وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعر ابن خميس التلمساني
- دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث
تخصص: دراسات أدبية ونقدية تراثية

إعداد الطالبة:
فضيلة لوانـــي

إشراف الدكتورة:
عائشة مقدم

السنة الجامعية: 2019/2018م -1440/1439هـ

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 02 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعر ابن خميس التلمساني
- دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: دراسات أدبية ونقدية تراثية

إعداد الطالبة: فضيلة لواني

إشراف الدكتورة: عـائشة مقدم

اللجنة المناقشة

أ.د/طـاهـر تـوات	رئيسا
د/عـائشة مقـدم	مشرفا ومقررا
د/عبد القادر رحماني	عضوا
د/إســـراء الـهيب	عضوا
د/سعيد بوخـاوش	عضوا
د/غنيـة لـوصيف	عضوا

السنة الجامعية: 2019/2018م -1440/1439هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى أمي وأبي وإخوتي تحية حب وعرفان ووفاء

إلى جميع من عرفتهم في حياتي دون استثناء

إلى الأستاذة المشرفة والكريمة

الدكتورة" عائشة مقدم"

تحية شكر وامتنان

شكر وعرفان

الحمد لله أولا وأخرا ، والشكر له على نعمه ظاهرها وباطنها، نتقدم بالشكر الجزيل للكل، بداية بالمشرفة الدكتورة عائشة مقدم قائلين:

وَعَائِشَ مِنْ رَبِّ العِباد عَطيةٌ بِها تُسعدُ الآدابُ تَشْدو مَنابِرُ

نَثرتِ ضيَاءَ العِلمِ فِي كُلِّ بُقعةٍ فَلبثْ عُقولٌ واسْتضَاءتْ بَصَائرُ

تَواضَعتِ بالأخْلاقِ وَالشأو بَاذخٌ فـأنتِ بنُورِ العِلمِ قلبكِ عَـامرُ

وأنِّي مِنْ (مولود) تِلميذَ فَضْلهِ أنَّـا بِهِ مَحسودٌ وَللفَضلِ ذاكِرُ

وَهلْ تَجحَدُ الشَمس المُنيرَة بِالضُحَى متَّى كانَ بينَ النَاس وَاعٍ ونَاظرُ

وإنِّ لعبدِ القَادر –الدهر– منة وَمنْ يَشكُرنَ النَّاسَ لله شَاكرُ

لَكَ الشُكر مَزجِي وَلستُ أفِي بِهِ فَقدرُكَ مَعلـومٌ وَعِلمكَ ظَاهرُ

وَحَسْبي مِنَ التَّنويرِ فضْلا(جزائر) ولأخْرَى (حَسيبة) لنِعمَ الأواصِرُ

بِكـلُ بَهـاءِ الحَرفِ أشْكرُ ثُلـةَ فَأنتُم لنَـا بَحرٌ مِن العِلمِ زَاخـرُ

حَقيقيُونَ أنْتم بـالجَلالِ وغيَثـكُـم عَلَى مَقفرِ الأفْهامِ هَـامٍ وَمَاطِرُ

فَأنتم مَصَابيحُ الدُّجَـى وَكَواكـبٌ مَكَـانُكُم مِنَّـا بِحيثُ الـضَّمائِـرُ

رَعَى الله كلَّ الصَادقينَ بِودِهِـم فإنَّـا بإخْـوَانِ الـوِدادِ نُكـاثـرُ

عَجزتُ عَنْ الشُّكرِ الجَزيلِ لفضْلهم وَعَجز لسَّانِي هَاهنَا لِي عَاذرُ

مقدّمة

مقدّمة:

أسهمت عملية فتح المغرب في نشر اللّغة العربية، وتمكينها من الاستقرار والتداول في هذه الأقاليم الجديدة، إذ ساعدت هذه العملية في خلق، وإيجاد أثر أدبيّ قويّ نافسَ نظِيرَهُ المشرقيّ، في كثير من الخصائص والمميّزات، فضلاً عن إنجابه لشخصيات فذّة أسهمت في بناء حركة فكرية أدبية رفيعة الذوق، جمعت بين خصوصيات المنطقة ونمط الأحداث ومدى تفاعلها، وانعكاساتها على مستوى واقع الفرد وذهنيته التي عملت على صناعة نماذج التفرّد في الصّياغة، والقيمة الأدبية الممتزجة بأرقى لمسات الإبداع الفنّي، الذي يبيّن الحسّ النفسي ورقي الفكر.

ويُعدُّ ابن خميس التّلمساني ت 650هـ" من أحد أولئك الذين تركوا بصمةً قويّة الأثر لم تمحها الأيام بتقادم الزمن وتواتر السّنين، كما يعد أيضا علمًا بارزًا من الأعلام الذين خلفوا رصيدًا أدبيًا نفيسًا جمعه الباحثون في ديوان شعري متميّز، وثريّ، ومتفرّد في النظم والإتقان وجودة المعنى وضمّ عددا واسعا من الموضوعات، والأغراض التي احتوت قسطًا وافرًا من الأحداث والوقائع، والمظاهر التي طبعت زمان الشاعر، وأماكنه التي عاش فيها، وهجر منها حواضر أخرى، وهو الأمر الذي جعلني أختار هذا الشاعر الذي غمره تقادم الزمن، وغيَّبه النسيان عن حضور وتداولا سمه في العصر الحديث.

وبالنظر في طبيعة شعره الذي انفرد به انفرادًا بعيدًا، نلمس معالم الأصالة في الصّناعة الشعرية واللَّمسة الجمالية، والذوق الفني الرفيع الذي حاكى فيه القدماء شكلا ومضمونا فأخذت صدى بعيدا في حقل الشعرية التراثية، مما حدا بنا لدراسة ديوانه دراسة تنتقل من الشكل لتحقق عملية الولوج إلى أعماق الدلالة التي ضمَّنها الشاعر" ابن خميس التلمساني" نصَّه الشعري، ولاسيما ما تعلَّق بتحميل ذات البنيات الرمزية التي تمثل جزءًا مهمًا من انطباعاته الشخصية، وارتباطاته الروحية والدينية ذات البعد الصوفي، الذي وظفه للدلالة على

غايات معينة تكررت في مواضع متعددة من نصوص ديوانه، من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة الموسومة بـ:

شعر ابن خميس التلمساني–دراسة أسلوبية–

إن فكرة اختيار هذا الموضوع، والقيام بدراسته دراسة أسلوبية ما كان محض صدفة، أو اختيارا عبثا، بل هناك من الدوافع الذاتية والموضوعية ما يبرره نذكر بعضا منها:

–الدوافع الذاتية من أهمها:

– غيرتنا على التراث الجزائري واعتزازنا بتاريخه.

– إعجابنا بشخصية"ابن خميس التلمساني" المتفردة،مع الرغبة في تناول نص أدبي تراثي قديم، ومعالجته بمنهجٍ نقديٍّ حديث، يستجيب لمعطيات الدراسة الحديثة التي تكشف درجة عمق خصائص العمل الشعري الذي تميز به ديوانه .

أما الدوافع الموضوعية فأبرزها:

– استخراج ديوان المنتخب النفيس من دائرة المغمور إلى دائرة المعرفة والتداول.

– دراسة الأدب الجزائري القديم دراسة ذات أسس معرفية، تمتاز بخصوصية عالية وميزات رفيعة.

– إبراز الديوان الشعري التراثي في شكله اللغوي، والأدبي إبرازًا يبيّن نمط الصناعة ودقة الوضع، وقوة ملكة النظم مع تقديم الديوان في صورته تقديما مفككًا، وذلك من خلال الدراسة التي تستقلّ بِهِ، وتفصل نصوصه وتتناولها بالتحليل، والوصف والكشف عن المميزات الأسلوبية التي تفرد بها الشاعر.

– توصيف وتكشيف معالم الصورة الشعرية، وتقديم الرسالة الدلالية التي احتملها الخطاب الشعري للشاعر، وتفسير ظواهره الأسلوبية.

– تتبع أثر الشاعر من خلال تحليل محطاته الشعرية عبر كل مرحلة من حياته، وإبراز المواقع التي تحرك فيها،وكشف نقاط الظل في حياته.

– تحيين النّص الشعري التراثي، وتقديمه في شكله الدراسي ضمن متطلبات المتلقي في الزمن المعاصر.

– العمل على توسيع دائرة ،وامتدادها إلى خزائن الموروث التراثي الأدبي الجزائري، وإعادة تحيينه، واستحضاره بآليات الدراسة الحديثة.

كل هذه الأسباب عملت على تجهيز الجهود قصد الخوض في غمار هذا البحث، وقد بذلت بعض الجهود الدراسية الحقيقة التي تناولت شعر ابن خميس التلمساني، وسعت لاستجلاء جوانب مهمة من حياته، وكذا شعره نذكر منها:

- دراسة الدكتور: طاهر توات في كتابه "ابن خميس التلمساني حياته وشعره"، الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر عام 1991م، إذ تناول فيها حياة الشاعر وعصره وأهم الجوانب التاريخية، والسياسية والفكرية السائدة في زمنه، مع دراسة لشعره تناول فيها الأغراض والصّورة الشعرية.
- ثم دراسة عبد الحميد قاوي الموسومة بـ: "الصّورة الفنية في شعر ابن خميس التلمساني"، وهي رسالة ماجستير "لم تنشر بعد" مقدّمة لجامعة ألسانيا وهران عام 2007م والذي تناول فيها دراسة الجانب الفني من البيان والتشبيه، والوصف والرّمز في بعض الملامح والأنماط المختارة.
- ثم دراسة سعد حمادة الموسومة بـ"جمالية الإغراب في الخطاب الشّعري عند ابن خميس التلمساني"، وهي رسالة ماجستير مقدّمة لجامعة قاصدي مرباح بورقلة عام 2008م التي تناول فيها مفهوم الإغراب وجماليات التراكيب الغريبة، وميله إلى الغريب دون النظر في خلفيات هذا الاستعمال، وإبراز خصائصه،وأغراضه وقيمه الجمالية على نص ابن خميس.

وأما ما يتعلق ببحثنا فقد أردنا من خلال هذه الدراسة الأسلوبية أن نقف وقفة موضوعية عند شعر ابن خميس التلمساني، واستجلاء أدواته الفنية بطريقة علمية تنصف الشاعر وشعره، لهذا ارتأينا أن تكون دراسته مبنية على الإشكالية الآتية: **كيف يمكن**

استنطاق النص الشعري التراثي بتطبيق المقاربة النقدية الحديثة والمتمثلة في المنهج الأسلوبي؟

وسعيا للإجابة عن هذه الإشكالية التي تمثل صلب عمل هذا البحث نستعرض جملة من الفرضيات نحاول من خلالها البناء، والإنطلاق في إجراء حيثيات هذه الدراسة الإجرائية:

- إن النّص التراثي هو عملية إبداعية جمعت بين الظروف الخارجية، وتأثيراتها الفاعلة في النفس الشاعرة بمختلف الصّور والمقاسات، لذا فإنه من الممكن أن تكون معرفة الأحداث الخارجية من خلال ما يشير إليه النّص التراثي للشاعر أكبر عامل على تفسير معالم الدلالة، ورسالتها المعنوية الهادفة.
- إنّ تطبيق المنهج الأسلوبي كفيل بكشف أسرار الديوان التي تتضمَّنها نُصوصه، ولا يتمّ ذلك الكشف إلا بما يمتلكه هذا المنهج من مستويات تحليلية يمكنها تفكيك البنية السياقية الدلالية، وتفسيرها إلى ظواهر دلالية تكشف مراد الشاعر أو تصنّف الحدث المتحدّث عنه.
- إنّ لغة الشاعر هي نسيج بنائي متكامل، ومحكم متقن الصناعة المتميزة بالمحاكاة للقدماء، وهو ما تتبيّن معه ملكة ابن خميس اللّغوية والشعرية، ونفسيته المنطبعة بلغة أهل التصوّف التي تجعل من الكلمة المستخدمة، والمختارةِ كلمةً حمّالةَ لأوجهٍ دلاليةٍ تظهر دلالاتها بصفة أكبر من خلال تطبيق أحد المناهج التحليلية الحديثة، التي تصل إلى عمق الخطاب الشعري في جميع مراحله الزمنية، وتكشف دقائقه وخباياه.

وعليه ارتأينا أن تكون دراستنا لهذا الموضوع دراسة تختص بتطبيق المنهج الأسلوبي الإحصائي في رصد الظواهر الأسلوبية وتحليلها، وتصنيفها بغية إبراز الأبعاد الجمالية والفنية الموجودة في النّص الشعري في شكله التراثي "لابن خميس التلمساني"، أين يتمُّ فكّ وفهم ما غمض من شعره، وكشف ما أُخفي فيه من رؤى، وأفكار وأسرار بناء على الاهتمام بكل أبعاد المعنى، ودراسة كل المستويات المتمثلة في المستوى الإيقاعي، والتركيبي والصرفي، والدلالي، وتتبُّع أهم السمات الأسلوبية التي اختصَّ بها ديوان الشاعر من طرائق الصياغة واختيار المواضيع المطروقة، وبيان الأحوال العامة والخاصة، وتحليلها وتفسيرها

وهو ما أَحَلْنا عليه القارئ ليدرك معالم النص الأسلوبية ومكامنه الدلالية، والطبيعة العامة لنفسية الشاعر التي حملتها نصوص نظم ديوانه.

ومن الطبيعي أن يكون العمل قائما وسائرا على خطة ممنهجة للإجابة على الإشكالية المطروحة بغية الوصول إلى النتائج التفسيرية، حيث تتمثل صورة هذه الخطة المعتمدة في الشكل الآتي:

مقدمة ومدخل وأربعة فصول تطبيقية، حيث تطرّقنا في المقدمة إلى أهمية الموضوع ودواعي اختياره، وأهم الدراسات السابقة، وطرح الإشكالية، وذكر المنهج المتبع، وخطة البحث وبعض الصعوبات التي واجهتنا، وفي الأخير شكر وعرفان.

وأما المدخل فتحدثنا فيه عن عتبات العنوان مفهوم الأسلوبية ونشأتها ومفهوم الأسلوب عند الغرب والعرب، مع ذكر اتجاهات الأسلوبية ومحدداتها، ومستويات التحليل الأسلوبي.

-**الفصل الأول المعنون** بـ:**المستوى الإيقاعي**، وتضمّن قسمين اثنين وهما:

أولا: الإيقاع الخارجي، تناولنا فيه السمات الأسلوبية المتعلقة بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والرّوي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي، فقد اختص بتناول السمات الأسلوبية المتعلقة بالموسيقى الداخلية المتمثّلة في التّكرار بكلّ أصنافه مع التدوير، والتصّريع، والتذييل، والتجنيس.

- **الفصل الثاني المعنون** بـ: **المستوى الصرفي**، والذي تم تقسيمه إلى قسمين على النحو الآتي:

أولا: تم تخصيصه لدراسة أبنية الأفعال، ومعرفة دلالات الصيغ الفعلية، وبيان أثرها في أسلوب النّص.

ثانيا: أبنية الأسماء، وقد تم تخصيصه لدراسة المشتقات من حيث البنية والدلالة التي ترمي إليها من خلال السياق، واقتصرنا على البارزة منها كاسم الفاعل، واسم المفعول، واسم التفضيل، وصيغ المبالغة.

– **الفصل الثالث المعنون بـ: المستوى التركيبي،** ويتألف من قسمين جاء على النحو الآتي:

أولا: الجملة وتحولاتها، وتناولنا فيها أنواع الجملة من الفعلية والاسمية مع ذكر أنماطها ثم تركيب الجملة من التقديم والتأخير كتقديم المفعول به على الفاعل، والجار على المجرور وأسلوب الجملة الذي تطرقنا فيه إلى الأساليب الإنشائية والخبرية التي ميّزت القصيدة عند الشاعر.

ثانيا: خصصناه لدراسة التناص بكل أنواعه الديني، والأدبي، والتاريخي، حيث يمثل جانبا هاما من السّمات الأسلوبية التي حواها الديوان.

–**الفصل الرابع المعنون بـ: المستوى الدلالي:** وقد تم تخصيصه لدراسة معاني المفردات اللغوية المتعددة للدلالة على أغراض معينة، حيث تنقسم فيه الدراسة إلى قسمين:

أولا: وقد اختصت الدراسة فيه على تناول المعجم الشعري الذي استقى منه الشاعر ألفاظه، وحقوله الدلالية المتنوعة للوصول إلى أبعادها، وأهمها: الحقل الدلالي المختص بالطبيعة، والحقل الدلالي المختص بألفاظ الحرب، وغيرها من الحقول الأخرى التي استعملها لأغراض معينة.

ثانيا: فقد عالجنا فيه الصور البيانية بوصفها بنية لغوية تدخل في تشكيل المعجم الشعري للشاعر، فلكل شاعر صور تميزه عن غيره، وبينت الدراسة أهميتها في بناء ديوان المنتخب النفيس.

لنصل إلى خاتمة البحث التي ضمّنّاها أهمّ النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا في إنجاز عملنا على جملة من المصادر بدءًا بالديوان نفسه كمدونة أولى للدراسة، فضلا عن مصادر ومراجع أخرى تؤسس لهذه الدراسة تبني قوامها من حيث مادتها على الاستفاضة في الشرح والدراسة، كما تم الاعتماد على جملة من أمّات الكتب التاريخية واللغوية، قصد الإلمام بالترجمة الصحيحة لابن خميس منها كتاب نفح الطيبمن

غصن الأندلس الرطيب للمقري، والخصائص لابن جني، والمثل السائر لابن الأثير وغيرهم. أما المراجع فنذكر بعضها الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، راشد بن حمد بن نهشل الحسيني البنى الأسلوبية في النص الشعري، وخصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي وغيرهم.

ونظرا لتوغّل شخصية ابن خميس التلمساني في أعماق تاريخ الأدب الجزائري التّراثي القديم، وتقادم الزّمن فقد صادفتنا جملة من الصّعوبات، التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث:

- شَكْلُ الديوان اللّغوي الذي يمثّل توغّلا عميقا في محاكاة القدماء، والمتميّز بقوة استعمال الغريب الذي مثّلَ عقبات انسداد في فهم وإدراك معانيه.
- قلّة المصادر التعريفية لتقديم حياة الشاعر "ابن خميس" في شكلها الواضح، والتّام فعلى غرار بقية بعض الشعراء،يُعدُّ ابن خميس في دائرة المغمورين، بسبب نقص التّراجم التّاريخية حوله، مع قلّة الدّراسات المنجزة عنه.
- قوّة التّصحيف في الدّيوان، مع بعض البياضات في بعض النّصوص، كما نجد ذكرا لبعض الأبيات التي لم تُوسَمَ باسم قصيدتها، مع بعض الخلط بين النّثر والشّعر في جزء كبير داخل الدّيوان نفسه.
- تناثر أجزاء الديوان من نصوصٍ في كتب التّاريخ، التي لا يعلم بتحديد وجودها فيه إلا بعض ممّن تعرّض لتاريخ المغرب والأندلس كنفح الطيب، والإحاطة في أخبار غرناطة وغيرهما.

ولا يسعنا في النهاية إلا أن نعترف بالفضل لذويه، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة الدكتورة "**عائشة مقدم**"، التي قبلت الإشراف على هذا البحث ورعته منذ كان مجرد فكرة إلى أن استوى على وضعه الحالي فلم تبخل علينا بوقتها، وآرائها وتوجيهاتها القيمة فلها جزيل الشكر.

كما لا ننسى فريق التكوين وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور "**مولود بغورة**" الذين كانوا لنا نعم المدرسة بنصائحهم، وكذا **لجنة المناقشة** التي صوبت البحث وسدت النقص الذي فيه بملاحظاتها القيمة، فجزاهم الله خير الجزاء.

هذا ونسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وحسبنا من هذا الاجتهاد الذي كان لنَّا فيه شرف الانتساب والمحاولة، راجين من الله أن نكون قد وفقنا.

مدخل

الأسلوب والأسلوبية- المفاهيم والمنطلقات-

1- مفهوم الأسلوبية

2-نشأة الأسلوبية

3-مفهوم الأسلوب عند العرب

4- مفهوم الأسلوب عند الغرب

5-محددات الأسلوب

6-اتجاهات الأسلوبية

7- مستويات التحليل الأسلوبي

تميزت بدايات العصر الحديث بظهور ثورة علمية واسعة، تناولت فنونا علمية متعددة حيث تعتبر هذه الحركة الجديدة بمثابة تغيير شامل معبر عن انقلاب وتحرر في قيود العمل التي اختص بها الأوائل، كما أعطى حرية جديدة للعقل في إنجاز وتحقيق مكاسب علمية تستجيب لرغبات أفراده وتطلعاتهم، والمضي في ابتكار أساليب معرفية جديدة أكثر ملاءمة لتفسير حقيقة العلوم، وظواهر الحياة، والدراسات التي شهدها العصر الحديث من الأعمال التي قام بها اللّساني "دي سوسير" في علم اللغة، والذي رأى من الضرورة إعادة إخضاع وتطويع الدّرس اللغوي لسلسة من العمليات الدراسية التي تسهم في إعادة تناول اللغة وتفسر مكنوناتها وفرز خصائصها، وكانت باعثا في ظهور علم الأسلوبية الذي قام على نتائج وأبحاث "سوسير" وعلى الرؤية اللغوية في إطار تطبيقها في مجال النقد الأدبي لتناول النص قصد كشف خباياه الجمالية، ولمسة التفرد في الإبداع من خلال السير على أرضية لغوية وهو الأمر الذي يدفع نحو ضرورة إعطاء تعريف لمصطلح الأسلوبية الذي اكتنفه جدل واسع.

1- مفهوم الأسلوبية:

يمثل مصطلح الأسلوبية مصدرا صناعيًا من كلمة أسلوب، وهي أحد العلوم الحديثة التي ظهرت في بداية القرن العشرين، وقد ارتبطت نشأة هذا العلم بظهور الدراسات اللسانية اللغوية، وتطورها حيث تعتبر نتيجة من نتائج توسع البحث اللّغوي الذي ألقى ظلاله على النّص الأدبي.

وتعرف الأسلوبية على أنّها الدراسة العلمية للأسلوب، حيث تعمل على جعل الخطاب الأدبي خطابا مزدوج الوظيفة يجمع صورة الكلام الإبلاغية ذو السمة الدلالية، وبين سمة التأثير والجمالية، وهو ما جعل شارل بالي(Charles bally) يبين بأنّها«دراسة قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام »[1].

(1)محمد التونجي وراجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة واللسانيات، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1،1999 م ، ص45.

إنّ ما يذكره "السد" في تعريفه يؤول إلى عملية وفكرة الاشتغال بما جاء به "شارل بالي" من أفكار تؤسس لهذا العلم الذي يتمثل مبدأ عمله في دراسة البعد التأثيري في المنجز الخطابي" النص، كما يشير إلى ذلك شريم جوزيف ميشال في قوله:« بأنّها تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية» [1] أي اللسانيات".

يشير هذا التعريف إلى حقيقة مفهوم الأسلوبية في شكلها الوظيفي المتمثل في دراسة الأسلوب بالدرجة الأولى استنادًا إلى عنصري الموضوعية والألسنية، ويكاد يكون تعريفه تعريفًا محيطًا بالصورة، والملمح العام الذي تتحدّد معه ماهية مصطلح الأسلوبية كعلم.

ومن هذا المنطلق تظهر صورة الأسلوبية في شكلها العلمي، والوظيفي الذي يشير إلى تعلقها المباشر بدراسة الأسلوب(النص الأدبي) دراسة تقوم على معالجته العناصر اللّغوية البارزة التي وظفها المؤلف في نصِّه قصد توضيحها للقارئ، وتبيين طريقة تفكيره إضافة إلى تناول مؤثرات النّص باعتباره رسالة أدبية تعكس جمالياته على نفسية القارئ.

وقد تنوعت أيضا مسميات هذا العلم حيث نجد هناك أسماءً، أو مصطلحات مرادفة لمسّمى الأسلوبية كمصطلح "الأسلوبيات" لـ"سعد مصلوح" و"علم الأسلوب" لصلاح فضل لكنّها تكاد تجمع على مفهوم واحد مخصصٍ لها ولمعناها.

وقد عرفت الأسلوبية بروز جملة من الآراء حولها، وهي تعتبر كعينة دراسية تناولت النّص دراسة تكشف جوانب التأثير، ومذهب صاحبه(طريقته) في كيفية صناعته وصياغة تراكيبه، ويرى "نور الدين السد" بأنّه لا غرابة بيّن الأسلوب والإحساس لأنّ «الأنا يتميز دائما بشرعية الحضور في كلّ أسلوب مادام هذا الأخير إنتاجا إراديا وواعيا لمحصلة الفكر الفردي، وهي لا تنعكس على الفرد ذاته، أي لا تبحث في باطن تفكيره بقدر ما تنعكس على الاستعمال اللّغوي والفردي»[2].

(1) شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، (د.ط)، 1984م، ص 37.
(2)المرجع نفسه، ص 17.

2–نشأة الأسلوبية:

ترتبط النشأة الحقيقية لعلم الأسلوب أو الأسلوبية ارتباطا وثيقا بتنبيهات الناقد الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886م،الذي رأى بأنَّ علم الأسلوب الفرنسي هو عبارة عن ميدان شبه مهجور تمامًا حتى ذلك الوقت؛ إذ لم تكن هناك محاولات اهتمام بهذا العلم تؤصل له قواعد الوصف، والعمل، وتؤطر كيانه تأطيرًا يميزه عن غيره من العلوم، ويبيّن له الوظيفة ومبادئ العمل، من خلال ظهور مصطلح الأسلوبية في القرن التاسع عشر، إلا أنّ معناها الكلي لم يتحدد بصفة تامة إلا في بدايات القرن العشرين، عندما ارتبط بسلسلة أبحاث اللغة التي احتوتها لسانيات العصر الحديث بفضل " دي سوسير "[1].

ولقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحيّة التاريخية ارتباطًا واضحًا بنشأة علوم اللّغة الحديثة، وذلك بأن «الأسلوبية بوصفها موضوعًا أكاديميًا، قد ولدت في وقت ولادة اللّسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياته»[2].

ويعد "شارل بالي"(Charle.Bally) 1947م من المؤسسين الأوائل لعلم الأسلوب، إذ يعد أحد تلامذة سوسير الذي بنى دراسته بالطرق العلمية اللغوية فعمل على إرساء قواعد الأسلوب من خلال بنيوية اللغة مستفيدا من أطروحات معلمه، وعليه يشير بعض مؤرخي الأسلوبية إلى أنّ "بالي" هو من أصل لهذا العلم وأسس قواعده حين تم نشر كتابة " بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى نظريه وتطبيقية، واشتهر بالي بأنّه المؤسس الأول للأسلوبية، وقد عرفت بأنّها«العلم الذي يدرس وقائع تعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر الحساسية» [3].

ثم جاء من بعده أتباعه وتلاميذه الباحثين أمثال:"ماروزو"(Marouzeau Jules)

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط2، 2010م، ص 38.

(2)المرجع نفسه، ص39.

(3) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م، ص ص32–33.

و"كراسو"(Marcel .Crussot) وغيرهم اختصوا في اتجاه الأسلوبية التعبيرية، وتمثلت جهودهم في تحقيق دور الأسلوبية، والكشف عن خصائص التعبير رغم الاختلافات البسيطة بين آرائهم [1].

أما نشأة الأسلوبية وظهورها في العالم العربي فيعود أساسا إلى عامل الاحتكاك بالثقافة الغربية، وإحداث إطلاع دقيق على خصائص الدرس الأدبي الغربي مع عدم إهمال الموروث النقدي الأدبي العربي.

قد كانت بداية العمل الأسلوبي في شكله الحديث مع الناقد عبد السلام المسدي الذي عمل على ترجمة، ونقل المصطلح في حقله الأول من اللاتينية"Stylistique" إلى العربية "الأسلوبية" وإذاعته وترويجه بين النقاد العرب، كما دعا إلى ضرورة إغناء العمل الأسلوبي بالفحص النقدي النظري، والمراجعة التطبيقية للوصول إلى تقليص المعارف وتمحيص المفاهيم[2]، ثم بدأت فكرة الاشتغال بمصطلح الأسلوبية اشتغالا واسعا في حقل النقد بعد المسدي بحثا، وتمحيصا وتدقيقا وتطبيقا.

4- مفهوم الأسلوب عند العرب:

تطرق العرب إلى تعريف كلمة "أسلوب" في دراساتهم المعجمية المختلفة خارج حدود الدراسة النقدية، ومن ذلك ما جاء في **لسان العرب:** «ويقال للسطر من النّخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يُقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب»[3]، وتكاد جلُّ المعاجم اللغوية القديمة تتفق على معنى واحد للأسلوب مثلما جاء به ابن منظور.

(1)ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د.ت)، ص21.

(2) شيخة محمد الأمين، الأسلوبية (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، مقال منشور على موقع الجامعة، زيان عاشور الجلفة، adab-univ-djelfa،2016/2/26.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م، مادة (س.ل.ب)، ص 549.

ومن صور تعريفه التي جرت على ألسنة النقاد العرب القدماء ما جاء به الزمخشري في قوله: «...سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة...ويُقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة...»[1]، فالزمخشري ينسب مفهوم الأسلوب بطريقة الكلام الحسنة، والتي يقصد بها في حقل الأدب بالوجهة الكتابية المعلومة التي يختص بها المبدع.

أما الجرجاني فقد أشار في كتابه دلائل الإعجاز عن الأسلوب بقوله:« لما كانت المعاني إنّما تتبيّنُ بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتِّب لها والجامع شمْلَها، إلى أن يُعْلِمك ما صنَع في ترتيبها بفكرة، إلّا ترتيب الألفاظ في نُطقه، تجوَّزوا فكَنَوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ...»[2]إنّ ما يشير إليه قول الجرجاني هو تشكل الأسلوب في صورة حسنة من التركيب، مع ما يتخلله من دقة في الربط، والتنسيق الذي ينتج معنى مؤثرا يجذب السامع.

ويتمثل الأسلوب أيضا عند ابن رشيق القيرواني: في الصياغة اللفظية، وما يتوفر فيها من ترابط للأجزاء وسهولة في المخرج وعذوبة النطق مستشهدا بقول الجاحظ « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذَّ سماعه، وخفَّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى على فهم صاحبه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه»[3]، فالقيرواني قد وسع نظرته للأسلوب بجمعه بين حسن التركيب، ودقته مع ما يتقرر منه من عذوبة، وتأثير مشيرا به إلى سحر البيان.

أما مفهوم الأسلوب عند المحدثين فقد أخذ بعدا متقدما على الأوائل، نظيرا ما تكوّن لهم من معرفة مختلفة حوله، ومن هؤلاء ما قاله أحمد حسن الزيات يعرفه بقوله: «إنّه طريقة

(1)الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م، مادة (س، ل، ب)، ص111.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992م، ص64.

(3) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح:محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، ط5، 1981م، ص257.

خلق الفكرة وتوليدها، وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة، وهو ذلك الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه العظيم، ومن خياله في إيجاد الدقائق والعلائق، والعبارات والصور والأفكار، والألفاظ في الصلة بين الأفكار والألفاظ[1].

كما حاول "أحمد شايب" إعطاء مفهوم للأسلوب من خلال نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني« إذا كانت الصورة اللفظية التي هي أول ما تلقى من كلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، فإنّ الفضل في ائتلافها مع الألفاظ الأخرى يعود إلى المعنى، فينتظم بذلك الكلم في نفس الكاتب أو المتكلم ويؤدي وظيفته التي أوكل لها»[2] .

وباستمرار البحث والدراسة في علم الأسلوبية استمرت نظرة النقاد إلى مفهومها سعيا منهم إلى تحقيق تعريف أدق، وأعمق وأشمل يستجيب لما توصلت إليه دراساتهم، إذ يرى عبد الملك مرتاض أنّ الأسلوب هو:« جمال وفن، واللسانيات علم وتقنيات، وأنّ الأسلوب هو الطابع الذي يطبع سطح اللغة المشكلة منها الكتابة»[3].

ويتحدث يوسف أبو العدوس في رأي الجاحظ بمعنى «حسن اختيار اللغة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها،واختيارا إيحائيا يقوم على ظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تأليفًا وتناسبًا»[4].

ومن خلال هذه التعريفات التي وردت نجد أن مفهوم الأسلوب عند العرب قد تشكل في صور متدرجة عبر كل عصر حيث عملت خصوصيات كل فترة، في بنائه بما توفر فيها ممن مميزات معرفية للنقاد الذين عملوا على تتبع طرائق الكتابة تتبعا يجمع بين الأوجه البلاغية وجماليتها، وبين تشكيل المعنى وتحقيق أثره في المتلقي، وبين استيفاء النظم الذي يحسنه المبدع، وارتقى تعريف الأسلوب مراتب متقدمة أيضا سايرت استمرار الدراسات النقدية في شكلها الأدبي الذي توسعت رقعته بفعل تغير أنماط الحياة، وما أنجر معها من

(1) حلمي القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، دار البشائر، الأردن، (د.ط)، 2018م، ص126.

(2)أحمد شايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الإسكندرية، ط5 1958م، ص 41.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران،الجزائر،(د.ط)،(د.ت)، ص102.

(4) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص11.

فكر، وتفاعل الآداب وتلاقح الألباب الناقدة، والآراء المبدعة،أين تشكلت رؤى جديدة أعادت النّظر في مفهوم الأسلوب الذي أصبح علما مستقلا أسندت له وظيفة دراسة أدبية النص وجماليته وفق آليات محددة، عملت على توجيه فكر الناقد، وترشيده لاستنباط مفهوم الأسلوب وفق إطاره الوظيفي، وآلياته المعتمدة، وهو ما آل إلى تخصيصه بنظرة تعريفية علمية وحدت وجهته، وفي ظل مواصلة الاشتغال بالذوق الأدبي اشتغالا يأخذ فاعليته في كل مرحلة.

استمرت نظرات النقاد إلى معنى الأسلوب استمرار يبحث في الأعماق، وعموما نجد أن الأسلوب عند العرب صد خضع في تعريفه إلى استدعاء لأفكار القدماء، والعمل بمقتضيات العصر بغية إعطاء مفهوم علمي عملي جاهز يمثل قاعدة العمل الإبداعي وفقا للنقاط الآتية:[1]:

– علاقة المبدع بالنّص هي علاقة انعكاسية، أي أنّ النّص هو المرآة العاكسة لشخصية المؤلف والّتي تسمى حينها بالأسلوب.

– النّص هو وسيلة بين الطرفين، ورسالة موجهة إلى المتلقي الّذي يحاول فهم وإدراك معالمها، وفق ما يحمله النّص من سمات أسلوبية معينة تعمل على تسهيل نفاذ الرؤية العقلية للقارئ، وتلمس جوانبه الفنية.

– عزل النّص عن طرفي العملية الإبداعية للمؤلف والمتلقي، وتستند إلى النّظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا، أو إضافة أو تضمّنا،ومن ثمّ يمكن أن ندرس النّص من داخله بحساب الخواص اللّغوية الّتي يتميّز بها النص.

4–مفهوم الأسلوب عند الغرب:

تمتد جذور الدرس الأسلوبي قديما عند الغرب إلى الحضارة اليونانية القديمة، وتحديدا مع"أرسطو"الذي تناولها في حديثه عن الخطابة،كما نجدها عند"كونتينيالوس" (quintinialus) في حديثه عن الخطابة، فهذين العالمين قد تكلما عن الأسلوب في بحوثهما المتعلقة بالخطابة داخل كتب ألفت لأجل ذلك حتّى تكون قاعدة تتبّع، ومنهجا يحتذى به في الإبداع نصا كتابيا أو شفاهيا نظرا لازدهار الحركة العلمية الأدبية في ذلك

(1) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1، 2002م، ص17.

العصر، ولتمكن الأوائل في ذلك الزمن من ناصية الإبداع المتقدّم، وقد ورث علماء اللغة والأدب بذلك «انقسام الأسلوب إلى ثلاثة أقسام [1]:

- الأسلوب البسيط أو ما يسمى بالوطيء.
- الأسلوب الوسيط.
- الأسلوب الوقور أو السّامي».

ونجد علم الأسلوب (Style) في اللّغة الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية، حيث أنّ كلمة (Stylisti) في اللّغة الإنجليزية تشير إلى "مرقم الشمع" وهي أداة الكتابة على ألواح الشّمع، وقد اشتقّت من الشكل (Stylus) إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللّغة اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه [2]، أمّا في اللّغة الفرنسية فكلمة أسلوب كانت (La.Stylistique)، ويسمى الباحث في الأسلوب(Stylistician) وكلمة(Style) تعني: طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Stylas) بمعنى عود من الصّلب كان يستخدم في الكتابة، ثمّ أخذت تطلق على طريقة التّعبير عن الكاتب [3]، وورود كلمة أسلوب في قاموس (le petit robert)، بمعنى «الدراسة العلمية للأسلوبّ»[4].

ولكن فكرة الأسلوب في شكلها الحداثي بعد ظهور نمطه المستلهم من لدنّ الدراسات اللغوية الحديثة لم تستطع الثبات على أرضية قّارة تسهم في استحضار آثار الأوائل، وتعمل على تعزيزها تبعا لما جاءت به الأبحاث الجديدة، ويشير المؤرخون لهذا أنّ ظهورها في العصر الحديث أخذ بعدا زمنيا حتى تمكّن من استلام صك الاعتراف به بسبب سعة المكتشفات العلمية في إطارها الفكري الأدبي، وتشعبها بسبب انبثاق فكرة الأسلوبية الجديدة من العمل اللغوي الحديث الذي دعا إليه "دسوسير"وبلوره تلميذه " شارل بالي" في شكل يقره وقد توجت هذه الفكرة إلى مساع لجعلها علما مستقلا يهدف إلى معالجة أدبية النّص بأشكال متميزة يختص بها لذلك .

---

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)،1984م ص 34.

(2) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص15.

(3) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1994م، ص 175.

(4)Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique et Larousse, paris, 2005, p448.

فكان ذلك أيضا إيذانا لانعقاد ملتقيات متعددة تناقش فيها الفكرة والمفاهيم، فانعقد سنة 1960م بجامعة "أنديانا" الأمريكية ندوة عالمية شارك فيها أبرز اللّسانيين والأدباء، وعلماء النفس والاجتماع، والتي تمحورت حول "الأسلوب" لتتواصل الأبحاث، واللقاءات العلمية حوله لإيجاد صياغة نهائية له، وجعله علمًا معَرفا به تؤول إليه مهمّة دراسة الإبداع الأدبي، حتى أعلن عالم اللسانيات الألماني (أولمان) استقرار الأسلوبية في شكل مصطلح مجمع عليه بصفته علما لسانيا نقديا قائلا: أنّ الأسلوبيّة اليوم هي من أكثر أفنان الألسنة صراحة على ما يعتري غائية هذا العلم الوليد، ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنّا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللّساني معًا[1].

5- محددات الأسلوب:

الأسلوب هو البحث في خصائص اللغة،وعليه يرى علماء الأسلوب أنّ تحديد الأسلوب يقوم على ثلاثة محددات: الاختيار والانزياح والتركيب.

5-1- الاختيار:

تشير بعض الدراسات إلى مصطلح الاختيار«بأنّة الانتقاء للوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه، ويتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف أي على أساس الترادف والتخالف»[2]، والمقصود بهذه العملية هي قيام المبدع بانتقاء مفردات يقوم بعدها بكشف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار؛ أي تقديم تفسيرات لغوية أدبية خاصة تستجيب لبيان سبب إقدام المؤلف بناء نصه بهذه الوحدات.

وتشير بعض الدّراسات إلى مصطلح الاختيار"بالانتقاء"، حيث يعمد النّاقد الأسلوبي إلى دراسة أسباب اختيار الكاتب لهذا التعبير دون ذلك، مستقرءا جملة الممكنات الاحتمالية الأقرب إلى الإقناع، فمبدأ"الاختيار"يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت

(1) ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص25.

(2) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002م، ص 30.

اللّغة تحوي مفردات متعدّدة، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل[1]، فإنّ القضيّة المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلّقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى وتفضيل تركيب عن تركيب سواه.

يحدد أحمد الشايب موضع الظاهرة الأسلوبية انطلاقًا من تحليل الأسلوب إلى عناصر "الفكرة، والصورة، والعبارة" فيه، فينتهي إلى أنّ الأسلوب هو: « عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادًا إلى تصرف في الصياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام» [2].

يقوم المبدع بهذه العملية عندما يختار لفظة من بين العديد من الكلمات المعروفة لديه، والتي تمثل الرصيد المعجمي له فبمقدوره استبدال لفظة بأخرى، ولكنّه يختار كلمة ما يخال أنّها تؤدي المعنى الذي يراوده، وبمجرد التعبير تنعزل سائر المفردات التي يمكن أن تؤدي المعنى، وهذا الاختيار محكوم بحالة نفسية يحسب المتكلم أنّ هذه الكلمة أكثر قدرة على أداء معناه من غيره، فتنتقل كلماته من حيز المعجم إلى حيز السياق، ومن هنا تكتسب الألفاظ معاني جديدة بحسب سياقاتها الجديدة، قد تشترك مع دلالتها السابقة أي عندما تكون اللغة في درجة الصفر، وقد تخالفها مخالفة واسعة، وما يكشف تلك الانحرافات إنّما هو علم الأسلوب.

5-2-التركيب:

وهو مرحلة التي تلي الاختيار، حيث تضم الكلمات إلى بعضها البعض وفق ترتيب وتشكيل لغوي يراعي قواعد النحو، على نحو معين، وتشترط الأسلوبية ملكة التحكم في التركيب حتى يتمكن الكاتب الإفصاح عن حسه.

فالتركيب في كل الأحوال ظاهرة أسلوبية استدعت اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب معا، وقد تفاوتت رؤاهم ووجهات نظرهم؛ كما أجمعوا كلهم على أهميتها، فالاختيار

(1) ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م، ص120.

(2) عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص59.

الذي يعتبر عملية عالية الذوق في بناء التركيب، إذ يعتبر قاعدة الخطاب الأدبي الذي بواسطته يحقق النص انسجامه وتكامله، وهو أيضا العملية الثانية من عمليات الخلق الأدبي حيث«تقوم ظاهرة التركيب على ظاهرة إبداعيّة سابقة عليها، وهي ظاهرة لا تكون ذات جدوى إلاّ إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، فظاهرة التركيب هي تنضّيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللّغوية»[1]، ما يمكن قوله هو أنّ الكاتب بعدما يختار ما يناسبُه من الكمِّ الهائل الذي توفره له اللّغة الذي يبدأ بعمليّة تركيب الكلمات المختارة ليشكّل نص أو خطاب منسق ومنظم.

5-3-الانزياح (الانحراف):

يعد الانزياح ظاهرة من الظواهر الأسلوبية ويعني انحراف الكلام، أي تحييده عن مساره وقد عرف هذا المصطلح ترجمات متعددة مثل: الانحراف، والغرابة، والمتنافرة...إلخ، وقد ترجم هذا المصطلح إلى العربية بما لا يقل عن أربعين مصطلحا مرادفا له، ولا غرابة في هذا العدد الناتج فالغربيون أنفسهم قد عرفوا له تعدّدًا في التسمية.[2]

وأما في النقد الغربي الحديث "جون كوهن" أول من خصّ هذا المصطلح ببحث مستفيض في مجال حديثه لغة الشعر، فهو يرى بأن «الشعر انزياح من معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح»[3]،أي الانحراف عن نسقه المألوف، وقد انعقد الإجماع على أنّ مفهوم الانزياح يعني الخروج عن المألوف لغرض قصد إليه المتكلم، وقسم النقاد اللّغة إلى مستويين:

أولا: المستوى العادي (المثالي) ويتجلى في قيمة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.

(1) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1997م ص 168.

(2)يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات في النقد، العدد 64، مج16، 2008م، ص 189.

(3) جون كوهين، بنية الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص06.

ثانيا: المستوى الإبداعي «الذي يخترق الاستعمال المألوف للّغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث في المتلقي تأثيرا خاصا»[1].

6- اتجاهات الأسلوبية:

مكَّن تقدم الدرس الأسلوبي من توسع النقاد لنظرتهم الاستعمالية لهذا المنهج النقدي الحداثي، الأمر الذي أسهم في تحصيل خواص الذوق الأدبي، وتلمس آثاره الجمالية في النّص، ويُفسّر توسّع أفق النقاد واستخدامهم لهذا المنهج في مدى إحاطتهم بالاتجاهات التي تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي:

6-1-الأسلوبية التعبيرية: "شارل بالي" (Charlebally)

وهي الجانب الدراسي الذي يهتم بمعرفة العلاقة بين الصيغ التعبيرية في النّص الأدبي وبين الفكر دون انزياحها وخروجها عن دائرة اللّغة، وفعاليتها الواقعية مستخدمة ومستعملة الأبنية ووظائفها ضمن اللّغة ذاتها، وقد انفرد "شارل بالي"(**Charlesbally**)"باستخدام وتطبيق هذا الاتجاه دون غيره من النقاد، وذلك من خلال اهتمامه بالطابع العاطفي والوجداني للّغة، لأنّ المضمون الوجداني لها هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية،وهو الذي ينبغي دراسته على مستوى المفردة والتركيب دون البحث في خصوصية المتكلم، أو بطريقة تفكير معينة ونجد (شارل بالي) الذي يعد من المؤسسين للأسلوبية تعني «عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللّغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغوية المعبرة، وهي تدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري»[2].

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 26.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب،مبادئه وإجراءاته،دار الشروق، القاهرة،ط1، 1998م،ص 75.

وقد ارتبطت الأسلوبية بثنائية اللّغة والكلام عند (دي سوسير) من حيث البحث عن الخصائص النوعية الّتي تميز نصًا أدبيًا متحققًا من غيره من النصوص الأدبية ولذا «فهي تعنى بما هو منفذ ومنجز أي أنها تعنى بالنص الّذي يرتبط من ناحية تحققه بالكلام»[1] وهذا ما جعل (شارل بالي) يحدد مجال الأسلوبية في إطار حقله اللغوي حيث كان يركز«على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللّغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللّغة»[2]، ويبقى هذا كلّه في دائرة اللّغة المنطوقة، باعتبارها نظاما لأدوات التعبير كفيلة بإبراز«المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والاجتماعية والنفسية»[3].

إنّ اللّغة العاطفية تبرز من خلال عمليات التواصل الاجتماعي في مستوياته المختلفة من أحاديث نصوص مختارة، وذلك ما جعل (شارل بالي) يقول «إنّ الأسلوبيّة هو العلم الّذي يدرّس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية»[4]ومنه فإنّ الواقع اللّغوي قد قسّم إلى نوعين:

ما هو حامل لذاته مكتفيا بحده اللفظي وما هو مشحون بالانفعالات الوجدانية والّتي جعلت شارل بالي يصب اهتمامه على اللّغة الطبيعية التواصلية دون اللّغة الأدبية، وهو بذلك يفرق بين لغتين تضمنهما قوله: «أنا لم أزعم قط أن لغة الوجدان لها وجود مستقل عن لغة العقل، وأنّ علم الأسلوب ينبغي أن يدرس الأولى ويدع الثانية؛ بل أنّه يدرسهما معًا في علاقتهما المتبادلة، ويبحث نفسية كل واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط من أنماط التعبير اللغوي»[5].

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 26.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64.

(3) المرجع نفسه، ص 62.

(4) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 75.

(5) نور الدين السد، المرجع السابق، ص 64.

وبذلك فإنّ (شارل بالي) من خلال هذه المقولة يزاوج بين اللّغتين، أو يحاول أنْ يتتبع الاتصال العفوي باعتباره تعبيرات انفعالية ذات أبعاد تأثيرية، ومنه فإنّ الأسلوب عنده«يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرًا معينًا في مستعملها أو قارئها،ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللّسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي»[1].

6-2-الأسلوبية الفردية:

يهتم هذا الاتجاه بالقضايا الفنية التي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به، وقد يخالف الاتجاه الأوّل الأسلوبية التعبيرية لعدم تركيزه على نظام اللّغة، وتنوع تراكيبها ووظيفتها بقدر ما يهتم بالعلل والأساليب الخاصة بالنقد الأدبي، وقد اهتّم هذا الاتجاه على وجه الخصوص باللّغة الأدبية، وقد تناول هذا الاتجاه نقاد كثيرون، وقد بيّن صلاح فضل أنّ منهجهم ضمن هذا الاتجاه يقوم على خاصية التذوق الشخصي في التحليل والدراسة، والذي لخصه في جملة النقاط الآتية[2]:

1.انبثاق النقد في العمل الأدبي ذاته، فعلم الأسلوب يجب أن العمل الأدبي المحدد منطلقا له ولا يعتمد على وجهه نظرا معينة.

2.كلّ عمل أدبي يمثل وحدة كلية شاملة يقع في داخلها، وهو المبدأ الذي يضمن تماسكها الداخلي.

3. وجود نفاذ كل منهج تفصيلي إلى صلب، وعمق مركز العمل الأدبي.

4. لابدّ لعلم الأسلوب أنْ يكون نقدا متعاطفا بالمعنى الشائع للكلمة، حيث ينبغي له أن يدرس الخطاب الأدبي داخلية وشمولية.

(1) حسن ناظم، البني الأسلوبية، ص 31.

(2) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ص 76-79.

6-3-الأسلوبية البنيوية:

ويزاوج هذا الاتجاه في العمل بين الاعتماد على اللّغة ووظيفتها، وعلاقتها باعتبار أنّ الخطاب اللّغوي كرسالة لا يكون أسلوبيا إلاّ ضمن النّص مع تأديته لوظائف بلاغية لأنّ الأسلوبية البنيوية تتمثّل في تحليل النّص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللّغوية المكوّنة للنّص، وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم(1).

ويعدّ "رولان بارت وياكبسون، وريفاتير من أصحاب هذا الاتجاه، ويرون بأنّ الأدب يجب أنْ يخلو من الإشارة إلى النظر في حياة الأدباء، وبيئتهم في حين أنّها تعتبر أنّ الأدب هو أدب بما يتوفّر فيه من الخصائص التي تجعله أدبا.

ومبدأ عمل الأسلوبية البنيوية يتمثل في تحليل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب، وتحديد العلاقات التركيبية للعناصر اللّغوية في تتابعها، وقد استفاد النقاد من الدراسة اللسانية التي جاء بها "دوسوسير".

6-4-الأسلوبية الإحصائية:

تناثرت النظريات الأسلوبية المختلفة الّتي تحدّد الأسلوب بوصفه انزياحًا فـ(شارل بالي) يعرف الأسلوب بأنّه "انحراف اللّهجة الفردية" وأمّا "**ليو سبيتزر**"(**LéoSpitzer**)فالأسلوب عنده انحرافا فرديًا بالقياس إلى قاعدة، وكذلك (بيار جيرو P GirouD) يصفه بأنّه انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار(2).

وقد حاولت الدراسة الأسلوبية استخدام الإحصاء لإضفاء الموضوعية على الدراسة بإظهار الفروق الموجودة بين المبدعين، فظهر عدد من الأسلوبيين يحاولون دراسة الإحصاء، وقد استطاع (فوكس Fucks) أن يحدّد مفهوم الأسلوب الإحصائي بقوله:«نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي

(1) ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989م، ص 122.

(2)ينظر: كوهن جان، بنية اللّغة الشعرية، ص ص15-16.

يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنّص»[1]، وما يساهم في تحديد الأسلوب هو تردد الوحدات اللّغوية الّتي يسهل إدراكها شكليا في النص، ومن ثم يمكن إحصاؤها وإخضاعها للمعطيات الرياضية الإحصائية.

وبهذه العملية الإحصائية يمكن للدّارس الأسلوبي كشف الخصائص الأسلوبية التي يتميّز بها النّص الأدبي.

إنّ المنهج الإحصائي يسعى إلى أن يُمارس تحليلا أسلوبيا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النّص الشعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهرية، إذًا لا يمكن لاقتصار على مجموعة من الإحصائيات لاكتشاف أسلوبية نص ما، وبذلك فإنّ الأسلوبية الكمية تسمح بممارسة التحليل الأسلوبي لكنها تبقي قاصرة لأنها لا تتفحص(صلاح فضل) إلى إتباع وجهة نظر (ستيفن أولمان) في التحليل الأسلوبي الإحصائي لأنّه يعتبره إجرائيا أكثر من غيره، وذلك لاعتماده على النص من نواح أخرى، ويدعو إلى«مبدأين أساسين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبي وهما:

1- التحديد الكمّي ورصد جميع الوسائل الأسلوبية المتمثلة في النّص الأدبي، وحصرها وتصنيفها ثمّ تقييمها وإبراز الدلالات المركزة عليها.

2-تفسير هذه الوسائل واستحضار جذورها الذاتية والموضوعية» [2].

7- مستويات التحليل الأسلوبي:

اتفق الأسلوبيون على وضع أربع مستويات وهي:

7-1-المستوى الصوتي:

وهو الذي يهتم بدراسة النمط الصوتي للبنية، فالمادة الصوتية مخزن للطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي معا، حيث يتقرر كشف ذلك بدراسة الوزن، والنبر والتنغيم

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 103.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 274.

والقافية، وبيان ما تختص به الأصوات من جهر وهمس، وأثرهما في صناعة المعنى وتقويته[1].

7–2–المستوى الصرفي:

يهتم هذا الجانب بتناول الكلمة" البنية" تناولًا يقوم على عملية فحصها صياغةً، واشتقاقًا مع إبراز ما تحويه من طاقات دلالية كامنة فيها مما يكسبها إضفاءً رونقًا وجمالًا، وإشراكا لسمات أسلوبية جديدة، ويعنى هذا المستوى أيضا بدراسة الأفعال من حيث بنيتها ودلالاتها المختلفة.

7–3–المستوى التركيبي:

يعتبر هذا المستوى من أهم المستويات في البحث الأسلوبي؛ إذ يختص بإبراز ملامح وسمات أسلوب المبدع، وتميزه عن غيره، وذلك بدراسة الجملة وأنواعها، ومحدداتها والتراكيب البنائية لها كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل مع قضية التقديم والتأخير وغيرهما.

7–4–المستوى الدلالي:

يتعرض هذا المستوى إلى دراسة الكلمة من حيث معرفتها وتصنيفها، وبيان حقل انتمائها ودلالتها في السياق، وما يراد بها من أثر في أسلوب المبدع، وعلى هذا الأساس تم اختيارنا لهذا المنهج الأسلوبي الذي اعتُمِد كوسيلة تمكننا من النَّفاذ إلى عمق النّص الشعري لابن خميس التلمساني بما يحمله هذا المنهج من رصد لجماليات النّص.

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ص98–100.

الفصل الأول

المستوى الإيقاعي

أولا: الإيقاع الخارجي

1. الوزن
2. القافية
3. التدوير

ثانيا: الإيقاع الداخلي

1. التكرار
2. التجنيس
3. التصريع
4. التصدير
5. التذييل

يعتبر الإيقاع أحد العناصر الرئيسة التي يستوجب حضورها في البنّاء الشعري حيث تعتبر قاعدة من قواعد التأسيس لمبدأ الجمال الفني[1]،وهو وجه الفرق بينه وبين النثر، وزينة الإبداع الذي ينحدر منشؤه من الخيال، والكثافة المعنوية المحولة من السرد والانزياح في الدلالات إلى أسيقة نظامية ذات ميزان ووقع وتأثير.

ونظرا لقيمة أثر هذه الكلمة "الإيقاع" وأبعادها العميقة لم يغب توظيفها في فنون الإبداع الإنسانية المتعددة، فقد احتوتها فنون الصناعة الأدبية الأوربية التي استقتها من لَدُن اللّغة اليونانية(**Rythem**)،والتي تعني الحركة والانسياب، حيث يتبين معها مجال توظيفها الموحد وهو الإطار الموسيقي" الّذي جعل بعض النقاد يطلق عليها تسمية البنية الموسيقية مرادفا للبنية الإيقاعية.

وقد اهتم النقاد العرب القدماء بهذه القضية الإيقاعية حيث نجد في تصور الناقد "ابن طباطبا(322هـ)« أن الشعر الموزون "هو إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[2].

أعطى ابن طباطبا لمفهوم الشعر معنى الإيقاع باعتبار نمط الحركة المنسابة منه والتي يقصد بها الزمن، والجرس والأثر المحمول على الصوت المتوزع على الثلاثية المذكورة،وأمّا "حازم القرطاجني" فقد رأى بأن مفهوم الإيقاع هو التساوي في الحركات الصوتية مع ما يماثلها من المركبات التفعيلية للوزن[3]، باعتبارها عنصرا ضليع افي صناعة النغم المؤثر.

وأمّا نظرة المحدثين إلى الإيقاع فقد تجسدت في ثلاث نقاط تمثلت في كونه صوتا وحركة مساوية للمقدار الزمني، الموزع على تفعيلات الوزن، والأثر الحادث في نفسية المتلقي وانفعاله معه، كما أنّهم أمعنوا في الإيقاع إمعانا دقيقا أدى بهم إلى تصور مستويين: إيقاع داخلي وخارجي، وقد بين كمال أبو ديب مفهوم الإيقاع في صورته الحديثة متمثلا في قوله:«إنّه الفاعلية الّتي تنتقل من المتلقي للحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات

(1)ينظر: طه حسين ، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1946م، ص 312.

(2)محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1989م ص21.

(3)ينظر: حازم القرطجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص 263.

حيوية متناهية تمنح التتابع الحركية وحدة نغمية عميقة...»[1]إذن فهو يشير إلى طبيعة الصورة المفهومية للإيقاع من باب التحليل التأثيري والصوتي وغير بعيد عن هذا نجد أنّ محمد العمري يرى بأنّ«الإيقاع هو الملمح النّوعي للشعر منذ القدم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النّصوص التي لم ينازع في شعريتها...وحين أقول المميّز لا أعني الكافي بل أعني الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر»[2]، فهذا القول يبين أن الإيقاع هو وحدة التأثير الّتي تجلب انتباه المتلقي وتأسر فكره، وتشده لسماع النظم.

ومما تقدم يتضح أنّ الإيقاع يشمل عدة عناصر تتكاثف فيما بينها، ويبدأ من الموسيقى الخارجية التي تمثلها الأوزان العروضية، والقافية بأشكالها المختلفة التي تعتبر أوعية وقوالبا سواء كانت قديمة أو جديدة مستحدثة لحمل المعنى في شكل مميز، ومؤثر يضاف إليها الموسيقى الداخلية التي تنبعث من حسن اختيار المبدع لكلماته، وحبس ألفاظها وصدق تعبيرها عن خوالج نفسه ومكنوناته التي لا تقوم إلاّ عن ملكة قوية، لذا عَدَّ نقاد الأدب الوزن والقافية عنصرين ضروريين في هذا الجنس الأدبي.

- **البنية الإيقاعية:**

يقصد بالبنية الإيقاعية الإيقاع الداخلي والخارجي الذي يؤسس للشعر مبدأ التفرقة وبينه وبين النثر، ويعمل على المشاركة في صياغة وإبراز المعنى،فلا يقصد بالإيقاع معنى الوزن فقط، بل يتعدى إلى أكثر من ذلك فهو شامل، والوزن جزء منه وينقسم الإيقاع إلى قسمين قسم داخلي وخارجي[3].

(1) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984م ص 230.

(2)العمري محمد، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث-مفاهيم وأسئلة-، عدد14، 14 أفريل، 1999م ، موقع مجلّة فكر ونقد على شبكة الإنترنتhttps://www.aljabiabed.net،.

(3) ينظر: ساسين عسّاف، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1991م، ص ص137-138.

أولا: الإيقاع الخارجي:

يقصد بالإيقاع الخارجي البنية الشكلية الخارجية للنظم، والتي تكون قائمة على طريقة متفردة تتكون من الوزن والقافية وحرف الروي،إذ تعتبر الملمح الذي يختص به الشعر خاصة في القصيدة الخليلية عن غيره من الأنواع الأدبية.

1-الوزن:

يعتبر من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة، وقد أجمع جُلُّ النّقاد القدماء على أن صناعة الشعر لا تقوم إلّا على أربعة أركان: اللفظ، المعنى، الوزن والقافية وهو ما يمثل توافقهم،واصطلاحهم على تخصيص الشعر دون غيره بهذه القواعد،وباعتباره مادة تعبيرية قوامها العقل،والإحساس، والإدراك،فليست بضاعة للجميع حتى يمتهنها كل من هبّ ودبّ فلا يضيف للأدب شيئا أن نبني جبالا من القصائد الشعرية دون أن نجد من يردد بيتا من أبياتها كما يرددون لشعراء قدامى من قرون خلت أمثال زهير بن أبي سلمى والمعري وحسان بن ثابت.

وقد عرف الوزن في المعاجم العربية بتعاريف متعددة منها ما جاء في لسان العرب«بمعنى تقدير الشيء إذا قدره، يقال وزن فلان ووزنْتُ لفلان، وهذا يزن درهمًا، والميزان المقدار، وأوزان العرب ما بنَتْ عليه أشعارها، واحدها وَزنٌ، وقد وزَنَ الشِّعرَ وزنًا فاتَّزَنَ»[1].وفي التنزيل العزيز«قوله تعالى:﴿وَالْوَزْنُ *يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾»[2].

وقد وقف النقاد القدامى مواقف متعددة من الوزن حيث يعتبره ابن رشيق القيرواني (ت345هـ) «من أعظم أركان حدّ الشعر، وأولى به خصوصية»[3]، وهو ما ذهب إليه "أبو الهلال العسكري"أيضا(ت 395هـ)عن صناعة الشعر ودور الوزن فيها بقوله: «وإذا أردت أن

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج13، مادة (و.ز.ن)، ص ص 446-448.

(2) سورة الأعراف، الآية 08.

***قال أبو جعفر**: "الوزن" مصدر من قول القائل" وزنت كذا وكذا أزنه وزنا وزنة "مثل" وعدته أعده وعدا وعدة".

ينظر: أبو زكريا يحي بن زياد الفراء، معاني القرآن، ج1، دار المصرية للكتاب، مصر، ط1،(د.ت)، ص373.

(3)ابن رشيق أبو علي الحسن ، العمدة، ج1، ص134.

تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريد نظمها(...)، وأحضرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافيةً تحتملها»[1]، فالوزن هو الهيكل الذي يبنى عليه الشعر.

وأمّا صاحب مفتاح العلوم "السكاكي"(ت 626هـ) فيرى أنّ الشعر مطالب فيه الوزن الذي هو جالب للقافية بالضرورة، وذلك رعاية للتناسب مع الأصوات إذ يقول «والشعر لما كان المطلوب به الوزن وقد كان مرجع الوزن إلى رعاية التناسب في الأصوات، ومن المعلوم أنّ الأمور بخواتمها، ناسب ذلك رعاية مزيد التناسب في القوافي التي هي خواتم أبيات القصيدة أو القطعة»[2].

«فالكلام الموزون والنغم الموسيقي يثير فينا انبثاقا عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصّة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن المقاييس الأخرى...، فهو كالعقد المنظوم»[3].

وضمن الحديث عن الوزن عند النقاد المحدثين نجد أنّ إبراهيم أنيس قد شبّه الوزن بالعقد المنظوم فالتجربة الواقعية تبيّن أنّ العقد المنظوم كلّما أجيد صنعه زاد جماله، وأبهر النّاس بروعته والقول ذاته يُقال على الوزن في القصيدة الشعرية الخليلية، إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر إطلاقا فهو الحامل الذي تتموضع عليه البنيات اللفظية بمعانيها.

1-1- التشكيل العروضي عند ابن خميس التلمساني:

احتوى ديوان ابن خميس التلمساني على(602)اثنين وست مائة بيت شعري نظمت على ستة بحور متمثلة في الطويل والكامل والوافر، والسريع، والمتقارب، والبسيط حيث يتوقف اختيار الشاعر للبحر بالتوافق مع حالته النفسية وتصوراته الإيحائية، التي يبعث بها في شكل إيقاعيّ مناسب إذ تميّز شعره بالقوة والتكاثف المعنوي، والتفرد في استعمال الغريب الذي ناسبه استخدام البحور المذكورة، ولمعرفة صور توزيع البحور في ديوان الشاعر نستعرض

(1)أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م، ص157.

(2)أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1983م، ص123.

(3)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997م، ص13.

الجدول الإحصائي الآتي الذي يبيّن عدد البحور، ونسب تواترها، وعدد القصائد، والدوائر العروضية.

البحور	النصوص التي جاء بها	عدد الأبيات التي جاء بها	الدوائر	نسبتها المئوية%
الطويل	6	287	المختلف	%37,5
الكامل	6	244	المؤتلف	%37,5
الوافر	1	55	المؤتلف	%6,25
المتقارب	1	80	المتّفق	%6,25
السريع	1	30	المجتلب	%6,25

جدول يمثل عدد القصائد والبحور ونسبها

حساب النسب تم على هذه العملية: $\frac{\text{عدد القصائد للبحر الواحد} \times 100}{\text{عدد القصائد الكلي}} =$ **النسبة المئوية من إجمالي القصائد**

من خلال استقراء الجدول الإحصائي يتبين لنا أنّ الشاعر انتهج طريقة القدامى من حيث اختيار البحور وتوزيعها في الديوان، فالنسب المذكورة تؤكد اختيار الشاعر لأطول البحور وأكثرها شيوعا في الشعر العربي القديم، فقد نظم في أكثرها بمختلف فنونه الشعرية الدالة على جودة طبعه وقوة إحساسه، إذ حوى الديوان ست عشرة قصيدة، وكل قصيدة يميزها وزن وحرف روي واحد وقافية موحّدة.

فالشّاعر استعمل البحور الطويلة لضرورة الوزن والموضوع، لطول تفعيلاته وأنفاسه وهو ما يناسب شاعرنا في مقام عرض أفكاره، وانفعالاته وأحاسيسه، وميولات نفسه المتمثلة في بعض الرّؤى ذات الطبيعة الصوفية،كما أن تمسك الشاعر بالقصيدة الخليلية هو تفسير واضح لمبدأ تقليد، وتام للأوائل في حقل التعامل مع النظم وفق مبادئهم واستنطاق للقريحة الشعرية على منوال قوانينهم.

ويتبيّن من الجدول السابق أعلاه أيضا أن شعر ابن خميس قد توزع في ديوانه ضمن خمسة بحور من الستة عشر الممّكنة، منها ما جاءت على وزني كل من بحر"الطويل والكامل"بست قصائد لكل واحد منهما، أي بنسبة 37,5%، ثم يليهما كل من

البحر "الوافر" و "المتقارب" و "السريع" بقصيدة لكل منهم، أي بنسبة 6,25%، كما وظف بحر البسيط في بيتين فقط.

وقد قسّم علماء العروض البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام:

- «**القسم الأول:** متكرّر من التفاعيل الخماسية والسباعية،وهي ثلاثة:الطويل والمديد والبسيط.
- **القسم الثاني:** متكرر من التفاعيل السباعية فقط، وذلك في أحد عشر بحرا وهي: الوافر ،والكامل، والرجز ، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب والمجتث والهزج.
- **القسم الثالث:** متكرّر من التفاعيل الخماسية لا غير ،وهما بحران: المتقارب والمتدارك...»[1].

إنّ البحور المستعملة في ديوان الشاعر تصنّف ضمن الدرجة الأولى–القسم الأول– لكثرة استخدامها في الشعر العربي،فأربعة أخماس ما أحصي من الشعر العربي قيل في هذه الأوزان الأربعة وهي: الطويل والكامل، الوافر، البسيط[2]،وهو ما أشار إليه إبراهيم أنيس مختصا بالحديث عن البحر الطويل بقوله: «ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن»[3].

وتظهر النسب المحصلة استعمال الشاعر لخمسة بحور في غالبية شعره وهي: الطويل والكامل، والوافر، والسريع، والمتقارب، وهي أكثر بحور الشعر العربي القديم استعمالا، وحظي منها الكامل والطويل بأكبر عدد من النصوص وهي اثنا عشر نصّا تتناوب منه نصوص لكل بحر، فالشاعر نظم في الأبحر البسيطة والمركبة، ليرسم لنفسه طريقا موازيا لشعراء قبله، فلم يخرج عن دائرتهم،والتوضيح الآتي يوضح الدراسة العروضية لكل بحر:

(1)نويرات موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر، الجزائر، (د.ط)،2009م،ص68.

(2) ينظر: رابح بوحوش،البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1993م،ص24.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص59.

1-1-1-بحر الطويل:

احتل بحر الطويل الصدارة بالنسبة للأبحر الأخرى، وهو بحر مركب من ثماني تفعيلات: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، ويعود سبب هذا الاختيار إلى طول أنفاسه، وهو ما يساعد ابن خميس في عرض آلامه الطويلة وأحاسيسه الثقيلة وانطباعاته من طول التأمل والحياة والتقلب فيها، إذن فلا يحمل هذه الأوزان المعنوية إلاّ طول النفس لاسيما ما تعلق منها بالأغراض الجليلة الشأن[1].

فالشاعر وظف هذا البحر تناسبا مع قدرته على تضمين مراده ذي الطبيعة المتكاملة من انطباعات التكوين الروحي التأملي والهادئ أحيانا، وبين قوة المؤثرات الفاعلة في إلهاب قريحته ونظم أشعاره في شتى الموضوعات.

يقول ابن خميس التلمساني[2]:

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السِّحَابُ الدَّوَالِحُ	**وَأَرْسَتْ بوَادِيكَ الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ**
تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ سْسِحَابُ دْدَوَالِحُو	وَأَرْسَتْ بِوَادِيكَ رْ رِيَاحُ لْلَوَاقِحُو
(0//0//)(0/0//)(0/0/0//)(0/0//)	(0//0//)(0/0//)(0/0/0//)(0/0//)
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا	**مُلِثٌّ *يُصَافِي تُرْبَهَا وَيُصَافِحُ**
وَسَحْحَ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جيَادِهَا	مُلِثْثُن يُصَافِي تُرْبَهَا وَيُصَافِحُو
(0//0//)(/0//)(0/0/ 0//)(/0//)	(0//0//)(/0//)(0/ 0/0//)(0/0//)
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

تنتمي القصيدة إلى بحر الطويل، وتنسب قافيتها لحرف الروي الحاء، وقد جاءت القافية مطلقة مؤسسة موصولة بواو، وهو ما يوافق موقف الشاعر الّذي أبدى تشوقه الشّديد الذي

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 13.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس من شعر أبي الله بن خميس، مطبعة ابن خلدون تلمسان، ط1، 1365هـ ص85.

***ملث:** المطر يدوم أياما.

أطق معه عنان خياله، والذي جعله يعتقد بأنّ الماء لم يعد إلا ما تطلقه عيونه دموعا ساخنة طويلة، والنّار لم تعد إلّا ما تخفيه أضلعه من شدة الشوق، وقد جاء البحر مناسبا لحمل هذا الألم المزمن، معتمدا في تحقيق ذلك على بحر الطويل، لما يتميّز به من احتواء السعة الأدبية والبلاغية والفنيّة للمبدع، وفي هذه الأبيات دخل زحاف القبض في التفعيلة الأولى والثاني، وهو حذف خامس التفعيلة (فعولن//0/0) فتصبح (فعول //0/) وكذلك القبض في الضرب والعروض.

ولقد جاءت العروض والضرب مقبوضين، أمّا"فعولن" في بداية ووسط الأبيات فقد تزاوجت بين القبض وعدمه، ولقد عمد الشاعر إلى هذا التوزيع والمزاوجة في أجزاء التفعيلة الواحدة لتكوين بناء متنوع الدرجات، ومن ثم طرد الملل والرتابة عن جو القصيدة، أمّا القدرة على النفس فهي ميزة المطبوع من الشعراء كما يقول ابن قتيبة «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع... » [1].

ونلمس بوضوح تام ميل ابن خميس للبحور الطويلة أكثر من ميله للبحور القصيرة كما نلمس استعانته بالزحافات، والعلل من أجل إثراء الصورة الموسيقية، فاللجوء إلى الزحافات والعلل يوسع مجالا رحبا يحلق فيه خياله.

ويقول أيضا:[2]

دَعِ الخَمرَ وَاشْرَبْ منْ مُدَامــةُ حَيْـدرِ*	**مُعَتَّقَــةٌ خَضــرَاءَ لــَـونَ الزَّبرْجدِ**
دَعِ لْخَمْرَ وَشْربْ مِنْ مَدامــةِ حَيـْدرِي	مُعَتْتَــقَتُنْ خَـضـرْاءَ لـَونَ زْزَبَـرْجَدِي
(0//0//)(0/0//)(0/0/0//)(/0//)	(0//0//)(/ 0//)(0/0/0//)(0/0//)
فعــول مفاعيلــن فعولــن مفاعلـن	فعــولن مفاعيلــن فعول مفاعلن

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة وأمين النضاوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط3، 2009م ص29.

***حيدر**: حيدرة بن يحي من لماء بغداد، له موضوع في إباحتها وكان يستبيحها قولا وفعلا.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 109.

فتَحْسَبُـهـا فـــي كَفـّــهِ إذْ يـُدِيـرُهَـا عَلـَى القـَومِ مِمَّـا فـَوقَ خَـدِّ مُـوَرَّدِي[1]

فَتَحْسَبُهـا فـِي كَففهي إذْ يُديـرُهـا عَلـَـْقـوم مِمْمـا فَـوْقَ خَذْذِمُـوَرْرَدِي

(0//0//)(/0//)(0/0/0//)(0/0//) (0//0//)(0/0//)(0/0/0//)(/0//)

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

كما استعمل الشاعر القافية المطلقة المجردة وذلك لأنَّ حرف الروي" الدال"متحرك والذي وُصِل بحرف الياء الناتج عن إشباع حركة الكسرة،فأتت العروض والأبيات مقبوضة (مفاعلن //0//0)مناسبة لدعوة ابن خميس مدمن الخمر إلى استبدالها بمشروب الحشيش الجديد مستعملا جوانب الإسهاب في الوصف واللين في الطلب والصبر في التعامل.

1-1-2- بحر الكامل:

يقول عبد الله الطيب المجذوب عن هذا البحر هو «بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى، والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال» [2]، ومن بين أهم خصائص هذا البحر صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف مثل الغضب والفرح ، والفخر والهجاء[3].

فالشاعر قد وظف بحر الكامل بحيث لا يختلف عن الطويل فكلاهما في المرتبة نفسها بالتساوي، والذي استحوذ على معظم الديوان لما له من سعَة في التعبير أمام المبدع وهو ما جعل ابن خميس يؤثره في شكواه المحترقة فهو«يبث حنينه، ويسوق لواعجه بما يحمله من إيقاع لغوي شعري يتناسب بشكل متناسق كما وكيفا»[4]، ووحدة إيقاعه "متفاعلن" وصيغته

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 109.

(2)عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1970م ص303.

