جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كلية التربية
قسم اللغة العربية

"شعر محسن أبو الحَب الكبير ت ١٣٠٥هـ"

((دراسة لغوية))

رسالة تقدمت بها الطالبة

أديان فاضل محسن

إلى مجلس كلية التربية في جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / اللغة

بإشراف

أ . م . د . علي موسى عكلة الكعبي

١٤٤٣هـ ٢٠٢٢م

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ

وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي

بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة النمل: الاية ١٩)

إقرار المشرف

أشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **(شعر محسن أبو الحَبّ الكبير(ت ١٣٠٥ هـ) دراسة لغوية)** قد جرت تحت إشرافي في كلية التربية / جامعة ميسان كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / اللغة .

التوقيع:

المشرف: أ . م. د علي موسى عكلة

التاريخ:

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الدراسة للمناقشة

التوقيع:

رئيس قسم اللغة العربية:

التاريخ: / /٢٠٢٢

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا اطلّعنا على الرسالة الموسومة **بـ(شعر محسن أبو الحَبّ الكبير (ت ١٣٠٥ هـ) دراسة لغوية)** التي تقدّمت بها طالبة الماجستير(**أديان فاضل محسن**)، وقد ناقشناها في محتوياتها ، وفيما لها علاقة بها، ووجدنا أنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / اللغة، وبتقدير( ).

التوقيع :

الاسم:أ.م.د عبد الزهرة عودة جبر

(رئيساً)

التاريخ: / ٥ /٢٠٢٢

التوقيع :

الاسم:أ.م.د ظافر عبيس عناد

(عضواً)

التاريخ: / ٥ / ٢٠٢٢

التوقيع :

الاسم: م.د. محمد مهدي حسين

(عضواً)

التاريخ : / ٥ /٢٠٢٢

التوقيع :

الاسم:أ.م.د علي موسى عكلة

(عضواً ومشرفاً)

التاريخ: / ٥/ ٢٠٢٢

صدّقها مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

التوقيع :

عميد كلية التربية :

أ .د. هاشم داخل حسين

الإهداء

إلى:

على جانبيه من رُؤاك جلالـة ... وكلُّ فنـاء للـمُهاب مُـهاب

ومن حوله للـظّـامئينَ مـوارد ... تروّي وباب الاكرمين عباب

إذا رُدَّ في باب لغيرك مطلب ... ففي باب موسى لا يردُّ طلاب

يرحّب إن ضاقت رحاب لغيره ... فتوسع منه الوافدين رحـاب

وإن طاف فيه الذنب يغفر عنده ... ويمحى سؤال حـوله وعـتاب

منابع ريّـا عـند باب ابن جعفرٍ ... تـفـيض عـطاءً للـذين أنـابـوا

- **ديوان الوائلي ص ١٥١.**

إلى الإمام الصابر المحتسب المدافع عن رسالة جده والمناضل عن المستضعفين من أبناء أمّته، إلى المعذب في قعر السجون وظلم المطامير، إلى سيدي ومولاي موسى بن جعفر...

أهدي لك ثمرة جهدي المتواضع

الباحثة

شكر وتقدير

أحمدُ الله تعالى حمداً كثيراً طيباً مباركاً ملء السموات والأرض على ما أكرمني به من اتمام هذه الدراسة.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان إلى مشرفي الأستاذ المساعد الدكتور علي موسى الكعبي الذي رعى البحث مذ كان فكرة حتى استوى على سوقه وعلى صبره وتحمله عثراتي، ولم يدخر وقتاً وجهداً ومصدراً والذي حول الفشل إلى نجاح وبنى جسراً من المعرفة والنصيحة للوصول إلى ما وصلت إليه، أطال الله في عمره وجزاه الله عني خير الجزاء.

شكري إلى رئيس قسم اللغة العربية الاستاذ المساعد الدكتور علي عبد الرحيم المالكي على عطفه ورعايته الأبوية لنا.

شكري إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية على ما بذلوه من جهود للوصول إلى ما وصلنا إليه الآن.

شكري إلى الدكتور محمد عامر محمد على ما بذله من نصح وإرشاد.

شكري إلى من منحني المعرفة والنصيحة وأسهم في دعمي معنوياً وحول اليأس إلى أمل مقرر قسم اللغة العربية الدكتور محمد مهدي الساعدي.

شكري إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين على ما بذلوا من جهد في قراءة هذه الرسالة.

شكري إلى الدكتور علي آل جليهم الذي ساعدني ووقف إلى جانبي بعلمه.

شكري إلى الأصدقاء في الدفعة الرابعة الذي بتعاونهم وصلنا إلى ما وصلنا إليه .

شكري إلى الصديقة ريهام التي وقفت بجانبي ولم تتركني لحظة.

شكري إلى الذي حمّلتُ على كتفيه المصاعب وكان لي سنداً بعد الله دمتَ لي فخراً أخي عباس.

وأخيراً وصولي إلى هذا المكان بفضل أمي وأبي بعد الله ويعجز الكلام ويجف القلم عن كتابة عبارات الشكر ومهما فعلت لا أوفيهم حقهم.

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضـــــــــــــــــــــــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	أ-د
مدخل تعريفي	١-٥
حياة الشاعر	٢-٥
الفصل الأول المستوى الصوتي	
توطئة	٧
المبحث الاول : المستوى الصوتي الخارجي	٨- ٢٥
اولا : الوزن	٨- ١٧
ثانيا : القافية	١٨-٢٥
المبحث الثاني : المستوى الصوتي الداخلي	٢٦- ٣٩
أولا : صفات الاصوات	٢٦- ٣٣
الجهر	٢٧-٢٨
الهمس	٢٩-٣٠
التفخيم	٣٠-٣١
الترقيق	٣١-٣٣
ثانيا : التكرار	٣٣- ٣٦
ثالثا : الجناس	٣٦-٣٨
رابعا : الطباق	٣٨-٣٩
الفصل الثاني المستوى الصرفي	
توطئة	٤١-٤٢
المبحث الاول : ابنية الافعال	٤٣- ٥٠

الموضـــــــــــــــــــــــــــــــوع	الصفحة
أبنية الفعل الثلاثي المجرد	٤٤- ٤٥
أبنية الافعال الثلاثية المزيدة	٤٥-٤٩
بنية الفعل الرباعي المجرد	٤٩
بنية الفعل الرباعي المزيد	٥٠
المبحث الثاني : ابنية المشتقات	٥١- ٥٧
اسم الفاعل	٥١-٥٣
صيغة المبالغة	٥٣-٥٤
اسم المفعول	٥٥-٥٦
الصفة المشبهة	٥٦-٥٧
المبحث الثالث : أبنية الجموع	٥٨- ٧٠
اولا : جمع التصحيح	٥٩-٦٢
ثانيا : جمع التكسير	٦٣-٧٠
الفصل الثالث المستوى التركيبي	
توطئة	٧٢-٧٣
المبحث الاول : الأساليب الطلبية	٧٤-٩٧
أولا : الاستفهام	٧٤-٨٥
ثانيا : الأمر	٨٥-٩٢
ثالثا : النداء	٩٢-٩٧
المبحث الثاني : الانزياح التركيبي	٩٨-١٢٨
توطئة	٩٨-٩٩
أولا : الحذف	٩٩-١٠٢
ثانيا : التقديم والتأخير	١٠٢-١٠٦
ثالثا : الفصل والوصل	١٠٦-١١٠

الموضـــــــــــــــــــــــــــــــوع	الصفحة
الفصل الرابع المستوى الدلالي	
توطئة	١١١
المبحث الأول : العلاقات الدلالية	١١٢- ١٢١
أولاً : الترادف	١١٢-١١٥
ثانياً : المشترك اللفظي	١١٥-١٢١
المبحث الثاني : الانزياح الدلالي	١٢٢-١٣٥
أولاً : التشبيه	١٢٢-١٢٦
ثانياً : الاستعارة	١٢٦-١٢٨
ثالثاً : الكناية	١٢٩-١٣١
الخاتمة	١٣٢-١٣٤
قائمة المصادر والمراجع	١٣٥- ١٤٧
الملخص الانكليزي	A-D

المقدّمـــــــــة

المقدمة

الحمد الله الذي اختار من عباده أقواماً شرفهم بحمل كتابه وأوجب عليهم العمل بما فيه والصلاة والسلام على نبيه المصطفى الصادق الأمين وعلى آله وصحبه ومن تبعه واهتدى بهديه إلى يوم الدين.

وبعد...

يُعد الشاعر محسن محمد الحائري أبو الحَبّ الكبير واحداً من الشعراء العراقيين في العصر الحديث في القرن التاسع عشر، الذي بزغ شعره في حب الإمام الحسين (عليه السلام)، بما أوتي من قريحة خصبة، وعاطفة متأججة، وجاء هذا البحث لدراسة النص الشعري ، إذ تهدف هذه الدراسة إلى رصد البنى اللغوية في النص مما اكسبته مكانة أدخلته في حيز الإبداع والتميز.

وقد جاءت هذه الدراسة متساوقة بين النظرية والتطبيق في استخراج الدلالات النصية التي اعتمدت على المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي من خلال تفكيك النص الشعري واكتشاف المنطلقات الفكرية والثقافية التي انطلق منها الشاعر ومدى قدرته على التأثير في المتلقي.

وقد سبقت هذه الدراسة بدراسات أخرى كان من أبرزها:

١- الدراسات اللغوية في نهج البلاغة: دراسة في المنهج والتقويم ، أطروحة دكتوراه أحمد حسين عبد السادة الجحشي إشراف د.سامي علي جبار المنصوري، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية ٢٠١٤.

٢- الأبنية الصرفية في السور المدنية " دراسة لغوية دلالية " رسالة ماجستير عائشة محمد سليمان قشوع، إشراف د.أحمد حسن حامد، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية- نابلس – فلسطين ٢٠٠٣ .

٣- المستويات الغوية في سورة يس "دراسة تطبيقية" رسالة ماجستير مزنة عبد الرحمن الشيخ عبد الله إشراف د. سيف الدين علي بن علي بن محمد جامعة الجزيرة كلية التربية – حنتوب فسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ٢٠١٧.

أما الدراسات السابقة لشعر أبي الحَبّ فكان أبرزها:

١. ديوان محسن أبو الحب الكبير "دراسة موضوعية فنية" للباحثة رواية محمد هادي حسون، رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية التربية جامعة كربلاء ٢٠١٠م.
٢. شعر محسن أبو الحَبّ "دراسة في اتجاهاته وخصائصه الفنية" للباحثة مروة صباح مال الله رسالة ماجستير في كلية التربية للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة كربلاء ٢٠٢٠.
٣. الأساليب الانشائية في ديوان محسن أبو الحَبّ الكبير" دراسة تركيبية دلالية "رسالة ماجستير زينة جودة حسين الفتلاوي، إشراف د.فلاح رسول حسين، جامعة كربلاء ٢٠٢٠.

حيث اعتمدت الدراسة على إنتاج التحليل الغوي للنص الشعري، واستخراج قيمته ومنزلته سواء على المستوى الصوتي، أم الصرفي، أم التركيبي، أم الدلالي، واقتضت طبيعة الدراسة أن يكون البحث على أربعة فصول، ومقدمة وتمهيد تناولت فيه نبذة عن حياة الشاعر، وتعقبها خاتمة ضُمِّنت أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، تليها قائمة المراجع والمصادر التي استقى البحث منها مادته ، أما الفصل الأول فقد وسمته بـ**(المستوى الصوتي)** متضمنا مبحثين كان الأول مختصا ببيان المستوى الصوتي الخارجي ، فكانت الأوزان هي البنية المحورية الأولى لدراسة النص الشعري، فاستعرضت أهم الأوزان الشعرية التي تناولها الشاعر في ديوانه، أما المبحث الثاني فقد تضمن الحديث عن المستوى الصوتي الداخلي، فوقفت فيه على صفات الأصوات، والتكرار، والجناس، والطباق التي استطاعت أن تعكس قدرة الشاعر، وتميزه في إبراز قدرته الشعرية .

أما الفصل الثاني فقد وسمته بـ **(المستوى الصرفي)** وكان على ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول أبنية الأفعال وصيغها المجردة والمزيدة بأنواعها لتبيان قدرتها على اظهار

حركة التواصل بين الذات والمتلقي، أما المبحث الثاني فجاء بعنوان أبنية المشتقات لما لها من علاقة وطيدة في إدراك المعنى المراد الوصول إليه، بما في النص من مشتقات (اسم الفاعل، وصيغة المبالغة، واسم المفعول، والصفة المشبهة) ومعرفة سياقاتهم في النص الشعري، أما المبحث الثالث فجاء بعنوان أبنية الجموع فقد جاء بديوان الشاعر بأنواعه الثلاثة (جمع المذكر السالم، ، وجمع المؤنث السالم، وجمع التكسير).

أما الفصل الثالث فقد وسمته بـ **(المستوى التركيبي)** وركزت فيه الباحثة على قيمة المنهج الأسلوبي في اكتشاف الدلالات التي لا تظهر إلا بالنظر إلى بنية العمق، وقد اشتمل الفصل على مبحثين، تناولت في المبحث الأول الأساليب الطلبية بما فيها (الاستفهام، والأمر، والنداء)، أما المبحث الثاني فكان بعنوان الانزياح التركيبي بما فيها (الحذف، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل).

أما الفصل الرابع فقد وسمته بـ**(المستوى الدلالي)** التي تقوم على التعمق في النص لمعرفة دلالاته، وقد اشتمل الفصل على مبحثين، تناولت في المبحث الأول (العلاقات الدلالية) بما فيها (الترادف، والمشترك اللفظي)، أما المبحث الثاني فكان بعنوان (الانزياح الدلالي) بما فيه (التشبيه، والاستعارة، والكناية).

اما أهم المصادر التي اعتمدتُ عليها، فمنها، الكتاب لسيبويه، والخصائص لابن جني،و دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وشرح المفصل لابن يعيش، والأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، ودراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر، وجواهر البلاغة في معاني البيان والبديع للسيد أحمد الهاشمي وغيرها.

وفي الختام لا يسعني إلا أن اتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور علي موسى الكعبي، لما بذله من رعاية، وتوجيه، وإرشاد، والأخذ بيدي في طريق البحث فمنحني من وافر علمه، وذلل أمامي كثيراً من الصعاب التي اعترضتني، فكان لي عوناً طوال مدة كتابة الرسالة، فجزاه الله عني خير الجزاء داعية له أن يحفظه الله لأهل العلم وطلاب المعرفة.

الباحثة

مدخل تعريفي

حيـــــــاة الشـــــاعـــــــر

مدخل تعريفي

حيـــــــــاة الشـــــــــاعـــــــر

أولاً- حياة الشاعر وسيرته :

مُحسن محمد الحائري عربي الأصل حائري المولد والمسكن والمدفن، وهو من العوائل العريقة المشهورة والمعروفة في كربلاء انتقل قادتها في مطلع القرن الثاني عشر الهجري من الحويزة إلى كربلاء[١]، وقد نبغ العديد من الخطباء والأدباء من هذه الأسرة العريقة، فهذه الأسرة هي وجه مهم من وجوه المجتمع الكربلائي وكان لها دور في نشاط المدينة الثقافي، والسياسي، والديني، والاجتماعي[٢].

وكان لكربلاء بما امتلكت من معاني روحية سامية، وقيم ومثل أخلاقية قل نظيرها في التاريخ العديد من الأسر الزاحفة نحوها بهدف الزيارة أو السكن بجوار قبر الإمام الحسين(عليه السلام) فضلاً عن سعيهم للتزود العلمي والديني أو الاثنين معاً، مما أدى عبر تاريخ كربلاء الحضاري إلى ظهور أسر علمية بقي أفرادها بهذه المدينة جيلاً بعد جيل ينقلون معهم التراث الفكري والعلمي والأدبي للآباء والأجداد، ويحافظون على طابع أسرهم العلمي ومسلكها الروحي[٣].

ومن هذه الأسر أسرة أبي الحَبّ التي استوطنت مدينة كربلاء في القرن الثاني عشر الهجري، وهي تنتسب لقبيلة(آل خثعم) التي كانت تقطن الحويزة، واشتهر أفرادها بالفضل، والأدب، ونظم الشعر[٤].

---

(١) ينظر: البيوتات الأدبية في كربلاء خلال ثلاثة قرون، موسى إبراهيم الكرباسي: ٢١.

(٢) ينظر: عشائر كربلاء وأسرها، سلمان هادي آل طعمة: ٢/ ٣٣١.

(٣) ينظر تاريخ الحركة العلمية في كربلاء، نور الدين الشاهوردي: ٢١٦، ٢١٧.

(٤) المصدر نفسه:١٧

ومن أعلامهم البارزين بالخطابة والشعر الشيخ محسن بن الحاج محمد أبو الحب الذي ولد في كربلاء ونشأ فيها وترعرع[١].

وقد اختلف في سنة ولادته فمنهم من ذكر أنها سنة (١٢٣٥هـ)[٢] ؛ وقيل إنها سنة (١٢٤٥هـ)[٣]، وقد رجَّح محقق ديوانه وقريبه الدكتور جليل أبو الحب أنها سنة (١٢٢٥ هـ) الموافق (١٨٠٤ م)[٤]، ويعود سبب تلقيبه بـ(أبي الحَبّ) بفتح الحاء إلى انه ابتلي بمرض السعال وضيق الصدر، فعمل له بعض الأطباء حباً يهون عليه ما كان يجده من ألم المرض فكان يحمله معه ويعطي منه من ابتلي بذلك الداء فعرف بـ(أبي الحب)[٥]، وقيل على سبيل الظن: إن أحد أجداد هذا الرجل كان من تجار الحبوب ومختص ببيع نوع معين منها مما أدى ذلك إلى اكتسابه هذا اللقب[٦].

وفي العصر الحديث اطلق بعضهم لقب "الشاعر الرسالي" بصفته خطيباً حسينياً اما لقب(الكبير) فأطلق عليه للتفريق بينه وبين حفيده الشاعر الشيخ محسن أبو الحب الصغير، وهذا اللقب أطلق عليه بعد وفاته حينما بزغ نجم حفيده في سماء الشعر والخطابة كجده الكبير[٧].

أما فيما يتعلق بعلمه وأدبه فكان ذا فطنة، ونباهة، ورغبة شديدة في حضور محافل الفضل والأدب، وصقل موهبته بالتردد إلى مجالس شيوخه ليقطف من أزهار أحاديثهم،

(١) ينظر: معجم خطباء كربلاء: ٢٤٧، وتاريخ الحركة العلمية في كربلاء:٢٣٦.

(٢) تاريخ الحركة العلمية في كربلاء:٢٣٦.

(٣) البيوتات الأدبية في كربلاء: ٢٧، وديوان ابو الحب الكبير: ٧ .

(٤) ديوان الشيخ محسن ابو الحب الكبير: ١٣، ١٤.

(٥) المصدر نفسه: ١١- ١٨.

(٦) ينظر: الحركة الأدبية المعاصرة في كربلاء: ٢١.

(٧) ينظر: البيوتات الأدبية في كربلاء: ٢٧.

ويجني من ثمر علمهم، ويتلقف ما ينثرون حتى ناهز الثلاثين، وإذا به نبغ في الشعر وبرز في الخطابة، ومن هؤلاء الحاج جواد بدقت (ت ١٢٨١هـ)، والحاج محمد علي كمونة (ت ١٢٨٢هـ) والشيخ عمران عويّد وغيرهم[١].

ويغلب على شعر الشاعر النزعة الدينية ويكاد أغلبه في رثاء الإمام الحسين(عليه السلام) وآل الحسين(عليهم السلام) فهو يعد من أدباء الحسين[٢].

أما وفاته فقد ذكر أنها كانت في العشرين من شهر ذي القعدة ليلة الاثنين سنة (١٣٠٥ هـ) الموافق (١٨٨٤ م)، ودُفن إلى جوار مرقد السيد إبراهيم المجاب في الروضة الحسينية المطهرة، وعمره حين ذاك ثمانون سنة[٣].

ثانياً - منزلته الأدبية:

حظي شاعرنا بمنزلة أدبية متميزة في عصره فقد ذكره كثير من المؤلفين وأصحاب التراجم، وأكدوا على موهبته الشعرية والخطابية فقد كان خطيباً وشاعراً متمكناً في كليهما، ذكره صاحب كتاب أعيان الشيعة بقوله: "أحد الأدباء الوعاظ الذاكرين للشهيد في كربلاء المشهورين وله قراءات مشهورة في ذكر مصيبة الإمام الحسين(عليه السلام)..."[٤].

ولفظة (القراءات) تعني أطوار النعي التي كان يستعملها في مجالس العزاء الحسيني. وقال فيه صاحب معارف الرجال انه "كان فاضلاً أديبا بحاثة ثقة جليلا، ومن عيون الحفاظ المشهورين والخطباء البارعين، له القوة الواسعة في الرثاء والوعظ والتاريخ، وكان راثياً لآل رسول الله(صلى الله عليه وآله وسلم) وشاعراً مجيداً، حضرت مجلس قراءته فلم أرَ أفصح

---

(١) ينظر: ديوان الشيخ محسن أبو الحب الكبير: ١١.

(٢) ينظر: تاريخ الحركة العلمية في كربلاء: ١٣٦.

(٣) ينظر: أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين: ٤/ ٢٠٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢٠٢/٤.

منه لساناً ولا أبلغ منه أدبا وشعراً"[١]، وقال فيه صاحب البيوتات الأدبية في كربلاء ما نصه: "شاعر شغل الأوساط الأدبية صيته، وعم المجالس العلمية ذكره، وطبقت أرجاء المدينة شهرته شاعر بارز و واعظ قدير.. حيث قال: إنّه شاعر المأساة، أوقف شاعريته على تصوير معركة الطف المشرفة تصويراً رائعاً ورهن نفسه على أن يكون القيثارة الخالدة؛ لأن يرنم وقائع البطولة والبسالة التي كشفت عنها أرض الدماء الزكية فقد راح المولعون بهذا النهج من خطباء وشعراء يتغنون بغرر قصائده ويعقدون الأندية والمجالس رغبة منهم في ترديد هذه الألحان وتمجيداً بذكرى أبي الشهداء وإعجابا بمعاني الفداء وستظل هذه القيثارة موئل عشاق الطفوف"[٢].

ووصفه صاحب معجم رجال الفكر والأدب بأنه "فاضل أديب وخطيب شهير وشاعر لا يشق له غبار، أحد شعراء كربلاء وحفاظها المشهورين في عصره "[٣].

ومما تقدم نلمس المنزلة الكبيرة العظيمة التي تمتع بها شاعرنا الشيخ محسن أبو الحَبّ الكبير بين أبناء عصره، فكان خطيباً بارعاً وشاعراً مبدعاً، وكشف ذلك عن أمكانات لغوية وكذلك فكرية صقلت مواهبه ولفتت إليه الأنظار، وكان قدوة يقتدي به معاصروه من الأدباء والخطباء.

---

(١) معارف الرجال: ١٨١/٢- ١٨٢.

(٢) البيوتات الأدبية في كربلاء: ٢٧.

(٣) معجم رجال الفكر والأدب في كربلاء: ١٧٨.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

الفصل الاول

المستوى الصــوتي

توطئة:

تُعد الدراسة الصوتية من أهم المرتكزات الأساسية للدخول للنص الأدبي، وبداية الولوج إلى دواخله وأعماقه، وعلى هذا "يعد المبحث الصوتي الخطوة الأولى للدارس اللغوي؛ لأن الصوت أصغر وحدة في اللغة"(١)، وقد اهتم المحدثون بدلالة الصوت وأثره البالغ في المتلقي بما يتخلله من إيقاعات خارجية وداخلية، لتعطي للمتلقي إحساساً بالفرح، والسرور، أو الحزن، أو الألم، وينقسم المستوى الصوتي في الشعر إلى المستوى الصوتي الخارجي التي يكونها الوزن والقافية، إذ أشار قدامة بن جعفر إلى هذين المصطلحين في حديثه عن الشعر بأنَّه "قول موزون مقفى يدل على معنى"(٢)، والمستوى الداخلي الذي يقوم على عدة ظواهر كالطباق، والجناس، والتكرار.

يرى ياكوبسن أن أكثر الانفعالات تظهر في المادة الصوتية " فالقدرة التعبيرية للقول الانفعالي يتم الوصول إليه عن طريق استغلال الفوارق الصوتية الموجودة في اللغة إلى اقصى درجة" (٣).

(١) اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، محمد خان: ٦٥ .

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ١٥.

(٣) نظرية البنائية، صلاح فضل: ٨٣ .

المبحث الأول

المستوى الصوتي الخارجي

أولاً- الـــــــــــوزن:

يُعد الوزن أهم مقومات النص الشعري كما يقول ابن رشيق "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"(١). فالخطاب لا يكون شعراً إلا أنْ "يكون له وزن وقافية "(٢)، فهو الذي يجعل للنص الشعري خصوصية تميزه عن النص النثري، ويمكن القول بأنَّ "الوزن يحدث تغييراً في نظام الشعور"(٣)؛ لأنَّ الشاعر عندما يختار وزناً معيناً يكون هذا نابعاً من ذوقه، وللوزن أهمية كبيرة في ترابط الكلمات فيما بينها، لأنَّ "الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات مِنْ أنْ يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"(٤).

وقد اختلفت الآراء في مسألة الربط بين الوزن والغرض الشعري(٥)؛ لذلك فـ"إنَّ القدماء من العرب لَم يتخذوا لكلِّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً، أو بحراً خاصاً مِنْ بحور الشعر القديمة. فكانَوا يمدحون، ويفاخرون، ويتغزلون في كلِّ بحور الشعر، وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل، والبسيط، والخفيف، والوافر، والكامل، ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل، والطويل، والبسيط، والسريع، والخفيف"(٦).

---

(١) العمدة، ابن رشيق القيرواني: ١٣٤/١ .

(٢) المصدر نفسه: ١٥١/١ .

(٣) مبادئ النقد الأدبي، أ. رتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي: ١٩٩ .

(٤) المصدر نفسه: ١٩٤.

(٥) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ألفت محمد :٢٣١، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس : ١٧٥ – ١٧٦ .

(٦) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٤٤١.

فالوزن الشعري صناعة؛ لذا كان وجوده في الشعر جالباً للموسيقى المؤثرة في المتلقي للنص الشعري فهو "في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً وطلاوة (...) ليس الوزن الشعري مجرد علبة مذهبة أو مفضضة توضع فيها هدية الحلوى حتى تزيد من بهجة الهدية دون أنْ يكون لها أثر في طعم ما تحتويه. بل هو ما رأينا من ضرورة يقوم أساسها على حقيقة جذرية في صميم التكوين والسلوك البشريين"[١]، وقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى أنَّ القول لا يكون شعراً إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن[٢].

وقد اتسعت التجربة الشعرية للشاعر محسن أبو الحَبّ لتشمل أغلب البحور الشعرية مثلما مبين في الجدول الآتي[٣]:

ت	اسم البحر	عدد الاستعمال	النسبة المئوية
١	**البحر الكامل**	**٢٤ قصيدة**	**%٢٩**
٢	**البحر الطويل**	**٢٠ قصيدة**	**%٢٤**
٣	**البحر البسيط**	**١٩ قصيدة**	**%٢٣**
٤	**البحر الوافر**	**٦ قصائد**	**%٧**
٥	**البحر الخفيف**	**٦ قصائد**	**%٧**
٦	**البحر المتقارب**	**٥ قصائد**	**%٦**
٧	**بحر الرجز**	**٢ قصيدة**	**%٢**
٨	**البحر السريع**	**٢ قصيدة**	**%٢**

- **البحر الكامل:** شكل هذا البحر نسبة(**٢٩%**) من شعر الشاعر بتفعيلاته.

(١) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي : ٣٧.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد: ٢٣١.

(٣) سيكون مدار الحديث والاستشهاد على البحور التي شكلت ظاهرة في شعر ابو الحب.

(مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن).

يُعد هذا البحر من "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله . إنْ أُريد به الجد . فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله أن اريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلواً مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً "[١]، وإن هذا البحر يشمل بحرين صافيين "متفاعلن" عندما يدخل عليه زحاف الحذف يصبح "مُتْفاعلن" = "مُسْتفعلن" بحر الرجز، وله إمكانية التعبير ونقل المشاعر بكل التفاصيل، وهذا يتناسب مع واقعة الطف التي عادة ما يكون الشعر فيها قائماً على نقل تفاصيل الواقعة وتصوير الأحساس، وممَّا جاء في شعر محسن أبو الحب الكبير قوله في رثاء الإمام الحسين(عليه السلام)[٢]:

[الكامل]

يـا عيـدُ أنتَ لغيرِ قلبي عيدُ	**وسـوايَ فيكَ للبسهِ التجديدُ**
أو ما تراني قد طويتُ عن الهنا	**كشحاً ومال إلى العنا لي جيدُ**
وزجرتُ عن دارِ السرورِ ركائبي	**بحشاشةٍ ما مسّها تبريدُ**
أغدو على العيشِ الرغيدِ مُداوماً	**وأروح يطربُ سَمعي التغريدُ**
هيهات ما هذا شعاري وإنَّما	**أنا نائحٌ وليَ المناحُ عضيدُ**
فإذا تَراني جالساً في محفل	**فاعلم بأنِّي للعزا مَعدودُ**

استعمل الشاعر هذا البحر لكونه يفي بالغرض " ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين، ويجود في الخبر أكثر من الانشاء، وهو إلى الشدة اقرب منهُ إلى الرقة"[٣].

(١) المرشد إلى فهم اشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب: ١/ ٣٠٢.

(٢) الديوان: ٦٤.

(٣) بحور الشعر العربي، غازي يموت: ٩١.

ممَّا يترك أثراً واضحاً عند المتلقي كونهُ "مِنْ النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور"(١)، لذلك أكثر من استعماله في غرض الرثاء لجزالته وقدرته على إظهار المشاعر المتأججة وعكس صورة الذات وتألمها، ومن ذلك قوله في قصيدة يصف فيها مصاب ال البيت(عليهم السلام) وما حل عليهم في الطف، ومطلعها(٢):

ما أوقدت ذات اللمى مصباحها إلا لتحكم في القلوب جراحها

إذ يقول فيها(٣):

[الكامل]

لاحت لآدم لمحةٌ من ضوئها فجلا بها عشواءه واراحها

وأصاب نوحَ من سناها لمعة كفيت سفينته بها ملّاحها

وبها الخليل دعا خليلا بعدما أسقته من أصفى الموارد راحها

ورأى ابنُ عمران ضياها ليلة فكسته ايدي الاصطفاء وشاحها

وبها غدا قلب المسيح متيماً فلذاك هام ولم يزل سيّاحها

ما بالها مقروحة أجفانها تبدي العويل غدوها ورواحها

يلاحظ أن الوزن جاء بتفعيلاته المعروفة (متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن) التي تحمل منطقاً زمنياً متوازناً، انعكس على النص مما أعطاه نغمة إيقاعية حادة ومؤثرة في المتلقي، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله؛ لأن "عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوقا مع العنصر الإيقاعي"(٤).

---

(١) المرشد إلى فهم اشعار العرب: ١ / ٢٦٤.

(٢) الديوان: ٦٢.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣.

(٤) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: ١٢٤.

أما البحر الآخر الذي استعمله الشاعر بكثرة فهو البحر الطويل حيث استعمله بنسبة **(٢٤%)** وتفعيلاته**(فَعُولُنْ مَفاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيلُنْ).**

إنَّ هذا البحر "يناسب أكثر الحالات والمعاني"[١]، حيث يُعدّ مِنْ "أعظم البحور أبهة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة "[٢]، وسُمي بالطويل؛ لأنَّه "طال بتمام أجزائه، فلم يستعمل مجزوءاً، ولا مشطوراً، ولا منهوكاً"[٣]، ويلحظ في هذا البحر الجد والجلالة والنبالة والعمق والفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس واستثارة الخيال وتخير المعاني، ففي ذكر أيام الطف وأحزانها، يستنهض الشاعر الهمم بخروج إمامنا الحجة، فيقول[٤]:

[الطويل]

مَتى تدركُ الثأرَ الذي أنتَ طالِبهُ ... متى تملكُ الأمرَ الذي أنتَ صاحبُهْ

لَقدْ مَلأَ الدُنيا سناكَ وَلم يلحْ ... لعيني يوما من جَبينك ثاقبُهْ

أفي كُلِّ يوم فاجر أو ابن فاجر ... يحكمُ فينا بادياتٌ معايبُهْ

تَروحُ بِكَ الدُنيا وَتَغْدو منيرةً ... وَيَملكُها مَنْ ليسَ تخفى مثالبُهْ

وَسَيفكَ مَسنونٌ وَجَأشكَ ثابتٌ ... وسيبكَ لا ينفكُّ تَهمي سَحائبُهْ

مَضى وَمَضى جيلٌ وجيلٌ ولم نَفُز ... برؤياكَ يا مَنْ لا تُمَلُّ مَواهبُهْ

إنَّ استعمال الشاعر للبحر الطويل في هذا النص الشعري الذي هو جزء من قصيدة طويلة يصف فيها حال أئمتنا وهم يتساقطون شهداء على إيدي بني أمية ويحث على الأخذ بثأرهم، وجعل انطلاقته عبر الصيغ الفعلية التي احتشدت في النص، فالأفعال (تدرك، تملك،

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٢٣٨ .

