1430هـ/ 2010م.

عتيق عبد العزيز:

/53 علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

العسكري أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل:

/54 كتاب الصناعتين، تحقيق وضبط: مفيد قميحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1404ه/1984م.

عصفور جابر:

/55 الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

عمر أحمد مختار:

/56 علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998م.

العمري محمد:

/57 أ/ تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990م.

/58 ب/ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، افريقيا الشرق.(د ط، د ت) (نسخة مصوّرة).

عيّاد شكري محمد:

/59 موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، ط1، 1968م.

الغرفي حسن:

/60 حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط 2001م.

ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا:

/61 معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، 1420هـ/ 1999م.

الفراهيدي الخليل بن أحمد:

/62 كتاب العين، مكتبة مشكاة الإسلامية، (نسخة إلكترونية للكتاب).

فضل صلاح:

/63 علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، دار الشروق، ط1، 1419ه/1998م.

قدور أحمد محمد:

/64 مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1416ه/ 1996م.

القرطاجنّي أبو الحسن حازم:

/65 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

القزويني جلال الدين محمد بن عبد الر حمن:

/66 الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، 1424هـ /2003م.

قصّار الشريف:

/67 حروف المعاني في القرآن الكريم، منشورات بغدادي، المكتبة الوطنيةط2، 1999.

القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق:

/68 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدّين عبد الحميد، ج1، مكتبة السعادة بمصر، ط3، 1383هـ/1963 م.

المبرد أبو العبّاس محمد بن يزيد:

/69 الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت ، د ط، د ت، ج1، 2.

المجذوب عبد الله الطيب:

/70 المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مكتبة السعادة بمصر، ط3، 1383هـ/ 1963م.

مرتاض عبد المالك:

/71 بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

المرزوقي، محمّد و الجيلاني بن الحاج يحي:

/72 أبو الحسن الحُصْري القيرواني، مكتبة المنار، تونس،1963.

المسدي عبد السلام:

/73 الأسلوبية والأسلوب، (نسخة إلكترونية).

مسعود زكيّة خليفة:

/74 الصورة الفنّية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1999م.

مصطفى إبراهيم وآخرون:

/75 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، القاهرة، 1380ه/1960م.

مصلوح سعد عبد العزيز:

/76 أ/الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1423ه/2002م.

/77 ب/في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1422هـ /2002م.

مطهري صفية:

/78 الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق2003م.

معلوف لويس:

/79 المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط18، 1965م.

ابن منظور:

/80 لسان العرب المحيط، إعداد و تصنيف: يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت،(د ط، د ت).

المهيري عبد القادر و آخرون:

/81 أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، ط2، تونس 1990م.

أبو موسى محمد محمد:

/82 أ/خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، ط6، 1425ه/ 2004م.

/83 ب/دلالات التراكيب "دراسة بلاغية"، مكتبة وهبة، ط3، 1425ه، 2004م.

مومن أحمد:

/84 اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، 2002م.

ناصيف إميل:

/85 أروع ما قيل في الرثاء، دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، د ت.

نحلة محمود أحمد:

/86 مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1408ه/1988م.

يعقوب إميل بديع:

/87 معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة (د ط، د ت).

ابن يعيش:

/88 شرح المفصّل للزمخشري، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/ 2000م.(نسخة إلكترونية للكتاب).

/89 قرص مضغوط بعنوان "إعراب القرآن الكريم".

/90 Encyclopédie universalise htm p (نسخة إلكترونية).

ب/ الكتب المترجمة:

أولمان سيفن Stephen Ullmann:

/1 أ/الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة وتعليق: محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

/2 ب/ دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط 12، د ت.

بليث هنريش Heinrich Plett :

/3 البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، د ط، 1999م.

ساندیرس فیلیWilly Sanders:

/4 نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/2003م.

سوسير فرديناند Ferdinand De Saussure:

/5 محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النّصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986م.

بن الشيخ جمال الدّين Jamal Eddine Bencheikh :

/6 الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م.

غيرو بيير Pierre Guiraud :

/7 أ/الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي،(نسخة إلكترونية)، (د ط، د ت).

/8 ب/علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1992.

كوين جون Jean Cohen :

/9 النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 2000م.

مارتيني أندري Andre Martinet :

/10 مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زبير، دار الآفاق(د ط، د ت).

مولينيه جورج Georges Molinié :

/11 الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1427هـ/ 2006م.

مونان جورج Geoges Mounin:

12/ مفاتيح الألسنية، تعريب: الطيّب البكوش منشورات سعيدان، الجمهورية التونسية، 1994، (د ط).

ج/الرسائل والمجلّات:

بسيسو عبد الرحمن:

1/ قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، فصول، مجلّة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، صيف 1997.