(3) ينظر:المرجع نفسه، ص 316.

(4)عبد الجليل عبد القادر، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي رؤية لسانية حديثة، دار الصفاء، عمان الأردن، ط2، 1998م، ص199.

الأساسية مكوّنة من ترددها ست مرّات، ولهذا نرى ابن خميس قد استخدم في ديوانه نسبة وافرة من هذا البحر، ومن القصائد الّتي نظمها الشاعر على منواله ما جاء في قوله:[1]

طَرَقَتْكَ وَهْنَاأخْتُ ءَال عِلاجِ وَالتَّرَكْبُ بَيْن دَكَادِك وحِرَاجِ*

طرقتك وَهْنَأْخْتُ ءَال عِلَاجِي وَرْركْبُ بَيْنَ دَكَادِكَن وَحِرَاجِي

(0/0///)(0//0/0/)(0//0///) (0/0///)(0//0///)(0//0/0/)

متفاعلن مثْفاعلن متَفاعل مثْفاعلن متفاعلن متفاعل

واخْتَرْتُ قُرْبَ جِوَارِهِ لِخُلُوصِهِ وَتَرَكْتُ كُلَّ مُمَاذِقٍ مِرَاجِ**

وَخْتَرْتُ قُرْبَ جِوَارِهِي لِخُلُوصِهِي وَتَرَكْتُ كُلْلَ مُمَاذِقِن مِرَاجِي

(0//0///)(0//0///)(0/ /0/0/) (0/0///)(0 //0// /)(0/ /0///)

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مفاعل

يقول في قصيدة "لكل شيء موعد"[2]:

أَرْعَى كَوَاكِبَهُ وأرْقُدُ صُبْحَهُ وَالصُّبْحُ أَنْأَى مِنْ هَوَايَ وَأَبْعَدُ

أَرْعَى كَوَاكِبَهُو وَأَرْقُدُ صُبْحَهُو وَصْصُبْحُ أَنأَى مِنْ هَوَايَ وَأَبْعَدُو

(0//0///)(0//0/0/)(0//0/0/) (0//0///)(0//0/0/)(0//0/0/)

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

فَرْدًا أكَابِدُ لَوْعَتِي وَظَلامهُ حَتَّى يَقُومُ لِوِرْدِه المُتَهَجِّدُ

فَرْدَن أكَابِدُ لَوعَتِي وَظلامهُو حَتْتَى يَقُومُ لِوِرْدِه لْمُتَهَجْجِدو

(0//0///)(0//0///)(0//0/0/) (0//0///)(0//0///)(0// 0/0/)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 80.

***الدكادك:** أرض فيها غلظ، **والحراج:** الأمكنة الضيقة.

****المراج:** من يزيد في الحديث والكذب.

(2)المصدر نفسه، ص 107.

نلاحظ في هذه الوحدات الإيقاعية تصاعد وتيرة زحاف الإضمار* الذي تكرر في القصيدة أي تحولت فيها التفعيلة من(متَفاعلن ///0//0) الأصلية إلى(متْفاعلن /0/0//0) وبالتالي تقلب هذه مستفعلن أمّا التفعيلة الثالثة (متَفاعلن ///0//0) فقد أصابها علّة النقص وهي القطع** فتصبح (متفاعل ///0/0)، ويظهر دور مشاركة هذه العلل في إثارة سرعة الإيقاع وتخفيف ثقل الوزن، وتقليص الزمن الصوتي باختزال بعض القيم الصوتية لهذه الوحدات، فهذا النوع من الزحافات يجمع بين الحذف والإسكان معا، ويدل هذا على انفعال الشاعر وقدرته وتمكنه من إيصال مراده إلى أذن السامع (المتلقي).

ولعلّ مصدر هذا الإحساس لاسيما في نظم الشاعر هو الغزل الذي يرجع انبثاقه من نفس محترقة موجوعة تعاني الشوق والبعد والحرمان، مما يتطلب إيقاعا يتلاءم مع تلك الأجواء النفسية التي انعكست على ذبذبات هذا الإيقاع ووتيرته، فقد فتح له مثل هذا الشكل أفاق حلق من خلالها في فضاء واسع، ورفع به السِّتار من فيضٍ عاطفي عارم.

فاستخدام الشاعر للبحر الكامل في معظم قصائده، لم يأت عبثا بل بما يمده هذا البحر من «الفيض المتواتر في التفعيلة الأخيرة من العجز "متفاعل" بدل" متفاعلن" وفي ذلك إشارة إلى تحول طفيف في الشعور أو هو إشارة إلى خلل وقع في حياة الشاعر»[1].

1-1-3 بحر الوافر:

جاء استعمال بحر الوافر بعد كلٍّ من مرتبة الطويل والكامل، ويمتاز هذا البحر بأنّه «من ألين البحور وزنا وأكثرها مرونة ويشيع فيه نغم جميل، وموسيقى عذبة تنساب في أجزائه... ويصلح كثيرا للفخر والحماسة والوصف والرّثاء»[2]، والوافر بحر تام يميل إلى

*للإضمار دلالة على تأرجح مشاعر الشاعر بين السرعة والبطء، إذ لزحاف "الإضمار" دلالة على السرعة، وهذه الدلالات تختص عن تسكين الثاني المتحرك مما يجعل توالي سببين خفيفين يزيد من خفة أحاسيس وعاطفة ابن خميس.

**القطع: هو حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله فتصبح (متفاعل ///0/0).

(1) محمد منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م، ص23.

(2)محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، المطبوعات الجامعية، حلب، سوريا،(د.ط)، 1996م، ص33.

التدفق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي (...)، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة"[1].

ووزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومما جاء في قوله[2]:

مشـوقٌ زَارَ رَبْعَـكِ يـاأمَـامَـا مَحَـا آثـار دمنَتْهَا التِثَـــامَـا

أظهر استخدام بحر الوافر في البيت فتح بُعدٍ بلا نهاية في الزمان لمحبوبة الشاعر الذي احتذى في ذلك حذو شاعر محل إعجابه، ونظره وهو مهيار في قصيدته:

بَـكَرَ الْعـارِضُ تَحْـذُوهُ النُّعـامَـى فَسَقَـاكِ الـرَّي يَـا دَار أُمَـامَـا

وقد التزم الشاعر بحر الوافر الذي التزمه المتوكل ابن نهشل، وعمر بن ربيعة ليلفتنا إلى مضمون يتستّر خلف شعره من شعرهما، وفي الوقت نفسه يستعير من مهيار معجمه فكل الأدوات التي توحي بالرّقة والحنان،قد تمت عملية توظيفها توظيفا واعيا لوصف، وكشف الظاهر والباطن في حياة "ابن خميس التلمساني" المتقلبة[3]،إذ كان وفيا لهذه النظرة حملا وتوثيقا لما بداخل نفسه.[4]

ورد بحر الوافر في ديوان الشاعر في قوله[5]:

مَشُـوقٌ زَارَ رَبْعَـكِ يـا أُمَـامَـا مَحَـا آثَـارَ دِمْنَتِهَـا التِثَـامَـا

مَشُوقُـنْ زَارَ رَبْـعَكَ يـَا أمَـامَـا محـَا أَأْثَـارَ دِمْنَتِهَـلْـتَـثَـامَـا

(0/0//)(0///0//)(0/0/0//) (0/0//)(0///0//)(0/0/0//)

مفاعلْتـن مفاعلتن فعولن مفاعلتـن مفاعلتن فعولن

(1)عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، مكتبة الأدب العراقي المعاصر، دار الشروق عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص112.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص135.

(3) ينظر: سليمان العطار، الخيال والشعر في التصوف الأندلس ابن عربي وأبو الحسن الشَشتري وابن خميس التلمساني دار المعرفة، القاهرة،ط1، 1981م، ص413.

(4)ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، المطبوعات الجامعية، حلب، سوريا،1996م، ص33.

(5)المصدر نفسه، ص135.

وَيـَـا بَـــرْقـًا أطـــلّ عَـلَـــى أوَالٍ يَمَانِيًّا متَـــى جِئـــتَ الشَآمـــا (1)

وَيَـا بَرْقَـنْ أطَـلَلَ عـَلَى أوَالِـنْ يَمَانيِيَن متَـى جِئْـتَ شْـشَأامَـا

(0/0//)(0/0/0//)(0/0/0//) (0/0//)(0///0//)(0/0/ 0//)

مفاعلْتن مفاعلتـن فعـولن مفاعلْـتن مفاعلْتن فعولـن

خَـفَقْـتَ بِبَطْـنِ وَادِيـهَـــالـــوَاءً وَلُـحْتَ عَلَـى ثَنِيَّتهَـا حُسَـامَـا

خَفَقَتَ بِبَطْـنِ وَادِيـــهَا لِـوَاءَنْ وَلُـحْتَ عَلَـى ثَنِيْيَـتِهَا حُسَامَـا

(0/0//)(0/0/0//)(0///0//) (0/0//)(0///0//)(0///0//)

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

عمد الشاعر إلى استعمال هذا البحر في شعر الحنين نظرا لما فيه من المرونة ولكثرة ما في تفعيلاته من أوتاد(2)، مما يتيح للمبدع حرية صياغة النّص الشعري بصورة نقية معبرة إضافة إلى أنّ هذا البحر من البحور القصيرة التي تتبع من عاطفة صادقة، ونفس منفعلة تتأثر بانفعال الأحداث المفاجئة التي ألمت بها،وقد دخل زحاف العصب في التفعيلة الرابعة فأصبح الخامس ساكنا لتحوّل التفعيلة إلى (مفاعلْتن //0/0/0) بدل (مفاعلَتن //0///0)،كما جاء في قوله(3):

وَيـا بَـرْقـًا أطـــــل عَلَى أوَالٍ يَمَانِيًّا متَـى جِئْتَ الشَآمَـــــا

(0/0//)(0// /0//)(0/0/0//) (0/0//)(0/0/0//)(0/0/0//)

مفاعلتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

1-1-4 بحر السريع:

هو بحر نادر الورود من الأساس في معظم الشعر العربي، وهو بحر سداسي مركب أي مزدوج التفعيلة، وسمي بالسريع لسرعة النطق به، لأنّه في كلّ ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص135.

(2) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)،1987م، ص54.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص135.

بحسب دائرته وذلك لأن في تفعيلة "مستفعلن" الأولى والثانية أربعة أسباب،وفي "مفعولات"ثلاثة أسباب لِأنَّ أول الوتد المفروق فيه سبب صورة،ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها في تجزئتها [1]، وقد احتل المرتبة الأخيرة بالتساوي مع المتقارب وذلك بنسبة 6,25%،وقد أقام عليه قصيدة واحدة بعنوان "من عاذري"، التي خاطب فيها ذاته، مبيّنا عدم قدرته على إخفاء آلامه، ومدافعا بها عن نفسه ومبررا بها مواقفه.

وتتكون وحدة إيقاعه: **مستفعلن مستفعلن مفعولات**، حيث يتألّف البيت من ترددها مرتين أيضا، ولا يرد هذا البحر إلاّ تامًّا، وقد وظف "ابن خميس" هذا البحر في نظمه ضمن مضمار التحاور، وذلك لانسجام تفاعيله، كما جاء في قوله[2]:

مَنْ عَاذِرِي؟ وَالـكُلُّ لِـي عـاذلٌ **مِنْ حَسَنِ الوَجهِ قبيـحِ الفِعَـالْ**

مِنْ عَاذِرِي وَلْكُلْلُ لِتي عَـاذِلــنْ مِنْ حَسَنِ لْوَجْهِي قَبِيـحِ لْفِعَـالْ

(0//0/)(0//0/0/)(0//0/0/) (00//0/)(0//0/0/)(0///0/)

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلان

أَرَّقَ عَيْنِـي بَـارِقٌ مـنْ أثَــالْ **كـأنَّــهُ فِـي جُنْـحِ لَيْـلِـي ذُبَالْ***

أرْرَقَ عَيْـنِي بَـارِقُـنْ مِنْ أثَـالْ كَأَنْنَـهُـو فِي جُنْـحِ لَيْـلِي ذُبَالْ

(00//0/)(0//0/0/)(0///0/) (00//0/)(0//0/0/)(0///0/)

مستعلن مستفعلن فاعلان متفعلن مستفعلن فاعلان

مِـنْ خُلَّبِـيِّ الــوَعْــدِ كَــدَّابِـهِ **لَيَّــانَ لَا يَعْرِفُ غَيْـرَ المِطَـالْ**

مِـنْ خُلْلَبِيْــي لْوَعْـدِ كَدْدَابِهِـي لَيْيَانَ لا يَـعْرِفُ غَيْـرَ لْـمِطَـالْ

(0//0/)(0/-/0/0/)(0//0/0/) (00//0/) (0///0/) (0//0/0/)

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلان

(1) ينظر: عدنان حقي، المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سورية، ط1، 1978م ص128.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 114.

***ذبال:** ج ذبالة: الفتيلة

ومن الزحافات التي تدخل على هذا البحر "الخبن" و"الطي"، وقد جاء زحاف الخبن في تفعيلة (مستفعلن/0//0/0) فحذف الثاني الساكن فأصبحت (متفعلن //0//0)، وزحاف الطي في التفعيلة الخامسة (مستفعلن /0//0/0)فحذف الرابع الساكن فحولت إلى (مسْتعلن /0///0)كما جاء عروض البيت وضربه مطويا مكسوفا في تفعيلة "مفعولات" فاجتمع الطي مع الكسف* فحذف الرابع الساكن والسابع المتحرك فأصبحت التفعيلة (فاعلان/0//00)، فقد أضفت الزحافات والعلل مسحة جمالية، وطربية جعلت الشاعر يخلق إيقاعا شديد الوقععلى الأذن ووترا رنانا لا ينسى عبر الزمن، وأتى حرف اللام المجهور خادما للوصف والجهر بكل أحاسيسه.

ركب الشاعر هذا البحر "السريع" في قصيدة واحدة بسبب تكوّن الضغط النفسي ممّا الذي أدّى إلى انفجار للألم المكبوت دفعة واحدة بين فيها شوقه، وتفجعه، واضطراره لكشف خبايا نفسه، واعتذاره من خلانه عن عدم كتمانه لهذا الألم.

1-1-5-بحر المتقارب:

هو بحر يتميز بالرشاقة والخفة، وقد بلغت نسبته 6,25%مما جعل ابن خميس يختاره للنظم مع اتخاذه إطارا وزنيا، وهو ما يجعل هذا البحرأنسب الأوزان لذلك التراشق الحواري السريع والمصحوب بانفعال حاد،إذ توافقت رشاقة تفعيلته الموحدة "فعولن" و«بساطتها التعبيرية مع متطلبات التقافز الإيقاعي**»[1].

ووحدة إيقاعه"فعولن" تردد ثماني مرّات في البيت الواحد:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

*الكسف: يسميه البعض الكشف وهو حذف السابع المتحرك من مفعولات.

(1)محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية، (د.ط)، 2006م، ص 221.

**التقافز الإيقاعي: يقصد به خفة التفعيلات الخاصة في البحر التي استعملت لحمل نبرات إيقاعية شعرية خفيفة متسارعة في حمل المعنى.

كما قال الشاعر :[1]

أَطَارَ فُـــؤَادِي بَـــرْقٌ أَلاَحَـــا فَمَـا هَـزَّ بَعْـدُ لِـوَكْرٍ جَنَـاحَـا

أطَـارَ فُـؤَادِي بَـرْقُـنْ أَلاَحَـــا فَـمَا هَزْزَ بَعْـدُ لِـوَكْـرِنْ جَنَـاحَـا

(0/0//)(0/0/)(0/0//)(/0//) (0/0//)(0/0//)(/0//)(0/0//)

فعول فعولن فعلن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

كَـأَنَّ النُّجُومَ وَ قَـدْ غَـرُبَتْ نَـــوَاهِلُ مَـــاءٍ صَـدَرْنَ قمَـاحَـا

كـأَنْـنَنْ نُجُـومَ وقَـدْ غَـرُبَتْ نـوَاهِـــلُ مَـاءِنْ صَـدَرْنَ قـمَـاحَـا

(0//)(/0//)(/0//)(0 /0//) (0/0//)(/0//)(0/0//)(/0//)

فعولن فعول فعول فعل فعول فعولن فعول فعولن

يَـنُـــوحُ عَـلَـيَّ وَأَبْـكِـي لَـهُ فَـــأَقْـطَـعُ لَيْلِـي بُـكًـا وَ نِـيَـاحَـا

يَنُـــوحُ عَلَيـيَ وَأَبْـكِـي لـَهُو فَـأَقْـطَـعُ لَيْـلِي بُـكَـنْ وَنِيَـاحَـا

(0//)(0/0//)(/ 0//)(/0//) (0/0//)(/0//)(0/0//)(/0//)

فعول فعول فعولن فعل فعول فعولن فعول فعولن

فبحر المتقارب من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيل ذاتها، ومن الزحافات التي جاءت على هذا البحر"القبض" حيث يحذف الخامس الساكن من التفعيلة (فعولنْ//0/0) لتصبح (فعولُ //0)، واستخدم علة الحذفوهي حذف سبب خفيف (/0) من آخر التفعيلة(فعولن //0/0) لتصبح (فعو//0) فتقلب إلى فَعَلْ،فقد استخدم الشاعر هذا البحر للتعبير عن غرض مدح الرحالة المغربي ابن الرشيد السبتي، وقد كانت قافيتها مطلقة ليطلق العنان للسانه في ذكر الأوصاف، والمناقب التي امتثلها في حقّ الرحالة، وجاءت تفعيلات البحر موافقة لغرض المدح في القصيدة.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 89-90.

***القماح**: البعير الممتنع عن الشرب، ج قمح.

1-1-6 - بحر البسيط:

جاء بحر البسيط في المرتبة الأخيرة وهو بحر مركب من ثماني تفعيلات،«وسمي ببحر البسيط لانبساط أسبابه، لأنه يتسع لحمل المعاني التي فيها النقيضان» [1]،ويقول عبد الله الطيب:«البسيط أخو الطويل في الجلالة والروعة،إلا أن الطويل أعدل مزاجا منه ويقصر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنح نغمَه أن يكون خالصا لاختفاء وراء كلام الشاعر،وكاملا لنزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة، ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين:العنف أو اللين»[2].

ووزنه: **مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.**

وقد اقتصر توظيفه في بيتين فقط في قول الشاعر[3]:

الفَقرُ عِنْدِي لَفظٌ دَقَّ مَعْنَاه مَنْ رَامَه مِنْ ذَوِي لغَاياتِ عنّاه

الفَقرُع عِنْدِي لَفْظُنْ دَقق مَعْنَاهُو مَنْ رَامَهو مِنْ ذَ وِلغَاياتِ عَنْنَاهُو

(0/0/)(0//0/0/)(0//0/)(0//0/0/) (0/0/)(0/0/0/0/)(0/0/)(0//0/0/)

مستفعلن فاعل مستفعلن فاعل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

كَمْ مِنْ غَبِيّ بَعِيدٍ عَنْ تَصَوّرِهِ أرَادَ كَشْفَ مُعَمّاهُ فَعمَّاه

كَمْ مِنْ غَبِيين بَعِيدِنْ عَنْ تَصَوّرِهي أرَادَ كَشْفَ مُعَمْماهُو فَعَماهُو

(0///)(0//0/0/)(0//0/)(0//0/0/) (0/0/)(0//0/0/)(0///) (0//0//)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

اختار الشاعر في هذين البيتين بحر البسيط ليكون هيكلا إيقاعيا، والهاء المضمومة رويًا لهما، فالضمة تدل على الرفعة والسمو، والألف التي قبل الروي تدل على الدرجة العالية لكلامه،ولم يسلم البيتان من الزحافات كالخبن وهو حذف الساكن الثاني من التفعيلة

(1) فارس ياسين محمد الحمداني، البنى الفنية "دراسة في شعر مجد الدين النشابي"، دار غيداء،عمان، الأردن، ط1، 2014م ص 124.

(2) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ج1، ص 452.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص141.

(فاعلن/0//0) فتصبح (فعلن/0/0)، وتدخل أيضا على (مستفعلن/0/0//0)فتصبح (متفعلن //0//0)،وجاءت أضربهما مقطوعة أي حذف الخامس الساكن من التفعيلة وإسكان ما قبله (فاعلن /0//0- فاعلْ/0/0)[1]، فالزحافات والعلل تمنح إيقاعا متسارعا مرتبطا بالدلالة فيجعلها وحدة متماسكة.

وعلى هذا الأساس استطاع الشاعر"ابن خميس" استغلال معطيات كل وزن ففضل بعض الأوزان على بعض في مواقف الجد والرزانة، ويرتفع درجات بأوزان أخرى، مزاوجا في كل ذلك بين التمام والجزاء، ومما أظهرته هذه الدراسة العروضية أن ابن خميس كان على إطلاع عميق بعلم العروض،الذي مكّنه من نظم شعر راقٍ، رفيع المنزلة، حيث تظهر مكانته بين الشعراء الفحول، وقد أشار ابن الخطيب إلى فحولته الشعرية قائلا: «كان طبقة الوقت في الشعر، وفَحل الأوزان في النظم المطول»[2].

كما يتّضح أيضا إتباع الشاعر درب القصيدة التقليدية العمودية، مقتفيا أثرها، ومآثر السير على هذه الطريقة في الصناعة الشعرية، لأنّه نشأ وترعرع في بيئة دينية محافظة أثّرت دون شك في اختياراته الفنّية، وفي زمن كانت فيه المدرسة المغربية رهينة التعامل بما جلبته أيادي العلماء المشارقة، والمغاربة منهم في ميدان الصناعة الشعرية، فابن خميس كان دقيقا وحريصا على تنويع الإيقاع على حسب ما تقتضيه حالته النفسية والشعورية.

2- القافية:

إنّ من خصائص الأنظمة الإيقاعية هو تأثيرها على النظام الكلّي للقصيدة العربية، وقد أولى النقد العربي منذ القديم اهتماما بالغًا بعنصري الوزن والقافية، إذ اعتبرهما الحدود الفاصلة للتمييز بين الشعر، وغيره من أنواع الخطابات الأخرى.

فالقافية إذن هي الوجه الثاني للموسيقى الخارجية، لما لها من أثر هام في بناء القصيدة العربية، فلا يكتمل إيقاع البيت إلّا بها، فهي أحد أبرز أركان الشعر، وقد أكد "ابن جنّي"(ت

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، ص 46.

(2)لسان الدين ابن الخطيب أحمد، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، تح: عبد الله عنان، مكتبة خانجي، القاهرة، مصر،(د.ط) (د.ت)، ص529.

457هـ)على هذه الأهمية بقوله:«ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع، وفي السّجع كمثل ذلك، وآخر السجعة، والقافية أشرف عندهم من أوّلها»[1].

2-1 –تعريف القافية:

جاء في العمدة أنّ القافية*سميت بذلك«لأنّها تقفو إثرَ كل بيت»[2]، وعلى هذا الأساس أكد ابن رشيق على الوزن، واعتبره الركن الأهم في الشعر قائلا:«الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية،وهو مشتمل على القافية**،وجالب لها بالضرورة»[3].

كما يؤكد على جعلها «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية»[4]، وقد احتفى النقد القديم بالقافية أشدّ احتفاء مع وجود لاختلاف في مفهومها عند القدماء، فقد قال عنها الخليل بأنها«من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله،مع حركة الحرف الّذي قبل الساكن»[5]،ويرى الأخفش بأنّ القافية هي كلمة من البيت من خلال ما أشار إليه ابن رشيق بأنّها «آخر كلمة من البيت فهي بهذا المفهوم لفظة مستقلّة عن غيرها»[6] فالقدماء قد أشاروا إلى القافية كمكوّن رئيس في البناء الشعري الذي يقوم عليه بناء البيت.

أمّا عند المحدثين فقد عرّفها "إبراهيم أنيس بأنها:«الكلام الموزون ذو النّغمة الموسيقية يثير فينا انتباهًا عجيبا، لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها

---

(1) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج1، تح: محمد علي البضار، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م، ص84.

(2)ابن رشيق، العمدة، ج1، ص265.

*تطلق القافية لغة على القصيدة، قالت "الخنساء" (ت 24هـ):**وَقَافِيةٍ مثلُ حدِّ السّنَانِ تبقىَ ويذهبُ منْ قَالَهَا**

وهي مأخوذة من قفا يقفو إذا تبع، لأنّها تتّبع ما بعدها من البيت.

**جاء في "القاموس المحيط": إنّ القافية من الفعل قفا ويقال قفا على أثره بفلان أي اتبعه، ومنها قوافي الشعر لأنّ بعضها يتبع أثر بعض"، ينظر: الفيروز آبادي،القاموس المحيط، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ت)، ص1709، مادة (ق.ف.ا).

(3)ابن رشيق، العمدة،ج1، ص 237.

(4) المصدر نفسه،ص261.

(5)محمد عبد الرؤوف عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص03.

(6)ابن رشيق، المصدر السابق، ج1، ص 53.

جميعا تلك السلسلة متصلة الحلقات، التي لا تتنبّأ إحدى حلقاتها عن الأخرى والتي تنتهي بعدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»[1].

ويعرّفها عبد الرضا علي في قوله: «القافية هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرّره في نهايات أبيات القصيدة كلّها مهما كان عددها (في القوافي المفردة)، أو يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه»[2].

ونستنتج من التعاريف السابقة أنّ للقافية وظائف رئيسية في تكوين، وصناعة الصورة الإيقاعية المتمثلة في النقاط الآتية:

– تكرار المقادير الصوتية المتساوية للتفعيلات التي يتشكل منها الجرس الموسيقي الخاص بالبيت.

–تحقيق البعد الزمني لكل تفعيلة حسب كلّ بحر،أي أن طبيعة زمن الصوت تتجانس مع طبيعة تفعيلات البحر.

– تحقيق الناتج الصوتي نهاية كل بيت، والذي يمثل الموجة الإيقاعية المؤثرة في المتلقي.

ففي قراءة القوافي لديوان "المنتخب النفيس" نجد بأنَّ الشاعر قد التزم التزاما صارمًا بالقافية المعتمدة في ديوانه من الشعر العمودي، الذي حرص فيه تحقيق غنائية قصائده ويلاحظ عند دراستنا للبحور الشعرية حرص الشاعر على تحقيق غنائية قصائده، ليشدّ المتلقي شدًّا يتجاوب معه تجاوبا يستحضر فيه الزمن، والأحوال، ويدرك من خلاله رسالة الشاعر تحت وقع تأثير إيقاع أبياته التي تنفذ إلى أعماق المتلقي.والجدول التالي يمثل القافية وخصائصها في ديوان المنتخب النفيس:

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص13.

(2) علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص168.

الرقم	مطلـــع القصـــائد	القافية	نوع القافية	صورتها الصوتية	لقب القافية من حيث الوزن أي عدد الحركات	الروي	خصائصها الصوتية
62	سَل الريح إنْ لم تسعد السّفن أنواءُ فعند صباها منْ تِلمسان أنْباءُ	باءو	مطلقة مردفة بألف موصولة بواو	(0/0/)	متواتر	الهمزة	مجهور، حلقي شديد الاستفال
68	أنبتُ ولكن بَعد طولِ عتابٍ وبعدَ لجاجٍ ضَاع فيه شَبابِي	بابي	مطلقة مردفة بألف موصولة بياء	(0/0/)	متواتر	الباء	شفوي ، شديد مجهور (مرقق)
72	كَبتَ الْعِدَا إنْعَامُكَ الْبَغْتُ فَلِيَ الْهَنَاءُ وِ لِلْعِدَا الْكَبْتُ	كبت	مطلقة مجردة موصولة بواو	(0/0/)	متواتر	التاء	أسناني، لثوي شديد مرقق، مهموس
78	اخْتَرْتُ قُرْبَ جَوَارِهِ لِخُلوصِهِ وَتَـركْتُ كُـلَّ مُمَاذِقٍ مَـزَّاجِ	راج	مطلقة مردفة بألف	(0/0/)	متواتر	الجيم	مجهور،شديد الاستفال قلقلة
85	تلمسَانُ جادتكِ السِّحابُ الدَّوالحُ وأرسَتْ بِوديكَ الريَاحُ اللواقحُ	واقح	مطلقة مؤسسة موصولة بواو	(0//0/)	متدارك	الحاء	مهموس، رخوي مرقق،حلقي
89	أطارَ فُؤَادِي بَرقٌ ألاحَا فمَا (هَز) بعدُ لِوكرٍ جَنَاحَا	ناحا	مطلقة مردفة بألف موصولة بألف	(0/0/)	متواتر	الحاء	مهموس، رخوي حلقي
96	تِلمسَانُ لَو أنَّ الزَّمَانَ بهَا يسْخُو منًى النفسِ لا دَارُ السَّلامِ والكَرخُ	كرخو	مطلقة مجردة موصولة بواو	(0/0/)	متواتر	الخاء	شديد، مستعلي
107	إنْ كُنتَ تَجْهلُ أنّني لا أرقُدُ فاسْأَلْ يُخبرك السُّهى والفرْقَدُ	فرقد	مطلقة مجردة موصولة بواو	(0//0/)	متدارك	الدال	أسناني لثوي/ شديد مجهور (مرقق)
109	دَعِ الْخَمْرِ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ معَتّقَةٍ خَضْرَاءَ لوْن الزَّبَرْجَدِ	برجدا	مطلقة مجردة موصولة بواو	(0//0/)	متدارك	الدال	أسناني لثوي/ شديد مجهور (مرقق)
110	نظرت إليكِ بمثلِ عيني جؤذر وَتبسمت عَن مثْلِي سِمطِي جَوهرِ	جوهر	مطلقة مجردة موصولة بياء	(0//0/)	متدارك	الراء	لثوي/ متوسط مجهور (تكراري) انفجاري
137	سحَت بسَاحك يا محَل الأدمعُ وَتَضَرمَت أسَفًا عَلَيْكَ الأَضلُعُ	أضلع	مطلقة مجردة موصولة بياء	(0//0/)	متدارك	العين	حلقي /شديد مهموس (مفخّم).
112	تَرَاجعْ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ وَتَسْأَلُهَا العُتْبَى وَهِيَ فَارِكُ	فارك	مطلقة مؤسسة موصولة بواو	(0//0/)	متدارك	الكاف	طبقي / شديد مهموس (مرقق)
114	أرق عَيني بَارقٌ عن أثال كأنَّه فِي جَنَحِ لَيْلِ ذُبَالْ	بالْ	مقيدة مردفة	(00/)	مترادفة	اللام	لثوي (متوسط مجهور لجاني)
117	عَجَبًا لَهَا أيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَأملُ أَنْ يَمُرُ بِبَالِهَا	بالها	مطلقة مردفة بألف موصولة بهاء متحركة بعدها ألف كخروج	(0//0/)	متدارك	اللام	لثوي (متوسط مجهور لجاني)
135	مشوقٌ زَارَ رَبْعَكِ يا أماما مَحَا أثار دمنَتَهَا التِّئَامَا	ثاما	مطلقة مردفة بألف موصولة بألف	(0/0/)	متواتر	الميم	شفوي (متوسط مجهور أنفي)

الجدول يمثل القافية وخصائصها في ديوان ابن خميس.

يتضح من خلال الجدول أنّ النقاد قد قاموا بوضع لوازم معلومة للقافية، تتمثل في الحروف والحركات التي تلتزم في أبيات القصيدة كلها، وأهمها حرف الروي، وسنتطرق إلى

خصائصه الصوتية التي نميّز فيها:

2-2-القافية باعتبار عدد الحركات – ألقابها-:

من خلال الجدول الإحصائي يتبين لنّا أنَّ عدد حركات القافية في شعر ابن خميس شملت كلاّ من القوافي المتواترة، والمتداركة، والمترادفة، وخلت من بقية القوافي كالمتكاوسة والمتراكبة أي وظف ثلاثة من أصل خمسة*[1]، يبرز من ورائها البناء الصوتي بحسب الصوائت وما يركبها من الصوامت، وما يترتب على هذا البناء من أثر إيقاعي ناجم عن تراكمات الخبرة الشعرية لابن خميس، ودرايته التامة بكيفيات تصريف الأوزان وطبعها لتكون ذات تأثير هادف وقد سجلت القافية المتواترة أعلى نسبة من المتداركة.

والجدول رقم يوضح نسبة تواتر كل قافية:

ألقاب القوافي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
القافية المتواترة	386	%61.76
القافية المتداركة	207	%32.96
القافية المترادفة	30	%04.80

2-2-1-القافية المتواترة:

القافية المتواترة هي التي يتوالى فيها ساكنان تفصل بينهما بحركة، وسميت متواترة لأنّ المتحرك يليه ساكن، وليس هناك من تتابع للحركات[2]، وقد قدرت نسبة استعماله بنسبة61.76% أي ما يعادل 386بيتا، ويعود توظيف هذا النوع من القوافي بهذه النسبة

(1) ينظر: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت،ط1، 1996م، ص ص114-115.

*للقافية خمسة ألقاب معمول بها في الشعر وهي:

المتواترة: تنتهي بحركة بين ساكنين (0/0)، **والمترادفة:** وتنتهي بساكنين (00)، والمتداركة: تنهي بحركتين بين ساكنين (0//0) **والمتراكبة:** تنتهي بثلاث حركات بين ساكنين (0///0)، و**المتكاوسة:** تنتهي بأربع حركات بين ساكنين (0////0). صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية، شركة الأيام الجزائر، (د.ط)،1997م، ص198.

(2) ينظر: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي،ص115.

اللافتة إلى سبب البناء الذي يقوم عليه شعر الشاعر، وذلك أن هذه البنية البسيطة أي حركتين بينهما ساكنين (0/0/)أداة طبيعية في يد الشاعر الذي يمكن من خلالها«تفريغ مختلف شحنات تجاربه الشعرية، وذلك بأسلوب مسترسل فاجع من صميم تصاعد الانفعال»[1].

وهو ما يدل على أن الشاعر لم يزل في وضع نفسي يهيئ له سرد معظم أحداث تجارب الشعرية على اختلاف أبعادها وتعدد جوانبها، حتى الأكثر مرارة منها وعنتا.

كما جاء في قوله مادحا:[2]

تَمُرُّ اللَّيَالِي ليلةً بَعْدَ ليلةٍ وللأُذْنِ إِصْغَاءُ وللعينِ إِكْلاَءُو

0/0/0/

2-2-2-القافية المتداركة:

القافية المتداركة هي« التي يتوالى فيها متحركان (0//0/) بين ساكنين، والتدارك دون التراكب، لأن الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعض»[3]. ومن البين أنّ تصاعد البنية القافوية للأبيات في القافية المتداركة قد أدى إلى تراجع عدد الأبيات المشتملة على هذا النوع من القوافي، حيث وردت في شعر ابن خميس حوالي 207بيتا وبنسبة 32.96%،وهو ما يفسر بداية تراجع طالما تمتع بهما في القافية المتواترة.

يقول ابن خميس وقد سيطر عليه الألم والملل[4]:

وَمِنَ العَجَـــائِبِ أَنْ أُقِيـمَ بِبَلْـــدَةٍ يَوْمًا وَأَسْلَمَ مِنْ أَذَى جُهَّالِـهَا

0//0/0/

(1) قط نسيمة، جماليات القصيدة غزلية في شعر عبد الله بن الحداد، رسالة ماجستير في الأدب المغربي والأندلسي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2008-2009م، ص 155.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص63.

(3) أبو الحسن أحمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، ص115.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص120.

فالمثال يبيّن نمط القافية المتداركة التي حملت خصيصا للصورة النفسية المتعبة الّتي تعاني السأم والملل.

2-2-3-القافية المترادفة:

«الترادف هو التتابع»[1]، والمترادف من القافية مالم يكن ساكنيها شيء على الإطلاق أي هي التي يجتمع فيها حرفان ساكنان، وسميت مترادفة أخذا من الترادف وهو«التتابع وسميت بذلك لأنه ردف أحد الساكنين فيها الأخر»[2]كالرديف الذي يلي الراكب وتكون على هيئة/00أي"بأْلْ"،وقد بلغ استعمالها فيالديوان30 بيتا،أي بنسبة04.80%حيث اقتصرت على القافية المقيدة فقط، وغالبا ما تكون جزءا من الكلمة، ومثالها في قصيدة من عاذري[3]:

أرَقَ عَينِي بَارقٌ مِنْ أثَّال ** كأنّه فِي جُنحِ ليْلِ ذبـالْ

00//

ونجد أنَّ الشاعر قد نأى عن استعمال باقي القوافي كالمتكاوسة، والمتراكبة لما فيهما من ثقل في السمع وكثرة الحركات، فالشاعر اختار القوافي الخفيفة الوزن، والمحدثة صفاءً في الذّبذبات النّغمية للأذن.

2-3-القافية باعتبار الخواتيم:

ويقصد بها القافية المقيدة والقافية المطلقة، فالمقيدة قليلة الاستعمال والمطلقة كثيرة كما يتضح ذلك في الجدول الآتي:

نوع القافية	حركة الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المطلقة	الضمة	315	%50.40
	الفتحة	139	%22.24
	الكسرة	135	%21.60
المقيدة	السكون	34	%05.44

جدول يمثل نوع القافية والنسب في الديوان

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر. د.ف)، ص 1625.

(2) عدنان حقي، المفصل في علمي العروض والقافية، ص 203.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص114.

2-3-1-القافية المطلقة:

يقصد بالقافية المطلقة «ساكنان رويّها متحركا»[1] والمقصود بالمتحرك أن يكون حرف الروي حرك بالحركات القصار "الكسرة، والضمة، والفتحة"، أو بالحركات الطويلة المتسعة مثل: "الألف والواو والياء" كما يعتبر ما وصل بها الوصل من القافية المطلقة" [2]، وتتفرع بدورها إلى عدة فروع وهي:

2-3-1-1-القافية المطلقة المضمومة:

جاءت في المرتبة الأولى بنسبة(**50.40%**) "والضّمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة" ولا غرو أن الشاعر وظفها في قصائده فهو مرة يفاخر ويمدح نفسه، ونسبه ووطنه، ومرة يُشيدُ بفضائل صديقه الوزير ،وممّا جاء في قوله[3]:

سَلِ الريح إن لَم تسعد السُّفنَ أنْواءُ فَعندَ صِباهَا مِن تِلمسَان أنبَاءُ

وفِي خَفقَانِ البَرق مِنــهَا إشَــارةٌ إليكَ بمَا تُنمِي إليكَ وإيمَـــــاءُ

ويقول أيضا مادحا[4]:

تِلمسَان لَو أنَّ الزمَان بهَا يسْخُو مُنَى النفسِ لا دَار السَّلام ولا الكَرخُ*

فالشاعر استخدم الضمة من أجل الفخامة، وإعلاء المكانة والقيمة، وتعظيم المناقب والفضائل، وأما المدح فقد جاء مناسبا لبيان منزلة تلمسان في قلب الشاعر، والضمة أنسب لذلك لأنها تختص بالرفع.

2-3-1-2-القافية المطلقة المفتوحة:

وردت في المرتبة الثانية بعد القافية المطلقة المضمومة بحيث أنّ «الفتحة أخف الحركات»إلا ما كان متصلا منها بألف الإطلاق للتعبير عن تجارب شعورية خاصة، وقد

(1)عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1905،1م، ص 177.

(2) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، ص 165.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص62.

(4)المصدر نفسه، ص96.

***دار السلام:** بغداد، و**الكرخ:** ربضها الشرقي.

استخدمت القوافي المطلقة المفتوحة بنسبة(**22.24%**) ، وتوزعت على معظم الأغراض الشعرية كالفخر بنسبه مع المدح، إذ يقول ابن خميس مفتخرا بأصله العربي القحطاني[1]:

وَإنْ انتسَبت فإنَّني مِنْ دَوحـــةٍ تَتقَيلُ الأنســـابُ بـَردَ ظِلالـهَـا

مِنْ حِمْيَرٍ مِنْ ذِي رَعِيـنٍ مِنْ ذَرَا حَجْرٍ مِنَ الْعُظَمَاءِ مَـنْ أَقْيَالِهَا

وظّف الشاعر القافية المطلقة المفتوحة لما لها من طلاقة، وخفة، وانسياب بما يتناسب مع خلجاته الداخلية الدفينة، فانطلقت الأبيات انطلاقا سهل المخارج خفيف الأثر على نفسه وهو ما تبينه الفتحة في إفساح المجال للمعاني، والصفات التي استخدمها في مدحه نفسه.

2-3-1-3-القافية المطلقة المكسورة:

جاءت في المرتبة الثالثة فالكسرة «تشعر بالرقة واللين»[2]، حيث استخدمت القوافي المطلقة بنسبة(**21.60%**)بواقع جاءت موزعة على معظم الأغراض الشعرية كالمدح والفخر.

ويقول مادحا السلطان محمد الثالث:[3]

أبْقَــى أبُــو عبــدِ الإلــه محمد مَـا شَـاد والـدُه أبُو الحجــَـاجِ

وَبَنَى أبُو إسْحاق قبْل وَصنوه رُكنًا الضَعيفِ وَموئِلا المُحْتَاجِ

إنّ للقافيّـة المكسـورة دورا واضـحا جـدا فـي بيـان نفسـية الشـاعر، وتجربتـه الشـعورية الممزوجة بالحنين، والتذكر وبالتأسف على وقت الشباب الذي ضاع منه، وقد عبّر فيه عن انكساره وألمه باستعمال القافية المكسورة كما جاء في قوله[4]:

أنَبتُ وَلكِـنْ بَعـدَ طُـول عِتَـابِ وَبعدَ لِجَاجٍ*ضَاعَ فِيه شَبَابِي

وَمَا زلتُ وَالعليَاء تَعْني غرِيمهَا أعَللُ نَفْسِـــي دَائِمًـا بِمَتَـابِ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 120.

(2)عبد الله الطيب مجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص71.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص81.

(4) المصدر نفسه، ص68.

2-3-2- القافية المقيدة:

وظف الشاعر القافية المقيدة ذات الروي الساكن[1] في ديوانه في قصيدة واحدة "من عاذري" بنسبة (5.44%) حيث عبر من خلالها عن معاني الفقدان والألم الذي عاشه آنذاك فاستوحى من القافية الساكنة ما يتناسب مع السكون النفسي والجمود المعنوي، بكل ما تحمله من قيمة صوتية تجسد معنى الحصر والمعاناة، فقد توقفت نفسه وبدأت لواعج تذكر أرجوحة الماضي وحنينه للوطن الذي يجري فيه كمجرى الدم، فالعاطفة القوية تناسبها القوافي الساكنة الّتي تعبر عن حالة التعب والحزن.

ومما جاء قوله:[2]

أرَّقَ عينِي بَارقٌ مِنْ أثَالْ كَأنَّهُ فِي جُنـحِ لَيـْلِي ذُبَـالْ

أثَارَ شَوقًا فِي ضَميرِ الحَشَا وَعَبرتِي فِي صَحنِ خَدي أسالْ

فالشاعر في هذه الأبيات يعبر عن سقمه بمفارقة وطنه بقافية ساكنة، تناسب الجو النفسي له حيث يصف شوقه لأحباب بلدته قائلا: "وعبرتي في صحن خدي أسال".

ومن خلال استقراء الجدول السابق نلاحظ ميل الشاعر إلى القوافي المطلقة فالإطلاق يزيد القصيدة جمالًا، ونغمًا، وعمقًا إيقاعيًا خاصًا، مما يساهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الشعري من خلال الموسيقى الناتجة عن الإطلاق، وكان للقصائد المطلقة المضمومة حضورا قويا من بين الحركات الأخرى.

2-4-القافية باعتبار الحروف:

«الحروف التي تشمل عليها القافية ستة، وضعوا لكل واحد منها اسما يخصه وهي: الروي الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل»[3].

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص164.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 114.

(3) نور الدين السالمي العلماني، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطة عمان ط2، 1993م، ص174.

أولا: الأصوات الصامتة:

1-الروي:

يعد الروي أهم وحدة صوتية في القافية فهو موضع التوقف، وآخر ما يطرق الأذن من البيت،«فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات»[1]، فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فنقول قصيدة لامية وحائية. والجدول الآتي إحصاء لحروف الروي الموجودة في الديوان:

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
ح	**119**	%33.05	د	25	%6.2
خ	**81**	%22.50	ر	20	%5.55
ل	**76**	%21.11	م	13	%3.61
ج	**64**	%17.77	ك	11	%3.05
ع	**64**	%17.77	غ	4	%1.11
ء	**51**	%14.16	ه	2	%0.55
ت	**50**	%13.88	س	2	%0.55
ب	**39**	%10.83			

وضح الجدول توجه الشاعر إلى استخدم جل أحرف الروي الشائعة، والمتوسطة والقليلة والنادرة، محاكيا بها طبيعة المشارقة في استخدامهم تقريبا، فقد استعنا بتقسيم إبراهيم أنيس*في تصنيفه الحديث لحروف الهجاء التي تقع رويا، لنبين أنّ اختيار الشاعر لهذا الترتيب من أحرف الروي لم يكن بمحض صدفة، والهدف من ورائه هو إبراز جملة من الخلفيات التي تعبر في حد ذاتها عن الصور الداخلية التي طبعت نفسية ابن خميس، واصطبغت بمؤثراتها الخارجية، وبناءً على هذا التقسيم نخلص إلى النتائج الآتية:

---

(1)إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 257.

*صنف إبراهيم أنيس حروف الهجاء –التي تصلح أن تكون رويًّا– إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشعر العربي:

1-**حروف الشائعة والتي تجيء بكثرة في** أشعار الشعراء وهي:" الراء والنون والباء والدال واللام والميم".

2-حروف متوسطة الشيوع:على نحو "التاء والسين والهمزة،والكاف، والعين، والحاء، والياء، والجيم، والفاء، والقاف".

3- حروف قليلة الشيوع: " الضاد والطاء والهاء" .

4- حروف نادرة في مجيئها: "الذال، والزاي، والغين، والثاء، والخاء، والظاء، والصاد، والشين، والواو".(1) مرجع نفسه، ص246.

-استعمل الحروف الشائعة (الميم، والراء، والدال، والباء) بنسبة(56.79 %)، كما استعمل أيضا حروف متوسطة الشيوع (التاء، والسين، والهمزة، والكاف، والعين، والحاء، والجيم) بنسبة(86.62%)وذلك لاشتراكه في النظم ضمن الأغراض المطروقة كالمدح الذي يبين الاعتدال النفسي، والوصف الذي أراد به التذكر أو تكشيف الحالة النفسية.

-ولم يغفل الشاعر عن النوع الثالث لحروف الروي قليلة الشيوع فوظف (هـ) بنسبة (0.55%).

-ووظف أيضا الحروف النادرة(كالغين والخاء) في إشارة ذاتية إلى مدى قوة ملكته الشعرية، حيث تظهر دلائل الخبرة والمقدرة والعبقرية، فهو إذن سلم تعرف به طبيعة الشاعر المتميزة، إذ بلغت نسبة حروف الروي النادرة **(36.76%)**والتي تضفي زيادة عن التعبير بقدرة ملكته أيضا حقيقة الإفصاح، والكشف عن مدى استحكام شدائده التي دفعت بقريحته للقفز على صعوبات الاستخدام.

كما يلاحظ أيضا سيادة حرف الروي"الحاء" الذي انفرد بنسبة متقدمة **(33.05 %)** حيث تفسر سعة استخدام هذه النسبة إلى توظيفها في أغراض مطروقة كالمدح، والحنين والشوق، فمثل صورة الانبساط والانقباض،أو الهدوء والاضطراب التي ميزت بها نفسية الشاعر، فالتنويع في القافية المستخدمة عكس بصورة جلية مقدرة ابن خميس، وتفنُنه في إجادة سبك الصور الشعرية، وخلقها مع عرضها، وطرحها في أساليب ذات ذوق رفيع من ناحية المبنى، فالشاعر قد أعرب في مواضع كثيرة بكاءه على وطنه، وتأثره البالغ المستمر بعد مغادرته له قسرا، كما جاء في قوله[1]:

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السّحَابُ الدَّوَالِحُ وَأَرْسَتْ بِوَادِيك الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ

ووظف الشاعر أيضا«الهمزة كحرف روي، إذ يعتبر من الحروف قليلة الشيوع في الشعر العربي»[2]، وقد وردت الهمزة في قصيدة "حنين إلى تلمسان" التي بلغ عدد أبياتها 51بيتا أي بنسبة(14.16%) فهو صوت مجهور وشديد،إذ يعد هذا الصوت من أعسر

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 85.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

الأصوات في العربية نطقا فهي «من أقصى الحلق عند القدماء»[1] لأنّ الناطق يحتاج إلى جهد عضلي لنطقها فالشاعر مثقل بالهموم والأوجاع، ممّا جعل حرف الهمزة بالنسبة له ينساب انسيابا تلقائيا فهمُّه أكبر من أن يقف، ويستصعب حرفا من الحروف الهجائية بسبب تجمع الآلام وانطلاقها دفعة واحدة، فهو أهم الحروف المشبعة المروية بماء النغم العذب الفياض الطواع نغميا.

2-الوصل: هو «حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في روي مطلق، فيكون ألفا أو واوا أو ياءً، ويكون هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي، تكون متبوعة بحرف الخروج المناسبة لحركة هاء الوصل»[2]، كقول الشاعر[3]:

إِنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَمْ نُخْلَقْ لِغَيْـ ـرِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةِ لاَجِي

قافية البيت" لاجي" ورويها "الجيم"، وأما "الياء" التي تليها فهي "وصل"، ولدت بإشباع حركة جيم الروي، وجاءت للترنم.

ثانيا:الأصوات الصائتة: وينقسم إلى قسمين:

1-الأصوات الصائتة الطويلة:

1-1-الخروج: وهو الحرف الناتج عن إشباع حركة الهاء التي هي حرف وصل بعد الروّي، فيكون ألفا بعد الهاء المفتوحة، وياءً بعد الهاء المكسورة، و واواً بعد الهاء المضمونة[4]، وجاء في قوله[5]:

يَسْمُو لَهَا بَدْرُ الدُّجَى مُتَضَائِلاً كَتَضَاؤُلِ الْحَسْنَاءِ فِي أَسْمَـالِهَا

قافية هذا البيت "مالها" ورويها"اللام" وأما "الهاء" فوصل، و"الألف"الذي يليها خروج.

(1)أبو البركات عبد الرحمن الأنباري، أسرار العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار الجبل، بيروت، (د.ط)،1995م ص 359.

(2) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الأدب، دار القلم، بيروت، لبنان،(د.ط)،(د.ت)، ص112.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص83.

(4)محمد سعيد أسير، بلال جنيدي، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها الشامل، دار العودة، بيروت، ط1، 1911م ص427.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 117.

1-2-الردف*:

هو :«حرف صائت- مد-، أو حرف لين يسبق حرف الروي مباشرة»[1]،واتخذ هذا النوع من القوافي عند الشاعر شكلين، منها القافية التي تلزم الردف بالألف والواو.

كقول الشاعر مردفا بالواو[2]:

بَانَ الخَلِيــط وبَانَ قَلْبِي إِثْــرَهُ سَحَرًا كَـمَا زَعَمَ الغُـرَابُ الأَسْوَدُ

القافية في البيت"أسودُ"، و"الواو" هو الردف فيه، والحرف الصحيح "الدال"هو الروي وجاء في قوله مردفا بالألف[3]:

خُدِعتُ بهَذَا العَيْش قَبْل بَلاَئِه كَمَا يُخْدَعَ الصَّادى بلَمْعِ سَرَابِ

القافية "رابِ"، ورويها "الباء"،"والألف"التي قبله هو الردف.

1-3-ألف التأسيس والدخيل:

هما حرفان من حروف القافية مُتلازمان، يرتبطُ وجود كلٍّ منهما بوجودِ الآخرفالدخيل هو مقطع قصير يأتي بين ألف التأسيس والروي، وتكون حركته في أغلب الأحيان كسرة لازمة وهو غير لازم [4]، فهما عملتان لوجهة واحدة لا يمكن فصلهما أبدا.

كقول الشاعر[5]:

فَــلَا تَدَعُـوا غَيــرِي لِدَفْعِ مُلِمَّةٍ إِذَا مَا دَهَى مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ دَاعِكُ**

القافية في البيت هي: "داعك" والروّي "الكاف" والألف تأسيس" و"العين" دخيل.

---

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 137.

***الردف:** حرف مد سابق الروّي.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص107.

(3)المصدر نفسه، ص 68.

(4)ينظر: عدنان حقي، المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 109.

(5)المصدر السابق، ص 112.

****داعك:**الطاحن الكاسر، لسان العرب(د.ع.ك).

2- الأصوات الصائتة القصيرة:

2-1-المجرى: وهو حركة حرف الروّي المطلق (أي المتحرّك)،أي أكانت فتحةً أم كسرةً أم ضمةً[1]، وقد ذكر سابقا.

2-2-التوجيه: حركة ما قبل الروّي المقيد، كقول الشاعر[2]:

مَـا ذاقَ طَـعمَ بـَلاغَة مَـن لَـيس للـوَحشِي مَـاضِـغْ

القافية هي(ماضغ)، ورويّها(الغين)، وهو حرفٌ ساكنٌ فالقافية مقيدة، والحرفُ الذي يسبق الروي هو الضاد، وهو متحرك وحركتهُ الكسرة هي التوجيه.

2-3-الإشباع: هو «إشباع حركة الحرف بين ألف التأسيس وحرف الروّي، أي حركة الدخيل»[3]، كقوله[4]:

تَراجع مِنْ دُنْيَاكَ ما أَنْتَ تَارِكُ وتَسْأَلُهَا العُتْبَى وَمَا هِي فَارِكُ*

القافية "فارك" وهي مطلقة مؤسسة، والروي "الكاف" والإشباع هو حركة الراء أي الكسرة **(فارِك)**.

وما يلاحظ على هذه الدراسة الخاصة بالقافية هو أنّ "ابن خميس" كان على وعي تام بكيفية رسم قافيته التي لا يمكن لأي متلق كان أن يعرض سمعه عنها،لما لها من قوة جاذبة، وتفريغ كثيف وتصدير مسترسل لمجموعة من صور الحياة مختلفة الألوان في أيام الشاعر.

3- التدوير:

يراد بالتدوير بأنّه«تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، وإزالة الحاجز الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراجه في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك

(1) سعيد أسير، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ص810.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص114.

(3) سعيد أسير،المرجع السابق، ص329.

(4) عبد الوهاب بن منصور،المصدر السابق، ص112.

***الفركة:** البغضة بين الزوجين.

بينهما،فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء»[1]،كما يعرف أيضا بانشطار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية.

وأما في الشعر الحديث فيتم «بتدوير التفعيلة عن سطرين متتاليين، أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تدوير مقطع أو بعض منها أو كل مقاطع القصيدة، أي النّص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة»[2]،فالتدوير هو ظاهرة مألوفة ربط بين الأسطر الشعرية دون شروط أو حواجز، ولا يخلو أي ديوان شعري من التدوير، ولا سيما أنّ "ابن خميس" قد وظّفه حسب مقتضيات الموقف.

فالتدوير ظاهرة معروفة في الشعر العربي قديمًا وحديثا، ويختلف تعريفه في الشعر العمودي عن الشعر الحر، رغم أنّ نازك الملائكة ترفض توظيف التدوير في الشعر الحر ومع استخدامه في الصناعة الشعرية القديمة والحديثة، إذ قالت: «يمتنع امتناعا تامًا في الشعر الحر لأنه يلزم القصائد أن تكتب بأسلوب الشطرين فحسب»[3]. فالشاعر ابن خميس لم يغفل عن هذه الظاهرة الأسلوبية في توظيف مخزونه الثقافي، وزيادة جمال تصويره الفني، وقد أخذ التدوير أشكالا متعددة:

3-1-أشكال التدوير:يتمثل التدوير في الشكلين الآتيين وهما:

3-1-1- الشكل الأول:ويتمثل في«"**ال**"التعريف التي وقف عليها الشاعر في نماذج من أبياته محدثا بينها وبين الاسم الذي دخلت عليه فصلا إيقاعيا جميلا يصعب معه التوقف لئلا تتضمر دلالة التعريف وراء إتمام التركيب الوزني زمنا»[4]، ومن أمثلة قوله:

لَولاَ بَنُـو زيَّـانَ مَــا لَـذّلِي الــ ـعَيْشُ ولاَ هَانَتْ عَلَيَّ اللَّيَالِ[5]

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،تونس، ط1، 1981م، ص85.

(2)إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1991م، ص220.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م، ص93.

(4) محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص594.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص115.

ولأَمْرِهِم كانتْ تَدِينُ مَمَـالِكُ الــ ـدُّنْيَـا بِـلَا جبْـرٍ ولاَ إِحْــرَاج[1]

يمثل هذا التدوير تدفق معاني عديدة في زمن قليل، وكلمات وجيزة متصلة بدلالة إيحائية ترقى إلى مستوى الحقيقة في نظر الشاعر، من خلال أداة التعريف (ال) التي تعطي إحساسا صوتيا بأنها كلمة مستقلة، واستئنافية لبداية الشطر الثاني من البيت المتمم للمعنى السياقي لإبراز غرض المدح والفخر.

3-1-2-الشكل الثاني: حيث يقوم هذا الشكل على «إبقاء صوت واحد من مقدار خاتمة الشطر الأول يرد في مستهل الشطر الثاني»[2].

على شاكلة قوله:[3]

أسَاسُ كُل رئاسةٍ وَرؤوس كــُـ ــل سِيـاسَة وَليوثُ كُل هيَــاجِ

إنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَــمْ نُخْلَقْ لِغَيْــ ــرِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةِ لاَجِي

وَانقُل أحَاديثَ الهَوَى وَاشرحْ غَرِيـ بَ لُغَاتِهَا وَاذكُر ثقَـات رِجَالِهَا[4]

بتأمل ما سلف من أبيات نجد أنه قد يستساغ الوقوف على الحرف الواقع في مستهل الشطر الثاني وقفة خفيفة لإتمام الدلالة، إلا أن انسياب الوزن، وتلاحم بُنَى البيت يحولان دون تلك الوقفة، ونجد القارئ مندفعا وراء تمام التركيب فلا يصده سوى رَويُّ القصيدة ذي الجلاء الصوتي الكامن في انفجاريته الفاعلة.

وعلى هذه الأشكال من الاستعمال دارت بنية التدوير في هذه القصائد الرائعة فشكّلت في العمل كله حضورا إيقاعيا ظاهرا قصد"ابن خميس" من ورائه ربط قصيدته ربطا إيقاعيا دلاليا له تأثيره الظاهر في العمل مجملا.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص84.

(2) محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص 592.

* **يوسف بن نصر الخزرجي**، أبو الحجّاج، والد السلطان محمد بن يوسف النصري أوّل ملوك بني الأحمر.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص83.

(4)المصدر نفسه، ص 118.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

تعتمد الموسيقى الداخلية على ملكة الذوق الرفيع، والحس المرهف للشاعر، وعلى مدى صدقها ونضجها وتمكنها وحسن سبك صياغتها بألوان إيقاعية إبداعية، وبأدوات تتناسب مع الحالة الشعورية التي دلّ عليها شوقي ضيف بقوله:«إنّ موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات(...)وهذه الموسيقى بتفاضل الشعراء»[1].

وبهذا نقول إنّ الوزن والقافية رغم أهميتهما في الشعر إلاّ أنّ المنظومة الموسيقية تتطلّب استحضار عناصر أخرى لتبرز براعة الشاعر في التأليف،فالنقاد ينظرون إلى الإيقاع الداخلي على أنه «فاعلية الربط بين أجزاء النّص إضافة إلى التحسين والحلية ومن التلوينات البديعية التي ساهمت في استكمال الإيقاع الداخلي الجناس، الطباق،والتكرار»[2].

فالدراسة الصوتية ترتكز على قراءة بنية التماثل والتشابه من خلال دراسة خصائص الصوت المفرد، والكلمات التي تقوم أساسا على التكرار، الذي يرفع مستوى الإيقاع، «فتكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنّه شرط كمال أو مُحسِّن (لتؤدي الجمل وظيفتها) أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإيقاعية»[3].

وبهذا نجد أن للتكرار صلة وثيقة بالمعنى العام للنّص، ولا يمكن أن يكون اعتباطيا فالموسيقى الداخلية هي ذاك التناغم الصوتي بين أصوات الكلمات ولا يمكن فصلها عن شخصية الشاعر حيث يستطيع من خلالها إيصال انفعالاته وأحاسيسه، إذن هي: «أصوات داخلية متولدّة من توافق الألفاظ، والنغمة الموحدة، إنّه انتقاء ألفاظ خاصة تعبّر تعبيرًا دقيقًا عن انفعالاته، وعواطفه أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات أو السكنات التي

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1962م، ص97.

(2)المرجع نفسه، ص97.

(3)عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، (د. ط)، 2005م، ص09.

تتكوّن منها التفعيلة الشعرية»[1]، فالموسيقى الخارجية رغم دورها الكبير في تنغيم القول الشعري إلاّ أنّ الموسيقى الداخلية ذات أهمية دقيقة لما تقوم به من دور يتمثل في تغذية كل جزئيات القصيدة تغذية نغمية مؤثرة، تقوم على ترددات الأصوات المتشابهة والتي تنتجه من تواتر إيقاعي، وعلى وجود تكرار للكلمات بأنواعها.

1. التكرار:

تعدُّ قضية التكرار* الصوتي قضية أسلوبية ذات أهمية جذبت اهتمام النقاد بها، وهي ظاهرة تتعلّق بكل ما تتألف منه الجملة من الصوت والحرف والكلمة، حيث يعتبر التكرار سمة بارزة ورافدًا من أهم روافد البناء داخل النص الشعري لما يؤديه من أغراض تعبيرية وإبراز للقيم الشعورية الخاصة، التي ينقلها المتكلّم من أجل تحقيق أبعاد جمالية وموسيقية تخلق نوعا من التوازي والتناغم الداخلي، وكل ذلك من أجل التأثير في المتلقي، وإثارة مشاعره فالتكرار الصوتي يثري الإيقاع الداخلي بلون موسيقي خاص.

ويعرف التكراربأنه « تكرر اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى»[2]،ويرى يوسف أبو العدوس بأنه إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيِّمة،تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر[3]، ويُظهر التعريفان أهمية التكرار التي تبرز في التركيز على المعنى وتأكيده من خلال ترديد اللفظ والحرف كما يمنح النص إيقاعات نغمية تنسجم مع انفعالات الشاعر، وتتفاعل مع حالاته تفاعلا متجانسا حال هدوئه وغضبه

(1) محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007 م،ص201.

***التكرار** لغة: "كرر الشيء، وكركره، أعاده كرة بعد أخرى. ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا ردَّدْتهُ عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار".ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (ك.ر.ر)، ص135.

(2) عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لسان العرب، ج2، تح: عبد السلام هارون،الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، (د.ط)،1997م، ص 361.

(3)ينظر: عصام شترح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي جبل، ص09

وفرحه،وحزنه ، كقول ابن خميس[1]:

دَعِ الخَمْرَ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَر مُعَتّقَةٍ خَضْرَاءَ لَــوْنَ الزَّبَرْجَـدِ

ففي هذا البيت نموذج من نماذج التكرار المتمثلة في حرف الرّاء بشكل واضح، حيث تظهر من وراء تكرره دلالات عميقة فضلا عن ما حققه من وظيفة إيقاعية نغمية[2]، وقد عرفت العلاقة بين الحروف ووظائفها الدلالية في النّص، قضية إشكالية من يؤيّد الرمزية للأصوات ودلالاتها، وبين مشكك في هذه الرمزية.

فللكلمات المكرّرة دور فعال في تحقيق إيقاع يتردد صداه في النّص، كما له دور في صناعة معالم المعنى، فلا يمكن للحصر الشكلي المتردد في التركيب أن يوظف فقط لأجل الإيقاع.

1- 1- التكرار الصوتي:

يعدّ تكرار الصوت من أبرز الظواهر الأسلوبية، لما يبعث به من نغمات تأخذ السامعين فهو يمثل الحركة القوية والديناميكية للإيقاع، وللتوضيح أكثر رصدنا جدولا إحصائيا لكل الأصوات التي وظفها الشاعر خدمة لإنتاجه الشعري،إذ بلغ عدد الأصوات في ديوان المنتخب النفيس اثنين وعشرين ألفا ومائة وستة وعشرين "22126" صوتا،جاءت موزعة على الشكل الآتي:

الصوت	التكرار	النسب	الصوت	التكرار	النسب
الألف	4343	%19.62	**الطاء**	256	%1.19
الباء	1013	%4.57	**الظاء**	169	%0.76
التاء	1118	%5.05	**العين**	748	%3.38
الثاء	95	%0.42	**الغين**	226	%1.02
الجيم	404	%1.82	**الفاء**	658	%2.97
الحاء	578	%2.61	**القاف**	702	%3.17

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص109.

(2)ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 43.

الخاء	278	%1.25	الكاف	807	%3.64
الدال	611	%2.76	اللام	1914	%8.65
الذال	198	%0.89	الميم	1373	%6.20
الراء	832	%3.76	النون	1222	%5.52
الزاي	152	%0.68	الهاء	968	%4.37
السين	414	%1.87	الواو	1141	%5.15
الشين	248	%1.12	الياء	1030	%4.65
الصاد	221	%0.99	الهمزة	242	%1.09
الضاد	156	%0.70			

ومن هذا الجدول يمكن الخروج ببعض النتائج وهي على النحو الآتي:

– وظف الشاعر حروف العلة بكثرة،(الألف، والواو، والياء) والتي قدرتبـ"6514" صوتا، أي بنسبة 29.77%، وقد شكلت نسبة عالية جدا من مجموع نسب أصوات القصائد لما لها من أهمية معنوية تتمثل في إظهار المعنى في صور مختلفة، من تمديد وإطالة في النفس الشعري للنص.

– غلبة الأصوات المجهورة التي تهتز لها الأوتار الصوتية، بنسبة تواتر قدرت بـ 40.00%،أما الأصوات المهموسة التي لا تهتز لها الأوتار الصوتية فكانت بنسبة31.5% فتوظيف الشاعر للأصوات المجهورة يناسب الجو العام للنص من أغراض كالمدح، والفخر الّتي نظمت أغلب القصائد عليهما.

– تعتبر الأصوات همزة وصل في نقل المشاعر والأحاسيس، لما تحمله من دلالات تعجز المعاني عن نقلها، فالجرس الصوتي له خاصية حسية متفردة به، فقد أبدع ابن خميس في تلوين الإيقاع الداخلي من خلال تكرار الأصوات التي مازج فيها بين الأصوات المجهورة والمهموسة،التي أتت نابعة من إحساسه المرهف وذوقه الفنّي الأصيل، الذي رصد حالته النفسية لدى السامع.

1-1-1- الأصوات المجهورة:

1-1-1-1-صوت اللام في قوله [1]:

لَــوْلَاكَ لَـمْ يُوصَـلْ بنَــاحِيَـةٍ وَخْدٌ وَلَـمْ يُقطَـعْ بهَا دَشْتُ*

لَــولَاكَ لَـمْ يَطْلُـعْ بِهَـا نَشَـزٌ مِنْهُ وَلَمْ يَهْبِـطْ بهَـا خَبْتُ**

خَوَّلَتنِــي مَا لَـمْ تَسَعْـهُ يَـدِي فَأَصَابنِـي مِـنْ كَثرِهِ غَمْـتُ***

اجتمع "**اللام**" المكرّر في كلمات "لولاك، لم يوصل، لم يطلع، خولتني، لم" وقد بين الشاعر بهذا التكرار معنى الحدث والحركة،التي ميزت فعل الوزير ابن عبد الحكيم، وفضله على الشاعر مما يتطلب حروفا شديدة مجهورة لتقوي المعنى.

1-1-1-2-صوت الراء في قوله[2]:

وَتُدِيــرُ أَعْيُنُنَــا حَدِيـثَ غَرَامِنَـا بِمَزَامِــرٍ مِـنْ فِضَّــةٍ وَأَحَــاجِ

بِـمُـؤَرَّج الـنَّفَحَـاتِ مِـنْ دَارِيــنَ أوبمَدَارِجِ النَّسَمَـاتِ مِـنْ دَرَّاجِ****

وَخُلُــوصُ وُدٍّ فِــي نَقَاءِ سَرِيــرَةٍ كَسُـلافِ رَاحٍ فِي صَفَـاءٍ زُجَـاجِ

استعمل الشاعر في هذه المقطوعة صوت الراء بكثرة،وهو صوت مكرر مجهور وقد جمعت كلمات: "تدير، غرامنا، مزامر، نؤرج، نارين، مدامج، دارج، سريرة، راح" صوت الراء الذي دل تكرره على إظهار الحدث وتصوير حال النفس وانطباعها، وبالرغم من توظيف الشاعر للأصوات المجهورة إلاّ أنّ الأصوات المهموسة كان لها نصيب حاضر في شعره ومن نماذج ذلك:

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 72.

***الوخد**: السرعة، **والدشت**: الصحراء

****النشز**: المكان المرتفع و الخبث: ما كمن واتسع من الأرض.

*****الغمت**: ثقل الطعام على القلب حتى يصير به الإنسان كالسكران.

(2)المصدر نفسه، ص79.

******دارين**: اسم فرضة بالبحرين ينسب إليها المسك.

1-1-1-3-صوت الفاء:

وهو من الأصوات المهموسة ويرد في أغلب أحواله للدّلالة على الإبانة، والوضوح إذا وقع في أوّل الكلمة مثل "فَتح، فاز، فقه"[1].

وقد استخدمه الشاعر للإبانة عن صور متعددة منها ما جاء في قوله:[2]

فيَا مَنْزِلًا نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى تُرى هَلْ لِعُمْرِ الإنسِ بَعْدَكَ إنْسَاءُ*

وَهَلْ لِلظَى الحَربِ الّتي فِيكَ تلتظِي إذَا ما انقضَتْ أيَّامُ بُؤْسِكَ إطْفَاءُ

وَهَلْ لِي زَمَانٌ أرْتَجِي فِيهِ عَودَةً إلَيْكَ وَ وَجْهُ البِشْرِ أزْهرُ وَضَّاءُ

فَوا حربًا لِي إنْ هَلِكْتُ ولَمْ أقُلْ لِصَحْبي بهَا الغُرِّ الكِرَامِ إلا هَاؤُا

اجتمع صوت الفاء في كلمات "فيا، فيك، فيه، فواحربا" ضمن أسيقة الأبيات التي أبان في حديثه عنها جانبا من الوصف، والإخبار الذي خص به بيته بتلمسان الذي نالت منه الحرب، وصيّرته خرابا وبين صورة نفسه التي أفصح وأبان حالتها المأساوية، وألمها لما أصاب مسقط رأسه في نبرة صوتية خَافِتة مُتثاقلة تتناسب مع ألمه.

1-1-1-4- صوت الحاء:

ينتمي هذا الصوت إلى فئة الأحرف المهموسة والتي تجمعها الجملة "حثه شخص فسكت" ومن أسباب استخدامها في الشعر إبراز الأحوال النفسية للشاعر فهي تنطلق مع زفرات النفس في شكل ضعيف، يناسب في تمهل، وتراخ، وقد استعمل ابن خميس أنماطا مختلفة من التكرار الصوتي بمختلف انتماءاته ومنها صوت الحاء.

---

(1) سليم صالح عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث الإسكندرية،(د.ط) (د.ت)،صص 149-150.

***الإنساء:** التأخير، لسان العرب (نسأ).

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

قال الشاعر: [1]

تِلمْسَان جَادَتْكِ السِّحَابُ الدَّوَالِـحُ وَأَرْسَـتِ بِوَادِيـك الرِّيَـاحُ اللَّوَاقِـحُ
وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَـادِهَـا مُلِثٌ يَصَافِي تُرْبَهَـــا ويُصَـافِــحُ
يَطِيرُ فُـوَّادِي كُلَّمَـــا لاَحَ لاَمِـــعُ وَيَنْهَلُ دَمْعِي كُلَّمَـا نَـاحَ صَــادِحُ
فَفِي كُلّ شَفْرٍ مِنْ جُفُونِـي مَاتِـحُ* وَفِي كُـلِّ شَطْرٍ مِنْ فُـوَّادِي قَـادِحُ

تكرّر صوت الحاء في أبيات القصيدة بشكل مختلف جمع بين الثابت الذي مثلته القافية وبين التحوُّل في مواضعَ متغيّرة من مواضعَ تركيب بيانات التركيب، ويشير هذا التغير إلى أمرين:

الأمر الأول: هو عدم ثبات الحالة النفسية الداخلية للشاعر على وجه معيّن أي عدم اطمئنانه في بلاد المهجر، وتطلّعه الدائم للعودة.

وأما الأمر الثاني: فيشير إلى تقلب نفسيته بين حالات الألم والانكسار، والاضطراب الإنفعالي الذي يخبو فترة ويزداد، كما يتبيّن من نصّ الشاعر في الأبيات إذ مثّلت كَلمات "السّحاب، الدّوالحُ، الرّياح، اللواقحُ، سحَّ،ساحَات،يصافحُ، لاح، ناحَ، صادحُ، مائحُ، قادحُ تسبحُ، الجوانحُ" جانب الإشارة المباشِرة في الأغلب إلى موضع الألم النفسي للشاعر الذي يُبيّنه صوت الحاء.

1-1-2-الأصوات المهموسة:

1-1-2-1 صوت الشين:

هو صوت مهموس استخدمه الشاعر للدلالة على ظرف ووصف حال معيَّن كما وردفي قوله:[2]

وأتَى المَشِيبُ يَزُورُنِي مُتَفَقِّـــدًا وَالشَّيْـبُ أبْغَضُ زَائِرٍ يَتَفَقَّـدُ
وَلَّى الشّبابُ وشَرخُهُ ولَمْ يبقَ لِي بَعْدَا الشَّبابِ وشَرْخِهِ مَا أفْقِدُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص85-86.

***متح الماء:** استقاه واستخرجه من البشر.

(2)المصدر نفسه، ص108.

بيَّنَ التكرار المستخدم للصوت في كلمات "الشباب، الشيب، شرخ، شعر" الدلالة على مراحل وأوصاف معينة،فالمراحل المتحدَث عنها هي ذهاب مرحلة القوة، ومجيء مرحلة الشيخوخة والأوصاف هي الشرخ وهو الفاصل، والشَعر بمعنى تغيّره، فدلّ بهذا التكرار أسفه، وألمه على ذهاب جزء هام من حياته، واستقبال مرحلة الهرم.