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان: ٣٦٢/١.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣.

(٤) الديوان: ٥٢- ٥٣.

ملأ، يلح، يحكم، يروح، تغدو، يملك، ينفك، تهمي، مضى، تمل) من شأنها أن تجعل المتلقي يستحضر تلك اللحظات في خياله، فهي بمثابة صرخة لاستنهاض الأمة وإمام العصر والزمان للخروج وإدراك ثأر آل الرسول؛ ولذلك اختار الشاعر هذا البحر للتعبير بوساطته عن كل هذه المعاني لأنَّهُ؛ "أعمر البحور بالنغم وأصلحها للتعبير عن الكلام القوي الجزل"(١).

أمّا في غرض الرثاء فكانَ الشاعر معبراً عن حزنه بألفاظ أتاح لها هذا البحر التعبير عَنْ الحزن العميق الذي يحس به الشاعر تجاه المرثي وهذا واضح في قوله بقصيدته التي أنشأها في رثاء علي الأكبر بن الإمام الحسين (عليه السلام) (٢):

[الطويل]

فَدَيتُكَ كَيفَ الصبرُ بعدَكَ يُحملُ ... وَأنتَ قَتيلٌ ثُمَّ مِثلُكَ يُقْتلُ

عَجِبْتُ وَما الأيام إلا عَجائب ... وَأَوْلى جميعِ الناسِ بالناسِ يُخذلُ

يُنادي فَلَمْ يُسمعْ وَيَدعو فَلَمْ يُجِبْ ... وَتُلْغى وَصايا اللهِ فيهِ وَتُهمَلُ

ألا لعن الجيل الذي بِقتاله ... تَولعَ ما أشقاهُ لو كانَ يَعْقِلُ

عَجِبتُ لقومٍ قابَلوكَ بِعَزمِهِم ... وعَزْمُكَ مِنهُ كلُّ طودٍ يُزلزَلُ

لقد اتكأ الشاعر على الفعل المضارع كثيراً في النص (يحمل، يقتل، يخذل، ينادي، يدعو، يجب، تلغى، تهمل، تولع، يعقل، يزلزل) الدال على استمرارية الحدث، إذ أراد الشاعر أن يربط متلقيه بالأحداث والمصائب التي حلت بالإمام الحسين (عليه السلام)، فكانَ للطويل بتفعيلاته الأثر البالغ في اظهار المعاني التي أراد الشاعر ابرازها، ما جعله يستحضر الحالة المأساوية التي حلت بالإمام وأصحابه بسبب الغدر والخذلان.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٤٨/١.

(٢) الديوان: ١٣٠.

وقد كانَ للبحر البسيط بتفعيلاته **(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)**، حظٌ في ديوان الشاعر محسن أبو الحب، وقد جاء بنسبة **(٢٣%)**، وهو لا يختلف كثيراً عَنْ البحر الطويل، وابن رشيق القيرواني يذكر رأي الخليل في سبب تسُميته البسيط بسيطاً قائلاً: "لأنَّهُ انبسط عَنْ مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن، وقيل: سُمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه "[١]، ومِنْ استعمالات هذا البحر قول الشاعر في مديح الإمام علي (عليه السلام)[٢]:

[البسيط]

يا سيداً في الورى أعْيتْ مَناقبُه ... عَنْ أنْ تحيطَ بها الكتّابُ والكتبُ

تُحصى الرمالُ وَتُحْصى كُل نابتةٍ ... في الأرضِ حتى رذاذُ القطر يَنحسبُ

إلّا معاليك لا تُحصى وإنْ جَحَدتْ ... لأمّ جاحدها الويلاتُ والحِربُ

كانَعم الله لا يسطيعُ حاسبُها ... لَها حساباً وإنْ مُدّت لَهُ الحقبُ

لكِنْ أقولُ ثلاثاً: عِشرُ واحدةٍ ... منها تضيقُ به الأقطارُ والشُّهُبُ

كَفاكَ أنَّكَ للمختارِ دونَهَم ... أخٌ وللحسنينِ الأحسنينِ أبُ

استعمل الشاعر البحر البسيط ، إذ يمتاز هذا البحر مثلما وصفه الدكتور أميل يعقوب أنَّهُ "من البحور الطويلة التي يعمد اليها الشاعر في الموضوعات الجدية، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقة إيقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة، أو بعده بقليل، ولكنهُ لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه بالتراكيب والألفاظ، وهو مِنْ وجه آخر يفوقه رقة"[٣].

---

(١) العمدة: ١/ ١٣٦.

(٢) الديوان: ٣٤.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، أميل يعقوب : ٧٤.

من هنا نجد أنَّهُ إذا دخلت التجربة الشعورية والاحساس بالمرارة لحالة الفقد، لاسيما في غرض الرثاء، تصبح القصيدة أكثر انسيابية، عاكساً تجربته وانفعالاته الداخلية، وهذا ما نجدهُ في رثائه للسيد القزويني[١]:

[البسيط]

اليومَ شمل المعالي عادَ مُنصدعاً ... اليوم داعي المَنايا في الأنامِ دَعا
اليـــوم لا كـوكـب بـادٍ ولا قـمرٌ ... فأعْجَـبْ إذا قيلَ بدراً بَعْدَها طَلَعا
اليوم لا خدرَ مضروبٌ على حرمٍ ... ولا حجابٌ يُرَى في الأرضِ مُرْتَفعا
أمـستْ حرائرُ بيتِ الوحيّ سافرةً ... حُزناً على مَنْ مَضى ياليتهُ رَجَعا
مُهاجراً ماتَ والَهْفي ويا أَسَفي! ... فليجزعْ اليومَ مَنْ لَمْ يَعرفْ الجَزَعا

ومِنْ البحور الأخرى التي استعملها الشاعر البحر الوافر، وكان بنسبة **(٧%)** بتفعيلاته **(مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعولُنْ)**، ومنه قول الشاعر في أول قصيدة يرثي بها مَنْ قُتِل في معركة الكرامة بكربلاء[٢]:

[الوافر]

فؤادي كلّ يوم في التهاب ... ودمعي كل يوم في انسجامِ
عليهم لا على طلل محيل ... أصاب بأهله داعي الحمامِ
سأبكيهم وإن لم تسعديني ... بثينة في البكا خلّي ملامي
إذا ذكر الحسين فأيّ عين ... تصون دموعها صون احتشامِ
بكته الأنبياء وغير بدع ... بأن تبكي الكرام على الكرامِ
دعا فأجابه نفر يسير ... قليلهم كثير في الزحامِ
أولئك صفوة الجبار حقاً ... بهم سمَتْ العلا أعلى مقامِ

---

(١) الديوان: ١٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٤١- ١٤٢.

استعمل الشاعر في خطابه البحر الوافر بتفعيلاته (مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعولُنْ) ، فقد جاءت تفعيلات الوافر متساوقة مع مشاعره المتأججة لأنّهُ؛ "مِنْ أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء"[١]

واستعمله الشاعر في غرض المديح، وهذا واضح من قوله في قصيدة أنشأها في مدح ابني السيد كاظم الرشتي الحائري ويرثي أباهما [٢]:

[الوافر]

قصير عن مديحكما لساني ... قليل في ثنائكما بياني
ولو أنيّ ملأت الأرض نظماً ... بمدحكم ونثرا ما كفاني
إذا كانَ المعزّ هوى خضوعا ... لعزّكما لما مدح ابن هاني(*)
أليس له من المثني عليه ... لسان الوحي في السبع المثاني!
أليس له على العلياء دينٌ ... نعم، هو كانَ للعلياء ثان!

اختار الشاعر هذا البحر لغرض المديح، وذلك لموسيقاه المتسارعة التي كانَ لها القدرة على اظهار عظمة الممدوح ورفع شأنه، مما يجعل المتلقي أكثر انسياقاً للمعنى لا النغمة الصوتية للبحر.

ومن البحور الأخرى التي استعملها الشاعر البحر الخفيف بتفعيلاته **(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)**، وقيل: سُمي بالخفيف "لخفته، وهذه الخفة متأتية من كثرة الأسباب

---

(١) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي: ١٤٤.

(٢) الديوان: ١٦٢.

(*)**ابن هاني:** هو ابن هاني الأندلسي الأزدي، الشاعر المشهور، قيل أنه من ولد يزيد بن حاتم بن قبيصة بن المهلب بن أبي صفرة الأزدي (وفيات الأعيان، ابن خلكان: ٤/ ٤٢١). وكان((يسلك في أقواله وأشعاره مسلك المعري، وما زال يغلو في ذلك حتى تعدى الحق وخرج في غلوه إلى ما لا وجه له في التأويل فازعجه أهل الأندلس واضطروه إلى الخروج من وطنه،...ثم رحل إلى المغرب واتصل بجعفر بن الأندلسية وأخيه يحيى...ثم بلغ خبره المعز أبا تميم فاستقدمه واحسن نزله وبالغ في إكرامه)) . معجم الأدباء، ياقوت الحموي: ١٢٦/٧.

الخفيفة، والأسباب اخف من الأوتاد "[١]، ويصف أحد الباحثين هذا البحر قائلاً: "إن الخفيف يجمع سمتين تبلغان حد التناقض، فيه سمة الامتداد والمواصلة..."[٢]، ومن هذا قول الشاعر في قصيدته التي يرثي فيها شهداء الطف[٣]:

[الخفيف]

لَـكِ يـا كربلا بقلبـي كلـومُ — أنا مِنْها ما عشتُ عمري كليمُ
فـارقتني مسرَّتي مذ ترعرع — ت فحـزني حتى الممات مقيمُ
كيف لا والحسين فيكَ رهينٌ — وبـنـوه والمـاجـدون القـرومُ
كلهم أبحرٌ إذا أجدب الـدهر — وإن أظلـم الـزمـان نـجـومُ
أيـنَ حَلّوا حَلّتْ بهم نائباتٌ — بـعـضُها يـوم كربلا المعلومُ

يحمل النص مشاعر مضطربة وحالة حزن وانكسار كانتا باديتين في ألفاظ النص وتراكيبه، إذ يظهر الشاعر لوعته وعمق مشاعره المتألمة من خلال القيم الصوتية المتوفرة في الألفاظ (كلوم، وفارقتني، ورهين، ونائبات) لاشتمالها على أصوات المد التي تجانست مع المد الموجود في (فاعلاتن)، مما عمل على تحقيق مقصدية الشاعر وعبرت عن المعاني التي أراد إيصالها فـ"الإيقاع يهب الصوت دوراً دلالياً من خلال خلق علاقات إيحائية متغيرة"[٤]، تعكس غاية المنشئ النابعة من دوافع شعورية ذاتية.

ونظم الشاعر على بحور أخرى لكنها أقلّ وروداً في ديوانه، وقد اقتصرتُ على البحور الأكثر استعمالاً لكي لا أثقل الدراسة.

(١) المرشد الوافي في العروض والقوافي: ٩٨.

(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: ٣٢ .

(٣) الديوان: ١٥٦.

(٤) شعر نازك الملائكة (دراسة ايقاعية)، رسالة ماجستير : ٣٣.

ثانياً- القافية :

هي ركن أساس في الشعر العربي، وإن تعريفها الذي عليه جمهور العروضيين هو رأي الخليل أنَّ القافية "ما بين آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع المتحرك الذي قبل الساكن"(١)، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت، وقال: إنَّما سُميت قافية؛ لأنَّها تقفو الكلام(٢)، وقد أشار ابن رشيق القيرواني إلى أهمية القافية والوزن حيث يقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسَمَّى شعراً حتى يكون لهُ وزن وقافية"(٣)، ولا يمكن القول إنَّ القافية هي حرف الروي، بل هي ما تتركب من حروف وحركات لتكون الشكل النهائي للقافية(٤)، لذا كانَ لزاماً على الشاعر العربي أنْ يكون بارعاً في اختيار قوافيه والبحر الملائم للغرض الشعري الذي ينظم فيه، لأنَّها تخلق شعوراً لدى المتلقي بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى لكونها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة ... فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"(٥).

ويمكن دراسة القافية في ديوان الشاعر أبو الحب الكبير من خلال أصوات الروي وأنواع القوافي، أما من ناحية حرف الروي فيُعد المدخل الرئيس للدخول إلى باحة النص الإيقاعية، فحرف الروي يعمل على ادهاش المتلقي، وجذبه لمعرفة دلالة النص والتفاعل معه، وهذا ما يراه أحد الباحثين من ربطه بين اختيار حرف الروي في أي نص معين وذوق الشاعر(٦)، وهذا جدول يمثل توزيع القوافي ونسبها في ديوان الشاعر:

---

(١) كتاب القوافي، الأخفش، تح: أحمد راتب النفاخ: ٨.

(٢) ينظر:المصدر نفسه : ٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٥١ .

(٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣.

(٥) موسيقى الشعر: ٢٤٦ .

(٦) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: ٣٢٦.

القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
قافية الباء	١٤	%١٦،٦
قافية اللام	١٢	%١٤،٢
قافية الميم	١١	%١٣،٩
قافية الراء	١١	%١٣،٩
قافية الدال	٩	%١٠،٧
قافية النون	٨	%٩،٥
قافية العين	٥	%٥،٩
قافية الفاء	٣	%٣،٥
قافية الياء	٢	%٢،٣
قافية الهمزة	٢	%٢،٣
قافية الحاء	٢	%٢،٣
قافية القاف	٢	%٢،٣
قافية الكاف	١	%١،١
قافية الهاء	١	%١،١
قافية السين	١	%١،١

يتضح من الجدول ما يأتي:

١- إنّ الشاعر ابتعد عن النظم على حروف المعجم غير الشائعة في الشعر العربي، والتي يطلق عليها النادرة أو قليلة الشيوع على رأي ابراهيم أنيس، وهي(الظاء، الطاء، التاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، والواو)[١]، ويلاحظ أيضاً انحسار النظم على أصوات (الكاف، الهاء، السين) فبلغت نسبة هذه الأصوات (**١،١%**)، وهذا ما يؤكد

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

اهتمام الشاعر بالأصوات الواضحة للمتلقي وتأثيرها السمعي، وقوة الإيقاع التي تعكس دلالة النص الشعري وإيحاءاته الدلالية لتعضيد المعنى المراد التعبير عنه، (فالباء واللام، والميم، والراء، والدال، والنون، والعين) التي شكلت غالبية في قوافي الشاعر هي أصوات مجهورة [١]، وهذا ما شاع استعماله عند العرب[٢].

٢- سجل صوت الباء حضورا مميزا في قوافي الشاعر، إذ جاءت بنسبة (١٦,٦%) من مجموع شعره، ثم تلاه صوت اللام بنسبة (١٤,٢%)، ثم الميم، والراء، والدال، والنون، إذ تشترك هذه الحروف بوضوحها السمعي، وقدرتها على التأثير حتى قيل إنّها تشبه حروف اللين كما يرى المحدثون[٣].

وقد استعمل الشاعر أغلب أنواع القوافي كما هو مبين في الجدول الآتي:

نوع القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
القافية المردفة	**٣٠ قصيدة**	**% ٣٥,٧١**
القافية المجردة	**٢٨ قصيدة**	**%٣٣,١**
القافية المؤسسة	**٨ قصائد**	**% ٥٢,٩**
القافية المطلقة المردفة الموصولة بهاء	**٨ قصائد**	**%٩,٥٢**
القافية المقيدة المجردة من التأسيس والردف	**٨ قصائد**	**%٩,٥٢**
القافية المقيدة المردوفة واجبة التجرد من التأسيس	**٢ قصيدة**	**%١,٦٨**

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٤٧، ٦١، ٨٧، ٨٨، ٧٦، ٤٢، على التوالي.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية : ٦٣.

١- القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها حرف الروي متحركاً[١]، بواحدة من الحركات المعروفة (الضمة، أو الفتحة، أو الكسرة) وهي الأكثر استعمالاً في الشعر العربي على الاطلاق وتقع على عدة أنواع منها:

أ- القافية المردفة:

وهي التي يكون رويها متحركاً، واحتوت على حرف الردف[٢]، والردف هو "الألف، والياء، والواو التي قبل الروي"[٣].

وسُمي بالردف " لوقوعه خلف الروي، كالرديف خلف راكب الدابة "[٤]، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة متوسلاً بالإمام الحسين (عليه السلام) [٥]:

[البسيط]

يـــا أكـرمَ الخـلـق إنبـاتًـا وأعـراقًـا وأشبه الخلق بالمخـتـارِ أخلاقا

أنتَ ابن مَنْ لَمْ يَدعْ في الكونِ سابقةً إلا وكـــانَ إليـهـا قبل سبـاقـا

وســاد فـــي كـل فخرٍ كل ذي شـرفٍ وفاق في كلّ مجدٍ كل مَـن فاقـا

فـــهـا هـو اليـــوم بـــابُ الله نـعرفـه ما سُدَّ في وجهِ راجيه ولا ضاقا

والله والله مـا أنـســـى مـــواهـبـــه عَـلـيَّ كـالغـيـثِ تـدفاقا وتهراقا

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٨٨.

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي: ١٧٠.

(٣) القافية (دراسة صوتية جديدة)، حازم علي كمال الدين: ٨٨ .

(٤) المرشد الوافي في العروض والقوافي: ١٥٩.

(٥) الديوان: ١١٢.

جاءت القافية بحرف الروي القاف من النوع المردفة بالألف ومبينة بالألفاظ (أخلاقا، وسباقا، وفاقا، وضاقا، وتهراقا)، فكانَ حرف الردف مع القاف مكوناً للقافية المردفة، ولَمْ يرد الشاعر قطع الكلام وإنَّما جعلهُ مُطلقاً دون توقف.

أمَّا المردفة بـ(الواو) فتتبين في قوله في العَلَم الذي أُهدي إلى روضة العباس ابن أمير المؤمنين (عليه السلام) [١]:

[البسيط]

يا مَنْ رأى علمَ الإسلام منشورا بدا فجلل آفاقَ السما نُورا
واخجلَ النيّرين الزاهرين مَعا فعادَ نورهما في الأفقِ دَيجورا
اهداهُ ناصر دين الله مُبتّدئاً ما زِلت ناصرُ دين الله منصورا
ذي رايةِ العدل والتوحيد يحملها العباس في كربلا أيامَ عاشورا

تتبين القافية المردفة من خلال اللفظة الأخيرة في الأبيات الشعرية وهي (نورا، وديجورا، ومنصورا، وعاشورا ... الخ) والواو هي حرف الردف الذي سبق حرف الروي (الراء).

ب- القافية المجردة:

وهي "ما كانَ رويها متحركاً، ولم تشتمل على ردف ولا تأسيس"[٢]، وتتضح في قول الشاعر مادحاً الرسول الأكرم محمد (صلى الله عليه وعلى آله وسلم) [٣]:

[المتقارب]

تجردتَ للمجدِ يا أحمدُ وجُردَ جوهرُكَ المفردُ

---

(١) الديوان: ٩٥.

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي: ١٧١.

(٣) الديوان: ٧٦.

وَليسَ يُجاريك غير السحابِ فـها أنت في نيله أوحدُ

رضـيـناك دون الورى سيـدا كريـماً ونـحن لـه أعبـدُ

فَمِنْ ذاكَ أمْسيتَ بينَ الورى ككعبـة رفـد لَـنـا تُقصدُ

استعمل الشاعر القافية المطلقة المجردة بحرف الروي /الدال المضمومة/ التي تقوم على صفتي الجهر والانفجار[١]،فحركة الضمة "تُشعر بالأبهة والفخامة"[٢]، للدلالة على معاني السمو والرفعة للممدوح؛ لذا أراد الشاعر أنْ يبين فخره واعجابه بممدوحه الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم).

ج- القافية المؤسسة:

ويعنى بها "ما كان رويها متحركاً، واشتملت على ألف التأسيس"[٣]، وحرف التأسيس هو "ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل، وسُميت هذه الألف تأسيساً؛ لتقدمها على جميع حروف القافية" [٤]، ومنها قول الشاعر في قصيدته التي أنشأها في رثاء شبيه رسول الله علي الأكبر ابن الإمام الحسين(عليه السلام) [٥]:

[الطويل]

صَبرتُ وَما مثلي على الهولِ صابراً كـذا فَيَكُن مَنْ حاربتْهُ المقادرُ

بليـتُ بـمـا يـوهي الجبالَ أقـلّه ولو أنَّها بعضٌ لبعضٍ مظاهرُ

فؤادي ودمعي مِنْ أسى الوجدِ ذائبٌ وحُـزني معقودٌ وبـشري نافرُ

---

(١) ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران: ١٥٥.
(٢) المرشد إلى فهم اشعار العرب: ٦٩/١.
(٣) المرشد الوافي في العروض والقوافي :١٧٠.
(٤) المرشد الوافي في العروض والقوافي : ١٦٠، وينظر: القافية (دراسة صوتية جديدة): ٩٨.
(٥) الديوان: ٨٤.

فالألف في الألفاظ (المقادر، ومظاهر، ونافر)، هي ألف التأسيس، أمَّا حرف الروي فهو الراء.

د- القافية المطلقة المردفة الموصولة بهاء: ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته في وصي الرسول محمد (صلى الله عليه وعلى آله وسلم)[١]:

[الكامل]

إنَّ الذي غَصَبَ البتولةَ حَقَّها واجتاحَ ظُلْما إرثَها وضِياعَها
أوصى إليك بأن تكون خليفةً لتكون آخر ظالمٍ أشياعَها!
إنْ خلتَ أنّ وفورَ حظك نعمةً أوتيتَ دونَ العالمين صواعَها

استعمل الشاعر هذه القافية في الألفاظ (ضياعها، وأشياعها، وصواعها) فالألف ردف، والعين حرف الروي، والهاء وصل، والألف الأخيرة خروج .

٢- القافية المقيدة: ومنها.

أ - القافية المقيدة المجردة من التأسيس والردف:

وهي القافية التي يكون رويها ساكناً[٢]، وهذا النوع من القوافي هو الأقل استعمالاً، ومنه قول الشاعر في قصيدة يرثي بها فاطمة الزهراء (عليها السلام)[٣]، ومطلعها:

[الكامل]

لا تَعْبسي وَجهاً عليّه ما راعَ منكِ القلب ريّهْ

إذ يقول[٤]:

إلا الأُلى جحدوا الوصيّ ونازعوه في الوصيّة
وهم الذين عدوا على دار المطهّرة الزكيّة

(١) الديوان : ١٠٢.
(٢) ينظر: العمدة: ١٥٤/١.
(٣) الديوان: ١٧٧.
(٤) المصدر نفسه : ١٧٧.

جمعوا لها حطباً وجاؤوا يتبع المغوّى غيّه
لم يحفظوا رب السما فيها ولا حفظوا نبيّه
آلوا على أن لا يبقّوا من بني الهادي بقيّه

توحي القافية المقيدة في هذه الأبيات من غير مد إيقاعي ذي نبرة عالية، يشعر السامع أزاءها بتوقف حركة الأشياء، وكأن لكل سكون غاية في نفس الشاعر يناسب مشاعر الحزن المكبوتة إذ كانت ذات إيقاع شجي ودلالات موحية بأبعاد المأساة والحزن، على خلاف من يرى أن الروي الساكن يوحي بالصمت والجفاف وضعف العاطفة وأنه بعيد عن الرثاء[١].

ب – القافية المقيدة واجبة التجرد من التأسيس: "وهي ما كان رويها ساكناً، ولم تشتمل على ردف ولا تأسيس"[٢]، كقول الشاعر في مدح جريدة الساعة ويبين مالها من منافع اجتماعية يقول[٣]:

جريدة الساعة قد زُيّنتْ سُطورها بأحرفٍ من ذهبْ
صحيفةٌ تصدر مشحونةً بكلِّ فنّ من فنون الأدبْ
فلا ترى فيها سوى حكمةٍ بالغةٍ أو نكتةٍ تُكتتبْ
تَهدي إلى الرشد أو تدعو إلى تسنُّم المجدِ ونيل الرتبْ

هنا جاءت القافية مقيدة مجردة لم تشتمل على حرف ردف وتأسيس وكان رويها ساكنا، وهذا ما نلحظه في الألفاظ (ذهب، وأدب، وتكتتب، ورتب).

(١) ينظر: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: ٢٤٨.
(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي: ١٧١.
(٣) ديوان محسن ابو الحب، تحقيق: سليمان هادي آل طعمة: ٤٣ .

المبحث الثاني

المستوى الصوتي الداخلي

يُعرف الإيقاع الداخلي بأنَّهُ "الانسجام الصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر"(١)، ويتكون الإيقاع الداخلي من إيقاعات "خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنَّ للشاعر أُذناً داخلية وراء أُذنه الظاهرة تسمع كل شكل وكل حرف وحركة بوضوح تام"(٢).

ويتطلب الإيقاع الداخلي مهارة وبراعة لا يقدر عليها إلا الشاعر الحاذق، فالإيقاع الداخلي يجعل المتلقي يحس بالألم والحزن حيناً، والفرح والسرور حيناً آخر، مما يثير انفعالاً وجدانياً مع النص الشعري، وتعمل الأصوات دوراً أساسياً في ترسيخ الإيقاع الداخلي لأنّ: "للحرف في اللغة إيحاء خاصاً، فهو لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى"(٣)، فالأصوات في حد ذاتها تنقل ما تخفيه القصيدة من مشاعر وانفعالات، ويظهر الإيقاع الداخلي في شعر أبو الحب الكبير بصوره المتعددة من خلال صفات الأصوات والتكرار والجناس والطباق والمقابلة.

أولاً- صفات الأصوات:

للأصوات دور بارز لإثبات قدرة الشاعر على إبراز تجربته، والتعبير عن المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي، فهي "ترتبط بصفاتها العامة: كالجهر، والهمس، والشدة، والرخاوة، والتوسط....، أو تتميز بها أصوات مفردة كالانحراف والتكرير"(٤)، وسنتعرف على صفات

---

(١) ينظر: قضايا الشعر في النقد العربي: ٣٦ .

(٢) في النقد الأدبي، شوقي ضيف: ٩٥ .

(٣) فقه اللغة وخصائص العربية، محمد مبارك: ٢٤.

(٤) نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، تامر سلوم: ٣٦.

الأصوات وأثرها في الدلالة على التعبير عن المعاني العميقة التي أراد الشاعر أبو الحب إبرازها في خطابه الشعري.

أ-الجهر:

الجهر لغة: جاء في لسان العرب "يُقال: جَهَرَ بالقول إذ رَفَعَ بِهِ صَوْتَهُ، فَهُوَ جَهِيرٌ، وأَجْهَرَ، فَهُوَ مُجْهِرٌ إذا عُرِفَ بِشِدَّةِ الصَّوْتَ، وجَهَرَ الشيءُ: عَلَنَ وبَدا؛ وجَهَرَ بِكَلَامِهِ وَدُعَائِهِ وَصَوْتِهِ وَصِلَاتِهِ وَقِرَاءَتِهِ يَجْهَرُ جَهْراً وجِهاراً، وأَجْهَرَ بِقِرَاءَتِهِ لُغَةٌ. وأَجْهَرَ وجَهْوَرَ: أَعلن بِهِ وأَظهره، ويُعَدَّيانِ بِغَيْرِ حَرْفٍ، فَيُقَالُ: جَهَرَ الكلامَ وأَجْهَرَهُ أَعلنه. وَقَالَ بَعْضُهُمْ: جَهَرَ أَعْلى الصوْتَ. وأَجْهَرَ: أَعْلَنَ. وكلُّ إِعْلانٍ: جَهْرٌ. وجَهَرتُ بِالْقَوْلِ أَجْهَرُ بِهِ إذا أَعْلَنْتَهُ. ورجلٌ جَهيرُ الصوتِ، أَي: عَالِي الصَّوْتِ"[١].

الجهر اصطلاحاً: وهو أنْ "يقترب الوتران الصوتيان بعضهما مع بعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر"[٢] .

فالجهر في الأصوات ناتج عن "اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازاً منتظماً يحدثان صوتاً موسيقياً"[٣]، والأصوات المجهورة في العربية هي:"الباء، الجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والظاء، والعين، والغين، واللام، والميم، والنون"[٤]، فالجهر هو ارتفاع في شدة الصوت، وهو من سمات القوة والوضوح والدقة في التأثير بالمتلقي، وهذا واضح من قول الشاعر في قصيدة مدح عند تشرفه بزيارة الجوادين (عليهما السلام)[٥]:

---

(١) لسان العرب، ابن منظور مادة (جهر).

(٢) علم الأصوات، كمال بشر: ١٧٤.

(٣) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ٢١.

(٤) علم الأصوات العربية، محمد جواد النوري: ١٣٢.

(٥) الديوان: ٧٥.

[البسيط]

مَنْ يطلبْ الخيرَ يُدركْهُ ببغدادَ بينَ الجوادِ وَبينَ الكاظمِ الهادي
بحرانِ روضانِ مَنْ يقصدْ جنابَهُما يَظفرْ بمنيةِ ورّادٍ وروّادِ
أفديهما وبنفسي مَنْ يَودّهُما أصابَ ما لَمْ يُصبْهُ كفُّ مصطادِ
غصنانِ من دوحةٍ في الخُلدِ منبتُها وفرعُها في السما ظلٌّ له بادِ
خليفة الله شاء الله مجدهما خُصّا بأطيب آباءٍ وأجدادِ

مما يُلاحظ في هذا النص تراكم الأصوات، والتي تناسب مقام الإصرار على حبِّ الإمام وعلو مكانَته وعظمته، فقد كرر الشاعر صوت الدال ثماني عشرة مرة، وهو صوت لثوي انفجاري، إذ يدل هذا الصوت على التصلب والتغيير وهو صوت المقاومة والشدة ، وصفة الجهر فيه من الصفات القوية التي اضفت قوتها إلى قوة اللفظ في القصيدة، وهذا المعنى يتلاءم والمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، وهو قوة وعلو مكانة الإمام الكاظم (عليه السلام)، أما صوت الباء فقد تكرر خمس عشرة مرة، وصوت اللام تكرر ثلاث عشرة مرة، وهما من الأصوات الذلقية وسميا بهذه التسمية لذلاقتهما وسرعتهما وخفتهما وسهولة النطق بهما لبيان مدى تأثيره في ذات الشاعر والإلحاح على التقرب منه والحصول على شفاعته، وهذا نابع من دلالة صوت الباء "على بلوغ معنى الشيء بلوغاً تاماً"[١]، بينما أضاف صوت الراء الذي تكرر تسع مرات وضوحاً في السمع وتأثيراً في النص، وقد وصف ابن سينا هذا الحرف بالترعيد وذلك لشدة اهتزاز سطح اللسان[٢]، وهذا بما يتناسب مع معنى الأبيات في الحث على تثبيت قوة الإمام وسيطرته.

(١) مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، عبد الله العلايلي: ٢١٠.

(٢) ينظر: أسباب حدوث الحرف، ابن سينا: ٨٢.

ب- الهمس:

الهمس لغة:"الهَمْس: الْخَفِيُّ مِنَ الصَّوْتِ وَالْوَطْءِ والأَكل، وَقَدْ هَمَسُوا الْكَلَامَ هَمْساً. وَفِي التَّنْزِيلِ:(فَلا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساً)[١]،.... الهَمْسُ مِنَ الصَّوْتِ والكلامِ، مَا لَا غَوْر لَهُ فِي الصَّدْرِ، وَهُوَ مَا هُمِس فِي الْفَمِ. والهَمُوس والهَمِيس، جَمِيعًا: كالهَمْس فِي جميع هذه الأشياء"[٢].