حجيج معمّر:

2/ أ/الأسلوب ومستويات تحليله، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باتنة، ع7، ديسمبر 2002م.

3/ ب/ الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع9، جانفي2004م.

عبد الله أحمد فتحي عبد الفتّاح:

4/ شعر الأحوص الأنصاري، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عاطف جودة مصر، جامعة عين شمس، كليّة الآداب، قسم اللغة العربية، 2004م.

عطيّة عبد الحميد عبد القادر:

5/ ديوان المثقّب العبدي، دراسة دلالية ومعجمية، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الصبور شاهين، جامعة القاهرة ،كليّة دار العلوم، قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، 1422ه/2001م.

علي سهام قنبر:

6/ خصائص الأسلوب في شعر الجواهري (دراسة تطبيقية)، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، 1423 ه/ـــ2002م.

ميهوبي الشريف:

7/ توكيد الجملة في العربية(مفهومه وأدواته)، مجلّة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع11، ماي، 1997م.

نصر الدّين صالح السيّد:

8/ شعر إيليا أبي ماضي: دراسة دلالية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب،

جامعة القاهرة، 1410ه/ 1990م.

الفهرس

فهرس موضوعات البحث

مقدمة..... أ،ب،ج،د
ـ

تمهيد

أوّلاً: الأسلوب والأسلوبية في الثقافتين العربية والغربية..... 6

1/ مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب 6

والغرب.....

2/ اتجاهات الأسلوبية..... 7

1/2 الأسلوبية التعبيرية..... 7

2/2 الأسلوبية النفسية..... 9

3/2 الأسلوبية البنيوية..... 13

4/2 الأسلوبية الإحصائية..... 15

3/ الأسلوبية وعلاقتها ببعض العلوم..... 16

1/3 الأسلوبية وعلاقتها باللسانيات..... 16

2/3 الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة..... 18

3/3 الأسلوبية وعلاقتها بالنقد الأدبي..... 18

ثانيًا: أبو الحسن الحصري القيرواني وشعره..... 19

1/ أبو الحسن الحصري (حياة الشاعر في سطور)..... 19

2/ شعر أبي الحسن الحصري..... 20

الفصل الأول: المستوى الصوتي

أوّلاً: الإيقاع(البحور وصورها)..... 26

1/ الدراسة الآنية..... 26

2/الدراسة الزمانية..... 30

3/ صور البحور..... 32

4/ القافية..... 40

5/الروي..... 43

ثانيًا: التشكيل الصوتي في مستوى المكونات المتممة..... 51

1/ظاهرة التصريع في المطالع..... 51

2/موسيقى المقاطع(التصدير و أشكاله)..... 52

3/استصحاب الدال دون المدلول (الجناس وأشكاله)..... 58
4/ الترصيع..... 72
ثالثًا/ المخمس (دراسة صوتية)..... 79
خلاصة الـــــــمستوى الصوتي..... 82
الفصل الثاني: المستوى النحوي
تمهيد..... 86
أوّلاً: المخمّـــــــــــــس.. 88
.....
خلاصة..... 116
ثانيا: قصيدة يا ليل الصبّ..... 118
خلاصة..... 129
ثالثا: المعشرات..... 130
خلاصة..... 154
رابعًا: اقتراح القريح..... 157
خلاصة..... 201
خامسا: ذيل الاقتراح..... 204
خلاصة..... 233
الفصل الثالث: المستوى الدّلالي
أوّلاً/ المستوى الدلالي من منظور أساليب التصوير..... 236
تمهيد (بين التشبيه والاستعارة)..... 236
1/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة التشبيهية..... 237
أ/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر الغزل 237
ب/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر المدح 239
ج/ مصادر الصورة التشبيهية في شعر الرثاء 240
د/ وحدات وأصناف التشبيه 243
2/ مصادر الشاعر في تشكيل الصورة الاستعارية..... 252
أ/مصادر الصورة الاستعارية في الشعر الغزلي..... 252

ب/ مصادر الصورة الاستعارية في شعر المدح..... 254
ج/ مصادر الصورة الاستعارية في شعر الرثاء..... 254
ج/1 التصريحية..... 254
ج/2 المكنية..... 256
3/تصنيف الاستعارة بحسب التركيب النحوي..... 258
خلاصة أساليب التصوير..... 264
ثانيًا/ المستوى الدلالي من منظور الحقول الدلالية..... 268
تمهيد..... 268
جدول أمثلة الحقول الدلالية..... 269
1/ الحقول الدلالية في المعشرات..... 273
خلاصة..... 303
2/ الحقول الدلالية في ذيل اقتراح القريح..... 306
خلاصة..... 358
مخطط الحقول الدلالية..... 360
الخاتمة..... **361**
المصادر والمراجع..... **373**
الفهرس..... **384**