1-1-2-2-صوت الخاء: هو من أحرف الاستعلاء التي تجمعها جملة "خُصَّ ضغط قض" واستعماله يكون للدلالة على الضعة والهبوط، وقد استعمله الشّاعر بقوة في نصوصه كقوله:[1]

وَعَـنَّ لَـهُ مِن شِيعَةِ الحَـقِّ قَائِـمٌ بحُجَّـةِ صِدْقَ لَا عَبـامٌ*وَلَا وَشْـخُ*

فَأَصْبَـحَ يَجْتَـابُ المُسُوحَ زَهـادةً وَقَد كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَخْمَصِهِ النِّخُّ**

وفـي وَاحِـدِ الدُّنْيَا أَبَى حـاتِمٍ لنَـا دَوَاءٌ ولَكِـنِ مَـا لِأَدْوَائِنَـا نَتْـخُ***

وقد أشارت الكلمات "شخُ ، النِّخُّ ، نتْخُ" الواقعة في قافية الأبيات، والتي تكرّر فيها صوت الخاء على معنى الضعة والهبوط وهو ما يريد به الشاعر وصف تقلّب حال من صفة لأخرى، وكيف عبر عن الحالة الثانية وهي الخروج من الرفعة في الحياة إلى بساطتها وخشونتها.

1-2-تكرار الكلمات:

1-2-1- تكرار الاسم:

وظف الشاعر التكرار في ديوانه بنسب كبيرة ومختلفة مازج فيها بين الإسم والفعل والحرف. ومن أمثلته قوله في قصيدة "بابن الحكيم أمنت صرف ردى"[2]:

لا تَحْسَبَـنَّ البَخْـتَ نيْـلَ غِنًـى نيـلُ الرِّضَـا مِنْـهُ هُو البَخْـتُ**

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص104.

***العبام**: العييّ الثقيل، **الوَشْخ**: الرديء الضعيف. محيط المحيط (عبم) و(وشخ).

****النَّخُّ**: بساط طويل. محيط المحيط (نخخ).

*****النَّتخ**: الانتزاع . لسان العرب (نتخ).

(2)المصدر نفسه، ص73.

******البختُ**: الحظ

تكررت كلمة الاسم "البخت" في بيت الشاعر، وقد ردّد هذه الكلمة ليدلّ على تحوّلها إلى مفتاح يمكن الولوج من خلاله إلى قلب المعنى في ثنايا هذا البيت فالشاعر بترديده أنتج إيقاعا متجانسا، كما أراد لفت الانتباه لأهمية الكلمة في ضبط المعنى المراد، وإنّ ورود الاستعمال في شطر البيت والترديد في رويه هو من صميم هندسة المقصد بهذا التكرار، أي أنّ العلم بمواضع وضع التكرار في خلق الإيقاع والمعنى هو عملية تستوجب النظر العقلي ودراسة حركة المعنى، وتأثيرات البنية المكررة داخليا وخارجيا، ومدى إسهامها في نقل مراد الشاعر أو وصف الحالة، أو تأكيد الخبر.

قال الشاعر في قصيدة "وبابن رشيد تعوذت"[1]:

بَهَرْت رِجـــالَ الحَدِيـــثِ اِقْتِـــداءً وفُقْـتَ رِجَـالَ الكَمَـالِ اقْتِرَاحـــا

تكرّرت كلمة "رجال" اسم الجنس الدّال على الجمع من الذكور، للدلالة على التخصيص بالمدح وتفرده بذلك، في أسلوب يكشف به موقع ومكانة "ابن رشيد السّبتي" العلمية.

وقال كذلك في قصيدة "لكل شيء موعد"[2]:

وَلَّى الشَّبابُ وشَرْخُه* لمْ يبْقَ لِـي بعَـد الشَّبابِ وشَرْخِـهِ ما أَفْقِـدُ

كرّر الشاعر لفظة "الشباب" في شطري البيت، ومعنى هذه الكلمة "الشباب" فترة وأيام القوة والفُتوّة والعطاء، وقد كررها الشاعر تحقيقا لصناعة جرس متناغم مفاده لفت انتباه المتلقي الّذي تستوقفه كلمة "الشباب" توقيفا تأمّليا بعيداً في الذاكرة، فالشاعر يريد أن يشير إلى تأسفه على فوات مرحلة الشباب التي قضاها في تلمسان، وما ذهب معها من ذكريات جميلة.

قال الشاعر أيضا[3]:

فــرْدًا يلــفُّ كَتَائِبا بِكَتائِـــبٍ ويكُـبُّ أفْوَاجـــا بِأفْـــواجِ

تكرر الاسم في صورتين متتابعتين في البيت وهما: كلمة "كتائب" و"أفواج " والتي أراد بهما تقديم صفة القوة والشجاعة والإقدام، للخليفة يوسف بن الخزرجي أبو الحجاج.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص94.

(2)المصدرنفسه، ص108.

***الشرخ:** العرق، **وشرخ الشباب:** أوله ونضارته، **الشرخُ:** انشقاق في العظم.

(3)المصدر نفسه، ص82.

1-2-2- تكرار الأفعال:

أعقبت دراسة تكرار الأسماء في ديوان الشاعر عملية دراسة تكرار الأفعال أيضا حتى نتمكن من معرفة صور الإيقاع وفق آليةِ حركيةِ المعاني داخل السّياق الشعري، والمقصود به ترديد الأفعال داخل البيت الشعري خاصة ما كان منها في الزمن الواحد.

ومن أمثلة ورود ذلك قوله[1]:

قَـدْ كُنـت أمْنـعُ رسخَ نَفْسِـي قَبْلَـهَا وَاليـومَ أوجـبُ أنّهُ لا يُمْنَــعُ

تكرّر الفعل "أمنع" في شطر البيت الأول، ونهاية الشطر الثاني منه "في مقام الرَّوي بكل أحرفه التي بين بها فك رابطة الأمر بين المنع في الماضي والترك في الحاضر وهو ما يوضح دلالة عدم استقرار الشاعر نفسيا وتضاربه مع ذاته واضطرابه المتكرر.

وقال الشاعر في بيت آخر [2]:

لله أنْـتِ مُـذاعــــةُ أوْدَعْتُـــــهَا مـن كُلِّ سِـرٍّ بالضمــائِرِ يُــودَعُ

ذكر الشاعر الفعل "أودعتها" في صيغة الماضي في شطر البيت الأول، وكرره في الشطر الثاني في زمن المضارع، مبينا بهذا التكرار والاختلاف سر الشعور النفسي والمتعة الداخلية التي تنتاب ابن خميس فلا يشعر بها غيره.

وقال في قصيدة" لكل شيء موعد"[3]:

بَـانَ الخليطُ وبانَ قَلْبِـي إثْــرَه سَحَرًا كما زَعَـمَ الغُرابُ الأسْــودُ*

كرّر الشاعر كلمة "بان" في شطر البيت الأول، وقرنها في الزمن الماضي، وأوجد لها إيقاعا خاصا في بداية البيت تنويها عن حاله، وكشفا لما حدث له مرحلة بعد مرحلة فاستهل البيت بقوله: "بان الخليط" إشارة إلى ظهور نتيجة حدث معين مادي مشار إليه بالخليط، ثم عطف عليه الفعل في الزمان الماضي نفسه قائلا: "وبان قلبي إثره"، والقلب هو مركز الإحساس والأثر، أو الفزع أو الألم، فكأنّه أراد لفت الانتباه إلى الحوادث وما تلاها من آثار

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص141.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

***السَّحَر**: فترة زمنية قبل الفجر.

(3)المصدرنفسه، ص107.

عليه مُبديا وصف ذلك بتوظيف متلازمات الزمن، والصفة، واللون، التي ترمز إلى تحول نفسيته بملامح وصفات المتلازمات المختارة بعناية فائقة.

وقال أيضا: "في نصيحة مشفق"[1]:

وَكَانت عَلى الأمْــلاكِ مِنهُ وفــادةٌ إذا آبَ مِنْــها آبَ خيــرَ مــآبِ

وظف الشاعر الفعل "آب " في الشطر الثاني من بيته، وكرره لإبراز صورة الوصف واستحضار خصال الأسلاف وسوقها في أسلوب يريد به تقديم النصح والإرشاد والتذكير بالرحيل عن الدنيا مهما طال الزمن.

وقال كذلك[2]:

أَعْيت نُجُـومُ اللَّيلِ منْ سَهَر ومَـا أعْـيىَ أبُو مُوسـىَ مِـنَ الإدلاجِ*

بيّن ابن خميس بتكرار الفعل "أعْيى" الحديث عن موقف قائد جيش الموحدين، واستماتته في "معركة العقاب" أمام جيوش إسبانيا وقتاله واستشهاده فيها، والتي كانت بعدها نهاية دولة الموحدين[3].

1-2-3- تكرار اللازمة:

ويقصد بها إعادة عنوان القصيدة في متن البيت الشعري، وقد وظف الشاعر هذا النمط من التكرار في ديوانه مبتغيا بذلك التنبيه على ضرورات معنوية ضمنية حاول الإخبار بها باستعماله لهذا التكرار كما جاء في قوله[4]:

يَطيــرُ فُــؤادِي كلّمــا لاحَ لامِــع وينْهَـلُ دَمْعِي كُلّمَـا نَاحَ صــادِحُ**

تكرّر عنوان القصيدة داخل البيت الشعري، وذلك باستهلاله مطلع البيت حيث تعود دلالة هذا التكرار إلى أهمية الحدث والخبر الذي يريد الشاعر الحديث عنه، فالتركيب اللفظي المكون من الفعل "يطير" الذي استعير للدلالة على الاشتياق الشديد، "وفؤادي" للدلالة على

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص69.

(2)المصدر نفسه، ص81.

***الإدْلاجِ: أدلج القوم:** سارو من أول الليل.

(3) ينظر: طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1991م، ص279

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص85.

****صــادِحُ:** صوت يتردد بالغناء عاليا.

النفس التي بلغ بها التأثر بعدا متقدما وتكرار اللازمة أو عنوان القصيدة عند الشاعر كان بغية لفت الانتباه والتفكر في حقيقة المعنى الكلّي من خلال مقارنة المتلقي لعنوان القصيدة مع تكراره داخلها أي ربط اللاّزمة بمدلول توظيفها الدّاخلي ومنه التفطن إلى قيمة النّص الشعري المنظوم.

وقال أيضا في قصيدة "اخترت قرب جواره"[1]:

واختــرتُ قُــربَ جِوارِهِ لِخُلوصِــهِ وتركْــتُ كُلَّ مُمّــاذقٍ مِــراجِ

عنون الشاعر قصيدته "اخترت قرب جواره" والذي كرره داخل نصه الشعري تعبيرا منه عن قيمة ومنزلة الشخص الذي انْضَوى تحت لوائه، فالتكرار دال على تأكيد فضل الوزير ابن عبد الحكيم على ابن خميس التلمساني، والذي وجد عنده بغيته وما كان يصبو إليه.

وقال أيضا في قصيدة: "معاهد أنس عُطلت"[2]:

مَعَاهِــدُ أُنــسٍ عُطلــت فكأنّهَــا ظَــواهِرُ ألْفاظٍ تعمَّــدَها النَّسْــخُ*

استهل الشاعر بيته بتكرار العنوان، وقد ميزه بالابتداء، لقوة ولأهمية الحدث والخبر الذي يريد إيفاد السامع به، وهو تأثره بما حل بوطنه وحواضره العلمية وببيته، وما أصابها من خراب.

وتتكرر اللازمة في قوله أيضا[3]:

عجَبًا لَهَــا أيَذُوقُ طَعْــمَ وِصَالَــها مَــنْ ليْسَ يَأْمــلُ أن يمُــرُّ بِبَالِهــا

كرّر ابن خميس اللازمة: "عجبا لها" في متن بيته للتعبير عن إبراز معنى جمعه بين التصوف والفلسفة، وقد بين إيقاع التكرار ربطا بين عنوان النص ولازمته المتكررة للتأثير على المتلقي.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص80.

(2)المصدر نفسه، ص96.

***النَّسْــخُ:** الكتاب: نقل صور كلماته حرفا بحرف، **نسخ:** كتابه من كتاب آخر، **نسخ:** الأثر: أزاله.

(3)المصدر نفسه، ص117.

1-3-تكرار الأدوات:

مما يلاحظ في شعرية "ابن خميس" التي بنيت على طريقة القدماء هو استخدامها المكثف للأدوات متعددة الأغراض، وهو ما يؤول إلى نظرة الشاعر ومبدأ تفكيره في كيفية صياغة الأسلوب الذي يريد من خلاله رسم معالم التأثير المعنوي والنفسي في المتلقي دأبا على حسن اختيار الألفاظ ونظمها، والأدوات وتسلسلها، في سياق يستجيب لبيان أحوال نفسيته المتغيرة، وذكر الأجواء العامة في الحياة.

1-3-1- تكرار"إن" الشرطية: الضجر والسّأم الذي اعتراه من القوم الذين لم يقيموا له وزنا ولا منزلة، كما وصف به صورة جهلهم، ورفعة منزلته عليهم في أسلوب يبين وجه الفرق في الحياة وفي المنزلة.

وقال كذلك في قصيدة "لكل شيء موعد"[1]:

إنْ كُنتَ تَجْهلُ أنني لا أرقُدُ فاسأَل يُخبركَ السُّهَى والفرقد*

وإنِ اتّهمتَهُما لِبَعْضِ تشابُهٍ بينِي وبينهما فطَيْفُكَ يَشْــهدُ

استهل الشاعر بيتيه بتكرار أداة الشرط "إن" في البيتين الذين أراد بهما دلالة الإخبار بالحقيقة لمن يريد أن يعرف حاله وكيف تغيرت طبيعته، فأصبح صديق النجوم وجليسها في الليل، وهي دلالة على طول التفكر والسهر، وتأثره بمصابه، وعدم قدرته على نسيان ما حل به.

قال الشاعر في قصيدة "عجبا لها"[2]:

حُجِبُوا بِجهلهم فإنْ لاحتْ لَهم شمْسُ الهُدى عبثُوا بضوءِ ذِيالِها

وَإنْ انتَسَبَتُ فإنّني من دَوْحةٍ تَتقَيَــلُ*الأنْســابُ بـردِ ظلالـهَـا

كرّر الشاعر "إن" الشرطية في متن البيتين تعبيرا منه عن إحساس نفسي قوي سِمته.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص107.

***السّهى:** كوكب صغير خفي الضوء، **الفرقد:** نجم قريب من القطب الشمالي يهتدى به.

(2)المصدر نفسه، ص120.

1-3-2-تكرار "من" للعاقل:

قال الشاعر في قصيدة "معاهِد أنْسِ عُطِّلت"[1]:

فمنْ يكُ سَكْرانًا مِنَ الوَجْدِ مَرَّةً فإنِي طولَ الـــدَّهْرُ منه لمُلْتَـــخُّ*

وَمن يَقْتَدِحْ زَنَدا لمَوْقِـدِ جَـذْوةٍ فزندُ اشْتِيـاقِي لا عَفــارٌ ولا مَــرْخُ

بين التكرار اسم الموصول للعاقل "من" الذي جاء في إطار وترادف التعبير عن منتهى شوق الشاعر إثر فقده لوطنه، والذي جعله سكرانا طافحا لا يعي شيئا بسبب الألم وبشدة نار الشوق المشتعلة في كيانه النفسي، استخدام التكرار جاء لوصف حاله.

1-3-3-تكرار "لولا" المقترنة بكاف الخطاب:

قال الشاعر في قصيدة "بابن الحكيم أمنت صرف ردى"[2]:

لَــوْلاكَ لَـم يُوصَــلْ بنَــاحيــَةٍ وَخَـدٌ لَـم يقطـعْ بهَـا دشتُ

لَــوْلاك لَـم يطلَــعْ بِهَا نشْــزٌ منهُ وَلَـمْ يهْبِـط بِهَا خبْــتُ

استهل الشاعر مطلع بيتيه بتكرار حرف الامتناع المقترن بكاف الخطاب الذي قصد به الوزير ابن عبد الحكيم، فتكرر الإيقاع يبرز أهمية الشخص الذي مدحه ابن خميس في تكراره وتقديمه في صورة تكشف منزلته العالية مقلدا في ذلك طريقة الشعراء القدماء في اختصاصهم بهذا النوع من المديح الموجه.

1-3-4- تكرار أداة الاستثناء "إلاّ":

قال الشاعر في قصيدة "يطير فؤادي"[3]:

فَمَا المَاءُ إلاّ ما تسِــحُّ مَدامِعِي وَمَا النــارُ إلاّ مَا تَجِنُّ الجَوانِحُ

كرّر الشاعر أداة الاستثناء "إلّا" في شطر البيت الأول والثاني قصد استخدامها في غرض القصر دلالة وتعبيرا منه عن قوة ألمه وتأثره، فهو يبدي جانبه النفسي الداخلي في وصف مباشر يبين من خلاله أن عينيه أصبحتا مورد الماء، دلالة على كثرة الدموع بنار الشوق للوطن، فالتكرار بيّن تصريحا قويا للشاعر وتعبيرا دقيقا عن حالته النفسية، كما أنّ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 97.

***الملتخُّ**: الذي اشتدَّ سكره. لسان العرب (لخخ).

(2)المصدر نفسه، ص72.

(3)المصدر نفسه، ص85.

إيقاع التكرر بالاستثناء يضع ذهن المتلقي موضع المتيقن، من إخبار الشاعر بما يعتريه وما يخبر به الحصر الوارد حتى أنّ الماء كلّه لا يصدر إلاّ ما تطلقه عيناه من البكاء ثم ما النار إلا ما تلتهب في نفسه من الألم.

1-4- القيمة الجمالية والبعد الدلالي للتكرار:

اشتغل "ابن خميس" في ديوانه بشكل شامل على الجانب الصوتي، حيث حرص كل الحرص على إبراز أهمية بعض المقاطع والأبيات الصوتية واستنطاق الأبعاد التعبيرية والجمالية للفظة من خلال تكرار الحرف، وجعلها وسيلة إلى تلمس معنى العميق في أفكاره الشعرية التي جعلها عنوانا لوصف أحواله، وانطباعاته وتشخيص مختلف الأحداث والمواقف.

2-الجناس:

تعدّ هذه الظاهرة اللغوية من أهم القضايا الأسلوبية التي تنتج عن الاختيار المتقَن للكلمات، وفيها يتم تجاوز الأسلوب العادي الّذي يقتصر على محاولة إيصال الفكرة إلى المتلقي من قبل المخاطِب،كما أنَّ المخاطَب لا يقتنع بأي أسلوب، بل يسعى إلى تخيُر الأساليب اللغوية، والحكم عليها بالحسن أو القبح.

ويعد الجناس من أهم أبواب البديع، ويتمثّل دوره في جلب انتباه المتلقي "القارئ" بحيث يحدث في نفسه ميلا وانجذابا من شأنه أن يحدث اتصالا تاما بين الشاعر وبينه عبر واسطة النّص، وبتأثير هذه الفنية، فهو يعدُّ من مولدات الوظيفة الانتباهية التي يحرص على إبقاء التواصل[1]، فالجناس في مفهومه العام هو «أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلف»[2]،أي أنّه توافق شكلي بين الكلمتين الملفوظتين من الناحية الصوتية توافقا كليا أو جزئيا مع اختلاف دلالتيهما، إذن فالجناس يعتمد على عاملي التشابه في الوزن والصوت، وعلى الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملامح المعنى، وقد كثر هذا النوع في شعر ابن خميس، ومن أنواعه:

(1) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص159.

(2) مصطفى الصاوي الجويني، البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، 1993م، ص194.

2-1-الجناس التام:

-وهو أن «يتّفق في أنواع الحروف وفي أعدادها وهيئتها وفي ترتيبها»[1]، كقول "ابن خميس" في قصيدة "حنين إلى تلمسان"[2]:

دَعِينِـــي أَرِد مَـــاءَ دَمعِـي فَلَـمْ أُرِدْ بَعْدَ مَـائـكِ مَـــاءً قِــراحَـا
خَلتْ سَوَادِي رَبْـدَةَ الشَّعْرِ التـــي خَلَّــتْ كمَــا خَلّــى لَبِيـدًا أَربَـــد
هُــم خَوفُوا الدهر، وَهُم خَففُوا عَلَى بنِّي الدَّهر خُطـاه الثِقَال

يقع التجنيس بين الكلمات الآتية: (ماء – ماء)و(خَلت– خَلّت)،و(الدهر– الدهر) بيّن الجناس في البيت الأول: ماء–ماءك، دلت كلمة "ماء" الأولى على معنى الدموع والبكاء والأحزان و"ماء" الثانية على القرب والأنس، أما البيت الثاني وقع الجناس في كلمتي " خلت– خلت" فقد دلت الأولى على الظن والثانية أفادت معنى الذهاب، وأمّا البيت الثالث الدهر– الدهر، خصص الأولى لطول الزمن والحياة والثانية للرعية من الناس الذين عاشوا تحت حكم الحاكم الذين أشار إليهم ابن خميس بالمدح، وقد حقق فيهم المماثلة الصوتية،لأنّ التماثل تمّ بشكل كامل بين نوع الحروف، وعددها وترتيبها وشكلها، مما أضفى نغمة موسيقية تستأنس بها الأذن، وهذا الضرب من الجناس يسمى تاما.

وفي قوله أيضا[3]:

حَلت مُدامة وَصلِها وحَلت لَهم فإنْ انتشُوا فَبِحُلوهَا وَحَلالِهَا

والجناس في قوله: حلت– حلت، دلت الكلمة الأولى على الإتيان وأما الثانية فحلت لهم أي تحليها من غير تحريمها.

(1) بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص282.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص90.

(3)المصدر نفسه، ص62.

وفي كلّ الأمثلة الواردة كان نمط الجناس المستخدم تاما ومُماثلا أي أنّ معاني الكلمات التي حملت الجناس متشابهة وغير مختلفة، ودلالة ذلك لتبيين المعنى وتدقيق تصويره، وقد تكرر معه هذا الجناس في هذه القصيدة.

وقوله أيضا: [1]

وَإِذَا نَسِيتِ لَيَالِي العَهْدِ التِّي سَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيهَا تُذْكَرِ

والجناس التام فيه في كلمة: "تَذكر– تُذكر"، بين المعنى الأول على دلالة الخطاب المباشر تغزل بها مبينا بها وجه الطلب المتمثل في التأمل واسترجاع الذكريات الجميلة والعيش في لحظات السعادة التي تتطلع إليها نفسه، وأما "تذكر" أفاد بها المطاوعة والعودة السريعة متى طلبها المتذكر.

وقال في قصيدة: "بابن الحكيم أمنت صرف الرّدى"[2].

وَلَّى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ، لَمْ يَبْقَ لِي بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرْخِهِ مَا أفقِد

والجناس التام في قوله: "الشباب–الشباب"، جناس تام مماثل وقصد الشاعر بكلمة الشباب الأولى معنى زمن الفتوة والقوة والعطاء، وأما الكلمة الثانية فقد أشار بها إلى فترة الشيخوخة وعصر الضعف والهرم وطول الألم.

وقال في قصيدة"وبابن رشيد تعوّذت":[3]

يَمَانيةٌ زَارت يَمانِين فَأنثَنْ وَقَد جَدَّ فِيهَا الزَّهو وَاستَحكَم الزَّمخُ

فالجناس في قوله: "يمانية– يمانين" فقد دلت الكلمة الأولى على معنى الأصل والثانية على معنى الجنس المنتسب للأصل.

2-2-الجناس الناقص(غير التام):

هو«ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 111.

(2)المصدر نفسه، ص108.

(3)المصدر نفسه، ص106.

وترتيبها، وإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد»[1].

وهو أكثر أنواع الجناس ترددا في شعر ابن خميس، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة "حنين إلى تلمسان"[2]:

وكَمْ قائلٍ تَفْنَى غراما بِحُبِّهَا وقد أَخْلَقَتْ*منْهَا مِلاءٌ*وأَمْلاءٌ

وتتمثل صورة الجناس الناقص في قوله: "مِلا وأملاءُ" التي وردت في قافية البيت حيث كان له وقع قوي اختاره الشاعر بعناية بالغة في تبيين صورة معنى البيت المتمثل في شدة حبه لتلمسان، وازدياد تعلقه بها بعد طول غياب.

وقوله أيضا في قصيدة "عجبا لها"[3]:

أنسيبُ شِعْرِي رَقَّ مِثْلَ نَسيمِهَا فشَمُولُراحِكِ مِثْل رِيحِ شِمَالِهَا**

وتتمثل صورة الجناس الناقص في قوله: شمول = شمال، راح= ريح، فجمع فيه بين صورتين منه، فقد أراد بهما المماثلة والتشبيه بين صورة إحساس الشاعر وبين صورة المرأة المتحدث عنها.

وقال أيضا في قصيدة يطير فؤادي[4]:

فكم لِي عليهَا من غُدوّ وروْحةٍ تُساعِدُنِي فيهاَ المُنَى والمنائحُ

وصورة الجناس في قوله: "المنى–المنائح" التي وردت في قافية البيت الكاشفة لمشاعر الشاعر تجاه ذكرياته، وتبين قوة ذلك التأثير من خلال قوّة الإيقاع الذي رسم معالم الحياة الماضية المتعلقة بالحركة بين أمكنة المدينة وأحيائها.

---

(1)عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص205.

***أخلقت:** بليت. **المِلاء:** جمع ملاءة. **الأملاء:** جمع ملا وهو الأرض الواسعة . لسان العرب (خلق) و(ملأ).

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص63.

(3)المصدر نفسه، ص117.

****الشَّمولُ:** الخمر، لأنها تشمل العقل.

(4)المصدر نفسه، ص86.

وقوله في قصيدة" معاهد أنس"[1]:

فَكَـــمْ فِئةً مِـنّا ظَفَرْتُـم بِنَيْلِـهَا بأبْشارِهَا من حُجْنِ أظْفَارِكُمْ برْخُ*

الجناس في قوله: "أظفرتم– أظفاركم"،الذي يبين فيه معنى السّطوة، والبطش الذي وصف به العدو، وصور فيه طغيانه وفساده، كما أنّ إيقاعه يبيّن الحدث الأليم وهو حصار تلمسان.

وقوله كذلك[2]:

وأتَى المشيبُ يَزُورنِي مُتفقِداً والشَّيْبُ أبْغَـضَ زائـرٍ يتفقَدُ

يظهر الجناس الناقص في قوله: "المشيب– الشيب"، أفاد به دلالة تقدم السِّن وتغير أحواله وبداية ضعفه، وتعبه من أهوال الحياة، كما أن إيقاع الجناس يبين التركيز على الحدث.

وقوله أيضا[3]:

تَراجَع مِنْ دُنياكَ مَا أنتَ تاركٌ وَتسْألُهَا العُتْبَى* ومَا هِيَ فارِكُ*

يظهر الجناس الناقص في قوله: تارك– فارك"والذي أراد به النظر في التعامل مع الدنيا واليقظة والحذر منها.

من خلال قواعد وملاحظة شعر"ابن خميس التلمساني" نجد أنه يقيم بناء المعنى على أرضية استخدام المحسنات البديعية في جانب من جوانب الاستخدامات اللغوية والأدبية الفنية، فكل توظيف لهما إلا ويكون من ورائه إشارة إلى نوع المعنى في صورة من الصور،التي أقيمت على حسن الاختيار،والترتيب لصناعة المعنى ألتأثيري الذي يصف الظاهرة والإحساس حَقَّ وَصفِه، دون تعد في ذلك، أو نقصان، فالاستخدام الإيقاعي جاء تبعا وخدمة لتبيين صورة الاستخدام المعنوي الدلالي.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص99.

***البرخ**: قطع اللحم، وهنا يشبه أظفارهم بالسيوف.

(2)المصدر نفسه، ص108.

(3)المصدر نفسه، ص112.

***العُتْبَى**: الاسترضاء. **الفارك**: المرأة التي تكره زوجها. لسان العرب (عتب) و(فرك).

2-3-الجناس المحرف:وهو«ما اتّفق فيه ركنا الجناس أي لفظه في عدد الحروف، وترتيبها واختلافهما في الحركات فقط»[1]، ومن الأمثلة الواردة في شعره[2]:

دعْنِي أَشِمْ بالوهمِ أدنَى لُمْعَةٍ مِنْ ثَغْرِهَا، وأشُمُّ مِسْكةَ خالهَا

يتمثل الجناس المحرّف في قوله: "أَشِمْ وأشُمُّ"، فالكلمتان تتماثلان في الحروف وتختلفان في الحركة، وتؤديان معنى تصور الشاعر نفسه سائرا في الخيال الذي لمس به طيب فكرة لذة العبادة، وانتشاء لحظاتها الجميلة.

وقوله كذلك:[3]

عَلَى المُصْطَفى المُخْتارِ مني تحِيَّةٌ فتِلكَ الّتي أعتدّ يومُ حِساب

فتِلْكَ عتَــادِي أو ثنـــاءٌ أصُـوغهُ كَدرِّ سحابٍ أو كدُرِّ سِخـابِ*

جاء الجناس المحرف في قوله: كدرّ – كدَرِّ، فقد أراد به عدم نسيان التبرك بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ورجاء فضل الصلاة عليه، ونيل الثواب يوم القيامة في أسلوب يكشف جانبه الديني.

وقال أيضا[4]:

حلَّـتْ مُدامَــةُ وَصْلهَا وحلَتْ لَهـمُ فإنِ انتَشُــو فبِــحُلْوِهَا وحَلاَلِــها

فذكر كلمة حلّت بتشديد اللام وتخفيفها في حَلَتْ، حيث بين طعم الانتشاء بالحب الإلهي والتذوق من عشقه، ومرضاته.

وقال كذلك[5]:

فَطَرْفِي* عَلَى تِلكَ البَساتِين سَارحُ وطِرْفِي على تلكَ الميادِينِ جامحُ

---

(1)أبو طالب عسلي، نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجبل، بيروت، ط2، (د.ت)، ص89.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 117.

(3)المصدر نفسه، ص71.

***السِّخاب:** القلادة . محيط المحيط (سخب).

(4)المصدر نفسه، ص118.

(5)المصدر نفسه، ص86.

***الطرف بالفتح:** العين.

وصورة الجناس المحرف في قوله: طرْفِي– طِرْفَي،يبين فيها تأثره خيالا وحِسًّا وشوقا لبلده، وسرحان فكره بشكل دائم ومتكرر في التفكر الشدّيد لتلمسان، وأماكنها التي رسخت صورها في ذهنه، كما وجد الشاعر في أسلوب الجناس ضالته لنقل الحدث حيًا نابضا وتصويره بشكل جلي وتام.

2-4-جناس الاشتقاق:

ويسمّيه بعض البلاغيين الاقتضاب، «وهو أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة»[1]، ونجده في تعريف أخر يعني ما «جمع ركناه في أصل اشتقاقي واحد، فهو أضعف أنواع الجناس من حيث القيمة الفنية والطاقة الشعرية، لأن المعنى لا يتغير من أصله، وإنّما يتبدل شكل الكلمة الصّرفي فحسب»[2]، ومن نماذجه في ديوان الشاعر قوله[3]:

لَيَالِيَ لاَ أصْغِي إلى عَذْلِ عاذِلٍ كأنّ وُقُوعَ العذْلِ في أُذُنِي صَخُّ*

ورد الجناس المشتق في قوله: عذل – عاذل، فالكلمتان من جنس واحد، استخدمتا في تعزيز موسيقى النّص الشعري ومخادعة عقل السامع، التي أراد بهما التعبير عن مدى انطوائه على نفسه، وعدم انفتاحه على غيره، والاكتفاء بالسماع لآلامه فقط.

وقوله كذلك[4]:

وعِمّتهُم حَزْناً وسهْلاً فأصْبَحُوا ومرعَاهُمُ وَرْخٌ ومرْعِيهمُ ولْخُ**

الجناس المشتق في قوله: "مرعاهم–ومرعيهم"، الذي جاء به لصناعة المدح في حق ابن عبد الحكيم.

---

(1) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج7، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د.ط) 1955م،ص90.

(2) مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية – مقاربة جمالية–، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2015م، ص 190.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص96.

*صخ الصوت الأذن: أصمها

(4)المصدر نفسه، ص 105.

ورخ: كثير العشب ملتفه، **الولخ: ضربه بباطن كفه

وقال كذلك[1]:

شُغِلُوا بِدُنْياهم، أما شَغَلَتْهُمْ عنِّي فكم ضيّعت من أشْغَالِهَا

فالجناس المشتق في قوله: شُغِلُو–شغلتهم– أشغالها، ودلالة توظيف هذا النمط من الجناس هو لغرض تبيين مواقف قومه، ووصف سلوكهم المشين معه وما ألحقوا به من أذى.

2-5-الجناس المُصحّف:

وهو «أن تكون النُّقط فرقًا بين الكلمتين»[2]، أي أن يكون عدد الحروف متماثل والاختلاف في النقط فقط، وقد ورد هذا النمط في شعره بصور قليلة متفرقة على بعض قصائد الديوان، وبمقاصد دلالية مختلفة ومن ذلك قوله[3]:

سعَيْتُم بنِي يغمور في شَتِّ شمْلِنَا فما تَجْرُكُم ربح ولا عيشُنَا رَبْخُ*

والجناس المصحّف وارد في قوله: "ربح–ربخ"، فالكلمتان تتماثلان في الحروف وتختلفان في اللفظ، وقد بين بهذا الاستخدام عدم تأثير سلوك، ومواقف بني يغمور على حياة الشاعر ومن ناصرهم.

وقوله كذلك[4]:

إذاَ ما فَتَى مِنهُم تصدَّى لغَايةٍ تأخَّرَ منْ يَنْحُو وأقْصرَّ منْ ينْخُو

نَزُورهُمُ حِذًا نِحافًا فنَنْثَنِي وَأجمَالنَا دُلْحٌ وأبدانُنا دُلْخُ*

دَعُوهَا تَهَادَى في مُلاءة حُسْنِها فَفِي نفسِهَا من مدْحِ أمْلاكِهَا مَدْخُ

الجناس في قوله: (ينحُو – ينخُو) الذي جاء به للدلالة على الفخر، وأما(مدح–مدخُ) أرادبه الفخر على أعدائه وحساده بقصيدته الخائية، وأما الجناس المتمثل في كلمتي

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص120.

(2)إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص 508.

(3)المصدر نفسه، ص98.

***الربخ**: الوقوع في الشدة. لسان العرب (ربخ).

(4)المصدر نفسه، ص ص 102– 106.

***الحذُّ**: جمع أخذّ وهو الضامر، و **دُلحٌ**: جمع دلوح وهو المتثاقل لنقل حمله. **الدُّلخُ**: جمع دلوخ وهو السمين. لسان العرب(حذذ) و(دلح) و(دلخ).

(دُلْح – دُلْخَ) فقد أراد به دلالة على الوصف.

هذه الأنماط من الجناس أضفت على القول الشعري إيقاعا موسيقيا متناغمًا يجذب ذهن السامع وحضوره في القصيدة، ليُعمل فكره في معرفة ألفاظ ومعاني هذه الأبيات، وقد حرص الشاعر "ابن خميس التلمساني" جهده لاستحضار طريقة بناء القدماء والسير على منهجهم، بتوظيف معالم الإيقاع ومركباته لخلق توازن داخلي، وخارجي يعمل على إحضار المتلقي وربطه بالنص، وبالتزامن مع هذا يعمل كصفة لإبراز المعاني، وتقديمها محمولة على نسق تستحبه أذن السامع، وينفتح له الذهن.

2-6- جمالية الجناس:

تتضمن ظاهرة الجناس حسًا موسيقيًا ينتج عن التكرار، وإن فهم البنية اللفظية التي يظهر الجناس على مستواها الخارجي، والمتمثل في شكل المفردات والحروف والحركات وعلى المستوى الداخلي حيث تظهر الأصوات المتكررة، وتجاورها والمعاني المقصودة لعامل مهم في إبراز التوافق اللفظي والتباين المعنوي «إذا كانت الملاحظات البلاغية التي تخصّ محسنات في نص من النصوص يعد ظاهرة أسلوبية تخص طبيعة النص، وهي بلا شك لها علاقة بالمبدع الذي ألحَّ على استخدام هذه الصّيغ التعبيرية، ولابد للدّارس من رصدها وتحليلها أسلوبيا»[1].

فالشاعر"ابن خميس" قد استعان بالمحسّن البديعي"الجناس" لتحقيق غايات دلالية ونغمية طربية، وظفت دعما للإيقاع ومشاركة في صناعة الدلالة، وقد نجد في الألفاظ ما يعذب ويلذ من غير اجتلاب، فجاءت أشعاره وقد استوفت عناصر الجمال الفنية، والذوقية والأثر العميق.

ويشير ذلك إلى حواسه التي التقطت البيان الجمالي الخطابي من حركة ونشاط، ووفق موقعه من ذاك السياق، ولمدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة، إلا أن خاصية

(1) ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2010م، ص73.

الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزِل عن المعنى[1].

3-التصريع:

يعتبر التصريع سمةً بارزة في الشعر القديم، ومن مكونات القافية الداخلية التي توخاها كثير من القدماء المجدين من الفحول وغيرهم من المحدثين، «وإن برز فيه القدماء على المحدثين فأكثروا وأجادوا»[2]، ويتجلّى التّصريع في الظاهرة المكرّرة في قصائد الشاعر التزاما عندما يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وإعرابه[3]، وهذا يعني أنّه يرتبط بالقافية، فإنّك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها، وقد وضعه العلماء ضمن المحسّنات البديعية اللفظية.

وفي تعريف آخر هو«ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه،وتزيد بزيادته(...)وكل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مصرع(...)،والتقفية أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة (...)وكل ما لم يختلف عروض بيته الشطر الأول، والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة»[4]، أي أنّ الشاعر يجعل من قافية العجز نفسها قافية الصدر في البيت.

فإنّ الإتيان بالتصريع في افتتاحيات القصائد محمود لأنه أول ما يتلقفه المتلقي من القصيدة،لذلك نجده يعْذُبُ ويحلو كلما جاءت المطالع مصرّعة، وتقل تلك العذوبة كلما غادرها، كما أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح»[5].

---

(1) ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، منشورات دار القلم العربي، حلب ط1، 1997 م،ص 302.

(2) محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان المغرب، (د.ط)، 2010م، ص 174.

(3) ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2000م ص578.

(4) أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى ق 5ه، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1 1993م، ص 182.

(5)ابن رشيق، العمدة، ج1، 177.

وقد كثر استغلال هذا النوع من القافية الداخلية في الشعر، استغلالا كوّن مع القافية النهائية انسجاما عجيبا في توالي المقاطع، محقّقا بذلك التّعادُل الموسيقي الهَنْدسي داخل البيت ثم من خلاله داخل القصيدة، بحيث نجدهم يعمدون إلى خلق موسيقى عروضية داخلية في القصيدة داخل موسيقية البحر العامة، مما ينتج عنه خلق تقفية موسيقية داخلية تتساوى فيها البنية العروضية والجملة الشعرية.والجدول الآتي يوضح استخدامات الشاعر للتصريع في ديوانه، وقد تم حصرها كما هي مبينة مع إبداء وتوضيح البيت المصرع ومصراعيه:

رقم الصفحة	المطلع المصرع	الكلمات	نوع التصريع	الحرف المتماثل	خصائصه
62	سَلِ الرِّيحُ إنْ لم تُسعِدِ السُفنُ أنواءُ فعندَ صبّاهَا مِن تِلمسَان أنبَاءُ	أنواء = أنباء	كامل	الهمزة	حلقي،مجهور، انفجاري
72	كبتَ العِدا أنغامُك البغتُ فلِي الهَنَاءُ وللعِدا الكَبتُ	البغت= الكبت	كامل	التاء	لثوي ،شديد، مهموس انفجاري
78	طَرقتْك وهنًا أختُ ءال علاجِ وَالرَّكبُ بين دَكَادكٍ وحِراجِ	علاج = حراج	ناقص	الجيم	انفجاري،احتكاكي مجهور
85	تِلمسَانُ جَادتكِ السِّحابُ الدَّوالحُ وَأرسَتْ بواديكَ الرِّيَاحُ اللواقِحُ	الدوالح= اللواقح	ناقص	الحاء	رخو، مهموس، حلقي
89	أطَار فُؤادِي برقٌ ألاحَا فمَا (هزَّ) بعدُ لِوكْرٍ جَناحَا	ألاحا = جناحا	ناقص	الحاء	رخو /مهموس
107	إنْ كنتَ تجهلُ أنّني لا أرقدُ فَاسْأل يُخبركَ السُّهَى وَالفَرقدُ	أرقد = الفرقد	ناقص	الدال	أسناني، لثوي، انفجاري شديد، مجهور، مرقق
110	نَظرتُ إليكَ بمثلِ عَينِي جُؤذرٍ وَتبسَمتْ عنْ مثلِ سِمطي جَوهرِ	جؤذر = جوهر	ناقص	الراء	لثوي، متوسط، مجهور تكراري
112	تَراجعْ مِن دُنيَاكَ مَا أنتَ تاركُ وَتسألُهَا العُتبى ومَا هِي فَاركُ	تارك = فارك	كامل	الكاف	شديد،مهموس، انفجاري
114	أرَّقَ عَينِي بَارقٌ مِنْ أثَالْ كَأنَّه فِي جُنحِ لِيلْ ذُبالْ	أثال = ذبال	ناقص	اللام	لثوي، متوسط، مجهور
117	عجباً لها، أيذوقُ طعم وصَالهَا مَن ليسَ يأملُ أنّ يمرَ ببَالهَا؟	وصالها = ببالها	ناقص	الهاء	مهموس،مرقق، مستفال منفتح
135	مشوقٌ زارَ رُبعكَ يأمامَا محَا آثار دِمنتهَا التثامَا	يأماما = التثاما	ناقص	الميم	شفوي، متوسط، مجهور أنفي
137	سَحَّتْ بسَاحِكَ يَا مَحلُّ الأدمُعِ وتَضرّمتْ أسفاً عليكَ الأضْلعُ	الأدمع = الأضلع	كامل	العين	حلقي، مجهور
142	أحييت رمَّةَ ميت مرموسِ ورددتُ جدَّة عمرهْ المَلبوس	مرموس =الملبوس	ناقص	السين	رخو، مهموس، صفيري مرقق

جدول يمثل التصريع وخصائصه في شعر ابن خميس–

ومن خلال الجدول يتضح لنا أن الشاعر استخدم التصريع تبعًا لما يتطلبه النّص وحالته الشعورية من ألوان تضفي موسيقى شعرية على البيت، لتؤثر في المتلقي الذي يرتاح للقصيدة من بدايتها، وإشارة منه على تمسكه بالإيقاع العربي الأصيل.

فالشاعر أدرك أهمية التصريع في تحديد القافية، حيث نلمس ذلك في ديوانه، ونذكر منه قصيدة "أبيات متفرقة"[1]:

أحييت رمَّةَ ميّت مرمـــوس وَرددت جِـدَّة عمره الملبـُوسِ

فقد اتّكأ الشاعر على اللفظتين (مرموس، الملبوس) اللتين تشتركان دلاليا، وتتماثلان صوتيا، من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة التي آلت إلى أفضلية هذا اللون البديعي وما يمكن أن توحي به تلك الأبيات مما ذكر وما لم يذكر، وهو بإيقاع هذا الطرب والرنين واختيار ذاك المعنى القريب والبعيد، يحقق صورة التفاعل أي تفاعل الإيقاع والمعنى المشار إليهما، ويقوي ذلك ويدعمه التقابل بين الشطرين.

ويقول أيضا[2]:

تِلمسَانُ جادَتْكَ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ وأَرْسَت بوَادِيكَ الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ

يمكن اعتبار التصريع أحد مظاهره الشائعة، وهذه الكثرة تستدعي القول بأنه كان يدرك سر جودة الشعر، وكان على علم برأي جهابذة النقاد فيه، حين اعتبروه دليل قدرة الشاعر وسعة فصاحته واقتدار بلاغته[3]، ورأوه ضروريا في «شعر المطبوعين المجدين،ووجوده في أوّل القصيدة علامة مميزة يفهم منها قبل تمام البيت روي القصيدة، وقافيتها كما له في أوائل القصائد طلاوة، وموقعا من النفس استدلالا به على قافيتها».[4]

ولعّل انسياق الأندلسيين في شعرهم وراء ظاهرة جمالية إيقاعية كالتصريع أمر قد لا يكون غريبا، بل يمكن أن يتحقّق من «خلاله بعض نواحي الجمال القائمة في محيطهم

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص142.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3) ينظر: قاسم الحسيني، الرؤية النقدية في الإبداع الشعري الأندلسي، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2016م، ص170.

(4) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص 228.

الطبيعي»[1]، فحين نتأمل ديوانه لا نستطيع وضع اليد على قصيدة غير مصرعة إلا بعد جهد، وحتى في حالة وجودها قد لا تكون هي القصيدة الأصل.

وقد بدا أثر هذا الشكل الإيقاعي واضحا في توجيه المعاني ضمن الأغراض دالا على التشابك القائم بين القيم الصوتية، والقيم المعنوية للشعر يصعب الفصل بينهما إلا لمقتضيات منهجية، وكل ذلك أكسب القصيدة الأندلسية*بجميع ما احتوته من فنون جمالا لافتا وخصوصيات متميزة.

4-الطباق والمقابلة:

4-1-**الطباق:** هو المطابقة، ويقصد به أهل البديع «بأنّه أن تجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل، كالليل والنهار، والسواد والبياض، وأن تجمع بين المتضادين فلا تجيء باسم مع فعل ولا فعل مع اسم»[2]، ويتّخذ شكلين[3]:

4-1-1الشكل الأولطباق التجاور: «ويعني تتابع لفظي الطباق بفاصل حرفي فقط كالواو، أو الباء ومجرورها، ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق ويعطي هذا النوع معنى المشاركة.

4-1-2-الشكل الثاني طباق التباعد: ويعني وجود فاصل لفظي تركيبي بين لفظي الطباق ويعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظ الطباق.

4-2-المقابلة:

هو أن« يضع مؤلف الكلام معاني يريد التوفيق بين بعضها، وبعض المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، والأصل في هذه المناسبة فإنّ لها

(1) قاسم الحسيني،الرؤية النقدية في الإبداع الشعري الأندلسي، ص171.

*إن شعر ابن خميس التلمساني ذو صبغة مغربية قائمة على تقليد المشارقة، فلم ينظم على نهج الأندلسيين، ولم يثبت عنه ذلك في ديوانه بالرغم من مكثه بقية حياته في الأندلس، وإن ما اشترك فيه شعره معهم هو غرض الوصف الذي يتناسب والطبيعة المتشابهة والمخالفة لطبيعة المشارقة، ثم إنّ عبقريته اقتصر استعمالها في إبراز ولعه، وشوقه لوطنه والبكاء من ألم الهجر وبعضا من المدح والفخر.

(2) شهاب الدين النويري، نهاية الأرب، ج8، ص101.

(3)راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م، ص ص 94-95.

تأثيرا قويا في الحسن»[1]،والجدول التالي يمثّل المحسّنات البديعية الموجود في الديوان من طباق ومقابلة مع ذكر دلالاتها:

الرقم	البيــت	كلمة الطباق	نوعه وشكله	دلالته على الشاعر
64	وَكَمْ أرجَفُوا غيظًا بهَا ثُم أرجأوا* فيكذبُ أرجَافٌ ويصْدقُ أرجَاءُ	يكذب≠يصدق	تباعد	دلّ الطباق على الجوانب المتناقضة في الحياة الّتي صادفت الشاعر، وعلق عليها برأيه.
66	وبَوأنّي مِن هضَبة المَجدِ تلعَةً يُناجِي السُّها منْها صُعودٌ وَطأطَاءُ	صعود ≠ طأطأ	تجاور–	طباق بيّن من خلاله المنزلة الّتي تبوّأها.
66	سراع لمَّا يُرجى مِن الخَيرِ عِندهُم وَمنِ كُل مَا يخشى مِن الشر أبراءُ	الخير≠ الشر	تباعد–	دلّ على صفات الإخوان الّذين وجدهم معه.
69	تَراءتْ لِجساسٍ مخيلةَ فرصَة* تَأتتْ لهُ فِي جيئةٍ وذهابِ فجَاء بِها شَوهاءَ تنذرُ قومَها** بتشييدِ أرجامٍ وهَدم قبابِ	جيئة≠ ذهاب تشييد≠ هدم	تجاور تباعد	–طباق أراد به الشاعر الإخبار بأحوال الأسلاف وما جرى معهم من أحداث للدلالة على نصيحته المقدمة. –طباق غايته الإخبار عن وقوع الحرب.
70	إليكُمْ بنِّي الدنيَا نَصِيحةُمشْفقٍ* عَليكم بَصير بالأمُورِ نِقابِ	إليكم≠ عليكم	تباعد	دلالة على النصح والترشيد
72	لَولاكَ لَم يوصَل بنَاجية***وخد ولَم يُقطع بهَا دشْتُ	يوصل ≠ يقطع	تباعد	طباق بيّن صورة المدح الّتي اعتمدها الشاعر في حق الخليفة.
72	لولاكَ لم يطلعْ بهَا نشزٌ *** منهُ ولَم يهبَط بهَا خَبتُ	يطلع ≠ يهبط	تباعد	طباق بيّن به الشاعر فضائل الحاكم.
75	عمَّ الوَرى جُودا وَفضْلُ غنَى***حتَّى تسَاوى العد والغلتَ	العد ≠ الغلت	تجاور	دلالة على المدح.
75	وَهمِي عَلى عالٍ وَمنخفِض فَوق لا، ولا تَحتُ	عال≠ منخفض فوق≠ تحت	تجاور	دلت هذه المقابلة على تبيين صورة المدح.
76	حتَّى كأنّ شمسَ الضُّحى قَمرٌ وكأنَّ ضوءَ شُعاعها فَختُ	شمس ≠ قمر	تباعد	طباق في سياق إثبات صورة الفخر الّذي جاء به في شخصية الحاكم.
79	لامِثْل ليلاتٍ مَضينَ سَريعة بردت حَرارةُ قلبِي المُهتاجِ	برد ≠ حرارة	تجاور	طباق بيّن فيه الشاعر هدوء نفسه في كنف جوار الحاكم وتخفيف لوعة الهجر.
87	وإنْ أنسَ لا أنْسَ الوريطَ وَوقفةً**أنَافحُ فيهَا روضَة وأنَاوحُ	أنس≠ لا أنس	تجاور	دلالته العهد والبقاء عليه.
81	مَا منهُم إلاّ أغرُ مبَارك ** مِصبَاحُ ليلٍ أو صَباحُ عِجاجِ	ليل≠ صباح	تجاور	طباق بيّن صورة المدح في حق سلالة الحاكم.
86	وَتقتلهُم فيهَا عيونٌ نواظرُ وَتبكيهُمْ منهَا عيونٌ نَواضحُ	نواظر ≠ نواضح	تباعد	دلالة على الوصف اشتياقا لوطنه من خلال ذكر الأماكن وصورها.
99	كأنكم مِن خَلفهَا وَأمَامِها** أسُودُ غياضٍ وهِي مَا بينكُم أرخُ كأنّ تحتهَا من شِدة القَلقِ القطَا* وَمنْ فوقِها مِن شِدة الحَذر الفتخُ	خلفها≠ أمامها تحتها≠ فوقها	تجاور تباعد	دلالته الوصف والإخبار عن البطش. دلالته الوصف للبطش والتأثير على الآخر.
102	إذَا مَا فتًى منْهم تَصدَّى لِغايةٍ *تَأخَّرَ مَن يَنْحُو وأقصرَ منْ يَنحُو	ينحو ≠ ينخو	تباعد	دلالة على الفخر.

(1) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982م، ص267.

107	لا تعجَبنَّ لِعزمتِي وَتثبُطِي فَالشَّوقُ ينهضُ والزَّمانةُ تُقعَدُ	ينهض ≠تقعد	تباعد	دلالته وصف الحالة الّتي آل إليها من الكبر والعجز
111	منَحتُك مَا مَنعتُكَ يقظَانًا فلَم** تخلف مواعدها ولَم تتَغيرِ وإذَا نسيتِ ليَالي العَهد التِي** سَلفتْ لنَا فتذكريهَا تَذكرِ	منحتك≠منعتك نسيت ≠تذكر	تجاور تباعد	دلالته الوصف في الغزل. دلالته الطلب في مقام الغزل.
112	تَظاهَر بالسّلوانِ عنْهَا تجمُلا ** فقلْبكَ مَحزونٌ وَثَغرُكَ ضَاحكُ	محزون≠ ضاحك	تباعد	– دلالته النصح.
114	عذرًا للوامِي ولا عذرَا لِي ** فزلةُ العَالم مَا إن تُقالْ قُم نطرُد الهَم بمشْمولةٍ** تقصر الليل إذَا الليلُ طالْ	عذرا≠ لا عذرا تقتصر ≠طال	تباعد تباعد	طباق أراد به إبراز صورة شوقه وتعلّقه بالوطن. –دلالته الإخبار عن تذمره من طول الليالي عليه لكثرة شوقة.
115	فالعيش نوم والردى يقظة** والمرءُ ما بينهما كالخيالْ من عاذري؟ والكل لي عاذلٌ** من حسنِ الوجهِ قبيحِ الفعالْ	نوم ≠ يقظة حسن ≠ قبيح	تباعد تباعد	–دلالته النفسية غير المرتاحة. –دلالته وصف الخصوم.
115	كأنّ فَار المسلك مَفتوتةٌ ** فيها إذَا هبتْ صِبا أو شمالِ	صبا ≠ شمال	تجاور	دلالة الوصف.
117	وَسوادُ طُرتهِ كَجُنحِ ظَلامهَا**وبياضٌ غرتْه كَضوءِ هِلالهَا	سواد≠ بياض ظلام ≠ضوء	تباعد تباعد	–دلالة على الوصف الّذي تغزّل به الشاعر.
117	أسرى ففطرها وعطل شهبها** يَأبَى شَذا المِعطارِ مِنْ مِعطالِهَا	أسرى ≠عطل	تجاور	دلالة على الوصف في صورة الغزل.
120 121	فصَلاحُها بِفَسادِها وَنعيمُها بِعذابِها وَرشَادُهَا بِضَلالهَا وعَقيلةُ الأمواتِ وَالأحياءِ نبت الأذواء والأقيال	صلاح≠فساد النعيم≠ العذاب رشاد≠ضلال الأموات≠الأحياء	تجاور تجاور إيجابي	–دلالته النصح والإرشاد. –دلالته الفخر.
140	الجُور مِنْه إذَا استمرَ طَبيعَةٌ*** وَالعَدلُ منْه إذَا استقَامَ تُطبعُ	الجور≠ العدل	تباعد	دلالة على المدح.
141	فَعسَاكَ تُتقعُ غِلةً بك إنَّها بِجحيمِ مَا أسْبَلتهُ لا تُتقَعُ	تنقع≠ لا تنقع	تباعد	دلالته التّرجي يقوم مثل هذا النوع من الأساليب على مقابلة اللفظ المثبت باللفظ المنفي، ويظهر دوره في تقوية معنى البيت والإفصاح عن معناه فضلا عن التكرار الّذي يجسده.

جدول يوضح كُلًّا من الطباق والمقابلة وأثرهما الدلالي

الملاحظ عن شعر "ابن خميس" في ديوانه هو طغيان وغلبة عنصر المحسّن البديعي المتمثل في الطباق بنسبة كبيرة وبشكل مكثّف تليه المقابلة، ومن طبيعة شعريته التزامه طريقة التأليف على مذهب القدماء، وعدم الخروج عن تعاليم الصناعة الشعرية المشرقية الوافدة إلى المغرب القائمة على الأوزان والقافية،مع أن استخدام الطباق كان في غير تكلف، فالشاعر بطبعه بعيد عن هذا النمط من الكتابة الشعرية.

كشف الطباق الأوجه المتناقضة في الحياة وأشيائها، من حياة ≠موت، وليل≠ نهار وظلمة ≠نور، وبياض≠سواد، وفرح≠حزن، وغيرها(...) من الثنائيات التي تعمق شعور المتلقي وإحساسه بمّا يعرض عليه من خلال اللّغة التي لا يقل ما يستوفي منها من إمتاع عما يراد بها من إبلاغ، وأما المقابلة فقد كانت وظيفتها تقوية الدلالة في السياق الذي استخدمت فيه، لتعطي للمعنى جلاء، ووضوحا متميزا يظهر من خلال إعمال عقل المتلقي في تلمس ذلك المعنى المتولد من كلمتين مختلفتين.

4-3- القيمة الجمالية للطباق والمقابلة:

تكمن القيمة الجمالية الأسلوبية للطباق والمقابلة في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة وكسر العادة، بأن يأتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد ممّا يخلق نوعا من التوتر والنشاط فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال[1].

ويعتبر ديوانه الشعري في مجمله تفسيرا وتصويرا لمراحل الحياة التي مرّ بها والمواقف التي صادفها وخلاصة منها، وأهم المحطات التي رفعت من مكانته ليبين للقارئ عن كثب أهم مميزاته، فاتسمت نصوصه بالشوق والحنين إلى تلمسان والمدح والثناء لخلفاء الدولة الأندلسية الذين لجأ إليهم، وتصوير حالات الانقلاب عليه وصور طرده ومتابعته، فضلا عن ذكر وقفات الغزل الأسطوري الذي أراد أن يجلو به صفة الكدر عن نفسه، ومجالسة الندماء لا لغرض المنادمة وإنّما لتقديم المناصحة والترشيد باعتبار امتلاكه لنفسية متشبّعة بالقيم الأخلاقية الإسلامية، والنزعة الصوفية التي طالما استثمرها في الصبر والتحمل، والترشيد فكان لزاما عليه أن يستخدم صور الطباق مع ما تملكه من ملكة لغوية، وأسلوبية قصد تحقيق صفة البلاغة والإقناع اللغوي.

(1)ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص147.

كما أشار إليها "برند شبلنر" في قوله: «من الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال وهما الانسجام والاختلاف»[1]،فالطباق والمقابلة هما وجه من أوجه التناسب الصوتي الدلالي، التي تقوم عليها كثير من ألوان البديع وتكتسب منها قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية.

وتكمن الغاية من استخدام الشاعر لأسلوب الطباق في إدارة التنويع في التعابير وإيراد الوحدات على نحو من الحرية والتنسيق، فهي ظاهرة تعتمد على التقابل اللفظي، أما المقابلة فهي في باب الكلام في المعاني المفردة،وتعتبر أهم الوسائل اللغوية الأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقا في رسم معالم رسالته الخطابية.

5-التصدير:

يعتبر التصدير أحد أهم الأشكال الإيقاعية التي وظفها "ابن خميس" في صناعة شعره ويشكل ظاهرة أسلوبية بارزة، وعرفه" ابن رشيق" بقوله التصدير هو: «أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهَةً*، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيد مائية* وطلاوة»[2]، ويأخذ التصدير عدة أشكال منها:

5-1-الشكل الأول:وهو «أن يقع أحد اللفظين في أخر البيت، والآخر في مصدر مصراع الأول»[3].

(ـــــــــ)ـــــــــــــ ، ـــــــــــــــــــ(ـــــــ).

يقول الشاعر :

وأهـدِي إليهـا كُـل يـومٍ تَحيـة وَفَـي رَد إهْـدَاء التحيـة **إهْـداءُ**[4]

(1) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ط)،(د.ت)،ص117.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 5.

* **مائية الشعر:** حسنه

(3)أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 386.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 62.

شُغْلُـوا بِدنْيَـاهُم أمَّـا شَغَلتهُـم عَني فَكَم ضَيعـت مِنْ **أَشْغالِهَـا**[1]

أَبَاحُـوا حِمَـــايَ وَكَــمْ مَــرةً حَميتُ حِمَى عِرضِهُم أنْ **يُبَاحَـا**[2]

تكونت بنية التصدير في هذه الأبيات من الدوال (أُهدي، إهداء)،والبيت الثاني(شغلوا أشغالها)،والبيت الثالث(أباحوا، يباحا) وقد ساهم هذا اللون في إضفاء جمال خاص وخالص،كما أن له إيقاعا صادق الأثر بين التأثير تشعره به الأذن ويمسه الحس فلا تستهجنه النفس فيأتي الشاعر في مطلع البيت ومقطعة، وكأنّ الشاعر يقرع به أذن المتلقي أولا، ثم يعود فيقرعها ثانيا في محاولة منه للتنبيه على أهمية اللفظ في الموقعين وهذا لون من التوقيع جميل، وقد يأتي تامًّا أو ناقصا فالأبيات هنا تمثّل وِحدة مستويةَ الأَطراف، إذ ينغلق كل بيت على نقطتي بداية ونهاية محدثين صوتا ممّا يفعم موسيقى البيت، وتتجلّى دلالته وتجري جريان البيت دون تكلف، فهو عنصر هام من عناصر الإثارة شريطة توفّر الانسجام في لغة التواصل، فهو استهلال نفسي خاص يوازي الاستهلال الإيقاعي ويتلاقح معه تلاقحا واعيا تحقيقا للإمتاع، وهذا ما سار عليه شاعرنا الكبير.

5-2- الشكل الثاني:

ـــــــــــــــــــ(ـــــــ) ،-ـــــــــــــــــــ(ـــــــ).

فالتصدير في قول ابن رشيق هو: «ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول»[3]، أي نهاية الشطرين في لون من الارتفاع بموسيقى الداخل في مقابل موسيقى الخارج كما تجسد ذلك في قول الشاعر:[4]

بِحقِكُمَـا كُفَّـا المَـلامَ وَ**سَامِحـا** فَمَا الخِلُّ كُلُّ الخِلِّ إلا **المُسَامِحُ**

لئِـنْ كُنتَ مَـلآنًا بِدَمعِي **طَافِحًـا** فـإنّـي سَكـرَانٌ بِحُبـكَ **طَـافِـحُ**

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص117.

(2)المصدر نفسه، ص 90.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 6.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 85.

وَأتَـى المَشِيبُ يزُورُنِـي **مُـتَفَقِّدًا** وَالـشَّيْـبُ أبْغَضُ زَائِـرٍ **يَتَفَقَّـــدُ**[1]

بلغتْ بِهرْمـسَ غَايَـةً **مَـانالَهَـا** أحَـدٌ، وَنَـاءَ لهَـا لِبُعْـدِ **مَنَالِهَا**[2]

بَطلَـتْ حَقيقَتُـها وَحَالتْ **حَالُـهُ** فِيمَـا يُعبِّـرُ عَـنْ حَقيقَةِ **حَالِهَـا**

شُغِلـوا بِدنياهُـم، أمَـا **شَغلتْهُـم** عَنِّي فَكمْ ضَيَّعْـتُ مِنْ **أشْغَالِهَا**

وَحَللْتُ مِنْ أرضِ الريَاضَة **أربَعًا** نفسِـي الفدا لَهَـا وَهـذِي **الأربـعُ**[3]

لله أنـت مُـذَاعَـة **أوْدَعْـتُـهَا** مِن كُلِّ سِـرٍّ بِالضَّمَائِرِ **يُـودَعُ**

وهذا اللون من التصدير يشكل قافية داخلية في مقابل القافية الخارجية، مما يجعل له حضورا إيقاعيا غير خاف، خاصة أنه يقوم على ترديد نفس البنية تقريبا كما وصوتا مما يجعله مدخلا أوليا للقافية، ومعظم ما جاء في شعر ابن خميس على هذا الشكل إنّما صدر عن فطرة ذات شاعرة، فبعد عنه التكلف، ونتج عنه تناغم صوتي وموسيقي متلاقح ارتضى لنفسه موقعين عروضيين بديعي المستوى شديدي الوقع،وقد أفاد به تنبيه القارئ بالحدث النفسي أو الصفة الناجمة واستحضار عقله مع وقع جرس الإيقاع.

5-3-الشكل الثالث: هو ما «وافقت آخر كلمة من البيت بعض ما فيه، وغالبا ما يأخذ هذا الشكل»[4]:

ـــــــــــــــــــــــــــ،(ـــــــــــ)ـــــــــــ(ـــــــــ).

وهذا اللون يختص بالعجز إذ يمثل العجز بمفرده وحدة منغلقة، ومنه قول الشاعر:

رَحَلـــتَ لَـهـَا أيتمـا رِحلَـةٍ **كَسحـت** المَعَـارف فِيهَا **اكتسَاحَـا**[5]

وأبلَـغُ مِنـــكَ تَأريقًـــا لِجفنِـي **كَـلَامٌ** أثخَـــنَ الأحْشَـا **كَـــلَامَا**[6]

(1)عبد الوهاب المنصوري، المنتخب النفيس، ص 108.

(2) المصدر نفسه، ص ص 115-120.

(3)المصدر نفسه، ص ص 140_141.

(4) ابن المعتز عبد الله، البديع، تح: اغناطيوس، اكراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص 47.

(5)عبد الوهاب المنصوري، المصدر السابق، ص 94.

(6)المصدر نفسه، ص 135.

خِلّـيَّ لو م تسعــدانيَ فِي البُكَا **لَقَطَعْـتُ** مِـنْ حبليكُمَـا **مَا يُقطَــعُ**[1]

يعتبر هذا اللون من التصدير أساسا التوقيع، والجمال، مما يستدعي ضيق المساحة بين المقدارين المتلاحقين وأعطى هذا التجانس حضورا رائع التأثير، وخاصة أنَّ ابن خميس يملك اللغة امتلاك البصير الواعي، فيوجه جواد خياله التوقيعي كيفما شاء فالشاعر باستخدام التصدير دلالة تنويع الموسيقى، خاصة وأنّها تقرع أذن المتلقي لتعطيه اهتماما بمجرى دلالة الإيقاع.

وقد اعترض ابن الأصبع على لون ابن المعتزّ محتجًّا بأنَ ذلك لا يتماشى مع كلمة التصدير التي تعني وجود الكلمة الأولى في صدر البيت فقال: فإنَّهَا لو كانت في العجز لم يسم تصديرا، لأنَّ اشتقاق التصدير من صدر البيت فلابد من زيادة قيد في التَّعريف يُسَلمُ به من الدخل بحيث يقول: بعض كلمات البيت في أي موضع كانت من حشو صدره [2]، ويكون شكله: ـــــ (ـــــ) ـــــ ، ـــــــــــ (ـــــ)

وقد وقع الشكلان في شعر ابن خميس بكثرة، مما أفعم إيقاع شعره بلون من الموسيقى رهيف الوقع، جميل الأداء، فجاء من إبداعه قوله:[3]

وَإن **نَابَ** خَطبٌ أو تَفاقَـمَ مُعْضِلٌ تَلَقَّـاهُ منْـهُمْ كُـلُّ أصْيَـد **نَـابِ**

لا تَحْسَبَــنَّ **الْبَخْـتَ** نيْـلَ غنــى نَيل الرِّضَـا مِنْـهُ هُـوَ **البَخْتُ**[4]

وَهَلْ ذَلِكَ الظّبيُ **النَّصَاحِيُّ** للذِي يَقْطعُ مِـنْ قَلبِي بِعَينَيْـهِ **نَاصِحُ**[5]

تُـؤمِلُ بَعْـدَ **التَّرْكِ** رَجْعَ وِدادِهَـا وَشــرُّ وِدَادٍ مَـا تـودُّ **التـرَائِـكُ**[6]

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 140.

(2) ينظر: محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 121.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 68.

***الأصيد**: المائل العنق زهوًا وكبرًا . المتكبر المزهو بنفسه، لسان العرب (صيد).

(4)المصدر نفسه،ص 73.

(5)المصدر نفسه،ص 88.

(6)المصدر نفسه، ص 112.

لا شَيءَ **أبْدَعُ** مِنْ تَجاوُرِهَا وَمَا يُبدِي بِهَا ذَاكَ التجَاورُ **أبْـدَعُ**[1]

لَـم **أضيـع** بِهَـا عِهَـادَ مَدامِعِـي إنـّـي إذًا لـِـعُهودِه **لَمُضَيـــعُ**

قَد كُنتُ **أمنعُ** رَسخَ نفْسِي قَبلهَا وَالـيـومَ أوجبُ أنـّه **لا يُمنَـــعُ**

وبهذا الشكل من التصدير بيّن مواطن الثقل الإيقاعي والتركيز الموسيقي في البيت الشعري، إذ يعد اللفظ المعتمد في التصدير بمثابة نواة الصوت الدلالية أيا كان موقعه من البيت، فهو الرابط القوي بين مطلع البيت ومقطعه[2]، وقد استخدمه الشاعر للدلالة على الحدث أو الموقف أو الإحساس والأثر.

6-التذييل:

هو ضرب من ضروب الإطناب، إذ اشتماله على تقرير معنى الجملة الأولى ويزيد عليه بفائدة جديدة وقد عرفه أسامة بن منقذ قائلا:«هو أن يأتي في الكلام جملة تحقق ما قبلها»[3]، وهو لا يتقيد بلفظ بل يتعداه إلى الجملة التي يعود على ما قبلها، ويشمل هذا الشكل في استعمال اللفظ في صدر البيت أولا ثم تكراره في حشوه، إلاّ أنّ ابن خميس التلمساني شاعرنا- حاول أن يكون لهذا اللون حضور موسيقي وجلاء إيقاعي فأتى به في مواضع استعملها في صدر الصدر وصدر العجز على هذا الشكل الأول:

(____) _____ ، (____)_____

يقول الشاعر:[4]

فَطرفِـي عَلـى تِلكَ البساتين سَّارِحُ **وَطرفِـي** عَلى تلكَ الميَـادينِ جَامحُ

سَعيـت فَما قَصرْتَ عَنْ نَيلِ غَايـةٍ **فَسَعيـُك** مَشكـورٌ وَتِجـرُكَ رَابــحُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص139.

(2) ينظر: محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص287.

(3) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح:أحمد أحمد بدوي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، (د.ط)،1960م ص 125.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص86.

أضَـــام وفِـي يَـدِي قلبِـي لِمَـاذَا **أضَـام** بغَيـر جـرمٍ أو عَلَـى مَـا[1]
نَفـاثَة الأنْـواءِ فِـي عَقـدِ الثَـرَى **وَالنَفـــثُ** فِي عقْـد الثَرى لا يُمنَـعُ[2]

جاء التقابل هنا وكأنّه يفرض على الشاعر أن يوازي بين الطرفين حتى في ترديد المستهلين اللذين ظهرا، وكأنّهما ترجيع صوتي لتنمية تنغيمية واحدة، إلا أنّ الدلالة المستمدة من التعبيرين قد أكسبتهما معنى جديدا.

إنّ الشاعر تعمد كلًّا من التصدير والتذييل، واستعمل معطياتهما في تفتيق الدلالة المتنغمة بمنطق توازن رائق، وضحه في توظيفه الواعي لمفردتهما، والشكل الآتي يبيّن صورة التذييل:

(____)_____ ، _____(____)_____

يقول الشاعر [3]:

خُـدِعْتُ بهَذا العَيشِ قَبْـلَ بَلائِـه كَمَا **يُخْـدَعُ** الصَادِي بِلمعِ سَرابِ
تَبَرَّضَ صَفوَ الـعيشِ لمَّـا اسْتشفَّه فَـدَافَ لَه **البرّاضُ** قشفَ حُبَـابِ*
عَكسنَـا قضَايانَا عَلى حُكمٍ عَـادنَا وَمَـا **عَكسهَا** عِنْدَ النُّهى بِصـوابِ
وَحفظتُـــهـا مِـــن كُـــلِّ نَائِبَـةٍ تَخشَـى فَأنـتَ **حَفيظُهَا** الثَبـتُ[4]

نخلص في الأخير أنّ التصدير والتذييل أسهم في تكثيف الموسيقى الداخلية وتقوية الجانب المعنوي والجرس الموسيقي.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص136
(2)المصدر نفسه،ص137.
(3)المصدر نفسه، ص 68.
***قشب الحباب:** سمّ الحية. وهنا يشير إلى **قصة عروة الرحال** الذي أجار لطيمة النّعمان، وقتله البّراض الكناني فجرَّ ذلك إلى حرب الفجار.
(4)المصدر نفسه، ص 74.

بيّنت الدراسة الإيقاعية لديوان ابن خميس مدى خبرته بأثر الصّوت الإيقاعي المتشكل من العناصر الأساسية للبناء الشعري،كالقافية والروي وغيرهما، حيث يعمل على صناعة ذلك الجرس الموسيقي الفاعل في إحداث صفة الجاذبية الشعرية، والتأثير النّفسي والذّهني، ورسم معالم الحسن والإجادة في ثنايا القصيدة وتحريك صلب البنية النصّية للنظم، إنّ الإيقاع عند الشاعر هو ذلك الرابط الذي يشكله حس التأسيس، وبعد الغاية التي تكون جامعة بين القصيدة والمتلقي.

وتظهر عبقرية الشاعر المستخلصة من دراسة في البحث عن سبل الانسجام والترابط الإيقاعي الذي يستطيع حمل الأحاسيس النفسية، والرؤى ذات الأساليب التعبيرية التي تستطيع التأثير في المتلقي بحيث تجعل منه قارئا منفعلا، ومتفاعلا مدركا لمختلف الأجواء التي طبعت حياة ابن خميس.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

أولا: أبنية الأفعال ودلالاتها

1-أبنية الأفعال من حيث الزيادة والتجرّد

1-1- الفعل المجرّد

1-1-1- أبنية الفعل المجرّد الثلاثي

1-1-2- أبنية الفعل المجرّد الرباعي

1-2- الفعل المزيد

1-2-1- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرف

1-2-2- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرفين

1-2-3- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف

1-2-4- أبنية الفعل الرباعي المزيد

ثانيا: أبنية الأسماء ودلالاتها

1-اسم الفاعل

2-اسم المفعول

3-اسم التفضيل

4-صيغ المبالغة

5-المصدر

6-الجموع

إنّ دراسة البنية الصّرفية في ديوان "ابن خميس" هي عملية تقوم على توصيف البنيّات التي وردت في الأسيقة الشعرية من نصوص ديوان الشاعر، وتبيين دلالتها المعنوية التي تسهم في حمل معالم الرّسالة الخطابية للمتلقي، وقبل المضي في إجراء هذه الدراسة نبين تعريفا للصرف الذي نال مساحة واسعة من علم اللّغة العربية واهتمامًا بالغًا من قبل علمائها المتقدّمين والمتأخّرين، ويذكر"ابن عقيل" أن الصّرف هو «عبارة عن علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية، وما لحروفها من أصالة وزيادة أو صحة وإعلال، وشبه ذلك، ولا يتعلّق إلاّ بالأسماء المتمكنة والأفعال فأمّا الحروف وشبهها فلا تعلّق لعلم التصريف بها»[1].