أما الهمس اصطلاحاً: فيُقال: إنَّ "الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[٣]، والأصوات المهموسة من الصوامت عددها أثنا عشر صوتاً: التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والكاف، والهاء[٤]، من ذلك قوله في استعماله للأصوات المهموسة في قصيدة يرثي بها شهداء الطف [٥]:

[المتقارب]

فيــا قلبُ كيــفَ تَرومُ السلـو وَتَصحو وقلبُ الهدى غيرُ صاحِ
بنــو أحمـد منـهب للخطوبِ أُتــيــحَ لَهـمُ كُـلُّ حتفٍ متـاحِ
فهاتيك أجسامهم في الصعيد وهـاتـيـك أرؤسـهـم فــي الرمـاحِ
وتلــك حـريمُهم فــي السبا بُـلـيـنَ بــطـولِ العــزا والنِـيـاح
ينادِيــن هَـلْ عَلمتْ هـاشـمٌ ليــوثُ الـنــزالِ أســودُ الكِـفـاحِ

---

(١) سورة طه: ١٠٨.

(٢) لسان العرب، مادة (همس).

(٣) الأصوات اللغوية:٢٠.

(٤) المصدر نفسه:٢٤.

(٥) الديوان: ٦١.

كرر الشاعر صوت الهاء عشر مرات، وهو صوت انفعالي يناسب حالة الألم المسيطرة على الشاعر، وجاءت الهاء "انسجاماً مع النغم، وراحة في النفس، وتخفيف حالة الأسى التي تهيمن على النص، فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد عضلي، ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية وزفراته الحرة عبر ترديد حرف الهاء"(١)، وتكررت التاء تسع مرات، والحاء ايضاً تسع مرات وقد اختار الشاعر حرف الروي مهموساً ذا التردد السمعي المنخفض الذي ساعد على إظهار دلالة الألفاظ التي توحي بالحزن، والكآبة، والاستبداد، والعنف في وقعها، وهذا ما يعكس المصائب التي تعرض لها آل الرسول في يوم الطف ومشاهد القتل والسبي التي تركت آثرها في ذات الشاعر وجسدت حالته الوجدانية، وتجربته الشعورية، وكرر صوت الحاء تسع مرات وهو صوت رخو مهموس الذي يدل على السعة الانبساط.

ج- التفخيم:

التفخيم لغة:"فَخُم الشيءُ يَفْخُم فَخامة وَهُوَ فَخْم: عَبُلَ، والأُنثى فَخْمة. وفَخُم الرَّجُلُ، بِالضَّمِّ، فَخامة أَيْ ضَخُم. وَرَجُلٌ فَخْم أَيْ عَظِيمُ الْقَدْرِ. وفَخَّمه وتَفَخَّمه: أَجَلَّه وعظَّمه؛... والتَّفْخِيم: التَّعْظِيمُ. وفَخَّم الْكَلَامَ: عظَّمه. وَمَنْطِقٌ فَخْم: جَزْل، عَلَى الْمَثَلِ"(٢).

أما التفخيم اصطلاحاً: معناه ارتفاع مؤخر اللسان إلى الأعلى قليلا في اتجاه الطبق اللين وتحركه إلى الخلف قليلا في اتجاه الحائط الخلفي للحلق والأصوات المفخمة هي: الخاء،الصاد، الضاد، الغين، الطاء والقاف، الظاء(٣)، ومن استعمالات الشاعر للأصوات المفخمة قصيدته التي يستنهض فيها الإمام الحجة(ع) ويتطلع ظهوره، إذ يقول(٤):

---

(١) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني، عبد الخالق العف: ٢٤٨.

(٢) لسان العرب مادة (فخم).

(٣) ينظر: دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر: ٢٧٨.

(٤) الديوان: ٨٢.

[الطويل]

ضللنا فحتى م احتجابك يا بدر أما آن يزهو بطلعتك الدهر
أيا طالما أسدى الظلام سدوله علينا فأوضح صبحك اليوم يا فجر
متى ينجلي مصباح غرتك الذي تنير ابتهاجا فيه أوجهنا الغر
لواؤك مطويٌ وسيفك مغمدٌ أما آن أن يبدو لطيّهما نشر
إلى أله نشكو اليوم فقد نبينا وغيبتك اللاتي يضيق لها الصدر
عسى أله بعد اليوم يبدل عسرنا بيسرك إن العسر يعقبه اليسر
أحاطت بنا الأعداء من كل جانب ولا وزر نأوي إليه ولا إزر
مللنا وملتنا بطول قراعها فحتى متى نحن القطا وهم الصقر

تكرر صوت الطاء المفخم سبع مرات، إذ يوحي هذا الصوت للاضطراب والحركة، كونه أحد أصوات القلقلة فهي أصوات تحتاج إلى تحريك، فكأن القلقلة جاءت من الفعل (قلقل) الشيء بمعنى حركه [١]، بحركة المشاعر القوية الرافضة لبطش الأعداء، وقتلهم لآل الرسول "صلى الله عليه وعلى اله وسلم" ، وتردد صوت القاف ست مرات، هذا الصوت الذي يضفي القوة على الواقع الخارجي للقصيدة، مما يعكس صفتي العظمة والتبجيل لشخص الإمام المنتظر(ع).

د- الترقيق:

الترقيق لغة: "كُلُّ أرْضٍ إلى جَنْبِ وادٍ، يَنْبَسِطُ الماءُ عليها أيَّامَ المَدِّ ثم يَنْضِبُ، والرِّقَّةُ، بالكسرِ: الرَّحْمةُ، ....، والرُّقارِقُ، بالضم: الماءُ الرَّقيقُ في البَحْرِ أو الوادي لا غُزْرَ له، والشَّرابُ الرَّقيقُ، ..."[٢].

(١) ينظر: علم الأصوات: ٣٧٨-٣٧٩.

(٢) القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ١/ ٨٨٧.

الترقيق اصطلاحاً: "عبارة عن ضد التغليظ، وهو نحول يدخل على جسم الحرف فلا يملأ صداه الفم ولا يغلقه"(١).

كل الأصوات مرققة إلا أصوات الإطباق والاستعلاء وهي " ص، ض، ط، ظ، ق، غ، خ" وحالات تفخيم "اللام، والراء"

ويعد الترقيق ملمح ضعف يكسب الصوت رقة وعذوبة، ومن تطبيقات الشاعر في استعمال الأصوات المرققة قولهُ في قصيدة يرثي فيها الإمام علي المرتضى(عليه السلام)(٢):

[الكامل]

أَبدتْ بموتِ المرتضى ألْحانها عجماء أخرستْ الخطوبُ لسانَها
ما كنتُ أحْسَبُها تُفيقُ لحادثٍ حتّى سمعتُ بِموتهِ إعلانَها
صدَّقتُ غربانَ النوى في نعيهِ ما كنتُ قبلُ مُصدقاً غربانَها
هَوتْ النجومُ وَقد هوى كَيوانها فهَوَتْ لترفعَ للسما كيوانَها
علماءٌ أمة أحمدٍ ما بالها مرزيةٌ أخذ الردى لقمانها
فَقَدتْ لعمرِ أبيكَ يومَ وفاته مقدادها عمارها سلمانها

سيطرت الأصوات المرققة في النص الشعري، فقد وردت الأصوات المرققة المسيطرة على النص (الميم تسع عشرة مرة، التاء ايضاً تسع عشرة مرة، اللام ثماني عشرة مرة، الهاء ثمان عشرة مرة، النون أربع عشرة مرة، الهمزة تسع مرات)، ولعلَّ مرّد ذلك يعود للطبيعة النطقية التي تتسم بها الأصوات المرققة وسهولتها، حيث أنّ مقدم اللسان عند انتاج هذه الأصوات يرتفع في اتجاه الغار، وهذا ما يصطلح عليه بالتغوير(٣)، وهذا ما يتناسب مع النص الرثائي، فقد عبرت هذه الأبيات الرثائية عن المكنونات الداخلية ومدى الشعور الذي

(١) مرشد القارئ إلى تحقيق معالم القارئ، ابن الطحان، تحقيق: حاتم صالح الضامن: ٥٥- ٥٦.

(٢) الديوان: ١٦٧.

(٣) ينظر: علم الأصوات العربية، محمد جواد النوري: ١٥٤.

يتناسب مع شعوره بالحزن والألم، واحساسه باليأس وضعفه أمام أرادة الموت التي تخطف الأحباب والأصحاب.

ثانياً- التكـــــــرار:

يُعد التكرار أسلوباً من أساليب التعبير الشعري، وقد جاء الاهتمام به من "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"(١)، فإنَّ التكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب الذات الشعرية وانفعالاتها، فهو ذو دلالة نفسية تعطي فائدة للناقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي من خلال نفسية صاحبه(٢)، إذ يؤدي دوراً مهماً في الموسيقى الداخلية، لكونه أحد وسائل الشاعر لإيصال المعاني إلى أذهان سامعيه وترسيخها في نفوسهم، ويعمد فيه إلى "زيادة رنة اللفظ بالاقتصاد في الكلمات عن طريق إعادة كلمة أو أكثر منها"(٣)، أي: إنَّ مهمته تكمن في توكيد المعنى وتقويته، فمن خلاله يتولد انسجامٌ تامٌ في الأبيات، ويأتي التكرار بصورٍ عديدة منها تكرار الصوت ضمن الكلمة الواحدة أو ضمن كلمات البيت، أو تكرار اللفظ فعلاً كان أو اسماً، أو تكرار الجملة وشبه الجملة، أو تكرار شطرٍ بكامله، وأياً كان نوعه فإنه يعمل على زيادة النغم وتقوية الجرس، والملاحظ أنَّ "أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني"(٤).

فتكرار الصوت، هو أن يعمد الشاعر إلى تكرار صوت معين في البيت الواحد أو عدة أبيات متتالية، وهذا يرجع إلى طبيعة الصوت المكرر ويطلق عليه التكرار الصوتي حيث يعد الصوت "أصغر الوحدات التي يشعر بها على أنها غير قابلة للتقسم أكثر عن طريق

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه.

(٣) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ٥٦/٢ .

(٤) العمدة: ٧٣/٢ .

الشعور اللغوي"[١]، وتكرار الصوت له تأثير في تشكيل الألفاظ، فهو "يحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة"[٢]، مما يترك وقعاً لدى المتلقي، ومما جاء من تكرار الصوت عند شاعرنا هو توالي حرف الميم بقصيدته مما شكل ظاهرة لافتة، إذ يقول في رثاء السيد حسين المجاهد الحائري [٣]:

[الطويل]

متى لم تكن يا دهر بالمجد مغرما ... متى لم تمل منه العماد المقوّما
نسيت الذي أرديت بالأمس في الثرى ... وكان شهاباً لا يرى الدهر مظلما
وما قد أحلّ أله كان محللا ... وما حرّم الرحمن كان محرّما
قضى ما عليه من فرائض حجّه ... فلما لواه الشوق بالطف أحرما
وجاور بحراً لا يزال مغطمطاً ... ولا يشتكي يوماً مجاوره الظما
لأنسى بأدنى جوده العرب حاتماً ... وأنسى بأدنى بأسه العجم رستما
ألا حرمة العلم العزيز رعيتها ... إلا ما أفاد الطالبين تكرّما
ولمّا رأى ما قد أعدّ الهه ... لمن جاء قبر ابن النبي ميمما

إن المستوى الصوتية لهذه الأبيات يقوم على تكرار صوت الميم، فقد تكرر(٤٤) مرة مجانساً حرف الروي، حيث لا نجد له غياب في كل أبيات القصيدة، والميم حرف شفوي يتم النطق به عن طريق قفل الشفتين مع انزال الطبق اللين ليسمح للهواء بالمرور من تجويف الأنف[٤]، فهو بذلك الأنسب للجهر بالبكاء والتحسر، ومن خصائص صوت الميم

(١) دراسة الصوت اللغوي: ١٤٨ .

(٢) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن: ٩٤.

(٣) الديوان: ١٤٦.

(٤) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر: ٣١٥.

(٤) الدلالة الصوتية، صالح سليم :١١٦ .

الاستئصال والكسر والتوكيد والتشديد فهو صوت مدهور وغني بالقيم التعبيرية[٤]، وهذا التكرار لصوت الميم، أحدث نوعاً من الانسجام الإيقاعي والالتحام الصوتي الدال على الحالة الشعورية الحزينة للشاعر التي يعيشها الشاعر بعد فقده السيد الحائري.

أما تكرار اللفظة فإنَّ الشاعر قد يقوم بتكرار لفظة معينة في النص الشعري لأغراض معينة منها "زيادة النغم وتقوية الجرس"[١]، ومن الأمثلة على تكرار اللفظ، قول الشاعر في قصيدة أنشأها في قتلى يوم الطفوف وما جرى على أرضها [٢]:

[الكامل]

بأبي الذين جسومهم فوق الثرى رغماً بفيض دم المناحر تخضبُ

بأبـي الذين رؤوسهم فوق القنا تُـهدى لأبناء السفـاح وتجلـبُ

بأبـي الذيـن حريمهم فـي كربلا أضحت برغم ذوي الحمية تسلبُ

كرر الشاعر عبارة (بأبي الذين) بصورة متتالية، والسبب في اعتماد التكرار بهذه الطريقة دليل على لوعة الشاعر وألمه بما حدث على أرض كربلاء وما حل بالإمام الحسين (عليه السلام) وأهله وأصحابه في يوم الطف، مثلما تعطي هذه اللفظة للأذن وقعاً موسيقياً متناسقاً لا يشعرك بأنَّ اللفظة ثقيلة لتكرارها.

ويكرر في قصيدة أخرى (متى) الاستفهامية، فيقول[٣]:

[الطويل]

مَـتى الخيـلُ يَعلو للسماءِ غُبـارها مَتى الحَربُ يومي للنجومِ شرارُها

متـى تـلبس البيض الرقاق مطارفـاً مـن الـدم غادٍ بالعيونِ احمرارُها

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٥٦٨/٢.

(٢) الديوان: ٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٨٠.

مَتى تطلعُ الشمسُ التي طالَ مكثُها احتجاباً وَأودى بالقلوبِ انتظارُها
مَتى تَخفقُ الراياتُ فوقَ أشاوسٍ ألا يا لثاراتَ الحسين شعارُها

كرر الشاعر أداة الاستفهام (متى) خمس مرات، وذلك لتأكيده على موقفه وخطابه المباشر للمسلمين، للأخذ بثأر الإمام الحسين (عليه السلام) وصحبه، مما أضاف على النص قوة ونبرة موسيقية تتماشى مع حالة الاندفاع والإلحاح، مما ساعد على تفخيم الموسيقى الداخلية للنص التي "أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري معاً"(١).

ثالثاً- الجناس:

يرى ابن المعتز أنَّهُ "أنْ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"(٢)، وعن ابن الأثير أنَّه "سُمي هذا النوع من الكلام مجانساً، لأنَّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً "(٣)، ويسُميه ابن رشيق القيرواني التجنيس، إذ قال: فيه "ضروب كثيرة منها: المماثلة وهي أن تكرر اللفظة باختلاف المعنى"(٤)، ولقد استعمل شاعرنا بعض أنواع الجناس في ديوانه، ومنه الجناس المضارع وهو أن "يختلف المتجانسان بحرف أو حرفين مع تقارب مخرج الحروف"(٥)، لهذا يعتمد هذا النوع من الجناس وبالدرجة الأولى على الصوت، وقد اعتمده الشاعر محسن أبو الحب في أكثر من موقع، منها قوله(٦):

---

(١) ظواهر اسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، العدد٤: ١٩٨١، ٢١١.

(٢) البديع، ابن المعتز: ١٠٧-١٠٨.

(٣) المثل السائر: ١/ ٢٤١.

(٤) العمدة: ٥٣٠/١، وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني: ٩٠/٢ .

(٥) صناعة الكتابة (علم البيان، علم المعاني، علم البديع)، رفيق خليل عطوي: ١٣٨.

(٦) الديوان: ٥٣.

[الطويل]

وَسيفُكَ مسنونٌ وَجأشكَ ثابتٌ وَسيبكَ لا ينفكُّ تَهمي سحائُبهْ

يتضح الجناس المضارع في اللفظتين (سيفك، وسيبك) اللذين يختلفان في الحرفين (الفاء، الباء) فالفاء والباء من المخرج نفسه، فالسيف معروف بأنه رمز للقوة والجأش، أما السيب فهو العطاء، وقد حقق الجناس الأثر النغمي من خلال التوازي الإيقاعي بفضل الجناس الذي زاد النغم ثراء.

كما يظهر الجناس المضارع في قوله[١]:

[الكامل]

إنْ خُلتَ أنَّ وفورَ حظِّكَ نعمةٌ أوتيتَ دونَ العالمينَ صواعَها
فالله ليسَ بغافلٍ إنْ أنتَ ضيَّـ عت المعالي واغتَصَبتَ ضياعَها

قد استعمل الشاعر اللفظتين (صواعها، وضياعها)، فالصاد والضاد مخرج واحد، والواو والياء مخرج واحد وهو أسناني شفوي، حيث حقق التقاء الصاد مع الضاد والواو مع الياء إيقاعاً داخلياً دون اللجوء إلى تكرار الكلمة نفسها بالترتيب ذاته للحروف، ولكن ذلك الترتيب الجديد للحروف ينتج كلمة جديدة بمعنى جديد مختلف مما يسهم في إثراء المعنى والإيقاع.

وقد استعمل الشاعر الجناس اللاحق في شعره، وهو أن "تختلف الكلمتان في حرف واحد غير مقارب في المخرج "[٢]، ويكون هذا النوع من الجناس هو المضاد للجناس المضارع، لأنَّه اعتمد بالدرجة الأولى على مخارج الحروف، ومن ذلك قول الشاعر[٣]:

---

(١) الديوان : ١٠٢.

(٢) نظم البديع في مدح خير شفيع ، جلال الدين السيوطي: ٥٣.

(٣) الديوان: ٣٣.

[البسيط]

عَجِبتُ داعمُ دينِ اللهِ كَيفَ هوى وسيفُ قدرتهِ المصقولُ كيف نبا!

وطودُ عزّةِ أهلِ العزّ كيفَ ثوى هدى ونورُ هدى الإسلامِ كيف خبا!

يظهر الجناس اللاحق في اللفظتين (نبا، وخبا)، فالنون والخاء يختلفان في المخرج، فالنون حرف لثوي وهو "صوت أنفي مجهور يتم نطقه بجعل طرف اللسان متصلاً باللثة مع خفض الطبق ليفتح المجرى الأنفي وإحداث ذبذبة في الأوتار الصوتية "[١]، أمّا الخاء فهو حرف حلقي، ويعدُّ من حروف الاستعلاء والقوة[٢].

رابعاً- الطباق:

يُعد الطباق من الفنون البديعية التي اعتمدت على الشيء وضده، إذ إنَّ للطباق إيقاعاً متميزاً يجعل للكلام رونقاً خاصاً، ويذكر الدكتور عبد الفتاح لاشين أنَّ هذا الفن من الحلى البديعية وسماه البلاغيون بالطباق؛ "لأنَّ المتكلم طابق بين ضدين. فالطباق في اللغة: مأخوذة من طابق البعير في مشيته إذا وضع خف رجله موضع خفّ يده"[٣]، وقد استعمله شاعرنا في ديوانه مما أضفى موسيقى تثير شعور المتلقي وتجذبه من خلال الجمع بين الأضداد، وهذا واضح من قوله[٤]:

[الكامل]

يُمْسي وَيُصْبحُ آمِنا لَمْ يَدرِ أنَّ المــوتَ يــومَ فنــائه يـتَـرَقَّـبُ

(١) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: ٤٩.

(٢) ينظر: أسرار الحروف ضمن (أصول اللغة العربية)، أحمد زرقة: ٩٢.

(٣) البديع في ضوء اساليب القرآن: ٢٥ .

(٤) الديوان: ٤٢.

إنَّ الطباق واضح في الألفاظ (يمسي، ويصبح)، فقد ذكر الشاعر لفظتين كل لفظة ضد الأخرى مما استثار في داخله مشاعره وأحاسيسه نتيجة الموت المحدق بالإنسان، وهذا يوحي بالتجربة الشعورية المريرة للشاعر ونظرته للحياة الفانية.

ويظهر الطباق للتعبير عن الأسى والحزن والحسرة، وهذا ما نجده في قول الشاعر[١]:

[الكامل]

تَقْضونَ آل محمد عَطَشاً ويلذُّ قلبي بَعدها شربا

تحقق الطباق في اللفظتين (عطشا، وشربا)، فأتى الشاعر بهاتين اللفظتين للدلالة على حال آل بيت الرسول في يوم الطف، وتحسره وألمه مما يؤدي إلى تثبيت المعنى في الأذهان.

(١) الديوان :٤٠.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

توطئة:

تُطلق الصيغة الصرفية على شكل الكلمة ومادتها التي بنيت عليها حروفها ووظائفها الصرفية التي تمتاز بها، فضلا عن ذلك ما تؤديه هذه الوظائف من إيحاءات ناتجة عن مادتها وهيئتها، وعن استعمالاتها المتنوعة والمختلفة التي اكسبتها دلالات عديدة ؛لذا فإن الدراسة الصرفية ليست دراسة التركيب الصرفي الذي يؤدي إلى بيان معناها المعجمي فحسب، بل هو أيضاً بيان معنى صيغتها خارج السياق وداخله.

الصرف لغة: هو التغيير والتقليب والتحويل، يقال: صرفت الصبيان، قلبتهم، وقالوا: وصرف الله عنك الأذى، أي حوله، ومن ذلك: ﴿وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[١]، أي: تغييرها وتحويلها من مكان إلى مكان [٢].

الصرف اصطلاحاً: يعرف علم الصرف بأنَّهُ "علم بأصول تعرف به أحوال الكلم التي ليست بإعراب"[٣]، ويمكن الوقوف على تعريف علم الصرف اصطلاحاً عند المحدثين بقولهم هو: "تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي، ويراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتها، وسكونها، وعدد حروفها، وعدد هذه الحروف. فالتغيير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي، هو كتغيير المفرد إلى التثنية والجمع، وتغيير المصدر

---

(١) سورة البقرة : ١٦٤.

(١) لسان العرب، مادة (صرف).

(٢) شرح شافية ابن الحاجب، الاستراباذي: ١/١.

إلى الفعل والوصف المشتق منهُ كاسم الفاعل أو اسم المفعول، وكتغيير الاسم بتصغيره أو النسب إليه"[١].

وقد استندت دراسة المستوى الصرفي في ديوان الشاعر محسن أبو الحَبّ إلى "بيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية للصيغة، ودور تشكيلات الصيغ، وتشكيلات العناصر الاخرى من النظام الصرفي في التركيب"[٢]، ومن هذا المنطلق قامت الباحثة برصد الصيغ الصرفية في ديوان الشاعر محسن أبو الحب، من خلال التركيز على صيغ الأفعال ودلالاتها، أمَّا من حيث الاسماء فقد أشارت إلى الاسماء الموظفة في الديوان من خلال التعبير بالمشتقات ومصادر الأفعال، كما يأتي:

(١) المدخل الى علم النحو والصرف، عبد العزيز عتيق: ٧.

(٢) مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة: ٧٢.

المبحث الأول

أبـــنـــيـــة الأفـــعـــال

يحتل الفعل أهمية بالغة في اللغة العربية، لكونهِ أحد أركان الجملة الرئيسة، ويعمل على الحركة والتواصل بين الذات والمتلقي، وقد عرفه الزمخشري بأنه "ما دل على اقتران حدث بزمان ومن خصائصه صحة دخول "قد" وحرفي الاستقبال والجوازم ولحوق المتصل البارز من الضمائر به..."[١]، وقد توزعت الأفعال بصيغها وأزمنتها المختلفة على وفق الجدول الآتي:

صيغة الفعل في الماضي	نوعه	عدد تواتره	نسبة تواتره
فَعَلَ	مجرد ثلاثي	٢٢٤٠	٦٤،٤٠٪
أَفْعَل	مزيد الثلاثي بحرف	٤٠١	١١،٥٢٪
فاعل	مزيد الثلاثي بحرف	٣٤٤	٩،٨٩٪
فَعَّل	مزيد الثلاثي بتضعيف العين	١٥٥	٤،٤٥٪
تَفَعَّل	مزيد الثلاثي بحرفين	٩٢	٢،٦٤٪
افْتَعَل	مزيد الثلاثي بحرفين	٦٠	١،٧٢٪
اسْتَفْعَل	مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف	٤١	١،٧١٪
تَفاعَل	مزيد الثلاثي بحرفين	٣٥	١٪
انْفَعَل	مزيد الثلاثي بحرفين	٢٨	٠،٨٠٪
فَعْلَل	مجرد رباعي	٢٨	٠،٨٠٪
تَفَعْلَل	مزيد الرباعي بحرف	٢٤	٠،٦٩٪

(١) المفصل في علم اللغة العربية، الزمخشري: ٢٩٢.

من خلال هذا الجدول نلاحظ سيادة صيغ على صيغ أخرى، نوضحه كما يلي:

١.بنية الفعل الثلاثي المجرد:

- **صيغة فَعَل:** وردت هذه الصيغة بأبنيتها المختلفة وهي صيغ الثلاثي المجرد (الصحيح والمعتل) **٢٢٤٠** مرة، وفق الأزمنة الثلاثة: ماضي ومضارع وأمر، لتمثل النسبة الاكبر بين باقي الصيغ.

وارتبطت هذه الصيغة بالأفعال الدالة على الحركة والتواصل مع الحياة والامور المتصلة بالحواس مثل (رأى، وسمع، ومات، وسعى، وطغى، وبكى، وشعر، وجرى، وخفق، وبصر).

ومن أمثلة هذه الصيغة قول الشاعر في قصيدته (لا تحصى فضائله)[١]:

[الطويل]

ولمَّا جرى حكمُ الالهِ بما جرى وبِه دنا ما خطَّ باللوحِ كاتبُهْ
وهوى فكأنَّ الأرضَ ساختْ بأهلِها ولا عجبٌ والعرشُ مادتْ جوانبُهْ

استعمل الشاعر الأفعال الثلاثية المجردة (جرى، ودنا، وهوى، وساخ، وماد) على وزن (فَعَل)، للتأكيد على مصيبة الإمام العباس (عليه السلام)، فهو يرثيه بألفاظ شجية تدل على علو مكانته وشجاعته في المعركة بعد أن دافع عن أخيه الحسين(عليه السلام) وأهله وفداهم بروحه. وفي موضع آخر يرثي الشاعر الحر الرياحي ويذكر فضائله في الدفاع عن آل الرسول في يوم الطف، فيقول[٢]: **[الطويل]**

وجدتَ بنفسٍ كان لولا ابن أحمدٍ عزيزاً على من رامَ إذلالها قســـرا
ولكنَّها هانتْ عليكَ لأنَّ مـــــن فديتَ لها كبرى النفوس له صُغرى

---

(١) الديوان: ٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٩.

جريتَ بها جري العبيدِ أبرّهـــا عبوديـة حتى غدوتَ بـها حُـــرًّا

استعمل الشاعر في هذه الأبيات الأفعال الثلاثية المجردة (نصر، وجد، رام، هان، فدى، جرى، غدا) على وزن فَعَل، للدلالة على عظمة هذا العبد الصالح الذي دفع حياته لنصرة آل الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم).

٢- أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة:

أ- **المزيد بحرف:** وهو على ثلاثة أوزان:

- **صيغة أَفْعَل:** ويكون بزيادة همزة قطع في أوله[١]، إذ تنقله من معنى إلى معنى آخر، وقد ترددت هذه الصيغة في ديوان الشاعر **(٤٠١)** مرة ، وهي بذلك تحتل المرتبة الثانية بعد صيغة (فَعَلَ) المجردة، وجاءت هذه الصيغة بعدة معانٍ نذكر منها.

- **التعديـة:** وتعنـي "مـا يتوقّف فهمـه علـى متعلّق، كـ (ضـرب). وغيـر المتعـدّي: بخلافـه، كـ(قعد). والمتعدّي يكون إلـى واحد كـ (ضـرب)، وإلـى اثنين كـ (أعطـى) و (علم)، وإلـى ثلاثة كـ (أعلم) ..."[٢]، كقول الشاعر[٣]:

[الكامل]

للهِ ثَـأرٌ مـا أدَّعاه مُدَّعٍ إلا وأَقعدَهُ البـلاءُ المُجلبُ

الفعل (قعد) في الحقيقة لازم لكنهُ أصبح متعدياً لمفعول عندما جاء على وزن (أفعل).

- **صيغة فاعَلَ:** وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف وردت في ديوان الشاعر **(٣٤٤)** مرة، وجاءت للدلالة على معانٍ منها.

---

(١) ينظر: التطبيق الصرفي: ٣٠.

(٢) الكافية في علم النحو، ابن الحاجب، تحقيق صالح عبد العظيم الشاعر: ٤٧.

(٣) الديوان: ٤٣.

- **المشاركة:** "ويدل على المفاعلة، وهي أن يكون القيام بالفعل من طرفين، كل واحد منهما يكون فاعلاً ومفعولاً في المعنى، أي: أن يكون من اثنين، كل واحد منهما يفعل بصاحبه مثل ما يفعل به الآخر، إلا أنك ترفع أحدهما وتنصب الآخر.."[١].

ومن أمثلته قول الشاعر[٢]: **[الطويل]**

وحاربه حتى ذووه وقومه وأسلمه حتى أخوه وصاحبه

- **صيغة فَعَّل:** وتكون بزيادة حرف من جنس عينه، أي: تضعيفها[٣]، وقد وردت هذه الصيغة في ديوان الشاعر محسن أبو الحب **(١٥٥)** مرة، وجاءت بمعنى التكثير والمبالغة ، كقول الشاعر[٤]:

[الطويل]

وَوالله لو قطَّعتُ فيكم جوارحي كما قطَّعَ الشاةَ النحيرةَ ناحرُ
لما كنتُ إلّا في الوفاءِ مُقصِّراً ألا إنَّ مثلي عن مدى ذاكَ قاصرُ

جاء الفعل (قطَّع) المكرر مرتين في البيت الشعري على صيغة (فعَّل)، للدلالة على الكثرة والمبالغة في التقطيع إلى عدة أجزاء.

وأيضاً مما جاء في معنى التكثير والمبالغة قول الشاعر[٥]:

[الطويل]

وهيّجَ لي فيها البكاءُ مراقـــد لهُنّ زفيري والجوى المتساعرُ
بكيتُ جسوماً فارقتْها رؤوسُها قضتْ وطراً فيها الخيولُ الضوامرُ

---

(١) الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، محمود سليمان ياقوت: ٦٩.

(٢) الديوان:٥٣.

(٣) ينظر التطبيق الصرفي، عبده الراجحي: ٣٠.

(٤) الديوان: ٨٦.

(٥) المصدر نفسه: ٨٦.

ب- المزيد بحرفين: وردت هذه الصيغة في الأفعال الآتية (تَفعّل، وافْتَعَل، وتَفاعَل، وانْفَعَل).

- **تَفَعَّل:** صيغة ثلاثية مزيدة بحرف التاء والتضعيف، وقد وردت في الديوان **(٩٢)** مرة، وارتبطت بدلالات منها.
- **المطاوعة:** ومعناه مطاوعة الفعل الثلاثي[١]، كقول الشاعر[٢] :

[الطويل]

تقحَّمتَ أهوالَ الهوى واتّخذتَها مذاهبَ لا ترضى سواها مذاهبا
فلما طعمتَ المرَّ منه قذفتَه وَوليتَ عنه بادي العجزِ هاربا

أفاد الفعل (تقحَّم) معنى مطاوعة الفعل الثلاثي صيغة (فعّل).

صيغة افْتَعَل: بزيادة الألف والتاء، وردت هذه الصيغة **(٦٠)** مرة، وقد جاءت هذه الصيغة في ديوان الشاعر بمعنى المبالغة في الفعل كقول الشاعر[٣]:

[الكامل]

باعوا نفوسهم ولم أرَ بائعا إلّا هم إلّا اشتكى خسرانا

- **صيغة تفاعل:** صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، وقد وردت في ديوان الشاعر**(٣٥)** مرة، وجاءت في الديوان على معان منها.
- **المشاركة:** وهي أن يكون القيام بالفعل من طرفين بين اثنين أو أكثر فيكون كلاً منهما فاعلاً في اللفظ ومفعولاً في المعنى مع سلامته [٢]، ومن ذلك قول الشاعر[٣]:

---

(١) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة،أحمد بن فارس: ٢٦٦

(٢) الديوان: ٥٠

(٣) المصدر نفسه:١٧٢

(٢) ينظر أدب الكاتب، ابن قتيبة: ٣٥٨.

(٣) الديوان: ٦٧.