1-البنية الصرفية:

التصريف هو«تفعيل من الصرف، ومعناه التغيير، والتقليب، والتحويل من جهة إلى أخرى، وهو في الإصلاح هو ما يلحق بنية الكلمة، وجوهرها لمعرفة ما فيها من التغييرات العارضة طلبا لتكثير الألفاظ ومن ثمّ تكثير الدّلالات، أو وقوفًا على ما تمّ على اللّفظ من تغيير طارئ ليس له في أكثر الوجوه صلة بالمعنى، كما هو الحال في مسائل: الحذف والإبدال، والقلب، والنقل، والإعلال، والإدغام، وغير ذلك ممّا لا يتّصل بضرب من ضروب المعاني».[2]

وقد أدمج القدامى لفظ (التصريف)، بلفظ (الصّرف) في دلالة مترادفة واحدة بحيث يوهم ذلك أنَّ التصريف والصّرف نظيران، والحقيقة ليست كذلك فزيادة على أنّ الصرف مصدر(صَرَف)، والتصريف مصدر الفعل الرباعي(صرف)، نجد التصريف يمثّل الجانب العملي من هذا الدرس، والصرف يمثل الجانب النظري منه، وقد أوضح سيبويه (ت 180هـ) ذلك بجلاء حين قرر أنّ التصريف هو أن تبني من الكلمة بناء لم تبنِه العرب على وزن ما بنته[3]، بما يشير إلى أنّ التصريف عنده بمعنى: التدريب أو التمرين، أي تتمرن كيف تبني

(1)عبد الله بن عقيل العقيلي بهاء الدين، شرح ابن عقيل، ج4،ح: محمد محي الدين، دار التراث، مصر، ط2، 1980م ص 1991م.

(2)هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2011م، ص55.

(3) ينظر: سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1982م، ص242.

كلمة لم تُؤلَفْ في الاستعمال من قبل العرب الذين نطقوا بها، ولهذا كان التصريف بهذا المفهوم تحويل مادة لغوية دالة إلى ألفاظ جديدة.

والأبنية الصرفية أو الصيغ الصرفية مجموعة من الكلمات اللغوية يعود بعضها إلى طبيعة تقسيم الكلم نوعًا وجنسًا وعددًا، ويعود بعضها الآخر إلى طبيعة العلاقة بين التركيب النّحوي، والبناء الصرفي للكلمة المعينة أو لبعض الكلمات التي تشكل منها ذلك التركيب[1].

وأمّا من المحدثين الذين تكلموا في هذا العلم فنجد "عبد الهادي فضلي" الذي ساق في تعريف له قائلاً: «هو علم يبحث فيه عن قواعد أبنية الكلمة العربية وأحوالها، وأحكامها غير الأعرابية»[2]، وعلى أساس هذا القول الذي أدلى به "عبد الهادي فضلي" يضيف "كمال بشر" قائلاً: بأنّ علم التصريف هو «كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها، تؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة، أو عبارة بعضهم، تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية وكل دراسة من هذا القبيل هي صرف»[3].

ومعنى ذلك أنّ الأبنية الصّرفية دلالية يتم بواسطتها (تصريف) الكلمات لضروب من المعاني المختلفة المتشعبة عن معنى واحد، ولهذا كان العلم بالتّصريف أهم من معرفة النحو في تعرف الكلمة، لأن «التّصريف نظر في ذات الكلمة، والنحو في عوارضها وهو من العلوم التي يحتاج إليها المفسر»[4].

وما يلاحظ في هذه التعاريف الواردة هو اتحاد القدماء مع المحدثين في مفهوم علم الصّرف، ووظيفته على الوجه الأغلب.

---

(1) ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص55.

(2) عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، 1988م، ص 07.

(3) كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ج2، دار غريب، القاهرة، (د.ط)،1998م، ص 85.

(4) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم،، ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، (د. ط)،1957م ،ص297.

ويقول "رابح بوحوش" في عبارته التعريفية لعلم الصّرف بأنه «يدرس بنية الكلمات وأشكالها لا لذاتها، وإنّما لغرض دلالي،أي أنّ الغرض الصّرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات»[1].

وتتمثل الغاية من القضية الأسلوبية اللغوية في تلك المواقف الضرورية، التي يلجأ فيها الشاعر إلى الحرية في التعبير عن طريق تغيير المواضع، أي موازين الألفاظ المختارة التي تسوق الدلالة إلى وجهة الأسلوب الذي يريده الشاعر، كما تبرز العملية الصّرفية للكلمات داخل السياق أيضا في إعطاء صفة تمكّن المتكلم من مقاليد الفصاحة اللفظية، والمعنوية بما توفره من دلالات يحسن استخدامها، مع إدراك التصّرف فيها، وفق ما يقتضيه المعنى الكلي[2]، ويبرز بذلك الوجه الأسلوبي المشبّع بالقيام على حرية تركيب السياق اللغوي وحرية ترتيب الكلمات فيها[3]، ويعتبر هذا العمل بمثابة الباعث على تشكّل الاستحسان لدى المتلقي الذي يجد في هذا التركيب الفائدة، والمتعة التي يفوق وجودها في التركيب العادي، إذن هي ظاهرة لغوية جمالية تظهر قيمتها داخل التركيب، ولا يقدر على ضبط معاييرها إلاّ العالمُ بمقاييس الفصاحة، والبلاغة الصحيحة، وقد فصّل هذا التعريف مفهوم علم الصرف وبين ماهيته على الوجه الأشمل والأعم.

2-الصرف وعلاقته بالأسلوبية:

تشترك الأسلوبية وتتداخل في علاقتها مع بعض علوم اللغة التي تعتبر في الأصل أرضية تكوينية لها؛ إذ يعتبر النقاد أن هذه العلاقة تتمثل في كونها منشأ، ومنبتا للأسلوبية ويرى آخرون بأنّها أحد فروع علوم اللغة، لكن قولا يجعلها كعلم له صلة تربط بينها وبين بقية

(1) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص83.

(2) ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدّمات عامة، دار الأهلية،عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص71.

(3) ينظر: سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز –دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 1996م، ص ص310–311.

علوم اللغة من باب الاشتراك في حقل الممارسة المشتركة[1]، ونظرًا لاختصاص الأسلوبية بشكل مكثف، وكبير في الاشتغال بالنّصوص الشعرية، فإنّ الحديث عن هذا يجعلنا نقف على معرفة مستويات العمل التي تقوم عليها الأسلوبية في التعامل مع النّص بشكله العام.

إنّ المستويات التي تمثل مبدأ عمل الأسلوب هي أربع من ضمنها المستوى الصرفي الذي يمارس معرفة المعنى من خلال القيام بدراسة، وحصر أسماء البنيات الخاصة بالتركيب، وفرزها ومعرفة خصوصية كل بنية، وانتمائها، وعملها، ونوع دلالتها ضمن مجالها الصرفي.

ومع تسليمنا لهذا الأمر نجد أنّ هذه الآلية اللغوية التي يتم استخدامها على مستوى النّص، هي بمثابة مجس للكشف، والاستخراج ومعرفة نمط وحجم الدلالة، ومدى انسيابها في قالب الجمالية لهذا العمل الإبداعي، وكشف توجهات المبدع المعنوية.

فالصّرف هو علم يبحث في بنية الكلم العربي، ومعرفة أحوال هذه الأبنية من صحة، وإعلال وأصالة وزيادة وحذف، وإحالة، وإدغام، وعما يعرض لأخرها مما ليس بإعراب ولا بناء[2]، فإذا كان الدرس الصّرفي يهتم بهذه البنية ضمن هذا التغيّر، وما تخلّله من خصائص، فإنّ العمل تكون نهايته متعلقة بمعرفة المدى المعنوي الدلالي، الذي ينتج من حركة الكلمة ضمن مسار ما تتعرّض له من تغيير يصاحب عمل استعمالها.

وهنا تتحقق أهمية الدرس الأسلوبي الذي يضطلع بدوره على هذا المسار التصنيفي والإجرائي لحركة البنيات في التركيب، مع معرفة ما ينتج عنها من إفرازات دلالية، يحوّلها إلى قالب جمالي أو يستخدمها ضمن مسارات الانزياح التي يحاول أن يصنع أو يحدث بها استجابة نوعية، وذوقية للمتلقي كي يستسيغ ويستلذ هذا العمل الإبداعي.

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 35.

(2) ينظر: أحمد بن محمد الحملاوي، شذ العرف في فن الصرف، مكتبة النهضة العربية، بغداد،(د.ط)،1988م،ص42.

أولا:أبنية الأفعال ودلالاتها:

يعدّ الفعل من الأقسام الأساسية التي تدخل في تركيب الكلام العربي وتأسيسه، فلا يستقيم الخطاب بإهماله، وعلى هذا الأساس، اهتم به علماء اللّغة تعريفًا،وتصنيفًا، وتصريفًا وإعرابا، واستعمالاً، وله تشعّبات واسعة في بناء نسيج النّص الأدبي في شقيه النثري والشعريّ، باعتباره المحرك والمنشط الرئيسي للمعاني، والصور والأساليب.

قال ابن خميس في قصيدة "وبابن الرشيد تعوذت"[1]:

وَمَـا زِلْـتُ سَمْحَـا بِنَفسِـي كَـذَا مَتَى مَـا رَأيتُ الوُجُـوهَ المِلَاحَـا

وَبابـنِ رشِيـد تَعَـوذْتُ*مـنْ هَواهُ فَقَدْ زِدْتُ فِيهِ افْتِضَاحَـا

وَقَدْ ضَـاقَ صَدْرِي عَـنْ كَتْمِـه وَأوْدَعْتُهُجَفْنَ عَينِـي فَبـاحَـا**

وَبابْـنِ رُشَيـدٍ تَعَـوذْتُ مِـنْ خُطـوبٍ أجَلْنَ عَلـيَّ القِـدَاحَـا

وَكَـانَ عَزِيـزًا علَـى قَومِـه إذَا هَاجَ خَاضُوا*إلَيهِ الرِّمَاحا**

ونستخلص من هذه المقطوعة وجود أفعال ماضية: "مازال، رأى، تعوَّذ، زاد، ضاق أودع، كان، هاج، خاض"والتي وردت في صيغ صرفية مختلفة الأوزان وهي كالتالي: "فَعَل تَفَعّلَ، فَعَلَ، فَعل، أفعلَ"، وقد اندرجت هذه الصّيغ الماضية ضمن النّصوص الشّعرية للمؤلف، والتي اختيرت من سياقات مختلفة على تقديم الصورة المقصودة بالاشتمال، والواصفة لنفسية الشاعر المضطربة، كما مثلت هذه الأفعال المختارة مناسبة أسلوب الوصف الداخلي لنفسيته والخارجي للحدث المؤثر.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 93.

***تعوذ:** أي طلب الالتجاء والهروب من شيء أو شخص معلوم، ومقصد الشاعر هنا هو طلب البعد عن التّعلق بابن الرّشيد، وعدم الاكتراث له لكنّه كان عكس ما أراد.

****أودعته:** من الوديعة وهي ترك الشيء عند الأمين، والقصد هنا ترك سّره في ذاكرته لكنّه انكشف.

*****هاج:** أي اشتّد وغضب، وعزم على الحرب، و**خاضوا:** أي جمعوا إليه السلاح من مختلف الأيدي وتساندوا وهرعوا إليه للمشاركة في الحرب.

ولكن سرعان ما يتحوّل الشاعر في القصيدة ذاتها إلى استخدام الفعل المضارع في ختام هذه القصيدة كما جاء في قوله[1]:

وَلَـــوْ لَـــمْ تَحُـــجَّ بِهَـــا مَكَّـة لَحَـــجَّ المَلاَئِـــكُ عَنْـكَ صُرَاحَـــا

وَمَـــا أنَـــا بعْدَ نَهْـــي النُّهَـــى فمَـــا زَادَنِـــي الطَّبْـــعُ إلاَّ جِمَاحَـــا

أدِيـرُ**كُـؤُوس هَـوايَ اغْتِبَاقًا وأَشْرَبُ مَـاءَ دُمُوعِي اصْطِبَاحَـا**

دلت الأفعال المستخدمة من الفعل الماضي المستمر في زمن المضارع دلالة تغيير الحدث الذي مثلته النزعة الخطابية الواصفة في بعض أجزائها، إذ جمعت بين الوصف "ابن رشيد الرحالة" ونفسه، التي بيّنتها دلالة الأفعال في شكلها المستمر، والمعبر عن اتصاف الشاعر وقيامه بانشغالاته، وهو ما يشير إلى دوام الحركية والاستمرار في التعامل مع الأحداث في حياة الشاعر.

وكان لفعل الأمر نصيب من خطابه الشعري ودلالته النفسية؛ إذ قال مردفا[2]:

وَخَلُّـــوا وَرَاءَ كُـلِّ طَالِـــبِ غَـايَـةٍ وَتِيهُوا عَلَى مَنْ رَامَ شَأَوَكُمُ وانْخُو

دَعُوهَا تَهَادَى فِي مُلَاءَةِ حُسْنِهَا فَفِي نَفْسِها مِنْ مَدْحِ أمْلَاكهَا مَدْخُ

بيّن الشاعر ابن خميس في سياق البيتين تحوله في استعماله أسلوب الخطاب المباشر الموجه لبني قومه الذين استعمل معهم الأمر في غرض النصح والترشيد، والأخذ بمقاليد القوة، والتهيؤ للحفاظ على المكانة، فاشتركت أفعال الأمر في دلالتها على بيان ميول الشاعر القومية، وإبراز نزعة الحَمية فيه.

1- أبنية الأفعال من حيث التجرد والزيادة:

اختص هذا المبحث بدراسة أبنيةالفعل باعتبار أصالة حروفه، وزيادتها إلى قسمين فعل مجرّد، وفعل مزيد.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 94.

******أدير**: أي أقوم بتجرع همومي وحيدا دون مشاركة أحد، والقصد منه كتمانه لما يعايشه من ألام دون علم أحد بذلك.

(2)المصدر نفسه، ص 106.

1-1-الفعل المجرّد:«هو كل فعل كانت أحرفه الأصلية ثلاثة أو أربعة لا يسقط أحدها في تصريف الفعل إلا لعلّة تصريفية».[1]

1-1-1-أبنية الفعل المجرّد الثلاثي:

1-1-1-1-صيغة فعِل/ فعُل/ فعَل:

جاءت الأبنية (فعِل، فعُل، فعَل) بكثافة في الديوان كما جاء في قصيدة "نصيحة مشفق" من تردد ودلالة كقوله[2]:

شَتَّـــى أَيَـادٍ كُلَّـــمَا عَظُمَـــتْ عِنْـدِي تَـلَكَّـأَ خَاطِـرِي الـهَـتُّ*

يَعْـــي لِسَـانـــي أَنَّهَـا عَظُمَـت وَيَضِيـقُ عَنْ شُكْرِي لـهَا الوَقْتُ

وَطَّـأَتَ لِـي الدُّنْيَـا فَـلاَ عِـوَجَ فِـيمَـــا أَرَى مِنْـــهَـا وَلاَ أَمْـتُ**

وَحَـفِظتَـهَـا مِـنْ كُـلِّ نَـائِـبـةٍ تُخْشَى فـأَنْتَ حَفيظُـهَا الـثَّبتُ

لَـكِـنَ مَمَـالـكُـهَـا وَإِن رَغِـمـتْ مَـا جَـــال فِيهِ جَـوادكَ الحَـتُ***

والجدول الآتي يبرز أبنية الأفعال في القصيدة:

الأفعال	التواتر	ماضيها	أوزانها
عظمت	02	عظُم	فعُل
يضيق	01	ضاق	فعَل
وطَأت	01	وطَأ	فعَل
أرى	01	رأى	فعَل
حفِظت	01	حفِظ	فعِل
رغِمت	01	رغِم	فعِل

(1)أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص81.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 72-74.

***الهت:** رد الكلام وإجادة سياقه.

****الأمت:** المكان المرتفع.

*****الحت:** السريع.

بيّن الشاعر باستخدام الفعل الثلاثي "عظمت" دلالة كثرة وكبر حجم النعمة التي صادفها في كنف صديقه الوزير ابن عبد الحكيم، حيث أدرج استخدام الفعل المجرد لبيان معنى المدح ضمن سياق بينه في قوله[1]:

شَتَّـــى أَيَـادٍ كُلَّـــمَا عَظُمَـــتْ عِنْـدِي تَـلَكَّـأَ خَاطِـرِي الـهَـتُّ

وقد تكررت دلالة هذه الصيغة في قوله الذي استأنف فيه كشف، وسرد معالم المدح التي خصها ابن عبد الحكيم.

ثمّ استعمل صيغة الفعل المجرد "حفظ" على وزن "فعل" في قوله[2]:

وَحَفِظْتَهَـا مِـنْ كُـلِّ نَـائِبةٍ تُخْشَى فأنْتَ حَفيظُـهَا الـثَّبتُ

بيّن الشاعر بصيغة "حفظتها" دلالة معنى الحفظ، وهي الدلالة الأصلية للفعل المجرد خارج الاستعمال، والتي بيّن بها أيضا نفائس الأعمال الّتي قام بها صديقه الوزير استكمالا لبيان غرض المدح.

1-1-2-أبنية الفعل المجرّد الرباعي: وهو ما كانت أحرفه الأصلية أربعة، وله صيغة واحدة وهي:فعلل.

***صيغة فَعلَلَ:** جاء في قوله:[3]

وَأَوغَلْتُم فِي العُجْبِ حَتَّى هَلَكْتُمُ جِمَاحًـا غُـوَاةً مَا يُنَهْنِهُهم قَفْخُ

والجدول يبين بناء الفعل المجرّد الرباعي:

الفعل	ماضيه	نوعه	وزنه
ينهنههم	نهنه	رباعي	فعلل

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس،ص72.

(2)المصدر نفسه، ص 74.

(3)المصدر نفسه، ص99.

استخدام الشاعر صيغة"فعلل" بشكل نادر في الديوان، وقد تمثلت في الفعل "ينهنههم" إشارة منه إلى صفة ذم "بني يغمور" بسبب ما خلفوه له من ألم جرى على نفسه وبلده فالفعل نفسه يدل على الكف والزجر الشديد، وهو ما يظهره البيت.

وعموما فإنّ استعمال الفعل المجرّد بصيغه الثلاثة المتعددة(فعِل–فعَل–فعُل) خصص لها مساحة استخدام واسعة بينت بها الحركة،ونمط الحوادث والوصف والتحول، واستخدم الرباعي(فعلل) بشكل قليل جدا لتعبير عن التغيير الذي طرأ على حياة الشاعر، إذ عمل ابن خميس على تكثيف استخدام هذه الأفعال في صيغتها الثلاثية والرباعية التي بيّن بهما مختلف أنواع الأحداث الداخلية النفسية المتمثلة في الانفعالات التي ساورت الشاعر، ولازمته طوال مدة هجرته وتغرّ به، أما الأحداث الخارجية فهي جملة ما كان يصادف ابن خميس من مشاكل وظروف أدت به إلى التعبير عن كل ما أصابه، وقد كانت هذه الأفعال وجهة اختيار فعلية لبناء أسلوبه الرفيع.

1–2–الفعل المزيد: هو ما زيد عن أحرفه الأصليّة حرف أو أكثر، وتكون الزّيادة للإلحاق أو لمجرّد التكثير أحرف الكلمة، أو لإفادة معنى، أو لأجل التوسّع في اللغة، وينقسم إلى قسمين: مزيد ثلاثي ومزيد رباعي.

1–2–1–أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرف:

1–2–1–1–صيغة أفْعلَ:

جاء هذا البناء مكررا في قوله[1]:

وأُهْـدِي إِلَيهَا كُـلَّ يَـومٍ تَحِيَّـةٍ وَفِي رَدِّ إِهْـدَاءُ التَّحِيَّةِ إِهْـدَاءُ

وَكَمْ قَائِـلٍ تَفنـىَّ غَرَامًا بِحُبِّـهَا وقَدْ أَخْلَقَتْ منْهَا مِلاَءٌ*وَأَمْلاَءُ*

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 62.

***الملاء:** بالضم جمع ملاءة: ثياب تلبس على الفخذين، **والأملاء:** جمع ملأ: أشراف القوم الذين يملأون العين أبهة.

جدول يبين أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرف:

الأفعال	تواترها	ماضيها	أوزانها
أُهْدي	01	أهدى	أفْعل
أخْلقت	01	أخلق	أفْعل

بيّنت صيغة بناء"أفعل" التي جاءت مشكلة في الفعل"أهدي"معنى المطاوعة المتمثلة في تقديم التحية لتلمسان، ومطاوعة هذه الأخيرة في الرد مشبها لها بالإنسان الذي يرد التحية في أسلوب يبيّن قوة الصلة في التعاطف، والارتباط المتبادل بين الاثنين أما صيغة الفعل "أخلق" التي أراد بها دلالة السلب والإزالة التي بين بها زوال معالم تلمسان، وذهاب أمكنتها الجميلة، والمؤثرة في أسلوب يصف تأثره بتأثر من صنع ذكرياته.

وما يلاحظ أنّ نسبة استخدام هذه الأفعال المزيدة بحرف واحد لم يتعدّ نسبة الأفعال الثلاثية المجرّدة السابقة، وذلك بسبب ضيق مجالها الدلالي الذي يقابله قلة المضامين التي وُظِفَتْ فيها.

1-2-1-2-صيغة فعَّلَ: بزيادة حرف من جنس عينه، أي تضعيفها[1]، وقد وردت هذه الأفعال الثلاثية المزيدة، المضعّفة بصورة متنوعة في الديوان في قوله[2]:

خَوَّلَتْنِـــي مَا لَـــمَ تَسَعْـهُ يَـــدِي فَأَصَابَنِي مِـــنْ كَثْـــرِهِ غمْـتُ*

وَطَّـــأتَ لِي الْدُّنْيَـــا فَـــلاَ عِوَجَ فِيمَـــا أَرَى مِنْهَـــا وَلاَ أَمْـتُ**

شيّدتَـهُ وَهَـــــدَّدَتَ مُمْتَعِضًـــا لضَيَـــاعِهِ مَـــا شَيَّـــدَ الجِبْـتُ***

(1)عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، (د.ت)، ص29.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص72.

***الغمت:** ثقل الطعام على القلب حتى يصير به الإنسان كالسكران.

****الأمت:** المكان المرتفع.

*****الامتعاض:** الغضب، و**الجبت:** الصنم والساحر.

والجدول الآتي يبرز أبنية الأفعال في القصيدة:

الأفعال	ماضيها	نوعها	وزنها
خوّلتني	خوّل	ثلاثي	فعّل
وطّأت	وطّأ	ثلاثي	فعّل
شيّدته	شيّد	ثلاثي	فعّل
هدّدت	هدّد	ثلاثي	فعّل

بيّن الشاعر باستخدامه للصّيغ الفعلية" خوّلتني، وطّأت، شيّدت، هدّدت، شيّد" الإظهار في صور مختلفة حيث أظهر جانب النعم، والفضائل، والمنح التي منَّ بها الملك ابن عبد الحكيم على الشاعر من إعطائه منصبا وسلطة، وتسهيل للحياة التي لم يستطع إيجاد مقابل لها سوى إبرازها، ومدحه بها، وبيّن في الجانب الآخر إظهار أعمال، وحزم الملك حيث أقر بما شيّده من أحكام الدين، وتطبيقها، وتأمين أرض المسلمين وحياتهم كما أظهر جانب الشدة في الحزم، والذي بكشف صرامته وتهديده لمن يريد انتهاك حرمات الدين.

1-2-1-3-صيغة فَاعَلَ:

ومنه ما جاء في الأبيات الآتية:

وَبوّأَنِي مِنْ هَضبَةِ المَجْـدِ تَلْعَـةً يُنَاجِي السُّهَا مِنْهَا صُعُودٌ وَطَأطَـاءُ[1]

وَإِخْوَانَ صِدْقٍ مِنْ صَنَائِعِ جَاهِهِ يُبَـادِرُنِـي مِنْـهُم قِيَـــامٌ وَإِيكَـــاءُ

فَكَم لِي عَلَيْها مِنْ غَدْوٍّ وَرَوْحَةٍ تُسَـاعِدُنِـي فيها المُنـَوَالمُنَـائِحُ[2]

وَدافعتُ عَنْهم بِشِعرِي انتِصَارا فكَـــانَ الجَـزَاءُ جَـلايَ المُتَـاحَـا[3]

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس،ص66.

(2)المصدر نفسه، ص86.

(3)المصدر نفسه، ص90.

جدول يبين أبنية الأفعال في قصائد مختلفة:

الأفعال	ماضيها	وزنها
يناجي	ناجى	فَاعلَ
يبادرني	بادر	فَاعلَ
تساعدني	ساعد	فَاعلَ
دافعت	دافع	فَاعلَ

حملت الأفعال الموظفة في البيتين الشعريين [يناجي/ يبادرني/ تساعدني/ دافعت] دلالة المشاركة في معاني الأحداث التي ذكرها الشاعر، حيث بيّن البيت الأول مشاركة منزلة الشاعر بمنزلة نجم السُهى إشارة منه في الرفعة التي حصل عليها، أما البيت الثاني فقد كشف به مشاركة المعاملة التي وجدها في القصر، وفي البيت الثالث تناول فيه الوصف فقد بيّنته الصّيغة " تساعدني" في إظهار المشاركة في الفعل، والحركة إخبارا عن جمالية الذكريات التي وقف عندها الشاعر وبينت رسوخ تلك الأماكن في نفسه، وأما الصّيغة الرابعة "دافعت" فقد أوضحت دلالة المشاركة في الدفاع عن القوم والذّود بشعره عنهم، والذين انقلبوا عليه، وطردوه من بينهم.

1-2-2-أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:

1-2-2-2- صيغة انفعل، افتعل:

يقول الشاعر[1]:

فَمَاذَا عَسَى نَرْجُوه مِن لمِّ شَعْثِهَا وَقَدْ خَرَّ مِنْهَا الفَرْعُ وَاقتَلِعَ الشَّلْخُ*

وآلَيْتُ أنْ لاَ أَرْتَوِي غَيْرَ مَائِهَـا وَلَو حَلّ لِي فِي غَيْرِهِ المَنُ والمَذْخُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص100.

***الشلخ**: الأصل والعرق.

وحَسْبِي مِنْهَا عَدْلُـهَا واعْتِدَالُـهَا وأَبْحُرُهَـا العُظْمَـى وأَرْيَافُهَـا النَّفْـخُ[1]

نَـزُورهـم حـــذَا نِحَـافًـا فننثَنِـي وَأَجمَالُنَـا دَلْــحٌ وَأَبـدانـتـا دَلــخُ

الجدول الآتي يوضح الأفعال الموجودة في الأبيات السابقة:

الأفعال	أوزانها	فعلها الثلاثي
اقتلع	افتعل	قلع
ارتوي	انفعل	روى
اعتدل	افتعل	عدل
انثنى	افتعل	ثنى

مّما يلاحظ على هذه الأبيات أنه جمع بين صيغتي "افتعل" و"انفعل" في قطعته الشعرية، وتحمل صيغة "افتعل" ستة معان من بينها الإظهار نحو اعتذر، أي أظهر العذر.

أما صيغة "انفعل" فتأتي لمعنى واحد وهو المطاوعة أي قبول تأثير الغير[2] فصيغة "ننثني" حملت معنى المطاوعة، والتي بينت زيارة الشاعر وتردده على حواضر العلم ومشائخها، وأما الإظهار فقد بين به معنيين، معنى مأساويا وهو الخراب الذي لحق الوطن "تلمسان" وأما المعنى الجمالي فهو جمال مدينة "سبتة".

1-2-2-3-صيغة تَفَاعَلَ:

وهي صّيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، وردت في الديوان تعبيرا عن دلالات معلومة ومنها

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 101-102.

****النفخ:** نفخة الربيع: خضرته وازدهاره وأعشابه.

*****دلخ:** سمين

(2) ينظر: أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 80.

قول الشاعر في قصيدة " أمنت صرف ردى " للدلالة على المدح[1]:

عَمَّ الْوَرَى جُودًا وَفَضْـل غِنًـــى حَتَّــى تَسَـــاوَى الْعَـدُّ وَالْغَلْـتُ

يَتَضَــاءَلُ الصُّبْـــحُ الْمُنِيـرُ إِذَا لاَقَــى سَنَــاهُ جَبِينَـكَ الصلْـتُ*

قال أيضا:

وَرَوْضَاتُ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَـت تَضَـاءَلَ فِـي أَفْيَــاءِ أَفْنَانِهَـا الرَّمْـخُ[2]

وَتَكَــاءَدَتْنِـيرَيْثَةٌ لَمْ أَدْرِهَــا فِي نَهْضَتِي، وَلِكِن لِكُلِّ شَيْءٍ مَوْعِدُ[3]

والجدول الآتي يبرز أبنية الأفعال في القصيدة:

الأفعـــال	ماضيها	نــوعهــا	وزنــهـــا
يتضاءل	تضاءل	خماسي	تَفاعَل
تساوى	تساوى	خماسي	تَفاعَل
تكاءدتني	تكاءد	خماسي	تَفاعَل
تضاءل	تضاءل	خماسي	تَفاعَل

ومن الصور التي اختار فيها الشاعر توظيف الصّيغ الفعلية، صورة صناعة مشهد المدح، وذلك بإتباع طريقة الحديث عن عدم إمكانية مساواة نظائر الممدوح في صفاته كشفا لمكانته بمفهوم المخالفة الحسية، والمعنوية، وهو ما ورد في قوله من قصيدة "بابن الحكيم أمنت صّرف ردى" التي بيّن فيها نموذج مقارنة تفضيلية اتبع فيها منهج القدماء واختص بها في اختيار، وترتيب الدلالة الفعلية الحاملة للحدث الداعي إلى إمكانية مقارنة صورته والحكم عليها أمام الممدوح.

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص75.

***الصلت:** الجبين الواضح المستوى.

(2) المصدر نفسه، ص102.

(3) المصدر نفسه، ص108.

وقد وظف الشاعر الصّيغة الفعلية "تساوى" في سياق البيت للدلالة على المدح وإظهار فضل الحاكم على الرعيّة، وتوثيق صورة هذا المدح بذكر المنجزات، وتصويرها من الواقع مستعملا نوعا من الانزياح المتمثل في الخروج من دائرة توجيه المدح بطريقة مباشرة وتقديم وتبيّين أعمال الممدوح لتتحدث عنه، بشكل يوهم المتلقي بعظم منزلة وكرم شخصية الممدوح، وأفادت صيغة "يتضاءل" معنى التظاهر بالتّصَاغَر، وعكسه التظاهر بالتَّعَاظم وقد وظّفه الشاعر في قالب المدح من خلال الخروج بالنظر العقلي إلى الظواهر الكونية لإجراء مقارنة تفصيلية، وجمالية فنية، الغرض منها بيان جمال صورة الممدوح، انطلاقا من ردود الفعل الحركي الدائم للصبح المنير، والذي لا يمكنه مقارنة نوره بنور الملك، وقد بيّن نمط المدح الأندلسي المغزى من الطبيعة والمستخدم لمركباتها.

واستعمل الصّيغة الفعلية "تضاءل" في مقام الوصف، الذي خص به الحديث عن الحواضر العلمية في تلمسان، وبيّن فضلها، وجمالها، ورفعتها، حتى على جمال الطبيعة وإن كان مقصد الشاعر بهذا الاستخدام التغني والإشادة بالوطن، واستمرار التعلق به بعد هجره والغياب وعدم تغييب ذكرياته عنه، وأمّا الصيغة الفعلية "تكاءدتني" فقد جاءت للإخبار عن نفسه، ولتوصيف معاناته فالشاعر يصف جانبا من جوانب تقدمه في السّن وتأثير متاعب الشيخوخة عليه، ودُنو أجله، بعدما اكتملت دائرة الهموم عليه.

1-2-2-4-صيغة تفعّل:

جاءت الصّيغة الفعلية "تفعل" في أسيقة متعددة للدلالة على الظهور والإبانة، كقول الشاعر[1]:

إذَا كَعَّتِ الأَبْطَـالُ عَنْهُ تَقَدَّمُـوا أَعَارِيب غُرٌّ فِي مُتُونِ عُـرَابِ*

وَإِنْ نَابَ خَطبٌ أَو تَفاقَم مُعضِـلٌ تَلَقَّاه مِنهُم كُـلَّ أصْيدَ نَـــابِ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص68.

***عُرابِ**: الخيل الكريمة السالمة من الهجنة.

تَـراءَت لِجَسَّـاسٍ مخيلَةَ فُرْصَـــةٍ تَأَتَّت لَـهُ فِـي جِيئَةٍ وَذَهَـــابِ[1]

تبرَّضَ صَفْوَ العَيْشَ لمَا اسْتَشَفَّهُ فَدافَ لَهُ البَراضُ قَشفَ حُبَابُ

تَأَتَّتْ لَهُ الأَهْـوَالُ أدْهـمَ سَابِقـًا وَغَصتْ بِه الأيَام أشْهبَ كَـاب

حتَّى تَجَلّى دَجْـنُ كُـلِّ عَجَـاجَـةٍ عنْهم وَأَمْسَكَ رَعْدَ كُلِّ ضَجَاجِ[2]

والجدول الآتي يبرز أبنية الأفعال في القصيدة:

الأفعال	ماضيها	نوعها	وزنها
تقدّموا	تقدّم	خماسي	تفعّل
تلقّاه	تلقّى	خماسي	تفعّل
تأتّت	تأتّى	خماسي	تفعّل
تبرّض	تبرّض	خماسي	تفعّل
تجلّى	تجلّى	خماسي	تفعّل

وظف الشاعر الصّيغة الفعلية "تفعَّل" في ديوانه بشكل متنوع على نصوصه الشعرية، إذ جاءت لإبراز دلالات مختلفة ضمن أغراض معينة، فدلت في البيت الأول على معنى التكلّف، فهي تعكس معنى الشجاعة، والإقدام حينما قدّم وصفا إخباريا لشخصية عربيةٍ تاريخيةٍ(جساس)لتكون مكوِّنًا من مكونات صناعة مثال النَّصيحة المقدمة التي جاءت بها الأبيات الثلاثة المترادفة باستخدام الصيغ "تقدَّموا، تلقَّاه تأتّت" والتي قدم بها صور الوصف أما في البيت الموالي فقد بيّن معالم الوصف وشدة تكلّف الفعل والخوض فيه وطلب العيش الصافي بعيدا عن الترف الذي تركه الملك الزاهد في استخدام الصفة الفعلية "تبرّض"، وأما البيت الأخير الذي خص به نفسه فقد أراد به الإظهار وكشف جانبا من حياته التي خَبِرَ فيها أهوال الحياة باستخدام الصّيغة الفعلية "تأتّت".

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 69-71.

(2)المصدر نفسه، ص82.

والملاحظ أنّ الشاعر وظف الصّيغ الفعلية "تقدموا، تلقاه، تأتّت، تبرّض" في قسمين فأما القسم الأول فهو الوصف والمطاوعة في صناعة شطر الإخبار بحقائق الأوائل، والقسم الثاني عن نفسه في كشف خبرته بالدنيا، وأنه ناصح أمين لمن حاول الركون إلى الدنيا.

ومن جانب آخر أدّت هذه الصيغة الفعلية " تفعّل" معنى المطاوعة،مثلما يبينه قول الشاعر[1]:

مَعَــاهِدُ أُنـسٍ عُطِّلَتْ فَكَأَنَّهَــا ظَـوَاهِرُ أَلْفَاظٍ تَعمَّدَهَا النَّسْـخُ

بيّن الشاعر باستخدام الصّيغة الفعلية "تعمّد" دلالة الإصرار،والتكلّف، والشدّة في الفعل والأثر معا، والذي يظهر جليا، وبوضوح على مستوى نهاية البيت في كلمة "النسخ" أي الإشارة إلى هذا العامل الذي أزال معالم، وصور تلك المعاهد التي تعلّم فيها "ابن خميس" إزالة شكلية في بعض أجزائها، ومعنوية بإطفاء أنوارها العلمية، وهو ما يشعر القارئ بعمل استعمار ذلك الزمن في القضاء على العلم، والتّعليم في أسلوب يكشف ويُظهر بشاعة ما تعرّضت له تلمسان من لأهوال وحوادث، وما تنج عنها من حسرة وآلام انعكست آثارها على نفسية الشاعر، كما يستنتج منها أيضا إقدام العدو من دون قصد قطع الصِّلة بين ذكريات الشاعر ووطنه بتحطيم معالم، ومسحها من الوجود.

1-2-3-أبنية الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف:

1-2-3-1- صيغة استفعل:

وتتمثّل في الصيّغ الثلاثية المزيدة" بالألف، والسين، والتاء" حيث قلّ استخدامها في ديوان الشاعر، ومما جاء في قوله:

واسْتَجْلب النَوم الْغِرارَ وَمَضْجَعِي قَتَاد كَمَا شَاءَتْ نَـوَاهَا وَسِـلَّاءُ[2]

تبَرَّضَ صَفْوَا الْعَيشِ لَمَّا اسْتَشَفَّهُ فَدَافَ لَهُ الْبرَّاضُ قَشْفَ حُبَابِ[3]

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص96.

(2) المصدر نفسه، ص62.

(3) المصدر نفسه، ص70.

لاَ تَحْلَفَـــنَّ بِغَيـــرِهِ وَاسْتَعْفِيــنَ بِوَقَارِهِ مِـــنْ كُـلِّ غَمْـرٍ مَـاجٍ[1]

وَجَـوَّابُ بَـدْوٍ إِذَا اسْـتَنْبَحُـــوا أَجَابُـوا عُـوَاءً وأُمُّـو النُّبَاحَـا[2]

إِذَا لَـم يُـرِد غَيـرَ سَـفـكَ دَمِـي فحلّ وَبَلَّ لَـهُ مَـا استَبَـــاحَا

والجدول التالي يبرز أبنية الأفعال التي وردت على صيغة "استفعل" في القطعة الشعرية السابقة:

الأفعال	ماضيها	نوعها	وزنها
استجلب	اسْتجلب	سداسي	اسْتفعل
استشفّه	اسْتشف	سداسي	اسْتفعل
استعفين	اسْتعفى	سداسي	اسْتفعل
اسْتنبحوا	استنبح	سداسي	اسْتفعل
استباحا	اسْتباح	سداسي	اسْتفعل

دلت صّيغ الأفعال المزيدة "استجلب، استشفّه، استعفين، استنبحوا،استباحا" في معانٍ مختلفة ضمن أغراض متعددة منها:

بيّنت صيغة "استجلب" في البيت الأول على معنى استحضار النّوم بعدما تعسر عليه ذلك، بسبب ألم التفكير في الوطن، أما الصّيغة الثانية "استشفّه" من البيت الثاني فقد دلت على معنى الابتغاء، والرغبة التي راودت عروة الرحال والتي أظهرت صورة الحدث الذي استدعاه من أعماق التاريخ ليبني به أسلوب الوصف والإخبار بنقل الحقيقة وتحقيق الإقناع.

وأما صيغة "استعفين" في البيت الثالث فقد بيّن بها ابن خميس الدلالة على طلب وإظهار صفة التمنع، والاحتماء بجناح ابن عبد الحكيم الوزير في صورة استطاع أن يصوغ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص80.

(2)المصدر نفسه، ص 91.

منها أسلوب المدح بطريقة تظهر عبقريته في قطع مراحل الوصول إلى هذا الأسلوب، وأما صيغة "استنبحوا" في البيت الرابع دّلت على معنى البحث الذي كان يقوم به جنود الحاكم الناقم عليه، كما دلّت صيغة "استباح" في البيت الأخير على معنى الرغبة والهدف الذي أراده الحاكم، والمتمثل في محاولة التخلص من ابن خميس.

ما يلاحظ أنّ دائرة استخدام الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف لم تتسع مساحتها في الديوان بسبب قلة تخصيص الشاعر للمعاني التي تبيّنها هذه الأفعال، كما أنّ الشاعر نفسه قد ركّز على نسبة الأفعال التي تحرّك نسبة الأساليب الكبيرة الناتجة عن حركة الأحداث والمؤثرات الحاصلة في حياة الشاعر، والمتكررة بشكل متواصل.

1-2-4- أبنية الفعل الرباعي المزيد:

هو«ما كانت حروفه الأصلية أربعة وزيدت عليها زيادات أخرى، وهو نوعان. مزيد بحرف واحد، ومزيد بحرفين»[1].

وقد وردت هذه الصيغة بشكل قليل، مقارنة مع باقي الصيّغ الأخرى التي استعملها الشاعر في أسيقة أبياته الآتية:

وَتَغَلْغَلَت فِي سهْرَوَرْدَ فَأَسْهَرت عَيْنًا يُؤَرِّقُهَـــا طُرُوقُ خَيَالِهَـا[2]

فَإِذَا تَشَعْشَعَ مَزْجُهَا أَوْرَى بِهَـا نَارُ الحَبَاحِبِ مَزْجُهَا المُتَشَعْشِعُ[3]

والجدول الآتي يبرز أبنية الأفعال التي أتت على صيغة " تفعلل" في الأبيات الشعرية

(1)خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص401.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص119.

(3)المصدر نفسه، ص ص139-140.

السابقة:

الأفعال	وزنها	نوعها
تغلغلت	تفعلل	رباعي مزيد بحرف واحد
تشعشع	تفعلل	رباعي مزيد بحرف واحد

لم يكثر الشاعر من استخدام هذه الصّيغة الفعلية الرباعية "تفعلل" في نصوص ديوانه والتي حصرت في الأبيات المذكورة، بحيث يتوضح من هذا الاستخدام الضيق لجوء صاحب الديوان إلى التعبير عن أغراض الوصف، الذي أشار إليه بتوظيف كلٍّ من الصيغ "تغلغلت تشعشع،حيث بينت صيغة الفعل "تغلغلت" وصف الحالة النفسية التي انطبع بها خياله بعيدا في أسلوب يبيّن مدى سَيَحانِه في مجال المعرفة،أمّا صيغة "تشعشع" فبيّنت دلالة المدح واصفا بها تلمسان وجمالها.

وما يلاحظ في هذا القسم من الصيغ الفعلية الرباعية المزيدة هو استخدامها بشكل قليل، مقارنة ببقية الأفعال الأخرى مما يشير إلى توجّه ابن خميس لاستعمالها استعمالا في حدود التعبير عن ومضة من المنبهات السريعة، والفاعلة في التأثير بصفة مفاجئة استدعت ضرورة إيجاد صيغة فعلية قادرة على حمل الدلالة الملائمة في شكلها للحدث المؤثر، والمشارك في صياغة نمط أسلوبي مناسب.

توجُه الشاعر –ابن خميس– لهذا النوع من الأفعال هو نوع من المحاكاة التي انطبع بها في إطار التقليل، والخروج من دائرة التعبير الضيق إلى التعبير الواسع، فالشاعر هو عبارة عن بركان من الأحاسيس المنطوقة التي لا تقبل الخروج في حدود المستعمل الضيّق بل هي عبارة عن استخدام متمدّد، ومتقلص أحيانا لكن طبيعة التمدّد هي الطبيعة الغالبة فيه.

والجدول الآتي يبين نسبة استعمال الصّيغ الفعلية التي جاءت في الديوان:

صيغة الفعل الماضي	نوعه	عدد تواتره	نسبة تواتره	دلالتــه
فَعَلَ	مجرد ثلاثي	650	9.45	تداول الأحداث، وحركتها، وبيان الانفعالات الداخلية، وكشف الظروف المحيطة.
فعَّلَ	مزيد الثلاثي بحرف	45	0.65	الدلالة على المبالغة.
أفعل	مزيد الثلاثي بحرف	102	1.48	تولي القيام بالفعل شخصيا في أكثر الأحوال.
فاعل	مزيد الثلاثي بحرف	35	0.51	المطاوعة.
افتعل	مزيد الثلاثي بحرفين	25	0.36	الاختيار وقلة الحدث من هذا النوع.
تفعّل	مزيد الثلاثي بحرفين	42	0.61	قوة الحدث وشدة فعله.
فعُل	مجرد ثلاثي	03	0.04	القرب والوصف للحدث.
انفعل	مزيد الثلاثي بحرفين	06	0.08	الانفعال ومسايرة الأحداث.
تفاعل	مزيد الثلاثي بحرفين	13	0.18	التفاعل والمشاركة.
استفعل	مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف	08	0.09	طلب الفعل أو إيقاع الحدث.
تفعلل	مزيد رباعي	06	0.80	قيام الحدث على وجه التفرد والتميز

جدول يبين نسبة الصيغ الفعلية في ديوان المنتخب النفيس

يبين الجدول الاستخدام المكثف للفعل الثلاثي المجرد، الذي تكرر بعدد ست مائة وخمسين (650)مرة، وتعتبر هذه النسبة الفعلية في الألفاظ التي تناولت، وعبّرت عن الأحداث الداخلية، والخارجية للشاعر وأوصاف الزمان والمكان،ورصد التّغيرات والتحوّلات طيلة مكوثه في بلاد المهجر فهي تعبر عن حياته الحقيقة، ثمّتليها نسبة الفعل الثلاثي المزيد بحرف الذي تكرر بعدد مائة واثنين(102)، والتي تناولت تولي عملية القيام بالفعل الشخصي، وحركة الشاعر، ودوره الفردي في دائرة الأحداث، إذن فهي ترصد أدواره بين مختلف الحالات، متبوعة بالفعل المضعّف الثلاثي، والذي تكرّر بعدد خمسة وأربعين مرة، بيّن فيها قوّة الأحداث التي كان لها الأثر البالغ في حياته، أي الإشارة إلى قوة التحديات التي واجهها بالتناقض، والتقارب في النسبة، والتي تشير إلى ردود الأفعال للشاعر وبعض التغيرات المفاجئة، مع بعض الأدوار الثنائية له على وجه الندرة.

ثانيا: أبنية الأسماء ودلالاتها:

يعدّ الاسم من الأقسام الأساسية الهامة، التي تؤلف الكلام العربي لما له من دلالات يقوم بها بناء على أنماط الصور التي يرد في صياغة الخطاب، وقد نال اهتمام علماء اللغة اهتماما بالغا في جميع الميادين الشكلية، والمعنوية التي يتّسم بها.

1- اسم الفاعل:

وهو «اسم مشتق يدل على من وقع منه الفعل أو الحدث، فكلمة "كاتب" اسم فاعل يدل على الحدث المتمثل في الكتابة، وعلى الفاعل الذي يقوم بالكتابة»[1]. ويراد به في تعريف آخر بما يدل على الحدث وفاعله، فهو وسط بين الفعل والصفة المشبهة[2]،ويأخذ اسم الفاعل دلالاته من خلال السياق في أكثر الأحوال باعتباره بناء صرفيا، دلالته المركزية هي وصف الفاعل بالحدث، ومن صور دلالاته أيضا التجدّد التي لها دلالتان إحداهما الماضي إذا أضيفت،وثانيهما الحال أو الاستقبال إذا قطعت عن الإضافة وغيرهما من الدلالات...[3].

وبعد قيامنا باستقراء ديوان الشاعر وجدنا أنه يزخر بنسبة كبيرة من هذه الصيغة الاسمية التي وظفت بشكل كبير في القصيدة المطوّلة "**يطير فؤادي**" فقد سيطرت على الفضاء الشعري سيطرة تكاد تكون تامة، وقد أخذت كنموذج دراسة فقط نظرا لكثافة استخدامها في هذا النص، مما يعني كثافة تداولها، وتناولها للدلالات فيه، فكثرة الاستخدام دليل على كثرة تفاعل الأحداث في هذه القصيدة.

(1) فاضل صالح السامرائي، الصرف العربي أحكام ومعانٍ، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2013م، ص154.

(2) ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2006م، ص41.

(3)ينظر: محمد ابن الحسين النجفي الرضي الاستراباذي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، ج2،جامعة يحي بشير المصري السعودية، ط1، 1996م، ص 198.

وفي ذلك يقول[1]:

يَطِيرُ فُؤَادِي كُلَّمَـــا لاَحَ لاَمِـــعُ وَيَنْهَلُ دَمْعِي كُلَّمَـا نَـاحَ صَـــادِحُ
فَفِي كُلّ شَفْرٍ مِنْ جُفُونِي مَاتِـحٌ وَفِي كُـلِّ شَطْرٍ مِنْ فُـــؤَادِي قَـــادِحُ
خَلِيلِي لاَ طيْف لِعُـــلْوةَ طـارِق لـعَيْنِي ولاَ نَجْـم إلَى الـــغَرْبِ لائِـحُ
ولاَ تَعْذُلاَنـي واعْـــذُرَانِي فَقَلّمَـــا يـرُدُّ عِنـــانِي عَنْ عُلَيّةَ نـــاصِـحُ
كَتَمْتُ هَوَاهَـا ثُمَّ بَـرَحَ بِي الأَسَى وَكَيفَ أُطِيقُ الكَتْـمَ والدَّمْـعُ فَاضِـحُ
فَطَرْفِي عَلى تِلْكَ البَسَاتِينُ سَارِحٌ وَطَرْفِـــي عَلَى تِلْكَ المَيَادِين جـامِحُ
لـــئِنْ كنت مَلآنًا بِدَمْعِـي طَافِحَـا فَـإِنِّـــي سَكْـــرَانُ بِحُبِّكِ طَـــافِـــحُ
أَرَقُّ مِنَ الشّوْقِ الذِّي أنَا كَـــاتِمُ وأَصْفَى مِنَ الدَّمْـعِ الـذِّي إنَّا سَافِـحُ
ألا قُلْ لفرسَانِ البَلاغةِ أَسْرجُـــوا فقَـد جَاءكُم مِنّى المكافِي المكَافـحُ

والجدول الآتي يبين أسماء الأفعال مع اشتقاقاتها ودلالاتها، حيث تظهر المعاني التي دلت عليها هذه الأسماء، كما تتضح من خلالها جمالية أداء هذا المعنى وأثره، الذي استطاع الشاعر ابن خميس التلمساني أن يقوم بعملية حصره، وصياغته، وتحميله في هذا الاختيار الذي يمثل جانبا من جوانب العمل الفنّي الأسلوبي، الذي يسهم أيضًا في إعطاء وحدة الجودة للنّص، ويعكس مدى إمكانية الشاعر في استجلاب المؤثرات المعنوية من خلال العملية اللغوية القائمة على حسن الاختيار للصّيغ والمشتقات.

فهو العمل الأسلوبي الذي يشرك جميع المعارف اللغوية، ويحصرها لتشكيل المحصّلة الجمالية.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص85.

والجدول التالي يبرز أسماء الفاعل الواردة في القصيدة:

الرقم	أسماء الفاعل	وزنه	نوع الفعل المشتق منه	دلالته
01	لامع	فاعل	لمع فعل ثلاثي صحيح	دل على الأخبار الآتية من تلمسان والتشوق لها.
02	صادح	فاعل	صدح فعل ثلاثي صحيح	دل على الإنسان الصائح.
03	ماتح	فاعل	متح فعل ثلاثي صحيح	دل على استخراج الدموع.
04	قادح	فاعل	قدح فعل ثلاثي صحيح	دل على لهيب واشتياق الفؤاد.
05	طارق	فاعل	طرق فعل ثلاثي صحيح	دل على الإنسان المخبر.
06	لائح	فاعل	لاح فعل ثلاثي صحيح	دل على الظهور.
07	المسامح	بجعل حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره مُسامِح	سامح فعل رباعي على وزن فاعل	دل على الصفح والاعتذار.
08	ناصح	فاعل	نصح فعل ثلاثي صحيح	دل على الإنسان الناصح.
09	فاضح	فاعل	فضح فعل ثلاثي صحيح	دل على انكشاف ألم الشاعر.
10	سارح	فاعل	سرح فعل ثلاثي صحيح	دلعلى تذكر الشاعر لمناظر تلمسان
11	جامح	فاعل	جمح فعل ثلاثي صحيح	دل على الرغبة في العودة، والشوق لتلك المناظر.
12	طافح	فاعل	طفح فعل ثلاثي صحيح	دل على التشبع حد الثمالة والتعلق بتلمسان.
13	كاتم	فاعل	كتم فعل ثلاثي صحيح	دل على صفة الكتم للأشواق.
14	مكافئ	مفاعل بجعل حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره	كافأ فعل رباعي	دل على الفخر والمنافسة وإبراز المنزلة العلمية.

إنّ توظيف صيغ أسماء الفاعل جاء حاملا في طياته لدلالات فنيّة ذات فاعلية،إذ كثف الشاعر من استعماله لهذه الصيغ، وذلك بسبب ما تثيره من دوافع حركية للمعنى خاصة هذه القصيدة التي بينت في الغالب الأعمّ دلالةً، ووصفًا لحالة الشاعر المُتأثر

والمتعلق بمظاهر وأماكن مدينة تلمسان، وارتباطه النفسي بها، في أسلوب يكشف مدى صورة التعالق النفسي والذهني بين ابن خميس، وموطنه وقوة الصلة بينهما، التي لم يقطعها.

2- اسم المفعول:

أهم صيغة بعد اسم الفاعل "اسم المفعول" وهو "وصف المشتق من الفعل المبني للمجهول، ليدل على من وقع عليه الفعل على وجه التجدد، والحدوث لا الثبوت والدوام وعرّفه الجرجاني بقوله: «اسم المفعول ما دلّ على من وقع عليه الفعل»[1]، وعرف أيضا: «هو ما دلّ على الحدث، أو الحدوث، وذات المفعول نحو مقفول ومأسور»[2].ومن صور دلالته الإشارة للحدث وذلك في وجوده داخل السياق، وأما خارجه فإنّه يدل على طارئ غير دائم، ولم يرد اسم المفعول في ديوان الشاعر إلاّ قليلا، وفي عدد من أبيات منها:[3]

وَثِقُوا بِمَحْمُود السّرَى وتَسَلَّحُـوا ... لِمَخَـارمَ*مَجْهـُولـَة وفِـجَـاجِ

إنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَـمْ نُخْلَقْ لِغَيْـ ... ـرِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةِ لاَجِـي

أَبْوَابُهُـم مَفْتُوحَـة لـضُيُوفِـهِـمُ ... أَبـَدًا بـلاَ قُفْـلِ ولا ومِـزْلاَجِ**

سَعَيتَ فَمَا قَصَّرْتَ عَنْ نَيْلِ غَايةٍ ... فَسَعْيكَ مَشْكُـورٌ وَتجْـرُكَ رَابِـحُ[4]

تَظَاهَرَ بالسّلْوَانِ*عَنْـهَا تَجَمُّلاَ ... فَقَلْبُكَ مَحْـزُونٌ وَثَغْـرُكَ ضَاحِـكُ[5]**

---

(1)الجرجاني أبو بكر القاهر عبد الرحمان، المفتاح في الصرف، تح: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ط1، 1987م ص59.

(2) فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص52.

***مخارم:** طريق في الجبل أو الرمل، فِجاج: الطريق الواسع والواضح بين الجبلين.

****المزلاج:** هي قطعة من الحديد أو الخشب تستعمل لغلق الباب باليد.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص78.

(4)المصدر نفسه، ص 86.

(5)المصدر نفسه، ص 112.

*****السّلوان:** دواء يشربه الحزين فيسله ويفرح بعده، وطابت نفسه بعد فراقه وغاب عنه ذكره.

يَـا نَفْثَةَ المَصْدُورِ كَـمْ لَكَ قَبْلَهَـا مِـنْ زَفْرَةٍ بَيـْنَ الجَوَانِـحِ تَسْفَـعُ[1]

والجدول الآتي يوضح أسماء المفعول المتواجدة في أسيقة الأبيات:

الرقم	أسماء المفعول	أوزانه	نوع الفعل المشتق منه	دلالتـــه
01	مجهولة	مفعول	"جهل" فعل ثلاثي صحيح.	دلت على الوجهة غير المعلومة.
02	ملهوف	مفعول	"لهف" فعل ثلاثي صحيح.	دلت على معنى الضعيف الذي فقد القوة والمنعة واحتاج للإغاثة من غيره.
	مفتوحة	مفعول	"فتح" فعل ثلاثي صحيح	دلت على الكرم والجود وكثرة الضيافة
05	مشكور	مفعول	"شكر" فعل ثلاثي صحيح.	دلت على المدح لشيخه أبي مدين شعيب بن الحسين.
06	محزون	مفعول	"حزن" فعل ثلاثي صحيح	دلت على النصح وعدم البكاء على الدنيا وما ضاع منها.
07	المصدور	مفعول	"صدر"فعل ثلاثي صحيح.	دلت على التحدث مع الذات ومحاورتها.

أراد الشّاعر باستخدام "اسم المفعول" في سياق الأبيات المذكورة سابقًا أغراضًا مختلفة منها غرض الفخر في الأبيات الثلاثة الأولى، وذلك برسم صورة التّعالي في النسَب، كما بينت دلالة اسم المفعول الواردة في سياق البيت الرابع معنى الوصف الخاص بسعي أبي مدين التلمساني، والذي جاء في سياق وصف معالم، وأماكن تلمسان أيضا،وما يلاحظ أنّ جُلّ صيغ اسم المفعول الموظفة دلّت، وحملت معنى الوصف المتعدد الأوجه للأحداث،وللشاعر ذاته وللأماكن والأشخاص.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 141.

3-اسم التفضيل:

هو«الاسم المَصُوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة،وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة، وقياسه أن يأتي على(أفعل) نحو: زيد أكرم من عمرو، وهو أعظم منه، وخرج عن ذلك ثلاثة ألفاظ أتت بغير همزة وهي(خيرٌ، شرٌ، حَبٌ) حذفت الهمزة لكثرة الاستعمال»[1].

اسم التفضيل ومن دلالته الزيادة في أصل الفعل حيث لا يخلوا المفضل عليه من مشاركة المفضل في المعنى، وقد تكون هذه المشاركة تحقيقا أو تقديرا[2]، وعليه فإنّ دلالة اسم التفضيل هي إظهار منتهى القيمة التي تختص بالصفة، وقد استخدمه الشاعر نظرا لما يحمله من دلالة مميزة حيث ارتكزت قصيدة "**نصيحة مشفق**"في جانب من بنيتها الصرفية على اسم التفضيل على يلاحظ في الأبيات الآتية[3]:

وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أوْ تَفَاقَمَ مُعْضِـــلٌ* تَلـقَّاهُ مِنْهمْ كُـلُّ أصْيَدَ نَـــابِ

إلى فَدَكٍ وَالمَـــوتُ أقْرَبُ غَايـــةً وَهَذا المُنَى يَـأتِي بِكُـلِّ عُجَـابِ

وَمَا سَهْمُـهُ عِنْدَ النِّضَالِ بِأهْـــزَعَ وَلَا سَيْفُـهُ عِنـدَ الـصِرَاعِ بِنَـــابِ**

فَلَا تَرْجُ مِنْ دُنْيَـاكَ ودًّا وَإنْ يَكُـــنْ فَمَا هُـتوَ إلَا مِثـلُ ظِلٍّ سَحَـــابِ

تَأتَّتْ لـهُ الأهْـــوَالُ أدْهَـمَ سَابِقَـــا وَغَصَّتْ بِهِ الأيَّـامُ أشْهَبَ كَـابِ

وَلَا تَحْسَبُوا أنِّي عَلَى الدَّهْرِ عَاتِبٌ فَـأعْظَمُ مَا بِي مِنْهُ أيْسَرُ مَابِي

لَيَالِي شَيْطَانِي علَى الغَيِّ* قَادِرٌ وَأعْـذَبُ شَـيء مِحْنَتِـي وَعَذَابِي**

---

(1) أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص126.

(2) ينظر:الرضي الاستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، ج3، ص 520.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص68-71.

* **مُعْضِـــلٌ**: مسألة صعبة مشكلة لا يهتدى لحلها.

** **الأهزع**: من القذائف والسّهام، ما بقي في الجعبة وحده،يقال ما في الدار **أهزع**: أحد.

*** **الغي**: مصدر غوى، الضلال: تركه في غيه: تمادى في غيه.

الجدول التالي يوضح أسماء التفضيل التي حوتها القصيدة:

الرقم	أسماء التفضيل	الوزن	نوع الفعل المشتق منه	دلالته
01	أصيد	أفعل	"صاد" فعل ثلاثي صحيح	"فالأصيد" تبين به صفة الرجل الشجاع الذي يتعامل مع الخطوب والأهوال والذي وصفه بالقوة والتكبر على الأعداء
02	أقرب	أفعل	"قرب" فعل ثلاثي صحيح	أما كلمة "أقرب" فقد دلت على المسافة القصيرة التي وصفت وكشفت حال الزعماء العرب القدماء في عدم مهابتهم وخوفهم من الموت ووصفه لحياتهم وبسالتهم قصد صناعة صورة الإخبار عن حالهم.
03	أهزع	أفعل	"هزع" فعل ثلاثي صحيح	أما كلمة "أهزع" فقد أشارت إلى وصف حالة البرّاض وما حدث له
04	أشهب	أفعل	"شهب"فعل ثلاثي صحيح	وما تمثّله كلمات" أشهب، أيسر، أعظم، أعذب" علىالوصف العام الذي بين التكامل الكلي لموضوع القصيدة وقد مثلت هذه الكلمات منتهى صورة الوصف الذي خص حياة الشاعر وطبع نفسيته بها فأعطت وصفا تاما للمعنى الذي لا يقبل الشك أو النقض.
05	أعظم	أفعل	"عظم" فعل ثلاثي صحيح	
06	أيسر	أفعل	"يسر" فعل معتل الياء نوعه مثال فعل معتل الفاء "ياءً	
07	أعذب	أفعل	"عذب"فعل ثلاثي صحيح	

يبين الجدول أسماء التفضيل: "أصيد، أهزع، أقرب، أعظم، أيسر، أشهب أعذب" التي تشاركت في محصلة دلالية موحدة تتمثل في إعطاء صورة واضحة تجسدت في حالات معلومة الوصف تتيح للقارئ معرفة الأحوال العامة والخاصة به وأبعادها الدلالية.

4-صيغ المبالغة:

هي «أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته، والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ مبالغة، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي ولها عدة أوزانها أكثرها شيوعا واستعمالا هي: فعالٌ، فعول، مفعالٌ، فعيلٌ، فعلٌ»[1]، وقال سيبويه: «وفعِلٌ أقل من فعيلٍ بكثير» [2].

(1) فاضل صالح السامرائي، الصرف العربي أحكام ومعان، ص 99.

(2) سيبويه، الكتاب، ج1، ص 112.

يقول الشاعر:

أَطِيفُ بِه حَتَّـــى تَهِـــرَّ كِلاَبُـــهُ وَقَـدْ نَامَ عسَّاسٌ وَهوَّمَ سِبَّـاءُ[1]

إلَيْكمْ بَنِـي الدُّنْيَا نَصِيحَة مُشْفِـق عَلَيكُمْ بَصِيـر بِـالأمُورِ نقَـابِ

طَوِيلُ مِراسِ الـدَّهرِ جدل مُمَاحِكُ عَرِيضُ مَجَالِ الهَّم حَلس ركَابِ[2]

والجدول التالي يبين صيغ المبالغة التي جاءت فيأسيقة الأبيات:

الرقم	صيغة مبالغة	وزنها	المفرد	دلالتها
1	عسّاس	فعّال	عسّ	دلت البنية على المبالغة في العس والطواف ليلا.
2	بصير	فعيل	بصر	دلت على كثرة خبرته وحنكته في معرفة الأمور وفقهها.
3	نقاب	فعّال	نقب	دلت البنية على المبالغة في التنقيب أي الفحص والتمحيص والبحث في الأمور.
4	طويل	فعيل	طال	دلت على طول الحياة الخبرة بتقلبات الدهر.
5	عريض	فعيل	عرض	دلت على سِعة واتساع عيش الشاعر وفي الهموم.

اشتمل الديوان على صيغ المبالغة التي بين فيها الشاعر دلالة "حدث" أو "وصف" أو "إخبار" بنسب قليلة، واجتمعت هذه الصيغ من الكلمات للدلالة على معان تصبّ في محصلة واحدة، وهي الخبرة بالحياة، والدراية بأحوالها، وتغيراتها في أسلوب يبيّن حدة آلام ومعاناة ابن خميس في حياته التي أراد أن يجعلها مصدرا لنصائحه.

من خلال ما سبق يتبين لنا أنّ الشاعر قد استخدم أبنية الأفعال كوحدات بنائية لبيان الحدث العام الذي ميّز حياته في الغربة، وكان عاملا أساسيا في رصد أجوائها ومنتهى تأثيراتها، مع تضمينها في الأغراض التقليدية الموروثة في شعره كالمدح والوصف.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

(2)المصدر نفسه، ص ص 70-71.

5-المصدر:

هو«اللّفظ الدّال على الحدث، مجرّد من الزمان، متضمّنا أحرف فعله لفظا مثل: علم علما أو تقديرا، ومثل:"قاتل قتالا" أو معوّضا مما حذف بغيره مثل: "وعد، عدة سلمت سليما»[1]، وقد أضافت خديجة الحديثي أيضا هو:«الاسم الذي يدلّ على الحدث مجردا من الزمن، والشخص والمكان، ويسميه سيبويه بالحدث»[2]، أي أنّ مفهوم المصدر هو الاقتصار على الحدث من دون تعلّقات أخرى، وقد أشار علماء الصرف إلى أن المصدر هو اسم يتّفق مع الفعل في الدلالة على الحدث مبهم الزمن، كما أشار "ابن يعيش" إلى ذلك في قوله: «إنّ أكثر النحويين يضيف إلى ذلك الزمان المحصّل لأنّ زمن المصادر مبهم»[3].

وقد حفل ديوان الشاعر بنسبة كبيرة استخدمها في نصوصه، ومن نماذج قوله[4]:

أطَارَ فُؤَادِي بَـــــرْقٌ أَلاَحَـــــا فَمَـا (هَزَّ) بَعْدُ لِوَكْـرٍ جَنَاحَـا

أضَـــــاءَ وَلِلْـــعَينِ إغْفَـــاءَةٌ تَلُذُّ إذَا مَاسَنَا الـفَجْرِ لَاحَـــا

كَمَعنًى خَفِـــــيٍّ بَـــدَا بَعْـضُهُ وَزِيدَ بَيانًا فَـــزِيدَ اتِّضَاحَـــا

كَأَنَّ النُّجُـــومَ وَقَـــدْ غَـــرُبَـــتْ نَوَاهِلُ مَـاءٍ صَـدَرْنَ قُمَاحَـــا

لَـــوَاغِبُ بَاتَتْ تُجِـــدُّ السُّـــرَى فَأدرَكَـهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحَـا

وَقَدْ لَـــبسَ اللَّـــيْلُ أسْمَالَـــــهُ فَمَحَّتْ عَلَيْـهِ بلًا وانْصِيَاحَـــا

كَـــأنَّ النَّهَـــارَ وَقَـــدْ غَالَهَـا مُبَيِّتُ مَـال حَـوَاهُ اجْتِيَـاحَـــا

أتَى تَسْتَفِيـضُ دُمُـوعِي امْتِيَاحَـا وَيُلْهِبُ نَـارَ ضُلُـوعِي اقْتِرَاحَـــا

وَبـــابْنِ رَشِيد تَعَـــوذْتُ مِـــنْ هَـواهُ فَقَدْ زِدْتُ فِيـه افْتِضَاحَـــا

(1) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص160.

(2) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب السيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1975م، ص 145.

(3) ابن يعيش موفق الدين بن علي، شرح المفصل للزمخشري، ج1،عالم الكتب، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص23.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 89-93.

أخِي وَسَمِيِّ أصِـــــخْ مسْمَعـًـا لِشَجْوِ حَـزِينٍ إلـَيْكَ اسْتِرَاحَـــا[1]

فَها هُوَ إنْ قَـــــالَ لَـــــمْ يَلتَفِـتْ إلَيْهِ امْتِهَانـــًا لَـــهُ وَاطِّراحَـــا

وُقِيـتُ الـرَّدَى مِـنْ أخٍ مُخْلِـــــصٍ لَوِ اسْطَعْتُ طِرْتُ إليْهِ ارْتِيَاحَـا

والجدول التالي يبين المصادر الموجودة في الأبيات:

المصدر	نوع المصدر	وزن المصدر	فعل المصدر	دلالته
إغفاء	مصدر الفعل الثلاثي	أفعال	غفى	دل على النوم الخفيف.
اتّضاحا	مصدر الفعل الخماسي	افتعال	اتّضح	دل على البيان والوضوح
قماحا	مصدر الفعل الثلاثي	فعال	قمح	دل على الصفة.
انصياحا	مصدر الفعل الخماسي	انفعال	انصاح	دل على صفة اللبس والظهور.
طلاحا	مصدر الفعل الثلاثي	فعال	طلح	دل على التعب.
اجتياحا	مصدر الفعل الخماسي	افتعال	اجتاح	دل على الاشتمال.
اقتراحا	مصدر الفعل الخماسي	افتعال	اقترح	دل على الشوق.
افتضاحا	مصدر الفعل الخماسي	افتعال	افتضح	دل على الصفة.
استراحا	مصدر الفعل السداسي	افتعال	استراح	دل على الحال.
اطراحا	مصدر الفعل الرباعي	افعال	اطرح	دل على الحالة ورد الفعل
ارتياحا	مصدر الفعل الخماسي	افتعال	ارتاح	دل على حالة الشوق.

يظهر الجدول بعضا من المصادر التي جاءت في الديوان، لغرض حمل دلالات معينة أرادها الشاعر أن تكون نافذة تعبيرية لبعض أحواله النفسية، وانفعالاته وردود أفعاله، إذ وسّع استخدامها بشكل مكثف، وقد قصد بذلك وضع اليد على موضع أصل المعاني ومواردها وتقديمها بصورتها التي نسّق معانيها ضمن أسيقة الأبيات الواردة.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص93.

6-الجموع:

«ينقسم الاسم إلى مفرد، ومثنى، وجمع، والجمع هو ما دلّ في الأصل على أكثر من اثنين»[1]، وينقسم الجمع إلى ثلاثة أنواع «الأول جمع المذكر السالم، وهو ما سلم بناء مفرده عند الجمع، ويصاغ بزيادة واو ونون على مفرده، وياء ونون في حالتي النصب والجر والثاني جمع المؤنث السالم وهو ما سلم بناء مفرده عند الجمع، ويصاغ بزيادة ألف وتاء بلا تغيير في صوته وهيئة بنائه، والثالث جمع التكسير وهو الاسم الدال على أكثر من اثنين بتغيير بناء واحده لفظا أو تقديرا»[2].

وقد عرّفه سيبويه في قوله: « باب ما هو اسم يقع على الجمع لم يكسر عليه واحده، ولكنه بمنزلة قومٍ ونفرٍ وذَودٍ، إلا أنّ لفظه من لفظ واحده، وذلك قولك:رَكْبٌ وسَفْرٌ»[3].

قال الشاعر[4]:

فِي لَيلَةٍ لَيْـلاءَ لَـمْ يَنْبَـحْ بِهـَا كَلْبٌ وَلَمْ يَصْرُخْ أَذِيْنُ دَجَـــاجِ

وَمَنـازِلٌ درس الرُّسُـــومِ بَلا وقِــعٌ أخوَينَ مِـنْ هَيْـجٍ وَمِنْ هَجْهَـاجِ

مَحَّـتْ مَعَالِمُهُـــنَّ غَيْـــرَ مَثَلَّـــمٍ كَسِـوَارِ تَاجٍ أوْ كَدُمْـلُجِ عَـاجِ

وَمَواثِـلٌ مِثْلُ الحَمَـــامِ جَـــوَاثِمٌ وُرْقٌ وَأسْجَحُ دَائِـمُ التَّشْحَـــاجِ

حَتَّـــى أعَـــادَ لِـــعُودِهِ أوْرَاقَـــهُ خُـــضْرَ الظِّـلَالِ ذَكِيَّـــةَالآرَاجِ

لَا مِثْلَ لَيْـــلاتٍ مَضَيْـنَ سَـرِيعَـة بَـرَدَتْ حَـــرَارَةُ قَلبِي المُهْتَـــاجِ

بمُؤَرَّجِ النَّفَحَـــاتِ مِـنْ دَارِيِـــنَ أوْ بمَـــدَارِجِ النَّسَمَـاتِ مِـــنْ دَرَّاجِ

كَمْ كَانَ فِي المَاضِينَ مِنْ أسْلَافِهِـمْ مِـنْ رَبِّ إِكْلِيـلٍ وَصَـاحِبِ تَـــاجِ

(1)عبد الله درويش، دراسات في الصرف، مكتبة الشباب، القاهرة،ط2، 1962م، ص 32.

(2) ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص ص 292-293.

(3) سيبويه، الكتاب، ج4، ص624.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، صص 78-79.

آسَاسُ كُلِّ رِئَاسَةٍ وَرُؤوسَ كُـــــلِّ سِيَاسَةٍ وَلُيوثَ كُـــــلِّ هَيَـــاجِ[1]

أعْيَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ مِـنْ سَـهِرَ وَمَا أعْيَـى أبُـــو مُـوسَى مِـنَ الإدْلَاجِ

والجدول التالي يبن الجموع وعدد ترددها في القصيدة:

الجموع	البناء	المفرد	وزنه	دلالته
منازل	مفاعل	منزل	مفْعل	دل الجمع على الكثرة.
الرسوم	فعول	رسم	فعْل	دل الجمع على الآثار.
معالم	مفاعل	مَعْلَم	مفْعَل	دل الجمع على الكثرة.
مواثل	مفاعل	ماثل	فاعل	دل الجمع على منتهى صفة التشكل والتشبه.
جواثم	مفاعل	جاثم	فاعل	دل الجمع على صفة المكوث.
أوراقه	أفعال	ورقة	فعلة	دل الجمع على الحياة.
الظلال	فعال	ظلّ	فعْل	دل الجمع على الصفة.
ليلات	فعلات	ليلة	فعلة	دل الجمع على الكثرة والتميز.
النفحات	جمع مؤنث سالم	نفحة	فعْلة	دل الجمع على منتهى الميول النفسية.
النسمات	جمع مؤنث سالم	نسمة	فعلة	دل الجمع على الكثرة.
أسلاف	أفعال	سلف	فعَل	دل الجمع على الأنساب.
رؤوس	فعول	رأس	فعْل	دل الجمع على كثرة الزعماء.
نجوم	فعول	نجم	فعْل	دل الجمع على الكثرة .

توزَّعت صيغ منتهى الجموع على مستوى نصوص الديوان حيث مثَّلتْ كلا من "منازل رسوم، ليلات، حجاج، معالم، جواثم، مواثل، أوراق، نفحات، ظلال، ليلات،أسلاف، رؤوس، نجوم، نسمات" على منتهى الإشارة إلى تصوّر المعنى في الحدث المُعبّرَ عنه داخل السياق وتقديمه مع عرضه في شكله النهائي، الذي يجسّد اليقين والإقناع لدى المتلقي حيث دلت

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص81.

كلمة "معالم" على كثرة المباني، والآثار التي أزالها الخراب والدمار، وأما كلمة "ليلات" مثلا فقد دلّت على مجموعة من الليالي التي اختصت بذكريات معينة عن بقية الليالي وانقضائها سريعا من حياة الشاعر، مع اختصاص كل صيغة بدلالة معينة في مجال سياقها الذي وردت فيه.

كشفت الدراسة الصّرفية بما حملته من استخدامات تمثّلها ابن خميس في شعريته بناءً على تنويع الأفعال، وأزمنتها والأسماء ومشتقاتها عن جودة الصّياغة الأسلوبية في شقيها الجمالي والمعنوي بناء على اختيار، وتركيب الوحدات البنائية بأشكالها المتعددة.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

أولا: الجملة وتحولاتها

1- أنواع الجملة

2- تركيب الجملة

3- أسلوب الجملة

ثانيا: أسلوبية التناص

1- التناص الديني

2- التناص الأدبي

3- التناص التاريخي

يقصد بالمستوى التركيبي دراسة بناء الجملة سيرا على ما يقره القواعد النحوية في تبيين وظائف الكلمة التي تحدد مكانها، كما تعنى دراستها أيضا بمعرفة أشكال التنويع البنائي عملا بما وضعه النحاة من استثناءات على طريقة التركيب، وما صحبها من دلالة اقتضت ذلك، وهو الأمر الذي احتواه الديوان من أصناف متعددة لهذا التنويع في التركيب.

وبما أنّ المستوى التركيبي يهتم بدراسة الجملة باعتبارها هي موضوع النحو، وفكرته الأساسية فإننا سنركز عليها في هذا الفصل، لأنها الغاية الأولى لكل نظام نحوي، وسنحاول إلقاء الضوء عليها أيضا من حيث تقسيمها حسب أساليبها إلى خبرية وإنشائية، لأن في ذلك جمع بين النحو والمعنى، ثم سنعرض التراكيب التي وردت في هذا الديوان وأهم صورها وأنماطها.

1-أنواع الجملة:

عُرّفت الجملة بتعريفات متعددة منها ما جاء في قول "الجرجاني" بأنها «عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم أولم يفد كقولك إن يكرمني فإنها جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون أعم من الكلام المطلق»[1]، أما الجملة الطلبية فهي عمل تركيبي هدفه إفادة السامع، أو المتلقي القارئ.

1-1-الجملة الاسمية ودلالتها:

يتألف الكلام العربي من نوعين من الجمل وهي: الاسمية والفعلية، فأمّا الاسمية فهي الجمل الثابتة الحدث التي يستقر الذهن عند ذكرها، فلا يتحرك تحرّكا بعيدا عن حدود التصور العقلاني، وأمّا الجملة الفعلية فهي جملة التعبير عن حركة الحدث وعدم استقراره وهو الأمر الذي يحرّك الذهن والنّفس فاتحا الباب أمام زخم كبير من التصورات وقد أعطى الشاعر "ابن خميس" مكانةً لهذه الجمل في نصوص ديوانه تبيينا لبعض الحالات التي لا تعبّر عن الاستقرار والتي تتمثل في جمود الأمل غالبا مع بعض الأغراض الأخرى التي مثلتها أحداث متراكبة.

(1)عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م، ص 83.

1-1-1-الجملة الاسمية المثبتة البسيطة:

إنّ ما يميّز نظام الجملة الاسمية المثبتة أنها تلتزم بالتركيب المعتاد لنظام النحو العربي، أي أنها تخضع في نظام ترتيب عناصرها إلى الشكل الآتي:

المسند إليه + المسند ولم يفصل بين طرفي التركيب الإسنادي بفاصل، وبالتالي فإنّ نمط هذه الجملة[1]:

المبتدأ "ضمير"+الخبر (جملة فعلية أو شبه جملة).

ويقصد بالتركيب الاسمي البسيط كل تركيب ورد ضمنه المسند إليه والمسند، ومن أمثلة ذلك ما قاله الشاعر "ابن خميس" في قصيدته[2]:

وَأَنَا الْفَقِيـر إِلَــى تَعِلَّة سَـاعَةٍ مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةُ جَمَالِهَـا

ذكر المبتدأ (المسند إليه) في صفة الإشارة إلى نفسه للدلالة على حالته الشعورية والنفسية، والتي عبر بها عن قصد مغاير للمعنى السطحي المباشر لسياق البيت، والذي جعله مفتوحا لقراءات تأويلية تكشف عمق مذهب الشاعر ومقصده الصوفي.

وقال كذلك[3]:

(أَنَا مِنْ بَقيَّةِ مَعْشَـرٍ) عَرَكتْـهـمْ هَذِي النَّوَى عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا*

أما نمط هذه الجملة على النحو الآتي:

مبتدأ (ضمير) + الخبر (شبه جملة)

أنا + من بقية معشر

قدم الشاعر ضمير المخاطب "أنا" الذي قصد به نفسه، مبينا به غرض التأثر بما جرى لبده تلمسان، وما أصابها من ويلات الحرب.

---

(1) راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري –دراسة تطبيقية–، ص245.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص117.

(3) المصدر نفسه، ص 118.

***الثفال:** الجلد الذي يبسط تحت الرحى الحجرية أثناء الطحن حتّى لا يضع الطحين.

وقال كذلك[1]:

هُم صفوةُ الخلقِ التِّي اختِيرتْ لَه وَسِواهُم هَمجٌ مِنَ الأهْماجِ

مِنـّا التّبابعَـــةُ الذيـنَ ببَابِهِـــم كَانت (تُنيخُ جبَاةُ كلِ خَراجِ)

وقد صدّرالشاعر الجملتين التاليتين بالضمائر كعادته، واللّتين أراد بهما بيان غرضين متلائمين، فجاءت صورة الجملة البسيطة الأولى على النحو الآتي:

مبتدأ ضمير + خبر مفرد مضاف + الخلق

هم + صفوة +مضاف إليه

أراد الشاعر بتصدير الضّمير(هم) الدلالة على نسبة المدح لفئة معينة قصدها والتي تمثلت في أسلافه، وأما الجملة الثانية فقد تألفت من مبتدأ ضمير المتكلم المنسوب للجمع للدلالة على الفخر بأسلافه، ومآثرهم، والتي أقام بنائها على النحو الآتي:

مبتدأ ضمير + خبر مفرد + الذين

منّا (جار ومجرور) + **التابعة**+ **اسم موصول** (صفة)

وما يلاحظ على هذا التركيب الاسمي البسيط هو تخصيصه لخدمة أسلوب ذاتي يعرض غرضين متضادين في البيت وهما:المدح والفخر،أما البيت الثاني فخصصه لغرض الفخر بنفسه ونسبه.

1-1-2-الجملة الاسمية المنسوخة بالحروف:

ومما جاء منها في نصوص الشاعر قوله[2]:

وَكَانَ رُغَاء الصَّقْبِ فِي قَومِ صَالِـح حديثًا فأنْسَاه رُغاءَ سَـرَابِ*

ونمطها أن تكون على طبيعة الشكل الآتي:

الحرف الناسخ +المبتدأ + الخبر (جملة فعلية)

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص84.

(2)المصدر نفسه، ص69.

***سراب:** ناقة البسوس خالة جسّاس، وهي الناقة التي رماها كليب فقتله جسّاس من أجلها.

ويقصد به كل اسم صدر بناسخ حرفي أو فعلي، وقد وردت في ديوان الشاعر في صورا من هذا التركيب كقوله[1]:

أَصْبَحَـــتُ مِنْ آلاَئِـــــهِ وَوَلاَئِــهِ في عِزَّةٍ ضَحيَا وَعِـزٍّ دَاجِ

دخلت "أصبح" على المبتدأ الضمير "التاء" وخبر شبه الجملة فعبرت عن تغير الحال من الماضي إلى الحاضر، وبينت حال انقلبت أحوال الشاعر من الألم إلى العزّ والكفالةوالعيش في الولاء والنّعم.

وقال الشاعر أيضا[2]:

كَأَنَّـــهُ الدَّهْـرُ وَأَيُّ امْــرِئٍ يَبْقَى عَلَ حَالٍ إِذَا الدَّهْرُ حَالْ

ناسخ (كأنه)+ اسم (ضمير متصل)+ خبر مفرد(الدهر)

أشار ابن خميس باستعمال هذا الناسخ المخصص للتشبيه، دلالة طول اغترابه وشوقه وتغيّر أحواله وتبيين تأثيره في حياته بعيدا عن تلمسان، ومشيرا إلى تقلبات الدهر وتحول أحوال العباد بعدها.

1-2- الجملة الفعلية ودلالتها:

تفيد الجملة الفعلية معنى الحدوث، والتجدّد في زمن معيّن تحدّده القرائن، وفي مقدّمتها قرينة السّياق، بسبب ارتباط الفعل بالزمن وتحوله فيه[3].

1-2-1الجملة الفعلية الماضية:

1-2-1- 1-الجملة الفعلية المثبتة البسيطة:

جاء في قول الشاعر[4]:

اخْتَـرْتُ قُـرْبَ جَـوَارِهِ لِخَلوصِـهِ وَتَــركْتُ كُــلَّ مُمَـاذِقٍ مَـرَّاجِ

امتثل الشاعر طريقة بناء الجملة الفعلية البسيطة الماضية حسب الشكل الآتي:

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص80.

(2) المصدر نفسه، ص115.

(3) ينظر: طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني، جامعة قاريونس، ليبيا،(د.ط)،1997م، ص79.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السايق، ص80.

الفعل + الفاعل (ضمير) + المفعول به

اخترت + تاء الفاعل + قرب

نسب ابن خميس حدث الفعل المنقضي في الماضي إلى نفسه مبينا طواعية إقامته بجانب صديقه الوزير ابن عبد الحكيم، والعيش في كنفه، مبديا جانبا من صور الاستقرار الذي لامسه عند صديقه، وكاشفا به بعضا من الهدوء النفسي في أسلوب وصفي يوضح فيه مرحلة من مراحل حياته.

وقال أيضا[1]:

كَتمتُ هَواهَا ثُم بَرحَ بِي الأسَى وَكيفَ أطيقُ الكَتم وَالدمعُ فَاضِحُ

جاءت صورة تركيب هذه الجملة على الشكل الآتي:

الفعل الماضي+ الفاعل ضمير متصل+ المفعول به مفرد

كتمت + تاء الفاعل + هواها

استهّل ابن خميس تركيبه الفعلي في زمن الماضي كاشفا بعض مواقفه الثابتة المتمثلة في تعلقه ببلده مبديا غرض الوفاء، والتحمل لويلات أثر الشوق، والاكتواء بناره في صمت دون تصريح أو إفصاح.

1-2-1-2-الجملة الفعلية المثبتة المنسوخة: وهي المسبوقة بأحد النواسخ التي لها دخل في صناعة المعنى، وتوجيهه، وقد عدّد الشاعر هذا النوع في ديوانه،التي جاء منها في قوله[2]:

وأربــعُ آلافٍ عَفَــا بَعْـضِ آيِهَــا كمَـا كـانَ يَعْرُو بَعْضَ ألوَاحِنَـا اللّطْـخُ

نمط الجملة:ناسخ + جملة منسوخة (اسم + خبر جملة)

دخل الناسخ الفعلي "كان"على التركيب الذي جاء خبره في صورة جملة فعلية وظف فيه الشاعر الفعل "يعرو" في الزمن المضارع؛ إذ تظهر دلالته في الزمن الماضي والذي يكشف معناه المتعلق به بوضوح تام، فالحدث في المضارع يشير في دلالته إلى زمن الفعل

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 85.

(2)المصدر نفسه، ص96.

الماضي الذي يرتبط أساسا بالناسخ الفعلي" كان" الذي يتشكل منه المعنى في الصورة المعبرة عن حالة المدارس التي درس فيها الشاعر ،ومبديا جمالية الأسلوب الوصفي لها.

وقال أيضا[1]:

ولأمرِهِم كانت تَدِينُ مَمالِكُ الـ دُنْيَا بِلا جَبْرٍ ولا إحْراجِ

وأمّا في سياق هذا البيت الذي طرأ الناسخ فيه على الجملة المنسوخة التي خبرها جملة فعلية، والذي بيّن به الشاعر غرض الوصف لأمجاد نسبه وقوتهم، على بقية الأمم الأخرى مبيّنا بذلك أسلوب الفخر.

وقال أيضا:[2]

فأصبحَ يَجْتابُ المُسُوحَ زَهادةً وقد كانَ يُؤْذِي بَطْنَ أخْمُصِهِ النَّخُّ

استخدم الشاعر الناسخ الفعلي "أصبح" للدلالة على التحول الذي اختصت به حياة الوزير الزاهد، وانتقاله من عيش الترف إلى حياة السياحة والتفكر والتعبد، في أسلوب يكشف طبيعة تغيره المفاجئ،وانقلابه على متع الدنيا ولذاتها.

وقال أيضا[3]:

قَدْ كُنتُ أمنعُ رَسْخَ نَفْسِي قَلْبَهَا واليَــوْمَ أوجَــبَ أنَّــهُ لا يمْنَــعُ

استهلّ الشاعر بيته بصورة التركيب المؤكد لحدوث الفعل المركب من الصيغة الفعلية "قد" والناسخ المتصرف في الزمن الماضي مع الفعل، ودلالة هذا الاستخدام التأكيد على تحقّق وحصول ما كان يقوم به من ضبط لهوى نفسه، وعدم السّماح لها بالتأثر، أو الدخول في متاهات التعلق بالآخر.

فالتركيب السابق مكن القارئ من معرفة حالة الشاعر التي اختص بها من خلال الإخبار بما كان ولم يرد هذا الإِستخدام بصورة شائعة إلا في حدود هذه الأمثلة التي ذكرت

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص104.

(3)المصدر نفسه، ص141.

في هذه الأبيات ، بيّن فيهما حدثين خاصين هما إبداء موقفه السابق المتمثل في ضبط نفسه وكتم هواها أي تعلقها بغيرها وقصده التعلق "بالمرأة"، وأما الحدث الثاني فقد بيّن فيه إطلاق سراح نفسه، وفك قيودها والسماح لها بالتعلق، والدلالة التي أفاد بها استخدام هذه الصيغة "قد كنت" هي إبداء أحد مواقفه الماضية، وتوصيف نفسه وعدم التمكن من ضبطها في الحاضر بسبب الغربة.

1-2-2-الجملة الفعلية المضارعة:

1-2-2-1-الجملة الفعلية المثبتة:

يقول الشاعر[1]:

(يَنْـأى النـدِيُّ) بِها إذَا لَبسَـت وَيتيهُ إن طُويت بِهَا التّخـتُ

ويقوم نظام هذه الجملة هو كالآتي:

فعل مضارع مبني للمعلوم + فاعل + جار ومجرور

ينأى +الندي + بها

جمع ابن خميس الفعل والفاعلدون فصل بينهما في التركيب خصه بالحديث عن نفسه،من خلال استخدام المضارع الذي قصد به إبراز صورته الداخلية المتمثلة في استمرار عذابه، واشتعال شوقه كلما أتاه خبر عن تلمسان، حيث تستيقظ ذكرياته، وتنشط روابط الماضي، وصوره مما يضفي عليه ألما واضطرابا.

2-تركيب الجملة:

2-1- التقديم والتأخير:

يمثّل التقديم والتأخير واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يهدف إلى تحقيق الغرض النفسي والدلالي مع قيامه بالوظيفة الجمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصّا، حيث إنه يقوم بكسر العلاقة بين المسند والمسند إليه، كما يعتبر تغييرا يطرأ على النسق المثالي للجملة، وقد نال التقديم والتأخير منزلة بالغة عند الجرجاني الذي قال عنه «هو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يفسّر لك عن

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص76.

بديعةٍ، ويفضى لك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسْمَعُه، ويلطف لديك موقعه»[1] بين الجرجاني الدور الفعَّال، والغاية التي يكتسيها التقديم والتأخير كظاهرة تركيبية تعمل على تحريك واستجلاب المعنى، وتغيير مساراته، وكشف أصول الاهتمام الخطابي الذي يريده المتكلم في نصه.

إذن هو ظاهرة أسلوبية تكون على مستوى التركيب، بحيث تختلف طريقة ترتيب الألفاظ في الجملة خلافا للمألوف، وقد عرف أحد النقاد بأنه «تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقائها من مستوى إلى مستوى آخر»[2]، أي أنه التركيب الذي يحرك الدلالة بتغيره ولا يكون إلا بداعي الإبداع.

وتنقسم الجملة في اللغة العربية إلى قسمين جملة اسمية تتركب من المبتدأ والخبر وجملة فعلية من الفعل والفاعل والمفعول به، ويلحق التقديم والتأخير القسمين معا فيتقدم الخبر على المبتدأ في موضع داخل الجملة الاسمية ويتقدم المفعول به على الفاعل في الجملة الفعلية أي أنّ موقعية المركبات الوظيفية ضمن كل نوع تتغير تبعا لحاجة المؤلف، ثم إن حركة التركيب تولد دلالات معينة تبعا لكل صورة من صور التقديم والتأخير، وقد أشار محمد عبد المطلب إلى ذلك في قوله: «إن طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة محددة، وإنما الأنساق هي التي تخلق دلالاتها نتيجة لتحليل علاقتها وصلتها بالواقع...»[3].

وقد اهتم الشاعر ابن خميس باستخدام وتوظيف هذا العنصر اللغوي في ديوانه، والذي لم يخل بمعاني النّص أو إقلاعها، ولكن ساعد في إخراج إحساس وانفعال المشاعر الباطنية له، ووصف الأحداث الخارجية، مع إضفاء جمالية بالغة شكل النص وبنية السياق اللغوي الذي ورد فيه.

امتلك الشاعر ناصية اللغة، وملكة التأليف، ومهارة التّحكم في المعنى عن طريق التّحكم في وضع واختيار ألفاظ الجملة باختلاف أنواعها، فاستخدم التقديم والتأخير وفرعه في

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

(2)محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1994م، ص331.

(3)محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص 147.

نصوص ديوانه حسب ما قضته الغاية في ذلك، ومن أنماط التقديم والتأخير ما يلي:

2-1-1-تقديم الخبر على المبتدأ:

قدم الشاعر الخبر على المبتدأ ابتغاء تحقيق دلالات منها ما حمله قوله:[1]

لِسَاقِيَـةِ الرُّومِي عِندِي مَزِيَّـــةٌ وَإِنْ رَغِمتْ تِلكَ الرَّوَابِي الرَّواشِحُ*

عَلَى قَــريةِ العَبَّادِ مِني تَحيَّــةٌ كَمَا فَاحَ مِنْ مِسْكِ اللَّطِيمَةِ فَائِحُ

إلَيكَ شُعَيبُ بْنَ الحُسَينِ قُلُوبَنَا نَــوَازِعُ لَكِــنَّ الجُسُــومَ نَــوَازِحُ

قصد الشاعر تقديم الخبر على المبتدأ ضرورة حصر الدلالة والإخبار بها في شكل الحدث المتعلق بها حتى يرسخ في المتلقي خطابه الذي أراد به في البيت الأول تبيين جمالية الأماكن التي ترعرع فيها "تلمسان"، وتصوير جمالها، وعلى شوقه الذي فاق حد الوصف في تعلقه بتلمسان وأجزائها كقرية "العبَاد" التي أثرت فيه ورسخت في ذاكرته أما البيت الثالث فقط أراد بتقديم الخبر تخصيص المدح، وبيان الفضل لشخص "شعيب بن الحسين" وإبراز مكارمه، فالتقديم والتأخير الذي خصّ به الخبر عن المبتدأ جاء لعِلَّة استحضار القوة في مشاعر النفس التي لم يتمالك ضبطها، وإبداء الفضل وتقديم المدح والثناء لمن رأى أنه أهل لذلك.

2-1-2-تقديم المفعول به على الفاعل:

قُسّم شكل التقديم والتأخير للمفعول به على الفاعل إلى قسمين، وهما الانحراف البسيط والانحراف المركب.

2-1-2-1- الانحراف البسيط:وهو «الذي يتقدم فيه المفعول به على الفاعل دون حدوث فضاء تعليقي بين الفعل والمفعول به»[2]، ولم يستخدم في ديوان الشاعر إلاّ قليلا

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص86.

***ساقية الرومي:** قناة جميلة المنظر تعرف بساقية النصراني.

(2)راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري-دراسة أسلوبية-، ص235.

ومما جاء في قول الشاعر[1]:

سَل الرِّيحَ إنْ لم تُسْعِد السُّفنَ أنْواءُ فعندَ صبَاهَا مِنْ تِلِمْسَان أنبَاءُ

قدم الشاعر المفعول به "السفن" على الفاعل "أنواء" في بيته للتأكيد على دلالة المقدم وأهميته في الحياة بالنسبة للشاعر الذي تملكه الشوق الشديد، فلم يجد نفسه ما تستجلب به الأخبار إلا تلك السفن المسافرة في أسلوب قدم فيه وظيفة المفعول به.

وقال أيضا:[2]

كَبتَ الـعِدَا إنْعَامُـكَ البَغتُ فَلِي الهَنَاءُ وَللـعِدا الكَبْتُ

قدم الشاعر المفعول به "العدا" على الفاعل" إنعام" دون حدوث فضاء تعليقي في إشارة منه بفضل ابن الحكيم، وسرعة مفاجئة أعدائه بامتنانه، وتقريبه منه في أسلوب يمدح فضله عليه.

2-1-2-2-الانحراف المركب: وهو «الذي يتقدم فيه المفعول به على الفاعل، ويفصل بين الفعل والمفعول به أو بين المفعول به والفاعل بفاصل»[3].

كما جاء في قول الشاعر[4]:

طَرقتْكَ وَهْنًا أختُ ءَالَ عِــلاجِ وَالرَّكبُ بَينَ دَكَادِكَ وَحِــرَاجِ*

تقدم المفعول به "الضمير "الكاف" المتصل بالفعل "طرقتك" على الفاعل "أخت" والذي جاء لتحقيق معنى بيان، وإظهار الحدث وأهميته وصفته المتعلقة بالحالة المردفة بعده، وقد فصل الشاعر بين المفعول به والفاعل بالحال "وهنا".

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص62.

(2)المصدر نفسه، ص72.

(3) راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري- دراسة أسلوبية-، ص236.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 78.

***الدكادك:** أرض فيها غلظ، **والحراج:** الأمكنة الضيقة.

وقال أيضا[1]:

تقْتلُهم فِيهَا عيونٌ نواظــرٌ وتُبكيهمُ منهَا عُيونٌ نَواضِـحُ

جاء المفعول به في هذا البيت ضميرا متصلا "هم" في الفعل "تقتلهم" وأحدث شبه جملة" من جار ومجرور "فيها" فضاءً تعليقيا بين الفاعل "عيونٌ" والضمير "هم" فتشكلت الدلالة التي سعى إليها الشاعر، والمتمثلة في وصف وذكر قوة وسحر وجمالية أماكن تلمسان التي لا تقاوم، حسب تقديم المفعول به الذي يعبر عن حالة السكون النهائي والثبات الكلي لمن أراد تلك المناظر، في شكل تصويري بأسلوب بلاغي دقيق لوصف تلمسان.

2-1-3- تقديم الجار والمجرور:

ويقصد بتقديم الجار والمجرور تقديم (شبه الجملة) في صورها المختلفة، وقد وظفها الشاعر للدلالة على معان متعددة منها قوله[2]:

وَهَلْ لِي زَمَانٌ أَرْتَجِي فِيه عَوْدَةً إِلَيْكَ وَوَجْهُ البِشْرِ أَزْهَرُ وَضَّاءُ

قدم الجار والمجرور"لي" الذي هو في مقام الخبر على المبتدأ "عودة".

وقال أيضا[3]:

إِلَيْكمْ بَنِـي الدُّنْيَا نَصِيحَة مُشْفِـق عَلَيكُمْ بَصِير بِالأمُورِ نقَابِ

عَلَى المُصطَفَى المُختَارِ مِني تَحِيةٌ فَّتِلكَ التِّي أعْتَدُّ يَوْمَ حِسَابِ

قدّم الشاعر الجار والمجرور "إليكم" بني الدنيا في البيت الأول والذي استحضر فيه تخصيص فئة المخاطبين المقصودين بالنصيحة، حتى نعرف أحوالها وأوصافها وأنّها الفئة المقصودة ثم أتبعها بإنهاء مقصده، أما البيت الثاني فقد تقدم الجار والمجرور "على المصطفى المختار" لجلال شرفه وقدسيّة مكانته، وبعدها واصل الثناء عليه دلالة منه على تأدّبه مع شخص النبي عليه الصلاة والسلام.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 86.

(2)المصدر نفسه، ص64.

(3) المصدر نفسه، ص ص70- 71.

2-1-4-تقديم الحال:

الحال هو «وصف فضلة يذكر لبيان هيئة الاسم الذي يكون الوصف له نحو: رجع الجند ظافرا»[1].

ومن نماذجه في الديوان ما جاء في قوله[2]:

فَردا يلفُ كتائبًا بكتَائبِ وَيكبُ أفوَاجًا عَلى أفـوَاجٍ

قدّم الشاعر الحال " فردا" الذي حمله سياق الوصف لحالة القائد، وهو ينازل كتائب جيش الأعداء، ويعود سبب هذا التقديم الذي بنى به غرض المدح إلى التركيز على شخصية القائد، وإفرادها بالشجاعة والبسالة، والقوة في التصدي لجيش العدو المسيحي وإبراز القائد بنفسه لحرب الكفار.

3-أسلوب الجملة:

3-1- الأساليب الخبرية

يقصد بالخبر كلّ كلام يحمل الصدق والكذب لذاته، أي بقطع النظر عن خصوص المخبر أو خصوص الخبر، وإنما ينظر في احتمال الصدق والكذب إلى كلامه لا إلى قائله[3]،إذن هو خطاب يحتمل أحد الوجهين الصحة أو الخطأ.

وقد استعمل الشاعر الأسلوب الخبري في ديوانه الشعري "المنتخب النفيس" ووزعه فيه حسب مقتضيات النظم الداعية لذلك، ومن صور استخدامه ما يلي:

3-1-1-أسلوب التوكيد:

فالتوكيد هو قيام المتكلم بإثبات الحدث، وجعله فعلا قطعي الثبوت، قطعي الدلالة لا يمكن أن يتأتى معه الشك أو السلب.

---

(1) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص78.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص82.

(3) ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: أحمد جاد، دار الغد الجديد، عمان ، الأردن ط1، 2014م، ص30.

3-1-1-1-التوكيد بـ "إنّ":

«إنّ هي من مؤكدات الحكم في الضربين الطلبي والإنكاري من أضرب الخبر»[1].

قال الشاعر:[2]

وَإنِّي لأصْبُو لِلصَّبَا كُلَّمَا سَرَتْ وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجْمِ إصْبَاءُ*

وإنِّـي لَمُشْتَاقٌ إلَيْهَا وَمُنْبِـئٌ ببَعْضِ اشْتِيَاقِي لوْ تَمَكَّنَ إنْبَـاءُ

تناول الشاعر التوكيد تعبيرا عن العامل النفسي الذي تخلله في حالة الاشتياق والحنين إلى "تلمسان" بلده وموطنه، وهو بعيد عنه، إذ بيّن باستخدامه وجه الشوق والتعلق،والرسوخ في الذهن حتى يثبت عدم قدرته، وصبره على فراقه له، كما بيّن به أيضا عدم ارتياحه للمقام في أرض المنفى بالأندلس.

وقدتكرر الأمر نفسه في صورة التوكيد الذي جاء بعده،حيث يكشف به صورته النفسية الداخلية على وجه التصريح المباشر.

3-1-1-2-لام الابتداء:

من أدوات التوكيد التي استخدمها الشاعر"لام الابتداء"، بغرض توكيد مضمون الحكم وهي تدخل على المبتدأ والخبر"إنّ" وعلى المضارع الواقع خبرا لـ "إنّ" لشبهه باللام وحتى على شبه الجملة، كقول الشاعر[3]:

وَإنِّي لأصْبُو لِلصَّبَا كُلَّمَا سَرَتْ وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجْمِ إصْبَـاءُ

وَإنِّـي لَمُشْتَاقٌ إلَيْهَـا وَمُنْبِـئٌ ببَعْضِ اشْتِيَاقِي لوْ تَمَكَّنَ إنْبَـاءُ

أشار الشاعر في توظيفه "للام الابتداء" إلى مضمون الحكم الذي أظهر جانب العامل النفسي المؤكّد في اشتياقه الدائم للعودة إلى "تلمسان"، إذ بين مساورته لهذا الحدث بشكل دائم متكرر وعامل لزيادة تعلقه بالوطن وحنينه إليه.

---

(1) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، السعودية، ط3، 1988م، ص53.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص63.

***صبا إلى الشيء:** حن إليه، و**الإصباء:** الاستهواء.

(3)المصدر نفسه، ص63.

وأما استخدامها في البيت الثاني يظهر التصريح الحقيقي للجانب النفسي الملتهب لرؤية تلمسان.

3-1-1-3- التوكيد بـ" قـد" التحقيقية:

تدخل"قد"على الفعل الماضي، وتفيد تحقق حصوله، وقد وظفها الشاعر لدلالة وقوع الأحداث حقيقة، فالشاعر لا يتكلّم إلا سردا لما مرّ معه من وقائع تركت بصمتها بشكل بارز، وبأثر عميق،وتدل كثرتها على مدى قضاء الشاعر زمنا طويلا في مكابدة أصناف وألوان من الضغط النفسي والشقاء.

ومن أمثلة قول الشاعر[1]:

فَمَاذَا عَسَى نَرْجُوهُ مِنْ لَمِّ شَعْثِهَا وَقَدَ خَرَّ مِنْهَا الْفَرْعُ وَاقْتُلِعَ الشَّلْـخُ*

يَمَانِيَّـةٌ زَارَت يَمَانِيـــنَ فَانْثَنَـتْ وَقَدْ جَدَّ فِيهَا الزَّهْوُ وَاستَحْكَمَ الزَّمْخُ**

بيّنت الصّيغة الفعلية المركبة "قد خرّ" وصف صور مدينته التي دمرتها الحرب، ولم يعد بإمكانه لم شعتها وما تناثر وتهاوى من عمرانها، فأظهر بذلك صورة الأسف، والحسرة والحزن على الوطن الذي خربه الأعداء وعاثوا فيه فساد، أما الصيغة الفعلية الثانية "قد جدّ" فقد أراد بها توصيف معالم خائيته ومضامينها التي كانت سهما في وجه أعدائه.

ويقول في موضع أخر:

لِلَّه أيَّـــامٌ بِـهَـــا قَـضَيْتُـهَـا قَـدْ كُنْتُ أَعْلَـمُ أَنَّهَـا لاَ تَرْجِـعُ[2]

ومَا يَطْمَعُ الرَّاجُونَ فِي حِفْظِ آيِهَا وَقَدْ عَصَفَت فِيهَا رِيَاحُهُم النَّبْخُ[3]

وقد كشف الشاعر بهذا الاختيار عن معنيين أحدهما ظاهر، والآخر خفي رمز له بالصيغة نفسها، حيث نجد أنه يظهر تأكده المسبق بعدم تكرر أيامه التي قضاها في وطنه وما تخلله من أماكن ارتادها، وأما المعنى الأخر فقد أشار به إلى عدم عودته لوطنه، وتأبد

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص106.

***الشلخ**: الأصل والعرق.

****الزمخ**: الكبر.

(2) المصدر نفسه، ص137.

(3) المصدر نفسه، ص100.

بقائه في المهجر كمّا يبرز جانب دوام تعلقه بذكر محطات حياته وأماكن ترعرعه الأولى، ثم أعقب صوّر الفساد التي بينها في البيت الأول من خلال وصف الحدث الفعلي للأعداء بموطنه، بصورة عموم الحرب للوطن كله، واجتياحه لها فعلا حيث إنه أبدى جانبا من اليأس من عدم إمكانية دعاة السّلم إلى إخماد الحرب، وقد وسّع الشاعر وسَّع تأكيد حدوث الحدث بتكرير توظيف الصيغتين الفعليتين في وصف ما حل بالوطن، وما لحق بنفسيته.

3-1-1-4-التوكيد باللاّم + قد + الفعل:

وقد أوردها الشاعر في قوله[1]:

فَلَقَد رَشَفْتُ بِهَـا رُضَابَ مُدَامَـــةٍ بِنَسِيمِ أَنْفَاسِ الْبَدِيع تَشَعْشُـعُ

استعمل الشاعر ابن خميس الصيغة الفعلية "لقد رشفت" على معنى تذوقه لطعم معين من الحياة، التي عاشها في رحاب الحب الإلهي والهيام به، ورقيه في درجات روحية معينة كما كرّر ذكر صور معالم الانتشاء، والعيش في اللحظات اللذيذة التي أحس فيها الشاعر نوعا من الأنس، والاستقرار النفسي في بيته الذي أكد فيه ذلك الشعور باستخدام "لقد أبيت" في قوله[2]:

ولَقَد أَبِيـــتُ الليْـــلَ لاَ أَدْرِي بِـه سَهْـرَا كَمَا بَاتَ السَّلِيـمُ الأَرمَدُ

3-1-1-5-التوكيد ب: ما + قد+ الفعل:

وظّف الشاعر الصيغة الفعلية "ما+ قد" مرّتين فقط من قوله[3]:

فَأَجلُّ مَا قَـدْ شُمْتُه بِحُلُولِـهَا مِنْ بَارقٍ لِجَنَـابِ رُشْدِي يَلْمَـعُ

وقد أفاد بها معنى الانقطاع الحدث في الماضي وعدم استمراره، لأن الشّاعر أراد به ضرب وسرد حدث تاريخي بيّن فيه أثر انقلاب موازين الحياة، بسبب الحرب والعناء، وهو

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 137.

(2) المصدر نفسه، ص107.

(3) المصدر نفسه، ص 140.

بهذا الاستخدام يعطي صورة عن حال الدنيا، ويرشد السالك فيها مذكرا بالعبر، مما أعطى تفسيرا خاصا بين فيه نفسية الشاعر المتشبعة بالسلوك الديني الناصح.

وتشاركت الأفعال الواردة في صيغة "ما يفعل" في انقطاع الحدث، وعدم استمراره في المستقبل في جميع ما ذكره الشاعر.

أفاد الشاعر باستخدامه للصّيغة الفعلية "ما+ قد+ الفعل" في بيته معنى الكلام عن وقوع الحدث وانقطاعه، مع محاولة إحيائه في لفتة يائسة، وقد دل به كذلك حال الدنيا وعدم استقرارها على صورة معينة، مذكرا بها السالك في الحياة انطلاقا بما اتصف به ابن خميس من قيم روحية سامية تمثلت في تقديم النصح، والإرشاد،والتبصير بحقائق الأمور.

3-1-1-6-التوكيد: ناسخ + اسم (الاسم ضمير مستتر)

وقد وردت هذه الصيغة المركبة (ناسخ + جملة منسوخة) للدلالة على وقوع الحدث بدقّة تامة خاصة ما تعلق منها بالأزمنة الثلاثة، ومن نماذج ورودها قول الشاعر[1]:

وَأَرْبَعَ آلاَفٍ عفا بَعْضُ آيِهَا كَمَا كَانَ يَعْرُو بَعْضُ أَلْوَاحنَا اللَّطْخُ

دلّت الصيغة المركّبة (كان يعرو) على وقوع الحدث في الماضي المتمثل في تأثُّر معالم تلمسان التي شهدت حياة الشاعر فيها، وترسخت ذكرياته بوجودها، وقد قدم صورة التأثّر بنار الحرب، وشبهه بتلك الألواح التعليمية التي كانت تتلطّخ بما يلحقها من دُرن وغيره، في إشارة منه إلى تشوه صورة تلك الأماكن.

ووردت هذه الصيغة في قصيدة "اخترت قرب جواره"، في قوله[2]:

مِنَّـا التَّبَابِعَـةُ الذِيـنَ بِبَابِهِـمِ كَانَـت تَنِيخُ جُبَـاةُ كُلِّ خَـرَاجِ

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص96.

(2) المصدر نفسه، ص84.

أفاد الشاعر باستخدام الصّيغة الفعلية (كانت تنيخ) معنى الاتّصاف بتلك الحقيقة التي وصف بها الشّاعر نفسه، ونسبه، في مقام الفخر حكاية عن أصول نسبه الأول الذّين شهد لهم التاريخ بالسلطة والقوة، وخضوع الممالك لهم، حملت دلالة هذه الصّيغة معنى تقرير الحقيقة.

3-1-1-7- قد + ناسخ +اسم + جملة:

وقد استعمل الشاعر هذه الصّيغة للإخبار بما كان وحدث في الزمن الماضي، ومن نماذج ذلك ما حمله قوله في قصيدة "معاهد أنس عطلت"[1]:

فَأَصْبَـحَ يَجْتَـابُ الْمُسُوحَ زَهَـادَةً وَقَد كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أُخْمُصِهِ النَّخُّ*

وردت هذه الصّيغة في شطر البيت الثاني، وقد اختار لها الشاعر المكان المناسب بعدما اختاره للدلالة على المعنى المعيّن، وهو الإخبار بماضي مَنِ انقلبت حياته وأصبحت في شكل مغاير، فدلت الصيغة على نمط الحياة التي كان يعيشها أسير مدينة سبتة من بذخ ونعيم، وكيف أصبح زاهدا، متعبّدا يجوب الفيافي، والبراري مؤثرا حياة الانفراد، والسياحة على حياة القصور وعرش الحكم.

وقال في موضع آخر من قصيدة "لله بها أيام قضيتها"[2]:

قَدْ كُنْتُ أَمْنَعُ رَسْخَ نَفْسِي قَلْبَهَا وَاليَـوْمَ أَوْجَـبَ أَنَّهُ لاَ يُمْنَـعُ

استهلّ الشاعر بيته بالصّيغة الفعلية (قد كنت) حيث سبق الحرف "قد" الفعل الناسخ الكينونة "كنت" الذي جاء في الماضي متبوعا بالفعل(أمنع) مما يدل على تأكيد الشاعر على منع نفسه من الاشتغال بأمر التعلق، واتخاذ موقف جازم، فهو يبين سلوكه مع الأحداث السابقة.

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص104.

***النخ:** البساط الطويل.

(2) المصدر نفسه، ص 141.

والجدول التالي يوضح نسب الصيغ وتواترها في الديوان:

الصيّغ المركبة	تواتر الفعل الماضي	تواتر الفعل المضارع
قد + فعل	15	02
لقد + فعل	04	/
ما + قد + فعل	02	/

يبين الجدول اعتماد الشاعر على تكرار الصيغة المركبة "قد +فعل" في الزمن الماضي بنسبة كبيرة ومتقدمة من باقي نسب الصيغ الفعلية المستعملة، ويفسر هذا الاعتماد على تأكيد الحوادث التي حصلت له في الماضي، بمختلف صورها مع كشف مواقفه النفسية التي تأثرت ظاهرا وباطنا، فهو يعبّر بها عن الحدث وانقضائه ومدى تأثيره عليه، وقد وافقت الصيغة التركيبية المستخدمة نقل حوادث الأيام ووصفها وتبيين مجرياتها، وكشفت طبيعة الجو العام الذي ميز حياة ابن خميس.

3-1-1-8- نون التوكيد الثقيلة:

وهي «ترد على أوجه الكثرة مع الفعل المضارع إذا وقع بعد أمر، أو نهي،أو دعاء أو عرض، أو تمنٍّ، أو استفهام»[1].

وقد وظفها الشاعر في قوله[2]:

لا تعجبَنَّ لِعَزْمَـتِي وتَثَبُّطِـي فالشَّوقَ يَنْهَضُ والزَّمَانَةُ تَقْعُـدُ

بيّنت النون الثقيلة المتعلقة بالفعل المنفي شدة التأكيد على نفي التعجب من موقف الشاعر، المتمثل في التعبير عن شوقه وحنينه للوطن، وإفصاحه عن ذلك دون الاكتراث لأي كان.

3-1-1-9- حرف السين + الفعل:

المقصود بالسين هو حرف التحقيق، المقترن وجوده بالفعل المضارع الثابت واقتراب تحققه،وتجسده في الواقع، إذ يبيّن الشاعر اقتراب التأكد من الحقيقة كما جاء في

(1)أحمد بن محمد أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 55.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 107.

قوله[1]:

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَامَ مَـا كُنْتَ جَاهِـلاً وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مِنَ لَم تُـزَوِّدِ

أفاد حرف "السين" في اقترانه بالفعل "المضارع" حتمية وقوع فعل الحدث المتمثل في "وصول الحقيقة التي أراد الشاعر أن يقنع بها شارب الخمر ومدمنه، ليتحول ويقلع عن إدمانه.

3-1-2-أسلوب النفي:

النفي هو «أسلوب لغوي تُحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار ويستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب»[2]، حيث يعمل على إخراج المعنى من صفته المثبتة إلى ضدّها وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه باستعمال أدوات لغوية معينة وهو نوعان ضمني وصريح.

فأمّا الضمني فهو ما كان بغير أدوات النفي المعلومة عند اللّغويين، ويعرف من خلال سياق الكلام ومواقفه، حيث تدلّ عليه دلالات بعض الأفعال "امتنع، رفض، أبى" وقد جاء هذا الصّنف منه في ديوان الشاعر، وأمّا النّفي الصّريح فهو ما يتعلق بنفي حدوث الفعل نفيا صريحا، ويعرف بمجموعة من الأدوات اللغوية الخاصة، وقد تنوّعت وتعدّدت في نصوص ديوان لحمل أغراض معيّنة، ومن أمثلة ما ورد منها النفي بـ "لا" التي تختص بالنفي المطلق، وتسبق الفعل والاسم معًا مع تقلّبها في العمل ضمن كل جنس منها، كقول الشاعر[3]:

وَلَا عَبـثَ القِسِّيسُ يَوْمًـــا يذمهـَا وَلا قَرّبُوا مِنْ دنِّهَا نَفْسَ مُلْحِـدِ
وَلا قَوْلَ فِي تَحْرِيمِـهَا عِنْـــدَ مَالِـكٍ وَلَا حَدَّ عِنْدَ الشّافِعِـــي وَأَحْمَـدَ
وَلا أَثْبتَ النُّعْمَـــانُ تَنْجِيسَ عَيْنِهـَـا فَخُـذْهَا بحَدِّ مَشْـــرَفِي مُهنّـد

يشير أسلوب النفي إلى الدلالة على صفات أراد الشاعر إثباتها في نوع المشروب الجديد الذي أراده بديلا للخمر، وقد تحتم عليه نفي كل سلبية قصد إحداث الإقناع وتحصيله

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص109.

(2) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1974م، ص 247.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص109.

في ذهنية المخاطب الذي قصده الشاعر إبعادا له عن الإدمان للخمر فاستعماله لهذا الأسلوب جاء تزكية لمشروبه المقترح، وإلزام المدمن بالاقتناع، وأكثر أدوات النفي المستعملة في الديوان هي:

3-1-2-1- النفي "بلم":

توزعت أداة النفي "لم" في نصوص كثيرة من ديوان الشاعر، ومن نماذج ذلك قوله[1]:

ولَّى الشَّبابُ وَشَرخُه لَمْ يَبْقَ لِي بَعْدَ الشَباب وَشْرخِـهِ مَا أَفْقِـدُ

وَتكَـاءَدَتْنِي رَيثُـــةَ لَـــمْ أدْرِهَـا فِي نَهْضَتِي وَلِكُلَّ شَيءٍ مَوْعِدُ

يتحدث الشّاعر في سياق البيتين عن ذهاب مرحلة الشباب رمز القوة، والتحمل والعطاء، ودخوله إلى زمن الشيخوخة، الذي دل عليه باستخدام أسلوب النفي في بيته الأوّل إلى استنفاد كلما حملته فترة الشباب المنقضية، والتي فقد بذهابها كل شيء مبينا صورة ما آل إليه حاله،أما النفي في سياق البيت الثاني فقد دلت دلالته على إبراز التحوّل الذي مسّه بعد ذهاب الشباب، وظهور بوادر العجز التي حلّت به، في إشارة دلالية تبين مدى حجم ألم الشّاعر الذي رماه الزمن وحيدا في غيّاهب الهجر، والاغتراب واليأس من العودة إلى أحضان الوطن.

3-1-2-2-النفي بـ "ما":

"ما" تنفي الجملة الاسمية، وتنفي الجملة الفعلية، وتخلص فعلها المضارع إلى الحال (الحاضر)غالبًا، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي[2]، ومن أمثلة ذلك[3]:

وَمَا مُعْرِضٌ عَنْهَا وَهيَ فِي طلاب كَمَنْ فِي يَدَيْهِ مِنْ مُعَانَاتِهَا نَبْخُ*

وَلكِنَّنَا نَعْمَى مِـــرَاراً عَنِ الهُـدَى وَنصبحُ حَتَّى مَـا لأذَانِنَا صُمْـخُ

وَمَا لأمْرِئٍ عَمَّا قَضَى اللهُ مَهْرَبٌ وَلَا لِقَضَاءِ اللهِ نَقْصٌ وَلَا فَسْـخُ

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص108.

(2) ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، دار الفكر، عمان، ط1، 2000م، ص ص163-164.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 105.

***النبخ**: ما يسببه العمل في اليد من البثور المملوءة ماء.

دلّت أسيقة الأبيات على معان مختلفة حسب ما بيّنه استخدام النفي الذي نفى به الشاعر الإعراض عن الدّنيا للإنسان الذي أثخنته مشاغل العمل باحثا عن نعيمها عكس الملك الذي كان في خيراتها، وفجأة تركها وأعرض عن ذلك ليبين ميول، وطباع الأنفس تجاه الدنيا.

أما دلالة النفي الذي أفادته "ما" النافية في البيت الثاني، فالإشارة إلى عدم الصّواب والسّداد في الحقّ، وتتبعه، والخروج عن مساره، حتّى وكأنّ الآذان قد صُمَّت عن سمَاع الحقّ، وقد أقرن النفي تحقيقا بالسّمع لما له من أهمية في فتح باب الإدراك أمّا النفي في البيت الأخير فمفاده نفي القدرة عن الخروج من قدر الله تعالى.

3-1-2-3- النفي بـ" إلا (الحصر) ":

قال الشاعر:

أأنْسَى وُقُوفِي لاَهِيًا فِي عِرَاصِهَا ولاَ شَاغِلٌ إلاَّ التـودُّعُ والسَّبْخُ[1]

مَا زَادَ طَرْفِي فِـي حَدِيقَـةِ خَدِّهَـا إلاَّ لِفِتْنَـتـــه بِحُسْـنِ دَلاَلِهَـا[2]

وَرَدَتَ فَلَـــمْ أَرِدْ إلاَّ سَـرَابَـــا وَشَمَتُ فَلَـمْ أَشُـمَّ إلاَّ جِهَاهـا[3]

بِمُطْهَّمِ الفِـكْرِ الذّي مَـا إنْ لَـهُ إلاَّ بِمسْتَـنِّ الأَدِلَّـةِ مَصْـرَعُ[4]

قامَـتْ زَوَايَاهَـا فَمَا أَوْتَادُهـَا إلاَّ مَـــا تُقِـيـــمُ الأَضْـــلُـــعُ

يظهر النفي في البيت الأول دلالة التأكيد على استحالة النسيان،أما البيت الموالي فقد أكدّ بها مدى تعلق نفسه بذكرياته الرومانسية، والتأكيد على المدح في الاستخدام الموالي مع تكراره، ويبين به وجه التأكيد على ما أصابه وما حدث له في بيت وردت "فلم أرد إلا سرابا" كما يؤكد على صورة الأسف التي اعترته، وهو يتذكر ذهاب شبابه.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 97.

(2)المصدر نفسه، ص117.

(3)المصدر نفسه، ص 136.

(4)المصدر نفسه، ص138.

3-1-2-4-النفي الضمني:

عرفه أحمد سليمان بقوله: «ما يفهم من الجملة دون أن ينصّ عليه حرف من حروف النفي»[1]، ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

تَأبَى لَنَا الأحْجَـامُ مِنْ أعدَائِنَـا يَوْمَ اللِّقَاءِ طَهَـــارَةُ الأمْشَـــاجِ[2]

أسْرَى فَعِطْرُها وَعِطــلُ شُهْبِهَـا يَأبَى شَذَا المِعْطَارِ مِنْ مِعْطَالِهَا[3]

وَأعْرضَ عَنْهَا مُسْتَهينًا لِقَدْرِهَـا فَلَمْ يَثْنِهِ عَنْهَا اجْتِذَابٌ وَلَا مَصْخُ[4]

قَدْ كُنتُ أمنَعُ رَسْخَ نَفْسِي قَبْلَهَا وَاليَــومَ أوجِبُ أنَّـــهُ لَا يُمْنَـــعُ[5]

لم يحوِ الديوان هذا النوع من النفي إلا قليلا وقد ورد متناثرًا في أبيات بعض القصائد حسب استلزام الحالة الداعية إليه.

وظف الشاعر في الأبيات الأربعة السابقة تعبيرا عن مجموعة من المقاصد والدلائل منها ما ورد في البيت الأول الذي أرد به نفي مقابلة الأعداء لجيش خليفة الملك وهو أسلوب جاء به لغرض الفخر، أمّا البيت الثاني فقد بين بالنفي الضّمني الذي مثلته كلمة "يأبى" إبراز صورة الوصف، وفي البيت الثالث فقد أراد به تبيين صورة الزهد الذي خصّ به الملك التارك للدنيا ولذاتها، وأمّا البيت الأخير فقد أراد بكلمة "أمنع" التعبير عن حالته المنكسرة وعدم صبره وتحمله لبعده عن تلمسان، فالنفي الضمني الذي امتثله الشاعر في هذه الأبيات هو عملية استدعاء واستحضار أوجه تعبيرية للدلالة على مقاصد لا تكون إلاّ بهذا النمط لعمق خصوصية معانيها.

---

(1)أحمد سليمان ياقوت، النواسخ الفعلية والحرفية دراسة تحليلية مقارنة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1984م ص 209.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص84.

(3)المصدر نفسه، ص117.

(4)المصدر نفسه، ص104.

(5)المصدر نفسه، ص141.

3-1-3- أسلوب الشرط:

معنى الشرط أن يقع الشيء لوقوع غيره، أي يتوقف الثّاني على الأوّل، فإذا وقع الأوّل وقع الثّاني، وهذا هو الأصل، وقد يخرج الشرط عن ذلك فلا يكون الثاني مسببا عن الأولولا متوفقا عليه [1]، وقد استخدمه الشاعر في صور متعددة:

3-1-3-1-الشرط بـ إذا*:وقد ورد في نصوص الديوان قول الشاعر [2]:

إِذَا كَانَ لِي مِنْ نَائِبِ الْمُلْكِ كَافِلٌ فَفِي حَيْثُمَا هَوَّمْتُ كَنٌّ وإِدْفَاءُ

بيّن أسلوب الشرط في البيت أعلاه فضل نائب الملك، وحسن صنيعه مع الشاعر وقد عبر ابن خميس عن امتنانه وشكره له بالمدح والثناء الذي جاء به في سياق البيت.

وقال في موضع آخر [3]:

مُبَرَّأَةٌ مِمَّــا يعِيــبُ لُزُومُهَــا إِذَا عَابَ إِكْفَاءُ سِوَاهَا وَإِيطَاءُ**

يشير ابن خميس إلى نفسه مادحا نظمه باستخدام أسلوب الشرط الذي بين صلاحيتها وجماليتها واستعلائها على نقد القادحين.

وقد وزّع الشاعر استخدام الشرط إذ شمل تقريبا جُلّ نصوص الديوان، مبينا بها أساليب وأغراضا معينة، كأسلوبي المدح والفخر في البيتين السابقين، مما يكشف إدراك الشاعر لكيفية استدرار المعنى، واستجلابه بأدوات التركيب البلاغية.

3-1-3-2-الشرط بـ إن: «تستعمل في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها والموهومة والنادرة، والمستحيلة، وسائر الافتراضات الأخرى فهي لتعليق أمر بغيره

---

(1) ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص53.

*الأصل في" إذا "أن تكون للمقطوع بحصوله، وللكثير الوقوع،" المرجع نفسه، ص 61.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص66.

(3) المصدر نفسه، ص67.

الإيطاء: هو تكرير كلمة الروي لفظًا ومعنى، والإكفاء:** اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج، وكلاهما من عيوب القافية.

عموما»[1]، وقد جاءت هذه الصورة من الشرط في المرتبة الثانية بعد "إذا"، ومن نماذج ورودها في الديوان ما جاء في قول الشاعر:[2]

وَإِنْ* نَابَ خَطْـبٌ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْضِـلٌ تَلَقَّـاهُ مِنْهُم كُلُّ أَصْيَد نَـابِ

استعمل الشاعر هذا النمط من الشرط في أسلوب إخباري لغرض إسداء النصح والترشيد، مبينا خصال الرجال وما تتصف به من محامد القوة،وما تحمله من صور القوة والهيبة، لكنّهم من الماضي، وقد أراد ابن خميس إعلام المتلقي بأنّ الفناء نهاية كل حي حتى يعتبر.

وقال في موضع آخر من قصيدة "لكل شيء موعد"[3]:

إِنْ كُنْتَ تَجْهَـلُ أَنَّنِي لاَ أَرْقُـدُ فَاسْأَلْ يُخْبِرْكَ السُّهَى والْفَرْقَـدُ

تضمن البيت حالة إخبارية واصفة لحال الشاعر، وما يعانيه من فراق النوم، وطول السهر مستدلا بأسلوب الشرط الذي يقرر في جوابه الإجابة عن حاله التي تعرفها الكواكب البعيدة، في دلالة منه إلى شدة المعاناة.

وقد استطاع الشاعر أن يبيّن في أسلوبي الشرط المذكورين الإخبار بشكل مختلف الغرض، فالأول غايته النصح والإرشاد، والثاني بيان حاله، ووصف حياته عن بقية الناس.

3-1-3-3-الشرط بـ "لو":

مـن أدوات الشـرط "لو"وقـد تـأتي امتناعيـة، ومعنـاه «امتنـاع وقـوع الجـزاء لامتنـاع الشرط»[4]، وتوزّع هذا الأسلوب في بعض نصوصه الشعرية، ومنه قوله[5]:

ولَوْ لَـمْ تَحُـجَّ بِهَـا مَكَّـةَ لَحَـجَّ الْمَلاَئِـكُ عَنْـكَ صَرَاحَـا

***إن:** تأتي بترتيبها الأصلي وهو: أداة الشرط ثم فعل الشرط ثم جوابه

(1) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص 59.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص68.

(3)المصدر نفسه، ص107.

(4) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص76.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص94.

بين الشاعر باستخدام أداة الشرط "لو" غرض المدح والثناء في حق الرّحالة المغربي "ابن رشيد السبتي"، المعروف بتجواله في بقاع عديدة من العالم، كمّا يبيّن عظم منزلته بقوله "لحج عنك الملائك صراحا".

وقال أيضا[1]:

وَدَارِي بِهَا الأُولَى التّي حِيلَ دُونَهَا مَثَارُ الأَسَى لَوْ أَمْكَنَ الحنْقُ وَاللَّبْخُ*

يشير الشاعر في بيته إلى وطنه الأم تلمسان، وإلى موقعه الأول بها المتمثل في مسكنه وموطنه الأصيل والذي يبين حصول القطيعة بينهما بسبب طرده، وجلائه عنها، فهو يبرز صفة الشوق إلى الوطن، ويكشف مدى تمنيه العودة إليها باستخدام أداة التمني"لو" التي بينت صورة استبعاد الرجعة أو العودة إلى الوطن، حيث يقف موقف المتأمل والمتألم الذي يرى الأشياء، ولا يستطيع الوصول إليها،ولو اِحتيالا أو تصلبا وذلك باتخاذه لقرار العودة دون التفكير في العواقب فأمر العودة محبوب[2]، لدى الشاعر لكن أمل ذلك بعيد المنال، وهو المعنى الذي بينته صيغة "لو" وذلك في عدم التحقق من حصول المطلوب[3] في أسلوب الشرط البارز.

وقد اشتركت دلالة الشرطين في جانب الوصف الذي أبداه الشاعر في مَقَامَي "المدح والرثاء"، وبَيْنَ حالة الانفتاح النفسي (الهدوء) والانقباض (الشدة والألم والتأثّر).

3-1-3-4-الشرط بـ" لولا":

وهي حرف شرط غير جازم، ومن نماذج استخدامه ما جاء في قوله[4]:

وَلَوْلَا جِوَارُ ابْنِ الحَكيـمِ مُحمَّـدٍ لمَا فاتَ نَفْسِي مِنْ بَنِي الدَّهرِ إقْماءُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص96.

***اللبخ**: الضرب والشتم.

(2) ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص87.

(3) ينظر: عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992م، ص179.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص65.

أفاد الشاعر باستخدام أسلوب الشرط فضل الوزير ابن الحكيم الذي لولاه لكان عرضة لنقم الحساد، ونوبات الدهر، فقد بين عرض الشكر والامتنان.

وقال في موضع آخر من قصيدة "بابن الحكيم أمنت صرف الردى"[1]:

لوْلَاكَ لَمْ يُطْلِعْ بِهَــا نَشْــزٌ مِنهُ وَلمْ يُهْبَطْ بِهَا خَبْــتُ*

قدّم ابن خميس مدحا ملؤه والثناء والامتنان للوزير ابن عبد الحكيم الذي بينه أسلوب الشرط في بيته، ومما يلاحظ هو استعمال هذا النمط من الأسلوب لحصر غرض المدح والثناء دون غيره، فاشتركت دلالة الشرطين الواردتين في البيتين في دلالة المدح والثناء.

جدول يوضّح تواتر أدوات الشرط في ديوان "ابن خميس التلمساني.

أداة الشرط	تواترها	نسبتها %
إذا	24	%6,66
إن	10	%2,77
لو	15	%4,66
لولا	5	%1,38

استخدم الشاعر أسلوب الشرط بنسب مختلفة ومتنوعة في ديوانه، وقد طغت أداته المتمثلة في "إذا" عن باقي نسب الأدوات الأخرى، وهو ما يعكس دلالة هذا التوظيف الموسع لها، والمتمثلة في التعبير عن المدح والثناء الذّي مدح به الحكام الذّين عاش في كنف رعايتهم وأمنهم، فكان لزاما على لسانه أن ينطق بالثناء، والشكر على حسن صنيعهم معه، وهي ميزة الشعراء القدماء مع حكامهم، أمّا باقي النسب فقد وردت في سياقات مختلفة المواضع والدلالات.

ولقد ساهم أسلوب الشرط في جعل الدلالة الشعرية في النص أكثر فاعلية، بناءً على تنويع الأدوات (إذا، إن، لو، لولا)،التي جسّدت نوعا من الدلالة الخاصة التي كشفت جانبا هاما منها، ضمن مجالات معينة من حياة الشاعر وأحداثها كوجه الحياة الرغيدة التي عاشها بعيدا عن حياة النكد، التي طبعت حياة الشاعر، والمواقف الأليمة التي حدثت معه.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 72.

***نشز**: المكان المرتفع، **والخبت**: ما مكن واتسع في الأرض.

3-2-الأساليب الإنشائية:

التركيب الإنشائي هو«التركيب الذي يبدعه صاحب النص، ولم يفد المخاطب أمرا تم إحداثه في زمن ماض أو في زمن دائم، أو سيتم إحداثه في زمن آت»[1].

الإنشاء هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا أو كذبا، وهو مالا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وهو قسمان الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، أما الإنشاء الطلبي فهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه التمني والاستفهام والأمر والنهي والنداء[2].

تنوع هذا القسم من الإنشاء في بعض القصائد ذات النزعة الصوفية: "لابن خميس" كما تنوعت أغراضه البلاغية وفق ما يقتضيه سياق الكلام وما تبينه قرائن الأحوال.

3-2-1- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام هو أكثر الوظائف اللغوية استعمالا لأنّه أساس أي اتصال بين سائل ومجيب وهو قاعدة الحوار، والاستفهام يظهر في الجملة الاسمية كما يظهر في الجملة الفعلية، إنه طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلا عنه أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما للسائل من قبل[3]، وهو أيضا« طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة، هل، وما، من، متى، أيان، كيف، أينكم، أنّى، وأي، وتنقسم بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام:

أ. ما يطلب به التّصور تارة والتصديق تارة أخرى هو :الهمزة.

ب. وما يطلب به التصديق فقط وهو: هل.

ج. وما يطلب به التصور فقط وهو: بقية ألفاظ الاستفهام»[4].

---

(1) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 165.

(2)ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ص57.

(3) ينظر :هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازروني العلمية، عمان، الأردن، (د.ط)، 2004م، ص115.

(4) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص75.

الاستفهام يعتبر كمظهر أسلوبي واضح الحضور، ويشكل في الدراسات اللغوية منحى أسلوبيا بارزا، وذلك لكونه أسلوبا تمتاز به الأعمال الأدبية والإبداعية.

3-2-1-1- الاستفهام بجملة اسمية:

لم يستخدم الشاعر الاستفهام مع الجملة الاسمية إلاّ مرّة واحدة في ديوانه، وذلك في قوله من قصيدة "حنين إلى تلمسان":[1]

وَكَيفَ خُلُوصُ الطَّيْفِ مِنْهَا وَدُونَهَا عُيُونٌ لَهَا فِي كُلِّ طَالِعَةٍ رَاءُ

يقف الشاعر متسائلا في هذا الاستفهام مبيّنا، حالته من المرأة التي تأثر بها وجعلته مولها، غير قادر على نسيان صورتها وخيالها، كما يكشف صورته العامة ويصف حاله وحيرته البادية عليه.

3-2-1-2-كيف + الجملة الفعلية:

ورد هذا النمط من الاستفهام من قول الشاعر في قصيدة "وبابن رشيد تعوذت"[2]:

فَسَل كَيْف كَـــانَ خَلاَصِـــي مِنْ إِسَارِهِـم؟ أَسْــرَى أَمْ سَــرَاحَا

يقف الشاعر حائرا متسائلا عن هروبه وتخلصه ممن أرادوا به سوءًا حيث فرّ منهم واختار حياة البراري، ملجأً وموطنا آمنا، كما يكشف بهذا التساؤل عن المواقف الحرجة التي استطاع الخلاص منها، ويوجه رسالة للقارئ مفادها عن مدى تعذّبه، وتألمه في كيفية تخليص نفسه من قبضة أعدائه، وهي صورة تبيّن مدى بطشهم وغبنه معهم.

وقد اشترك الاستفهام في دلالة واحدة وهي الحيرة، ووصف المواقف وإظهار الجانب النفسي والحالة التي اعترت الشاعر، وأسهمت في إحداث تأثير نفسي عليه، بينته دلالة الاستفهام التي تعنى بتعيين الحال[3].

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص63.

(2) المصدر نفسه، ص91.

(3) ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، تح: مازن مباركومحمد علي حمد الله، ، دار الفكر دمشق، ط1، 1964م، ص 1220.

3-2-1-3-الاستفهام بـ " كم + الجملة الاسمية":

وردت صيغة "كم" في الجملة الاسمية من قول الشاعر[1]:

كَمْ لَيْلَــةٍ مَرَّتْ وَلَـمْ يَشْعُـر بِهَـا غَيْرِي وَغَيْرَ مُنَادِمي وَسِرَاجِي

أفاد هذا الاستفهام الوارد في سياق البيت معنى الإشارة إلى أيام الشاعر الجميلة وإلى الفترات السعيدة التي قضاها بجوار الحاكم، الذّي مدحه في هذه القصيدة حيث عبّر الشاعر عن وصفه لحالة نفسية، تذوق خلالها معنى الحياة.

3-2-1-4-الاستفهام بـ " كم + الجملة الفعلية":

وقد وردت في قوله[2]:

كَـمْ ذُدْتَهَا عَنَّـا وَقَــدْ هَبــرَت لِهِرَاشِنَـا أَشْدَاقُهَــا الْهَــرْتُ*

حيث بيّن الشاعر في هذا السياق الاستفهامي فضل الحاكم الذّي أبلى بلاء حسنا في الدفاع عن الإسلام والمسلمين، وتبيين مواقفه تجاه الأعداء، وهو الأمر الذي حمله الشاعر في أسلوب لصياغة المدح والثناء في حق شخصية الخليفة الحاكم.

3-2-1-5-الاستفهام بـ: من:

اختصّ هذا النوع من الاستفهام بالدخول على الجملة الاسمية فقط، وفي موضع واحد خَصَّصه الشاعر في قصيدة "من عاذري؟" من قوله[3]:

مَـنْ عَــاذِرِي؟ وَالكُلّ لِي عَــاذِلٌ مِنْ حُسْنِ الْوَجْهِ قَبِيحِ الْفِعَــالِ

افتتح الشاعر قصيدته "من عاذري" بـ "من" الاستفهامية التي دلت على معنى النفي الذي يتبين في سياق البيت، إذ يصور الشاعر خصومة القوم له دون استثناء، مبينا صفاتهم

---

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص79.

(2)المصدر نفسه، ص 74.

***الدوذ**: الدفع، و**الهبر**: قطع اللحم، **والهرت**: اتساع الشدقين.

(3)المصدر نفسه، ص115.

القبيحة التي اكتوى بسوء تصرفاتها، وتحمل أسلوب الاستفهام خبر اضطهاده ونبذه وعدم الاعتراف به.

3-2-1-6-الاستفهام بـالهمزة: يطلب «بالهمزة أحد أمرين: تصوّرٌ أو تصدِيقٌ*»[1] وقد استخدام الشاعر لهذا النوع من الاستفهام في ديوانه للدلالة على معان معينة،إذ وظفه في سياق الجملة الاسمية والفعلية معًا، كما تبينه النماذج الآتية:

3-2-1-7- الاستفهام بـ الهمزة + جملة اسمية:

وظف هذا النمط من الاستفهام "الهمزة + بالجملة الاسمية" في قول الشاعر من قصيدة "لم أرد إلاّ سرابا"[2]:

أَثَغْرُ أُمَامَــةً أَنْـــتَ ابْتِسَامــا أَمْ الــدُّرُ الْأَوَامِــيُّ انتِظَـامَـا

استفهم الشاعر في هذا البيت عن البرق الذّي لمع فجأة كابتسامة فاحصة سريعة لم يعهد لها معرفة من قبل، دلالة على الحيرة والشوق الذّي أثاره فيه.

وقال في موضع آخر[3]:

أَمُشْبِهُ قَلْبِيَ المُضْنَى احْتِدَامَــا عَلَى مَا ذُدْتُ عَنْ عَينِي المَنَامَـا

يظهـر الشـاعر فـي هـذا البيـت متسـائلا حـائرا بسـبب ومـيض البـرق، علـى سـبيل الاستفهام حيث طـابق وميضـه لحظـة إحسـاس الشـاعر بـألم الشـوق، وكأنـه يقاسـمه الهمـوم ويتواصل معه في الألم.

جاء الاستفهام بالهمزة في قول الشاعر من قصيدة "يطير فؤادي"[4]:

أَمَاوُكَ أَمْ عَيْنِـــي عَشِيَّةَ صَدَّقْـــتَ عُلَيَّةٌ فِينَا مَا يَقُولُ المُكاشِـحُ

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص78.

* التصور هو إدراك المفرد، والتصديق هو إدراك وقوع نسبة تامة بين شيئين أو عدم وقوعه.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص135.

(3)المصدر نفسه، ص135.

(4)المصدر نفسه، ص87.

أما في هذا البيت فقد بيّن بأسلوب الاستفهام صورة الإشادة بالملامح الجمالية والحسن التي التصقت بذهنه، ولم تغادره يوما، فحسن مناظر الوطن، جعلته دائم التعلق والتذكر شارد الذهن غير آبه بجمال الأندلس، وجاء الاستفهام بالهمزة في نفس القصيدة في قوله[1]:

أَبَعْدَ صِيَامِي، واعْتِكَافِي وَخَلْوَتِي يُقَالُ فُلاَنٌ ضَيِّقُ الصَّدْرِ بَائِحُ

يظهر الأسلوب الاستفهامي جانبا من صور نفسية الشاعر المتدينة والمتشربة بالأخلاق الإسلامية الرفيعة، وعدم تسرعه، وتهوره من كلام غيره أو سلوكهم، فهو يبين شخصية الشاعر المترفعة عن سفاسف الأمور، كما يبين المشاكل التي واجهها في حياته وكيف وطن نفسه على الصبر، والتأني في معالجة الأمور.

3-2-1-8- الاستفهام بـ الهمزة + جملة فعلية فعلها مضارع:

وردت هذه الصيغة الاستفهامية في ديوان الشاعر، ومن نماذجه ما جاء في قوله[2]:

عَجَبًا لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَأملُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا

ورد هذا الاستفهام للدلالة عن الاستغراب الذّي شدّ انتباه الشاعر وتساؤله عن حاله وموقفه المتضارب من المرأة الخيالية التي تغزّل بها، وتحدّث إليها بحديث النفس وهو يكشف بهذا الاستفهام صورة التعبير عن تعلقه، ووجدانه العاطفي.

وقال أيضا في قصيدة "يطير فؤادي"[3]:

أيَحْملُ ذِكري عِنَدَهُمْ وَهُوَ نَابِهٌ وَيَغْمُطُ شَجْوَي عِنْدَهُمُ وَهوَ شَائِحُ

أفاد الشاعر بهذا التساؤل صورة الاستغراب، التّي اعترته بسبب تجاهل القوم لذكره أي منزلته، وقيمته المعروفة بينهم، وعدم اعترافهم به، أو إعارته أدنى اهتمام، وهو ما جعله يبين حقيقتهم وطبيعتهم، كما يبين تغير مقامه ومنزلته في دار المنفى، وعدم استقراره في منزلته الرفيعة.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص87.

(2)المصدر نفسه، ص 117.

(3)المصدر نفسه، ص87.

3-2-1-9-الاستفهام بأيٌّ:

تعتبر "أي" الاستفهامية، الأفصح استعمالا بلفظ واحد للمذكر، والمؤنث، وللفرد ولغيره عاقلا أو غير عاقل، وهي معربة بالحركات بخلاف أدوات الاستفهام الأخرى وتلزم الإضافة لإزالة إبهامها.[1]

ورد الاستفهام بـ"أيٌّ" في ديوان الشاعر بنسبة قليلة، من مجموع الاستفهام الكلّي وقد توزعت في بعض الأسيقة كقول الشاعر في قصيدة "يطير فؤادي"[2]:

وَأَيُّ مُقَامٍ لَيْسَ لِي فِيهِ حَاسِدٌ وَأَيُّ مَقَالٍ لَيْسَ لِي فِيه قَادِحٌ

افتتح الشاعر بيته بـ "أيٌّ" الاستفهامية للدلالة على الحالة التّي اعترته، والمواقف الصعبة التي صادفته في حياته، مع تكررها بشكل متواصل، والمتمثلة في كثرة الحساد والناقمين عليه، وهو الأمر الذي بين فيه مللله وتعبه النفسي، كما يبين طبيعة الحياة العامة التي كانت أغلب صورها عبارة عن حوادث مؤلمة.

وقال في قصيدة "لله بها أيام قضيتها"[3]:

عَظُمَت رَزِيَّتُهَا وَأَيُّ رَزِيَّةٍ ظَلَّتَ لَهَا أَكْبَادُنَا تَتَقَطَّعُ

استخدم الشاعر أدوات الاستفهام لتنويع حرمة المعاني داخل نصوصه وتظهير مختلف الأحداث فيها، وقد بيّن باستعمال هذا التوظيف صورة التعظيم لما أصاب موطنه تلمسان من آثار ومصائب بسبب الحرب عليه، وكيف انعكس ذلك على نفسيته وزاد من ألمها،مبديا شدة الارتباط والتّعلق بها.

بيّن ابن خميس باستخدام الاستفهام "أي" إلى أغراض متعددة أيضا منها: إظهار طبائع بعض الأقوام والتشاؤم منهم، والمدح، والحزن والألم، والبكاء، وهي أغراض تمثل أسلوبا نفسيا يفصح عن عدم استقرار ذات الشاعر، والاضطراب الدائمة له.

---

(1) ينظر: علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل، عمان، الأردن، ط2، 1993م، ص 100.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص87.

(3)المصدر نفسه، ص140.

جدول يوضح: نسب أدوات الاستفهام في ديوان الشاعر "ابن خميس".

أداة الاستفهام	تواترها	نسبتها %
كم	16	% 0,72
ماذا	01	% 0,27
أيّ	04	% 1,11
الهمزة	19	% 4,44
هل	05	% 1,11
كيف	03	% 0,55
من	01	% 0,27
ماذا	01	% 0,27
ما	01	% 0,27
لِمَ	02	% 0,55
أم	03	% 0,83

يظهر الجدول نسبة الاستفهام بـ" الهمزة"، وهي النسبة الغالبة في الديوان حيث تمثل دلالة حدّة التأثير والتساؤل الداخلي المبين لصور الاضطراب، وعدم الاستقرار لنفسية الشاعر بسبب وجوده في جو مليء بالحوادث المؤثرة والتفاعلات السلبية عليه.

3-2-2-أسلوب الأمر:

الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وهو نقيض النهي، ويدل على المستقبل، لأنه يطلب به الفعل فيما لا يقع الأمر[1].

وقد حوى ديوان الشاعر صورًا من أسلوب الأمر في صيغ مختلفة حسب مقتضيات مقام الخطاب الذي ورد فيه، وبما يرتضيه العامل النفسي الداخلي للشاعر الذي يعتبر مُوجها لَه ومن أمثلة ذلك:

سَلِ الرّيح إنْ لم تسعد السفن أَنْوَاءُ فعِنْدَ صِبَاهَا مِنْ تِلِمْسَان أنْبَـاءُ[2]

(1) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (د.ط)،1994م، ص 250.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص62.

وسلْ عرْوَةَ الرَّحَال عَنْ صِدقِ بَأْسِه وعَنْ بيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بنِ كِـلابِ[1]

وقال أيضا[2]:

هَادنْ طُغَـاةَ الكُفْــرِ مَـا هَــدَأتْ حَتَّى يَجــيءَ نَهَارُهَا المَحْـتُ*

دَعْهَـــا تُـــودِعُ فِي مَعَاقِلِهَـا مَا لَــمْ تُعَــدَّ جُفَاتُـهَـا العَنـتُ**

حملت أساليب الأمر الموظّفة في ديوان الشاعر أغراضا متعددة، ففي البيت الأول استخدم لغرض الالتماس الذي حاول الشاعر فيه تقصي الأخبار من هبوب الرّياح التي قد تأتيه بها من تلمسان، إلا أنّ هذا الأمر قد صدر من نفسيّة منهارة متألمة من فرط ما أصابها من شوق.

وأما الغرض الثاني الذي بيّنه الأمر فقد حمل صفة النّصح والإرشاد، الذي استمده من الاستشهاد بمثال تاريخي لشخصية ملأت زمانها قوّة، ومهابة، وأصبحت بعدها في الزمن الغابر، وهو الأمر الذي نصح به السالك في الدنيا بعدم الوثوق بها، والركون إلى أيام الاطمئنان إلى النّعم التي ينالها فيها، فإنها آيلة للتقلب.

ثم عاد إلى استخدام أسلوب الالتماس في الأمر الذي خاطب به الخليفة، مبينا له طريقة التعامل مع الأعداء في إشارة دلالية صريحة يتبين فيها الرأي، والمشورة في التزام سياسة الحرب.