[البسيط]

يرضيكَ أنَّ يتاماكم تقاسمَها غناماً في السبا أيدي العباديدِ

يدل الفعل الوارد (تقاسم) على المشاركة بين طرفين يفعل الثاني ما يفعله الأول بدون أي: زيادة أحدهما على الآخر، ففي هذا البيت يشير إلى أن يتامى آل الرسول أصبحوا سبايا يتقاسمها الظالمون فيما بينهم.

ج- المزيد بثلاثة أحرف:

- **صيغة استفعل:** صيغة ثلاثية مزيدة بثلاثة أحرف، وردت في ديوان الشاعر (٤١) مرة، وجاءت بمعان منها.

١- **استفعل بمعنى الإصابة:** نحو: استجدته أي: أصبته جيداً ، واستكرمته أي: أصبته كريماً، واستعظمته أي: أصبته عظيماً[١]،كقول محسن أبو الحب[٢]:

[البسيط]

يوم به الله باهى في اصطبارهم أهل السموات حتى استعظموا عجبا

الفعل استعظم جاء بمعنى أصبته أي طلبت ما عنده وفتشت عما فيه فوجدته عظيماً، إذ دل على عظمة آل الرسول واصطبارهم على أذية آل أمية.

٢- بمعنى الطلب الفعل المجرد **(فَعَل)**، كقول الشاعر[٣]:

[البسيط]

الدار داركم والجار جاركم وكلّنا بكم نستدفع الكربا

---

(١) الكتاب: ٧٠/٤.

(٢) الديوان: ٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٩.

الفعل استدفع بمعنى (فَعَل)، ودلت هذه الصيغة على طلب دفع الكرب والحزن والتماسه من آل بيت رسول الله، لبلوغ رضاهم والتقرب من الله تعالى.

٣-بنية الفعل الرباعي المجرد:

- **صيغة فَعْلَل:** وهي من الأفعال الرباعية المجردة نحو: (زلزل، وكفكف، وزخرف، وزعزع، وقهقهة) وقد وردت هذه الصيغة (٢٨) مرة، وهي نسبة ضئيلة جداً مقارنة مع الصيغ الأخرى، ومن دلالاتها الحركة والاضطراب ، ومنه قول الشاعر[١]:

[الخفيف]

ليتَهم بعدما الوغى أَكلتَهم أَرسلوا نظرةً وقاموا عجالا

ليــروا بـعـدهـم كرائمَ عـزٍّ زلـزَلَ الـدهرُ عزَّها زلـزالا

استعمل الشاعر الفعل الرباعي المجرد (زلزل) للدلالة على الحركة والاضطراب التي عكست حالة الانقلاب والتغيير التي أصابت الأمة بقتل الإمام الحسين (عليه السلام).

وقوله ايضاً[٢]: **[الطويل]**

ألا يا قتيلاً زعزعَ المجدَ قتلُه فَأضحى عليه المجدُ ذا مقلةٍ عبرا

استعمل الشاعر الفعل (زعزع) للدلالة على الحركة الشديدة والاضطراب الذي أصاب القيم والمكارم بعد قتل الإمام الحسين (عليه السلام).

---

(١) الديوان : ١٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ٧٩.

٤- بنية الفعل الرباعي المزيد:

- **صيغة تَفَعْلَل:** صيغة رباعية مزيدة بحرف، وردت في ديوان الشاعر **(٢٤)** مرة، وتأتي بمعنى المطاوعة [١]، وقد تأتي هذه الصيغة للدلالة على الحركة والاضطراب كقول الشاعر في رثاء الإمام علي الأكبر بن الحسن (عليه السلام)[٢]:

[الطويل]

فمن مبلغ الزهراء انّ حشاشتي لما نيل من أبنائها تتقلقلُ

تتجسد دلالة الحركة والاضطراب في الفعل المضارع (تتقلقلُ) الماضي منه (تقلقلَ) على وزن (تفعلَ) ، إذ يعبر الشاعر في هذا البيت عن شدة حزنه وألمه، فمن يبلغ الزهراء (عليها السلام) بأن احشائه تتمزق بقتل أبنائها.

(١) شرح المفصل، ابن يعيش: ١٦٠.

(٢) الديوان:١٣٢.

المبحث الثاني

أبنيـــــــة المشتقـــات

للاشتقاق والتصريف علاقة وثيقة، فعند إدراك وزن الكلمة يُدرك معه جزء من المعنى ومعرفة صيغ الأبنية؛ لمعرفة أقسام الكلام، وقد توزعت صيغ المشتقات في ديوان الشاعر أبي الحب الكبير كما في الجدول الآتي:

صيغ المشتقات	عدد تواترها
اسم الفاعل	٤٧
صيغة المبالغة	٣٣
اسم المفعول	٦١
الصفة المشبهة	٩٢

أ- **اسم الفاعل:** جاء في تعريفه بأنَّهُ :"ما اشتق من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث"[١]، وهو يصاغ من الفعل الثلاثي على وزن (فاعل)، أمَّا إذا كان الفعل غير ثلاثي فيكون بإبدال الحرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر[٢]، نحو (انكسر مُنكسِر) وجاء منه المفرد والجمع، فيأخذ اسم الفاعل دلالات من خلال السياق، الذي يأتي فيه.

(١) شرح الرضي لكافية ابن الحاجب: ١٩٨/٢.

(٢) ينظر، شذا العرف في فنّ الصرف : ١٢١.

وقد وردت هذه الصيغة (٤٧) مرة، ورد منها في الديوان ما هو على وزن فاعل، تراوحت بين الدلالة على المضي والحال، كقول الشاعر[١]:

[الخفيف]

رافعات أصواتهنَّ عويلاً يومَ لم يبقَ عندهنّ حميمُ

ورد اسم الفاعل (رافعات) على صورة جمع المؤنث السالم للدلالة على شدة العويل والصراخ لنساء آل الرسول بعد استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، بما يثير في المتلقي الحزن والأسى لما آل إليه الحال في كربلاء.

وقوله[٢]: **[البسيط]**

كي يعلمَ الناسُ أَنَّ الدينَ كافلُهُ حيٌّ وإنْ قيلَ ماتَ الدينُ مقهورا
ما ماتَ واللهِ بل أحياهُ ناصرهُ في كربلاءَ ولم يتركه مهجورا

يظهر اسم الفاعل في قول الشاعر بصيغة المفرد في (كافل، ناصر)؛ لأنه أراد منزلة الإمام الحسين(عليه السلام) ، فهو الناصر لدين الله ، حيث أكد كلامه بالجملة الأسمية (إن الدين كافله حي) مؤكداً كلامه باستعمال أدوات النفي التي تنفي نفياً مؤكداً، والنفي باستعمال ما الداخلة على الفعل الماضي.

ويأتي اسم الفاعل من غير الثلاثي بإبدال حرف المضارع ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر [٣]، ومن ذلك قول الشاعر[٤].

---

(١) الديوان: ١٥٧.

(*) رغم نسبة اسم الفاعل القليلة قياسا بالمشتقات الاخرى لكن بدأنا به لأنه أم المشتقات حسب ما تتفق عليه كتب النحو والصرف.

(٢) الديوان: ٩٥.

(٣) ينظر شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ، جمال الدين محمد بن مالك: ٧٠٣/٢.

(٤) الديوان: ١٠٦.

[البسيط]

وأعولتْ جملةُ الأملاكِ قائلةً اليومَ عادَ رسولُ الله منفجعا
عزّي الحجيجُ وَقُل للبيتِ بعدَ أرقٍ دَمعا ترقرقَ في عينيكِ منهمعا

صيغتا اسم الفاعل الواردتان في هذين البيتين (منفجع، منهمع) ، حملتا دلالة الحزن والألم الذي أصاب الشاعر والمؤمنين بعد وفاة أحد السادة العظماء وهو السيد مهدي القزويني.

ويقول الشاعر أيضاً [١]: **[البسيط]**

في يوم بيت بني الزهراءِ منهدماً أَمسى وبيتُ بني الزرقاءِ مرتفعاً
في يوم شمل بني الزهراءِ منصدعاً أَمسى وشملُ بني الزرقاءِ مجتمعا

جاءت صيغ اسم الفاعل في الأبيات الشعرية (منهدما، ومرتفعا، ومنصدعا، ومجتمعا) من غير الثلاثي لوصف حالة بيت الرسول(صلى اله عليه وآله وسلم) بعد استشهاد الإمام الحسين(عليه السلام) وأصحابه، وما رافق هذا الحدث الأليم من هدم وكسر في نفوس أهلهم ومن والاهم.

ب. صيغة المبالغة: يقول سيبويه عن صيغة المبالغة: "وأجروا اسم الفاعل، إذا أرادوا أن يبالغوا في الأمر، مجراه إذا كان على بناء فاعل؛ لأنه يريد به ما أراد بفاعل من إيقاع الفعل، إلا أنَّه يريد أنْ يُحدث عن المبالغة، فما هو في الأصل الذي عليه أكثر هذا المعنى: فعول، وفعيل، ومفعال، وفعل، وقد جاء: فعيل كرحيم وعليم وقدير..، يجوز فيهن ما جاز في فاعل من التقديم والتأخير، والإضمار والإظهار"[٢].

---

(١) الديوان: ١٠٧.

(٢) الكتاب : ١١٠/١.

ويبين ابن هشام أن صيغة المبالغة لا تصاغ إلا من الفعل الثلاثي، ولا تصاغ من سواه إلا في الشواذ وقد ذكرها في كتابه[١]، حيث تصاغ صيغة المبالغة من فعل ثلاثي متصرف متعد باستثناء صيغة واحدة هي "فعّال"، فهي تصاغ من فعل ثلاثي لازم ومتعد في آن واحد[٢]، ولم تقتصر صياغة أوزان المبالغة من اللازم من أمثلتها(ضحوك، عبوس) في قول الشاعر[٣]:

ضحوك السن إنْ نطقوا بِخيرٍ وعندَ الشرّ مطراق عبوس

وردت صيغة المبالغة(٣١) مرة، ومنها ما جاءت في ديوان الشاعر محسن أبو الحب على وزن "فَعيل"، كقول الشاعر[٤]:

[الخفيف]

حسنُ الخير والحسينُ أخوه من هما صفوةُ الإلـه القدير

استعمل الشاعر لفظة (قدير) التي جاءت من الفعل (قدر) بأسلوب المبالغة فهي صفة ثابته من صفات الله عز وجل القادر على كل شيء.

أما الصيغة الأخرى فهي على وزن (فعّال)، كقوله [٥]:

[الكامل]

إنَّي لأقسـمُ بـالنـبي وَآلــه قسماً على ربِّ السما العلّامِ

(١) ينظر: شرح شذور الذهب، ابن هشام: ٥١٣.

(٢) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن: ٣/ ١٨٨.

(٣) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ: ٢٢٢/٣.

(٤) الديوان: ٩٢.

(٥) المصدر نفسه: ١٤٥.

جاءت صيغة المبالغة "علّام" على وزن "فعّال"، إذ حملت صفة المبالغة وهي صفة ثابته، من صفات الله سبحانه وتعالى أنه علام بالغيوب.

ج- **اسم المفعول:** يُعرف اسم المفعول بأنَّه "ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول (كمقتول ومأسور)، فهو لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف، فإنه في اسم الفاعل يدل على الفاعل كقائم، وفي اسم المفعول يدل على ذات المفعول كمنصور"[٣] ووردت هذه الصيغة **(٦١)** مرة، وجاءت أبنيته على صيغتين:

الصيغة الأولى على وزن (مفعول) ومن أمثلتها قول الشاعر[١]:

[الخفيف]

خلّصوني من الهمومِ بدنيا ... ي وأخراي إنَّني مهمومُ

كفرُ من قد عاداكم ليس يُخفى ... رشدُ مَن قد والاكم معلومُ

وقوله أيضاً[٢]: **[البسيط]**

كلا ولا كلّ مقتولٍ ثوى عفراً ... تَلقّفَ اللهُ منه الدمَّ منسكبا

هذي دماؤُكم منشورةٌ أَبداً ... مطارفاً فوقَ أطرافَ السما قشبا

يُلاحظ اسماء المفعول في الأبيات السابقة (مهموم، معلوم، مقتول، منشور) قد دلت على حالة الحزن التي تحيط بالشاعر لما آل إليه آل بيت الرسول، فحملت اسماء المفعول دلالة نفسية مؤثرة وأليمة في ذات الشاعر أراد إيصالها للمتلقي.

أما الصيغة الثانية، فيصاغ اسم المفعول من الفعل غير الثلاثي بلفظ المضارع حيث يستبدل حرف المضارعة ميماً مضمومة ويفتح ما قبل الآخر، نحو "أخرج فهو مُخرَج، وأكرم فهو مُكرَم "[٣]، ومن ذلك قول الشاعر محسن أبو الحب[٤]:

---

(١) الديوان: ١٥٨.

(٢) المصدر نفسه: ٤٨.

(٣) ينظر: توضيح المقاصد والمسالك، بدر الدين المرادي: ٣١/٢.

(٤) الديوان :٦١.

[المتقارب]

أَيُمسي حسينٌ عفيرَ الجبينِ ويُمنعُ ورد الزلالِ المُباحِ

إليكِ عن المجدِ إنْ لم تَذودي المذلةَ عن عزّكِ المُستباحِ

إن اسما المفعولين في البيتين السابقين (المُباح، المُستباح) دلت على ثبات صفة الاستباحة لدم الإمام الحسين (عليه السلام) لدى أعدائه فقتلوه، ولم يأبهوا بمنزلته وعظمته عند الله ورسوله(صلى الله عليه وآله وسلم).

وقوله[١]: **[الوافر]**

ألا فاَسمعْ حديثاً مُستطاباً حديث بني النبيّ المُستطاب

دل اسم المفعول في هذا البيت على وصف كلام آل رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) بالطيب الذي يترك أثراً جميلاً في آذان سامعيه.

د- الصفة المشبهة: تتسم الصفات المشبهة بثراء الصيغ وتنوعها عددا وشيوعا ،هذا الأمر الذي حمل بعضهم إلى القول بأن التعدد في أوزان الصفة المشبهة جعلها أدخل المشتقات في باب اللبس[٢].

"فهي صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث، كحسن وكريم، وصعب و أسود وأكحل، ولا زمان لها لأنها تدل على صفات ثابتة، والذي يتطلب الزمان إنما هو الصفات العارضة ويغلب بناؤها على باب " فَعِل، يَفْعَل "اللازم كأكحل من كَحِل، ومن باب " فَعُل، يَفْعُل" كشريف من شَرُف"[٣].

---

(١) الديوان: ٣٥.

(٢) ينظر: من قضايا اللغة والنحو، عمر أحمد مختار: ١٩٣.

(٣) جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني: ١٤٥.

وقد وردت الصفة المشبهة في ديوان الشاعر **(٩٢)** مرة، ومن هذه الصيغ التي جاءت في الديوان، من الفعل (فَعُل) على وزن (فعيل) كقول الشاعر[١]:

[البسيط]

هذا العظيمُ الذي أَبقى نَواظرنا مرهونةً بين إقذاءٍ وتسهيدِ

الصفة المشبهة في البيت السابق (عظيم) جاءت على وزن (فعيل) الدالة على المذكر والمشتقة من الفعل الثلاثي اللازم الصحيح (عَظُم)، فالشاعر يمدح عظمة الإمام الحسين (عليه السلام) وعلو مكانته، فحملت الصفة المشبهة دلالة الثبات وعدم التحول، فمكانة آل البيت ليست عارضة أو متغيرة وإنَّما ثابتة ودائمة.

وقد وردت الصفة المشبهة على وزن (أفعل)، كقوله[٢]:

[البسيط]

خرسٌ إذا نطقوا عمشٌ إذا نظروا صُمٌّ وحاشاهم من عارضِ الصممِ

استعمل الشاعر الصفات المشبهة المجموعة جمع تكسير عُمش، وخُرِس، وصمٌّ، ومفردها أعمش، وأخرس، وأصم على وزن "أفعل" الذي يدل على العيب الثابت الدائم غير المؤقت.

---

(١) الديوان: ٦٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٤.

المبحث الثالث

أبنيـــــة الجمـــــوع

الجمع في اللغة:" جَمَعَ الشيءَ عن تَفْرِقة يَجْمَعُه جَمْعاً وجَمَّعَه وأَجْمَعَه فاجتَمع واجْدَمَعَ، وَهِيَ مُضَارَعَةٌ، والجَمْع: اسْمٌ لِجَمَاعَةِ النَّاسِ. والجَمْعُ: مَصْدَرُ قَوْلِكَ جَمَعْتُ الشَّيْءَ. والجمْعُ: المجتمِعون، وجَمْعُه جُموع. والجَماعةُ والجَمِيع والمَجْمع والمَجْمَعةُ: كالجَمْع، وَقَدِ اسْتَعْمَلُوا ذَلِكَ فِي غَيْرِ النَّاسِ حَتَّى قَالُوا: جَماعة الشَّجَرِ وَجَمَاعَةُ النَّبَاتِ"(١).

أما الجمع في الاصطلاح: فهو "صيغة مبنية للدلالة على العدد الزائد على اثنين، والأصل فيه العطف كالتثنية إلا أنَّهُم عدلوا عن التكرار طلباً للاختصار، وكان ذلك في الجمع أولى"(٢).

وعرفه ابن يعيش بقوله: " اعلم أن الجمع ضم شيء إلى أكثر منه، فالتثنية والجمع شريكان من جهة الجمع والضمّ، وإنّما يفترقان في المقدار والكمّيّة. والغرض بالجمع الإيجاز والاختصار، كما كان في التثنية كذلك، إذ كان التعبير باسم واحد أخف من الإتيان بأسماء متعددة، وربما تعذر إحصاء جميع آحاد ذلك الجمع، وعطف أحدها على الآخر"(٣).

وقد أجمع النحاة في مختلف عصورهم على أن الجمع في اصطلاحه هو " ما دل على أكثر من اثنين أو اثنتين، بتغيير صورة مفرده، وهو ثلاثة أقسام: جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم، وجمع التكسير"(٤)، وقد ورد الجمع في ديوان الشاعر أبو الحب الكبير بأنواعه الثلاثة المتقدمة كما هو واضح في الجدول الآتي:

---

(١) لسان العرب، مادة جمع.

(٢) أسرار العربية، ابن الانباري: ٤٦.

(٣) شرح المفصل، ابن يعيش: ٣/ ٢١٢.

(٤) الصرف الوظيفي، عاطف فاضل محمد: ٢١٣.

صيغة الجمع	عدد تواترها
جمع المذكر السالم	٤٢
الملحق بجمع المذكر السالم	١٥
جمع المؤنث السالم	٧٧
جمع التكسير	٨٢٠

أولاً- جمع التصحيح:

- **جمع المذكر السالم:** "هو ما دل على ثلاثة أو أكثر من الذكور، بزيادة واو ونون في آخره"(١).

وقد ورد في الديوان **(٤٢)** مرة، منها ما جاء على وزن جمع اسم الفاعل الثلاثي كقول الشاعر(٢):

[الكامل]

ماذا يقولُ القائلون وما عسى أنْ تَنطقَ الفصحاءُ والبلغاءُ

وظف الشاعر لفظ (القائلون) وهي جمع المذكر السالم في خدمة المعنى من خلال ارتكاز معنى البيت عليه، فالقائلون هنا الشاعر نفسه فانعكاس ما يحس به اتجاه الإمام الحسين(عليه السلام) وما مدى قدسيته ببيان أن كل ما يصل من القائلين هو قليل بحق هذه الشخصية.

وفي موضع آخر نجد جمع المذكر السالم على وزن جمع اسم الفاعل المُصاغ من الفعل غير الثلاثي ومنه قول الشاعر(٣): **[الكامل]**

أتــرى المبلغ كــان فيها كاذباً أم هــذه الأنبـاء غيـر تقول

(١) ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي: ٥٦٦/٢.

(٢) الديوان: ٢٨.

(٣) المصدر نفسه : ١٢٦

أم قال مختارون أنتم فانصبوا من شئتم بعدي إماماً واعزلوا

القول هو للرسول محمد(صلى الله وعلى آله وسلم) وهو استغراب من القائل ولشد انتباه المتلقي من خلال لفظ الجمع الذي كان بؤرة البيت (مختارون) مسبوقة ب(أم) المعادلة هل يا ترى الرسول قال لهم انتم مختارون؟ وترك لهم القرار باختيار ولي بعده غير الإمام علي (عليه السلام)، فهنا ينكر الشاعر وجود هذا الشي فلم يكونوا (مختارون).

- **الملحق بجمع المذكر السالم:** ذكر ابن عقيل أن الملحق بجمع المذكر السالم هو "ما لا واحد له من لفظه، أو له واحدٌ غير مستكمل للشروط، فليس بجمع مذكر سالم؛ بل هو ملحق به، فعشرون وبابه: وهو ثلاثون إلى تسعين ملحق بجمع المذكر السالم؛ لأنه لا واحد له من لفظه؛ إذ لا يُقال عِشر. وكذلك "اهلون" ملحق به؛ لأنَّ مفرده وهو أهل ليس فيه الشروط المذكورة؛ لأنه اسم جنس جامد كرجل، وكذلك "أولو" ؛ لأنَّه لا واحد له من لفظه، و"عالَمون" جمع عالَم وعالَم كرجل اسم جنس جامد، و"علِّيُّون" اسم لأعلى الجنة، وليس فيه الشروط المذكورة، لكونه لما لا يعقل، و"أرضون" جمع أرض وأرض: اسم جنس جامد مؤنث"(١).

وأجمل ابن هشام الملحقات في اربعة أقسام قائلاً: "وحملوا على هذا الجمع اربعة انواع أولها: أسماء جموع وهي أولو وعالمون وعشرون وبابه، والثاني: جموع تكسير وهي: بنون وحرون وارضون وسنون وبابه... نحو: عضين وعزين وتُثبين، والثالث: جموع تصحيح لم تستوف الشروط كأهلون وابلون، لأن أهلاً وابلاً ليسا علمين ولا صفتين، والرابع: ما يسمى به من هذا الجمع، وما ألحق به كعليون وزيدون مسمى به"(٢)، وكلام ابن هشام وافٍ بما يتعلق بملحق جمع المذكر السالم لا اختلاف فيه، ورد في ديوان الشاعر **(١٥)** مرة .

---

(١) شرح ابن عقيل: ٦٣/١

(٢) أو ضح المسالك إلى الفية ابن مالك، جمال الدين الانصاري: ٥٢/١-٥٣.

ووردت لفظة العالمين تسع مرات في الديوان، ومن هذا قوله[١]:

[البسيط]

خيرُ البريةِ مَنْ أَدى أمانتَهُ في العالمينَ ووفّاها وما غدرا

وقوله أيضاً في رثاء السيد حسين المجاهد الحائري[٢]:

[الطويل]

لقد كان أعلى العالمينَ مآثراً وأسماهم قَدراً وأحماهم حمى

بما أن غرض الرثاء كان حاضراً من قبل الشاعر الذي أراد منه إعلاء شأن المتوفى من خلال توظيفه للفظ العالمين، وهو شيء مبالغ به لكن الشاعر يحاول أن يشد السامع إليه، من خلال الغلو والمبالغة الحاضرة لديه لذا جمع مبالغته في لفظ (العالمين) وقد استفاد منها.

وفي موضع آخر يقول[٣]:

[الكامل]

إن خلْت أنّ وفور حظّك نعمةٌ أوتيت دون العالمين صواعها

- **جمع المؤنث السالم:** "هو ما سلم مفرده وجمع بالألف والتاء المزيدتين"[٤] اما اذا كان اسم مؤنث فيه تاء فنقوم بحذف تاء التأنيث ثم نزيد الفاً وتاء وهذا ما ذهب اليه ابن جني بقوله: "فإن كان في الاسم المؤنث هاء التأنيث حذفتها في الجمع، تقول في جمع مسلمة: مسلمات، وفي جمع قائمة قائمات، وكان الاصل مسلمتات وقائمتات فحذفت التاء الأولى، لئلا يجتمع في الاسم المؤنث الواحد علامتا تأنيث"[٥].

---

(١) شرح ابن عقيل: ٧٤/١.
(٢) اللمع في العربية، ابن جني : ٢٦-٢٧، وتوجيه اللمع، ابن الخباز: ٩٦.
(٣) الديوان:١٠٢.
(٤) شرح ابن عقيل: ٧٤/١.
(٥) اللمع في العربي: ٢٦-٢٧، وتوجيه اللمع: ٩٦.

وورد جمع المؤنث السالم في ديوان الشاعر (٧٧) مرة، ومن هذا قول الشاعر في رثاء سيد الشهداء الإمام الحسين بن علي (عليه السلام) واصحابه[١]:

[الطويل]

غذّوهْ حشاشات النفوس مطاعماً وأسقوه حباتِ القلوبِ مشاربا

وظف الشاعر جمع المؤنث السالم (حشاشات، حبات)، ومفردهما (حشاشة، حبة)، للدلالة على الكثرة .

ويظهر توظيف الشاعر لجمع المؤنث السالم في قوله[٢]:

[الطويل]

ألم أكن فيكم كالمُوقي بنفسه بنيه سهامَ النائبات الصوائبا

تتجلى دلالة الكثرة في لفظة (نائبات) ومفردها (نائبة)، (مائبات) جمع مؤنث سالم جاءت للدلالة على كثرة المصائب التي حلت بآل الرسول في واقعة الطف في كربلاء.

و يقول ايضاً في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)[٣]:

[الطويل]

متى تخفق الرايات فوق أشاوس ألا يا لثارات الحسين شعارها

ورد جمع المؤنث السالم (رايات) مفردها(راية)، للدلالة على الكثرة، بأنَّ الرايات التي ستخفق والتي يحملها الأبطال هي رايات عدة وليست واحدة، وهذا للدلالة على كثرة المناصرين والطالبين بثأر الإمام الحسين (عليه السلام).

---

(١) الديوان: ٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٥١.

(٣) المصدر نفسه: ٨٠.

ثانياً- جمع التكسير:

يعرف جمع التكسير بأنّه ما دل على ثلاثة أو أكثر بتغيير صورة مفرده تغييراً مقّداراً، أو ظاهراً [١].

وعلل أبو بكر بن السراج سبب تسميته بجمع التَّكسير بقوله: "هذا الجمع يسمى: مكَّسراً؛ لأن بناء الواحد فيه قد غُير عما كان عليه، فكأنه قد كسر؛ لأن كسر كل شيءٍ تغييره عما كان عليه[٢] "، وتبعه أبو علي الفارسي في ذلك فقال:"هذا الضرب من الجمع سمي جمعاً مكسراً على التشبيه بتكسير الآنية ونحوها؛ لأن تكسيرها إنما هو إزالة التئام الأجزاء التي كان لها قبل، فلما أُزيل النظم، وفُك النضد في هذا الجمع ايضاً عما كان عليه واحده، سموه تكسيراً"[٣] .

وقسم النحويون جمع التكسير إلى قسمين هما:

١- جموع القلة:

اشتهر هذا النوع من الجموع عند النحاة بأن يطلق لما بين الثلاثة والعشرة ، وأوزانه أربع أوزان، هي (**أَفْعَال ، وأفْعُل ، وأفْعِلَة ، وفِعْلَة**).

- **أَفْعَال**

استعمل الشاعر هذا الوزن في عدة مواضع منها [٤]: **[البسيط]**

ومعلمَ تذهل الآساد صولته أردوه منجدلاً في الترب مختضبا

البيت بحق الإمام الحسين(عليه السلام)، والشاعر يوصي بالصبر ويتخذ من الإمام الحسين(عليه السلام) رمزاً للصبر مستعملاً (الآساد) وهو جمع تكسير ومفرده (أسد) وخرجت

---

(١) ينظر: توجيه اللمع: ٩٨-٩٩؛ والتعريفات، الجرجاني: ٨٣.

(٢) الاصول في النحو، ابن سراج: ٢/ ٤٢٩.

(٣) التكملة: ٤٠٨.

(٤) الديوان: ٣٢.

الصيغة عن دلالتها الأصلية ودلت على الكثرة في هذا البيت ، بأن الإمام الحسين (عليه السلام) هو رمز للشجاعة والبطولة بل أن الأسود تذهل من شجاعته إلا أن حينما اتاه القدر أُلقي صريعاً مختضباً بدمائه الزكية.

وقوله في رثاء والدته[١]: **[الكامل]**

ما أودعوني مثل ما أودعتني من حزن أحشاء وحطم ضلوع

الشاعر كان متميزاً بنظمه للرثاء وهنا كان راثياً والدته مستعملاً لفظة (أحشاء) مفردها (حشاشة)، فهناك صدق في التعبير، وحزن عميق متأثراً بوداعه لوالدته فكان استعماله لجمع التكسير هنا على وزن أفعال مساعداً له ومفجراً لذلك الحزن.

- **أَفْعُـــــــــل:**

المواضع التي استعمل الشاعر فيها هذه الوزن عديدة منها قوله في رثاء السيد القزويني[٢]:

[البسيط]

أغنت أكفّهم عن كلّ واكفة جوداً وعن كل ينبوع إذا نبعا

جاء الجمع في لفظ (أكفهم) على وزن (أفعُل) ومفردها (كف) في هذا البيت هو من قصيدة رثائية بحق السيد مهدي القزويني.

وقوله في مخاطبة شهداء الطف (عليهم السلام)[٣]:

[البسيط]

ما عوّدتْ طولَ هذا النومِ أعينُكم ليلاً ولا أصبحتْ مكحولةً هدبا

---

(١) الديوان : ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه: ١٠٦.

(٣) المصدر نفسه : ٤٧.

جاء جمع القلة في لفظ (اعينكم) ومفردها (عين) خرجت الصيغة من معناها الأصلي للدلالة على الكثرة، فكان مخاطباً لشهداء الطف، وبما أن المرثيين هم كثر فإنه يقف واصفاً نومهم الطويل الذي لم يعتادوا عليه فاستعان بالجمع لبيان مدى قوة الفاجعة.

ووردت اللفظة نفسها في قوله ايضاً[١]:

[البسيط]

تبكي لها أعينُ الأملاكِ من جزعٍ والجنُ تحتَ طباقِ الأرضِ تندبُها

- **أفْعِلَـــــــة:**

يطرد في كل اسم مفرد مذكر رباعي قبل اخره مد[٢]، وقد ورد هذا الجمع لدى شاعرنا بعدة مواضع نجمل منها الآتي، قول الشاعر[٣]:

[الطويل]

وذاك لـمـا قـد نـالَ سِبطُ محمدٍ بيـومٍ لـه سـمـرُ الأسـنـةِ تـقصدُ

جاء الجمع في لفظ (الأسنة)، ومفردها سنان، ومن الملاحظ أن أغلب قصائده كانت رثائية، ففي هذا البيت كان رثاء للإمام الحسين(عليه السلام)، وضمنها لوحة فنية تكاد تسمع لها صوتاً من خلال توظيفه للفظ أسنة فهذه الاسنة السمراء حينما ترتطم ببعضها فكأنها تتفجر وتتكسر فيخلق لنا صوتاً ممتزجاً مع الكلمات.

ويقول في موضع آخر[٤]: **[الطويل]**

يميناً بمن ألقى عليك أزمّة الخلايق من سامين عزّا ووضّع

---

(١) الديوان : ٥٧.

(٢) ينظر: شذا العرف في فن الصرف، ص١٣٣، وجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية:٤٠.

(٣) الديوان: ٧٤.

(٤) المصدر نفسه :١٠٠.

وأزمة هي جمع زمام، أراد الشاعر أن يبين الشدائد والضيق التي كانت كلها مرهونة بالإمام الحسين(عليه السلام).

- **فِعْلة:** ومن ذلك قول الشاعر[١]: **[البسيط]**

ما فتية الكهف أعلى منكم شرفا أنتم أشد وأقوى منهم سببا

يتضح هذا الوزن في لفظ (فتية) ومفردها فتى، هنا يعقد شاعرنا مقارنة بين أصحاب الكهف وبين أصحاب الإمام الحسين(عليه السلام) في الطف، لذا جاء بلفظة فتية للدلالة على قلة عددهم، مبيناً أن أصحاب الإمام الحسين(عليه السلام) هم الأكثر والأقوى والأشد. وقد جاءت لفظ فتية في موضع اخر بقوله [٢]:

[الخفيف]

أنـهـم فـتـيةٌ أبى الله إلا أنْ يـكـونـوا لـدينهِ أعوانا

ورد جمع القلة متجسداً في لفظة (فتية) خرجت هذه الصيغة مجازياً للدلالة على الكثرة واصفاً أصحاب الإمام الحسين(عليه السلام) في كربلاء أبى الله إلا ان يكونوا هؤلاء الفتية انصاراً لدينه وهذا تكريماً لهم.

٢- جموع الكثرة:

للكثرة سبعة عشر وزناً عدا صيغ منتهى الجموع، وهي كما يأتي:

- **فُعْـــــــــل:**

للصفة المشبهة التي على وزن "أَفعل" ولمؤنثها الذي على وزن "فعلاءَ" مثل أَخضر خضراء: خُضْر، وأَعرج عرجاء: عُرْج، وأَحْور حوراء: حُور.

---

(١) الديـــــــوان : ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٠.

وقد وردت لدى الشاعر في عدة مواضع منها قوله في رثاء الإمام العباس (عليه السلام)[١]:

[الطويل]

ترى النبلَ يحكي النحلَ رشّاً بجسمِه غداةَ حكى جثمانُه كورةَ النحلِ

لـمـا رأيـت المـاء غـيـرَ محـرّمٍ علـى أحـدٍ إلا على أهلكَ النبلِ

تمثل في لفظ (النبل) وهو جمع نبلة هنا كان راثياً للإمام العباس (عليه السلام)، فكان وصفه دقيقاً مستعينا بلفظة النبل، فوظف جمع التكسير (النبل) في البيت الثاني واصفاً أهل الإمام العباس (عليه السلام).

- **فِعَال**

استعمل شاعرنا هذا الوزن في أكثر من موضع منها قوله[٢]:

[الكامل]

ما بال من غمرَ البحارَ بسيبِه أعيا عليه للفراتِ ورودُ

يتبين لنا الجمع في لفظة (البحار) ومفردها بحر، وقد كان الشاعر موفقاً بوصفه لوضع الامام الحسين(عليه السلام) .

وفي موضع اخر يقول[٣]: **[البسيط]**

تركتمونا رداياـ كالطّلاح ثـوت مهـزولة لم تجد ماءً ولا عشبا

لفظة (طلاح)[٤]، هي جمع كثرة للفظة طلح ، والشاعر هنا يصف حاله وحال القارئ المتلقي للنص بأنه بعد فراق أصحاب الإمام الحسين(عليه السلام) بقي كـ(الطلاح) الناقة

(١) الديوان:١٢٥ .

(٢) المصدر نفسه: ٦٥.

(٣) المصدر نفسه : ٤٨ .

(٤) لسان العرب، مادة (طلح) ، الطلاح جمع الطلح وهي البعير أو الناقة المهزولة والتعبة.

الهزيلة بدون ماء ولا عشب لذلك جاء بصيغة الجمع لتدل على كثرة المفتقدين لهم والنائحين عليهم.

وفي موضع آخر يقول[١]:

[البسيط]

من ذا سواك ديار الرشد يعمرها ومن سواك ديار الغيّ يخربها

لفظة (ديار) هو جمع لدار، وكان الشاعر في هذا البيت مخاطباً للإمام الحجة(عج)، فجاء بالجمع مرتين في البيت للفظة نفسها مبيناً أن هناك كثرة في ديار الرشد يقابلها كثرة في ديار الغيّ فكانت الغاية من الجمع عقد مقارنة بينهما.

- **فُعُول**

يُعد هذا الوزن أكثر الأوزان وروداً لدى الشاعر، ومن ذلك قوله[٢]:

[الخفيف]

قد دعاهُم داعي الهدى فأجابتَه نفوسٌ عن الهدى لن تحيدا

الجمع على وزن فعول(نفوس) وهو جمع(نفس)، وجاء بالجمع هنا ليبين كثرة المتبعين للهدى التي اجابت الداعي، فلم يأتِ بالإفراد ليبين كثرة العدد.

- **فِعْلان.**

يعد هذا اللفظ من جموع الكثرة المستعملة لدى الشاعر ومنها قوله[٣]:

[المتقارب]

إذا اسلمتْ شيخَها للخطــوبِ وجـيــرانَها للعـظيــمِ المهـولِ

(١) الديوان: ٥٦.

(٢) المصدر نفسه: ٦٩.

(٣) المصدر نفسه:١١٨.

فلفظ جيران هي جمع كثرة على وزن (فِعلان) ومفردها جار، والبيت الشعري رثاء بحق الإمام مسلم بن عقيل(عليه السلام) ، كأن مسلم بن عقيل استجارهم فهو في (جوارهم) أي: (فهو جار لهم).

ويقول الشاعر[١]: **[البسيط]**

فيها من النّار ما عدّ الخليل بها نيران نمرود من أدنى مصاليها

لفظة نيران هي جمع الكثرة ومفردها نار، ولم يتوقف الشاعر على لفظة نيران وإنما جاء بمفردها أيضاً في البيت نفسه، ولكن الجمع جاء هنا لبيان عظمة نار النمرود، فهناك مقارنة واضحة بين نارين موضحاً فيها الأفضلية.

ويذكر جمع الكثرة مرتين في نفس البيت للفظة ذاتها في رثاء الشيخ المرتضى، قوله[٢]:

[الكامل]

صدّقت غربان النوى في نعيه ما كنت قبل مصدّقاً غربانها

لفظة(غربان) هي جمع كثرة ومفردها غراب، وقد استعان الشاعر بلفظة الغربان لرثاء المرثي مرتين، فبين أن النعي جاء من غربان عدة بلفظة تشاؤم بموت الشيخ مرتضى الأنصاري ليثبت لنفسه أنه كان رافضاً لوجود الغربان.

- **فُعّال**

ورد هذا الوزن لدى الشاعر في عدة مواضع نذكر منها قوله [٣]:

[الطويل]

يـلبـّون كالحجّـاج أثناء بيته وما فيهم من يشتكي الوجد لاغبا

---

(١) الديوان: ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٧.

(٣) المصدر نفسه:٥٠.

فالحجاج هي جمع الكثرة ومفردها(حاج)، شبه الشاعر اصحاب الإمام الحسين(عليه السلام) في معركة الطف بالحجاج الذين يطوفون حول الكعبة بأنهم لا يشتكون من الحزن أو الخوف من الموت.

- **فُعْلان**

ورد هذا الوزن بعدة مواضع منها قوله[١]:

[البسيط]

وثوَبوا للقا الهيجاء تحسبها ناراً وهامات فرسان الوغى حطبا

ورد جمع الكثرة (فرسان) على وزن (فعلان) مفرده (فارس)، للدلالة على الكثرة إذ يصور لنا الشاعر بأن هامات الفرسان الشجعان هي حطب لنار المعركة .

- **فُعُل**

ورد هذا الوزن بقلة لدى الشاعر فهو يتوضح بقوله[٢]:

[الطويل]

ولا ضربتْ حجبُ الحيا لنسائِها فزينبُ مسلوبٌ لعمري خمارُها

تتجلى دلالة الكثرة في قوله(حجب) جمع (حجاب)، إذ يشير الشاعر في هذا البيت إلى زينب(عليها السلام) التي بقيت محافظة على حيائها وحياء نسائها وعفتهن على الرغم مما تعرضْنَ له من مصائب في واقعة الطف في كربلاء.

---

(١) الديوان : ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٨١.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

توطئة:

لا ريب في أنّ الدراسة التركيبية اليوم تعد من أبرز فروع اللسانيات المعاصرة وأكثرها نضجاً، ربما لأنها احتضنت مولد العديد من النظريات اللّسانية، واستأثرت بمجال تطبيقها واهتمامها، الأمر الذي لا يخلو من جهود الباحثين الحثيثة في مجال وصف البنية التركيبية وتحليلها، ومحاولة تفسيرها والكشف عن آلياتها الضمنية.

ومن تتبع المفهوم نجده يحتل مكانة بارزة في نسيج النص الأدبي، والمحتوى النثري على مستوى المفردة، أو التركيب، أو النص ككل.

ومن خلال الحديث عن المستوى التركيبي نجد أن اللغة تحمل أغراضاً معينة يؤديها المتكلم عن طريق بنيات أسندت بعضها إلى بعض، ومن دون هذا الإسناد لا يمكن للتركيب أن يستقيم أو أن يؤدي معنى أو فائدة، إذ يمكننا القول إن التركيب هو حاصل نظام وائتلاف الكلمات مُشكلة معنى تؤدي وظيفة اتصال وتواصل، وهذا التركيب تحكمه قواعد وقوانين.

ودلالة التراكيب تنبثق من تجاذب، أو تآزر القرائن، وتآلفها، وتلاحمها، نظراً لارتباط دلالة التراكيب بمفهوم الفائدة التي لا تتحقق إلا بائتلاف الكلام وضم بعضه إلى بعض، ولا يمكن بأي حال من الأحوال التواصل بين المتكلم والمتلقي بمفردات منعزلة عن سياقها اللغوي أو ترابطها وتآلفها مع مفردات أخرى .

والغرض من الكشف عن المستوى التركيبي في الأساليب الطلبية في شعره هو الكشف عن الفعالية الجمالية لهذه الأساليب ومنها: الاستفهام والأمر والنداء.

المبحث الاول

الأســاليـب الطلـبـيـة

أولاً- الاستفهام:

يعد من الأساليب المهمة في توليد الدلالة في النص الإبداعي، ولعلنا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا إنّه أقرب الأساليب الإبداعية إلى ماهية الشعر بما يعنيه وبما يضيفه إلى دلالة التراكيب من دقة المعنى وانفتاحه إلى دلالات أخرى تعمل على إثارة المتلقي.

الاستفهام لغةً: مصدر استفهمت أي طلبت الفهم، يقول ابن منظور: "وأفهمه الأمر وفهمه اياه: جعله يفهمه"(١).

اما في الاصطلاح: فهو "طلب حصول صورة الشيء في الذهن، وهو نوعان إما تصور او تصديق"(٢).

بناء عليه يكون الاستفهام الاستخبار عن شيء مجهول باستخدام أحد أدوات الاستفهام، وهو في حقيقته الدلالية التركيبية تحويل تركيب اخباري إلى استفسار باستعمال أدوات خاصة، وبتنغيم معين(٣).

ويمكننا القول بانه أسلوب يرجع إلى التعبير عن المعاني البليغة التي تخرج إليها، ويكون أبلغ وأجمل منه بالإخبار بشكل مباشر، لما له من قدرة على توصيل المعاني للمتلقي، وقد أعتمده شاعرنا في بنية تراكيبه الشعرية.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة فهم .

(٢) مفتاح العلوم، السكاكي: ١٤٦.

(٣) ينظر: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة، عمر عبد المعطي: ١٣٤٤.

يُؤدى الاستفهام بأدوات منها حروف، ومنها أسماء، والهمزة أصل أدوات الاستفهام عند أكثر النحويين والبلاغيين، وتنفرد بخصائص ميزتها عن حرف الاستفهام "هل". فمن خواص الهمزة اشتراكها مع هل بخاصية الاستفهام بكليهما عن الكلام المثبت نحو قول الشاعر [١]:

[الكامل]

أقَرأتَ سورة (هلْ أَتى) أَرَأيْت ما فيهـا مـن الإيـثارِ والإطـعـامِ؟

وقد بدأنا بالهمزة والحديث عنها، فهي الأصل كما أشرنا بحسب كلام علماء العربية، إذ تدخل على الأسماء، والأفعال، والحروف، فقد دخلت الهمزة على الفعل قرأت، والفعل رأيت ولم تحدث أي تأُثير إعرابي فيهما؛ لأنها حرف استفهام غير عامل، ففي البيت السابق جاء الاستفهام بالهمزة ليس للإستخبار عن شيء مجهول كما أشرنا في تعريفه، لتذكير المخاطب بالنعمة التي انعم الله على أهل بيت نبيه(عليهم السلام) بما قاموا به، وبما آثروا به على أنفسهم، بإعطاء طعامهم للمسكين واليتيم والأسير، إذن مجيء الهمزة للاستفهام على الرغم مما يحمله من الثقة والتأكيد لدى المتلقي، فجاء بالهمزة مرتين من دون أم المعادلة فهو يفرض السؤال ليخرج إلى الإثبات.

ويطلب بالهمزة لاستفهام التصور أيضا فضلا عن استفهام التصديق، (استفهام التصور يرتبط بوجود أم المعادلة)، فيقول[٢]: **[الكامل]**

هل غيرُ طه كان عنها مخبرا ام غير خالقنا لهنّ منزّل

أتـرى المُـبلـغُ كان فيها كاذباً ام هـذه الانـباءُ غير تقوّل؟

يوظف الشاعر الهمزة وأم المعادلة في محور الحديث عن بيعة الغدير، حيث شكل الاستفهام ظاهرة بارزة ووسيلة لعقد صلة بين خطاب الله وكلام النبي، إذ انفتح إلى دلالة

(١) الديوان: ١٥٢ .

(٢) المصدر نفسه: ١٢٦.

تعمل في النفس وصولاً إلى إثارة المتلقي، إلى دلالة أقرب ما تكون إلى الخروج من ضبابية الحيرة والشك نحو نور الحقيقة، حين يساوي بين كلام النبي وإخباره عن واقعة الغدير وما نزل من الله على لسان جبرائيل لتلك الواقعة التي ينكرها البعض، فجاء الاستفهام بـ(هل) وأم العاطفة، ثم يعطف الجملة الأخرى عليها بالأداة (أم) لأن أم مع هل تعني(بل) التي تفيد العطف، وفي البيت الثاني يتساءل بالهمزة مع أم العاطفة أيضا، والتي يجوز مجيئها مع هل والهمزة، ومن خواص الهمزة الأخرى، جواز حذفها، ولا يجوز تقدير سواها من أدوات الاستفهام عند الحذف، فجاءت الهمزة للاستفهام المجازي الذي خرج لغرض النفي، فالسائل واثق من الواقعة، مع يقينه بصدق المبلغ، فينقل الأحداث مكوناً صورة متآلفة العناصر.

والهمزة تأتي لمعان مجازية أخرى غير المعنى الحقيقي للاستفهام، لأن طبيعة استعمال أدوات الاستفهام قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالة بديلة، (إمّا للنفي، أو للتعجب)، وغيرها والتي سنورد بعضا منها مما ورد في الديوان، هذه الدلالات تتخلق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دوراً مزدوجا في الصياغة[١]، نحو قوله للنبي(صلى الله عليه وعلى آله وسلم) لما جرى على الإمام الحسين(عليه السلام) ولم يحضر إليه فيقول[٢]: **[الخفيف]**

هانَ يـا مصطفى عليكَ حُسينٌ إذْ نَفوهُ أو طفلهُ المَحرومُ

أم نـساه أم رَحلـهُ أم حـمـاهُ أم خباهُ أم بيتهُ المهـدومُ

جاء الاستفهام هنا بالهمزة المحذوفة للتخفيف لا شيء سواها، فالشاعر هنا عالم بعدم حضور النبي للواقعة لكنه استفهم، كي يجسد حالة شعورية لمعاناته، فيكون هذا الأسلوب عنده وسيلة من وسائل اتساع الدلالة وإثراء المعنى، وقد أفاد الاستفهام التحسر من سرد الأحداث التي جرت في كربلاء، من قتل الإمام الحسين(عليه السلام)، ومنع الماء عن طفله

(١) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد، محمد عبد المطلب :١٩٥.

(٢) الديوان: ١٥٦.

الرضيع، وسبي النساء، وحرق الخيام وهذه خاصية أُخرى من خواص الهمزة، إذ تحذف من الكلام تخفيفا، وتفهم من السياق.

ثم يعود الشاعر لما جرى في كربلاء، فيسرد لنا أحداثاً بالهمزة مع الكلام المنفي، لإفادة التقرير أو الإنكار، ومن الجدير بالذكر هنا هو أن استعمال الهمزة مع الكلام المنفي واسع في العربية، ولاسيما في القران الكريم، فهو أسلوب يفيد التقرير والتحقيق، وهذه سمة أخرى من سمات الهمزة، نحو قوله:(١)

[البسيط]

أمَا دَرى أيّ صدرٍ داسـهُ سَـفـهـاً وايّ رأسٍ بـعالي رمحه نُصبا؟

ومنه قوله(٢):

أما ترى الدهر تـردينا حـــوادثـهُ هاماً فهاماً فلم تعبأ ولم تهبِ؟

حيث كشف هذا الاستفهام بالهمزة عن الكلام المنفي، جزع الشاعر وألمه مما فعل آل امية حين داست خيولهم صدر الإمام الحسين(عليه السلام)، وحين رُفع رأسه الشريف على الرمح، وقد جاء التعليل الحسي لذلك الإنكار في صيغة النفي الضمني، حين أدخل الشاعر الهمزة على الفعل المنفي بـ(ما)، مرة بصيغة الماضي (درى، داس، نصب)، ومرة بصيغة المضارع (ترى، تردي، تعبأ)، فيرى ان أحداث الأمس تقطف ثمارها اليوم، ولأن محط الانكار لهذه الفعلة هو الجزع والألم، فالصورة هنا صورة وصفية لم تعتمد على الخيال لكنها اكتسبت فنيتها وتأثيرها من النبرة الخطابية بالاستفهام المنفي والصورة الجزئية (رأساً بعالي الرمح) والتي ما زالت ماثلة أمام المتلقي.

---

(١) الديوان: ٣٣

(٢) المصدر نفسه:٣٧

ومن ذلك قوله[١]:

[البسيط]

كي يُهلَكَ الحرثُ بعدَ النسلِ يَعقِبهُ أليسَ نسل رسول اللهِ قدْ قُطِعا؟

الاستفهام في هذا الموضع مجازي اي غير حقيقي، فالشاعر خرج به لغرض آخر وهو الاستنكار، إذ جاءت الهمزة في(أليس) للاستنكار، حيث يستنكر الشاعر فعلة بني امُيةَ في محاولتهم لقطع نسل رسول الله(صلى الله عليه وعلى آله وسلم)، فدخول الهمزة مع الفعل (ليس) تفيد معنى الإيجاب والإثبات، وتعليل ذلك أنها فعل يفيد النفي، والاستفهام ليس بواجب كالنفي فلما دخل النفي على النفي انقلب إيجابا[٢].

وقد حمل الاستفهام خاصية بارزة حملت دلالات معبرة عن تساؤلات الشاعر، لجلب انتباه المخاطب وتعزيز المعنى وتعميقه، فضلاً عما يجيش في مكامن نفسه من لوعة وأسى، ويواصل الشاعر تساؤلاته متقناً فيه لأغراضه البلاغية المختلفة، من هنا يأتي دور الاستفهام في الفاعلية لما له من تأثير على تولد الدلالة، ولعنا نلمس ثراء عقلية الشاعر بمعاني الولاء للإمام الحسين(عليه السلام) التي جعلته يحسن الإفادة من أسلوب الاستفهام وادواته، إذ يأتي بالاستفهام ويريد معنى آخر، وأكثر ما ذكره الهمزة، وأغلب استعمالاتها مجازيا، لعل ذلك مرجعه لحقيقة ما حدث في كربلاء، والذي بات واضحا لا يخفى على أحدٍ ومن ثمّ لا يحتاج إلى استفهام حقيقي، فيقول[٣]: **[البسيط]**

أتلكَ زينَبُ مسلوبٌ مقلدها الله اكبر هذا الفادحُ الجللُ؟

---

(١) الديوان : ١٠٨.

(٢) ينظر: معاني النحو، فاضل السامرائي، ٦٠٣/٤.

(٣) الديوان: ١١٩.

يستعين الشاعر هنا بالهمزة مع اسم الاشارة للبعيد كدليل على شدة هول ما يرى، ودليل استغرابه وتعجبه لما حصل للسيدة زينب(عليها السلام)، فمجيئه بالألفاظ المترادفة (فادح، وجلل) مع (لفظة الله أكبر) وقوله (أتلك زينب) إشارة إلى اهتمام الذات بالجواب وهي في الوقت نفسه تعكس ما يدور فيها من أحاسيس ومشاعر وأفكار اتجاه مصيبة سبي السيدة زينب(عليها السلام) وقد يكون مجيئه هنا للتعجب، وهو أحد الأغراض التي يخرج إليها الاستفهام، "لأنّ أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضربٌ من الخبر"(١).

وقوله(٢) : **[الخفيف]**

أحـقـيـقٌ يـا قَوم آلَ رسولِ اللهِ يـلْـقُـونَ ذُلـــةً وهــوانـــا؟

أحـقيـقٌ يا قوم إن العـــوادي تَـخـذتْ فـوقَ صـدرهِ ميـدانا؟

هنا بنية الاستفهام ودلالته لا لما يحمله من معان مجازية وحقول دلالية فحسب، فالشاعر يكرر لفظة(حقيق) مستفهماً، ويلح في التساؤل مع علمه ويقينه بالأحداث، (اتخذت فوق صدره ميدانا) شعوره الصادق وبلاغته مستعيناً بصيغ الاستفهام من حيث توظيفه لخدمة معاني دينية (كواقعة الطف، سبي زينب، الرأس المرفوع..) فانبثقت شاعريته من صدق معاناته.

ويظهر الجانب الديني والتعاطف الإنساني مع قضية الإمام الحسين (عليه السلام)، بارزاً في شعر أبي الحب، حيث تسللت المعاني الإنسانية إلى نفسهِ المؤمنة فظهرت في دقائق شعره، ولا سيما في مقتل علي الأكبر، اذ يستفهم الشاعر بأفظع اللحظات على قلب

---

(١) الخصائص ،ابن جني: ٣:/٢٤٦.

(٢) الديوان: ١٦١.

الامام الحسين(عليه السلام) محاولاً مواساته، فكان تعبيراً مفعماً بالمشاعر الصادقة، فيقول[١]: [الكامل]

أيُقالُ قد قُتل الحُسين عفى على هذي الليالي شدّ ما يبغينا

أو كان يوم منه إلا كان لي سبباً إلى طولِ البُكاء سنينا

رَوّعنَ قلبَ محمدٍ في آله أترى لهن على النبي ديُونا

مَنْ لي بفتياني عُطاشى جرعوا بدلاً من الماء الزُلال منونا

الشاعر في هذا الاستفهام الذي يحمل في طياته أفظع اللحظات من قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وفجع قلب نبيه والعطش الذي أصاب المعسكر بمن فيه، محاولاً مواساتهم فكان تعبيره مفعماً بالشعور الصادق والإحساس النابض المعبر عن تلك اللحظات الأليمة، فضلا عن ذلك نلاحظ تراكم الصور بتراكم الانفعالات، ويعطي الاستفهام هنا إيقاعاً يجلب ويشد انتباه المتلقي، فجاء استفهامه توبيخاً واستنكاراً، مستعملا الفعل (يُقال) مبنيا للمجهول، ثم يضع لنفسه سبباً للبكاء، مع مجيء أغلب الأفعال في الزمن الماضي، مناسبة للواقعة.

ويأتي بالاستفهام التصديقي بالحرف (هل) ويجاب عنه ب (نعم ،لا)، الذي ورد في الديوان (١٩) مرة، ليخرج من دلالته الاستفهامية إلى دلالة أخرى قد تكون للنفي أو للتوكيد، من ذلك قول الشاعر :[٢]

[الكامل]

هل غيرُ ماضية السيوفِ شفاءُ أم غيرُ تعناقِ الكُماة دواءُ

هل تعلم الهيجاءُ أنك قطبها ومدارها فلتعلم الهيجاء

(١) الديوان: ١٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧-٢٨.

ففي البيتين جاءت (هل) للنفي الضمني، إذ ليس للعدو إلا السيف .

ويستفهم الشاعر للتوبيخ، فاراد الشاعر ان يوبخ القوم مستخدما الاستفهام سبيلاً ومؤكداً بتكرار الأداة هل فيقول: [١] **[الخيف]**

أقتلُ عليّ فيكم كان هيناً وقتل حسين ويلٌ من ذلكم جنا؟

حيث دل الاستفهام في هذه البيت على معانٍ عدة واضحة، مثل حاكمية يزيد وجعل الإمام علي والحسين (عليهما السلام) أُناساً عاديين هان ما جرى عليهم من مصائب، فيجسد الشاعر هنا حيرته من فعلة القوم .

وعليه يمكن القول إن الاستفهام لدى أبو الحب لم يعد أدوات تخطها يده وينطقها لسانه، أو قواعد ينقلها كما درسها القدماء والمحدثون، بل صار لها حضور عميق في نفس الشاعر، وهو حزنه على ما أصاب الإمام الحسين وأهل بيته(عليهم السلام) بعد أن تضافرت أدوات الاستفهام مشكلة صورة شعرية كما في هذه الأبيات: [٢]

[الكامل]

إن شئتَ فاسأل ما الإباءُ؟ أجيبكَ أن الموتَ في طلب الإباءِ اباءُ

أو شئت فاسأل ما الثراءُ؟ أجيبكَ أن الكفَ عن مِنن اللئام ثراءُ

ذاك الحسين ولا أظنك عارفاً ما نونهُ ما سينهُ ما الحاءُ

كم ذا البكاءُ أما انقضت أيامهُ؟ أو مَا لثارك ليلة ليلاءُ

وافتك يا بن الأكرمين شكايةٌ مني تذوب لبثها الصماءُ

---

(١) الديوان: ١٦٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧، ٢٨، ٢٩ .

جاءت أدوات الاستفهام بمختلف أنواعها (حروف وأسماء) شكلت ظاهرة لغوية في المقطوعة الواحدة، التي تمثل وجهة نظر الشاعر، ولعل دوافع الإبداع والحزن لا تسمح للشاعر بالسيطرة على ملكاته، فتزدحم في نفسه معاني اللوعة والألم، وهو ما يجعله ينوع في استعمال الأدوات، حيث استعمل الهمزة مع الكلام المنفي (أما، أوما) مع (ما) الاستفهامية في مقطع يحمل في طياته معاني الزهو والفخر بالإمام الحسين(عليه السلام) الممزوجة بألم مصابه.

ويأتي الاستفهام بالاسم (من) للدلالة على العاقل، فقد جاءت (١٧) مرة ولأغراض مختلفة، غالبها استفهام مجازي فيقول مخاطبا شهداء الطف:[١] [البسيط]

من لي بيومكم لو كنتُ مُدركه نسيتُ ما قد بقي منّي وما ذهبا؟

وفي المعنى نفسه وهو مخاطبة الشهداء وتمني مكانتهم قوله: [٢] [البسيط]

من لي بيومٍ به الأبطالُ باسمةٌ كَأنّها من لقاءِ المَوتِ في عيد ؟

وجاء استعماله لاسم الاستفهام (ما) للدلالة على غير العاقل (٣١) مرة أغلبها إن لم نقل جميعها للاستفهام المجازي، يهدف إلى بث ما يتلجلج في وجدان المبدع، وتمكنه من اظهار الحزن واللوعة التي تختلج في داخله، فيخاطب نهر الفرات معاتبا وداعيا عليه، لامتناعه عن سقي الإمام العباس (عليه السلام) فيقول[٣]:

[الطويل]

عـلامَـك تجري لا جريت لوارد وأدركت يوماً بعض عارك بالغسل

---

(١) الديوان: ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٥.

حيث يأتي استعمال اسم الاستفهام (ما) الدال على غير العاقل مسبوقاً بحرف جر على، وقد حذفت ألفه تمييزاً له عن الأنواع الأخرى، في الوقت نفسه يأتي الشاعر بـ(لا) مع الفعل الماضي وقد أفادت الدعاء **(لا جريت)**، وعطف جملة على جملة، داعياً على النهر باستعمال لا مع الفعل الماضي، والتقدير ولا أدركت فهو يستفهم مجازياً ويريد استنكار فعلة النهر بامتناعه عن السقي.

ويوضف الشاعر اسم الاستفهام (أين) المكانية التي لا تخرج عن ماهية الاستفهام الحقيقي، لكن الشاعر يبدو استعماله لها استعمالا مجازيا، إذ لا يوجد مكان فعلي لعزاء الإمام الحسين (عليه السلام)، فليس له واقع في عالمنا المحسوس حيث يبحث عن مكان معنوي له ارتباط بحالته النفسية، مما يمنح المتلقي مساحة للتأويل، وربما أراد الامعان في البعد حين يخاطب صاحب الزمان، فهو على كل حال يتجاوز المكان الجغرافي، فينتقل لإثارة المتلقي فيقول: [١]

[خفيف]

ليتَ شعري عن أي خطبٍ أعزّيك وأين العزاء نفسي فداكا

أين هارون منك بل أين موسى انّما يمضيان أثرَ ثراكا

وكذلك قول الشاعر[٢]:

هب تشكيت من وجد ومن ألم فاين أين الذي تشفى به الغلل

حيث جاءت دلالة (أين) استفهاما بقصد الاستعبار، والتنبيه لعدم وجود مكان عزاء الإمام الحسين(عليه السلام)، ثم يتساءل عن الأنبياء كأنه يدعوهم لتتبع أثر الإمام الحسين،

---

(١) الديوان: ١١٥.

(٢) المصدر نفسه: ١١٥ .

أو الحضور للطف لرؤية ما جرى، حيث يسأل عن هارون ثم يعطف الجملة على أخرى بالسؤال عن موسى.

ثم يبحث عن مكان صاحب الزمان؛ لأنه باعتقاده صاحب الثأر، وهو من سيشفي غليله، ولإظهار الحسرة والتوجع استخدم الأداة (كيف)، والتي جاءت(٩) مرات جُلها للاستفهام المجازي، فيقول: [١] **[البسيط]**

أعنيك يا كربلا إذ ليس غيرك لـلأرزاءِ اجمعُ من بيضٍ ومن سحمِ
أبكي لها ما أجدَ الله في عمري وسوفَ تبكي لها تحتَ الثرى رممي
وكيفَ لا ورسولُ اللهِ فيِ ارق منها وها هو لم يهجعْ ولم ينمِ
وكيفَ لا وعليّ ذو العُلا قلقٌ منها وفاطمُ تدعوه آه واندمي

حيث يضع الشاعر أسباب البكاء مع التعليل، مؤكدا أن النبي في أرق لهول ما اصابه بسبب الواقعة، وجاء النفي بـ(لم) التي تنفي المضارع نفيا مؤكدا.

ثم ينتقل للاستفهام بـ(متى) الدالة على الزمان، التي وردت (٨) مرات منها، مخاطباً صاحب الزمان مع الحسرة والتوجع لغيابه، فيقول[٢]:

متى تدرك الثأر الذي أنت طالبه متى تملك الأمر الذي انت صاحبه

يكشف النص هنا عن تضافر في البنى التي شكلته، إذ تكررت أداة الاستفهام مرتين، لتشكل نوعا من التناغم الموسيقي من جهة وتعدد دلالي من جهة أخرى من شأنه تكثيف الدلالة، وانفتاحها وهو معلم أسلوبي يكاد يعم جميع استعمالاته لبنية الاستفهام.

---

(١) الديوان : ١٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٥٢.

وجاء استعماله لـ(أنّى) التي وردت للحال بمعنى كيف مرة واحدة في الديوان في حديثه عما جرى بعد وفاة الرسول من أحداث فيقول: [1] **[الكامل]**

أنى ادّعوها ملكهم وأراهم لم يسعدوا فيها بشدّ حزام

إن الاستفهام في شعر أبي الحب اقترن بمعانٍ عدة، شكل أسلوبا خاصا به، والتي بيناها فهي للإنكار مرة واخرى للنفي، فغدت ألفاظه مفعمة بالمعاني مع بلورة بعض المعاني الدينية واستعمال الرموز التي تشير إلى ذلك، وهذا كله يشير إلى صلة الشاعر وعلاقته بآل البيت، العلاقة ليست علاقة نسب لكن علاقة مودة لمحمد وآل محمد صلوات الله عليهم أجمعين.

ثانياً- الأمـــر:

الأمر لغة: "أمره، يأمره أمرا فاتمر أي قبل أمره"[٢].

أما اصطلاحا فهو: طلب الفعل بصيغة مخصوصة، ويكون على وجه الاستعلاء والإلزام مع الأدنى، والدعاء مع الأعلى، والالتماس مع النظير[٣]، فهو بهذا المعنى يحتاج تحققه إلى جهتين: صاحب خطاب ومتلق يتلقى هذا الخطاب.

يعد الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية التي تحفل بها دواوين الشعراء، فهو يمتاز بمواصفات تساعد صاحب الخطاب في إنتاج دلالة على وفق شروط تبعده عن باقي البنى التي يمكن أن تتداخل معه .

وقد تم حصر صيغ الأمر في: (فعل الأمر، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر).

---

(١) الديوان: ١٤٤.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، مادة أمر .

(٣) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي: ٦٣.