كما استخدم أغراضا أخرى منها الفخروالمدح في قوله:[3]

خُــذْهَا أبَا زيَّــانَ مِنْ شَــاعِرٍ مُسْتَمْلَحِ النَّزْعَةِ عَذْبِ المَقَـالْ

وَالبَسْ بِمَا أوْلَيْتَهَــا مِنْ نِعْمَــةٍ حُلَلَ الثَّنَاءِ وَجُرَّ مِــنْ أذْيَالِهَـا[4]

خُذْهَا أبَا الفَضْلِ بْنَ يَحيَ تُحْفَةً جَاءتْكَ لمْ يُنْسَجْ عَلَى مِنْوالِهَـا

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص69.

(2) المصدر نفسه، ص74.

***المحت:** الشديد.

****العنت:** الإثم والفجور، ولقاء الشدة.

(3)المصدر نفسه، ص116.

(4)المصدر نفسه، ص 121.

عمد الشاعر في سياق البيت الأول الذي احتوى أسلوب الأمر إلى إبراز صفة المدح والفخر بشخصيته التي أوتيت ملكة قرض الشعر، وإتقانه على النحو الذي تنظم به اللآلئ وهي إشارة إلى قيمة صنعه، وبلوغ درجة الحسن فيه، وعدم مضاهاته من قبل الآخرين، وأما غرض المدح فقد خص به الخليفة الذي نال صفة الجمال، والنّعمة والرياسة.

3-2-3-أسلوب النداء:

النداء هو بنية تشتمل على حضور صوتي يتخذ من دلالة الاستدعاء ذاتها ما أراد من دلالة تتأتى في الأساس من معنى الطلب القائم على الاستدعاء، وهو طلب إقبال المدعو على الداعي، بسمعه، أو بنفسه وأدواته هي: الهمزة، يا، أيا، هيا، آ، وأي[1].

وتبرز جمل النداء كظاهرة أسلوبية في ديوان "المنتخب النفيس في بعض المواقف التي ارتأى الشاعر أن يوظفها فيه طلبا لبيان حال، أو لفت انتباه باعتبارها جملا نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة نحوية [2].

وتظهِر نصوص الشاعر استخداما متباينا للنداء، ومختلف الأدوات والأغراض، وقد رتبت نماذج ورودها كالآتي:

3-2-3-1-حرف النداء "يا" + منادى":

الياء: يستعمل حرف النداء "ياء" للمنادى القريب والبعيد [3]، ونجد الشاعر استعمله في أكثر نداءاته،وقد تكرّرت هذه الصيغة في ثلاثة مواضع، كقول الشاعر[4]:

وَيَا دَارِيَ الأُولَى بِدَرْبِ حَــلاَوَةٍ وَقَدْ جَدَّ عَيْثٌ فِي بَلاَهَا وَإِرْدَاءُ*

(1) ينظر: محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض،دار العصماء، سوريا، دمشق، ط1، 2008م ص123.

(2)ينظر:ناعم صالح خرفي، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات، رسالة ماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، 2010-2011م، ص105.

(3) ينظر: محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص123.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص65.

***درب حلاوة:** درب شهير بتلمسان يعرف بهذا الاسم حتى الآن.

افتتح الشاعر بيته بالنداء المتمثل في حرف "الياء" الذي يبين به تعلقه، ولوعته على ما أصاب بيته من نيران الحرب، واكتوى بها إذ انعكست آثاره السلبية على نفسيته التي تألمت بذلك، كما بيّن به التعبير عن حسرته، وشوقه الشديد لماضيه الذي فصل الاغتراب بينهما.

وأما الموضع الموالي للنداء فقد جاء في قوله[1]:

يَامَنْ إِلــى جَــدْوَى أَنَامِلِــه يُرْجَى السَّفِيــنُ وَتُزْجَرُ الْبُخْــتُ*

ويواصل الشاعر افتتاحه للبيت بالنداء الذي أراد به الإشارة إلى الخليفة ومدحه والثناء عليه، ووصفه بصاحب الخير، والفضل والأمن، وتشبيهه وتصويره بمن تشدّ إليه الرّحال من البرّ والبحر، وما يلاحظ في استعمال صيغة النداء "يا + منادى" هو تخصيصها لدلالة مخصصة تمثلت في تعيين المقصود بالخطاب المتمثل في الوطن وشخصية الملك، وبين البكاء والشوق والاستقرار.

3-2-3-2-ياء المنادى + نكرة مقصودة:

اقتصر استخدام الشاعر لهذه الصيغة على موضعين معينين أراد باستخدامهما الوقوف على تمثيل وتشخيص حالة شعورية نفسية معينة كما في قوله[2]:

فَيَا مَنْزِلا نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَــى تُرَى هَلْ لِعُمْرِ الإِنْسِ بَعْدَكَ إِنْسَاءُ

افتتح الشاعر البيت بهذه الصيغة الندائية التي أشارت لحالة بيته الذي تحول إلى صورة نكرة مجهولة في حيّه، وغريبة بعدما سكنه الهجر، وحول النسيان ملامحه، إذ يعكس به صورة الشاعر النفسية الداخلية التي نالها من الهجر، والانقطاع، فهو يذكر الأطلال ويبكي الفراق، وقد أفاد الشاعر بهذا النّداء الإشارة إلى بيته الذي أصبح مجهولا بفعل تأثير الحرب عليه، وغريبا كأنّ لم يكن معروفا بسبب ذهاب ملامحه، وهو ما يعكس صورة الشاعر المماثلة التي كانت معروفة، ثمّ تغيّرت بسبب الغربة، وفراق الوطن، الذي يأمل في العودة إلى أحضانه ومسح آثار الحزن عنه.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص72.

***البخت**: الإبل الخرسانية.

(2)المصدر نفسه، ص64.

وقال في موضع آخر من قصيدة "لم أرد إلاّ سرابا"[1]:

وَيَا بَـرْقًا أَطَـلَّ عَلَـى أَوَالٍ يَمَانِيًّا مَتَـى جِئْـتَ الشَآمَـا

بيّن النداء صفة التأثّر بالبَرق الذّي رأى فيه صورة الخيال المماثل لورود صورة بلده ووطنه عليه في سرعة وانقضاء، وانتشى منه عطر الذكريات، والماضي المشتعل في نفسه لكنه مجرّد تنبيه للآلام، والبكاء على الهجر والفقدان للوطن.

وقد أفاد النداء في موضعيه الاشتراك في دلالة واحدة وهي الإشارة إلى ما ينبهه على الماضي والذكريات، والوطن الغريب عنه، وعلى عدم معرفته كعدم معرفة الشاعر في هذا الوطن.

3-2-3-4-الياء المحذوفة + المنادى:

تكرّرت هذه الصيغة مرتين في ديوان الشاعر وقد وردت في قول الشاعر[2]:

أَبَا طَالِـبٍ لَمِ تَبْقَ شَيْمَةُ سُـؤْدَدٍ يُسَادُ بِهَا إِلاَّ وَأَنْتَ لَهَا سَنْـخُ*

أفاد الشاعر بهذا النداء المحذوف مدح أبا طالب والثناء عليه، وجعله أصل المكرمات التّي استقى منها الخليفة الأندلسي، وسلالته مكارم الأخلاق، والاتصاف بها في صورة مدح بها الأولين، والآخرين ووصف الارتباط والتواصل بينهم في المُكرمات.

وقال أيضا[3]:

بَنِي الْعَزَفِيِّينَ ابلُغُوا مَا أَرَدْتُـمُ فَمَا دُونَ مَا تَبْغُونَ وَحْلٌ وَلاَ زَلْـخُ**

يقصد الشاعر بهذا النداء الوارد في صورة الحذف توجيه الخطاب لبني العزفيين للتقدم ووصف صورة سيرهم في هذه الطريق، ومدحهم بوجه يبيّن لهم حق بلوغ المكارم والمقامات العالية.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص135.

(2)المصدر نفسه، ص105.

***السنخ**: الأصل.

(3)المصدر نفسه،ص105.

****زلخ**: التزحلق.

وقد صبّت الدلالتان الواردتان في البيتين، واجتمعتا في دلالة واحدة شاملة وعامة وهي المدح والوصف، الذّي أنشأه الشاعر في صورة سار بها على منهاج الأوائل في صياغة صورته.

3-2-3-5- وا الندبة + المنادى:

استخدمت هذه الصورة من النداء مرّة واحدة، وقد وردت في قوله من قصيدة "حنينإلى تلمسان"[1]:

فَوَا حَرْبًا لِي إِنْ هَلَكْتُ وَلَم أَقُـلْ لِصَحِبِي بِهَا الغرّ الكِرَامِ الا هَـاؤُ*

بيّن الشاعر بهذا النداء تهويل الأمر، وتضخيم الحدث إنّ هو صادفته المنية في دار الغربة، ولم يعد إلى وطنه قبلها، فيكبر مُصابه، وهو بهذه الصورة يكشف خوفه الكبير من عدم عودته، ولوعته وشوقه الشديد لرجوعه لبلده، فوضع الموت في دار الغربة دليل على عظم خوفه من انقطاع الصّلة بينه وبين الوطن إلى الأبد.

جدول يوضّح تواتر أدوات النداء ونسبتها في ديوان الشاعر "ابن خميس التلمساني":

أداة النداء	تواترها	نسبتها
يا	04	% 1,11
وا	01	% 0,27
ياء النداء المحذوفة	03	% 0,83

يوضّح الجدول تواتر أدوات النداء في ديوان الشاعر التي وردت فيه بنسب متقاربة وقليلة، وهو ما يبيّن اكتفاء الشاعر في خطابه مع نفسه، وإرجاع الأمور إليها، دون التّطرق إلى أغراض موسعة، كما يبيّن عدم إمكانيته من ذلك باعتباره غريبا في مجتمع لم يألفه، ولم يستطع التفاعل معه بسبب كثرة ما جنت عليه الحوادث فيه، ثمّ إنّ استخدام النداء الوارد كان

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

***الحرب بفتحتين:** الهلاك والويل: **هاوا:** خذوا، وهذا البيت والتسعة التي بعده ساقطة من جميع النسخ، إلاّ من الإحاطة.

بسبب بعض المواقف القليلة التّي أملت على الشاعر ضرورة توظيفه فيها، والتي تعكس وصوله إلى ذروة التأثر قياسا على ذروة الأحداث المؤثرة فيه كقيام الحرب في موطنه تلمسان، وتصُوّر ما حل بها، وهو في الغربة، وازدياد شوقه، وألمه لفراقها بشيء متعاظم.

3-2-4- أسلوب النهي:

النهي هو «طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء»[1]، وقد تخرج جملة النهي عن معناه الحقيقي إلى معان مجازية يؤكدها السياق، وللنهي أداة واحدة هي "لا" تدخل على الفعل المضارع فتجزمه.

وقد حوى ديوان الشاعر على نسبة معينة تناسب حضورها مع الحالات الداعية لذلك منها ما تعلّق بالخطاب الموجّه في قالب النصح، والإرشاد كقول الشاعر[2]:

لاَ تَحْلِفَـــنَّ بِغَيْرِهِ وَاسْتَعفَـين بِـوَقَـــارِهِ مِـنْ كُـــلّ غَمْـــرِ دَاجٍ

وَلاَ تَقْعُدُوا عَمَّن أَرَادَ سِجَـالَكُـم فَمَا غَرْبُكُمْ جفّ وَلاَ غَرْفُكُم وضْـخُ*[3]

ولاَ تَذَرُوا الجوزاء تَّغْلُو عَليْكـم فَفِي رَأسهَا من وطءِ أسلاَفكم شدخُ

حمل سياق البيت الأول خطابا مُوجّهًا إلى شخص معين أراده الشاعر ليكون نائبا عن جمع حيث دفع إليه بهذا النهي عدم الخروج عن الخليفة، وطلب العافية في حكمه فصيغة النّهي بيّنت استبعاد النظر في غير شخصية الخليفة حاكما، مع استبعاد التماس العافية عند غيره.

أما في البيتين المواليين الثاني والثالث فقد بيّن الشاعر في خطابه الذي استهله بالنهي موقفه من بني قومه الذين حثّهم على عدم التهاون في أخذ زمام أمور القوة، والمنعة لتحقيق

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 59.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص80.

(3) المصدر نفسه، ص106.

*الغرب: الدلو العظيمة، والوضخ: قلة الماء أو الامتلاء إلى نصف.

**الجوزاء: برج في السماء.

السّلطة والأمن، وخلق الهيبة في وجه أعدائهم، إذ ألزم الشاعر نفسه خدمة قومه مستلهما ذلك من فكرة الشاعر لقيط بن يعمر الإيادي*(250 ق.هـ) الذي أيقظ قومه ونبههم إلى الخطر، وهو بعيد عنهم وهي صفة من صفات الولاء للوطن.

كما قصد الشاعر في توظيف أسلوب النهي الكشف عن أغراض مختلفة، مثل ما جاء في قوله[1]:

لاَ تَثْقُــب المِصْبَاحَ لاَ واسْقِنِــي عَلَى سَنَا البَرْقِ وَضَوْءِ الهِـلاَل

فالشاعر يقف في بيته على نهي إطفاء المصباح، وأن يتركه مؤنسًا له في قضاء لياليه، وسَقْيه على ضوء الهلال في إشارة منه إلى ابتغاء العيش في ليل مع خُلوه بنفسه وليس المقصود بالسّقاء الشراب كما يفهم ظاهر البيت.

* **لَقيطِ بنِ يَعمُر بن خارجة الإيادي ت** 250 ق. هـ تقريبا . 360 م، شاعر جاهلي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد من أهل الحِيرة، كان يحسن الفارسية، واتصل بكسرى سابور ذي الأكتاف ، وعمل مترجمًا، في بلاطه، وكان من المطلعين على أسرار دولته والقصيدة العينية المذكور قسم منها كبير في كتابنا هي من غرر شعره ، بل إن أبا الفرج الأصفهاني قال: ليس يعرف له شعر إلا هذه القصيدة وقطع من الشعر لطاف متفرقة ، وكان لقيط قد وجّه بالقصيدة العينية إلى قومه بني إياد ينذرهم بأن كسرى وجه جيشا لغزوهم ، وسقطت القصيدة في يد أوصلتها إلى كسرى فسخط على لقيط وقطع لسانه ثم قتله ، ينظر: خبر قبيلة إياد مع كسرى في الأغاني 22 / 393 وينظر: الأعلام 5 /24.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص114

ثانيا: أسلوبية التناص:

يختص العمل الشعري بنسج علاقات وطيدة مع نصوص شعرية أخرى يهدف الشاعر من ورائها إلى صياغة وصناعة مواطن الجمالية الشكلية، والمعنوية، وقصد تحقيق أكبر نسبة من التأثير في ذهن ونفسية، المتلقي مع خلق أصول الحس الفني فيه وقد عمد الشاعر ابن خميس التلمساني إلى تقليد أعمال القدماء الذين أوجدوا قاعدة عملية لهذا العمل المسمى بالتناص الذي ورد تعريفه على لسان "جوليا كريستيفا" بأنّه«النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع أو تحويل عيّنة تركيبية تُجمع لتنظيم نصي معطى للتعبير المتضمّن فيها»[1]، وللتناص أشكال متعددة منها:

4-1-التناص الديني:

4-1-1-التناص مع القرآن الكريم:

اغترف الشعراء من نصوص القرآن الكريم بعد نزوله في نظمهم تقوية للمعنى وتأكيدا على الجمالية، وفق ما كان يسمى بفكرة الاقتباس في شتى صورها التي خطها البلاغيون ولم يقف أمر استعمال هذه العملية على القدماء فحسب، بل بقي القرآن مصدرا هاما يتناص معه الشعراء مع سريان الزمن، كتناص ابن خميس مع القرآن في قوله[2]:

ونجده تناص في بيته الشعري القائل[3]:

وَمُشَجَّجٍ مَازَالَ مُنْهَــلَّ الْحَيَــا يَبْكِي صَــدَاهُ بِدمَعَهِ الثَّجَــاجِ

ووجه التناص فيه من قوله تعالى: ﴿**وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا**﴾[4]، ومعنى ثجاج هو الماء العذب الصافي الزلال، فاستعار الشاعر كلمة بدلالتها لتوظيفها في بيته تعبيرا عن شوقه الصافي، وحنينه للقاء صديقه "ابن رشيد" ومبينا استمرار سيلان دموعه ورغبة منه في لقائه.

(1)أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان، (د. ط)، 2000م، ص11.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 110.

(3)المصدر نفسه، ص79.

(4) سورة النبأ، الآية [14].

ويتناص مع القرآن في موضع أخر[1]:

كَذَلِكَ جَدِّى فِي صِحَابِي وَأُسْرَتِي وَمَنْ لِي بِهِ فِي أَهْلِ وَدِّيَ إِنْ فَاءُوا

ويظهر التناص فيه من قوله تعالى:﴿**فَإِنْ فَاءُو فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾[2].

وقوله أيضا[3]:

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَبَت نَوَاهِلُ مَاءٍ قَدْ صَدَرْنَ قِمَاحَا

ومعنى كلمة" **قماح**"رفع الرأس لسفّ الشيء، ونجده قد تناص **مع قوله تعالى:** ﴿**إِنَّا جَعَلْنَا فِيٓ أَعْنَٰقِهِمْ أَغْلَٰلًا فَهِيَ إِلَى ٱلْأَذْقَانِ فَهُم مُّقْمَحُونَ**﴾[4].

وقال أيضا[5]:

وَهُنَّ بُنيَّاتُ فِكْرِي، وَقَدْ أَتِينَكَ فَاخفِضْ لَهُنَّ الجَنَاحَا

وقد نقل ذلك من قوله تعالى: ﴿**وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**﴾[6]،الذي استعملها للدلالة على حسن معاملة نفسيته، ومشاعره المتعبة من فرط شوقه.

وقال في قصيدة "نصيحة مشفق"[7]:

وَكَانَت عَلَى الأَمْلاَكِ مِنْهُ وِفَادَةٌ إِذَا آبَ مِنْهَا آبَ خَيْرَ مَآبِ

يظهر وجه التناص فيه مع **قوله تعالى:** ﴿**فَغَفَرْنَا لَهُۥ ذَٰلِكَ ۖ وَإِنَّ لَهُۥ عِندَنَا لَزُلْفَىٰ وَحُسْنَ مَـَٔابٍ**﴾[8]،بين بهذا التناص في بيته الإخبار عن شخصية تاريخية عربية يدعو

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 65.

(2) سورة البقرة، الآية [226].

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص89.

(4) سورة يس، الآية [08].

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 95.

(6) سورة الإسراء، الآية [24].

(7) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص69.

(8) سورة ص، الآية [25].

فيها إلى ابتغاء فضل الآخرة، وترك الدنيا الفانية، وعدم الاغترار بها من باب الاعتبار بالأسلاف.

وقال أيضا[1]:

وَمَا زلت وَالعليَاءُ تَعْنَي غرِيمهَا أُعَللُ نَفْسِـــي دَائِمًا بمَتَــابِ

تناص الشاعر في هذا البيت مع قوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ رَبِّي لَآ إِلَٰهَإِلَّا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ مَتَابِ**﴾[2].

يبين الشاعر نهاية أمانيه بالعودة إلى الله سبحانه وتعالى كمنفذ وحيد من هموم هذه الدنيا التي آلمته أيامها، وأنهكته خطوبها ليكون الحل في تركها، وعدم الاهتمام بها خاصة ما عرف عنه من تصوف وزهد، وسياحة تتعارض مع طلب الدنيا.

وقال في القصيدة نفسها[3]:

خُدعتُ بهَذَا العَيْش قَبْل بَلاَئِه كَمَا يُخْدَعَ الصَّادى بلَمْعِ سَرَابِ

تناص الشاعر مع قوله تعالى:﴿**وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا**﴾[4]،أشار ابن خميس إلى وقوعه في خديعة الدنيا التي غرّه طول أمدها، التي وجد معناها منبثقا من الآية الكريمة المشبهة بالسراب أي الوهم الخادع الذي مد الشاعر به القارئ إخبارا له بحقيقتها وتحذيرا له منها.

وجاء التناص في موضع آخر من قوله[5]:

فَلَم يسْتَجِيبُوهُ فَذَاقوا وَبَالهـــم وَمَا لامْرِئٍ عَنْ أَمر خَالِقَهِ نَخُّ

ووجه التناصّ في قوله: فذاقوا وبالهم مع قوله تعالى: ﴿**كَمَثَلِ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡ قَرِيبٗاۖ**

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص68.

(2) سورة الرعد، الآية [30].

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص68.

(4) سورة النور، الآية، [39].

(5)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص100.

ذَاقُواْ وَبَالَ أَمۡرِهِمۡ وَلَهُمۡ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾[1]بين الشاعر بهذا التناصّ عاقبة الاستكبار والإعراض عن أمر الله تعالى متمثلا في سرد قصة سيدنا صالح عليه السلام، التي أراد بها تذكير القارئ، ونصحه، وترشيده بابتغاء الآخرة، وعدم الإعراض عن أمر الله تعالى.

وقال أيضا[2]:

وطَّأت لِي الدنْيَا فَلَا عِــوَجَ فيمَا أَرَى مِنْهَا ولاَ أَمْــتُ

تناصّ الشاعر في هذا البيت **مع قوله تعالى: ﴿لَّا تَرَىٰ فِيهَا عِوَجًا وَلَآ أَمۡتًا﴾**[3]والذي بيّن به استواء الحياة له في كنف صديقه الوزير ابن عبد الحكيم كاستواء معالم الأرض يوم القيامة، وما يلاحظ أن الشاعر استعمل أسلوب التناص في أكثره لغرض النصح والترشيد والتوجيه.

ومن تناصه أيضا[4]:

وَمَا لامرئٍ عمَّا قَضَى الله مَهْربُ وَلا لِقضَاءِ اللهِ نَقضٌ وَلا فَسْخُ

يبين البيت الشعري عمق ابن خميس الديني، وصحة عقيدته التي تعتقد القضاء والقدر ووجوب الإيمان بهما، وأنّ الموت نهاية كل حي، متناصا به من الآية الكريمة في قوله:﴿**أَيۡنَمَا تَكُونُواْ يُدۡرِككُّمُ ٱلۡمَوۡتُ وَلَوۡ كُنتُمۡ فِي بُرُوجٖ مُّشَيَّدَةٖۗ**﴾[5]، وأنّه لا مفر لهم من الموت، وأنّهم مهما فروا منه فإنّه سيلقاهم آجلا أو عاجلا.

4-1-2-التناصّ مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، ودافعا من دوافع تقوية الصور الفنية، وعاملا من عوامل رصفها وجودتها، فالشعر إن دعم وجوده بكلام

(1) سورة الحشر، الآية [15].

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص73.

(3) سورة طه، الآية [107].

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 105.

(5) سورة النساء، الآية[78].

المصطفى صلى الله عليه وسلم انعكست جماليته في أذن القارئ وازدادت دلالة معانيها قوة، ولم يغب عن ذهن الشاعر ابن خميس توظيف التناص مع الحديث النبوي الشريف كقوله[1]:

وَكفَى بِحكتِمنَا إقَامةُ حُجَّة بِرُكْننَا مِنْ كَعْبةِ الحُجَّاجِ

يظهر التناصّ في البيت الذي حمل غرض الفخر الذي تعرض لفضائل أهل اليمن التي حملها الحديث الشريف المروي عن أبي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عن رَسُول اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قال: ﴿**أَتَاكُمْ أَهْلُ الْيَمَنِ هُمْ أَرَقُّ أَفْئِدَةً وَأَلْيَنُ قُلُوبًا، الإِيمَانُ يَمَانٍ وَالحِكْمَةُ يَمَانِيَةٌ**﴾[2].

ومن صور تناصه مع الحديث الشريف ما جاء في قوله:[3]

كَالمِسكِ رِيحًا وَاللمَى مَطْعَمًا وَالتِبر لَونًا وَالهَوى فِي اعْتِدالْ

الذي تناص فيه مع الحديث النبوي الشريف في نصه القائل:«عن أَبي موسى الأَشعَرِيِّ أَن النَّبِيَّ قَالَ: إِنَّما مثَلُ الجلِيس الصَّالِحِ وَجَلِيسِ السُّوءِ: كَحَامِلِ المِسْكِ، وَنَافِخِ الْكِيرِ، فَحامِلُ المِسْكِ إِمَّا أَنْ يُحْذِيَكَ، وَإِمَّا أَنْ تَبْتَاعَ مِنْهُ، وَإِمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ ريحًا طيِّبةً، ونَافِخُ الكِيرِ إِمَّا أَن يَحْرِقَ ثِيابَكَ، وإِمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيحًا مُنْتِنَةً»[4] اعتبر ابن خميس لجوء إلى الذكر والخلوة كلجوئه إلى صاحب يطمئن، ويرتاح إليه متناصا مع معنى الحديث الذي يشير إلى الصفات المحسوسة للجليس الصالح.

4-2-التناصّ الأدبي:

4-2-1-التناصّ مع الشعر العربي:

(1) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص84.

(2)أبو عبد الله بن سعيد البخاري، صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن عبد ناصر الناصر، ج5، دار طوق النجاة، دمشق سوريا، ط1، 1422ه، ص173.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص114.

(4)أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح المسلم، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م ص1088.

تأثر ابن خميس بشعرية القدماء، وتقلد أساليبهم في كثير من المواضع حيث تناص من أشعارهم خدمة لأغراض شعرية في ديوانه منها ما جاء في قوله[1]:

وَلَقَدْ غَدَوتُ بِها وَفِي وُكُنَاتِهَا طَيْرٌ لَهَا فَوقَ الْغُصُونِ تُرَجِّعُ

تناصّ في هذا البيت مع قول الشاعر امرئ القيس[2]:

وَقَدْ أَغْتَدي وَالطَّيرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمنْجَـــرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِـدِ هَيْكَـلِ

بين ابن خميس بهذا التناص وصف حالة بكوره قبل خروج الطير من أوكارها، أي تحركه باكرا في أثناء هروبه من مكر حساده في البراري.

وقال أيضا[3]:

أَنَا مِنْ بَقِيَّةِ مَعْشَرٍ عَرَكَتْهُم هَذِي النَّوَى عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا*

تناص فيه الشاعر مع قول "زهير بن سلمى**" حينما رأى نفسه من بقية ثُلّة عركتهم الحرب بثقالها حيث قال[4]:

فَتَعْرَكُكُم عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَـحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتِجُ فَتَتْـئِمُ

اشترك الشاعر مع زهير في المعنى الذي يدور مفهومه في حالة الحرب، إلا أنّ ابن خميس أراد التعبير عن خوض حرب الأفكار والعلوم.

وقال أيضا[5]:

أَطِيــفُ بِهِ حَتَّـــى تَهِرَّ كِلاَبُـهُ وَقَدْ نَامَ عَسَّاسٌ وَهَوَّمَ سَبَّــاءُ

الذي تناص فيه مع "عمرو بن كلثوم" قائلا[1]:

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 138.

(2)امرئ القيس، الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص118.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص118.

***ثفال الرحى:** جلدة توضع تحت الرحى عند الطحن، يقع عليها الطحين.

(4)زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص107.

****زهير بن أبي سلمى:** هو زهير بن أبي سلمى بن ربيعة بن ربيعة المزرني، من مصر (130ق.هـ) حكيم الشعراء في الجاهلية، كان أبوه وخاله وأخته الخنساء وأبناء كعب جميعهم شعراء، سميت قصائده بالحوليات. **ينظر:** ابنقتيبه،الشعر والشعراء،ص143.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص64.

وَقَدْ هَرَّت كِــلاَبُ الْحَيِّ مِنَّــا وَشَــذَّبْنَـا *قَتَــادَةَ مَــنْ يَلِينَــا *

وصف ابن خميس حياته أيام تواجده بمدينة "تلمسان" التي بين فيها صورة حياته في لياليها المتأخرة، إذ لا صوت إلا نباح كلاب الحراسة في الأحياء كالذي تحدث به عمرو بن كلثوم.

ويقف ابن خميس واصفا شلال"الوريط" في جبال تلمسان، مبينا إعجابه بجماله ومعبرا له عن ذكرياته وشوقه لبلده في قائلا(2):

مُطِلاّ عَلَى ذَاكَ الْغَدِيرِ وَقَدْ بَدَت لِإِنْسَانِ عَيْنِي مِنْ صَفَاهُ صَفَائِحُ

الذي تناص فيه مع قول البحتري(3):

فَيَا لَـكَ مِـنْ حَـزْمٍ وَعَزْمٍ طَوَاهُمَـا جَدِيدُ الرَّدَى بَيْنَ الصَّفَا وَالصَّفَائِحُ

وقال أيضا(4):

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَـارِ مَـنْ لَـمْ تُــزَوَّدِ

ومتناصّا فيه مع طرفة بن العبد* في قوله(5):

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَـأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَـنْ لَـمْ تُــزَوِّدِ

---

(1)عمرو بن كلثوم، الديوان، جمع وشرح: اميل بديع يعقوب، دار اميل العربي بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص72.

***تهر**: يقال يهر الكلب هريرًا إذا نبح وكثر عن أنيابه، وقيل هو صوته دون نباح، **شذَّبنَا**: فرَّقنا، **وتشذيب الشجر**: قطع الأغصان وشوكها، والمراد بكلاب الحي الذين يهرون لسوء أخلاقهم. **ومعنى البيت**: أنا قد غلبناَ كلّ أحد، حتى قد كرهتنا كلاب الحي.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص87.

(3)البحتري، الديوان، شرح: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2017م، ص78.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص109.

(5) طرفه بن العبد، الديوان، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، دار الفارس، الأردن، ط2، 2000م، ص58.

***طرفه بن العبد**: هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد البكري الوائلي، أبو عمرو، (ت60 ق.هـ) شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى، قتله الملك عمرو بن هند.

يظهر وجه التناص معه في الإفصاح بحقيقة وفائدة الترغيب، الذي دعا إليه ابن خميس غيره باستبداله بالخمرة.

وقال أيضا[1]:

مُجَــارِيًا مِهْيَـــــارَ فِي قَوْلِـــهِ مَا كنْتَ لَوْلاَ طَمَعِي فِي الْخَيَالِ

الذي تناصّ فيه مع الشاعر مهيار[2]:

مَا كُنتُ لَولاَ طَمَعِي فِي الْخَيَالِ أُنْشِدُ لَيْلَى بَيْنَ طُــولِ اللَّيَــالِ

أراد ابن خميس الفخر بنفسه، وبيان قيمة نظمه، ومقدرته على قرض الشعر وقول أجوده.

وقال كذلك[3]:

بَانَ الْخَلِيطُ وَبَانَ قَلْبِــي إِثْــرَهُ سَحَرًا كَمَا زَعَمَ الـغُرَابُ الأَسْوَدُ

والذي تناصّ مع جرير في بيته[4]:

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَو طَوَّعَت مَا بَانَ وَقَطَّعُوا مِنْ جِبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانَا

أشار الشاعر بهذا التناصّ إلى معاناته من الغربة، وشوقه لوطنه، وانكشاف حنينه القوي في العودة إلي بلده.

وقال أيضا[5]:

مشَوِّقٌ زَارَ رَبْـعَكَ يَـا أُمَامَـا مَحَـا آثَـــارَ دمنتِهـــا التثـامَـا

تناصّ ابن خميس مهيار الشاعر في قوله[1]:

---

(1) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 116.

(2)مهيار الديلمي، الديوان، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1965م، ج3، ص177.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 107.

(4) جرير، الديوان، دار الكتابيروت، بيروت، لبنان، (د.ط)،1986م، ص490.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 136.

بَكَرَ العارِضُ* تحدُوه النُّعامَى فسَقَـاكِ الـرِّيَّ يـَـا دارُ أمَـامَـــا

والذي يبين تجانس معنى الشاعر مع معنى مهيار في استثارة معالم الاشتياق.

ويقول الشاعر في موضع أخر(2):

أنْصَـارُ دِيـنِ الهَاشِمي وَحِزْبِــهِ وَحُمَـاتُه فِـي الـجَحْـفَل الـرَّجْـرَاجِ

فمن الألفاظ التي قد يلتبس فيها الأصل (جحفل)، وهي من فصيلة ألفاظ الحرب المشهورة نجده متناصا مع قول عبيد بن الأبرص(3):

لَوْ هُمُ حُمَاتُكَ بِالحمَى حَمَوْكَ وَلَمْ تُتْرِكْ لِيَـوْمٍ أقَــامَ النَّـاسُ فِـــي كَبِـدِ

أَو لَأَتَـــوْكَ بِجَمْـعٍ لا كِفَــاءَ لَهُ قَومٌ هُمُ القَومُ فِي الأَنْأي وَفِي البُعْدِ

بِجَحْفَلٍ كَبهِيـــمِ الليلِ مُنتَجِـعٍ أرْضَ الـعَـــدُوِّ لُـهَـــامِ الـــعَـدِدِ

ويراد بالجحفل معنى الجيش، ونظرا لشيوع الكلمة في الشعر الجاهلي أصبحت تستخدم استخدام الاسم، ولكنّها في الأصل صفة ويمكن ردها إلى جذر "حفل" فتدل الكلمة على الجيش الحافل أي وافر العدد.

ويقول في موضع آخر(4):

وَإنْ انتسَبت فـإنَّنِي مِـــنْ دَوحـةٍ تَتقَيلُ الأنســابُ بـَردَ ظِلالـِهَا

مِنْ حِمْيَرٍ مِنْ ذِي رَعِيـنٍ مِنْ ذَرَا حَجْرٍ مِنَ الْعُظَمَاءِ مَنْ أَقْيَالِهَـا

والذي تناص فيه مع ابن رشيق القيرواني في قوله مادحا الأمير بن باديس الصنهاجي(5):

يَـا ابن الأعزةِ مِن أكَــابر حِمْيرٍ وَسُلالةِ الأمْـلاكِ مِنْ قَحطَـانِ

---

(1) مهيار الديلمي، الديوان، ج3، ص 378.

***العارض**: السحاب المعترض، النُّعامى: ريح الجنوب وهي أبل الريح وأرطبها.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 84.

(3)عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص ص53-54.

(4) عبد الوهاب المنصوري، المنتخب النفيس، ص 120.

(5)ابن رشيق القيرواني، الديوان، جمع وترتيب: عبد الرحمان ياغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1989م ص156.

وقد حاكى ابن خميس فيه أسلوبه مبينا بهذا التناص جانب الفخر بنفسه والاعتزاز بنسبه وأصله الحميري، فهما يعتزان بأصليهما بأنّهما من بني قحطان.

4-2-2-التناص مع الحكم:

تعدّ الحكمة مجموعة الخبرات والتجارب التي استوعبها الإنسان من طول الحياة، مصاغة في متن لغوي شعري أو نثري، وقد تناص ابن خميس مع الحكمة في ديوانه كما

جاء في قوله[1]:

يُربُوننَا بِالعلمِ وَالحِلمِ وَالنُّهَـا فَمَا خَرْجُنَا بزٌّ وَلا حَدُنَا بَرخُ

بيّن الشاعر في بيته موقف مشايخه أيام وجوده ودراسته في تلمسان المتمثل في تعليمهم على خصال علمية، دينية، نفسية وسلوكية دقيقة، وهي طريقة ومبدأ صناعة الرجال وتهيئتهم للمستقبل، والذّي تناص فيه مبادئ مشائخه من قول الشافعي رحمه الله:" لا يكمل الرجل إلا بأربع: بالديانة والأمانة والصيانة والرزانة[2].

ومن نماذج تناصه أيضا قوله[3]:

أتْرُك بَنِي الدُّنْيَا وَاعْرِض عَنهُم فَعسَـاكَ تُطعَم لـذَّةَ الادْلَاجِ

دعا ابن خميس في خطابه الشعري إلى ترك أبناء بني الدنيا(طالبيها)، والإعراض عنهم ففي تركهم راحة النفس، والبال، وجمالها، ورفعتها، وكرامتها متناصا فكرة ذلك من قول **ابن** القيم

(1)عبد الوهاب بن منصور،المنتخب النفيس، ص103.

(2) أبي عبد الرحمن بن الحُسين السُّلمي، كتاب الفتوة وما يليه منهاج العارفين ونسيم الأرواح وكتاب السَّماعِ وصفات الذاكرين وما يليه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)،1971م، ص 158.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص80.

الجوزية:«إذا استغنى الناس بالدنيا، فاستغن أنت بالله، وإذا فرحوا بالدنيا فافرح أنت بالله، وإذا أنسوا بأحبابهم فاجعل أنسك بالله»[1].

وقال أيضا[2]:

رِئَاسَةُ أَخْيارٍ وَمُلكُ أفَاضِلٍ كِرام لَهُم فِي كُلِ صَالِحَةٍ رَضْخُ*

يتحدث الشاعر عن مدح بني العزفيين، ويبرز محاسنهم وفضائلهم، وكيف حيزت لهم الرئاسة بسبب هذه الموانح، والتي استقى أساسها متناصا من قول الشافعي رحمه الله: «آلات الرياسة خمس: صدق اللهجة، وكتمان السر، والوفاء بالعهود، وابتداء النصيحة وأداء الأمانة»[3].

4-2-3-التناص مع الأمثال:

الأمثال هي فن تصوري مجازي يخلو من التقرير المباشر، وهو تعبير رمزي في حدّ ذاته نظرا لأدائه الكنائي وقدرته التصويرية وإحالته على التاريخ والمعتقدات، ولم يغفل ابن خميس هذا الجانب وإنما وظفه في قوله [4]:

وَمَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبَكْرِ وَتَغْلِبٍ وَلاَ كَكلَيبٍ رِيء فَحْلُ ضِرَابِ

يذكر الشاعر موقف وأحداث قصة حرب البسوس التي جرت أحداثها على شخصيات عربية شهيرة حيث استعمل التناص الذي بنى به بيته من المثل القائل: "**أعزّمن كليب بن وائل**"[5]،الذي استنبط منه صورة المعنى في بناء بيته، فيضرب هذا المثل في العزّ.

---

(1) ابن القيم الجوزية، الفوائد،تح:عصام الدين صبابطي، دار الحديث، القاهرة، ط2، 1994م، ص118.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 102.

(3) شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، ج10، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط1، 1982م، ص42.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 68.

(5) إبراهيم بن علي الأحدب الطرابلسي، فرائد اللآل في مجمع الأمثال ج2، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت) ،ص144.

وقال أيضا[1]:

تَعَرَّضَ لِي فَأيقَظْتُ القَوافِي وَلَو تُـرِكَ الَقطَـا ليْلًا لنَامَـا

لقد تناص مع المثل العربي:«**لو ترك القطا لناما**"[2]، فهذا المثل يضرب لمن حُمل على مكروه من غير إرادته،وقيل في سبب هذا المثل أنّ عمرو بن أمامة نزل على قوم من مراد فطرقوه ليلا، وأثاروا القطا من أماكنها، فرأتها امرأة وهي تطير فنبهت زوجها فقال: إنّما هذه القطا، فالشاعر استلهم المثل وقصته في تصويرها لحالته المضطربة.

وقال أيضا[3]:

وَأيُّ مَقَام ليْسَ لِي فِيه حَاسِدُ وَأيُّ مقَال ليسَ لِي فِيه قَادحُ

فهو يتناص مع المثل القائل "**لابد للفقيه من سفيه يناضل عنه**"[4]، فالشاعر يشير إلى بروز قيمته ومكانته بما يقابله من حساد ونقاد، فلابد للإنسان الناجح أن يعترضه مناقضين –(السفيه والفقيه)– حوله.

وقال أيضا[5]:

العَيشُ نَـومٌ والـرَّدى يقظَـة وَالــمَـرءُ بينـهُمَـا كَــالخَيــالْ

يتناص الشاعر مع المثل القائل:"**كلُّ امرئ بطولِ العيش مكذوب**"[6]، يشير هذا المثل إلى الإنسان الذي يوهم نفسه بأكذوبة ويصدقها بطول العيش، والخلود في الحياة فالشاعر هنا يؤكد حقيقة الحياة القائمة على مبدأ البداية والنهاية، فلا يغتر بطول العيش إنسان.

وقال أيضا[1]:

---

(1) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 135.

(2) إبراهيم بن علي أحمد الطرابلسي، المصدر السابق، ج2، ص144.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص87.

(4) أبو الفضل الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت 1998م، ص132.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص115.

(6) أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص158.

أبَــاحُـوا حِمــاي وَكَــمْ مَـرةً حَميتُ حِمى عِرضِهم أنْ يُباحَا
وَدافعتُ عَنْهم بِشِعرِي انتِصَارا فكَـانَ الجَـزَاءُ جَـلايَ المُتَـاحَـا
أبَــاعُوا وِدادِي بَخْسًــا؟ فَسَّــلْ أكَـانَ سَمَــاحُهُم بِــي رِبَـاحَـا

يتحدث الشاعر في الأبيات الواردة عن انقلاب مواقف غيره عليه وبيان جزائه كجزاء السنمار متناصا مع مثَله "**جزاء السنمار**"[2]*حيث يضرب هذا الْمَثَل لمقابلة الإحسان بالإساءة، ومقابلة الخير بالشر، ومقابلة المعروف بالمنكر، ومخالفة ما شرع الله من مُجازات المحسن بالإحسان، والمسيء بالإساءة أو بالغُفران.

4-3-التناصّ التاريخي:

اعتمد ابن خميس التلمساني على التراث الشعري الذي يحمل في طياته القصص والمآثر التاريخية، فضلا عن الأحداث ووقائع الحياة المستوحاة من أعماق التاريخ،وقد بين استفادته من ذلك التراث الموسع الذي خدم به شعريته،وأسهم في ترصيعها بلآلئه وجواهره التي بينت قيمة الصور الفنية عنده من مبدأ غاية الشعر وأبعاده، ووظيفته في النقل ومراد الشاعر وهدفه، وهو ما يعبر عنه ببعد الرؤية وسعة الأفق القائمة على ربط التواصل بين الأوائل والأواخر، ونقل ذخائر، ونفائس المعاني التاريخية لخلق جمالية الأسلوب، وقوة الإقناع، وقد اعتمد ابن خميس أسلوب التناص التاريخي لِعلَّلٍ وأغراض متنوعة، كما جاء في قوله[3]:

---

(1) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص90.

(2) أبو الفضل الميداني، المصدر السابق، ص828.

*"**سنمار**" رجل رومي بنى الخورنق وهو قصر بظهر الكوفة للنّعمان بن امرئ القيس، فلما فرغ منه ألقى النّعمان سنمار من أعلاه، ففعل ذلك لئلا يبني مثله لغيره.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 103-104.

***الرضخ**: الخبر تسمعه ولا تستيقنه.

****الجفخ**: الفخر.

*****الوشخ**: الردىء الضعيف.

******النخّ**: البساط الطويل.

وَإلاَّ فَفِـي رَبِّ الخـوَرْنَقِ غُنْيَـةٌ فَمَا يـومهُ سـِـرٌّ ولا صيتُهُ رَضْــخُ*

تَطلَّعَ يَّومًـا وَالسَّـــريرُ إمامــه وَقَد نَال مِنهُ العجب مَا شَاءَ وَالجفخ**

وَعنَّ لَه مِن شيعة الحَق قَائـمٌ بِحُجةِ صِـدقٍ لا عُبَــاب وَلا وَشْـخُ***

فأصْبحَ يَجتابُ المَسُوحَ زَهـادةً وَقَد كَانَ يُؤذِي بَطنَ أخْمُصــهِ النَّـخُ****

تناصّ الشاعر في نصه مع قصة "**أخمصة النخ**"التاريخية الشهيرة، المتعلقة بشخصية النعمان الذي كان من أشدّ ملوك العرب قوّة وبأسا،والذي يذكر الرواة أنه كان جالسا ذات يوم في مجلسه، في (الخورنق)، وقد أشرف على النجف وما يليه من البساتين والنّخل والجنان والأنهار، ممّا يلي المغرب، وعلى الفرات مما يلي المشرق و(الخورنق) مقابل الفرات، يدور على عاقول كالخندق، فأعجبه ما رأى من الخضرة والنور والأنهار، فقال لوزيره: أرأيت مثل هذا المنظر وحسنه؟ فقال الوزير: لا، والله أيها الملك، ما رأيتُ مثله لو كان يدوم، قال: فما الذّي يدوم؟. قال: ما عند الله في الآخرة. قال: فبم ينال ذلك؟ قال: بترك هذه الدنيا، وعبادة الله، والتماس ما عنده، فترك ملكه في ليلته ولبس المسُوح وخرج مختفيا هاربا ، ولم يعلم به أحد ولن يقف الناس على خبره[1].

ويستأنف ابن خميس تناصّه مع القصص التاريخية كقصة حرب البسوس وعرض ما خلفته من خراب كما جاء في قوله:[2]

وَمَــا صَحِبَ الـدُّنْـيَا كَبَكْـرِ وَتَغْلِـبٍ وَلاَ كَكلَيْــبٍ رِيء فَحْـلُ ضِــرَابِ

إذَا كَعَّـتِ الأبطَــالُ عَنْهَــا تَقَدَّمُـوا أَعَـارِيبَ غُرًّا فِـي مُتُونِ عِـــرَابِ

وَإنْ نَابَ خَطْـبٌ أَوْ تَفَـاقَمَ مُعْضِـلٌ تَلقَّــاهُ مِنْهُــمْ كُـلُّ أَصْيَـدَ نَــابِ

تَـرَاءتْ لِجَسَّـــاسٍ مُخِيلـةُ فُرْصَـــةٍ تَأَتَّـــتْ لَـهُ فِـي جَيْئَــةٍ وَذَهَــابِ

فَجَــاءَ بِهَـا شَوْهَــاءَ تُنْــذِرُ قَوْمَهَـا بتَشْيِيـــدِ أَرْجَـــامٍ وَهَـدَمِ قِبَـــابِ

وَكَانَ رُغَاءُ الصَّقْـبِ فِي قَـومِ صَالح حَـدِيثًــا فَنْسَــاهُ رُغَــاءُ سَــرَابِ

(1) ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، دار الصادر، بيروت، (د.ط)،1977م، ص402.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 69-70.

فَمَا تَسْمَعُ الآذَانُ فِـــي عَرَصَاتِهِـمْ سِوَى نَوْحِ ثَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُـرَابِ

ومفاد هذه القصة أنّ كليبا كان من أشد الناس قوّة،وبأسا في زمانه، ويذكر التاريخ أنّه خاض حروبا مع اليمن وهزم جموعهم، وانقادت له قبائل (مَعدٍ) كلها مؤيدة له، فأخذت العزة بنفسه، وبقوته وأنّ لها إخوة أصغرهم يسمى جسّاسا الذي كانت له خالة تسمى البسوس لها ناقة تسمى "سراب" وقد كانت طليقة فوردت إبل كليب، وحين رآها اغتاظ وأخذته عزة النفس فحمل رمحا فرماها فأصاب ضرعها فرجعت "سراب" ترغو فلحقت بالبسوس التي رأتها فصرخت وهرعت لابن أختها جساس، فتقلد الأخير رمحه وسيفه وركب فرسه ولحق بكليب فقال له عمدت إلى ناقة جارتي فعقرتها فرد عليه كليب معجبا بنفسه، وما يمنعني أن أذب عن حماتي؟ فطعنه جساس طعنة مات من أثرها كليبا واشتعلت بسببها حرب ضروس بين قبيلتي بكر وتغلب حينا من الدهر أتت على الأخضر واليابس[1].

وغير بعيد عن قصة حرب البسوس يصوغ ابن خميس قصة (حرب الفجار)، لتبيان حقيقة الدنيا، ومحذرا منها كما جاء في قوله[2]:

وسَـلْ عُـروَةَ الرَّحَّالَ عَنْ صِدْقِ بأسِهِ وَعَـنْ بَيْتِهِ فِـي جَعْفَرِ بْـنِ كِـلاَبِ

وَكَـانَـتْ عَلَـى الأَمـلاَكِ مِنْـهُ وفَـادَةٌ إِذَا آبَ مِنْـــهَا آبَ خَيـرَ مَـــآبِ

يُجِيـزُ عَلَـــى الحَيَّيْـنِ قَيْـسِ وَخِنْـدَفٌ بَفَضْلِ يَسَارٍ أَوْ بِفَصْـلِ خِـطَـابِ

زَعَـامَـــــةُ مَـــرْجوِّ النِّـوَالِ مُؤَمَّـــلٍ وَعَزْمَةُ مَسْمُـوعِ الدُّعَـاءِ مُجَـابِ

فَمَـــــرَّ يُزَجِّيهَـــا حَوَاسِـــرَ ضُـلَّعًـا بِمَا حَمَّلُوهَا مِـنْ مُنًـى وَرِغَـــابِ

إِلَـى فَـــدَكٍ وَالمَـوتُ أَقْـرَبُ غَايَـــةٍ وَهَذَا المُنَى يَأْتِي بِـكُلِّ عُجَـــــابِ

تَبَـرَّضَ صَفْـو الـعَيْشِ كمَّـا اسْتَشَفَـهُ فَدَافَ لَـــهُ البَرَّاضُ قَشْبَ حُبَـــابِ

فَـأَصْبَحَ فِـي تِلْكَ الـمَعَـاطِفِ نْـهـزَةً لِنَهْبِ ضِبَـاعٍ أَوْ لِنَـهشِ ذِئَـــابِ

(1) أحمد بن محمد المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج7، تح: إحسان عباس، دار الصادر، بيروت، ط1 1988م، ص 287.

(2)عبد الوهاب بن منصور،المنتخب النفيس، ص ص 69-70.

وَلكِنَّـهَا الـدُّنيَـا تَكُــرُّ عَلَـى الفتَـى وَإِنْ كَـانَ مِنْهَا فِـي أَعَزِّ نِصَـابِ

وتتمثّل مجريات هذه القصة في أيام أنّ البّراض الكناني بقتل عروة الرّحال، وقد كان البرّاض رجلا خليعا فاتكا يضرب به المثل بفتكه حتى قيل: أفتك من البرّاض، وعرف بكثرة جناياته على أهله حتى خلع قومه وتبرؤوا من صنيعه، ففارقهم، واتّجه نحو مكّة ومنها إلى العراق، فقدم على النّعمان بن المنذر الملك، وكان النّعمان يبعث كلّ عام بلطيمة إلى سوق عكاظ، فقال يوما وبحضرته البرّاض وعروة الرّحال: "من يجيز لي لطيمتي هذه حتى يبلغها عكاظ؟". فقال البرّاض: "أبيت اللعن، أنا أجيزها على كنانة. فقال النّعمان: "إنّما أريد من يجيرها على كنانة وقيس، فقال عروة الرّحال: أكلب خليع يجيزها؟أبيت اللعن، أنا أجيزها على أهل الشيح والقيصوم من أهل تهامة ونجد، فقال البّراض في غضب: "وعلى كنانة تجيزها يا عروة؟ فقال:"وعلى النّاس كلّهم". فدفع النّعمان اللطيمة إلى عروة الرّحال، وأمره بالمسير بها، وخرج البرّاض يقتفي أثره، وعروة يراه، حتى بلغ عروة قوم البرّاض (كنانة) فأدركه البرّاض، وأخرج قداحه يستقسم بها في قتل عروة، فلمّا رآه عروة سأله: "ما تصنع يا برّاض؟". قال البرّاض: أستقسم في قتلك، أيؤذن لي أم لا؟". فقال عروة في استهزاء:"همّتك أضعف من ذلك"، فوثب عليه البرّاض بالسّيف فقتله[1].

وقبل أن نختم باب القصة المثلية، نورد إشارة أخرى لها في شعر ابن خميس وهو يتأسّف على شبابه، مشيرًا إلى قصة أربد بن ربيعة قائلا [2]:

وَلَى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ، لَمْ يَبْقَ لِي بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرْخِهِ مَا أفقِدُ
خَلَّتْ سوَادي رَبْدَة الشَّــعرِ التــي خَلَّتْ كَمَــا خَلَّى لَبِيــدًا أربدُ

(1) ينظر: محمد خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي،ج2،ص95، وعلي محمد البجاوي، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، دار الجيل، بيروت، 1988م، ص ص 326-327.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص108.

تشير الأبيات إلى صورة الجو النفسي للشاعر، وما تنطوي عليه ذاته من ألم فسَّره باستحضار حادثة أربد أخو لبيد بن ربيعة الشاعر الجاهلي المعروف، الذي قدم في السّنة العاشرة للهجرة إلى النبي صلى الله عليه وسلم، بصحبة عامر بن الطفيل، اللذان تهدّدا النبي صلى الله عليه وسلم، وأضمرا كيدًا وأمرًا خطيرا، فأرسل الله الطاعون على عامر في طريقه، وأما أربد فأصابته صاعقة سماوية فأحرق بها، فرثاه أخاه لبيدا قائلا[1]:

يَاأَرْبَـدَ الخَيْرِ الكَرِيـمِ جُدُودهُ أفْرَدْتَنِي أَمْشِي بِقَرْنٍ أَعْضَبِ

ذَهبَ الذَّينَ يُعَاشُ فِي أكنَافِهم وَبَقِيتُ فِي قومٍ كجِلدِ الأجـرَبِ

ووجه المقارنة في قول ابن خميس ولبيد هو الحدث والمفارقة التي تنطبق على الاثنين فابن خميس يبكي مفارقة الحياة الأولى بتلمسان في شكل مفاجئ، كما يبكي لبيد مفارقة أخيه المفاجئة لإربد.

كما تناص الشاعر من أحداث زمنه التي بثها في شعره تعبيرا منه عن أهميتها في خدمة الأغراض التي قصدها كقوله [2]:

أَبْقَـى أَبُـو عَبْـدِ الإلَـهِ مُحَمَّـد مَـا شَـادَ وَالِـدُهُ أَبُـو الحَجّـاجِ

وبنَى أبُـو إسْحَـاقَ قَبْـلُ وَصِنْـوُهُ رُكْـنَا الضّعِيفِ وَموئِلاَ المُحْتَـاجِ

وَجَرَى عَلَـى آثَـارِ أسْـلاَفٍ لهُـمْ دَرَجُـوا وكلُّـهُـمُ عَلَـى مِنْهَـاجِ

مـا مِنْهُـمُ إلاَّ أغَـرُّ مُبَـارَكُ مِصْبَـاحُ ليلٍ وصبـاحُ عجـاجِ

حتَّـى أصَـارتْـهُ لـرحمَـةِ ربّـهِ يـومَ العُقَـابِ وقِيعَـةُ الأَعْـلاَجِ*

(1) ينظر: بطرس البستاني، دائرة المعارف، 2ج، مطبعة المعارف، بيروت، (د.ط)، 1883م،ص766.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص83.

***الأعلاج:** النصارى، الغالب النصري (595هـ-671هـ): أبو عبد الله محمد بن يوسف من آل نصر بن الأحمر الخزرجي الأنصاري أمير المسلمين الملقب بالغالب بالله، مؤسس دولة بني الأحمر في الأندلس، وتعرف بالدولة النصرية، بويع سنة 629هـ، وامتلك غرناطة عاصمة الأندلس سنة 635هـ، وإشبيلية وقرطبة، واستولى على مالقة والمريّة، توفي سنة 671هـ (الأعلام: 151/7).

***يوسف بن نصر الخزرجي، أبو الحجّاج، والد السلطان محمد بن يوسف النصري أوّل ملوك بني الأحمر.

منْ مِثْلُ يُوسفَ **فِي نِزَالِ كتائـبٍ وَلِـقَـاءِ أعْداءٍ وخَـوْض لِجَـاجِ

سرد الشاعر أعمال شخصيات سياسية أندلسية مخلدا مآثرها، ومبينا صورة تلك المناقب والأعمال الجليلة في غرضي المدح والفخر، ونقله صورة الدولة الأندلسية وفضائل رجالها

إلى المتلقي، كما نجده قد توغل في أعماق تاريخ مستدعيا شخصيات من عمقه السحيق تعود في الأصل إلى جذوره، وأصوله العربية الأولى(بني قحطان، التّبابعة) ونقل مفاخرها لصناعة غرض الفخر ورسم معالم التعريف به(شخصية ابن خميس) وعراقته، ومدى ارتباطه

بجنس العرب وسلالتهم كما ورد في قوله[1]:

إنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَـمْ نُخْلَـقْ لِغَيْـ ـرِ غِيَاثِ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةِ لاَجِي
بسُيُوفِنَا البِيـض الـيَمَانِية التـي طبعتْ لِحَـزّ غَلاَصِـمَ وَوِدَاجِ
وَلَنَـا مَفَاخِرُ فِـي القديم شَهِيـرةٌ كالصُّبْحِ فِي وضحِ وَفِـي إبلاجِ
مِنَّـتا التَّبَابعَـةُ الذيـــن ببابِهِـم كَانـت تُنِيـخُ جُبَـاةُ كُلِّ خَـرَاجِ
وَلأمرهِمُ كَانت تُدِينُ ممَالِـكُ الـ دُّنيَـا بِـلا قَـهْـرٍ وَلا إحْـــرَاجِ
منْ يقتدِحْ زنْـــدًا فإنَّ زنادَهُـــم فِي الجُـــودِ واريَة بـلا إخـــراجِ
أبْوابُهـم مَفتـُــوحةٌ لِضُيوفِهِـمُ أبــدًا بِـلا قُـفـلٍ وَلا مِـــزلاجِ

فالأمثال والحكم والقصص التي استخدمها الشاعر كقصة النّعمان وقصة عروة الرحال وكليب بن وائل هي أبلغ وسائل الإقناع،لأنها تجَسُد مقاصد التربية والبناء النفسي، والعقلي لتستقيم فكرة تحقيق مبتغى الاستخدام والبعد العام لها، وحسبنا من ذكر أهمية القصَص قوله تعالى:﴿**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي ٱلْأَلْبَٰبِۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ ٱلَّذِي**

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص83.

بَـــيْنَ يَدَيْهِوَتَفْصِـــيلَ كُـــلِّ شَـــيْءٍ وَهُـــدًى وَرَحْمَـــةً لِّقَـــوْمٍ يُؤْمِنُـــونَ﴾[1].

فهذه المعالم التناصية المستخدمة تعتبر نصوصا ذات أحداث تستدعى من صفحات التاريخ لصناعة صور من الوعي وأصناف من البناء التربوي، والأخلاق لتقوية نفسية المتلقي وشحذ همته أو لإعادة ترتيب شتات أفكاره، ورسم معالم طريقه مجددا.

إنّ التناص هو درب من دروب البلاغة استخدمها الشاعر لتزيين نصوص ديوانه الذي يكشف العمق، والبعد الثقافي المسكوت عنه من ثقافة ابن خميس التي حققت جملة من المظاهر كالالتفاف، وإظهار هوية الذات والاستشهاد وتقوية المعنى، وتحصيل حضوره في

ذهن القارئ، وعموما فإن استخدام التناص كان بمثابة لبنة من اللبنات التركيبية المعنوية التي أسهمت في إضفاء قيمة لبنية النظم في ديوانه، وتقويته، وخلق جمالية أسلوبه.

وإنّ ما تظهره طبيعة التركيب النصي في ديوان الشاعر هو تحكمه في حركة وظيفة الألفاظ تبعا لمسار موجة الأحداث، والانفعالات النفسية الناتجة عنها مبرزا أسلوبا يعكس جمالية تطابق النظم مع الحدث والمعنى.

(1) سورة يوسف: الآية [111].

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

أولا: الحقول الدلالية

1-حقل الألفاظ الخاصة بالحرب والسلاح والجيش

2- حقل الألفاظ الخاصة بالحل والترحال

3- حقل الألفاظ الخاصة بالأماكن

4-حقل الألفاظ الخاصة بالبيئة الطبيعة

5- حقل الألفاظ الخاصة بالطعام والشراب

6- حقل الألفاظ الدالة على الحزن

ثانيا: الصور البلاغية

1-التشبيه

2-الاستعارة

3-الكناية

عرف الدّرس الدلالي ظهورا مبكرا على أيدي علماء اللغة العرب الذين تمكنوا من تفكيك وتحليل مفاهيم الدلالة، وتطبيقها ومعرفة خصائص الكلمة داخل وخارج السياق الاستعمالي مع رصد تحولاتها الدلالية، وقد نتج عن هذا البحث ظهور أعمال تأليفية في مسائل المشترك والأضداد، والحقول الدلالية، ووضع المعاجم الخاصة بذلك.

كما تمكّنوا من وضع مفاهيم خاصة أشبه بالنظريات التي تؤسس لعلم الدلالة العربي وتضعه في مرتبة خاصة تعنى بدراسة الكلمة، دراسة تقوم على رصد مجموع الكلمات الشبيهة بها من حيث الاشتراك في الحقل الدلالي تعبيرا عن مسميات واحدة، أو قريبة منها وفحص السياق الذي يعد مجالا مستقلا تمارس فيه الكلمة وظيفة دلالية داخل التركيب.

والملاحظ أنّ الأدب العربي القديم والجديد منه، قد اهتم هو الآخر بالعمل على توظيف الحقول الدلالية واستخدمها ضمن مجالات التعبير عن مفاهيم أو إحساسات معينة، تشير إليها مسائل الترادف، والتضاد، والاشتراك.

فكان العمل الدلالي محورًا تنظيريًا، وتوظيفيًا للصّناعة الأدبية باعتبار الدلالة نسيجا مؤلفا من كلمات ذات علاقة بين الدال والمدلول، وأثرهما في عكس مراد النص[1].

فالدلالة شطر رئيسي في الخطاب بنوعيه فما تمثله ألفاظ القرابة كالأب والأم وغيرها في صناعة المعنى وألفاظ الألوان، والحيوانات كالطيور والحشرات وغيرها،يشير إلى تعميم الدلالة في الحياة واعتبارها عصب لغة التواصل وعرفت الدراسات الغربية أهمية هذه الدراسة فعمدت إلى الاهتمام بها بحثا وتأليفا كالمعاجم الدلالية نحو معجم:(بواسيير) (boissiere) الفرنسي، ومعجم (كساريس) (casares)الإسباني[2] وغيرها.

(1)ينظر:بول فابر، كريستيان بايلمون، مدخل إلى الألسنية، تر: طلال وهبة، دار النشر مركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1، 1992م، ص 194.

(2) ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2011م ص467.

وما يبيّن الاهتمام بالدلالة أيضا هو اعتبارها نسيجا متراكبا من ارتباط متشكل من ألفاظ ذات مجموعات يحتاجها الذهن تعبيرا عن حالات معينة دائمة،ونادرة وفق ترتيب منطقي معين، كرجل وامرأة، وانتمائهما إلى كلمة إنسان،وحار وبارد[1]، ولأوصاف الأكل والشراب واستطاعت الدلالة أن تقدّم مواضيعا دراسية، بشكل معمق وموسع، قياسا على ما تعلق الدراسات الغربية التي قطعت أشواطا متقدمة في مسائلة كقضية الحقول الدلالية التي تشترط لفهم كلمة فهم كلمات ذات صلة بها في حقلها الدلالي[2].

لكنّ الجهود العربية لم تقص الاشتغال بتخصيص دراسات معينة للحقل الدلالي بل مكنت له أبوابا تمثلت في صناعة المعاجم الخاصة بذلك، كمعاجم المعاني نحو المخصص لابن سيده الأندلسي"458هـ"، وهو عمل لغوي علمي إبداعي دقيق حوى كل الأعمال التي اختصت بالتأليف في مجال الدلالة قبله كالكتب المجنّسة، وفقه اللغة للثعالبي وغيرها، وجعلها في شكل صناعة معجمية تمتاز بالدقة، والسهولة، والتنظيم والاستخدام لكل فن لغوي وأدبي كالشعر الذي يعنى باختيار الألفاظ، ودلالاتها بعناية فائقة، فكانت الدلالة زادا وافرا ومساعدا لبناء حركة التأليف الشعري.

أولا: الحقول الدلالية:

ويقصد بها مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع مادة تحت لفظ عام يجمعها[3]، وهي خاصية موجودة في كل اللغات، إذ تشكل رصيدا لغويا يتضح في التركيب من خلال عملية الانتقاءات المختلفة، ويعرّف "أولمان" (ulmann) الحقل الدلالي بأنّه

(1) ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985م، ص ص80- 294.

(2) ينظر: أبو الحسين علي بن إسماعيل الأندلسي بن سيده، المخصص، المكتب التجاري بيروت، (د.ط)،1992م، ج1ص ص10-11.

(3) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، بيروت،ط5، 1998م، ص79.

«قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة»[1]، ويقول "ابن سنان"عن هذه الظاهرة«ومن وضع الألفاظ موضعها ألاّ يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل، والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين، والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي يختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم وتكلّم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم، وكلام أصحاب تلك الصناعة»[2].

- **دلالة الألفاظ على المعاني:**

يبقى الكلام تعبيرا لفظيا عن أفكار ذهنية مجردة، وهو أمر يختلف من شخص لآخر وإن كانت البلاغة قد عبَّرت عن ذلك بمقولة "لكل مقام مقال" وهو تعبير عمّا يدفع المتكلم إلى طرح مجموعة من العبارات المؤلفة في سياق معيّن، فإن الأسلوبية تعتبر ذلك تعبيرا عن معنًى أسلوبيٍّ خاصّ بالمتكلم الذي يعرب عن قوالبه الفكرية ضمن قوالب لغوية تمّت عن طريق الانتقاء المخصوص للوحدات الدّالة، فكثيرا «ما تحمل الكلمات من المعنى ما يدل على مستوى الكلام وأسلوبه وواسطته»[3]، ومن العلاقات التي أولاها الدرس الحديث الاهتمام علاقة الدال والمدلول بداية من "دوسيسير" وشارل بالي (c.bally)، وقد اعتبر كل من والاك (walakk) ووارن (wernn) أن هذه العلاقة بين الألفاظ كفيلة للكشف عن أسلوب النص وعلى المنهج نفسه خطا هيل (heell) ويَلْمَسْلاَف(hfellmeslif) ففي حين اعتبر الأول أنّ الأسلوب هو نتيجة لتضافر العناصر اللغوية في الخطاب ككُل، من خلال الرسالة التي يؤديها، ذهب الثاني للتأكيد على أن الأسلوب هو البناء الكلي للنص المؤلف من دوال ومدلولات تشير إليه[4].

(1)،أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

(2) ابن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، ص176.

(3) محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح، عمان، ط 1، 2001م، ص77.

(4) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص ص 248-249.

1-حقل الألفاظ الخاصة بالحرب والسلاح والجيش:

ضمّت هذه المجموعة الدلالية أسماء الحرب وأدواتها، التي حمل الديوان أسمائها وهي تكشف الدلالة عن الأحداث، والمتغيّرات التي حدثت، وذكرها الشاعر في نصوصه كالآتي:

1-1-الألفاظ الدالة على الحرب:

وظف الشاعر ابن خميس ألفاظا دالة على الحرب، تشير في ظاهرها إلى القتال والمبارزة، وقد تنوعت مواضع وجود هذه الألفاظ التي يبينها الجدول الآتي، والتي ذكرت في أسيقة الأبيات التي وردت فيها.

قال الشاعر:

رقـــم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الحرب الأبيـــــات	اللفظة المختارة
64/04	وَهَلْ لِلَظَى الحَربِ التِي فِيكَ تَلتَظِي إِذَا مَا انقَضَت أيَّام بُؤسِكَ إِطْفَاءُ	الحرب
64/06	فَوَا حَرْبًا لـي إنْ هَلَكْـتُ وَلَمْ أَقُل لِصَحبِي بِهَا الغرِّ الكِرَام الإِهَاءُ	حربا
78/06	وَمَنَازِل درْس الرُّسُومِ بِـلاَ قِــعُ أُخوِينَ مِنْ هَيْجٍ وَمِنْ هَجْهَـاجِ	هيج
82/05	مَن مِثْلَ يُوسُفَ فِي نِزَالِ كَتَائب وَلِقَـاءِ أَعْـدَاءٍ وَخَوْضِ لِجَـاجِ	كتائب،أعداء
84/02	أَنْصَارُ دِيــنِ الهَاشِمِيّ وَحِزبِـهِ وَحُمَاتِهِ فِي الجَحْفَلِ الرَّجْــرَاجِ	الجحفل
91/10	يَرَوْنَ قِتَالِي فِي الحِجْرِ حـلا وَإِذهَـابُ نَفْسِـي فِيـهِ مُبَـاحَـا	قتالي

يمثل الجدول حصرا لكل الأسيقة التي استخدمت بها ألفاظ الحرب، ومن نماذج ذلك ما جاء في قوله[1]:

فَوَا حَرْبًا لـي إنْ هَلَكْـتَ وَلَمْ أَقُـلْ لِصَحْبِي بِهَا الغرِّ الكِرَام الإِهَـاءُ*

وَهَلْ لِلَظَى الحَربِ التِي فِيكَ تَلتَظِي إِذَا مَا انْقَضَت أيَّامُ بُؤسِكَ إِطْفَاءُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

***الحرب** بفتحتين: الهلاك والويل، **هاءوا:** خذوا.

استخدم الشاعر لفظين دالّين على الحرب دلالة ظاهرية صريحة حيث يتوهم القارئ لأول مرة أنه بصدد الكلام عن مجريات القتال الحقيقي، وصفا وسردا، لكنه قد يصرف معناه إلى معنى أخر، وقد أشار بكلمة "حربا" في البيت الأول إلى حقيقة هذا المعنى الأصلي للكلمة الذي صور فيه اشتعال الصراع وما لحقه من خراب في سياق الخطاب والتساؤل العميق الذي خص به وطنه، كاشفا بذلك تحسره الأليم على ما لحق به، أما كلمة "فواحربًا" المقترنة بواو النداء للندبة فقد أراد بها تهويل وعظم مصيبته، إن أدركته منيته قبل العودة إلى تلمسان في أسلوب يبين شدة بكائه النفسي، وعدم صبره وتأقلمه في الأندلس.

ونجده قد استعمل ألفاظا مرادفة للحرب كقوله[1]:

وَمَنَازِلُ درْس الرُّسُومِ بِلاَ قِعُ أَخْوِينَ مِنْ هَيْجٍ وَمِنْ هَجْهَاجِ*

مثّل الحرب بالكلمة المرادفة "هيج" التي أراد بها شدة الحرب وأثرها في اقتلاع الديار وأثارها، وغير بعيد عن استعمال الألفاظ الدّالة على الحرب والقتال نجد الشاعر يصف إحدى الملاحم في قوله[2]:

مَن مِثلَ يُوسُفَ فِي نِزَالِ كَتَائب وَلِقَاءِ أَعْدَاءٍ وَخَوْضِ لِجَــاجِ

استخدم الشاعر ألفاظ القتال الدالة على الحرب مثل: " نزال، كتائب،أعداء" خوض لجاج" وقد مثلت أعلى نسبة من ألفاظ البيت كلها إذ كشف بهذا الاستخدام صورة الفخر بالقائد الخليفة الذي استشهد في نزال الأعداء ومقارعتهم في معركة بالأندلس.

أما قوله[3]:

أَنْصَارُ دِينِ الهَاشِمِيّ وَحِزبِهِ وَحُمَاتِهِ فِي الجَحْفَلِ الرَّجْــرَاجِ**

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص78.

***أخوى المكان:** تهدم وفرغ، **هجهاج:** شديد الريح.

(2)المصدر نفسه، ص82.

(3) المصدر نفسه، ص84.

****يشير في هذا البيت إلى حماية الأنصار لرسول الله صلى الله عليه وسلم يوم تفرق عنه المسلمون في حنين.

وظفت كلمة "الجحفل" في سياق البيت والتي دلت على الجيش المخصص للقتال وخوض الحرب، لكن الشاعر استخدم هذه الكلمة لمعنى آخر هو تصدير المدح لرعية الخليفة، والثناء عليهم في أسلوب يجمع مدح الشخص الحاكم بالمحكومين.

وجاء في قوله الذي خص به نفسه[1]:

يَرَوْنَ قِتَالِي فِي الْحِجْرِ حِلا وَإِذْهَابُ نَفْسِـي فِيهِ مُبَـاحَا

تشير كلمة " قتالي" إلى معنى فعل القتل المباشر،والصريح الذي أراده خصوم ابن خميس بغية التخلّص منه، في أسلوب يكشف به جانبا خطيرا من المواقف التي تعرض لها باختيار اللفظ الحامل للدلالة المناسبة.

وعموما فإنّ ألفاظ الحرب عند ابن خميس قد توزعت بين الحرب حقيقة، والمدح والفخر، وحقد خصوم الشاعر عليه.

1-2-الألفاظ الدالة على القتال:

وتضم هذه الوحدة الدلالية أفعال القتال والأعمال التي تمثلها عملية الحرب من الألفاظ الآتية وهي:"تكِرُّ، يغلِبُ، تَسَلَّحُوا، أغروا، وقد وردت في سياق الأبيات الآتية:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على أفعال القتال الأبيـــات	اللفظة المختارة
73/11 78/05 91/01 70/04	أَظهَـرتَ دِيـنَ اللَّهِ فِـي زَمَـنٍ مَـازَالَ يَغْلِبُ حَقَّـهُ البَهْـتُ وَثِقُوا بِمَحْمُودِ السَّـرَى وَتَسَلَّحُوا لِمَخَـارِمِ مَجْهُولَـةٍ وَفِجَـاجِ وَأَغْـرَوا بِنَـفْسِـي طُلاَّبُـهَا سِرَاعًا فَجَـاءُوا لِقَتْلِي صَرَاحـا وَلَكِنَّهَا الدُّنيَا تَكِـرُّ عَلـى الْفَتَـى وَإِنْ كَانَ مِنْـهَا فِي أَعَزِّ نِصَابِ	يغلب تسلحوا قتلي/أغروا تكر

أراد الشاعر بهذا الاستخدام للكلمات الدالة على أفعال القتال الإشارة إلى معان منها ما بينه في كلمة"تكر" في سياق البيت الأول في وصف الدنيا التي شبهها بالعدو الذي يهجم على الإنسان فينسيه هدفه ورسالته، وقد أراد بها كشف الوجه الحقيقي، والخفي للحياة وما

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 91.

يمكن أن يفعله بالإنسان، مبديا رأيه الشخصي الذي بينه في الأسلوب نصح وترشيد، اختار فيه من الألفاظ ما يناسب ذلك.

أما البيت الثاني فقد أراد بكلمة "يغلب" تغليب الحق على الباطل، كعمل اختص به الخليفة،مبيّنا به صفة المدح والثّناء، وإظهار الصورة العملية التي تكشف محامد الحاكم ثم عمد إلى وصف قوته المتمثلة في الجند الذّين عبر عن قوّتهم، وبأسهم وجاهزيتهم الدائمة باختيار وتوظيف كلمة "تسلّحوا" وهي كلمة دالة على أخذ العدة، والاحتياط الدائم وكناية عن قوة الخليفة ويقظته الدائمة في الحفاظ والتطلع لكل دهماء.

أما في استخدامه لكلمة"أغروا" فقد أراد بها كشف ملابسات محاولة تصفيته من قبل حساده في المهجر، وانقلاب حياته إلى صورة أسوأ، وزوال استقراره، وتتابع المخاطر عليه في أسلوب يكشف به واقع الحياة الأليمة التي طلعت تواجده في أرض الغربة.

1-3- الألفاظ الدالة على أسلحة الحرب:

تضمّ هذه المجموعة الدلالية على أسماء، وأدوات الحرب التي جاءت في الديوان متمثلة في كلمتي"السيوف، الرماح"، اللتين لم يستخدم الشاعر غيرهما قاصدا بهما التعبير عن أغراض خارجة في جوهرها عن نطاق القتال الحقيقي المعروف، والتي تبينه أسيقة الأبيات التي وردت فيها من قوله:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الأسلحة الأبيـــــــــــات		اللفظة المختارة
78/04	مُتَسَرْبِلِي بَرْدِ الظلاَم كَأَنَّهُم	فِيه قِدَاحٌ فِي رِمَايَةِ سَاجِ	قداح
83/53	بِسُيُوفِنَا البِيضِ اليَمَانِيَّةِ التِي	طُبِعَتْ لِحَزِّ غلاَصِمَ وَوِدَاجِ	سيوفنا
93/57	وَكَــانَ عَزِيزًا عَلَــى قَوْمِـهِ	إِذَا هَاجَ خَاضُوا إِلَيْهِ الرِّمَاحَا	الرّماحا

أفاد الشاعر باستخدام كلمة "السيوف" التي أوردها في مقام الخطاب الجماعي في إشارة منه إلى قومه، ونسبهم اليمني، وقد حملت "السيوف" معنى ودلالة السّلاح الحقيقي الذي اختّص به قومه، وقد قصد بذلك الفخر بالنسب والقوة في القتال، وخلق مهابة بصدور الأعداء.

أمّا معنى كلمة" الرِّماح" التي تعتبر من أدوات الحرب في عصر الشاعر، التي اختارها للاستخدام فكانت غايتها إبراز صورة الولاء الذي كان يختص به الحاكم من قبل أفراد مملكته،وهو أسلوب يكشف به مدى قوته، وتغلغله في قلوب ونفوس تلك الرعية ومبينا به صورة المدح التي صاغها في أسلوب الوصف، محاكيا بهذا أسلوب الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم، ومتناصا معه أيضا صورة الفخر التي جاءت في قوله:[1]

إذا بَلَـغَ الفِطَـامَ لنـا صَبـيٌ تَـخِرُ لَـهُ الجَبَـابِـرُ سَاجِدِينَـا

واستعمل كلمة القداح في قوله:[2]

مُتَسَرْبِلِي بَرْدِ الظلاَم كَـأَنَّهُـم فِيه قِـدَاحٌ* فِي رِمَـايَةِ سَـاج

الجداول الآتية توضح دلالات الحرب والقتال الواردة في الديوان:

الوحدات الدلالية	تكرارها				الدلالة
	فعل	اسم	اسم ج	مج	
الحرب		01		01	الدمار والتخريب
حربا		01		01	الندبة والحسرة
هيج		01		01	الوصف
الهيجا		01		01	الفخر
قتالي		01		01	الوصف
كتائب		01		03	الفخر
الجحفل		01		01	الفخر
قتلي		01		02	الوصف

الجدول الآتي يوضح ألفاظ الحرب والقتال ودلالاتها

(1)عمرو بن كلثوم، الديوان، ص91.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتحب النفيس، ص78.

***القِداحُ:** جمع قِدْح وهو السّهم قبل أن يُنَصَّلَ ويراش. **قال أبو حنيفة:** والقدح العود، إذا بلغ فشُذِّب عنه الغصن، وقطع على مقدار النبل الذي يراد من الطول والقصر.

اختار الشاعر أفعال القتال بنسبة متقاربة مع عدد أسماء الحرب، إذ اشتركت جميعها في مفهوم دلالي عام، مع اختلافها في الأسيقة التي وظفت لها.

1-يبيّن الجدول تكرار وورود الوحدات الدلالية الدالة على أفعال القتال:

الوحدات الدلالية	تكرارها			الدلالة
	فعل	اسم	مج	
يغلب	+		01	المدح
تَسَلّحوا	+		01	الوصف
حزّ	+		01	الفخر

يلاحظ على هذا الحقل الدلالي الذي بيّنه الجدول توظيف الشاعر لألفاظ الحرب وأفعال القتال في غير الدلالة على معناها الحقيقي إلا ما تعلق بوطنه "تلمسان" الذي أراد به التصريح بآلامه ومعاناته، أما بقية الألفاظ فقد بين بها أغراضا للمدح، والفخر والوصف.

2-حقل الألفاظ الخاصة بالحل والترحال:

يضم هذا المبحث على الوحدات الدلالية التي تدل على حياة الإنسان المتمثلة في الحل وهو الاستقرار ويقصد به السكون أيضا، والترحال وهو الهجرة والانتقال، ويقصد به الحركة، وتغيير المكان تحت تأثير أسباب معينة، كما تدل عليه سياقات الأبيات التي وردت فيها الوحدات الموظفة الدالة على ذلك، والتي تصور نوعا من حركة الشاعر- ابن خميس التلمساني- في أماكن معينة حركة حقيقية محسوسة مدركة تبيّن وتدل على الأثر الفعلي للحياة الخاصة به حيث ثبتت معالم وجوده مع حركة حسّ خياله التي يتمثّل حسّها في قوة مشاعره الشاعر، ومدى امتداد تصوراته المحمولة على بعد النظر، والتفكير والتأمل والجدول الآتي يحصر الأبيات التي حملت ألفاظ الأماكن التي احتواها الديوان.

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الحل والترحال الأبيـــــات		اللفظة المختارة
80/20	اخْتَـرْتُ قُـرْبَ جَـوَارِهِ لِخَلوصِـهِ	وَتَــركْتُ كُـــلَّ مُمَــاذِقٍ مَــرَّاجِ	اخترت
88/35	تَرَكتُكَ سُوقَ البُزِّ لاعَنْ تَهَاوُنٍ	وَكَيْفَ وَظَبي سَانِحٌ فِيكَ سَــارِحُ	تركت
91/05	أَجُـوبُ الدّيَاجِيـرَ وَحْدِي وَلاَ	مُؤَانِـسِ إلاَّ الْقَطــا وَالــسِّرَاحَــا	أجوب
91/07	أَجُـوزُ الأَفَاحِيـصَ فيْحًا قِفَارًا	وَأَعْـرُو الأَدَاحِيَ غَـبْرًا فِـسَاحًـا	أجوز
92/01	وَلاَ مِثْلَ بَيْــتٍ تَيَمَّمْـتُــهُ	فَلَم أَلف إلاَّ الغِنَــا والسَّمَـاحَـا	تميمته
93/11	وَأَعْجَل سَيْـرِي عَنْــهَا فَلَم	يَـدَعْنِـي أُوَدِّعُ تِــلكَ البِطَاحَـا	أعجل
94/12	رَحَلْــتُ لَهَا أَيَّمَــا رِحْلَــةٍ	كَسَحْتُ المَعَارِفَ فِيهَا اكتِسَاحَـا	رحلت
94/15	وَلَـوْ لَـم تَحُـجَّ بِهَــا مَكَّةَ	لَحَــجَّ المَلَائِـكُ عَنْــكَ صَرَاحَـا	تحج
91/09	وَجُوَّابَ بَــدْوٍ إِذَا اسْتَنْبحُوا	أَجَـابُـوا عَـوَاءً وَأَمُّــو النَّبَـاحَـا	وجواب
98/04	مَضَوا وَمَضَى ذَاكَ الزَّمَانُ وَأُنْسَه	وَمَرَّ الصِّبَا وَالمَالُ وَالأَهْلُ وَالبَذَخُ	مضوا

دلت كلمة "اخترت"على معنى الاستقرار في كنف الخليفة الذي وجد فيه الشاعر ملاذا آمنا يحتمي به في منفاه مبينا ما ناله من منزلة وحظ وافر من التكريم والعطاء، فلم يكن الشاعر يرغب في مكان آخر غيره، وقد جاءت هذه الكلمة في سياق المدح،إلا أن دلالتها تشير إلى حالة الاستقرار الوحيدة لحياة الشاعر، إذ لم يحو الديوان غيرها كما جاء في قوله[1]:

اختَـرْتُ قُـرْبَ جَـوَارِهِ لِخَلوصِـهِ وَتَــركتُ كُــلَّ مُمَـاذِقٍ مَــرَّاجِ

ومن الألفاظ الدالة على تغير أحوال حياة ابن خميس في غربته، وعدم استقراره كلمة «تركت" التي جاءت في قوله[2]:

تَرَكتكَ سُوقَ البَزِّ لاعَنْ تَهَاوُنٍ وَكَيفَ وَظَبي سَانِحٌ فِيكَ سَـارِحُ

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص80.

***مماذق:** الذي لا يخلص في صداقته، **المراج:** من يزيد في الحديث ويكذب.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

والتي تعني حركة نفسه وعدم استقرارها فالشاعر بجسمه في الأندلس وبروحه التي ترحل دائما إلى تلمسان ولا تستقر في الغربة، كما دلت كلمات "أعجل، أجوب، أجوز جواب" فقد اشتركت في حالة الوصف العام للأحداث التي وقعت للشاعر بدءا من تلمسان إلى الأندلس، فقد دلت كلمة "أعجل" التي وظفها في سياق الإشارة إلى ما حصل له من ترحيل قسري، وباستعجال لم يمهل به حتى في توديع وطنه وأهله ويقصد بذلك الإشارة إلى نوع المعاملة والظروف التي أخرجته من"تلمسان"، أما الكلمات "أجوز، أجوب، جواب" كما جاء في قوله[1]:

أَجُـوبُ الـدّيَاجِيـرَ وَحْدِي وَلاَ مُؤَانِسِ إلاَّ الـقَطـا وَالـسِّرَاحَـا*

أَجُـوزُ الأَفَاحِيـصَ فيحًا قِفَـارًا وَأَعْـرُو الأَدَاحِيَ غَـبْرًا فِـسَاحًا**

وَجُــوَّابَ بَــدْوٍ إِذَا اسْتَنْبحُـوا أَجَابُوا عَـوَاءً وَأَمُّــو النَّبَاحَـــا

فتشير إلى المشي والقطع أي مشي الشاعر وسيره في البراري، وقطعه لمسافات بعيدة هربا من بطش، ومكر حساده الذين أغروا عليه حاكم الأندلس، وهي دلالة على عدم الاستقرار والارتياح الذي ميز حياته، أما كلمة "جواب" فقد دلت على معنى الطواف والبحث الذي قام أعداؤه من رجال الخليفة للقبض عليه، والتخلص منه لكن من دون جدوى.

وأمّا كلمتي "مضوا" و "تميمت" فقد دلت على الرحيل النفسي، والحسي لابن خميس فكلمة "مضوا" قد جاءت في وصف ذهاب ذكريات جيل زمانه في تلمسان، كما بينت رحيل فكر ونفس الشاعر إلى وطنه وتذكره الدائم لرجال وعلماء موطنه، وأما كلمة "تيممت" فقد دلت على الرحيل الحسي، المتمثل في خروج الشاعر من تلمسان وقصده لمدينة سبتة.

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص91.

* **السّراحا:** ج. سرحان: الذئب والأسد.

** **الأفاحيص: ج. أفحوص:** الموضع الذي تبيض فيه القطا، **والفيح:** الواسعة، **والأداحي:** الأراضي المبسطة.

3- حقل الألفاظ الخاصة بالأماكن:

يعدُّ المكان رمزا من رموز الدّلالة الواسعة، حيث تُظهر مركبات الحياة العامة والخاصة حقلا خِصبًا لاستلهام المعاني، وهو ما أخذ بالشعراء نحو ضرورة إقحام وتوظيف الأماكن العامة كوسيلة تعبيرية، في عرف الفلاسفة القدماء الذين أشاروا في أقوالهم إلى ما يحمله من أهمية، ودلائل كأفلاطون(ت428ق.م) الذي عدّهُ «حاويا وقابلا للشيء»[1]، لتزداد أهميته بعد معرفته،فنجده عند أرسطو(ت384ق.م)،يمثل«بسطح الباطن المماس للجسم المحوري وهو على نوعين خاص،فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر»[2].

ولو حددنا الدور الرئيسي للمكان في الشعر لوجدناه "الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[3] كما يعتبر من جهة أخرى تعريفا واضحا ومحددا لطبيعة المكان، وهو الجزء الأساس من التعبير الشعري.

وقد وظّف الشاعر الوحدات الدلالية الدالة على المكان في أكثر من موضع من ديوانه وأعطى لكل وحدة دلالية الصورة المعنوية التي تعكس الأحداث، أو الآلام، أو المشاعر المتقلبة في نفسه، والتي اشتملت على أسماء أمكنة المدن والأحياء والقفار وغيرها، حيث إنها كانت مسرحا لجانب كبير من حوادث الحياة التي تركت بصمة بارزة فيها أكدها نظمه الشعري، وبين مدى تأثيرها في نفسيته وانطباعاتها، وعموما يمكن اعتبار هذه الأمكنة قسما هاما من أقسام التعريف بحياة الشاعر.

(1) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، لبنان، ط1، 1987م، ص18.

(2)علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية حديثة ومعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 1998م ص290.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)،1984م، ص76.

والجدول الآتي يحمل كل ألفاظ الأماكن التي احتوها الديوان:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على المكان الأبيـــات		اللفظة المختارة
96/07	مَعَـاهِدُ أُنْـسٍ عُطِّلَـت فَـكَأَنّـهَا	ظَـوَاهِرُ أَلْـفَاظٍ تَعَمَّـدَهَـا النَّـسْـخُ	معاهد
99/04	كَفَاكُم بِهَا سِجْنًا طَوِيلاً وَإِنْ يَكُن	هَـلاَكٌ لَكُـم فِـيهَا فَهِي لَكُـم فَـخٌّ	سجنا
103/03	وَإِلاَّ فَفِيَ رَبِّ الَـخوَرْنَـقِ غُنْـيَـة	فَمَا يـومُهَ سِرٌّ وَلاَ صِيتُـهُ رَضْـخُ	الخورنق
101/04	وَأَلاَ أَحُطَّ الـدَّهْـرَ إلاَّ بِعقْـــرِهَا	وَلَـو بَـوَّأَتْنـي دَارَ إِمْـرَتِـهَا بَـلـخُ	الدهر
102/03	وَرَوْضَاتُ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجـت	تَضَاءَلَ فِي أَفْيَـاءِ أَفْنَـانِهَا الـرَّمْـخُ	روضات
102/04	مَجَامِـرُ نَدٍّ فِي حَدَائِـقِ نَرْجَـسٍ	تَـنِـــمُّ وَلاَ لَـفْـــحٌ يُـصْيِـبُ وَلاَ دَخُّ	حدائق
85/02	وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا	مُلِثٌّ يُصَـــافِي تُـرْبَهَـا وَيُصَـافِـحُ	ساحات
86/03	فَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ الْبَسَاتِينِ سَائِحٌ	وَطَرْفِي عَلَى تِلْكَ المَيَـادِينِ جَامِـحٌ	البساتين
85/07	نَظَرتُ فَلاَ نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ	لِعَيْنِي وَلاَ نَجْـمٌ إِلَى الـغَرْبِ جانِـحُ	الغرب
86/01	لِـسَاقِيَةِ الـرُّومِي عِنْـدِي مَزِيَّةٌ	وَإِنْ رَغِمَتْ تِلْكَ الرَّوَابِـي الرَّوَاشِـحُ	ساقية،الرومي
87/01	وَإِنْ أَنْسَ لاَ أَنْسَ الْوَرِيطَ وَوَقْفَـةً	أُنَـــافِـحُ فِـيـــهَا رَوْضَـــهُ وَأُنَـــاوِحُ	الوريط
69/07	يُجِيرُ عَلَى الْحَيَيَّنِ قَيْسٌ وَخِنْدَفٌ	بِفَضْـلِ يَسَـارٍ أو بِفَضْـلِ خطَّـــابِ	قيس،خندف
74/05	دَعْـهَا تُـــوَدِّع فِـي مَعَـاقِلِـهَا	مَـا لَـم تَعـد جُفَـاتُـهَا العَنْـــتُ	معاقلها
73/07	لَـوْ سَـارَ فِـي بَهْمَـاءَ مُقْفِـرَةٍ	مِـــنْ حَيْـثُ لاَ مَـــاءٌ وَلاَ نَـبْـــتُ	بهماء
75/01	وَلِكُـــلِّ أَصدٍ مِـنْ بَـطَارِقَـهـا	فِـي كُـــلِّ نَـاحِيَةٍ لَـــهُ دَعْـتُ	ناحية

استعمل ابن خميس الأماكن في ديوانه بكثرة، وقد وزّعها على نصوصه تعبيرا عن الوقائع، والأحداث عبر محطات حياته وعن أغراض معينة، فنجد استعماله للكلمات "معاهد روضات، مجامر، الوريط، ساحات،البساتين" المعبرة عن أماكن وأوصاف لها للدلالة على إشارات نفسية، وصور حسية نابعة من ذات الشاعر المتألمة، والمتقلبة المزاج بسبب ظروف الحياة القاسية، ودلت كلمة "معاهد" على معالم تلمسان التي لحق بها الخراب بسبب حرب "**المرينيين**"عليها، وكيف صيرها أطلالا أشبه بألواح الكتابة الملطخة بحبر المتعلمين في الكُتَّاب دلالة على التشويه، فالشاعر يقف راثيا وواصفا لبلده، ومتشوقا لزوال الألم عنه، حيث أظهرت كلمات "ساحات وبساتين"مدى ألم، وشوق الشاعر لموطنه فلم يستطع كتم تلك الآلام وهو ما بينته دلالة الكلمتين المذكورتين فالسّاحات كيان لتذكر أماكن حياته بتلمسان، ونموه

بها، والبساتين دليل على حركة الشاعر، وتنقله بين مناظرها التي نُقشتْ، وخلدت صورها في نفسه كما جاء في قوله[1]:

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا مُلِثٌّ* يُصَـافِي تُـرْبَهَا وُيُصَافِـحُ

فَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ البَسَاتِينِ سَائِحٌ وَطَرْفِي عَلَى تِلْكَ المَيـادِينِ جَامِح

ونجد أن غرض الشوق والحنين إلى تلمسان فالشاعر يظهر عدم نسيانه لتلك الوقفات بين بساتينه، ومَانُه المُنْسَاب من الشلالات باكيا ابتعاد تلك الأماكن عن حياته وانفصالها عنها، في قوله[2]:

وَإِنْ أَنْسَ لاَ أَنسَ الوَرِيطَ وَوَقفَةً أُنـافِـحُ فِـيـهَا رَوضـــهُ وَأَنَـــاوِحُ

لينتقل بعدها وفي شكل مباشر من البكاء والشوق والحنين إلى المدح الذي دلت عليه الكلمتين "روضات، مجامر"، مادحا بهما بني العزفيين فامتزجت نفسية الشاعر بتلك المناظر الطبيعية،وشبههم بروضات الآداب؛ أي أماكن الفضيلة [3]في قوله:[4]

وَرَوْضَـــاتُ آَدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَـت تَضَاءَلَ فِي أَفيَـاءِ أَفْنَانِهَا الـرَّمْخُ**

مَجَامِـرُ نَدٍّ فِي حَدَائِـقِ نَرْجَـسٍ تَـنِـــمُّ وَلاَ لَـفْـــحٌ يُـصيـبُ وَلاَ دَخُّ

كما دلّت كلمات:"سجنا،الأسوار،الأبراج"على الأماكن الثابتة الاستقرار والمخصصة للمكوث، وقد استخدم الشاعر كلمة "سجن" للدلالة على الذم والهجاء **لبني يغمور** الذين كانوا سببا في شتّ شمله فهو يبيّن وقوعهم في فخ حرب تلمسان وسجنهم بها، أما كلمتي "الأسوار

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس،ص ص85-86.

***الملث:** المطر يدوم أياما.

(2)المصدر نفسه، ص87.

****الرمخ:** الشجر المجتمع.

(3) ينظر: علي محمد سلامه، الأدب العربي في الأندلس، تطوره،موضوعاته، أشهر أعلامه، الدار العربية، بيروت، ط1 1989م، ص92.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 102.

والأبراج" فقد أراد بهما الشاعر دلالة المدح والإطراء واختيار الألفاظ والصفات المطابقة لمدحهم كما جاء في قوله[1]:

تَخشَاهُ أسْدُ الغَابِ فِي أجمَاتِهَا وَالرُّومُ فِي الأسْوارِ وَالأبرَاجِ

فالشاعر قد خصص كلمتي "الأسوار والأبراج" للدلالة القصوى في إبراز صفات الممدوح كالشجاعة حتى تخافه الأسود وهي في الغاب والأعداء وهم في حصونهم[2].

وينتقل ابن خميس من المدح إلى النصيحة النافعة لممدوحه ابن الحكيم قائلا[3]:

دَعْـهَا تُـوّدعُ فِـي مَعَـاقِلِـهَا مَا لَم تَعـد جُفَاتُـهَا الْعَنْـتُ*

فقد دلت كلمة"معاقلها" على معنى حصونها وأماكنها التي تحويها ويستأنف الشاعر مدحه لابن الحكيم قائلا[4]:

لَـوْ سَـارَ فِـي بَهْمَـاءَ مُقفِـرَةٍ مِـنْ حَيْثُ لاَ مَـاءٌ وَلاَ نَـبْـتُ

واستخدم ابن خميس كلمة "بهماء" للدلالة على البرية التي وصفها بالمقفرة أي الخالية الجدباء،فشبه ابن الحكيم بالمطر الذي ينبت تلك الأرض المجدبة بسقوطه عليها[5]

ونجد أن كلمة "ناحية" قد حملت دلالة مشابهة "بهماء" في المدح والإطراء لابن الحكيم كما جاء.ونجد في قوله[6]:

وَلِكُـلِّ أَصْيَـدٍ مِـنْ بَطَارِقَـهـا فِـي كُـلِّ نَاحِيَةٍ لَـهُ دَعْتُ**

فالشاعر قد بين بكلمة "ناحية" المكان غير المحدد أي الشامل، والذي يوجد فيه صيت ابن

(1) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص83.

(2) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص174.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص74.

***العنت**: الإثم والفجور.

(4) المصدر نفسه، ص73.

(5) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص174.

(6) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص75.

****الأصيد**: المرتفع والمتكبر، **البطريق**: القائد من قواد الروم، **والدعت**: الدفع الشديد.

ابن الحكيم وخبره.

3-1- الألفاظ الدالة على البيوت والأديرة:

يمثل الجدول الآتي ألفاظ البيوت والأديرة التي احتواها الديوان:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على البيوت والأديرة الأبيـــــات		اللفظة المختارة
81/06	بَيتٌ بَنَـــوْهُ مِن سَــرَاوَةَ حِــمْيَرٍ	فِي الذُّرْوَةِ العَلياءِ مِنْ صَنهَـاجِ	بيت
96/02	وَدَارِي بِهَا الأُولَى التّي حِيلَ دُونَهَا	مَثَارُ الأَسَى لو أَمكَن الحِنْقُ اللَّبْخُ	داري
64/03	فَيَا مَنْزِلاً نَالَ الرّدى مِنْهُ مَا اشْتَهَى	تُرَى هَلْ لِعُمْرٍ الأَنس بَعْدَك إنْسَاءُ	منزلا
64/07	وَلَمْ أَطْـرُقِ الدَّيْرَ الذّي كُنتُ طَارِقًا	بِلَيلٍ وَبَــدْرُ الأُفُقِ أَسلَغٌ مَسْنَــاءُ	الدير
65/03	وَيَــا دارِي الأُولَى بِــدَرْبِ حَــلاَوَةٍ	وَقَدْ جَدَّ عَيْــثٌ فِــي بَــلاَهَا وَإِرْدَاءُ	داري
92/01	وَلا مِثْــلَ بَيْــتٍ تَيَــمَّمْتُــهُ	فَلَمْ أَلْــفَ إلاَّ الغنَــا وَالسَّمَاحَــا	بيت
78/06	وَمَنَــازِلٌ دَرْسُ الرُّسُوم بَلاَ وقِع	أَخْوِينَ مِـنْ هَيْجٍ وَمِنْ هَجْهَــاجِ	منازل
84/11	أَبْوَابِهُــمُ مَفْتُوحَــةٌ لِضُيُوفِهِــم	أَبَــدَا بِــلاَ قُفْــلٍ وَلاَ مِــزْلاَجِ	أبوابهم
69/05	وَسَلْ عُرْوَةَ الرَّحَّالِ عَنْ صِدقِ بَأسِهِ	وَعَـن بَيْتِـهِ فِـي جَعْفَرِ بن كــلابِ	بيته

استخدم الشاعر ألفاظا متعددة أراد بها الدلالة على البيوت والأديرة، كقوله [1]:

بَيتٌ بَنَــوْهُ مِن سَــرَاوَةَ حِــمْيَرٍ فِي الذُّرْوَةِ العَلياءِ مِنْ صَنْهَـاجِ

دلّت كلمة "بيت" على المدح الذي مدح به الشاعر محمد الثالث مشيرا ومشّيدا بجده أبي الحجاج محمد بن يوسف النّصيري، وتكمن الإشارة في حديثه عن قبيلة حِمير اليمنية وصنهاجة البربرية وتوحدهما في تأسيس دولتهم ضاربا المثل في أعماق تاريخ أسلافه اليمنيّين أصحاب الملك والسياسة.

وكما نجد أن كلمة "بيت"تكررت في قوله[2]:

وَلا مِثْــلَ بَيْــتٍ تَيَــمَّمْتُــهُ فَلَمْ أَلْــفَ إلاَّ الغنَــا وَالسَّمَاحَــا

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص81.

(2)المصدر نفسه، ص92.

قد دلّت على "الحي العربيّ" الذي صادفه في مدينة"سبتة" بعدما هجر تلمسان ونجا من أخطار الطريق، وما صادفه فيها، وقد بين الشاعر بكلمة "بيت" خواطره،وغزله لما صادفه بعد المشقة من جمال نساء العرب وتأثره بهنّ، حيث عبر به عن غرض الوصف لِمَا رآه، وما عايشه في تلك المحطة قبل أن يقصد الأندلس.

لينتقل إلى استخدام كلمة دالة البيوت كما جاء في قوله[1]:

أَبْوَابِهُـــمُ مَفْتُوحَـــةٌ لِضُيُوفِهِـــم أَبَـــدَا بِـــــلاَ قُفْـــلٍ وَلاَ مِـــزْلاَجِ

وقد قصد بها الفخر بقومه، وذكر خصال الكرم والأنَفة[2]، أما كلمة " بيت" بالإشارة للغائب كما جاء في قوله[3]:

وَسَلْ عُرْوَةَ*الرَّحَّالِ عَنْ صِدقِ بَأسِهِ وَعَنْ بَيْتِهِ فِي جَعفَرِ بنِ كلابِ

فقد تطرق الشاعر في ذكره لهذا البيت إلى الحديث عن أيام العرب والجاهلية واستحضار صور الحياة، والمآثر في قالب الإخبار قصد تبليغ النصح والإرشاد للمتلقي وتذكيره بمواقف الأسلاف الغابرة، وأين صاروا بعد طول الزمان في أسلوب أدبي وعظي رشيد وسديد جمع فيه بين اختيار اللفظ واستحضار المناسبة وتوجيه النص.

والملاحظ أن الشاعر–ابن خميس– استعمل كلمات "البيت، الدار، المنزل" وهي أسماء تدل على موقع الإقامة والسكن، إلا أن دلالاتها في أسيقة أبياته لم تتطابق مع المعنى الحقيقي لها، وإنما استبدلها بالتعبير عن أغراض وغايات ذات أحداث هامة خصصت لأن تكون تفسيرا وإشارة لأحداث نفسية، واعتبارات أخلاقية وتوصيف للمكارم والفخر.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص84.

(2) طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص ص 190–191.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص69.

***عروة** بن عتبة الرحال القيسي، كبير قبيلة قيس، ونديم النّعمان ابن المنذر، وهو الذي تحدى البرّاض في إجازة تجارة النّعمان وإيصالها إلى سوق عكاظ.

3-2- الألفاظ الدالة على المدن:

تمثّل المدن في الشعر رمزا من رموز الحياة الاجتماعية والحضارية ومركزا من مراكز الحركة والتأثير، كما تعبر عن بؤر الصراع لما تحمله من دلالات الحكم والسلطة وقد استعملها الشعراء المغاربة والأندلسيون عنوانًا للرثاء بعدما استحالت صورها إلى الخراب والدمار عقب الحروب، والصّراعات "تلمسان" في ديوان الشاعر، ونجد أن ديوان هذا الأخير قد استعمل أسماء مدن معينة للإشارة إلى دلالات مقصودة منها:

رقم البيت / الصفحة	الألفاظ الدالة على المدن — الأبيـــات		الكلمة المختارة
79/08	بِمُـوَرّج النَّفَحَاتِ مِنِ دَارين أَوْ	بِمَـدَارِجِ النَّسمَـــاتِ مـنْ دَارِجِ	دارين– دارج
85/01	تِلِمْسَانُ جَادَتكِ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ	وَأَرْسَت بـوَادِيكِ الريـاحُ اللَّوَاقِـحُ	تلمسان
86/07	عَلَى قَرْيَةِ الـعُبّادِ منِّي تَحيَة فَائح	كَمَا فَاحَ مِن مِسْكِ اللَّطِيمَةِ	قرية العباد
119/01	وَسَرتَ إِلَى فَـارَابَ مِهَا نَفْحَـة	قُدُسِيَّةً جَـاءَت بِنَخْبَةِ اَلِـــهَا	فاراب
119/03	تَغَلغَلَت فِـي سُهْرَوَرْدَ فَأَسْهَرَت	عَيْنًـا يُؤَرقُهَـا طُـرُوقُ خَيَالِـهَا	سهرورد
120/07	وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنْ أُقِيـمَ بِبَلـدَةٍ	يَوْمًـا وَأَسْلَمَ مِـنْ أَذَى جُهَّالِـهَا	بلدة

دلت الكلمات " بلخ، تلمسان، العباد، دارين، فاراب، سهرود، بلدة، بأن ابن خميس قد صرح بأسماء هذه المدن نظرا لما لها من تخصيص مباشر للدلالة[1]:

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ وَأَرْسَت بِوَادِيكِ الرِّيَـــاحُ اللَّوَاقِـــحُ

استهلّ ابن خميس قصيدته "يطير فؤادي" التي نظمها في الأندلس" بتلمسان" وكلها شوق وحنين وتعبير عن تعلقه بالوطن، ومعنى الابتداء بها هو التصريح عن دلالة هذه المدينة وأثرها ومكانتها على نفسيته،خاصة أنه طاف في قصيدته بكل أرجاء هذه البلدة

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص85.

ومن أسماء المدن اللاحقة لتلمسان" قرية العباد" التي جاء بها ذكرا لمعالمها في قوله[1]:

عَـلَى قَــريَةِ العَبَّــادِ منِّي تَحــيَة كَمَا فَاحَ مِن مِسكِ اللَّطِيمَةِ فَائِــحُ

فجاء بها متذكرا لدفينها"أبي مدين شعيب بن الحسين*"[2] نظرا لما له من مكانة دينية وروحية عنده، وهو ما يعكس صفة التعلق لدى الشاعر ونوعها، فابن خميس لم يتعلق بالذكريات والجمال، والوطن والأهل فحسب، بل حتى بالشيوخ والمربين الذين غرسوا فيه الروح الدينية.

ودلت أسماء مدن"فاراب"، "سهرود"، على إطلاق الشاعر خياله الذي طاف به أماكن ومراكز استقرارهم مبينا جانبا من جوانب معرفته الفلسفية، كما استعمل كلمة "بلدة" دون ذكر اسمها الحقيقي تأففا منها،وذما لها ولقومها، كما جاء في قوله[3]:

وَمِنَ العَجَـائِبِ أَنْ أُقِيــمَ بِبَلــدَةٍ يَومًا وَأَسْلَمَ مِن أَذَى جُهَّالِــهَا

بينت كلمة "بلدة" الدلالة والإشارة إلى كل المدن التي قصدها وخرج منها متأذيا ومصابا من قومها، مبينا عدم تمكنه من الاستقرار في كل البلدات التي زارها.

كما دلت كلمة "دارين" وهو اسم مدينة معروفة مخصوصة بصناعة المسك على كيفية قضاء الشاعر لليلته مع ندمائه في رحلة نفسية، فسح فيها أفقه معبرا عن مدى راحته وانبساطه في ليلة معينة تجاوز فيها حدود الألم والمعاناة، وتذوق فيها طعم الراحة والأنس والارتياح، كما جاء فيقوله[4]:

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 86.

***أبي مدين شعيب بن الحسين** هو الشهير بالولي أبي مدين بن الحسن الأنصاري أصله من ناحية اشبيلية بالأندلس ورحل إلى المغرب حيث اتبع طريق الصوفية، اشتهر أمره ببجاية توفي قرب تلمسان في قرية العباد سنة 594هـ.

(2) عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر،(د.ط)، 1974م ص23.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص 120.

(4)المصدر نفسه، ص 79.

بِمُـؤَرّج النَّفَحَـاتِ مِنِ دَارين أَوْ بِمَدَارِجِ النَّسمَـاتِ مِـــنْ دَارِجِ

والجدول الآتي يوضح الوحدات الدالة على البيوت والمنازل:

الوحدات الدلالية	تكرارها					السّياق
	فعل	اسم مذكر	اسم مؤنث	اسم جمع	مج	
منزلا		01			01	الوصف والحنين والألم
الدير		01			01	الوصف
داري		02			02	الرثاء والوصف
بيت		02			02	الطلب
بيتي		01			01	المدح
معاقلها		01			01	النصح
منازل				01	01	المدح
الأسوار				01	01	الفخر
الأبراج				01	01	الفخر
أبواب				01	01	المدح
الحجر		01			01	الإخبار
الخورنق		01			01	الزهد
المتوكلية			01		01	الوصف والتشبيه
دار			01		01	المدح

5-حقل الألفاظ الخاصة بالطبيعة:

حفل ديوان الشاعر ابن خميس بوحدات دلالية مُستقاة من الطبيعة ومكوناتها، والتي تعتبر أوعية حاملة لمعانٍ أراد بها التعبير عن مشاعر، وحقائق، وأحداث مازج فيها بين الحقيقة والخيال حملتها أسيقة الأبيات الشعرية التي أبرز فيها حقولا دلالية ثرية المعاني عميقة القصد جميلة الأسلوب،وقد تناولت هذه الدراسة معرفة دلالة المكونات التي تم

حصرها في ديوانه، والتي صنفت ورتبت في حقول وهي:

-**حقل الطبيعة الجامدة:** وتشمل كلا من ألفاظ الألوان، والسماء والأمكنة مع الأزمنة.

-**حقل الطبيعة الحية:** وتشمل كلا من ألفاظ الحيوانات والنباتات حيث تظهر دلالة مقاصد الشاعر ضمن توظيف الكلمات المخصصة، والمستلهمة من الطبيعة بأشكالها المتعددة.

4-1- المجال الدلالي الأول: حقل ألفاظ الطبيعة الجامدة:

احتوى هذا المجال على الألفاظ الدلالية المتكونة من "السماء،السحاب، الضوء،البدر الرياح، الكواكب، البرق، الشمس، الفرقد، السّهى، الجوزاء، القمر"، والتي حصرها الجدول الآتي:

رقم البيت والصفحة	الحقل الدلالي الخاص بالطبيعة الأبيـــــات		اللفظة المختارة
65/01	وَأَسْحَـمٌ قَـارِيٌّ كَشعـرِي حِلْكَـمٌ	تَلَأْلأَ فِيهِ مِنْ سَنَا الصُّبْح أَضْوَاءُ	الصبح، أضواء
70/06	فَلا ترج منْ دُنياكَ وِداً وإنْ يَكُن	فَمَـا هُو إلا مِثـل ظِـل سَحـابِ	سحاب
120/09	حَجَبُوا بِجَهْلِهِم فَـإِنْ لاَحَتْ لَهُـم	شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُواْ بِضَوْءِ ذِيَالِهَا	ضوء، شمس
85/01	تِلمسانُ جَادتكِ السِّحابُ الدَّوالحُ	وَأرسَت بِـواديـك الرِّيـاحُ اللواقِـحُ	السحاب
109/02	يُعَاطِيكَهَا بَدرٌ مِنَ الإنْسِ أَغْيَـدٌ	يَمِيلُ إِلَى غُصْنٍ مِنْ البَانِ أَمْلَـدُ	بدر
117/04	يَسْمُـو لَهَا بَدْرُ الدُّجَى مُتَضَائـلاً	كَتَضَاؤُلِ الْحَسَنَاءِ فِـي أَسْمَالِهَـا	بدر
117/12	أَنَسِيبُ شِعْرِي رَقَّ مِثلَ نَسِيمِهَـا	فَشَمُولُ رَاحِـكِ مِثْلَ رِيـحِ شِمَالِهَا	ريح
117/09	وَسَوَادُ طُرَّتِـهِ كَجُنْـحِ ظَلاَمِهـا	وَبَيَـاضُ غُـرَّتِهِ كَضَـوْءِ هِلاَلِـهَا	ظلام، هلال
114/11	لاَ تَثْقَـبِ الْمِصْبَـاحَ لاَ وَاسْقِنِـي	عَلَى سَنَـا الْبَرقِ وَضَـوءِ الـهِـلاَل	البرق
135/02	وَيَـا بَرْقًـا أَطَـلَّ عَلَـى أَوَالٍ	يَمَـانِيًّـا مَتَـى جِئْـتَ الشَّـآمَـا	برقا
107/04	أَرعَـى كَوَاكِبَـهُ وَأرقُـدُ صُبْحَـهُ	وَالصُّبْحُ أَنْـأَى مِنْ هَـوَايَ وَأَبْعَـدُ	كواكب، الصبح
62/04	وإنّي لأصْبُو لِلصبَا كُلَّمَـا سـرتْ	وَلِلنَجمِ مَهمَا كَـانَ لِلنَجْمِ إصْبَـاءُ	النجم
85/07	نَظرتُ فَلا نُورٌ مِن الصُّبحِ ظَاهِرُ	لِعينِي ولا نَجمٌ إلى الـغَربِ جَانـحُ	نجم
107/01	إِنْ كُنتَ تَجْهَـلُ أَنَّنِي لاَ أَرْقُـدُ	فَاسْـأَل يُخْبِرْكَ السُّهَـى وَالـفَـرْقَـد	السهى ، الفرقد
106/03	وَلاَ تَذَرُوا الجَوْزَاءَ تَعْلُو عَلَيْكُـمُ	فَفِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلاَفِكُم شَدْخ	الجوزاء
70/05	وَعَادَتُهَا أَن لاَ تَوَسُّـطَ عِنْـدَهَا	فَـإِمَّـا سمَـاءٌ أَوْ تُخُـومُ تُـرَابِ	سماء
98/07	وَلاَ فِي مُحَيَّا الشَّمسِ مِنْ هدْيِهِمِ سَنَا	وَلاَ فِي جَبِينِ الْبَدْرِ مِنْ طَيِّبِهِمِ ضَمْخُ	الشمس
120/09	حَجَبُوا بِجَهْلِهِمِ فَإِنْ لاَحَت لَهُمُ	شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُوا بِضَوْءِ ذِيَـالِهَـا	شمس

76/03	حَتَّى كَأَنَّ شَمْسَ الضُّحَى قَمَرٌ	وَكَـأَنَّ ضَـوْءَ شُعَـاعْهَـا فَـخْـتُ	قمر

استخدم الشاعر ألفاظ الطبيعة في شعريته بشكل مكثف، وذلك لما تحمله من دلالات ثرية تشير أغلبها إلى مجريات حياته وتغيراتها، ومن ضمن ما أشار إليه ما جاء في قوله:[1]

تِلمسانُ جَادتكِ السّحابُ الدَّوالحُ وَأرستْ بِواديك الرِّيَاحُ اللواقِحُ

أما ابن خميس يشير بكلمة "السحاب" إلى الشمول والعموم فعند نزول المطر يشمل بجوده وكرمه كل أنحاء تلمسان،أملا أن يتحقق وصاله مع حبيبته –تلمسان–كحبوب اللقاح.

وقوله[2]:

فَلاتَرجُ مِنْ دُنياكَ وُدًّا وَإن يَكنْ فَما هُوَ إلا مِثلُ ظِل سَّحَابِ

يتحدث ابن خميس عن الدنيا مبينا صور تقلباتها، وخداعها وعدم استقرارها فاستخدم لذلك الكلمة الدالة على صور الغرور في قوله "سّحاب" فصور عطاء الدنيا، وشبهه بالتشبيه التمثيلي الذي يتمثل كالسّحاب الفارغ من الأمطار.

كما جاءت الوحدة الدلالية "ضوء" في أسيقة نصوص متعددة منها قصيدة: "عَجَبًا لها" حيث دلت على التحَسّر تارة، وتارة أخرى على معنى العلم والنّور والفَضل.

قال الشاعر[3]:

حَجَبُوا بِجَهْلِهِم فَإِنْ لاَحَتْ لَهُـم شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُواْ بِضَوْءِ ذِيَالِهَا

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3)المصدر نفسه، ص120.

أفادت كلمة "ضوء" على معنى الإشارة لشخصية الشاعر التي عبث بها الجهال ولم يقيموا لها وزنا، كما أفادت أيضا حجم الازدراء له، ونبذه بعيدا عنهم، وتركه وحيدا مجهولا جهالة وجوده في غربته.

أما كلمة أضواء التي وردت في قوله[1]:

وَأَسْحَـمٌ قَارِيٌّ* كَشَعْرِيَ حِلْكَـمٌ تَلَأْلأَ فِيهِ مِنْ سَنَا الصُّبْحِ أَضْوَاءُ**

أفادت كلمة "أضواء" الواردة في البيت معنى الإشارة إلى شخصية الشاعر التي ظهر نورها كالصبح بعدما عمل القوم الجاهلون على طمسها بجهلهم في أسلوب يكشف فيه فضله عليهم، وتميزه عنهم وإعطاء صورة الفرق بينه وبينهم، مع توصيف حال القوم الذي صادفهم في غربته.

كما استخدم الوحدة الدلالية "**بدر**" في سياقات مختلفة من سياقات النصوص الشعرية في ديوان الشاعر مبينا بها معان مختلفة حسب ما اقتضاه مقام كلّ سياق، ومن أمثلة ما ورد في نصوص الشاعر قوله في قصيدة "مدامة حيدر"[2]:

يُعَاطِيكَهَا بَدرٌ مِنَ الإنْسِ أَغْيَدٌ يَمِيلُ إِلَى غُصْنٍ مِنْ البَانِ أَمْلَـدُ**

دلت كلمة "بدر" المستعملة في سياق البيت على معنى الحشيش الذي وصفه بالبدر الراحة والطمأنينة، والمتعة الزائدة عن متعة الخمر المحرمة شرعا، وذلك من وجهة نظر الشاعر الذي فضل مشروب الحشيش عن غيره، كما حملت دلالة المدح في قوله [3]:

يَسْمُـو لَهَا بَدْرُ* الدُّجَـى مُتَضَائِـلاً كَتَضَاؤُلِ الْحَسْنَاءِ فِي أَسْمَـالِهَا**

أما كلمة"**الريح**"التي جاءت فيقوله[4]:

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص65.

***الأسحم**: الأسود، **والقاري**: نسبة إلى القار وهو أيضا أسود،** **الحلكم**: شديد السواد يريد به الليل.

(2) المصدر نفسه، ص109.

(3)المصدر نفسه، ص 117.

(4)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أَنَسِيبُ شِعْرِي رَقَّ مِثْلَ نَسِيمِهَـــا فَشَمُولُ رَاحِكِ مِثْلَ رِيــحِ شِمَالِهَا

وقد دل بها على صفة الرائحة التي جاء بها في مقام الغزل، والحديث عن شمائل وأوصاف متغزلته.

ومما جاء أيضا كلمة "**البرق**" التي توزعت في أبيات كثيرة من قصائده، كقول الشاعر[1]:

لاَ تَثْقَـبِ المِصبَاحَ لاَ وَاسْقِنِـي عَلَى سَنَا البَرقِ وَضَـوءِ الهِـلاَل

أراد الشاعر بكلمة "برق" التعبير عن نزعته الصوفية في نفسه، والمتمثلة في اللذة والشعور النفسي مع الارتياح في ظلام الليل والخلوة والانفراد.

وقال في مقام أخر[2]:

وَيَا بَرْقًا* أَطَلَّ عَلَى أَوَالٍ يَمَـانِيًّا مَتَـى جِئْـتَ الـشَّـآمَـا

وظف الشاعر كلمة صورة النداء "برقا" للدلالة على العتاب المتمثل في تشخيص حالته بينه وبين الإمام أبي زيان بن عثمان، والذي يريد من ورائه الوصول إلى خبر لمعرفة حالته وكيف فارق النوم جفنه، وتركه في نار الألم والشوق بعد مفارقة الوطن الذي ترك فيه أحباءه وأهله.

وأما الوحدة الدلالية "**الكواكب***" فقد جاءت في مقامات مختلفة منها ما ورد في مقام الإخبار عن الحال.

كقول الشاعر[1]:

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص114.

* **عَنْ نَّاصِعِ كالدُّرِّ أَوْ كالْبَرقِ أَوْ كَالطَّلْعِ أَوْ كَالأُقْحُوَانِ مُؤَشّرِ**

دلت الكلمة على موقف الواصف في هذا البيت الذي يندرج تحت مقام الغزل، إذ عَمَدَ الشاعر إلى تَخَيّر أسلوب دقيق في وصف الألفاظ المعبرة عن مقام الحسن والجمال، إذ أعطى لأسلوبه دلالة متميّزة ومُعبّرة عن الوميض المضيء في الظلام والذي تبصره العين وحده دون سواه في بهيم الليل، وقد ضمّ الوحدة الدلالية "البرق" لوحدات دلالية أخرى، إلاّ أنّ أثر الوصف والدلالة التي احتملتها هذه الوحدة هي أبلغ في الخيال والأسلوب عن نظِيراتها الأخرى.

(2)المصدر نفسه، ص135.

أَرعَــى كَوَاكِبَـــهُ وَأرقُـــدُ صُبْحَـهُ وَالصُّبْـحُ أَنْـــأَى مِنْ هَــوَايَ وَأَبْعَــدُ

دلّت كلمة "الكواكب" المتصلة بهاء الضمير والمقترنة بالفعل "أرعى" على حلول الليل المتميز بالسّهر،فالشاعر بهذا الوصف الإخباري يعتمد على التصوير الحقيقي في تجسيد المعاناة، التي تحدث له عندما يحل الليل، ويتّصل رباط الذاكرة وصور مواجعها بموطنه.

وقال أيضا[2]:

كَواكِبُ هَدي فِي سَماءِ رِئَاسَةٍ تُضيء فَمَا يَدْجُو ضلَالٌ وَلا يَطْغُو

أراد الشاعر بكلمة "كواكب" دلالة تشبيه الأمراء العزفيين بهذه الكواكب المضيئة والهادية بنورها إلى الطريق المستقيم،أي جعلهم كمصادر نور تضيء دروب السائرين[3].

وأما الوحدة الدلالية "**نجم**" فقد جاءت موزعة في نصوص ديوان الشاعر، وقد حملت دلالات متعددة مناسبة لمراده، ومقتضيات السياق، كما في قوله[4]:

وَإنِّي لأَصْبُو لِلصَّبَا كُلَّمَا سرتْ وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجمِ إصْبَـاءُ*

دلت كلمة "النجم" المكررة في سياق البيت على شوق الشاعر، وحنينه لبلده بالرغم من وجود في رغد العيش عند صديقه الوزير بن عبد الحكيم، والمنزلة السامية التي تبوأها عنده بغرناطة[5]، ويماثل هذا القول ما جاء في دلالة كلمة "نجم" من بيته[6]:

نَظَرتُ فَلا نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ لِعَيْنِي وَلا نَجْمٌ إلَى الغَربِ جَانِحُ

---

(1)المصدر نفسه، ص107.

*ودلت «الكوكب» على معنى المدح الذي خص به الشاعر في مدح الوزير بن عبد الحكيم كما في قوله:

طَلَقٌ إذَا احْتَلَكَ الزَّمَانُ أنَار فِي ظَلَمائهِ كَالكَوكَبِ الوَهَّاجِ

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص102.

(3)طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته وشعره، ص 229.

(4)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص62.

***صبا** إلى الشيء حن إليه، **والاصباء:** الاستهواء.

(5)علي بويززة، ابن خميس التلمساني شاعرا، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2003م، ص50.

(6)عبد الوهاب بن منصور،المصدر السابق، ص85.

ودلّت كلمة "نجم" في صيغة الجمع على الوصف المتعدد الذي وصف به الشاعر أباء وأجداد ممدوحه السلطان محمد في قوله[1]:

أعْيتْ نُجُومَ اللَّيْلِ مِنْ سَهَرٍ وَمَا أعْيَ أبُـو مُـوسَى مِنَ الإدْلَاجِ

أما الاستخدام الموالي لكلمة "نجوم" فقد استعملها في وصف طريق مسيره من تلمسان إلى سبتة وحيدا بلا مؤنس، ولا رفيق[2]، في قوله:[3]

فَبِتُ أنَــاغِي نُجــومَ*الدُّجَــا نَجَــاءً فَلَـمْ أَلْــفَ إلَّا نَجَاحَـا

واستخدم كلمة "النجوم" أيضا للدلالة على التشبيه بحصباء الدر الجميل، مبينا غرض الغزل سيرا على طريقة القدماء[4].

كما جاءفي قوله[5]:

طَرَقَتْـكَ وَهنا وَالنُّجُـومُ كَأَنّـهَا حَصْبَـاء دُرٍّ فِي بِسَاطٍ أَخْضَـرِ

واستعمل أسماءً مرادفة للنجم وهي: "**السهى، الفرقد، الجوزاء**" للدلالة على معان أخرى كمعاني النجم السابقة،مثلما جاء في قوله[6]:

إنْ كُنتَ تَجْهَـلُ أَنَّنِـي لاَ أَرْقُـدُ فَاسْـأَل يُخْبِرْكَ السُّهَـى وَالْفَـرْقَدُ

دلّت الوحدة الدلالية "السّهى" و"الفرقد" على نجمين صغيرين بعيدين جدا، حيث يظهر شكلهما متناهيا في الصغر للرائي وقد قصد بهما الشاعر، دلالة الشاهد على طول سهره ومكوثه بلا نوم، فَالسُّهَى، والفرقد من أبعد الأفلاك التي تشهد على صحة قول الشاعر.

وقال أيضا[1]:

---

(1)المصدر نفسه، ص81.

(2) طاهر توات، ابن خميس حياته ونثره، ص ص 228-229.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص91.

*ودلت أيضا على التشبيه الذي أراد به التذكر لتلمسان في قوله:

كأنّ النّجُوم وقَد غَربَت نواهلُ ماءٍ صَدرن قماحَا

(4)ينظر: المقري، نفح الطيب، ج7، ص286

(5)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص110.

(6)المصدر نفسه، ص107.

وَلاَ تَذَرُوا الجَـوْزَاءَ تَعْــلُو عَلَيْكُــمُ فَفِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلاَفِكُم شَـدْخُ

وظف كلمة "**الجوزاء**" في مقام النّهي الذي يقابله النصح والإرشاد، والتي دلّت على معنى الخلافات التي عبّر بها بكلمة الجوزاء، المستعارة كتشبيه لما لها من قوة تأثيريه على من عَلَتْهُ واستحكمت منه، إذن الشاعر يدعو إلى اليقظة والحذر، وأخذ الحيطة واجتناب الخلافات باستخدام هذه الوحدة الدلالية في هذا الأسلوب.

وأما الوحدة الدلالية "**سَمَــاءٌ**" فقد دلت المكانة والمنزلة العالية للعيش، والذي لا يستقر مع تقلبات الزمن لينقلب إلى منزلة سفلى، في إشارة منه إلى عدم الاطمئنان إلى حال الدنيا من قوله[2]:

وَعَادَتُــهَا أَن لاَ تَوَسُّـطَ عِنْــدَهَا فَإِمَّا سمَاءٌ أَوْ تُخُــومُ تُرَابِ

وجاءت الوحدة الدلالية "**الشمس**" دالة على المدح، وعلى ذات الشاعر، وعلى قوة الجمال، فأما ما دل منها على المدح فقد جاء في قوله [3]:

وَلاَ فِي مُحَيَّا الشَّمسِ مِنْ هدْيِهِمِ سَنَا وَلاَ فِي جَبِينِ الْبَدْرِ مِنْ طَيِّبِهِمِ ضَمْخُ*

بيّنت الوحدة الدلالية "الشمس" معنى المدح حيث إنه استخدم هذه الكلمة تعبيرا عن قيمة الجمال والكمال الذي وصف به إخوانه، إذ جعل بأسلوبه الدقيق معنى المدح في خلاف الوحدة الدلالية المستخدمة، فلم يُصرّح بالصورة الجمالية التي طبع بها وصفه للأشخاص

---

(1) المصدر نفسه، ص107.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص70.

(3)المصدر نفسه، ص98.

*وقد وردت هذه الوحدة الدلالية أيضا في قصيدة "بابن الحكيم تعوذت" الذي جاء بها في مقام المدح والثناء على ابن الحكيم حيث قال: حَتَّى **كَأَنَّ شَمْسَ الضُحَى قَمَرٌ وَكَأَنَّ ضَوْءَ شُعَاعِهَا فَخْتُ**

وقد استخدم الشاعر كلمة "**شَمْسَ**" التي أسندت لكلمة الضحى، وهي الفترة التي تستقل فيها الشمس ساطعة كاملة منفصلة عن حدود مشرقها، تتراءى للناظر متلألئة مُشِعَّة، إلاّ أنّ الشاعر جعل دلالتها معبّرة عن نقصان نورها وسطوعها إذا ما قورنت بابن الحكيم، إذ صيَّر ضوءها كضوء القمر الذي لا يضاهي نورها نوره، فبيّنت أسلوبية الشاعر مدى عمق تصويره للمعنى في مقام الدلالة على المدح الذي ارتضاه.

وإنّما جعل عادة ما توصف به النفوس الراقية، أصغر في ظهورها وذكرها من حقيقة ما امتلكه ممدوحه من الثناء والمدح، وأما دلالتها على ذات الشاعر فقد حملها البيت الآتي[1]:

حَجَبُوا بِجَهْلِهِمِ فَإِنْ لاَحَت لَهُمُ شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُوا بِضَوْءِ ذِيَالِهَا

دلّت الوحدة الدلالية لكلمة "شمس" التي اقترنت بالهدى على ذات الشاعر، حيث إنّ القوم بجهلهم أنكروا عليه مكانته ومنزلته ، ولم يقيموا له وزنا فأدى ذلك إلى استنكاره وذمه لسلوكهم، الذي لا يصدر إلاّ ممن استحوذ الجهل على عقولهم، في أسلوب ينبئ عن الذّم والتحسّر لما آلت إليه حالته، وما جاء منها للدلالة على الجمال، فقد بيّنه في قوله[2]:

حَتَّى كَأَنَّ شَمْسَ الضُّحَى قَمَرٌ وَكَأَنَّ ضَوْءَ شُعَاعْهَا فَخْتُ

بيّنت كلمة "قمر"على معنى قوة الجمال من الصباح المنير الذي يتخافت ضوء هو يتصاغر حينما يصادف جبين ممدوح الشاعر، فشبه الشمس بالجرم المتضائل لتصبح قمرا صغيرا أمامه.

والجدول الآتي يبين الحقول الدلالية لألفاظ الطبيعة الواردة في ديوان الشاعر:

الوحدات الدلالية	تكرارها			الأغراض
	مفرد	جمع	مجموع	
السحاب		3	3	المدح
الضوء	4		4	الاستغراب والتّحسّر
البدر	3		3	المدح
الرياح	1	1	2	القوة والشدة والغزل
الكواكب		1	1	الإخبار عن الحال والسّهر
النجم		2	2	وصف الحالة
الفرقد	1		1	الشكوى والوصف
البرق	3		3	الغزل والشوق
الشمس	5		5	المدح
الهلال	2		2	الألم

(1) المصدر نفسه، ص120.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص76.

القمر	2		2	المدح
السهى	1		1	الإخبار
الجوزاء	1		1	التحذير والنهي
السماء	1		1	الإخبار

4-1-1- الألفاظ الدالة على الزمن:

نال الزمن في الشعر العربي القديم منزلة متقدمة شملت كل أصنافه لبيان الأحداث ومدة وقوعها، وإبراز قيمتها المتعلقة به، والتعبير بشكل متفرد ومتميز عن مدى الدلالات النفسية الفردية الذاتية للشاعر، أو الجمالية للأفراد في شكل صورة منقولة من القراءة الملمحية لانطباعاتهم، ولما كان الزمن أحد محاور وأركان النظم الشعري التي يستند إليها بمعية المكان اختار الشاعر ابن خميس استعماله بيانا لجملة من الدلالات والمقاصد في صور الألفاظ الدالة والمتمثلة في "الدهر، العمر، أيام،زمن، ليل، الصبح، الشباب،يوم الحساب...الخ، وقد تكررت هذه الوحدات الدلالية تقريبا في كل نصوص الديوان بصيغتها المختلفة ذات الدلالات المتباينة.

حسب ما جاء في ديوان الشاعر:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الزمن الأبيـــــــــات		اللفظة المختارة
64/02	يُرَدِّدُهَا عَيًّا بِهَـا الدَّهْرُ مِثْلَمَـا	يُرَدِّدُ حَرْفَ الْفَاءِ فِي الْمَنْطِقِ فَأْفَاءُ	الدهر
64/03	فَيَا مَنْزِلاً نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى	تُرِى هلْ لِعُمْرِ الإنْسِ بَعْدَكَ إِنْسَاءُ	العمر
64/04	وَهَلْ لِلَظَى الْحَربِ التِي فِيكَ تَلْتَظِـي	إِذَا مَا انْقَضَت أَيَّامُ بُؤْسِكَ إِطْنَـاءُ	أيام
64/05	وَهَـلْ لِي زَمَانٌ أَرْتَجِي فِيه عَـوْدَةً	إِلَيْكَ وَوَجْـهَ الْبِشْرِ أَزْهَرُ وَضَّـاءُ	زمان
64/09	وَلاَ صَاحِـبٌ إِلاَّ حُسَـامٌ وَلَـهْذَم	وَطَرَفٌ لِخَدِّ اللَّيْلِ مُذْ كَـانَ وَطَّـاءُ	الليل
65/01	وَأَسْحـمٌ قَارِيٌّ كَشَـعْرِي حَلْـكَمٍ	تَلَأْلأُ فِيهِ مِنْ سَنَـا الـصُّبْحِ أَضْوَاءُ	الصبح
64/07	وَلَم أَطْرُقِ الدَّيْرَ الذِّي كُنتُ طَارِقًا	بِلَيْلٍ وَبَدْرُ الأُفْقِ أَسْلَغُ مَسْنَـاءُ	ليل
68/03	فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْـزَةً	لِنَهْبِ ضِبَـاعٍ أَوْ لِنَهْشِ ذِئَـابِ	أصبح
70/02	وَهَيْهَـاتَ بَعْدَ الشَّبَـابِ وَشَرْخِـهِ	لَذُّ طَعَامِي أَوْ يَسُـوغُ شَرَابِـي	الشباب
71/01	طَوِيلُ مِرَاسِ الدَّهْرِ جَذْلٌ مُمَاحِكٌ	عَرِيضُ مَجَالِ الْهَمِّ حِلْسٌ رِكَـاب	الدهر

71/02	تَأَتَّت لَهُ الأَهْوَالُ أَدْهَـمَ سَـابِقًـا وَغَصَّتْ بِهِ الأَيَّـامُ أَشْهَبَ كَـابِ	الأيام
71/08	عَلَى المصطفى الْمُخْتَارِ مِني تَحِيَّةٌ فَتِلْكَ التِّي أَعْتَدُّ بِهَا يَوْمَ حِسَابِ	يوم الحساب
74/04	هَادِنْ طُغَاةَ الكُفْرِ مَا هَدَأَت حَتَّى يَجِـيء نَهَـارَهَـا الْمَحْتُ	نهارها
79/07	بِتْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلاَجِ صَبَاحِهَا كَأْسَ الْهَوَى صَرْفًـا بِغَيْرِ مـزَاجِ	بتْنَا
84/07	وَلَنَا مَفَاخِرُ فِي الْقَدِيمِ شَهِيرَةٌ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وَفِي إِبْـلاَجِ	القديم، الصبح
89/05	كَـأَنَّ النُّجُـومَ وَقَـدْ غَرَبَـتْ نَـوَاهِلُ مَـاءٍ صدَرْنَ قِمَاحَـا	غربت
111/08	وَإِذَا نَسِيتِ لَيَالِي الْعَهْدِ التِّي سَلَفَـتْ لَنَـا فَتَذَكَّرِيـهَا تُذْكَرِ	ليالي
109/09	فَكُـفَّ أَكُـفَّ اللّومِ بِالكَفّ واسْتَـرِحْ وَلاَ تَطَّرِح يَوْمَ السُّرُورِ إِلَى غَـدِ	غد
117/02	وَأَنَا الفَقِيرُ إِلَـى تَعِلَّةِ سَاعَـةٍ مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَـاةُ جَمَالِهَـا	ساعة

استخدم الشاعر كلمات دالة على الزمن حملت دلالة مماثلة وهي "عمر، أيام، ليل" إذ نجد أن كلمة" عمر"قد أراد بها الدلالة على التحسر والبكاء وفقدانه لوطن، ومن جهة أخرى والأمر نفسه في قوله[1]:

وَهَلْ لِلَظَى الْحَربِ التِي فِيكَ تَلْتَظِـي إِذَا مَا انْقَضَت أَيَّامُ بُؤْسِكَ إِطْنَـاءُ*

حيث بينت كلمة "أيام" على أمل نهاية الحرب التي مست "تلمسان" إثر ما أصابها من حصار مدمر، ليأمل مجددا في العودة إلى وطنه قبل أن يدركه الموت في مهجره وعموما فإن الكلمات الدالة على الزمن قد أبرزت حنين الشاعر لوطنه، وأمله في انطفاء الحرب التي أصابته، أي أن الشاعر قد كشف بهذه الوحدات الدلالية رغبته في العودة وبيان شدة ما أصابه من أثر الشوق.

وانتقل بعدها إلى الوصف الذي دلت عليه كلمات الزمن المتمثلة في"الليل، الصبح ليل" التي استعملت في أسيقة متتالية من قصيدة حنين إلى تلمسان والتي أراد بها وصف لحظات ووقفات من أيام شبابه وحياته في تلمسان فدلت كلمة "الليل" في قوله[2]:

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

* **الإطناء: ج طنى:** المرض.

(2)المصدر نفسه، ص 64.

وَلَم أَطْـرُقِ الدَّيْرَ الذِّي كُنـتُ طَارِقًا بِلَيْلٍ وَبَدْرُ الأُفْـقِ أَسْـلَـغُ مَسْنَـاءُ**

فالشاعر يقف في سياق بيته مستذكرا لقسم من حياته يبين به حركته في الليل لكنّه جاء به نافيا لعدم تكرر تلك الأيام ومفارقتها له إلى الأبد، والأمر نفسه في دلالة كلمتي "الليل والصبح" في تصوير جانب من لحظات الحياة الخاصة للشاعر.

أما كلمة الدّهر التي استخدمها في سياق بيته القائل[1]:

يُرَدِّدُهَا عَيًّـا بِهَا الدَّهْرُ مِثْلَمَـا يُرَدِّدُ حَرْفَ الْفَاءِ فِي الْمَنْطِقِ فَأْفَاءُ

فقد أراد بها دلالة تَقُولَ أعداء وطنه، ومن ناصرهم ونشرهم للدعايات والأخبار الكاذبة أثناء الحروب قصد إثارة الفتنة لا غير، وهو بذلك يكشف وجها آخر من أوجه الآفات التي ألمت به وبوطنه، حيث تعمل الأخبار السيئة على قتل الأمل، والرجاء في نفسه والتطلع للرجوع والعودة إلى وطنه.

وبعد استخدام دلالات الأسى والألم على وطنه من تحسر على فقدان الوطن والحرب الدائرة فيه، وما ناله من نوع آخر من ألوان التعبير النفسي المتعلق بالزهد والابتعاد عن زخرف الدنيا، واستقبال حياة الآخرة في الألفاظ الزمنية الآتية"الشباب، الدهر، عمر، ليالي يوم الحساب".

وقال أيضا:[2]

وَهَيْهَـاتَ بَعْدَ الشَّبَـابِ وَشَرْخِـهِ يَلَذُّ طَعَـامِي أَوْ يَسُـوغُ شَرَابِـي

بينت كلمة الشباب زمن الفتوة قوة الشاعر، ومرحلة الجهد والعطاء والأيام الجميلة من الحياة التي وقف فيها متحسرا على فواتها، ومنقطعا عن لذات الحياة بعد استقبال مرحلة الشيخوخة، فهو ينفي لذة الطعام أو الشراب في مرحلته الجديدة بعد الشباب ويبين ركونه

**المسنا: كثير الضو.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص70.

للزهد في الحياة والانقطاع عن دنياه، وهو ما يتماثل في كلمة "عمر" حيث بينت هذه كلمة مراحل شبابه التي لم يستفد منها شيئا، ولم يستمتع بحلاوة ولذة الحياة[1]، في نوع من الحسرة والألم على حياته التعيسة وآلامه الطويلة المتكررة، فما لم ينله في فترة الشباب لا يمكن أن يجده في مرحلة الشيخوخة" كقوله[2]:

وَعُمْرٌ مَضَى لَمْ أَخْلُ مِنهُ بِطائِلٍ سِوَى مَا خَلا مِنْ لَوْعةٍ وَتَصَابِي

وأما كلمة "يوم الحساب" فقد دل بها الشاعر على الاعتداد بها، والاستعداد لها في إشارة منه إلى انتظار لهذا اليوم، والعمل له، والانقطاع عن ملذات الحياة الدنيا خدمة للدار الآخرة، كما جاء في قوله[3]:

عَلَى المصطفى الْمُخْتَارِ مِني تَحِيَّةٌ فَتِلْكَ التِّي أَعْتَدُّ بِهَا يَوْمَ حِسَابِ

ولم يتوقف الشاعر عند حد الزهد في استخدامه للألفاظ الدالة على الزمن بل تعدى بها إلى النصيحة كما جاء في قوله[4]:

طَوِيلُ مِرَاسِ الدَّهْرِ جَذْلٌ مُمَاحِكٌ عَرِيضُ مَجَالِ الْهَمِّ حِلْسٌ رِكَـاب

تَأَتَّـت لَهُ الأَهْوَالُ أَدْهَـمَ سَـابِقًـا وَغَصَّتْ بِـهِ الأَيَّـامُ أَشْهَبَ كَـابِ

يتجه الشاعر في هذين البيتين بكلامه إلى كل قارئ ليبلغه بنصيحته، المتمثلة في طول خبرته بالحياة، ودرايته بتقلباتها، والتي عبر عنها بكلمة "الدهر" والذي يبين أيضا امتلاء أسلوب الشاعر بالحقيقة والصدق النابعين من طول معرفة "الأيام" التي عرف فيها كل معاني الحياة.

(1) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص 144.

(2) عبد الوهاب بن منصور،المنتخب النفيس، ص71.

(3)المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(4)المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

كما تبرز صور النصيحة في كلمة "نهارها" قد أفادت معنى نهاية الكفار، وساعة الخلاص منهم، في إشارة من الشاعر ابن خميس الذي قدم نصيحة ورأيا للوزير ابن الحكيم كي يأخذ بها في تعامله مع الأعداء، كما دّل عليه قوله[1]:

هَـادِنْ طُغَاةَ الكُفْـرِ مَا هَـدَأَت حَـتَّى يَجِـيء نَهَـارَهَـا الْمَحْـتُ*

كما دلت كلمة "فأصبح" على معنى تحول الحالة التي أصيب بها البرّاض كما في قوله[2]:

فَأَصْبَـحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْـزَةً لِـنَهْبِ ضِبَـاعٍ أَوْ لِنَهْشِ ذِئَابِ

ويشير الشاعر في كلمة "بتنا" الدالة على زمن الليل إلى قضاء ليلة متميزة مع أصدقائه وندمائه في قوله[3]:

بِتْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلاَجِ صَبَاحِهَا كَأْسَ الْهَوَى صِرْفًا بِغَيْرِ مِزَاجِ

كما نجد أن ابن خميس قد خصّص الزمن لدلالة التعبير عن المدح أيضا، وذلك بكلمتي"القديم، الصبح" اللتين أراد بهما الافتخار بعراقة ومفاخر أنسابه القديمة ذاكرا أمجادهم التاريخية الشهيرة، والتي لا تخفى على أحد مشبها لها كالصبح في ظهوره ووضوحه[4]في قوله[5]:

وَلَنَا مَفَاخِرُ فِي الْقَدِيمِ شَهِيرَةٌ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وَفِي إِبْلاَجِ

ثم لا يلبث الشّاعر أن يعود إلى شوقه، وحنينه لبلده الأصلي الذي فارقه مكرها حيث يشير في استخدام كلمة "غربت"الدالة على زمن الغروب، وهو مجيء موعد الليل المعبر عن حالته النفسية المظلمة التي لم تستتر بأمل العودة إلى مسقط رأسه.

---

(1) المصدر نفسه، ص72.

***المحتُ:** الشديد

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص70.

(3)المصدر نفسه، ص79.

(4) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص ص 189-190.

(5)عبد الوهاب بن منصور، المصدرالسابق، ص84.

في قوله[1]:

كَـأَنَّ النُّجُـومَ وَقَـدْ غَرَبَـتْ نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحَـا*

واستعمل ابن خميس كلمة "غد" للدلالة على التعجيل الاستمتاع بلذة المشروب الجديد وعدم تفويت تلك الفرصة، وذلك قصد استدراج المدمن وتحريره من هذا الإدمان فكلمة "غد" قد جمعت بين التعجيل وطرح التأجيل.

كما في قوله[2]:

فَكُفَّ أَكُـفَّ اللّومِ بِالكَفّ واسْتَـرِحْ وَلاَ تَطرَح يَوْمَ السُّرُورِ إِلَى غَدِ

وما يلاحظ على الشاعر ابن خميس أن جانب الزهد والتصوف والانقطاع عن الدنيا والتعبير عن ذلك بصدق لم يغب عنه أبدا فطالما حملت نصوص شعره أبياتا، وأسيقة تبين ميولاته النفسية في ذلك كاستعمال كلمة "ساعة" للدلالة على زمن، ومدة معينة في العيش ضمن رحاب خمرة التصوف، والإنشاء بلذة ذلك في قوله[3]:

وَأَنَا الفَقِيرُ إِلَـــى تَعِلَّةِ سَاعَـــةٍ مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَالِهَـــا

متبوعا بالغزل الذي جاء به الشاعر ترويحا، وجلاءً لهمه وحزنه في كلمة " ليالي" التي أبان بها لحظات، وأوقات الحياة العاطفية الجميلة زمن الليل في قوله[4]:

وَإِذَا نَسِيتِ لَيَالِـي الْعَهْـدِ التِّـــي سَلَفَـتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيـهَا تُذْكَـــرِ

4-1-2- الألفاظ الدالة على الألوان:

تميل العقول والأنفس إلى الجمال، وتطمئن إليه انطلاقا من وظيفة حاسة العين التي تنقل الصور الملونة إليهما، ولطالما اعتبرت الألوان مبعثا للراحة وفضاءً للمتعة والأنس النفسي، وقد تفطن الشاعر إلى هذه الميزة الطبيعية حسا ومعنى، وامتثلها تطبيقا في ديوانه

(1)المصدر نفسه، ص89.

***القامح:** البعير الممتنع عن الشرب، ج:قمح.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص109.

(3)المصدر نفسه، ص117.

(4)المصدر نفسه، ص111.

ومن الكلمات الدالة على الألوان ما جاء في الأبيات الآتية:

رقم البيت والصفحة	حقل الألـــوان الأبيـــات	الكلمة المختارة
64/06	وَلَم أَطرِق الدَّيْرَ الذِّي كُنْتُ طَارِقًا بِلَيْلٍ وبدْرَ الأُفُقِ أَسْلَغُ مَسْنَـاءُ	أسلغ
71/02	تَأَتَّت لَـهُ الأَهوَالُ أَدْهَـمَ سَـابِقًا وَغَصَّت بِه الأَيَّـامُ أشهَبَ كَابِ	أشهب
75/02	لـــوْلاَ لُبَـــاكَ الْبِيضُ مَـا أَرقـت لِلِقَـــائِـهَا أَفْـرَاسُنـــا الْـكُمـتُ	البيض
79/02	حَـتَّى أَعَـــادَ لِـعَـوْدِهِ أَوْرَاقَـــهُ خُضْـرٌ الـظّـلاَلِ ذَكِّيّـةَ الأَرَاجِ	خضر
83/06	بِسُيُوفِنـــا الـبِيضِ اليَمَانِيّةِ التّـي طُبِعَت لِـحَزِّ غَـلاَصِـمٍ وَوِدَاجِ	البيض
92/04	وَإِلاَّ يَعَـافِيـــرَ سُـــودُ الْـعُيُـونِ يَرَيْنَ فَسَـادَ الْمُحِـبِّ صَلاَحَـا	سود
108/03	خِلْتُ سَوَادِي رَبْدَةَ الشَّعْرِ التـي حَلَّـتْ كمَـا خَلّـى لَبِيـدًا أَربَـد	سوادي
109/01	دَعِ الْخَمَرَ وَاشْرُبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ مُعَتَّقَـةٍ خَضْرَاءَ لَـوْنَ الزَّبَرْجَدِ	خضراء

استعمل الشاعر كلمة" أسلغ" على لون البدر في الليل، والتي أراد بها الشاعر وصف الأيام التي كان في تلمسان وكيف انقطعت صلته بها، فلم يعد لها وجود في حياته، أما كلمة "أشهب" فقد أراد بها الدلالة على لون حياته، أي طبيعة الأيام التي عاشها والأشهب لون يدل على تعكر الصفاء، واختلاطه فيكون مشوبا بعدم الوضوح، والرؤية الجلية، ومنه عدم الارتياح مع طول أمد هذا اللون، أي تراكم أهوال الحياة عليه.

وقوله:[1]

لَـوْلاَ لُبَاكَ الْبِيضُ مَـا أَرقـت لِلِقَائِهَـــا أَفْرَاسُنَـــا الْكُمْـتُ

بِسُيُوفِنَا البِيضِ اليَمَانِيّةِ التِّـي طُبِعَت لِحَـزِّ غَلاَصِمٍ وَوِدَاجِ[2]

أفادت كلمة "البيض" في معناها الظاهري اللون الأبيض، والذي جاء في خطاب الشاعر للخليفة ضمن سياق البيت فقد أراد به المدح والثناء إذ تضمنت كلمة "البيض" دلالة

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص75.

(2)المصدر نفسه، ص83.