١- صيغة فعل الأمر:

إن ما يميز فعل الأمر هو دلالته على الطلب، ويختص بصيغة (أفعل)، تمييزاً عن الأمر المتكون من المضارع مع لام الأمر والذي يشترك معه بصيغة الطلب، وقد خالف الكوفيون البصريين في عدّ صيغة (أفعل) فثبتَ أن الأصل في الأمر للمواجه أن يكون باللام كالأمر للغائب نحو: (ليفعل) إلا أنه لما كثر استعمال الأمر للمواجه في كلامهم وجرى على ألسنتهم أكثر من الغائب استثقلوا مجيء اللام فيه مع كثرة الاستعمال فحذفوها مع حرف المضارعة طلبا للتخفيف كما قالو(أيشٍ) والأصل(ايُّ شيء)[١].

وإذا انتقلنا للحديث عن دلالة فعل الأمر على الزمن فقد وجدنا سيبويه في معرض حديثه عن الفعل قد مثلَ لكل صنف من الأصناف، وقال: "وأما بناء مالم يقع فإنه قولك أمراً: اذهب، اصبر"[٢]، ومن هنا ندرك أن بناء ما لم يقع هو المستقبل، وإن اختلف النحاة في ذلك، ومنهم ابن مالك إذ قسم الأمر إلى قسمين:

١- صنف لم يحصل ويطلب تحقيقه في المستقبل[٣].

٢- صنف حاصل زمن التكلم ويطلب من المخاطب الاستمرار به.

ومن النماذج الدالة على صيغ الأمر في نص الشاعر محسن أبو الحب، صيغة (فعل الأمر)، وهي الأكثر حضورا، فتاتي بالمرتبة الأولى وقد بلغ عددها (٦٥) صيغة، ومنها قوله[٤]:

[الكامل]

سلْ غيـرَ قلَبـي سلوةً إن الأسى لـمْ يَـتـخـذْ غيـري عـليـه أمينا

---

(١) ينظر: الأنصاف في مسائل الخلاف، ابو بركات الأنباري: ٥٢٨/١.

(٢) الكتاب: ٤٠/١.

(٣) شرح التسهيل، ابن مالك: ١٨/١.

(٤) الديوان: ٢٤.

وقوله: [١] **[الطويل]**

صُبْ يا زمانُ عليّ ما تستطيع من نوبٍ فقد صادفتَ غيرَ جزوعِ

يتجلى فعل الأمر في الأفعال (سلْ، وصُبْ)، إذ جاء الأمر بطريقة يفرض بها الشاعر على نفسه اتخاذ الحزن سبيلا، مؤكداً قوله بـ(إن واسمها، ولم الداخلة على المضارع التي تفيد نفيه نفيا مؤكدا) .

ويقول في الصبرِ والحثِ على العمل به[٢]: **[البسيط]**

اصبرْ لعل الذي تَرجُوه قد قَربا فقد ينالُ الفتى بالصبرِ ما طَلبا

ارفقْ بنفسكَ كي لا تفنها ضَجراً فلستَ تملكها نفعاً ولا عَطبا

حيث جاء الخطاب بالأفعال (اصبر، وارفق) دالاً على المستقبل غير المحدود بزمن معين، وان اختلفت أصناف المخاطبين باختلاف السياق الذي وردت فيه صيغة فعل الأمر، فجاء الخطاب بفعل الأمر، ثم عاد إلى (قد) مع الفعل الماضي للتحقيق (قد قربا)، وجاء بقد مع المضارع للتقليل(قد ينال)، ثم يأمر ب(أرفق) وينفي بـ(ليس) مؤكداً أن الانسان لا يملك لنفسه نفعا ولا ضرا.

وقوله مستعينا بصيغة الأمر(انظر)[٣] : **[البسيط]**

انظرْ لعمركَ من أعيتْ مناقبهم أهلُ المناقبِ أن تسمو لها طلبا

آلَ النبي ومن سادوا الورى كرما أجلّ قدراً وأعلى كلهم رتبا

---

(١) الديوان : ١٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢ .

دلالة الفعل (انظر) على المستقبل المتصل بالحاضر، وأراد الشاعر بالمخاطب هنا الذات، فالشاعر يرى أن هذه صفات اختصت بآل البيت (عليهم السلام) .

وقوله: [١] **[البسيط]**

وقــالَ كــفـوا فما للقـومِ من إربٍ غيري فــإن أدركـونــي أدركوا الإربا

قوموا فإنّ حمى تَحمون عنه غدا مــن بــعـدِكم يألفُ الأرزاء والكربا

جاء سياق الأفعال (كفوا ، وقوموا) في زمن الماضي (حكاية حال حدثت في الماضي)؛ لان هذا الطلب صادر من الإمام الحسين (عليه السلام) في زمن مضى، والخطاب إلى جماعة بوجود الواو أراد بهم اصحابه (أصحاب الإمام الحسين(عليه السلام)، فيأتي بصيغة الأمر (كفوا) يعقبها أسلوب النفي (ما للقوم)، ثم يأتي بالجملة الشرطية (إن أدركوا) ليصل إلى إقناعهم بأن يتركوه فهو مقتول لا محال، لكن أصحابه يبلون البلاء الحسن، ويشهد الطف بذلك.

وقوله مهنئاً بعض العلويين باسترداد حقوقهم: [٢]

[الكامل]

واسـمـعْ كـفـاكَ اللهُ كـلَ مُـلـمّةٍ وسـقاكَ من درّ السـحـابِ الأعذبـا

إني تركتُ الشِـعرَ دَهراً لـم أجد أهـلاً لـه مـن بـعـد أصحـابِ العبـا

لا عـيـشَ إلا عيشَـكُـم فَتلذّذوا مـا شـئـتـم مـنـها حـلالاً طيـبا

طـيـروا بأجنحةٍ الفخار وحلّقوا انــّى اردتـــم مـشـرقـاً أو مغـربا

---

(١) الديوان:٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٤٦.

ونلاحظ أنّ أفعال الأمر قد وردت في الأبيات، للتعبير عما يهيج في نفس الشاعر من مشاعر الفرح الممزوج بنشوة النصر، مع نعمة الولاء لآل البيت(عليهم السلام) فخرجت الأفعال لدلالة الأمر(تلذذوا، وطيروا) جاءت أمراً بالاستئناف بالعمل، وهو الولاء لآل البيت، وقد جاءت بدلالة المستقبل المستمر غير المحدود، ولعل اتصال الفعلين بواو الجماعة دليل على أن الخطاب لجماعة.

ومنه ذلك قوله[١]:

[الكامل]

إنْ شئتَ فاسأل ما الإباءُ؟ أُجيبكَ أن المـوتَ فـي طلبِ الاباءِ اباءُ

أو شئتَ فاسألْ ما الثراءُ؟ أُجيبك أن الكــفَ عـن مـننِ اللئامِ ثراءُ

يعكس هذا التكرار للأمر (أسأل ، وأسأل) سيطرة حالات بعينها من الشعور المهيمن عليه، في الوقت نفسه يميل إلى تكرار الأفعال، تجاوباً مع مشاعره وأمزجته النفسية.

وله في رثاء السيد مهدي القريشي مكررا الفعل (عزّي)، والذي خرج منه فعل الأمر إلى غرض آخر هوالتعظيم، بقوله: [٢]

[البسيط]

عزّي الحجيج وقلْ للبيتِ بعدَ أرقِ دمعاً ترقرقَ فـي عينيكَ مُنَهمعا

عـزّي النـبي بــه عزّي الوصي به عـزّي البتــولــةَ والسبـطين معـاً

عــزّي الصيــامَ عـزّي القـيـامَ بـه عـزّي الجوامعَ فيه اليومَ والجُـمعا

إذ يؤكد الشاعر إصراره وإلحاحه على العزاء، فتكرار الفعل (عزّي) إثارة للحُب الذي يكنه الشاعر للمرثي؛ لذا يطلب العزاء من أكثر من جهة، (الحجيج، والنبي، والصيام، والجوامع، والبتول).

---

(١) الديوان: ٢٧.

(٢) المصدر نفسه :١٠٦.

وقوله في استنهاض الإمام الحجة ليملأ الأرض عدلاً[١]: **[الخفيف]**

انتَ نوحٌ فاستئصل القومَ واجعلْ غمَر طوفانكَ السيوفَ الصقالا

انتَ داودُ آل احمدَ فانهضْ طالَ طالوتُ في الملا واستطالا

انتَ موسى الكليمُ حقاً ألا ادحضْ كيدَ فرعونَ واتركْ الإمهالا

الشاعر يبدأ خطابه بالجملة الاسمية ويكرر الجملة الاسمية للتوكيد(أنت نوح، وأنت داوود) مع استعمال صيغة الأمر(استئصل، واجعل، وانهض، وادحض، واترك)، جاءت للتحريض ولأخذ الثأر.

ويأتي الأمر بالفعل الناقص (كن) فيقول[٢]: **[الطويل]**

فكنْ شاهدي أنّي بعثتُ إليهم شبيه رسوُل الله من ليس يجهلُ

إذ انشأ الشاعر قصيدته في رثاء علي الأكبر بن الإمام الحسين (عليهما السلام)، فهو يطلب من الله أن يرى فعل القوم بعلي(عليه السلام) لغرض التعظيم وهو أحد الأغراض التي يخرج إليها الأمر.

٢-الامر بصيغة الفعل المضارع المسبوق بـ(لام الامر):

وقد وردت هذه الصيغة التي تفيد الطلب (الأمر) في الأصل، ولكن جاء بها الشاعر لأغراض بلاغية يرشدنا إليها سياق الكلام وقرائن الأحوال، في ديوان ابو الحب (١٨) مرة، منها في تهنئته لبعض العلويين، فيقول[٣] : [الكامل]

قلْ للسما فليخفْ عنا بدرها ولتهوِ أنجُمها اللوامع غيبا

---

(١) الديوان : ١٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٣١ .

(٣) المصدر نفسه: ٤٥- ٤٦.

ولتغربِ الشمسُ المنيرةُ في الضــحى إنــا أصــبــنــا نيّراً لن يَـغُربـا

فلتـضـحكْ الأرضُ البـسيـطـةُ أنـهــا رُزقَت سَـحـابـاً بـالمكارمِ صيّبا

ولـتـشـفَ مـا بـالـدهرِ مـن علـلٍ فقد وجـدت طبيـباً بالشفاءِ مُجربا

تنوعت الأفعال (يخف، وتهو، وتغرب، وتضحك، وتشف)، فهو يأمر ثم يضع سبباً، لتغرب الشمس جوابها (أنا أصبنا نيرا...) لتعطي أكثر من صورة عما يدور في داخل الشاعر من فرح وسرور.

وقوله في هجاء يزيد: [1] **[البسيط]**

ساروا بأكفرِ خلقِ اللهِ منتقلاً إلـى جـهنـمَ يهواها وتـهواه

فليلـقه بين فرعونٍ وصاحبه كيـمـا يـزيـدهُم حزناً بمرآه

حيث تمنى منزلة يزيد بأن يلقى بين فرعون وهامان، جاءت هذه الأمنية باستعمال الفعل المضارع المسبوق بلام الأمر مع وضع تعليلٍ لحزن أصحابه عليه هو رؤية يزيد بجهنم، فجاء ب(كي) جاعلا المصدر المؤول أداة للتعبير.

٣- الأمر بصيغة اسم فعل الأمر:

عقد سيبويه لاسم الفعل بابا بعنوان "باب من الفعل سُمى الفعل فيه بأسماء لم تؤخذ من أمثلة الفعل الحادث"[٢]، وعدد منها كثيراً نحو: صه، ومه، وهلم، ، وينوب اسم الفعل عن الفعل من ناحية المعنى ومن ناحية الاستعمال وغرضه الإيجاز والاختصار[٣].

اسم فعل الأمر يعمل عمل فعله فيأخذ فاعلاً وينصب مفعولاً إذا كان متعديا[٤].

---

(١) الديوان : ١٧٦.
(٢) الكتاب : ٢٤١-٢٤٥.
(٣) ينظر: شرح المفصل : ٢٥/٤.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦/٤.

وجاء باسم الفعل (عليك) الذي يعني الزم أو تمسك في ذكر مصائب اهل البيت فيقول:[١] **[البسيط]**

عـلـيـك بالصبـرِ إن الصبـر أولـه صبـر و آخره من طعمه العسلُ

يستعين الشاعر ب (عليك) ليبعد عن نفسه الشكوى، وإن بعد عملية نيل المراد، ويلزم نفسه بالصبر، حيث جاء خبر ما مؤكدا بـ (باء زائدة)، وإن كان لم يشير إلى المخاطب أكان الخطاب لذاته أم خطاباً عاماً أم كان للمذكر أم للمؤنث، ويخاطبه بصيغة مذكر أم للاثنين معاً، لأن مصاب آل البيت (عليهم السلام) أوجع قلوب العالم بكل فئاته.

نلحظ مما سباق أن اغلب استعماله لصيغ الأمر خرجت لأغراض مجازية، مع تغير صورة المخاطب، وتنوع جهة الإسناد.

ثالثاً- النداء:

النـداء لغـة: نـادى: أظهره ودل عليـه [٢]، ومـن النـدى "والنـدى البلـل ومـا سقط بالليـل، والنداء: الصوت مثل الدعاء، وتنادوا: اجتمعوا"[٣].

فيما فرق أبو هلال العسكري بين الدعاء والنداء حيث قال: "إن النداء هو رفع الصوت بحالة المعنى، والدعاء يكون برفع الصوت وخفضه"[٤].

وفي الاصطلاح: يكاد لا يختلف تعريفه في الاصطلاح بين النحويين والبلاغيين، فهو يقوم على أساس التخاطب، وفيه يقول القزويني: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة"[٥].

---

(١) الديوان: ١١٩.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة ندى.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: ٨٤/١.

(٤) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري: ٢٩.

(٥) الايضاح في علوم البلاغة، القزويني: ١٣٦/١.

تنطلق عملية النداء ابتداءً من نطق المنادي بأداة (يا) لتنقل سماعاً إلى المنادى (المخصص بالنداء)، بغية حثه على الإقبال والاستماع للأمر الذي يؤدى لأجله.

ويأتي النداء لمعانٍ أخرى غير معنى الإقبال، كالإغراء أو التخيير[١].

والنداء عند البلاغيين أقسام وأغراض يفرضها السياق، كأن يكون:

نداء مدح أو نداء شوق، أو نداء ذم، وللنداء أدوات ثمان وإن اختلف النحاة في عددها، إلا أنه من الثابت أنها تأتي للقريب والبعيد و(الهمزة، أي) هما لنداء القريب، و(يا، وأيا، وهيا) لنداء البعيد [٢]، بيد أن طبيعة السياق قد تمنح الأداة نوعاً من الحركة، فتفارق دلالتها الأصلية وتدخل في حالة مناقلة دلالية، فتصبح أدوات البعيد للقريب والعكس صحيح.

ومما تجدر الإشارة اليه هو أن (يا) النداء هي أكثر الأدوات استعمالاً في ديوان ابو الحب، إذ وردت (٦٤ مرة)، ولا عجب في ذلك، فهي أمّ باب النداء، وأصل أدواتها، وأكثرها استعمالاً في العربية، وعلى أية حال ما يحسن البدء به، طرائق استخدام الشاعر لأسلوب النداء [٣].

فقد يأتي النداء مكررا وفي أكثر من موضع، نحو استعماله لنداء(يا بن) مؤكدا على نسبه واصله فيقول:[٤] **[الكامل]**

يـا بـن الـذيـن اذا انـتـمـوا كـانـوا هـم العلـماءُ والحكماءُ والكرمـاءُ

---

(١) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، القزويني : ٨٤/١.

(٢) ينظر : شرح ابن عقيل: ١٨٨/٣.

(٣) ينظر: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، فاضل أحمد القعود: ١٩.

(٤) الديوان: ٢٩.

وقوله[١]: **[الكامل]**

يا بن النبي وحق من اولاكم الخطر الجليلا

وقوله[٢]: **[البسيط]**

ألا يا بن بنت المصطفى أيّ فادح عراك وخطبٌ حلّ منك بمربع

نداء العاقل جاء بصيغة (يا بن النبي، ويا ابن بنت المصطفى، ويا بن الذين)، أراد الشاعر بهذا النداء التذكير بأن الإمام الحسين (عليه السلام) ابن النبي ابن فاطمة وابراز مكانة الإمام الحسين وأمه (عليهم السلام)، فالنداء هنا للتعظيم وهي أحد أغراض النداء.

ويكرر الخطاب منادياً رب العالمين مستفهماً متوجعًا، في الوقت نفسه متسائلاً فيقول[٣]: **[الكامل]**

يا رب ما ذنب العليل غدا القيد الثقيل لدائه طبّا

وقوله[٤]: **[البسيط]**

يا ربِ انتَ على ما شئتْ مُقتدر فاجعل بثأرهم فوزي لأقتنعا

وقوله مخاطباً الله تعالى، مستغيثا، ومكررا لفظة (يا ربِ)، والتي غالبا تأتي للدعاء فيقول[٥]:

يا ربِ ما ذنبُ اولادي أبَادَهُم سيفُ ابن هندٍ بوادِ غيرِ ذي سلمِ

وقوله [٦] :

يا ربِ إنّي قَصرتْ يميني دونَ ما حاولتُ مِنْ نَصرهِم وشِمالي

---

(١) الديوان : ١٢١.
(٢) المصدر نفسه: ١٠٠.
(٣) المصدر نفسه: ٤١.
(٤) المصدر نفسه: ١٠٨.
(٥) المصدر نفسه: ١٣٥.
(٦) المصدر نفسه: ١٠٨.

يأتي الخطاب معيناً وواضحا غالباً في خطاب أبو الحب فهو يخاطب متوجعا لما جرى من احداث في يوم الطف .

ويقول مستغيثاً بـ (يا النداء مع لام الاستغاثة) [١]: **[البسيط]**

يـــا للـرجـالِ لـيــومٍ جـلَ فـادحـه فزعزع العرشِ حتى مادَ واضـطربا

يـا راحلـيـنَ بـبيتِ الصبرِ مـالكم لــم تــتـركوا عمداً منه و لا طنبا

يـا ليـتها قلبــت من بـعـدِ فقـدكمُ وكـيف تُـقـلـبُ إذ كـنـتم لها كثبا

يا أكرمَ الناسِ في الدنيا وخيرتها أمـاً وعـمّـاً وجــداً ســامـيـاً وأبـا

فجاء الشاعر بالنداء مع الاستفهام مع النفي، فضلا عن ذلك النفي المؤكد بـ(لم).

وينادي الشاعر قلبه الذي هو مركز الإحساس فيقول[٢]: **[المتقارب]**

فيـا قـلـبُ كيـف تـرومُ السلوَ وتصحو وقلبُ الهدى غير صاح

وقوله: [٣] **[الكامل]**

يـا قـلبُ إنّك إنْ عجبت فإنـها أُعـجــوبةٌ لـكــن صبـركَ أعجبُ

تتوجه الذات الشاعرة إلى نداء فؤادها، في الحقيقة هو يخاطب ذاته، لكنه آثر نداء القلب، وهذا الأسلوب شائع في الشعر، حيث يخاطب الشعراء أشياء لا تسمع ولا تجيب فيؤنسونها[٤]، نداء القلب جاء مع تكرار لفظة (عجبت وأعجوبة وأعجب).

---

(١) الديوان : ٣٣، ٤٨.

(٢) المصدر نفسه: ٦١.

(٣) المصدر نفسه: ٤٢.

(٤) ينظر: اقنعة النص، سعيدالغانمي: ٥٣.

وينادي دون ذكر الأداة، وقد ورد هذا اللون في الديوان (٦مرات)، ومنه في قوله مخاطبا أبا الفضل العباس مادحاً ومذكراً بفضائله فيقول: [1] **[المتقارب]**

أبا الفضلِ بابكَ لن يغلقا وغـيـر معـاليـكَ لا ترتقى

وقوله مخاطباً(أُميم)، وأراد بهذا الاسم أي لائمة، أو لائمة قريبة إذ اعتاد الشعراء أن تكون الزوجة لائمة غالبا، فقد يكون وجودها مفترضاً، وواقعياً فالشاعر يناديها ثم يأتي بأفعال الأمر، و(لا) مع الفعل المضارع للنهي لكي يجعلها تترك اللوم فيقول[٢]:

[الطويل]

أُمـيـمُ أقلي من ملامك واتركي مقـالـةَ لا تـهلـكْ أسى وتـجـمّل

أُميـمُ ذريـنـي والبكـاء فـانـني عن العيدِ واللّبس الجديدِ بمعزل

فالشاعر يرفض اللوم على حزنه الدائم على الإمام الحسين (عليه السلام)، فيؤكد قوله بأن واسمها وخبرها المؤكد بـ(الباء).

وينادي المعارف بـ (يأيّها) لما فيها من أوجه التأكيد والمبالغة، المتمثلة بـ(يا) النداء و(ها) التنبيه وأيّ التي يتوصل بها لنداء المحلى بـ(أل)، لذا استعان بها في خطاب صاحب الزمان، تعظيماً لشأنه فيقول [٣]: **[كامل]**

يا أيّها المعدود باستقصائه قمْ لا نبا لحسامِ عزمكَ مضربُ

---

(١) الديوان: ١١٣

(٢) المصدر نفسه: ١٣٢.

(٣) المصدر نفسه : ٤٣.

وقوله في المعنى نفسه: [١] **[الطويل]**

ايّـها الصـارمُ الذي لم يبارحْ غـمـدَهُ طـال انـتظارِكَ طـالا

ويأتي حضور يا النداء مع لام الاستغاثة في الديوان، وقد ورد هذا الأسلوب مرتين وقد أفاد التعجب فيقول متعجباً[٢]: **[الخفيف]**

يــا لها مهجــةٌ ازدادت قلوب الناسِ مـن لـمــع نـارها نــيــرانــا

يتضح مما سبق أن خطاب الشاعر له دلالة خرج بها عن الأصل، مرتبطاً بالحالات النفسية للشاعر، تلك الحالات التي يشعر بها بالألم ولا سيما لكربلاء.

---

(١) الديوان :١٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٠.

المبحث الثاني

الانـزيـاح التـركيـبـي

توطئة:

الانزياح أسلوب رفيع من القول، كان وما يزال مدار الدراسات ؛ لأهميته في تشكيل جمالية النص، فما هو الانزياح؟

الانزياح لغة: زاح الشيء، وانزاح، اي تباعد وذهب[١] .

الانزياح اصطلاحا: تباينت تعريفاته لدى النقاد والأسلوبيين، نتيجة اتساع حقول المعرفة وتطور الفكر المعرفي ونموه، ومن تعريفاته: "هو خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر"[٢] .

ومن الناحية العلمية يعده الأسلوبيون كل تصرف مستعمل للغة في دلالتها، أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف، ففي قوله تعالى: "فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ"[٣]، انزياح عن النمط التركيبي وهو تقدم المفعول به على الفعل والفاعل[٤] .

وقد أخذ المصطلح حظّه من الدراسة في الدراسات العربية مع اختلاف أهل اللغة في تسمياته مثل(العدول، والانحراف).

وللانزياح أهمية في إبراز جمالية النص، ومما يؤكد أهميته أنه يكون على أجزاء متعددة ومتنوعة في النص الأدبي، فإذا كان الشكل النهائي للنص الأدبي كلمات وجمل، فإن الانزياح قادر على التلاعب بكثير من كلمات النص الأدبي لصالح النص، وهذا ما يطلق

---

(١) ينظر: لسان العرب مادة(زيح).
(٢) وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس،١٠١-١٠٢.
(٣) سورة البقرة: ٨٧.
(٤) ينظر: الاسلوب الاسلوبية، أحمد محمد ويس: ١٠٣.

عليه ب (الانزياح التركيبي) فهو يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه[١].

وبناء على ذلك فإن الوقوف عند بعض مظاهر الانزياح المتعلقة بالمستوى التركيبي في نص أبو الحب، ستكشف لنا عن لغة حافلة بالتنوع في أساليبها ويكون هذا من خلال (اولاً الحذف، وثانياً التقديم والتأخير، وثالثاً الفصل والوصل).

أولاً- الحذف:

يُعدّ الحذف من الأساليب المهمة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية بوصفها انحرافاً عن المستوى العادي.

الحذف لغة: " الرمي عن جانب والضرب عن جانب، تقول حذف يحذف حذفا. وحذفه حذفا: ضربه عن جانب أو رماه عنه، وحذفه بالعصا وبالسيف يحذفه حذفا وتحذفه : ضربه أو رماه به"[٢].

ذلك أن الأصل في الكلام ذكر جميع عناصره، فيعمد المتكلم أو المبدع احياناً إلى تقليل الكلام وابراز معانيه في أوجز عبارة وأفضل صورة، وتُعدّ هذه الحالة من اختصاص البلاغة حيث أبرز القدماء دور الحذف في التشكيل الجمالي وأثره في أثراء الدلالة والدليل على ذلك قول الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الامر، شبيه بالسحر، فإنك ترى ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت على الإفادة أزيد للإفادة"[٣].

الا ان هذا لا يعني أن الحذف أفضل من الذكر في كل الأحوال، إذ ثمة مواضع للحذف تفسد السياق، فأسلوب الحذف قد يؤدي إلى إثراء المعنى وتعدد الدلالات، بشرط ألا

(١) ينظر: وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: ١١١.

(٢) لسان العرب، مادة (حذف).

(٣) دلائل الاعجاز: ١١٦.

يفضي إلى استحالة العثور على المعنى، أو استحالة الاقتراب منه والا يحيل النص غامضاً بحيث ينفر المتلقي، ويبعده عن أجوائه، إذ لا بد للمنشئ من أن يكون على درجة كبيرة بمواقفه، والعلم الدقيق بوظائفه، حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها، فإذا احتاج ذلك أسقط عمله في غياب من التعمية تبعد المتلقي عنه أكثر مما تقربه إليه، أو تجذبه نحوه فالحذف بقدر ما فيه من محاسن بلاغية بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع(١).

وللحذف شروط كأي ظاهرة لغوية، له شروط يجب توافرها كي لا يختل التركيب، ومن هذه الشروط أن لا يكون ما يحذف كالجزء، فلا يحذف الفاعل ولا نائبه، لكن يجوز حذف الفاعل مع فعله نحو: زيداً ضربته، والآخر أن تحذف الفعل وحده، والفاعل مفصولاً عنه مرفوعاً به نحو قولك: أقام زيد. اما الشرط الآخر فهو ألا يكون المحذوف مؤكدا نحو قولهم: ضربت ضربا فلا يجوز حذفه، لأن الغرض من الإتيان به تقوية للمعنى(٢).

ولما كان الحذف من الظواهر التي تشكل حضورا ملحوظاً في خطاب الشاعر، فقد آثرت الباحثة الوقوف عليها لتكشف عن دلالات النص، وقدرته على تحقيق الغايات التي رامها الشاعر، حيث جاء الحذف في ديوان أبو الحب على صور متباينة في أشكاله وتراكيبه ومنها:

١-حذف المسند إليه (المبتدأ):

تتكون الجملة من الركنين الأساسيين المسند والمسند إليه، وقد ورد في الديوان حذف المسند إليه (٧ مرات)، منها كلامه عن يوم الطفوف فيقول(٣) : **[الكامل]**

يـومُ الطفوفِ وليس يومٌ غيره يبدي العجائب في الزمانِ ويعقبُ

(١) ينظر: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، فاضل أحمد: ١٦٠.

(٢) ينظر: الخصائص: ٣٦٠/٢.

(٣) الديوان: ٤٢.

يومٌ به بكتْ السماءُ تفجعاً بدمٍ فها هي للزماجر تنحبُ

أيّ: هو يوم به بكت السماء، فحذف المسند إليه (هو).

وفي الغرض نفسه يذكر أبا الفضل العباس (عليه السلام) للمهابة على شخصه، ولإنزال المسند إليه منزلة كبيرة فيقول[١]: **[الطويل]**

أبو الفضلِ لا تُحصى مواقف فضله فمن ذا يجاريه ومن ذا يقاربهُ

فتى وارداً عن منهلِ الماء صادراً ولما تقصّر عن منالٍ مطالبه

أيّ: هو فتى، فحذف المسند إليه (هو) م .

وفي الغرض نفسه يرثي السيد الطهراني فيقول [٢]: **[البسيط]**

عبدٌ ولكنه حرٌ لنسبته إلى الحسين وهذا واضحُ النسبِ

ايّ: هو عبدٌ .

حذف المسند (الخبر) :

ورد حذف المسند عند الشاعر (٤مرات) بصيغة لا نافية للجنس واسمها في قوله [٣]:

[الكامل]

لا ذنبَ لي يا رب إلا أنني أوضحتُ نهجاً للرشادِ مبينا

وقوله: [٤] **[الكامل]**

لا عيشَ إلا عيشكم فتلذّذوا ما شئتم منها حلالاً طيبا

---

(١) الديوان : ٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥.

(٤) المصدر نفسه: ٤٦.

حيث حذف خبر لا النافية للجنس لوجوده مقدرا، فالتقدير(لا ذنبَ) موجود، و(لا عيشَ) موجود.

٢- حذف المفعول به:

يحذف المفعول به إذا كان معلوماً، ويأتي بعد فعل المشيئة كثيراً، كقوله تعالى: ﴿**وَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ**﴾(١)، اي: لوشاء هدايتكم(٢)، وقد ورد هذا النوع في الديوان (٥ مرات) متمثلا بقول الشاعر(٣): **[الطويل]**

وإنْ شئتَ فكّر في الزمانِ وأهله فلستُ أرى إلا سليباً سالبا

وإن شئتَ جرّبهم فإنكَ واجدٌ أشدّهم حرصاً على الصدقِ كاذبا

ثانياً- التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر اللغوية التي تنهض على مخالفة الترتيب المألوف في نظام الجملة، فهي تمنح المبدع آفاقا واسعة للتعبير عن المعنى، بتحريك المفردات من أماكنها إلى أماكن جديدة، استجابة لحاجات فكرية أو نفسية لدى المبدع، وللجرجاني رأيه في التقديم والتأخير، فيعقد له بابا، فيقول: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه"(٤).

---

(١) النحل: ٩.

(٢) ينظر: الحذف في اللغة العربية، يونس حمش: ٢٩٤.

(٣) الديوان: ٥٠.

(٤) دلائل الأعجاز: ١٠٦.

إذن للتقديم والتأخير أهمية بالغة في إعادة تركيب اللغة من المستوى العادي إلى المستوى الإبداعي أكثر انفتاحا وجمالاً، وباستقراء ديوان أبو الحب وجدت الباحثة أن التقديم والتأخير مثل ظاهرة لغوية وظفها الشاعر، لإثراء الدلالة وقد جاءت على النحو الاتي:

- **تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور):**

بدأنا بتقديم شبه الجملة؛ وذلك لأنه شغل حضوراً واسعاً في الديوان، إن الرتبة المحفوظة في الجملة أسمية كانت أو فعلية أن يتقدم طرفا الإسناد (المبتدأ والخبر في الجمل الأسمية، والفعل والفاعل في الجمل الفعلية) ويمثلان طرفا الإسناد الثابت، ويمثل شبه الجملة الطرف المتغير، وتتحول هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبت من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، حيث يتثبت أحد الأطراف[١].

فقد ورد التقديم في ديوان ابو الحب وبأشكال مختلفة، تارة يتقدم شبه الجملة على الجمل الفعلية، وتارة أخرى يتقدم على الجمل الاسمية، وأحيانا يعترض بين المبتدأ والخبر، ومن الأمثلة على تقدمه على الجمل الفعلية، في عتابه المُر الممزوج بالحزن الذي يوجهه إلى بني هاشم، محرضاً على الأخذ بثأر الإمام الحسين (عليه السلام) فيقول[٢] :

[الكامل]

للهِ ثــأرٌ قــد أضيـع مثارهُ فهل ثـائـرٌ يُـرجـى لـثـأرٍ مضيـعُ

فلـو كنتمْ أكفاءَ يومَ طلابها لـثرتم إليها مسـرعاً إثـَر مُسـرع

حيث قدم شبه الجملة المتمثلة بلفظ الجلالة (لله) على المبتدأ النكرة المخصوصة (ثأر)، حيث جاء التقديم للتعظيم، فضلا عن ذلك أن الفعل الماضي جاء مؤكداً بقد.

---

(١) ينظر: الخصائص الأسلوبية في شعر الثبيتي، فوزية محمد: ١٥٠-١٦٤.

(٢) الديوان: ٢٢.

وقوله في رثاء بعض أحبته[١] : **[الطويل]**

بك افتخرتْ دنياكَ حقّاً وبعدها ستفتخر الأخرى وحق لها الفخرُ

حيث قدم شبه الجملة (بك) في الشطر الأول على الفعل والفاعل (افتخرت دنياك)، وقدم شبه الجملة (لها) في الشطر الثاني على المبتدأ (الفخر) ايضاً للتوكيد والتخصيص.

من المهم في هذا المقام الإشارة إلى طبيعة التحول في الفعل والفاعل وأشباه الجمل، فمهما تبدلت المواقع في الجملة، فانه لا يتغير حكمه في التركيب، وهذا يرتبط بتقرير البلاغيين في كون المتكلم يقدم في كلامه ما هو أهم في نفسه، ومقدم في ذهنه[٢].

وكذلك قول الشاعر في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)[٣] :

[الخفيف]

بكم يرحم الإلهُ أناساً يومَ لا راحـــم ولا مرحومُ

وإليكم أشكو نوائبَ دهرٍ لستُ في حملِ بعضهن أقومُ

حيث جاء تقديم شبه الجملة (بكم) على الفعل (يرحم) لمعانٍ عديدة، منها للتخصيص، فضلا عن ذلك جاء تقديم شبه الجملة (بكم) لتوكيد دلالة المتقدم، أي بكم لا بسواكم.

وقوله متسائلاً من بعد علي(عليه السلام) للدين والإسلام؟ فيقدم المسند إليه على المسند مسلطا الاستفهام على المقدم فيقول[٤] : **[الوافر]**

أللإسلامِ بعدك من محامٍ إذا ماحلّ ساحتهُ اضطرابُ

---

(١) الديوان : ٨٨.

(٢) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب: ٢٣٦.

(٣) الديوان: ١٥٨.

(٢) المصدر نفسه: ٣٦ .

أللأيتامِ بعدك من كفيلٍ إذا ماعضّها للدهر نابُ

حيث تقدم الخبر الذي هو شبه جملة (للإسلام، وللأيتام)على المبتدأ النكرة المؤكد بـ(من) الزائدة للتوكيد (من محامٍ، من كفيلٍ).

ويقدم الخبر جوازا في موضع آخر لتشويق معرفة المسند إليه؛ ليتمكن في ذهن السامع، منها قوله في رثاء الشيخ عبد الحسين الطهراني[١] :

[البسيط]

لـه لـواءُ رسـول اللهِ عـاقـدهُ لم ينخذل جيشُه يوماً ولم يخبِ

لـه حقوقٌ على الإسلامِ يكتمها ذوو الشقاءِ ويبديها ذوو حسبُ

فتقديم المسند (له حقوق، وله لواء) يثير تساؤلات وتشويقا لمعرفة ماهية الأمر الذي يحمله هذا الممدوح أو المشار إليه عموما؛ ليثبت في نفس السامع الاطمئنان نحوه.

في حين جاء تقديم شبه الجملة معترضا بين الفعل والمفعول به، لغرض التوكيد متمثلا بقوله[٢] : **[الكامل]**

يامن يعالجُ بالدواءِ غليلَه هذا الدواءُ إذا أمضَّك داءُ

وقوله: [٣] **[الكامل]**

أنفقتم في سبيل الله أنفسكم فنلـتـم فوق ما أمّلتم رتبا

---

(١) الديوان: ٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠.

حيث تقدم شبه الجملة (بالدواء ، في سبيل الله)على المفعول به، للاهتمام والتوكيد، مما يلاحظ على موضوع التقديم والتأخير أنها قائمة على تسليط المعنى على ما يقدم ليكون مطابقا لمقتضى الحال في الموقف وسياقه.

ثالثاً- الفصل والوصل:

تتفق جهود الباحثين في أن الفصل والوصل هو أحد الأبواب التي تبحث في علم المعاني، فهو العلم بمواقع الجمل، والوقوف على ما ينبغي ان يصنع منها العطف والاستئناف والى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها، أو تركها عند عدم الحاجة إليها، وهو صعب المسالك، لا يوفق للجواب فيه إلا من أوتي قسطاً وافراً من البلاغة وطبع إدراك محاسنها ورزق حظا في معرفة ذوق الكلام، وذلك لغموض هذا الباب ودقة مسلكه، وعظيم خطره، وكثير فائدته(١).

الوصل لغةً: (الواو، والصاد، واللام) أصل واحد يدل على ضم الشيء إلى شيء، ووصلته به وصلاً و الوصل ضد الهجران (٢)، والفصل: هو الحاجز بين الشيئين، وفصل الشيء بفصله فعلاً (٣).

ويشتمل كتاب سيبويه على إشارات كثيرة يمكن إدخالها ضمن نظام الفصل والوصل، وان لم يذكر هذا المصطلح البلاغي باسمه، وإنما عرف فيما بعد على يد الفّراء حيث أشتمل كتابه (معاني القرآن)(٤)، على تعقيبات تؤكد أنه تناول الفصل والوصل، وقد لاحظ أن بعض

---

(١) ينظر :جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ١٥٧.

(٢) ينظر: مقاييس اللغة ، ابن فارس، مادة وصل .

(٣) ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، باب الفاء، مادة الفصل .

(٤) ينظر: اثر النحاة في البحث البلاغي، عبد القادر حسين: ٩٧.

الآيات القرآنية تأتي على سبيل الاتصال وأخرى على سبيل الانفصال، مثل قوله تعالى: ﴿إِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ﴾[١].

وكذلك في قوله تعالى: ﴿إِذْ أَنجَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ وَيُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ﴾[٢].

فكلمة يذبحون جاءت مرة بالواو متصلة بما قبلها وأخرى بدون الواو منفصلة عما قبلها، ويفسر الفراء الفرق بين الاسلوبين في حديث صريح يدل على الوصل والفصل[٣].

والنحاة واللغويون المحدثون فقد وصفوا أنواعاً من العلاقات الرابطة بين مكوناتها على أساس المحل الإعرابي، وما يجمع من مكونات الجملة معتمدين على وجود الأداة الرابطة وتوسطها بين أجزاء الكلام أو غيابها، وتوصلوا إلى ما يجمع بين مكوناتها من علاقات ضربان، أحدها ينشأ من مفهوم (التفسير، والبيان، والاسناد)، ويتعلق بالربط بينهما دون أداة، ويستند إلى عدة مركبات كالخبر المفرد، والنعت، والبدل، وعطف البيان[٤]، وقد ورد في الديوان بعض منها.

وإن بلاغة الوصل تتحقق بـ(الواو) العاطفة، نحو قول الشاعر[٥] :

[الخفيف]

يومهم صارَ مأتماً في السموات وبيــنَ اللـئامِ سُمّــي عـيـدا

---

(١) سورة البقرة: ٤٩.

(٢) سورة ابراهيم: ٦.

(٣) ينظر: اثر النحاة في البحث البلاغي: ١٤٥-١٤٦.

(٤) ينظر: الفصل والوصل في القران الكريم من البنية والوظيفة إلى القوة الإنجازية، دراسة وظيفية تداولية في سورتي البقرة وال عمران، صافي الدين لعبابسة: ٥٠.

(٥) الديوان: ٦٩.

حيث عطف جملة اسمية من صار واسمها وخبرها على جملة مبدوءة بظرف مكان مضاف إلى كلمة (اللئام)، وبنى الفعل للمجهول، للتهويل فجعل الفاعل مجهولاً، إذ إن من شروط العطف بالواو ان يكون بين جملتين جامع مثل (الموافقة) نحو يقرأ، ويكتب، وكذلك المضادة نحو يضحك، ويبكي، لان المتلقي يتصور أحد الضدين عند تصور الآخر.

الوصل هو عطف جملة على جملة بالواو ونحوها ، ويقع في المواضع الآتية :

١- إذا اتحدت الجملتان في الخبرية أو الإنشائية لفظاً ومعنى، وكانت بينهما مناسبة تامة في المعنى، فمثال (الخبريتين) قول الشاعر[١] :

[الكامل]

إنّ الذي غصب البتولةَ حقها واجتاحَ ظلماً إرثها وضَياعها

أوصى إليك بأن تكون خليفة لتكون آخر ظالم أشياعها

فتترابط الكلمات، حيث جعلتها أدوات الربط واحدة في تماسكها، وذلك إن القضايا تتابع حيث ينتقل من الحديث عن إرث الزهراء المغصوب، إلى التعريف بمكانة أهل البيت، فربط بين المعنيين، إذ ساعد الوصل على أن يكون النص وحدة متماسكة بتوالي الكلمات.

أما الانشائيتين كقول الشاعر[٢] : **[البسيط]**

قوموا بطاعته وأرضوا ببيعته فإنّه العروة الوثقى بها اعتصموا

حيث وصل جملة قوموا بطاعته مع جملة وارضوا ببيعته وعطف بالواو، إذ قام حرف العطف على ربط أول البيت بآخره حيث ربط أجزاء البيت فضلا عن ذلك ربط المعنى.

---

(١) الديوان: ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٧.

٢- إذا اختلفت الجملتان في الخبرية والانشائية، وكان الفصل يوهم خلاف المقصود عندما تقول مجيبا لشخص بالنفي (لا شفاه الله) لمن يسألك هل برِء علي من المرض؟؟، فترك الواو يوهم السامع الدعاء عليه، وهو خلاف المقصود؛ لأن الغرض الدعاء له، ولهذا وجب الوصل وعطف الجملة الثانية الدعائية الإنشائية على الجملة الأولى الخبرية لا لدفع الإيهام[١]، نحو قول الشاعر[٢] : **[الكامل]**

أماتوا حدود الله فهي دوائر وأحيوا حدود الشرك فهي عوامر

أمّا مواضع الفصل: فأحيانا تتقارب في معناها تقاربا تاما حتى تكون الجملة الثانية كأنها الجملة الأولى، وقد تنقطع الصلة بين الصور، اما لاختلافهما في الصورة، كأن تكون احدهما إنشائية والأخرى خبرية، أو لتباعد المعنى بينهما يجب الفصل الذي من مواضعه:

١- شبه كمال الاتصال بين الجملتين:

وذلك لقوة ارتباط الجملة الثانية مع الأولى ، لوقوعها جواباً عن سؤال يُفهم من الجملة الأولىُ فيفصل عنهما كما يفصل الجواب عن السؤال ، نحو قول الشاعر[٣] :

[الكامل]

ولتغرب الشمس المنيرة في الضحى إنـا أصـبـنـا نـيـراً لـن يـغـربـا

٢- شبه كمال الانقطاع بين جملتين:

ويكون ذلك من خلال التباين بين الجملتين أو استقلال أحدهما عن الأخرى، يترك

(١) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص١٨١/١٨٢

(٢) الديوان: ٨٥

(٣) المصدر نفسه: ٤٥

العطف دفعا للتوهم انه معطوف على جملة ثانية، ومنه قول الشاعر[١] :

[الكامل]

لك راحةٌ يا بنَ الكرامِ وباحةٌ تلك الخضمُ وهذه الدهناءُ

فالجملتان مستقلتان عن بعضهما، لذا امتنع الوصل.

ومحصلة القول في هذا البحث في الوصل والفصل انه اذا تحقق التناسب بين المعطوف والمعطوف عليه وُصِلت الجمل، وإذا لم يتحقق التناسب فُصِلت الجمل، وقد أكد الجرجاني على ضرورة إيجاد مناسبة وجامع ليكون العطف مقبولا[٢].

(١) المصدر نفسه: ٢٩

(٢) ينظر : دلائل الاعجاز، ٢٣٢-٢٣٣.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

توطئة:

تعني عبارة (المستوى الدلالي) الشكل العام لتنظيم مختلف العوالم الدلالية – الحقيقة أو الممكنة، ذات الطبيعة الاجتماعية والفردية (ثقافات أو أشخاص)، وتبدو معرفة ما إذا كان المستوى الدلالي ماثل ومتضمن في العالم الدلالي، فالمعنى يبدو دائما كمعطى مباشر، ويبدو أن أفضل طريقة لفهم المستوى الدلالي يكمن لحد الآن في التصور السوسوري لمستوى اللغة، مستوى التعبير ومستوى المحتوى، انطلاقا من ان وجود المعنى مشروط بوجود التعبير [١].

فلا يكاد يخلو نص من وظيفة تفاعلية اخبارية، والقصيدة من بين هذه النصوص التي تخضع لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها المختلفة، مما يتولد عنه دلالات، تتكامل بفضله فيبطن بعضها بعضا.

لذا سيتناول هذا الفصل المستوى الدلالي في شعر أبو الحب، من خلال تضمينه مبحثين:

(١) ينظر :البنية الدلالية ،احمد فتوحي، مكتبة عين الجامعة : ١٢،١٤ .

المبحث الاول

العلاقات الدلالية

يتميز الشعر بالثراء الدلالي الذي يكاد يلامس مناحي الحياة المختلفة، ولا يكون ذلك التعبير إلا بوسائل بنائية خاصة تمتلك من الكثافة والعمق ما يمكنها من التعبير عن إحساس بأشياء العالم ومظاهره المتعددة ، ويتطلب ذلك جملة من العلاقات منها:

أولاً- الترادف:

يعد الترادف من الظواهر اللغوية التي كَثُر حولها الخلاف بين اللغويين قدماء ومحدثين، في حين عدّها كثير منهم خصيصة من خصائص العربية، ومظهر من مظاهر إعجازها.

الترادف لغة: التتابع، جاء في اللسان الرّدف: ما تبع الشي وكل شيء تبع شيئاً فهو ردْفه(١).

الترادف اصطلاحا: يراد به الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد قال السيوطي: "واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحد، فليس بمترادفين، بوحدة الاعتبار على المتباينين، كالسيف والصارم فإنهما دلّا على شيء واحد، لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة، والفرق بينه وبين التوكيد أنّ أحد المترادفين يفيد ما يفيده الآخر كالإنسان والبشر، وفي التوكيد يفيد الثاني تقوية الأول ، والفرق بينه وبين التابع أن التابع وحده لا يفيد شيئاً، كقولنا : (عطشان نطشان)"(٢).

ولعل سيبويه أول من ذكر هذا النوع دون أن يسميه، وقال: اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين؛ لاختلاف المعنين وأمثلهما اختلاف اللفظين والمعنى واحد.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة ردف.

(٢) المزهر، للسيوطي: ١/ ٢-٤.

انقسم اللغويون في إثبات الترادف أو نفيه إلى فريقين، فريق أثبت وقوعه وساقوا لذلك حججاً عقلية، وأخرى نقلية، ومن تلك الحجج قولهم: "لو كان لكل لفظة معنى غير معنى الآخر لما امكن أنّ يعبر عن شيء بغير عبارة، وذلك في قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾[١] أي: (لا شك فيه)، فلو كان الريب غير الشك لكانت العبارة عن معنى الريب بالشك خطأ، فلما عبر عن هذا بهذا علم ان المعنى واحد"[٢].

ومن حججهم ان الترادف من شأنه التوسع في سلوك طرق الفصاحة والبلاغة في النظم والنثر[٣].

فيما انكر بعض اللغويين وقوع الترادف، ولعل ابن الاعرابي اقدم من نسب إليه المذهب، فقد روى ثعلب عنه انه قال: "كل حرفين أوقعتها العرب على معنى واحد، في كل واحد منهم معنى ليس في صاحبه" [٤].

وتابعه تلميذه ثعلب في إنكار الترادف والاحتجاج، لامتناع وقوعه، إذ عندما يظن ان الترادفات من المتباينات التي تتباين بالصفات، كما في الإنسان والبشر، فالأول موضوع باعتبار النسيان أو أنه يؤنس، والثاني باعتبار أنه بادي البشرة[٥].

وبعد ذكر السيوطي لآراء اللغويين في ظاهرة الترادف يقول: "والحاصل ان جعلها مترادفة ينظر إلى إيجاد دلالاتها على الذات، ومن يمنع النظر إلى اختصاص بعضها بمزيد معنى فهي تشبه المترادف في الذات والمتباينة في الصفات"[٦].

---

(١) سورة البقرة: ٢.

(٢) المزهر: ٢٨٤/١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١/ ٤٠٦.

(٤) الاضداد، ابن الانباري:٧ .

(٥) ينظر: المزهر:٤٠٣/١

(٦) المصدر نفسه: ٤٠٤/١.

وتبدو هذه الظاهرة واضحة في ديوان أبو الحب حيث وجدنا أنها شغلت جانبا من شعره، ولعل أول ملاحظة يرصدها القارئ للديوان هو طغيان دلالات الحزن والتفجع بعد أحداث كربلاء، فقد أظهر هذا المجال علاقات ترادف وردت (٢١مرة)، جلها وفاء لآل البيت ولعظيم مكانتهم، ومنها قوله يستنهض الإمام الحجة للأخذ بثأر الإمام الحسين(عليه السلام) يقول [١]:

[الخفيف]

وطفتْ فوقه سفينةُ وجدي تحملُ الهمّ والأسى اشكالا

فهي تَجري بمزيدٍ غير ساجٍ يُرسلُ الحزنَ والشجى إرسالا

فالمتأمل لهذه الأبيات يلحظ توظيف الشاعر (الهم، الاسى، الحزن، الشجى) والتي جاءت جميعها على وزن فعل وقد وظفها الشاعر لتناسب الإيقاع في القصيدة، وتعبر عن حالة الشاعر الحزينة وعن آلامها لمصاب الإمام الحسين(عليه السلام).

وقوله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) [٢]:

[الطويل]

محرّم وافى والجوى يتوقد فقم للشجى والحزن فيه نجدد

---

(١) الديوان: ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه: ٧٤

(٢)ينظر: لسان العرب، مادة (شجي)

(٣) ينظر: المصدر نفسه (حزن)

(٤) الديوان:٣١

حيث ترادفت لفظتي الشجى بمعنى الحزن اهتم وحزن الحزين والمهموم الذي تملكه الحزن[٢] والحزن الذي هو خلاف الفرح، حالة من الغم والكآبة باطناً[٣]، وهذين اللفظتين دلتا على معنى واحد، وقد جاءتا انعكاسا لنفسية الشاعر، وتعبيرا عما يجول في خاطره .

وله في مدح أبي الفضل العباس[٤]:

[الكامل]

هذا أبو الفضل الذي شمختْ بهِ شـرفاً علـى مـا دونـَها العلياءُ

فـاطلـبْ لـديهِ مـا تشاءُ فإنهُ بـحـرُ الندى والديـمةُ الوطفاءُ

فالديمة تعني الغمامة المحملة بالمطر، وكذا لفظة وطفاء والتي تعني المطر المنهمر، إذ تنوعت المترادفات التي تدل جميعها على كرم الإمام العباس (عليه السلام)، فجاء الترادف في أول البيت ليستمر في وصف مزدوج للممدوح، هذه الألفاظ كونت صورة انعشت القارئ بجمالية الدلالة لكل مفردة.

ثانياً- المشترك اللفظي:

تعد علاقة الاشتراك اللفظي ظاهرة لغوية متداولة قديما وحديثا، حيث اهتم بها العرب قديما والدليل كثرة مؤلفاتهم، التي الفت لمعالجة ظاهرة المشترك سواء ما وقع منها في القرآن أم الحديث أم اللغة العربية، كما في المزهر للسيوطي، الذي جعل قسماً منه لدراسة المشترك الفظي، فما هو المشترك؟

المشترك لغة: من(شرك)، الشركة والشراكة سواء، وهي مخالطة الشريكين، يقال: اشتركنا بمعنى تشاركنا، وطريق مشترك: يشترك فيه الناس[١].

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة شرك.

المشترك اصطلاحاً: يقول سيبويه في كتابه (باب اللفظ والمعنى)، ومن كلامهم: "اتفاق اللفظين، والمعنى مختلف، نحو قولك: وجدت عليه من الموجدة، ووجدت، إذا أردت وجدان الضالة وأشباه ذلك كثير"(١).

هذا ما ذكره سيبويه، وقد حدّه أهل الأصول بأنه اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة(٢)، ويرى الدكتور صبحي الصالح: أنّ الاشتراك مندرجٌ تحت اتساع العربية في التعبير، فإذا أشترك أكثر من معنى في لفظ واحد سمي ذلك اشتراكا، مثال ذلك كلمة (عين) للباصرة، والجاسوس، وعين الماء ...(٣).

وقد اختلفت وجهات النظر في المشترك بين العلماء، فمنهم من أثبت وجوده، ومنهم من أنكره، وأكثر العلماء يرون: أنّ المشترك أمر ممكن الوقوع، شائع ومشهور ولا معنى لإنكاره، ويتطرق ابراهيم أنيس لذلك بقوله: "لا معنى للمغالاة في رواية أمثلة له فالذين تأولوا أمثلة المشترك اللفظي على أنها كلها من الحقيقة والمجاز، قد نظروا إليه نظرة تاريخية وتبعوها في عصورها المختلفة، أما الآخرون فنظرتهم وصفية تزامنية إذ بحثوا في الكلمات ومعانيها في عصر خاص"(٤).

على الرغم من اختلاف العلماء في المشترك اللفظي إلا أنه أيده الكثيرون وأقروا بوجوده بوصفه واقعا لغويا لا يمكن إنكاره، وعلى هذا الرأي أغلب اللغويين أمثال الخليل، وسيبويه، والأصمعي، وابن سّلام، وابن فارس، وعشرات غيرهم، في حين أنكره فريق آخر،

---

(١) الكتاب: ١٥/١.

(٢) ينظر: المزهر: ٢٩٢/١.

(٣) ينظر: المشترك اللغوي، توفيق شاهين: ٢٨.

(٤) في اللهجات العربية ،إبراهيم أنيس: ١٣٩.

معللين إرجاع المعاني كلها لمعنى واحد، ومنهم أبو هلال العسكري، وابن دستوريه، والسيوطي [١].

يظهر مما سبق أنّ المشترك كلمة واحدة لها أكثر من معنى في أصل اللغة، وهذه المعاني التي تتضح من دراسة المشترك يشترط أن تكون متباينة أو متضادة، وقد قسم العلماء اللفظ المشترك إلى قسمين:

١- **ما كانت معانيه متباينة:** وهو أن يكون اللفظ دالاً على أكثر من معنى وكانت هذه المعاني متباينة ومختلفة كلفظة (عين)، الدالة على العين الباصرة، وعين الميزان، والعين الحسد، والجاسوس، وغيرها.

٢- **ما كانت معانيه متضادة:** وهو أن يكون اللفظ دالا على معنى، ومعنى آخر بضده، وقد ورد في القرآن الكريم نحو: الرجاء خوفاً وطمعاً، ولفظة الجون للأسود والأبيض.

ولدراسة المشترك اللفظي عند ابي الحب في ديوانه عمدت الباحثة إلى بعض الالفاظ في الديوان، التي استعملها في أبياته، وأفردت عدة ألفاظ حسب تعدد المعنى وكان لما له معنيان، أو ثلاثة معانٍ، كونها من الألفاظ المشتركة في اللغة العربية، وسوف نسلط الضوء على هذه الألفاظ:

العين: وقد وردت في الديوان أكثر من مرة أغلبها بمعنى العين الباصرة، وهي عضو من أعضاء الإنسان يتطلع بها إلى العالم الخارجي، وقد ابتدأ بها الشاعر، لأهميتها في معرفة ما حولنا، كما تمتلك القدرة على التعبير بلغة اشارية خاصة تعبر عن الفرح والحزن، منها ما ورد في الديوان بصيغة الجمع نحو قوله في حب الإمام الحسين(عليه السلام)[٢]:

---

(١) ينظر: علم الدلالة التطبيقي ، هادي نهر: ٤٢٢.

(٢) الديوان، ص٢٩.

[الكامل]

يا من عليهِ قلوبنَا وعيوننا أودى بهن تلهفٌ وبكاءُ

كم ذا البكاءِ أما انقضتْ أيامهُ؟ أو ما لثارك ليلة ليلاءُ

وأراد بها العين الباصرة، وقد جاءت جمع تكسير على وزن فعول ومعطوفة على قلوب.

ومنه قوله[١]: **[البسيط]**

تقرّ منّا عيوناً طالما قذيتْ وأنفساً طال في الدنيا تغرّبها

وقوله ايضا [٣]:

[الكامل]

واسلك طريقة آل أحمد إنّها متكفلٌ ربُ السما إيضاحها

لم يخطِ سالكها الهدى في ليلةٍ أنست عيون الناظرين صباحها

زنيم: "الزنيم والمزنم في اللغة هو الدعي، اي من في القوم وليس منهم، تشبيها بالزنمتين من الشاة، وهما المتدليتان من اذنها، ومن الحلق، وقد جاء في قوله تعالى: ﴿**عتّل بعد ذلك زنيم**﴾[٢]، وهو العبد زلمة وزنمة، اي المنتسب لقوم هو ليس منهم الا انه معلق بهم"[٣].

---

(١) الديوان ، ص٥٦.

(٥) المصدر نفسه، ٦٣.

(٢) سورة القلم: ١٣.

(٣) الذخائر والبصائر، ابو حيان التوحيدي، ١٣٨/٣، وكذلك القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة زنم.

وقد وردت هذه الكلمة في ديوان ابو الحب، في مخاطبة الشاعر للإمام المهدي، يستنهضه للأخذ بالثأر، وللحفاظ على سنة النبي خوفا عليها من المعادين لآل محمد فيقول(١): **[الطويل]**

مخـافـةَ أنّ يغدو بسنةِ أحمدٍ زنيمٌ بطرفِ الغي طالتْ ملاعبه

زنيم صفه مشبهة على وزن فعيل، وردت في المعجم الوسيط بمعنى ذو الزنمة، والدعي: وهو الملحق بقومٍ، واللئيم المعروف بلؤمه أو شره.

وكذلك قول الشاعر(٢):

[الخفيف]

لا تلمْ وحدها أمية واذكر ما جنى قبلها العتل الزنيم

وقوله: (٣) **[البسيط]**

ولو تراه وماءُ النهرِ محتجبٌ عنه بكل زنيم قطّ ما رتدعا

كل هذه المعاني تنطبق على ما أراده الشاعر من لفظة زنيم.

النجم: النجم لغة: يراد بها عدة معانٍ، جاء في لسان العرب: "نجم الشيء ينجم بالضم، وجمعها نجوم، ونجم النبات والناب والقرن والكوكب وغير ذلك، اي طلع، والنجم ما نجم من العروق ايام الربيع، والنجمة شجرة، والنجمة كلمة، والنبتة الصغيرة، وجمعها نَجْمٌ،

---

(١) الديوان: ٥٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٨.

فما كان له ساق فهو شجر، وما لم يكن فهو نجم، وقيل النجمة شجرة تنبت ممتدة على وجه الارض"[١]

وقد ردت في الديوان بصيغة المفرد والجمع، منها قوله [٢]:

[الطويل]

متى الخيلُ يعلو للسماءَ غُبارها متى الحربُ يومي للنجومِ شرارها

يبدو أن الشاعر أراد به معنى آخر، فقد أعطى وصفا لغبار المعركة أنه يعلو للسماء، وفي الوقت نفسه يريد أن يصل شرار الحرب إلى النجوم، وهو يريد الحرب مستمرة للأخذ بثأر الإمام الحسين (عليه السلام).

وقد جاءت على وزن (أفعل) جمع كثرة، في قوله [٣]:

[طويل]

أرى شمسَ قدسٍ دونها بدر مفخر وأنجمُ سعدٍ كلهن زواهر

وقد جاءت في البيت السابق على وزن أفعل جمع قلة، وأيا كان وزنها ومعانيها فهي في معاجم اللغة وردت بمعنى الكوكب، وكل كوكب من أعلام الكواكب يسمى نجما، والنجوم تجمع الكواكب كلها، **ويعرف النجم اصطلاحا بأنه:** أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها ومواضعها النسبية في السماء ثابتة، وكل منزل من منازل القمر سمي نجما[٤].

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة نجم.

(٢) الديوان: ٨٠.

(٣) المصدر نفسه: ٨٦.

(٤) ينظر: القاموس المحيط: ١٣٢/٧.

أراد الشاعر بالأنجم علو مكانة آل البيت (عليهم السلام)، وغالبا يشار إلى عالي المكانة بالنجم، وقد ورد كثيرا في زيارات آل البيت (عليهم السلام) على الأنجم الزاهرة، وقد جرت عادة الشعراء أنهم إذا ما أرادوا تشبيه مواطن الجمال لجأوا إلى الطبيعة الحية المتحركة، في ذلك نجد قول الشاعر[١] :

الطويل]

أخي أنجمُ السعدِ التي أنتمْ بدرها تـهاوتْ أفـولاً في بروجٍ من الرملِ

فـلا نجـمَ للساري ولا نـار للقـرى ولا كهف للآجي ولا خصب للمُحلِ

حيث جاءت هنا لفظة نجم بصيغة جمع التكسير (أنجم)، والمفرد (نجم) والتي أفادته لفظة المفرد بمعنى الدليل.

(١) الديوان: ١٦٥.

المبحث الثاني

الانزياح الدلالي

توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان، فراحوا يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها، فالتشبيه جماله في التقريب والتوضيح والتفسير، والاستعارة فهي للتأثير، وعن الكناية قالوا جمالها أنها تجيء بالحجة ومعها دليلها وهكذا(١)، فيعد الانزياح من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية التي تدرس النص الأدبي على أنه لغة مخالفة للمألوف، والغرض منه جذب انتباه المتلقي إلى موضوع ؛ ليرسخ في ذهنه، فالانزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجا ابداعيا مقصودا يهدف إلى البناء وترك المألوف سيتناول هذا المبحث هذه الفنون البلاغية.

أولاً- التشبيه:

اهتم العرب بالتشبيه لما يتميز به من قدرة فنية على رسم الصور الموحية وإيصالها إلى المتلقي "وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن وجزالة اللفظ وتعلم بالسبق فيه "(٢).

إن الغرض من التشبيه هو اظهار صفة الشيء عن طريق مقابلته بالمشبه في هذه الصفة أو تلك، مما يحقق فوائد عدة فيها تقريب الصورة إلى الذهن، أو لإظهار جمالية الصورة ووردت في قوله تعالى: ﴿كأنهن الياقوت والمرجان﴾(٣)، في وصف جمال حور الجنة.

(١) ينظر: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، مصطفى الصاوي الجويني: ٤٣٦.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني: ٣٨.

(٣) سورة الرحمن: ٥٨.

ولا يكاد تعريف التشبيه في معاجم اللغة ببعيد أو مختلف بين معجم وآخر فيعرفه ابن منظور: "الشْبَه، الشَبه والشبيه، والجمع أشباه والتشبيه التمثيل"(١).

والمعنى واضح وهو دلالة مشاركة أمر لآخر في معنى أو شكل.

ويتبنى علماء اللغة دراسته ومنهم المبرد، إذ كان يسمي التشبيه تمثيلا فيقول: "أعلم ان للتشبيه حدا فالأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه"(٢)

من خلال الاطلاع على تعاريف القدماء نجد أنه يقوم على المقارنة القريبة بين المشبه والمشبه به، أي أن بنية الصورة تقوم على التشبيه التقليدي بتوفر عناصره المشبه والمشبه به كتشبيه الشجاع بالأسد أو الحسناء بالقمر.

ولسنا نمضي في حصر تعريفات القدماء للتشبيه، فهي لا تخرج في جوهرها عن التعريفات السابقة التي تتفق جميعها في ذلك التصوير القائم على أساس التطابق والتناسب، اما الابعاد الفنية للصورة التشبيهية فإنها تختلف من صورة الى اخرى بناء على ذكر، او حذف بعض العناصر التي تقوم عليها الصورة التشبيهية اي انها تكمن في استخدام الرابطين المعنوي واللفظي، وفي سهولة او صعوبة ادراك المشابهة بين المشبه والمشبه به أي قرب الصورة أو مباشرتها أو بعدها او غموضها(٣).

ولعله لا يخفى على أحد أن المتلقي للشعر يجد أن التشبيه أكثر انواع البلاغية جذبا لانتباههم وأكثرها إثارة.

من هنا يمكننا القول إن التشبيه اكتسب مكانته السامية من بين فنون البلاغية لما يحدثه من أثر في نفسية المتلقي.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (شبه).

(٢) الكامل في اللغة والأدب، المبرد: ٧٦٦/٣.

(٣) ينظر: الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي، سعد محمد علي: ٣.

وعند استقراء ديوان أبي الحب لاحظنا أن التشبيه أخذ حيزاً قياساً بالفنون البلاغية الأخرى، إذ كانت أغلبها تصويراً لمعاناة الشاعر لما جرى في كربلاء، ومنها قوله مخاطباً كربلاء طالبا منها أن تفتخر لأنها مثوى للإمام الحسين (عليه السلام) وابنائه وأصحابه فيقول [١]:

[الوافر]

تـدرينَ كم فيكِ من عِلمٍ ومن عَلم تـــدرينَ كـم فيـكِ مـن حِكمِ ومن حَكمِ

فـيـــكِ الحسيـن واهلوه وصحبته فـــأي فـخـرٍ كـهـذا الفخـرُ فـي الأممِ

هم الشـموسُ هم الأقمار والشهـبُ الـلائـي بـهـا يـهتدى فـي حالكِ الظلم

نلحظ في هذه القصيدة بأن الشاعر في تشبيه الإمام الحسين وأهله وأصحابه جاء بالمشبه والمشبه به دون ذكر الأداة، فقط في البيت الثاني ذكر الكاف، وهذا هو التشبيه البليغ.

وكذلك قوله في وصف الذين سمعوا ناعي الحسين يشببهم من هول ما سمعوا كالذي يقوم للصلاة كسلان فيقول[٢]: **[الخفيف]**

سمعوا ناعي الحسين فقاموا مثـل مـن للصـلاة قـامـوا كسالى

حيث جاء المشبه به في البيت السابق جمع تكسير (كُسالى)، يشير للمذكر والمؤنث، وقد تقدمت لفظة الصلاة لا لسواها من الأعمال، لأهميتها.

---

(١) الديوان: ١٥٤،١٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٢.

وله أيضا في رثاء الإمام العباس (عليه السلام) قوله[١]:

[الطويل]

فها أنا كالمرميّ في البحر موثقاً تقلبهُ الأمواجُ مقلاً على مقلِ

كفى الطير وهناً بعدَ حصّ جناحهِ إذا اغتالَ يوماً ريشهُ الدهرُ بالنسلِ

يشبه الشاعر في البيتين السابقين حال الإمام العباس (عليه السلام)، بعد أن قطع اللئام المنافقون كفيه كالمقيد ويرمى في بحر، أو كالطائر قليل الريش (حص جناحه) لا يقوى على الطيران، والتشبيه حاصل هنا، فالمشبه واحد والمشبه به متعدد، مع غياب أداة الشبه في البيت الثاني ووجودها في البيت الأول (الكاف).

فمن خلال عرضنا للتشبيه وصوره وجدنا الشاعر انما أراد من جانب بيان حال المشبه به او اظهاره للملأ، ومن جانب اخر تقبيح المشبه به واظهار سوء فعلتهم، والذين هم بنو أمية واعوانهم.

وفي موضع اخر مخاطبا شهداء الطف ويأسف لرحيلهم، فيشبه الموالين بالناقة الهزيلة التي لا تقوى على شيء، ولم تجد ما يساعدها على النهوض من جديد، فيقول[٢]:

[البسيط]

تَركتُمونا ردايا كالطّلاح ثوثْ مهزولة لم تجدْ ماءً ولا عشبا

جاء المشبه الضمير (نا) الدال على الجماعة، مقابل المشبه به الناقة المهزولة، وجه الشبه هنا الضعف والانكسار، مع استعمال أداة التشبيه (الكاف).

---

(١) الديوان: ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ٤٨.

وقوله بتشبيه قامة الإمام العباس (عليه السلام) بالجبل العظيم ولكن تقطعت أجزاء جزمه فيقول[١] : **[البسيط]**

وذاكَ عمّكَ حولَ النهرِ جثتهُ كالطودِ أصبحَ من أرجائه انقطعا

أن هذا التشبيه يشترك في الطابع الذاتي الذي يعطي للمشبه به دلالة خاصة تتعدى دلالته المباشرة والمعهودة ويجعله محكوما بتلك المعاناة الفردية بما فيها من حزن وأسى ؛ فلذا استعمل الشاعر هذه الصورة الجديدة وخرج عن المألوف لجذب المتلقي وانتباهه أمام الاحداث .

وقوله مشبها الرحمة بالسحاب[٢] :

[البسيط]

يامن يرى أنّ للافراحِ آونةٌ متى متى وسحابُ الرحمةِ انقشَعا

وجد الشاعر أن الصورة التشبيهية لها أثر واضح في التعبير عن المعاني مع امتلاء نفس المتلقي بالأخيلة وتقريب المعنى؛ لذا نجدهم أكثروا منها قياسا بباقي الصور البلاغية.

ثانياً- الاستعارة:

تنال الاستعارة اهتمام البلاغيين منذ نشأتها، إلى عصرنا الحديث، فهم يعملون على دراستها واظهار حسنها، وبيان بلاغتها، ويتبارون في تقسيمها، وتوضيح الهدف منها، فما هي الاستعارة؟

الاستعارة اللغة: الاستعارة هي مصدر الفعل استعار، وانطلاقا من القاعدة الصرفية القائلة: (كل تغيير في المبنى تغيير في المعنى) نقول: زيادة السين والتاء عن الأصل (عار)

---

(١) الديوان:١٠٨.

(٢) المصدر نفسه:١٠٨.

تفيد الطلب، أي طلب العارة، والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه، أي التداول بين اثنين(١).

الاستعارة اصطلاحاً: فهي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك ما يخص المشبه به (٢).

"وتعد الاستعارة وسيلة من وسائل التصوير الفني وتمثل مرحلة النضج والدقة وقوة التصوير والخيال البعيد، فمحور الاستعارة هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الايحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول، لتكسبه على مستوى لغوي آخر، وتؤدي بهذا دلالة لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول"(٣). إذن هي وسيلة جوهرية للتعبير الفني والانزياح باللغة.

لذا نجد شاعرنا قد استعان بها، نظرا لكونها أكثر قدرة على التشخيص والتجسيم في نقل أفكاره وتأملاته وانفعالاته، فيقول(٤):

[الخفيف]

كيف يسترضعُ الحديد دماهم ولهم هيبةٌ تذيبُ الحديدا

حيث تأخذ الاستعارة مكانها في هذا البيت عند الشاعر، لتعطي تعبيرا مجازيا مؤلما، حين يتساءل كيف للسيوف أن تحز رؤوسهم، فيستعير للسيوف لفظة تسترضع، ليضفي عليها صفات إنسانية كصفة الطفل الذي يرضع.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (عور).

(٢) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ٥٩٩.

(٣) النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ٣٥٩.

(٤) الديوان: ٦٩.

وقوله مادحا الإمام العباس بن علي (عليهما السلام) [١]:

[المتقارب]

أبو الفضلِ انت وما فاضلٌ من الناسِ إلا نداكَ استقى

وطلقتَ دنياك زهداً بها كذاك ابوك لها طلّقا

حيث استعار الشاعر هنا لفظة (الطلاق) جاعلا من الدنيا امرأة تطلق، والقصد من وراء ذلك ترك ملذاتها، وفي هذا المعنى أشار الإمام علي بن ابي طالب(عليه السلام) إلى الابتعاد عن الدنيا وملذاتها بالكلمة نفسها (طلقتها)، فيضيف الشاعر على الدنيا صفة الإنسانية.

وقوله في العدو بأنهم أفاعي فيقول[٢]:

[الطويل]

صرفتْ أفاعي الدهرِ عنكم فكنتم عليّ أفاعي بَعدها وعَقاربا

نرى الشاعر في هذا البيت قد أجاد في التعبير عن الأعداء بالأفاعي.

ويستعمل أبو الحب الاستعارة لتبعث الحياة وتلحق الأعضاء والصفات البشرية بالجمادات لكي يؤثر في المتلقي ويشد انتباهه فيقول [٣] :

[البسيط]

الأرض تبكي وآفاق السماء معا في يومِ جبريل أبناء النبي نعا

حيث جعل الشاعر الأرض تبكي (اخذ لازمة من لوازم الأنسان وحذف الانسان).

---

(١) الديوان : ١١٣.

(٢) المصدر نفسه: ٥٢.

(٣) المصدر نفسه:١٠٧.

ثالثاً- الكناية:

تعد الكناية من أهم مباحث علم البيان، لاتصالها الوثيق بخطابات العرب وكلامهم، فهي أحد صور الإيحاء وطرائقه بحيث لا يمكن أن تفهم العبارة من المعنى الحرفي، بل لا بد من التأويل.

الكناية لغة: هي ان تتكلم بشيء وتريد غيره، اذ يقال: كنيت بكذا وكذا، إذ تركت التصريح به، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر، ويقال كنيت الشيء إذ سترته، وإنما اجرى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام، لأنه يستر معنى ويظهر غيره، لذا سميت كناية(١).

الكناية اصطلاحا: فهي عند البلاغيين ترك التصريح بشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول: فلان طويل النجاد، لينقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طويل القامة، وسمي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح(٢).

وللكناية عدة مزايا نذكر منها:

١- الإفادة البالغة في المعنى؛ لأنّ التعبير بالمعنى الكنائي له من القوة والتأكيد ما ليس في التعبير عنه باللفظ الموضوع له، وهذا واضح في التعبير عن الترف والتنعم كقولهم: نؤوم الضحى.
٢- تجسيد المعاني، وابرازها في صورة محسوسة تزخر بالحياة والحركة.
٣- تقديم الحقائق مقرونة بدليلها؛ وذلك أدعى لتصديقها وثباتها في النفس، فإذا قلت فلان يتصف بالكرم، ربما شككت في هذا، فالكناية أبلغ من الحقيقة والتصريح(٣).

---

(١) ينظر: القاموس المحيط ، مادة كنى.

(٢) ينظر: الأسلوب الكنائي في القران الكريم، سندس عبد الكريم : ٢٠٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٤.

فالكناية إحدى أهم صور الإيحاء وطرائقه، بحيث لا يمكن أن تفهم العبارة من المعنى الحرفي، بل لابد من التأويل.

يتكئ الشاعر على الكناية ، فيصور الإمام الحسين (عليه السلام) لحظة شهادته بحيث يشعر المتلقي بالحياة والحركة والنصر الذي أغاض العدو، النصر (المعنوي)، فيقول(١):

[البسيط]

أفدي حُسينا يُلاقي الحتفَ مُبتسماً كـأنّـمـا يـَلـتـقي أضيـافهُ طَربـا

برزت الكناية في هذا البيت عن الشجاعة وانتظار الموت في سبيل إعلاء راية الإسلام بقوله (يلاقي الحتف مبتسما).

وقوله في الدعوة للتمسك بمحمد وآل محمد (صلى الله عليه وعلى آله وسلم)(٢) :

[الكامل]

واسـلـك طـريقة آل أحـمد إنّـها متـكـفـلٌ ربُ السـمـا إيـضاحها
لم يخط سالكها الهُدى في ليلةٍ أنست عيون الناظرين صباحها
لاحــتْ لآدم لمحةٌ مـن ضوئها فـجـلا بـها عـشواءه وأراحها
وأصـابَ نـوح مـن سناها لمعةٍ كـفيت سفينـته بـها مـلاّحـهـا

عكست الأبيات أهمية الولاء لآل النبي ، ففي كل بيت يعطي الشاعر صورة تفهم من خلال تواصلها مع الصورة التي تليها، فهي تعطي معنى جمالي تحقق بترابط الصور، بالرغم من تعدد الصور لكنها لا تعني تعدد الغرض فالغرض واحد، مع استعمال الشاعر للصيغ الفعلية (لم يخط، لاحت، أصاب) أفعال ماضي ومضارع مجزوم بلم ؛ لتوكيد النفي ، وهو

(١) الديوان:٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٦٣.

إخبار عن حال سالك طريقة محمد وآله (صلى الله عليه وعلى آله وسلم)، مع اعتراض أشباه الجمل والتي أفادت التوكيد غالبا، شكلت الابيات بمجموعها كناية عن الدعوة لآل محمد وولايتهم.

وقوله في وصف اعداء آل البيت (عليهم السلام)[١]:

[البسيط]

أأنـتـم كفوه لا والذي سمك الافلاك لو شاء اخلى منكم البقعا

أأنتـم مـانعوه الـمـاء ويلكم لو شاء اسقاكم من سيفه الجزعا

حيث عمد الشاعر إلى استخدام الكناية عن موصوف في الشطر الثاني وهو كناية عن القتل (قتل الأعداء ومانعي الماء).

ونستنتج مما سبق، ومن خلال عرض الأساليب البلاغية أن الشاعر قد استعملها ليرمز عن طريقها من مادي محسوس إلى معنوي مجرد، ليفتح بذلك على النص دلالات تثير المتلقي، مع إضفاء الجمالية.

(١) الديـــــــــوان: ١٠٨.

الخاتمـــــــــة

الخاتمة

تتعدد المباحث اللغوية وتتنوع بتنوع آلياها، لذا فإنها لا يمكن أن تحدد على وفق تحليل الباحث، وحاولنا من خلال ما تضمنته من فصول الالمام قدر الامكان بكل ما يتعلق بموضوع البحث الاساسي، وقد اسفرت نتائج هذا الجهد عما يلي:

- أظهر البحث أن الظاهرة اللغوية تنظر إلى بنية السطح الثابت، وبنية العمق، إذ يكشف التحليل عن قدرة وإمكانية المنشئ على إيصال فكرته إلى المتلقي ، زمن ثم يعمل البحث على اكتشاف المقاصد والغايات المراد التعبير عنها من قبل الشاعر.
- نلاحظ أن الشاعر استعمل على المستوى الصوتي ثمانية أبحر في تجربته الشعرية كلها، مع تفاوت كبير في نسب حضور هذه البحور، وذلك لما توفره بعض الأوزان الشعرية من مساحة لإستيعاب أفكار الشاعر ورؤاه ، فيلاحظ هيمنة الكامل والطويل والبسيط، وقلة استعمال البحور المتبقية.
- أعطى القافية أهمية كبيرة في شعره بوصفها ركنا أساسيا وعنصرا مكملا لنسق الدلالة الصوتية وإيحاءاتها.
- إكثار الشاعر من القوافي المشجية ذات الإيقاع المرن، وهو ما يتلاءم مع النبرة الحزينة لأسلوبه الشعري ذي النزعة الرثائية.
- غزارة المكررات الصوتية على مستوى الصوت المفرد، أو المفردة اللغوية أو تكرار التراكيب، كما استعمل الجناس والطباق، مما أسهم في تكثيف الدلالة الصوتية في ديوان الشاعر.
- وضوح القيم الدلالية لأسلوبية التكرار الصوتي في النص الشعري بوصفه من مظاهر التوكيد الدالة على التأكيد على المعنى الذي أراد إيصاله

- اكتشاف القيم الصرفية القادرة على بيان الوظيفية الجمالية للشعر، من رصد أبنية الأفعال، والمشتقات وأبنية الجمع التي أسهمت في التواصل بين الذات والمتلقي، كما كشفت هذه عن مقاصد دلالية كانت منسجمة مع سياقات النصوص الواقعة فيها.
- برزت بعض الصيغ التركيبية في النص الشعري عند الشاعر المدروس، ومن الأساليب الطلبية المستعملة (الاستفهام، والأمر، والنداء،)، كما شهد النص بعض الانزياحات التركيبية، كالحذف، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل، والالتفات.
- كشفت الدراسة عن هيمنة واضحة في شعر أبي الحب الكبير، ومنها (الترادف، والمشترك اللفظي، والتضاد).
- كشفت دلالة الصور التعبيرية (التشبيه، والاستعارة، والكناية) عن البساطة البعيدة عن التعقيد والتكلف، فجاءت صوره في الأغلب مبتعدة عن الرمزية الغامضة، فقد أوحت هذه الصور عن عمق الإحساس وقوة العاطفة لديه.

المصادر والمراجع

المصادر العربية والاجنبية

القرآن الكريم .

أولاً- الكتب:

١. ابنية الصرف في كتاب سيبويه، خديجة عبد الرزاق الحديثي، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥.

٢. أثر النحاة في البحث البلاغي، عبد القادر حسين، مصر، دار غريب للطباعة والنشر،ط١ ، ١٩٩٨

٣. ادب الكتاب، ابو محمد عبد الله مسلم بن قتيبة، وزارة الشؤون الاسلامية والاوقاف، المملكة العربية السعودية، ط٢، ١٩٩٨.

٤. ارتشاف الضرب من لسان العرب، ابو حيان الاندلسي، تحقيق رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨.

٥. أسباب حدوث الحرف، ابن سينا، تحقيق محمد حسان الطحان، يحيى مير علم، تقديم ومراجعة: رشا شاكر الفحام، أحمد راتب النفاخ، مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، بدون سنة نشر.

٦. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩١.

٧. أسرار الحروف ضمن (أصول اللغة العربية)، أحمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٩٣.

٨. اسرار العربية، ابن الانباري، تحقيق محمد بهجة، المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٥٧.

٩. الأسلوب والاسلوبية، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح ،القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.

١٠. الأسلوب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط ٦، ١٩٨٦م.
١١. الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، ط ٥، ١٩٧٥م.
١٣. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠، ١٩٩٤م.
١٤. الاصول في النحو، أبو بكر محمد بن سهل النحوي المعروف بابن سراج، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
١٥. الاضداد، ابن الانباري، تحقيق محمد ابي الفضل إبراهيم، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٦٠م.
١٦. أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين، دار البلد لبنان- بيروت، دار التعارف للمطبوعات، ١٩٩٣ .
١٧. أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١م.
١٨. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري ابو بركات كمال الدين الأنباري، المكتبة العصرية، ط١، ٢٠٠٣م.
١٩. أوضح المسالك إلى الفية ابن مالك، جمال الدين بن يوسف بن هشام الانصاري، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٠. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، محمد بن عبد الرحمن جلال الدين القزويني، دار الكتب العلمية، ط١ ، ٢٠٠٣
٢١. البديع، عبد الله بن المعتز، دار الحكمة، دمشق، ٢٠١٥م .
٢٢. البديع في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٩م.

٢٣. البلاغة العربية تأصيل وتجديد، مصطفى الصاوي الجويني، مصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥م.

٢٤. البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٥. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.

٢٦. البيان والتبيين، عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، المعروف بالجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

٢٧. البيوتات الأدبية في كربلاء خلال ثلاثة قرون، موسى إبراهيم الكرباسي، نقابة المعلمين المركزية، كربلاء، ١٩٦٨م.

٢٨. تاريخ الحركة العلمية في كربلاء، نور الدين الشاهوردي، دار العلوم، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٩. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، عبد الخالق محمد العف، السلطة الوطنية الفلسطينية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م.

٣٠. تصريف الافعال والمصادر والمشتقات، صالح سليم الفاخري، مؤسسة الثقافة الجامعية للنشر، الاردن، ٢٠١٢م.

٣١. التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠١٠م.

٣٢. تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، علي عباس علوان، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م.

٣٣. التعريفات، علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني، تحقيق محمد المنشاوي، دار الفضيلة للنشر، القاهرة، بدون سنة نشر.

٣٤. التكملة، الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي أبو علي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، ط١، ١٩٨١ م.

٣٥. توجيه اللمع شرح كتاب اللمع، احمد بن الحسين بن الخباز، تحقيق فايز زكي محمد، دار الاسلامي للطباعه والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.

٣٦. توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، بدر الدين حسن المرادي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٨م.

٣٧. جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية للنشر، القاهرة، ط٣٠، ١٩٩٤م.

٣٨. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان _ القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥

٣٩. جموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، عبد المنعم سيد عبد العال، اللغة العربية وآدابها، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٣ م.

٤٠. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق دكتور يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ١٩٠٥م.

٤١. الحركة الأدبية المعاصرة في كربلاء، صادق آل طعمة، العتبة الحسينية المقدسة، ط٢، ٢٠١١م.

٤٢. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، مطبعة أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.

٤٣. الخصائص، أبو الفتح ابن جني، تحقيق محمد النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٥م

٤٤. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بيروت، ١٩٩٨م.

٤٥. دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

٤٦. دلائل الاعجاز، ابو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م.

٤٧. ديوان الشيخ محسن أبو الحَبّ (الكبير)، محسن محمد الحائري، تحقيق جليل كريم أبو الحَبّ (الصغير)، بيت العلم للنابهين بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٤٨. ديوان شعر الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، أحمد الوائلي، شرح وتدقيق سمير شيخ الأرض، مؤسسة البلاغة دار سلوني للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧

٤٩. الذخائر والبصائر، علي بن محمد ابو حيان التوحيدي، تحقيق وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م.

٥٠. الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، حسين جمعة، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩١م.

٥١. شذا العرف في فن الصرف، احمد بن محمد الحملاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٢. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، ط٢٠، ١٩٨٠م.

٥٣. شرح التسهيل: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، محمد بن عبد الله ابن مالك الطائي الجياني ابو عبد الله جمال الدين، تحقيق عبد الرحمن السيد، الناشر هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٩٠م.

٥٤. شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الاستراباذي السمنائي النجفي الرضي، تحقيق حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي- يحيى بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، ١٩٦٦م

٥٥. شرح المفصل، موفق الدين يعيش بن علي ابن يعيش، دار الطباعة المنيرة، القاهرة، بدون سنة نشر.

٥٦. شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، تحقيق محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٥٧. شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، عبد الله بن يوسف ابن هشام جمال الدين ابو محمد، تحقيق ابو الفضل عاشور، دار احياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م.

٥٨. شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ، جمال الدين محمد بن مالك، تحقيق عدنان الدوري، وزارة الاوقاف العراقية، بغداد، ط١، ١٩٧٧م.

٥٩. شرح كتاب سيبويه، الحسن بن عبد الله المرزبان أبو سعيد السيرافي، دار الكتب العلمية _ بيروت، ط١، ٢٠٠٨

٦٠. الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، د. إبراهيم عبد الرحمن، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦١. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، احمد بن فارس ين زكريا الرازي، تحقيق احمد صقر ، المكتبة السلفية للنشر، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠١م.

٦٢. الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، محمود سليمان ياقوت، مكتبة المنار الاسلامية للنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

٦٣. الصرف الوظيفي، عاطف فضل محمد، دار الميسرة للنشر، الاردن، ط١، ٢٠١٩م.

٦٤. صناعة الكتابة (علم البيان ـ علم المعاني ـ علم البديع)، رفيق خليل عطوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

٦٥. عشائر كربلاء وأسرها، سلمان هادي آل طعمة، دار المحجة البيضاء، دار الرسول الأكرم، ط١، ١٩٩٨م.

٦٦. علم أصوات العربية، محمد جواد النوري، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ١٩٩٦م.

٦٧. علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الاردن، ط١، ٢٠٠٠م.

٦٨. علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، هادي نهر، تحقيق علي حمد، دار الأمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

٦٩. علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧م.

٧٠. العمدة في محاسن (الشعر، وأدبه، ونقده)، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل الجديد للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، ١٩٨١م.

٧١. الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط٩، ١٩٩١م.

٧٢. فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٥، ١٩٧٢م.

٧٣. فقه اللغة، علي عبد الواحد وافي، مصر، نهضة مصر، ط١، ٢٠٠٤ م.

٧٤. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧.

٧٥. في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٨، ١٩٩٢

٧٦. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٨٩.

٧٧. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢.

٧٨. القافية، دراسة صوتية جديدة، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٨.

٧٩. القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، المكتبة الوقفية، دار المعارف، بيروت، ١٩٨٨.

٨٠. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٤، ٢٠٠٧.
٨١. قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة _ بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
٨٢. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٧١.
٨٣. الكافية في علم النحو، جمال الدين عثمان بن عمر ابن الحاجب، تحقيق صالح عبد العظيم، مكتبة الاداب للنشر، القاهرة، ١٩٨٦.
٨٤. الكامل في اللغة والادب، المبرد، تحقيق محمد ابو الفضل، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون سنة نشر.
٨٥. كتاب القوافي، الأخفش، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٧٤.
٨٦. الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨
٨٧. لسان العرب، جمال الدين محمد بن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٨٨. لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة اسلوبية، فاضل احمد، دار غيداء للنشر والتوزيع ،عمان ،ط١، ٢٠١٢.
٨٩. اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب، شكري عياد، دار زهرة الشرق، القاهرة، ١٩٩٨.
٩٠. اللمع في العربية، ابو الفتح عثمان بن جني، دار مجدلاوي للنشر، القاهرة، ١٩٨٨.
٩١. اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، محمد خان، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
٩٢. مبادئ النقد الادبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
٩٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥.

٩٤. مدخل الى علم الجمال الادبي، عبد المنعم تليمة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٥.

٩٥. المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٧

٩٦. المدخل الى علم النحو والصرف، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠.

٩٧. مرشد القارئ إلى تحقيق معالم القارئ، ابن الطحان، تحقيق حاتم صالح الضامن، مكتبة الصحابة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

٩٨. المرشد الوافي في العروض والقوافي، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، ط١ ٢٠٠٤

٩٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

١٠٠. المزهر في علوم اللغة وانواعها ،جلال الدين السيوطي ،بيروت، ١٩٨٦.

١٠١. المشترك اللغوي نظرية وتطبيق، توفيق شاهين، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠.

١٠٢. معارف الرجال في تراجم العلماء والأدباء، محمد حرز الدين، نشر مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، مطبعة الولاية، قم، بدون سنة نشر.

١٠٣. معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار عمار للنشر، الاردن، ط٢، ٢٠٠٧.

١٠٤. معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق احسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣

١٠٥. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، أميل يعقوب، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩١.

١٠٦. المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤

١٠٧. معجم خطباء كربلاء، سلمان هادي آل طعمة، مؤسسة البلاغ للنشر، كربلاء، ١٩٩٩.

١٠٨. معجم رجال الفكر والأدب في كربلاء، سلمان آل طعمة، دار المحجة البيضاء للتوزيع والنشر، ١٩٩٩.

١٠٩. مفتاح العلوم ،أبو يعقوب السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

١١٠. المفصل في علم اللغة العربية، ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق فخر صالح، دار عماد للنشر، الاردن، ٢٠٠٤.

١١١. مقاييس اللغة، احمد بن فارس بن زكريا، المكتبة الوقفية المصورة، تحقيق عبد السلام هارون، دار افكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٩.

١١٢. مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، عبد الله العلايلي، المطبعة العصرية، ط١، ١٩٣٨.

١١٣. من قضايا اللغة والنحو، احمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ١٩٧٤.

١١٤. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ابو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط ٣، ١٩٦٦.

١١٥. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦.

١١٦. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢.

١١٧. النحو الوافي، عباس حسن ، دار المعارف، القاهرة، ،ط٥، بدون سنة نشر.

١١٨. النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشرق ،القاهرة ،ط١، ١٩٨٩.

١١٩. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، الفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

١٢٠. نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣.

١٢١. نظم البديع في مدح خير شفيعي، جلال الدين السيوطي، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض، الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار العلم العربي بحلب، ط١، ١٩٩٥.

١٢٢. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

١٢٣. نقد الشعر، أبو جعفر قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.

١٢٤. الوساطة ين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، دار إحياء الكتب العربية، ط٢، ١٩٦٦.

١٢٥. وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥.

١٢٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر– بيروت، ط١، ١٩٧١.

ثانياً- الاطاريح والرسائل الجامعية:

١. الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، فوزية بنت محمد ، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، ٢٠١٢.

٢. شعر نازك الملائكة (دراسة ايقاعية)، الاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٥.

٣. الفصل والوصل في القران الكريم من البنية والوظيفة الى القوة الانجازية، دراسة وظيفية تداولية في سورتي البقرة وال عمران، صافي الدين العبابسة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين سطيف، الجزائر،٢٠٢٠.

ثالثاً- المجلات والدوريات:

١. أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد دراسة نحوية، عمر عبد المعطي، مجلة جامعة بابل، للعلوم الإنسانية، مجلد ٢٢، العدد٦، ٢٠١٤.

٢. الأسلوب الكنائي في القران الكريم، سندس عبد الكريم، مجلة كلية الاداب، العدد٩٧، مجلد٢٠٨، ٢٠١١.

٣. البنية الدلالية، أ.ج كريماص، ترجمة أحمد الفوحي، مجلة علامات، ط١، ٢٠١٧ .

٤. الحذف في اللغة العربية، يونس حمش خلف محمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد٢، ٢٠١٠.

٥. الصورة التشبيهية في شعر دعبل الخزاعي دراسة بلاغية تحليلية، سعد محمد علي التميمي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٦٣، ٢٠١٠.

٦. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، العدد٤، ١٩٨١.

Repulic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Misan Unviersity-College of Education

Arabic Department

Stylistic structure

In the poetry of Muhsin Abu al-Hub

He died in the year 1305 AH

A letter submitted by the student

Adain Fadel Mohsen

To the Council of the College of Education at the University of Missan

It is part of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature / language

Supervised by

A . M . Dr . Ali Musa Oklah Al Kaabi

2022 A.D *1444 A. H*

Abstract

The summary:

Thank God the Lord of the worlds praise be kind and blessed as it should be to the majesty of his face and the greatness of his authority and prayers and peace be upon the envoy mercy to the worlds my father of Al-Qasim Muhammad and upon his productive family and companions

And yet..

The poet Mohsen Mohammed Al-Ha'ari who died in 1225 is one of the contemporary Iraqi poets in 19 th century who rose to be in love with Imam Hussein (peace be upon him) so my choice for this topic because his poetry is as a fertile ground for the field of applying the methodical study at different levels and

The lack of studies that his poetry was subjected to and to try to present a serious stylistic study depending on will what to be serious in the domain of the stylistic study.

The letter was organized in a preface four chapters and a conclusion The preface included the poet's life in which it dealt with an overview of his life and literary status and dealt with the meaning of stylism.

The first chapter "Sound Structure" This chapter is organized in two researches. The first topic is the external acoustic structure includes first: weight second: rhyme, and the second topic The internal acoustic structure includes first: the qualities of sounds:

1-pronuncisive 2- whisper 3- puffing 4- thinning, second: repetition, third: anagram and the forth antithesis.

As for the second chapter and its name "morphological structure" it includes three researches, the first topic includes the structures of the abstract triple and quadruple verb and more and the second topic is the building of derivatives which is the name of the subject the formula of exaggeration the name of the object and the similar adjective and the third topic is the infinite plurals forms that are divided into two parts The first: the correction plurals includes the sound masculine plurals and what is attached to it and the feminine sound plural and what follows and the second: the cracking plurals of both types of the shortage and plenty.

As for the third chapter it is called "synthetic structure" Two of the first topic includes the request methods including questioning order and call and the second research is synthetic division and includes a 1- deletion, 2- submission and delay, 3- separation and connection, 4- attention.

The fourth chapter "Semantic Structure" is divided into two researches The first topic: Semantic relations includes 1- Synonym 2- Verbal common 3- antonyms and the second topic Semantic shift includes 1- symmetries 2- Metaphor 3- Metonymy.

Then I followed these chapters with a conclusion that included the most important results of this study:

1- The research showed that the methodological approach looks at the creative text through the structure of the surface and the other depth structure.The methodological analysis reveals the ability and

possibility of the originator to communicate its idea to the recipient and therefore the research works to discover the purposes and objectives that the poet is intended for.

2- Through this research we find that the poet's language was easy and tractable, and the poet in his Dewan was limited to eight meters and the full and long meter are the most used and the meter of Rajz and the fast are the least used. He gave rhyme importance in his poetry We find that the rhyme of B, lam and mim

Shaped the majority in his poetry the study is the analytical imposed by the nature of the poetic text and the statistic. This study was preceded by other studies the most prominent of which was

1- Quranic systems in Surat Hud "Standylistic Study" "Master Thesis" Majdi Ayesh Odeh, supervised by Dr. mohamed Shaaban Alwan submitted to the Faculty of Arts Islamic University Gaza 2009

2- A methodological study in Surat Al-Hajar, a master's thesis Muammar Zaki under the supervision of Dr. Ibrahim Khalil submitted to the College of Graduate Studies University of Jordan 2010

3- The style structures in the poetic discourse of Ilya Abi Madi, a master's thesis, Qurfi Al said, supervised Dr. Ahmed Mousawi, presented to the Faculty of Arts and Languages, Qasdi Merbah University, Ouargla 2010

The style structures in the legacy of Balqees Nizar Kabbani, master's thesis Rashid Badida supervised. Dr. Belkacem Laborer presented to the Faculty of Arts and Languages, Al-Hajj Lakhader

University - Patna 2012 As for the previous studies are for the poet Abo-Alhab they were highlighted.

1- Dewan Mohsen "Great Abu Al hab Technical Objective Study" by researcher Royah Mohamed Hadi Hassoun's Master's thesis, presented to the Faculty of Education University of Karbala 2010

2- Mohsen Abu Al-Hab poetry "a study in his directions and artistic characteristics" of the courtyard Marwa Sabah Malallah a master's thesis.

So it is necessary for me to present high thanks and appreciations **to Dr. Ali musa Al Kabi**

In conclusion I do not mean for this search for perfection is for God only and if there are lapses in it there is no work without deficiency except the Book of God. And my success is only from God.