نقاء سريرة الخليفة وصفائها وإخلاصها، وهو الأمر الذي جمع حوله الرعية لمؤازرته وطاعته.

أما كلمة "البيض" في البيت الثاني فقد أراد به الفخر بالأنساب وإبراز عنصر العرب والمعدن الأصيل له والتميز بالشّدة في القتال، وشدّة سيوفهم القاتلة، التي لا تخطئ هدفها إذ وَضَعَهَا في قالب الإشارة إلى السلطان الذي نظّم القصيدة في مدحه، توصيف وتكشيف قُوّة الخليفة الذي اختار قرب جواره، ولا يُختار قرب الجوار إلاّ لصَاحب المكرمات والقوة الغالب.

وقال أيضا:[1]

حَـتَّى أَعَـادَ لِـعَـوْدِهِ أَوْرَاقَـهُ خُضْـرٌ الظّلاَلِ ذَكِّيّـةَ الآرَاجِ

دَعِ الْخَمَرَ وَاشْرُبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ مُعَتَّقَـةٍ خَضْرَاءَ لَوْنَ الزَّبَرْجَـدِ[2]

احتوى البيتان على كلمة "خضر" بصيغتين مختلفتين استعملهما في وصف معين ضمن كل سياق، فقد جعل الشاعر لكل كلمة دالة على اللون الأخضر الوارد في صيغته الخاصة دلالة معينة، فقد أفاد بها البيت الأول مدح الخليفة، كاشفا به فضائله وأعماله الجليلة التي شبهها بالحياة التي تدب في الأشياء المبينة وتعيدها إلى طبيعتها الفعالة وأماكلمة "خضراء" في البيت الثاني فقد أراد بها الوصف، والثناء وإبراز الصورة الجمالية والتفصيل الذي خص بها مشروب الحشيش، والذي استعمله لصرف المدمن.

كما وظّف الوحدة الدلالية "سود" في سياق المدح والتي دل بها على الحسن والجمال الذي خصصت به عيون نساء البيت الذي قصده، وركن إليه، وهي دلالة على حسن أهله وخدامه، وهو يريد إبراز جانب المقام المحمود الذي ناله في جوّ ابن رشيد، ولعلّ الشاعر أراد بذلك تذكر ماضي تلك الأيام التي منَّت عليه بنِعَم لم تخطر له على بال كما جاء في قوله[3]:

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص79.

(2)المصدر نفسه، ص 109.

(3)المصدر نفسه، ص92.

وَإلاَّ يَعَافِيــرَ* سُــودُ الْعُيُــونِ يَرَيْنَ فَسَادَ الْمُحِــبِّ صَــلاَحَا

وأما كلمة "سوادي" فقد قصد الشاعر بها لون شعره أيام الشباب، الذي يعكس قوة تلك المرحلة، وزهوها، والذي أصبح مجرّد ظن زال بعد قدوم الشيب، وحلول فترة الشيخوخة فذهب الشباب بسواد الشعر كما ذهبت الصاعقة "بلبيد"، وهنا إشارة إلى الحسرة على ما فات وما خلفته هذه الفترة من الألم والمرارة كألم فراق لبيد وأثره على أخيه، كما جاء في قوله[1]:

خِلْــتُ سَوَادِي رَبْدَةَ الشَّعْرِ التِّــي حَلَّــتْ كمَــا خَلّى لَبِيــدًا أَربَــدُ

4-2-الحقل الدلالي الثاني:الألفاظ الخاصة بالطبيعة الحية:

4-2-1-حقل الألفاظ الخاصة بالحيوان والطيور:

حفل ديوان ابن خميس بتوظيف جملة من ألفاظ الحيوانات والطيور وهي عادة شعراء القدماء الذين وظفوا معالم، ومكونات الطبيعة الجامدة والمتحركة في أشعارهم تعبيرا منهم عن أغراض وأوصاف وغيرها، ومن أسماء الحيوانات والطيور التي وظفها الشاعر ما توضحه الأبيات في الجدول الآتي:

رقم البيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الحيوانات والطيور الأبيـــات		الكلمة المختارة
70/19	فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْزَةً	لِنَهْبِ ضِبَــاعٍ أَوْ لِنَهْشِ ذِئَـــابِ	ذئاب
73/20	أَمَّنْتَ أَرضَ المُسْلِمِيــنَ فَــلاَ	ذِئْــبٌ يُخَـــافُ وَلاَ لَـــصُـتُ	ذئب
78/02	فِي لَيْلَــةٍ لَيْلاَءَ لَــمْ يَنْبَحْ بِهَــا	كَلْبٌ وَلَــمْ يَصْرُخْ أَذِيــنُ دَجَــاجِ	كلب، دجاج
80/30	وَهِزَبْرُ آجَــامِ الْقَنَــى الضَّــارِي	إِذَا سَقَطَت عَوَاتِمُهَا علَى الْإِزْجَــاجِ	هزبر
86/05	ظِباءُ مَغَانِيهَا عَــوَاطٍ عَوَاطِفُ	وَطَيرُ مَجَانِيهــا شَــوادٍ صــوادِحُ	ظباء
87/14	بُدُورٌ إِذَا جَــنَّ الظَّلاَمُ كَوَامِــلٌ	وَأُسْــدٌ إِذَا لاَحَ الصِّيَــاحُ كَــوَالِــحُ	أسد
87/05	وَإِنْ كَانَ مُهْرِي فِي تِلاَعِكِ سَانِحًا	فَذَاكَ غَزَالِي فــي عبَــابِكَ سَــابــحُ	غزالي
97/05	وَإِلاَّ فَعَدْوِي مِثْلَمَا مَا يَنْفر الظِّلاَ	وَلِيدًا وَحَجْلَى مِثْلَ مَا يَنْهَضُ الْفَرْخُ	الطلا
99/08	كَــأَنَ تَحتَهَا مِــنْ شِدَّةِ القَطَــا	وَمَنْ فَوقِهَا مِنْ شِدَّةِ الــحَذرِ الفَتــخ	القطا

*اليعفور: الغزال.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص108.

111/14	وَبجَـزَعِ ذَاكَ الْمَنْحَنَى إِدْمَانَةٌ	تَعْطُـو فَتَسْطُوا بِالْـهِزْبـرِ القَسْـوَرِ	الهزبر
111/17	هَاجَتْ بَلاَبِلُ نَازِحٍ عَــنْ إِلْفِـهِ	مُـتَشَـوّقٍ ذَاكِـي الحشـا مُتَسَعّـرُ	بلابل
135/09	تَعرضَ لِــي فأيقظت القَوافِـي	وَلَــو تَــركَ الـقَطَـا لَيْــلا لَنَّــامَا	القطا
137/12	وَكِلاَبُـهَا مَهْمَا أَرَدتَ مُسَـالِـمٌ	وَمُحَـــارِبٌ وَمُــؤَمِّــنُ وَمُـــــرَوّع	كلابها

جدول يوضح الوحدات الدالة على الحيوانات والطيور

4-2-1-1-الألفاظ الدالة على الحيوان:

من الحيوانات التي استعان بها الشاعر في بناء صور معانيه "الذئب" لما يمثله، وما يحمله من خصائص معينة كما جاء في قوله [1]:

فَأَصْبَــحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْــزَةً لِنَهْبِ ضِبَاعٍ أَوْ لِنَهْشِ ذِئَابِ

حملت الوحدة الدلالية "ذئاب" الدالة على الجمع معنى الحياة الجديدة التي آل إليها البرّاض الفاتك، وتحوّله من صراع البشر إلى صراع الحيوانات المفترسة، أي بيان جزاء الغادر الذي أصبح تحت رحمة من هو أخطر منه.

وتكرر استخدامها في بيت آخر من قوله[2]:

أَمَّنْــتَ أَرضَ المُسْلِمِيــنَ فَــلاَ ذِئْــبٌ يُخَـافُ وَلاَ لَصْـتُ

فقد أشاربها إلى حدة وقوة الأمن الذي أوجده الحاكم في مملكته،وهو بهذا الاستخدام يمدح الحاكم مدحا يستخلص صوره من أخطر الحيوانات المفترسة التي لم يعد لها خطر في على حياة الرعية، وقياسا به على المكر والخداع الذي يمتلكه أعداء الأمة الإسلامية من الإسبان المسحيين، وغاراتهم على أرض الإسلام[3].

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص70.

(2) المصدر نفسه، ص73.

(3) ينظر: طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته وشعره، ص ص 177-178.

واستخدم ابن خميس الوحدة الدلالية "كلابها" تعبيرا منه على الوظيفة التي خصص لها كالحراسة، وحمله من صفات كالإخلاص والوفاء، وقد عنى الشاعر بدلالة هذه الوحدة الإشارة إلى سمة الأمن والهدوء لأهل المدينة المقصودة كما جاء في قوله [1]:

وَكِلاَبُـــهَا مَهْـمَا أَرَدتَ مُسَالِـمٌ وَمُحَـــارِبٌ وَمُؤَمِّنُ وَمُـــرَوِّعُ

ونجد هذه الوحدة " كلب" قد تكررت في قوله[2]:

فِي لَيْلَـــةٍ لَيْلاَءَ لَمْ يَنْبَـــحْ بِهَا كَلْـبٌ وَلَمْ يَصْرُخْ أَذِينُ* دَجَـاجِ

حيث عمد الشاعر إلى وصف الليلة المتميزة بالهدوء، والسكينة المطلقة التي لم ينبح بها كلب في إشارة منه إلى تخصيص هذه الليلة عن غيرها من الليالي.

ثم انتقل الشاعر إلى استخدام نوع آخر من الحيوانات، وهو "الأسد" الذي ذكره بمرادفاته زيادة عن ذكر اسمه كما جاء في قوله[3]:

بِغيضَةِ لَـيثٍ أوْ بِمرقَـبِ خَـالبٍ* تَبزُّ كسـًا فيهِ وَتقطعُ أكْسَـاءُ

وَهِزَبْرُ آجامِ الْقَنَى الضَّارِي لا إِذَا سَقَطَت عَوَاتِمُهَا عَلَى الإزجَـاجِ[4]

أسَـاسُ كُلِّ رئَاسَـةٍ وَرُؤوِس كُـ ـلّ سِياسةٍ وَليوثُ كُـلِّ هِـاجِ

بُدُورٌ إِذَا جَـنَّ الـــظَّلاَمُ كَـوَامِـلٌ وَأُسْدٌ إِذَا لاَحَ الصِّيَاحُ كَـوَالِـحُ[5]

---

(1)عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص137.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص78.

***أذِّين:** وفي الأذان لغتان: يقال سمعت أذان المؤذن، وسمعت أذِّين المؤذن، وسمعت الأذان والأذِينا

قال الشاعر:فلم شعر بضوء الصبح حتى ***سمعنا في مساجدنا الأذِينا

وقال آخر: وليلة قد بت فيها * إلى أنّ راعي صوت الأذِين**

(3)المصدر نفسه، ص66.

***الخالب:** الجارح من الحيوان.

(4)المصدر نفسه، ص ص80-81.

(5)المصدر نفسه، ص87.

وَبجَزَعِ ذَاكَ الْمَنْحَنَى إِدْمَانةٌ تَعْطُو فَتَسْطُـوا بِالْـهِزْبـرِ الـقَسْـوَر[1]

استخدم الشاعر اسم "الأسد" ومرادفاته من"ليث،ليوث، هزبر أسد، سود" حيث دلت وحدة "الأسد"وبعضا من هذه المرادفات على صفات الشجاعة والإقدام التي استعملها للمدح، والإتيان بذكريات الصّبا وصور بها جانبا من حيواناتها، واستعمل أحد هذه المفردات "هزبر" في الهجاء الذي خصّ به بني عبد الواد من خلال بطشهم بالرعية كالأسد الذي يبطش بالضحية[2].

واستعمل جنسا آخر من أسماء الحيوانات المتمثل في كلمة "الظبي" في قوله[3]:

ظِبَـاءُ مَغَانِيهَا عَوَاطِفُ وَطَيـرُ مَجَانِيها شَوَادِ صـوادِحُ

وَهَلْ ذَلكَ الظَّبيُ النَّصَاحي للذي يُقطِّعُ مِنْ قَلبِي بِعيْنيهِ نَاصـحُ

دلت كلمة "الظبي" على توصيف المناظر، والأماكن التي تشكلها الحيوانات الجميلة تعبيرا منه عن جمال الطبيعة المتحركة والجامدة لبلده تلمسان، وبكاء عليه وهو ما يتماثل مع دلالة " الظبي" في بيته الثاني الذي يتحسر فيه على وطنه، كما استعمل "الغزال" هو من جنس الظبي في قوله[4]:

وَإِنْ كَانَ مُهْرِي فِي تِلاَعِكِ سَانِحًا فَـذَاكَ غَـزَالِي في عبَابِكَ سَابح

يشير ابن خميس بكلمة "غزالي" ارتباطه وتعلقه بجمال شلال" الوريط" المتدفق الذي يعبر عن صورة دائمة الارتباط بالوطن، وأما كلمة "يعافير" الدالة على الغزال فقد أراد بها الدلالة على مدح نساء الحي الذي لجأ إليه بعد هروبه من تلمسان إلى سبتة، كما بينه قوله الآتي[5]:

(1)المصدر نفسه، ص111.

(2) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص ص 243-244.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص86-88.

(4)المصدر نفسه، ص87.

(5)المصدر نفسه، ص92.

وَإلاَّ يَعَافِيــرَ* سُــودُ الْعُيُــونِ يَرَيْنَ فَسَادَ الْمُحِــبِّ صَــلاَحَا

وقال أيضا[1]:

وَإلاَّ فَعَدْوِي مِثْلَمَا مَا يَنْفر الطِّلاَ وَلِيدًا وَحَجْلَى مِثْلَ مَا يَنْهَضُ الْفَرْخُ

بـيّن الشـاعر باسـتخدام كلمـة"الطلا" صـفة المشـي واصـفا بهـا حالـه أيـام تواجـده فـي تلمسان؛ كالطلا وليد الغزال في القوة والنشاط.

واستعمل جنس آخر من الحيوانات الجميلة وهو "الجؤذر" ولد البقر الوحشي الذي دل به على الجمال، والصفاء لإخوانه الذين يقاسمونه لذة الحياة في رحاب الزهد، كما جاء فيقوله[2]:

وَإخوانُ صِدقٍ مِنْ لدَاتِي كَأنَّهُم جَآذِرُ* رَملٍ لا عِجافٌ وَلا بَزْخُ

4-2-1-2-الألفاظ الدالة على الطيور:

استخدم ابن خميس أجناسا متنوعة من الطيور في ديوانه، وخصص استخدام كل نوع في مقام معين لدلالة خاصة فبدأ بالبلابل التي استعملها على صفة الجمع في قوله[3]:

هَاجَتْ بَلاَبِلُ نَازِحٍ عَــنْ إلْفِــهِ مُـتَشَــوّقٍ ذَاكِي الحَـشَـا مُتَــسَعّرِ

دلت كلمة" بلابل"على تصوير حالة الشاعر النفسية وانطلاق مشاعره اتجاه متغزلته في جانب يكشف به هروبه من الآلام، ومحاولة الترويح بهذه المشاعر.

ثم انتقل إلى استعمال طائر "القطا" كما جاء في قوله[4]:

كَأنَ تَحتَهَا مِـنْ شِدَّةِ الـقَطَا وَمَنْ فَوقِهَا مِنْ شِدَّةِ الحَذرِ الفَتخُ

تَعرضَ لِي فَأيقضت القَوافِي وَلَــو تَــركَ القَطَــا لَــيْلا لَنَّــامَا[1]

***اليعفور**: الغزال.

(1)المصدر نفسه، ص97.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، 98.

(3)المصدر نفسه، ص111.

(4)المصدر نفسه، ص99.

وقد عبر بـ "القطا" في البيت الأول عن شدة بطش بني يغمور الذين بطشوا برعية تلمسان كما تبطش العقبان بالقطا، أما كلمة "القطا" في البيت الثاني وصف حاله حين تذكره الأخبار بوطنه تلمسان فيهيج متشوقا لها.

واستعمل طائر الحمام في قوله: [2]

وَمَواثِـلٌ مِثْلُ الحَمَامِ جَـوَاثِمٌ وُرْقٌ وَأَسْجَحُ دَائِـمُ التِّشْحاج

أحِنُ إلَيـهِ حَنـينَ العَـجُـولِ وَنـوحُ الحَمـامِ إذَا هُوَ نَـاحَـا[3]

أشار ابن خميس باستعماله لكلمة "الحمام" في البيت الأول إلى صورة تلمسان بعدما صيرتها الحرب إلى أطلال مستوحشا، ومتألما من مناظرها المتغيرة مشبها له كسطر الحمام الذي يتراءى للناظر كجماد ثابت مبينا حالة السكون، والركود بعد الحركة والنشاط ، وأما في البيت الثاني فقد دلت على شوق الشاعر لصديقه ابن عبد الحكيم والذي شبه فيه اشتياقه باشتياق هديل الحمام لبعضه البعض، مستلهما لغة تواصل الحمام مع بعضها «فإذا صدح الحمام، صدع قلب المستهام» [4].

ويذكر ابن خميس جنسا آخر من الطيور وهو " الغراب" الذي جاء في قوله:[5]

فَمَا تَسمعُ الآذَانُ فِي عُرْضَتِهِمْ سِوَى نَوحِ ثَكْلَى أوْ نَعيبِ غُرَابِ

بَانَ الْخَلِيطُ وَبَـانَ قَلْبِـي إِثْـرَهُ سَحَرًا كَما زَعَمَ الـغُرَابُ الأَسْوَدُ[6]

---

(1) المصدر نفسه، ص 135.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص78.

(3) المصدر نفسه، ص94.

(4)عبد الملك بن محمد الثعالبي،لباب الآداب، تح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م ص 83.

(5) عبد الوهاب بن منصور،المصدر السابق، ص69.

(6) المصدر نفسه، ص 107.

تعلق اسم "الغراب" بالشؤم عند العرب، والذي يستعمل للمعاني المشؤومة عند العرب عادة والذي أراد به دلالة الألم والبكاء نتيجة ما خلفته حرب البسوس، وأما كلمة "الغراب" في البيت الثاني فقد عبر بها عن الحزن، والألم ولون صورته النفسية الباطنية تأثرا بما أصاب وطنه.

كما يذكر جنسا آخر وهو "الدجاج" في البيت من مطلع قصيدة "مدح فيها السلطان محمد

الثالث" وذلك في وصفه لليلة لم ينبح بها كلب ولم يصح فيها دجاج[1]من قوله[2]:

في لَيلةٍ ليلاءٍ لَم ينبحْ بِها كَلبٌ وَلمْ يصرخْ فيهَا أذِينُ دَجَاجٍ

4-2-2-حقل الألفاظ الخاصة بالنباتات :

من عادة شعراء الأندلس استخدام النبتات كالأزهار، والأشجار في أشعارهم تأثرا بالطبيعة، وجمالها فانعكست جمالية الطبيعة في نصوصهم الشعرية بهذه المحاكاة الاستعمالية، ويعد ابن خميس من الشعراء الذين تأثروا بذلك لطول مكوثه في أرض الأندلس، فاستعمل أصنافا من أسماء النباتات في شعريته التي يبنها الجدول الآتي:

رقم البيت والصفحة	الحقل الدلالي الخاص بالنباتات		الكلمة المختارة
	الأبيات		
110/02	عَنْ نَاصِعٍ كَالدُّرِّ أو كَالبَرْقِ أوْ	كَالطَّلْعِ أَوْ كَالأُقْحُوَانِ مُؤَشَّر	الأقحوان
137/10	بَدأت كَمَائِمُ زَهْرِهَا تُبْدِي بِها	بدعًا تُفرِّقُ تارَةً وَتَجْمَعُ	زهرها
102/03	وَرَوْضَاتُ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَت	تَضَاءَلَ فِي أَفْيَاءِ أَفْنَانِهَا الرَّمْخُ	الرمخ
97/09	وَمَن يَقْتَدِح زَنْدًا لِمَوْقِدِ جِذْوَةٍ	فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لاَ عِفَارٌ وَلاَ مَرْخ	عفار
62/06	واسْتَجلبَ النَّومَ الغرَارُ ومَضْجَعِي	قَتَادٌ كَمَا شَاءت نَوَاهَا وَسِلاءُ	قتاد

(1) ينظر: أحمد ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص 548.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، 78.

102/04	مَجامِرُ نِدٍ فِـي حَدائـقَ نـرْجَسٍ	تَنــم وَلا نَفْـــح يُصيبُ وَلا دَخُ	نرجس

استعمل الشاعر اسم "الأقحوان" للدلالة على صورة المرأة التي تحدث عنها متغزلا بها حيث أردف أسماءً من الجواهر، والطبيعة، والنباتات مرتبة، ومختارة ليكون خاتمتها الأقحوان كما جاء في قوله[1]:

عَنْ نَاصِـعٍ كَالدُّرِّ أو كَالبَـرْقِ أوْ كَـالطَّلْـعِ أَوْ كَالأُقْحُوَانِ مُؤَشَّــر

بَــدأت كَمَـائِمُ زَهْرِهَـا تُبْدِي بِهـا بدعًــا تُفـرِّقُ تـــارَةً وَتَجْمَـــعُ[2]

وهو قمة الدقة في الدلالة عن لون المرأة وتفتحها وطيب رائحتها الزكية فاختار من كل صنف لها صفة معينة، وهو الأمر الذي دلت عليه كلمة "زهرها" في البيت الثاني الذي أراد به الوصف وإبراز محاسن الجمال للمكان الذي عرفه الشاعر.

وقوله أيضا[3]:

وَرَوْضَاتُ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَت تَضَاءَلَ فِي أَفْيَاءِ أَفْنَانِهَا الرَّمْــخُ

أما كلمة " الرمخ" فقد أراد بها وصف الحواضر العلمية مع دلالة شدة الألم، والحرقة ونار الشوق التي تفوق في شدتها شدة النار ذات الوقود المشتعلة من جذوة شجر العفار، والمرخ وهما من أشد الأشجار وقودا اشتعالا كما جاء في بيته[4]:

وَمَن يَقْتَدِح زَنْدًا لـمَوْقِدِ جِـذْوَةٍ فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لاَ عِفَـارٌ وَلاَ مَـرْخُ

أما كلمة "قتاد" في قوله[5]:

واسْتَجلبُ النَّـومَ الغِـرَار وَمَضْجعِي قَتَادٌ كَمَا شَاءتْ نـوَاهَا وَسُـلاءُ*

(1) المصدر نفسه،ص110.

(2) المصدر نفسه، ص137.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص102.

(4)المصدر نفسه، ص97.

(5)المصدر نفسه،ص62.

***الغرار**: القليل من النوم وسواه، **قتاد**: شجر صلب له شوك كالإبر، **وسلاء** بالضم جمع سلاءة شوكة النخل.

وهي جنس من الأشجار الشوكية الصحراوية ذات الأشواك التي استعملها الشاعر للدلالة معنى الإبر، حيث شبه بها مضجعه الذي يقضُّ نومه بوخزه كوخز الأشواك إشارة إلى قوة شوقه لوطنه، واستعمل "نرجس" لمدح بني العزفيين في تلمسان، وتشبيههم بالحدائق الجميلة كقوله[1]:

مَجَامِـرُ نَدٍّ فِي حَدَائِقِ نَرْجِـــسٍ تَـنِــمُّ وَلاَ لَـفْــحٌ يُـصْيـبُ وَلاَ دَخُّ

استخدم الشاعر ألفاظ الأزهار للمدح، وهو من الموضوعات التي استأثرت باهتمام الشعراء الأندلسيين، ومن حاكاهم في ذلك، ونجد كثيرا من القصائد التي ضمنت وصف الزهريات والمبينة لتعلق شعراء الأندلس بالطبيعة، ومنهم ابن خميس الذي عاش فترة منفاه فيها،وقد تفوق الأندلسيون على المشارقة في هذا الباب[2].

5-حقل الألفاظ الخاصة بالطعام والشراب:

حفل ديوان الشاعر من حمل ألفاظ الحياة اليومية للبشر عامة كالأكل، والشرب وأدواتهما، التي تمثل جزءا وصفيا من مجريات أحداث الحياة، والإشارة إلى دلائل مؤولة لمعان معينة، كما تمثله الأبيات الآتية في الجدول:

رقمالبيت والصفحة	الألفاظ الدالة على الأكل والشرب وأدواته الأبيـــات		الكلمة المختارة
68/03	وَهَيْهَاتَ مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ وَشَرْخِـهِ	يَلَذُّ طَعَامِي أَوْ يَسُوغُ شَـرَابِـي	شرابي
68/05	تَقُولُ هُوَ الشّـهْد المشور جَهَالَــةً	وَمَا هُوَ إلاَّ السُّـــمُّ شِيبَ بِصَابِ	السم
109/01	دَعِ الْخَمْرِ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرِ	مُعَتَّقَةٍ خَضْرَاءَ لَــوْنِ الـزَّبَرْجَـدِ	الخمر
109/08	وَفِيهَـا مَعَـانٍ لَيْسَ لِلْخَمرِ مِثْلُهَا	فَلاَ تَسْتَمِعْ فِيهَـا كَـــلاَمَ الْمُفَنِّدِ	الخمر
109/04	هِيَ الْبِكْرُ لَمْ تُنْكَح بِمَـاءِ سَحَابَةٍ	وَلاَ عُصِرَت بِالرِّجلِ يَوْمًا وَلاَ بِاليَدِ	ماء
110/03	تَجْرِي عَلَيْـه مِـنْ لَمَاهَـا* نُطْفَـةٌ*	بَـلْ خَـمْـرَةٌ لَـكِنَّهَا لَـمْ تُعْـصَـرِ	خمرة
110/04	لَوْ لَمْ يَكُن خَمْــرًا سُلاَفًا*رِيقُهَـا	تَزْرِي وَتَلْعَبُ بِالنَّهْـيِ لَمْ تَخْطُـرِ	خمرا
110/07	لَرَتَعْتُ*من ذَلِكَ الحِمَى فِي جَنَّـةٍ	وَكَرَعْتَ*مِنْ ذَاكَ اللَّمِي فِي كَوْثَـرِ	كوثر

(1)المصدر نفسه، ص102.

(2) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص ص235-236.

85/05	فَمَا الْمَاءُ إِلاَّ مَا تَسِحُّ مَدَامِعِي	وَمَا النَّارُ إِلاَّ مَا تَجنُّ الْجَوَانِحُ	ماء
106/01	وَلاَ تَقْعُدُوا عَمَّن أَرَادَ سِجَالَكُم	فَمَا غَرِبُكُم جَفٌّ وَلاَ غَرْفُكُم وَضْخٌ	غربكم
73/07	لَوْ سَارَ فِي بَهْمَآءِ مُقْفِرَةٍ	مِنْ حَيْثُ لاَ مَاءٌ وَلاَ نَبْتُ	ماء
96/03	وَعَهْدِي بِهَا وَالْعمرُ فِي عُنْفُوَانِهِ	وَمَاءُ شَبَابِي لاَ أُجَينٌ وَلاَ مَطْخُ	ماء
101/03	وَآلَيتُ أَنِ لاَ أَرْتَوِي غير مَائِهَا	وَلَو حَلَّ فِي غَيْرِهِ المَنُّ وَالمَذْخُ	مائها
140/16	هَذِي عُقُوبَةُ زَلَّةٍ سَلَفتْ بِهَا	مِنْ أَكَلَ طَعْمَتَهُ التّي لاَ تُشْبَعُ	طعمته
117/01	عَجَبًا لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا	مَنْ لَيْسَ يَأْمَلُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا	طعم
109/05	وَلاَ عَبَثَ الْقِسِّيسُ يَوْمًا يَذُمُّها	وَلاَ قَرَّبُوا مِنْ دُنِّهَا *نَفسَ مُلْحِدِ	الدن
79/07	بِتْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلاَجِ صَبَاحِهَا	كَأْسَ الْهَوَى صِرْفًا بِغَيرِ مِزَاجِ	كأس

جدول يوضح الوحدات الدالة على الطعام والشراب

5-1- الألفاظ الدالة على الطعام:

وتضم هذه الوحدات الدلالية كل الكلمات الدالة على الطعام والشراب، وقد تم البدء بألفاظ الطعام التي استخدمها الشاعر كـ "طعامي، الشهد، مطعما،أكل، طعمته"، ومن نماذج ذلك قوله[1]:

فَمَا لِشَرَابِي فِي سِوَاكَ مَزَازَةٌ وَلاَ لِطَعَامِي دُونَ بَابِكَ إِمْرَاءُ*

دلت كلمة "طعامي" على فقدان لذة الطعام وطيبه بسبب ابتعاده عن تلمسان وعجزه في العودة إليها، وما نتج عنها من انهيار لنفسيته[2] أما كلمة "طعامي" في قوله[3]:

وَهَيْهَاتَ مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ وَشَرْخِهِ يَلَذُّ طَعَامِي أَوْ يَسُوغُ شَرَابِي

دلت الوحدة الدلالية "طعامي"على مفارقة لذة الطعام والشراب بعد ذهاب فترة الشباب وزهو الحياة، وحلول فترة الشيخوخة التي أدركته في أرض حيث يتبين أنه يقدم نصيحة مفادها أن بعد هذه المرحلة تحل بالمرء هموم النفس وأسقامها، وأن لذة الحياة لا تصاحب من وصل

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص65.

***المزازة:** لذاذة الطعم، **والإمراء:** طيبة.

(2) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص 214.

(3)عبد الوهاب بن منصور،المصدر السابق، ص68.

إلى هذه السن، فكل الأمور الإيجابية تقل إن لم تنعدم وقت المشيب مما ينتج عنه اضطرابات في السلوك إمّا بالانعزال،والاكتئاب أو بالعدوانية ضد المحيطين به بإسقاط أسباب هذا الضعف عليهم[1]، أما كلمة "طعم**" فقد أدرجها في مجال الشعور الصوفي.

وكلمتا "الشهد" و"السم" اللتان جاءتا في قوله[2]:

تَقُولُ هُوَ الشَّـهْد المشُورُ جَهَالَــةً وَمَا هُوَ إِلاَّ السُّـــمُّ شِيبَ بِصَابِ

فكلمة"الشهد" دلّ بها على خداع الدنيا وزيفها إثر تصور نفسه في أزهى أيام الحياة لتتقلب بعدها أيامه شقاءً وألما[3]،وأما كلمة "السم" فقد أراد بها التصريح المباشر بطبيعة طعم الدنيا ومرارتها.

وردت هذه الوحدة الدلالية "أكل" في سياق الإقرار من قصيدة "لله بها أيام قضيتها" من قول الشاعر[4]:

هَذِي عُقُوبَةُ زَلَّةٍ سَلَفَتْ بِهَا مِنْ أَكَلِ طَعْمَتُهُ التّي لاَ تُشْبَعُ

دلّت الوحدة الدلالية التي نسبها لكلمتي"أكل" و"طعمته" المتلازمتين على معنى الائتمان والثقة في الدهر وعدم أخذ الحيطة والحذر منه، فهو لا يؤتمن على حال.

ومما يلاحظ على ألفاظ الطعام لم تستخدم لمعانيها الحقيقية بل أراد بها الشاعر الإفصاح عن حالته المتغيرة والترشيد في بعض الأحوال.

5-2-الألفاظ الدالة على الشراب:

(1)ينظر: محمد سيد فهمي، الرعاية الاجتماعية لكبار السّن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)،1995م، ص86.

أما كلمة طعم في قوله: عَجَبًا **لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَأْمَلُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا

فقد أراد بهذه الوحدة الدلالية "**طعم**" إظهار معنى الشعور والإحساس النفسي بلذة ذوق النفس في طاعة الله سبحانه وتعالى وتعلقه بمحبته فهو ذوق، ونشوة لا يشعر بها إلا القليل ممن عاش في رحاب هذه الخمرة النفسية ذات النزعة الصوفية.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس،ص 68.

(3)ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص 252.

(4)عبد الوهاب بن منصور،المصدر السابق، ص140.

أما ألفاظ الشراب فقد استعمل منها:"الخمر، الشراب، الماء، الكوثر" التي تكررت في النصوص التي احتوتها ومن ذلك قوله[1]:

دَعِ الخَمْرَ وَاشرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَر مُعَتّقَةٍ خَضْرَاءَ لَــوْنَ الزَّبَرْجَدِ

وَفِيهَــا مَعَــانٍ لَيْسَ لِلْخَمرِ مِثْلُهَا فَلاَ تَسْتَمِعْ فِيهَا كَــلاَمَ الْمُفَنِّدِ

أراد الشاعر باستخدام كلمة "الخمر" الدلالة المباشرة لهذا النوع من الشراب المحرم المعروف بهذا الاسم، والذي دعا إلى استبداله بمشروب الحشيش[2]،الذي يخالف الخمرة في الصفة والذوق والمتعة والحكم الشرعي، وأما كلمة "الخمر"في البيت الثاني فقد أراد بها نفي صفات الخمر المعتاد في صفة الشراب الجديد، أي تفريد مشروب الحشيش بمواصفات غير محرمة.

وأما كلمتي "خمرة" و" خمرا" الواردتين في البيتين المواليين[3]:

تَجْرِي عَلَيْــه مِـنْ لَمَاهَــا نُطْفَـةٌ بَـلْ خَـمْـرَةٌ لَـكِنَّهَا لَــمْ تُعْـصَـرِ*

لَوْ لَمْ يَكُن خَمْـرًا سُـلاَفًا*رِيقُهَــا تُزْرِي وَتَلْعَبُ بِالنُّهَـى لَمْ تَخْطُـرِ**

بين كلمة "خمرة" في البيت الأول تأثير جمال المرأة الجميلة المتَحدَّثِ عنها كتأثير الخمرة على العقول، وهو يتطابق مع كلمة "خمرا" من قوله في البيت الثاني.

أما كلمة الماء فقد أشار بها إلى دلالات مختلفة كما جاء في قوله[4]:

---

(1) المصدر نفسه، ص109.

(2) ينظر: طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص 288.

* **اللمىّ**: سمرة مشوبة بسواد في الشّفاه. **النطفة**: الماء الصافي. **السّلاف**: أفضل الخمر وصفوته. **النّهى**: العقل

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص110.

(4)المصدر نفسه، ص85.

*** وأما كلمة "**الماء**" هنا فقد أراد بها الشاعر المدح كما جاء في قوله:

لَوْ سَارَ فِــي بَهْمَـاءَ مُقْفِـرَةٍ مِنْ حَيْثُ لاَ مَــاءٌ وَلاَ نَبْـتُ

وذلك بإظهار فضل الوزير بن عبد الحكيم، ونعمه على الأفاق التي يحل بها في رعيته فيحولها من قفر إلى مكان تعج به الحياة. المصدر نفسه، ص 73.

فَمَا المَاءُ* إلاَّ مَا تَسِحُّ مَدَامِعِـي وَمَا النَّارُ إلاَّ مَـا تَجِـنُّ الجَوَانِـحُ

أشار ابن خميس بكلمة "الماء" إلى معنى كثرة الدموع والبكاء من شدة شوقه وحنينه الدائم المتلهف لرؤية مسقط رأسه؛ إذ إنه حصر الماء فيما تذرفه عيناه من شدة البكاء لشدة تأثره.

وقوله[1]:

وَعَهْدِي بِهَا وَالْعمرُ فِي عُنْفُوَانِهِ وَمَاءُ* شَبَابِـي لاَ أُجَينٌ وَلاَ مَطْـخُ**

وَآلَيتُ أَن لاَ أَرْتَوِي غير مَائِهَـا وَلَـو حَـلَّ فِي غَيْـرِهِ الـمَنُّ وَالمَـذْخُ

لم يفت ابن خميس ذكر تواجده بتلمسان من باب التذكر الدائم والتعلق بالوطن، وقد أشار إلى تلك الأيام بتوظيفه لكلمة "الماء" التي دل بها على معنى القوة والشباب آنذاك وأما في البيت الثاني فقد دلت كلمة "مائها" على تخصيص الحياة، والعيش في تلمسان وتفضيلها على سائر الأماكن ولو عاش في غيرها منعما.

وقال أيضا[2]:

هِيَ الْبِكْرُ لَمْ تُنْكَـح بِمَـاءِ سَحَابَةٍ وَلاَ عُصِرَت بِالرِّجلِ يَوْمًا وَلاَ بِاليَـدِ

دلّت هذه الوحدة الدلالية "الماء" على طريقة صناعة مشروب الحشيش الذي أراد به بيان صورة تشكيله المخالفة لطريقة صناعة الخمر من عصر وتخمير وطول مدة لامتلاك علة الإسكار، فالشراب جديد هو ابن مائه الحاضر الذي ذكره الشاعر في أسلوب بلاغي يكشف صناعته المباشرة دون انتظار، والجدول الآتي يوضح السياقات التي وردت فيها كلمات الطعام:

الوحدات الدلالية	تكرارها				السياقات
	فعل	اسم	اسم ج	مج	
طعام		01		02	النفي والإثبات

(1)المصدر نفسه، ص96.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 109.

السّم		01		01	التأكيد والإثبات
أكل	01			01	الإقرار
الشهد		01		01	الإخبار
الخمر		01		02	النهي،الترغيب، النفي والذّم، القصف والغزل
ماء		01		06	النفي والإثبات
الشرب		01		01	النهي والترك والترغيب
الشراب		01		01	السّأم والتيئيس

جدول يوضح الوحدات الدلالية الدالة على الطعام والشراب

ما يلاحظ على وحدات الجدول الدلالية هو استواء عدد كليهما الدال على الطعام والشراب، ومما يلفت النظر هو ورود أغلب هذه الوحدات ضمن النص الواحد أو السياق نفسه، إلاّ ما ورد منها متفردا، ويعود سبب هذا الاحتواء المزدوج للوحدات الدلالية ضمن دائرة الاشتراك في السياق، والنّص إلى نمط المواضيع التي تناولها الشاعر، وطبيعة الأساليب المعبّر بها ضمن الأسيقة الواردة فيها، والحالة النفسية المتعبة والمتألمة له في أغلب الأحيان، وهو ما ترمز إليه دلالة الوحدات الموظفة في الأسيقة.

5-3- الألفاظ الدالة على أدوات الشراب:

وردت هذه الوحدات الدلالية في ديوان الشاعر قليلة جدًّا، مقارنة بعدد الكلمات الدالة على الطعام والشراب، وقد ضمت المجموعة الدلالية الخاصة بها وحدات "الدُّنِ، الغَرْب كَأس"، حيث دلت الوحدة الدلالية "الدّن" على وعاء الخمر (برميل) الذي قصد به مشروب الحشيش غير المعروف والمستعمل عند الملاحدة كما أشار الشاعر في بيته[1]:

وَلاَ عَبَثَ الْقِسِّيِـــسُ يَوْمًا يَذُمُّهــا وَلاَ قَرَّبُوا مِنْ دُنِّهَا *نَفسَ مُلْحِـدِ

*الدّن: برميل ،وعاء للخمر والخلّ ونحوهما.

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص109.

وتكررت الوحدة الدلالية "الدّن"**في قوله[1]:

عَتَّقَهَـا فِـي الـدُّنّ خَمَّارهَـا وَالبِكْرَ لاَ تَعْـرِفُ غَيْرَ الْحِجَـالِ

أشارت كلمة "الدّن" إلى معنى الوعاء الذي يوضع فيه الخمر، والذي قصد به الشّاعر معنى لذة لحظات الاختلاء والتفكر في ذات الله سبحانه وتعالى، حيث شبه تلك اللحظات بنشوة صاحب الخمر.

وقوله[2]:

بِتْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلاَجِ صَبَاحِهَـا كَأسَ الْهَوَى صِرْفًا بِغَيرِ مِـزَاجِ

أشار الشاعر لكلمة "كأس" بدلالة الأحاسيس والمشاعر النفسية التي طبعته في ليلة من الليالي التي صرفها مع ندمائه متذكرا أياما جميلة من حياته، أما كلمة "غربكم" والتي تعني الدلو العظيم، وقد أراد بها الإشارة إلى عظم منزلة بني العزفيّين، لتذكريهم، ونصحهم بعدم التفريط فيها كما جاء في قوله[3]:

وَلاَ تَقْعُدُوا عَمَّـن أَرَادَ سِجَالَكُـم فَمَا غَرْبُكُم جَفٌّ وَلاَ غَرفُكُم وَضْـخٌ

والجدول الآتي يمثل أدوات الشراب ودلالاتها:

الوحدات الدلالية	تكرارها			الدلالات
	اسم مفرد	اسم جمع	مج	
الدّن	03		03	**التصريح بصورة المشروب**

(1)المصدر نفسه، ص114.

**وأشار إلى معنى "الدن" في قول آخر من قصيدة "عجبا لها":

وَعَدَت عَلَى سُقْرَاطَ سُورَةٌ كَأَنَّهَـا فَهَرِيقَ مَا فِي الدُّنِّ مِنْ جَرَيَانِهَا

فبينت كلمة "**الدّن**"معنى ودلالة وعاء علم الفلسفة الذي اغترف منه الشاعر اغترفا مثله في السيلان، مشيرا به إلى معنى معرفته بعلوم وفكر الفلاسفة من أصقاع وأقاسي الأرض، المصدر نفسه، ص118.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص79.

(3)المصدر نفسه، ص106.

الغَرب	01		01	**وصف المنزلة العظيمة والنصح**
كأس	01		01	**وصف لحظات الأنس**

جدول يمثل الوحدات الدلالية الدالة على أدوات الشراب.

احتوى الجدول على كل أدوات الشراب التي ذكرها الشاعر في ديوانه، واستعان بها في التصريح المباشر المتعلق بنية التغيير الخاص بالمشروب المحرم الذي وجده متداولا في أوساط الحياة بالأندلس بالمشروب الحلال بنية تغيير منكر بطريقة سلسلة أدبية مؤثرة تجمع بين العزف على أوتار النفي واستمالتها، وبيّن الحكمة الهادئة في جلب الشخص المدمن وتخليصه من ربقة الإدمان، وبالتصريح تارة عن جوانب ممارسة عبادة التفكر، والتأمل وحيدا تعتريه نوبات الإفصاح عن موجات من المشاعر والأحاسيس.

6-حقل الألفاظ الخاصة بالحزن:

يمثل الديوان قسما تعريفيا من أقسام حياة الشاعر التي تظهرها أجزاء متعددة من صور المعاناة، والمآسي التي طبعت حياة ابن خميس، والتي تصف جملة من المشاهد، والأحداث والعوامل التي كانت سببا فاعلا في تشتيت شمله وتغيير حياته إلى الأسوأ، من خلال ما تظهره الأبيات في الجدول الآتي:

رقم البيت الصفحة	الألفاظ الدالة على الحزن الأبيـــــات		اللفظة المختارة
85/10	كَتمتُ هَواهَـا ثُم بَرحَ بِـي الأسَـى	وَكيفَ أطيقُ الكَتم وَالدمعُ فَاضِحُ	الأسى،كتم،الدمع
90/03	وممَّـا يُشـــرِّدُ عنِّـــي الكَـــرَى	هَديـلُ حَمَـامٍ إذَا نِمْـتُ صَاحَـا	صاحا
90/04	يَنُـــوحُ علـــيَّ وَأبـكِـي لَـــهُ	فـأقْطـعُ لـيْلِي بُـكًـا أو نـيَـاحَـا	ينوح، أبكي
90/06	دَعِينِـي أَرِد مَـــاءَ دَمعِـي فَلَـمْ	أُردْ بَعْدَ مَـائـكِ مَـــاءً قِـراحَـا	دمعي، قراح
94/02	أحِـــنُّ إلَيـهِ حَنـيـنَ العَـجُـــولِ	وَنـــوحُ الحَمـــامِ إذَا هُـوَ نَـاحَـا	نوح، أحن
96/02	وَدَارِي بِهَا الأُولَى التّي حِيلَ دُونَهَا	مَثَارُ الْأَسَى لو أَمْكَن الحِنْقُ اللَّبْخُ	الأسى
97/02	وَمَـن يَقْتَـدِح زَنْدًا لـمَوْقِدِ جِـــذْوَةٍ	فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لاَ عِفَـــارٌ وَلاَ مَـرْخُ	اشتياقي

108/02	وَلَّى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ، لَمْ يَبْقَ لِـي	بَعْدَ الشَّبَـابِ وَشَرْخِـهِ مَـا أفقِـدُ	أفقد، لم يبق
108/03	خَلَتْ سَوَادِي رَبْـدَةَ الشَّعْرِ التـــي	خَلَّــتْ كمَــا خَلّــى لَبِيـدًا أَربَـــد	خلى

الجدول الآتي يبين ألفاظ الحزن الواردة في بعض القصائد

تمثل الأبيات المختارة من نصوص ديوان الشاعر "عينّة" صغيرة من مجموع ما جاء في ديوانه من أبيات بينت حزن الشاعر وصورت تعبه وألمه، وقد تمثل ذلك في الألفاظ المختارة لحمل معاني الأحاسيس المتخمة بالألم والانفعال الذي انعكس في رؤية ابن خميس إلى الحياة بوجه تشاؤمي سرّع من وتيرة نقل حركة الهموم والأحزان، المؤثرة عليه إلى القارئ الذي يمكنه إدراك ذلك بناء على الربط بين متلازمات العوامل الخارجية المتمثلة في الغربة عن الوطن، والمؤامرات، والمكائد التي تلقاها بعيدا عن وطنه بفعل حساده، وجناية الأعداء على وطنه معقل حياته وذكريات، ومما جاء من كلمات الحزن قوله[1]:

وَلَّى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ ولَمْ يَبْقَ لِي بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرْخِهِ مَا أفقِدُ

استخدم الشاعر كلمة "الشباب" المكررة التي تبرز معنى حزن الشاعر، واستياءه من فقدان وذهاب مرحلة الشباب ذهابا حل بعده الألم واليأس، خاصة ما يمثله الفرق بينه وبين الشيخوخة فشبابها انقضى بعد خروجه من تلمسان، ويطابق هذا المعنى في ذهاب الشباب حادثة الذهاب المفاجئ لحياته المستقرة بتلمسان كحادثة الفقد المفاجيء لأخ لبيد،مثلما جاء في قوله[2]:

خَلَتْ سَوَادِي رَبْدَةَ الشَّعْرِ التي خَلَّتْ كمَا خَلّى لَبِيـدًا أَربَــد

ومن صور حزن الشاعر أيضا ما دلت عليه كلمة" الأسى" التي عبر عن الألم المباشر لما حدث لبيته ولوطنه، وكلمة "زند" التي أشارت إلى قوة اشتعال شوق ابن خميس، وبلوغ ذروة آلامه من آثر الاغتراب كما ورد في البيتين[3]:

(1)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص108.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)المصدر نفسه، ص ص96-97.

وَدَارِي بِهَا الأُولَى التّي حِيلَ دُونَهَا مَثَارُ الْأَسَى لـوأَمْكَن الحِنْقُ اللَّبْخُ

وَمَـن يَقْتَدِح زَنْـدًا لـمَوْقِـدِ جِـذْوَةٍ فَزَنْدُ اشْتِيَـاقِي لاَ عِفَـارٌ وَلاَ مَـرْخُ

وتتّضح نبرات صور الحزن أيضا في قوله[1]:

وممَّـا يُـشـــرِّدُ عـنِّـــي الـكَـرَى هَديـلُ حَـمَـامٍ إذَا نِمْتُ صَـاحَـا

يَـنُـــوحُ علـــيَّ وَأبـكِـــي لَـــهُ فـأقْطعُ لـيْلِي بُـكًـا أو نـيَـاحَـا

صور الشاعر حالته النفسية الحزينة استعانة بطير الحمام الذي وظف هديله كتنبيه فاعل في الكشف عن التجاوب النفسي بينهما، وجعله أداة لتفريغ وإخراج تلك الهموم في فترة معلومة من الزمن وهي فترة الليل التي تعتبر مستقر الأحزان، وتهافتها عليه،وبيّن صدر البيت "ينوح علي وأبكي له" على حقيقة المشاركة والتفاعل بين طير الحمام الذي علم بإحساس الشاعر، ونفسيته التي استجابت لإلحاح هديل الحمام على استخراج الألم والحزن،ويدرك القارئ مدى فعلية التجاوب النفسي في صورة أكثر وضوحا ضمن عجز البيت "**فأقطع ليلي بكاء ونياحا**".

وأما كل من كلمات"دمعي" و"قراحا" و"ناحاو"أحن" في البيتين المختارين من حائيته فقد أراد بهم التصريح المباشر بالنتيجة الخاصة بالحزن، والتعب النفسي من أثر الاغتراب والهجر؛ إذ «يلقي ظلاله الجهنمية والحزينة على عالمه التشكيلي وبالتالي على عالمه الموسيقي»[2] فيعقبه البكاء والدموع المنهمرة، وهو الحدث المعبر عن قمة الانفعال الداخلي، والتأثر بالأحداث الخارجية، والدمع وهو قرينة الحدث التي تعطي الانطباع على ديمومة سريان، وظهور أثر الألم والحزن كما جاء في قوله[3]:

(1)المصدر نفسه، ص90.

(2)ينظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري–عصر صدر الإسلام وبني أمية–، دار قباء، القاهرة، مصر، (د.ط) 2000م، ص79.

(3)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص ص 94.

دَعِينِي أَرِد مَـــاءَ دَمعِي فَلَمْ أُرِدْ بَعْدَ مَـــائكِ مَـاءً قَرَاحَـا

أحِنُ إلَيــهِ حَنـينَ العَـجُــولِ وَنـوحُ الحَمـامِ إذَا هُوَ نَـاحَا

يوضح حقل الحزن الأحوال النفسية التي طبعت حياة الشاعر بدءًا من خروجه من تلمسان وهروبه منها، وتنقله عبر المغرب إلى الأندلس، مبينا حالة التعاسة والألم التي لازمته طيلة هذه المرحلة من حياته، والتي اعتبرت عنوانا بارزا لها.

ثانيا: الصور البلاغية:

إن منهج الشاعر في عملية النظم مرتبط بطريقة القدماء في الصياغة الشكلية والمضمونية في أغلب الأحوال، وقد امتد به الأمر إلى منافسة كبار الشعراء،وأثبت ذلك ابن خلدون في قوله" **كان لا يجارى في البلاغة والشعر**" فابن خميس متفنن ومتقن في استخدام البحور والقافية، أما من ناحية اللغة فهو من أصحاب الغريب والتكثيف البلاغي، إذ استطاع أن يوظفها بأسلوب متميز ومتقدم في الإتقان، كاستخدام الاستعارة والكناية، تبعا للأغراض التي أراد أن يحققها خدمة للمواضيع والمضامين التي احتوتها، وقصد التعبير عن الصور الداخلية في مقامات متعددة مع توضيح صورة الأحوال، والمؤثرات المحيطة به في أشكالها المتعددة، الثابتة والمتحركة، ومن صور البلاغة في شعره نجد ما يلي:

1- التشبيه

1-1-التشبيه المجمل:

هو «ما لم يذكر وجهه، فمنه ظاهر يفهمه كل أحد نحو: "زيد كالأسد"، ومنه خفيٌّ لا يدركه إلّ االخاصةُ، كقول بعضهم:"هم كالحلقة المفرغة لا يُدرى أينَ طرفاها"، أيهم متناسبون في الشرف كما أنّها متناسبة الأجزاء في الصورة، فيمتنع تعيين بعضها طرفا، وبعضها وسطًا لكونها مفرغة مصمته الجوانب كالدائرة»[1].

(1) إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة،ص 341.

وتنظر الأسلوبية إلى التشبيه نظرة مفادها اعتباره أحد الأساليب ذات التأثر النافذ في المتلقي، بسبب القيمة المحسوسة التي يجمع فيها بين أوجه الاشتراك، والمشابهة بين الشيئين، كما يعتبر مقياسا أسلوبيا للتعبير عن المقاصد الغائية للمتكلم، والتي يريد من ورائها الوصول وإبراز أوجه المماثلة بين هذين الشيئين مماثلة تقوم وفق آلية الربط بأدوات خاصة تجمع بين صفات المشبه والمشبه به بوجه واحد(1).

ومما جاء في شعره قوله(2):

وَأسْحَـمُ قَـارِيٌّ كَشَعَـرِي حِلكـمُ تَلألأ فِيه مِنْ سَنَا الصُّبحِ أضْوَاءُ*

ويتمثل في قيام الشاعر بتشبيه سواد الليل بسواد الشعر، وفصل ذلك بأداة التشبيه وحذف وجه الشبه "شدة السواد" قياسا على سواد الليل أيام شبابه ووجوده في تلمسان.

وقال أيضا(3):

عَن ناصِـع كالــدُّرِ أَوْ كالبَـرْقِ أَوْ كالطَّلْـع أو كالْأقْحوانِ مُؤَشـرُ

شبه الشاعر وجه المرأة التي تناولها في سياق البيت بتشبيهات ومنها:

تشبيهها بالدّر اللاّمع المتلألئ، وبالبرق اللامع، وبالطلع ذي الرائحة الشذية، وبالأقحوان الأحمر ذوالألوان الزاهية والمشبه مقدّر،ووجه الشبه "ناصع" والمشبه به متعدد بالدّر وبالبرق، وبالطلع، وبالأقحوان، وأداة التشبيه هي الكاف فالتشبيه مفصلٌ بذكر للأداة ومجمل لعدم ذكر وجه الشبه، وقد بين الشاعر بهذا الأسلوب التعبير عن الصورة الجمالية الفائقة والمتفردة التي اختصت بها هذه المرأة.

(1) ينظر: نور الهدى حسني، البلاغة والأسلوبية اللغوية دراسة في سر الفصاحة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018م، ص 123.

(2) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 65.

* **الأسحم:** الأسود، و**القاري:** نسبة إلى القار وهو أيضا أسود و**الحلكم:** شديد السواد، يريد به الليل.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

وقال أيضا[1]:

يَلْتفِــظ الألفَاظُ لفــظَ النَّـــوَى وَيَنْظِــمُ الآلاءَ مثْـــلَ اللّئـــالْ

شبه الشاعر نفسه بالشخص الذي تصدر منه الألفاظ مرصّعة ومنظمة في تشبيه بليغ، إذ حذف الأداة وهي "الكاف" أي "كلفظ النوى" ووصفه بمدح النعم على هيئة مرتبة مثل اللئال(جمع اللؤلؤ) باستعمال التشبيه المرسل المجمل في شطره من البيت، إذ حذف وجه الشبه، ومما يلاحظ أن البيت جمع عدة نماذج تشبيهية.

1-2-التشبيه البليغ: وهو«إخراج الأغمض إلى الأظهر بالتشبيه مع حسن التأليف»[2].

ورد في قوله[3]:

تَقولُ هُوَ الشُّهْدُ المَشُورُ جَهَالةً وَمَا هُو إلاّ السُّم شِيبَ بِصَابِ

استعمل الشاعر التشبيه البليغ في قوله "هو الشهد المشور"، بحذفه الأداة ووجه الشبه مبينا حقيقة الدنيا، وصورتها الظاهرية عند بعض، كاشفا زيفها، وخداعها بمفاتنها اللذيذة.

1-3-التشبيه المرسل:

هو ما ذكرت أداته، وصار مرسلا من التأكيد المستفاد من حذف أداة التشبيه وبحسب الظاهر أن المشبه هو المشبه به [4].

ومن صور قوله[5]:

ولنَا مَفاخِـرُ فِي القديـــمِ شهيــرةٌ كالصُّبْحِ فِي وضَح وفِي إبْلَاجِ

(1) المصدر نفسه، ص 116.

(2) إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص327.

(3) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص68.

(4) ينظر: إنعام نوال عكاوي، المرجع السابق، ص 344.

(5) عبد الوهاب بن منصور، المصدر السابق، ص84.

شبه الشاعر المفاخر الشهيرة بالصبح الواضح عند طلوعه وإشراقه، وذكر الأداة فهو تشبيه تفصيلي مرسل، ووجه الشبه الظهور، وقد أفاد به دلالة الفخر بنَسَبه وإظهار شرفه ومكانته متعاليا بجنسه العربي.

وقال في موضع آخر[1]:

كأنَـّـهُ الـــدّهرُ وأيُّ امـــرئ يَبقَى علىَ الدَّهرِ إذَا الدَّهرُ حَال

يتّضح وجوده في تشبيه الشاعر للإنسان الكذاب الذي لا عهد له بالدهر الغادر فهو تشبيه مفصل في عدم البقاء ومرسل، وقد أفاد به حقيقة بعض من تعرضوا له وساموه سوء المعاملة،كاشفا به صورا من صور المعاملة السيئة التي نالها من غيره.

وغايته من استخدام هذا التشبيه هو إخراج «الأغمض إلى الأوضح،وتقريب البعيد»".[2]

1- الكناية:

هي«إحدى أهم صور الإيحاء وطرائقه، لأن المتكلم فيها لا يذكر المعنى بلفظه الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»(3).

فالكناية هي نوع من المجاز الذي لا يمكن أن تفهم فيه العبارة من المعنى الظاهري والسطحي، وإنما يتطلب فهمها استخدام التأويل، والعمل العقلي قصد إدراك حقائق ودقائق المفهوم.

واستخدمت متناثرة، ومتنوعة في ديوان الشاعر كقوله:[4]

ألا قُلْ لفرسَانِ البَلاغةِ أَسْرجُوا فقَد جَاءكُم مِنّى المكافِي المكَافحُ

استخدم الشاعر الكناية في قوله (فرسان البلاغة) والتي أراد بها الإشارة والدلالة على علماء البلاغة الذين طلب منهم الاستعداد لمقابلته، والتهيؤ لمناظرته كاشفا بها جانبا من

(1)المصدر نفسه، ص 115.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، 456.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص92.

(4) المصدر نفسه، ص 87.

حركة الصراع الذي تميزت به حياته في كثير من أحوالها، كصراع حساده الذين أرادوا مبارزته ومناظرته بالشعر، والبلاغة قصد الحَّط من قيمته والنيل من مرتبته، وقد كشف بهذا ألوانا من التحديات التي واجهته في غربته.

3- الاستعارة:

هي من جملة الأساليب البلاغية التي اهتمت بها الدراسات الأدبية واللغوية العربية قديما، والغربية حديثا، في مجال الدرس الأسلوبي، والاستعارة نمط بلاغي رفيع من أنفس الأساليب البلاغية العربية التي اكتشفها علماء اللغة حيث تعمل على تورية المعاني الحقيقية وتقديمها في صور جديدة أمام القارئ في القدرة على التعبير عما يريده في صيغة تجعل من الكلام حلو العبارة قوي التأثير مشحونا بالتشويق والإغراب[1].

اهتّم الدرس الأسلوبي بالاستعارة اهتماما بالغا، ومنحها عناية في الدراسة مالم يمنحه للتشبيه والكناية والمجاز عامة، فهي:«اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي، اقترانا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدّهشة والطَّرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع»[2]، لذلك اعتبرت الاستعارة تشبيها حُذِفَ أحد طرفيه، نظرا لما يحدث فيها من اتحاد بين ألفاظه.

وقال ابن رشيق القيرواني: «الاستعارة أفضل أنواع المجاز وأوّل أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[3].

وقد أوردها الشاعر في ديوانه بنوعيها التصريحية والمكنية ومن صورها ما جاء في قوله:[4]

(1) ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 455.

(2) ينظر: سامي محمد عباينة عبد الجليل، التفكير الأسلوبي (رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث)، عالم الكتب الحديث،عمان،الأردن، ط 2، 2010م، ص 176.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 268.

(4) عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص64.

فيَا مَنْزِلاً نَالَ مِنهُ الرَّدىَ مَا اشْتَهَى تُرى هَلْ لِعمْرِ الإنسِ بَعدَكَ إنْسَاءُ

يتجلّى وجودها في تشبيه الشاعر للرّدى "الموت" بإنسان يصيب ما يُريد بجامع إصابة للغرض في كل شيء، ثم حذف الإنسان وترك لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وقد قصد الشاعر بذلك إبداء الجزع والأسى، والحزن البالغ على ما أصاب ولحق ببيته في تلمسان، وتقديم صور تحطم ذكرياته الجميلة أيام تواجده في بيته بين أحضان وطنه.

وقال في موضع أخر[1]:

يُعْيِي لِسَانـــي أنَّـــهَا عَظُمَـت وَيَضِيقُ عَنْ شُكرِي لَهَا الوَقتُ

ففي هذا البيت يشبه الوقت بشيء محسوس له أبعاده، وأعراضه ثم حذف ذلك الشيء المحسوس وترك لازمة على طريقة الاستعارة المكنية "يضيق" وقد بين بها الشاعر موقفه المتمثل في عجزه عن شكر النعم التي وجدها في جوار ابن الحكيم، كما كشف أيضا جانبا من الوصف الذي يقابل شخصية الوزير المتمثلة في الشخصية الكريمة.

فدلالة الاستعارة في هذا البيت هي توصيف النّعم التي نالها، والحظوة التي منيَ بها وتكشيف محاسن ابن الحكيم وخصاله الكريمة التي بينها كرمه الزائد، ورعايته التامة للشاعر.

ونجدها في قوله[2]:

تُحَارُبِها الأَذْهَـــاُن وهِيَ ثَواقِـــبُ وَتَهفُوا بِهَا الأَفْكارُ وَهِيَ رَواجِحُ

اشتمل البيت على استعارة مكنية تمثلت في تشبيه الشاعر للأذهان بالشخص الحائر والذي وقف منبهرا بمحاسن تلك المناظر التي ارتسمت بقوة في خيال التخلص منها، ثابتة حية تبين مدى ارتباطه الذهني والنفسي بالوطن الأم، وعدم نسيانه واستحالة فصل الارتباط بينه وبين ماضيه، رافضا الاستقرار في دار الاغتراب.

وقال أيضا[3]:

وَتَقْتُلُهُم فيِهَـــا عيُـــونُ نَواظِـــرُ وَتُبكيِهم مِنْهَا عُيُون نَواضِحُ

(1) المصدر نفسه، ص 72.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص 86.

(3)المصدر نفسه، ص86.

بينت الاستعارة المكنية المستخدمة في هذا البيت دلالة الإخبار عن أسرار الجمال الطبيعي لتلمسان، وأثر تلك المناظر الخلابة على العين، والنفس مبينا بها جمالية وطنه ومبرزا محاسنها على غيره.

وقال كذلك[1]:

رُحْنَا تغنِّينَا وَنَرْشفُ ثَغْرهَـــا والشَّمسُ تنْظرُ مِثْلَ عَيْنِ الأَخْزرِ*

شبه الشاعر الشمس في حال توقدها وتلهبها بالنظرة الخاصة بالشخص الذي يدقق النظر، ثم حذف المشبه به، وترك لازما من لوازمه، وقد بين بهذه الاستعارة المكنية إبراز جانب من جوانب الوصف، والانفعال النفسي الجميل الممزوج بالمشاعر الطيبة الرقيقة تعبيرا منه عن الأوقات الطيبة التي مرت من حياته.

وقال أيضا[2]:

لَقيـــتُ مِنْ عَامـــرهِم سَيّـــدًا غَمْرَ رِدَاءِ الحَمْدِ جَمّ النَّوالِ

اشتمل البيت على استعارة مكنية بين فيها الشاعر صورة المدح الذي تمثله في إبراز صفة الكرم، ومنح النعم من قبل ابن عامر الذي امتثله مادحا.

3-1-الاستعارة التصريحية:

استخدم الشاعر هذا النمط من الاستعارة في نصوص كثيرة من ديوانه على غرار الاستخدام للاستعارة المكنية، ومن أمثلة ما جاء منها في قوله[3]:

وَقَدْ لَبـــسَ اللّيـــلُ أسْمَالَـــهُ فمحَتْ علَيْه بَلًا وانصِياحَا

ففي هذا البيت يشبه الشاعر الليل وقت ظهوره بظلامه الدامس برجل يرتدي ثيابا سودا؛إذ صرح بالمشبه به، في ذلك حيث قصد بهذه الاستعارة الوصف في صورة متقنة.

وقال في موضع أخر[4]:

***الأخزر**: الأحول إحدى العينين، **والأحول**: الذي حولت عينياه جميعا.

وقال ابن الحبيب: **الأخزر**: الذي قلبت حدقتاه إلى أنفه. محمد أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، ج7، ص 92.

(1) المصدر نفسه، ص 111.

(2)عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس، ص116.

(3)المصدر نفسه، ص89.

(4) المصدر نفسه، ص 116.

وكعْبَةٌ لِلْجـــودِ مَنْصُوبـــةٌ يَسْعىَ إليْهَا النَّاسُ مِن كُلِّ حَالِ

بيّنت الاستعارة التصريحية أسمى صور المدح الذي كشفت به جود الخليفة، وفضله الذي شُبِه بالكعبة التي يؤمها الحجيج بالطواف.

وقال أيضا[1]:

وَإنْ انتسَبت فإنّني منَ دوْحَةٍ تتَقيَّلُ الأنْســابُ بَرْدَ ظلَالِهــا

تحدث الشاعر عن نفسه حيث شبه انتسابه إلى الشجرة العريقة الأصل، والأم التي تتفرع منها كل الأنساب،وهي استعارة تصريحية شبه فيها أصل العرق بالشجرة العظيمة ثم حذف الأصلوصرح بالمشبه به وهي الدوحة، والتي دلّ بها على تقدم نفسه تقديما يبيّن به الفخر والرفعة، ذروة النسب، ولا جرم أنّ الشاعر منقاد للقدماء، متبع لأغراضهم فهو يصدح بها.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أنّ الأسلوبية تعنى بالبحث في بعض السمات البيانية التي تجعل غايتها البحث في المعاني، والعمل على بيانها وكشفها وتوضيحها، وهو ما يبين بأنّ الأساليب البيانية جميعها تلتقي في نقاط ثلاث هي:

-أنّها طرائق للتعبير المباشر حيث تقوم على العدول من التجريد اللفظي إلى التصوير الحسي.

- هي أساليب غايتها تناول المعنى، ونقله وتصويره بشكل يعمل على تأثر المتلقي، وتفاعله مع الدلالة الناتجة.

- اشتراك هذه الأساليب البلاغية في تمثيلها لبدائل تعبيرية قائمة على مبدأ الاختيار؛ إذ تسمح بالتعبير عن الغرض الواحد بطرائق لغوية مختلفة.

ويلخص الجرجاني هذه الأبواب الثلاثة المتناولة في قوله الذي يبين فيه أهل موقف البلاغة قائلا بأنه: «قد أجمع الجميع على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من

(1) المصدر نفسه، ص 120.

التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلا وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة، إلا أنّ ذلك وإن كان معلوما على الجملة فإنّه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته، وحتى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة»[1].

فالقارئ وحده هو القادر على رصف كل محتويات العبارة ومعانيها، وممّا يلاحظ أنّ الشاعر ابن خميس التلمساني قد استطاع أن يقيم مجالا للدلالة، وذلك من خلال استخدامه لمجموعة من الألفاظ المتعددة ضمن نطاق ميادين مختلفة أشار بها إلى جملة من المعاني التي تأسست كطرف فاعل في بيان المعاني، ومدى إسهامها بمعية الصور الفنيّة التي جاء بها أيضا لإبراز الأساليب التي تنقل مراده إلى عمق المتلقي.

أظهرت الدراسة الدلالية جانبا مهما من المعاني، والمقاصد التي أودعها الشاعر ابن خميس التلمساني في تلك المفردات المتنوعة الانتماء للحقول التي اختارها، وعموما فإنّ اختيارها كان قائما على أساس محكم جمع فيه كل صور الحياة التي خصت واقعه، وأحداثها الثابتة والمتغيرة، وكأنّه اختارها بعناية لتحقيق غرض وأسلوب الوصف، والإخبار فضلا عن إعلام القارئ بجملة من الأحاسيس والآثار النفسية، وأمّا ما تعلق بالجانب البلاغي الملحق لهذا الفصل فإنّه يشير إشارة صريحة لمدى جمالية الأسلوب في أشكاله المتعددة، ومدى ترصيع المعاني التي أحكم صياغتها، وعرضها في صورة تمكن من إحداث لأسْرِ نفسية القارئ، وإخضاعه لتذوق لذة نصِّه، وتلَمُّس عبقرية نظمه.

(1)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

الخاتمة

يتميز النص الشعري التراثي في الأدب الجزائري القديم، بخصائص ومميزات متعددة فهو وعاء لجملة من المعاني، والدلالات التي تمثلت في شكل منظومات لمواقف نفسية ورغبات داخلية، أو آمال وطموحات أو توصيف وتشخيص لآلام أو للإخبار بمشاهد ووقائع، أو للتغني بمآثر دينية وقومية تندرج ضمن خصوصية المنطقة والإقليم الذي ينتمي إليه الفرد، أو تشمل امتداد حدود الجنس والعرق، ونظرا لتقادم الزمن وتراكم السنين وانطمار كثير من نصوص الأدب الجزائري بين طبقاتها، فضلا عن تقدم الدّرس اللغوي ضمن ما جاءت به اللسانيات الحديثة من مناهج تحليلية تستطيع تناول النص وتفكيكه، حيث تقرر إجراء عملية تطويع لأحد المناهج النقدية لمعالجة النص الأدبي في شكله التراثي، وتناوله بالمعالجة والتحليل قصد استخراج وعرض ما يكتنزه من أسرار دلالية خاصة ومتميزة، تكشف ما تخلل زمن ذلك النّص وما اتسم به من خصائص ومميزات شاركت في بنائه، وطبعت منزلته، ويعد ديوان ابن خميس التلمساني الموسوم بـ " المنتخب النفيس" أحد أهم هذه المدونات، والتي خصصت بالدراسة في منهجها الأسلوبي حيث خلصنا فيها إلى جملة من النتائج المتمثلة فيما يلي:

- اعتماد ابن خميس على طريقة القدماء وتقليدهم الذي كان لغرض إعطاء نغمة جديدة مخالفة لكتاباتهم، فقد أضفى طابعا وصبغة جمالية تفرد بها عن غيره، من ناحية الأسلوب والتواصل مع الغير، فغايته من هذا أعمق وأصدق بيانا، فديوانه يوحي بميزة قوية تجلت في استعمال اللفظ الغريب دون الإخلال بالمعنى أو تفكيك في المبنى وهذا دليل على براعته وتمكنه، وسعة ثقافته فالألفاظ مطروحة في الطريق لكن لا يتقن صناعتها، وإخراجها في ثوب أنيق إلا عبقري مثله.
- اتسمت قصائده الوطنية بقوة التعبير والجمال، فكانت أحسن ما نظم في موضوعات الحزن والشوق والفخر والحنين لتلمسان في شعريته وطغيانها، بسبب تغربه القصري مما جعله يبكي دما، آملا بالعودة قبل أن ينهيه المشيب، فكانت قصائده مليئة بالحزن وألم الفراق عن روحه ورفاق دربه، ورائحة تلمسان التي بقيت في ذاكرته حية لا تموت.

- برزت البنية الإيقاعية بنوعيها الداخلية والخارجية في توضيح معالم الجدّة والابتكار والقدرة على توظيف أدقّ الأدوات التي تتجانس مع الإيقاع الموافق لسياقات النص والكاشف عن المضمون الداخلي للسيّاق، والمعبّر عن الحالة النفسية أو الحدث الخارجي، أو الوصف الذي ترمز إليه جملة الإيقاعات المخصّصة وهو ما حملته القافية.
- استعمال البحور المناسبة، والموافقة لحمل جملة من الأغراض كبحر الطويل والكامل تعبيرا عن طول النفس الذي يقابله الصبر، والوافر والمتقارب والسريع، تعبيرا عن تقارب وتسارع الأحداث والوقائع وتحاملها عليه، والبسيط بشكل نادر، وهو ما يجعله مصنفا ضمن فحول الشعراء.
- نوع ابن خميس في استعمال حروف الروي، من أكثرها استعمالا إلى النادرة منها فهو متمكن من ركوب جميع الحروف بسلاسة وانسياب، والسمة المتميزة في شعره هي نظمه على صوت الهمزة المضمومة دلالة منه على إيحاء بلفح الأنين، والحزن الناتجين عن غربته ذلك الأنين الذي ينطلق كانفجار مصاحب لصوت الهمزة الانفجاري، وتشبع نفس الشاعر به.
- وردت أغلب قوافي ابن خميس مطلقة ويعود سبب ذلك أنه سلك طريق القدماء في الإلقاء، فعمد إليها الشاعر في إظهار تعلقه بالوطن، وحزنه الشديد، وألمه المتزايد وقد جاءت أعلى نسبة استخدام لها على مجرى الضمة، ثم الفتحة ثم الكسرة بنسبة قليلة، وقد سلمت قوافيه من العيوب كالإيطاء والإقواء وغيرها، واستعمل القافية المقيدة في قصيدة واحدة من مجموع القصائد، وهذا لطبيعة الموضوع وملاءمته مع نفسيته.
- أبدى الشاعر براعته وتفننه في توظيف العناصر الموسيقية الداخلية من التكرار والجناس التصريع، والتدوير، والتذييل، وهو ما يعكس مدى تحكمه في الإيقاع الذي بنى به ديوانه، وتمكن من التحكم في المعنى وتوجيهه داخل النّص، توجيها يستجيب معه لمعالم الهندسة التي أَقامه عليها، حيث يعنى بإرساء معالم الرسالة الشعرية في شكلها النصي الذي

اختاره لحمل، ونقل معالمها إلى المتلقي قصد إخبارهم بمعاناته، فأحدث بذلك الكثير من الانسجام بين المعاني والأنغام والصور.

- يعد التكرار سمة أسلوبية في شعر ابن خميس، فقد شمل تكرار الأغراض والصوت والألفاظ ككثرة المدح للوزير بن عبد الحكيم لشدة كرمه وإعطائه منزلة، ومكانة بجانبهم فتناول ذلك في قصائده مادحا إياهم من خلال توظيف أنواع التكرار، وغيره من أجل إضفاء جمالية التجمعات الصوتية.
- وظف الشاعر الأصوات المجهورة والمهموسة للدلالة على التأمل، والشوق لبلده فأعطى لكل صوت ما يناسبه من غرض شعري سواء في "الفرح، أم القرح، أم العتاب..." وهذا نهج الأقدمين.
- ثراء الديوان بالمحسنات البديعية من طباق ومقابلة وتجنيس فلم تخل قصيدة من صورها البلاغية وأجراسها النغمية فتشد الفؤاد وتطرب الآذان، فصدق ابن خلدون في قوله: "بأنه لا يجارى في البلاغة والشعر".
- تحكم الشاعر في البنية الصّرفية، وفق مهارة اختيار عالية، وذلك باعتماد الأماكن الخاصة التي وظف فيها الصّيغ الصرفية تماشيا مع المعنى الذي يندرج تحت الحدث، أو الحالة أو الوصف، فالجانب اللغوي له قاعدة صياغة المعنى الوظيفي الذي يعتبر أرضيه بناء الدلالة، والأسلوب الحامل لكل المقتضيات التي راهن عليها الشاعر انتقالا من السياق إلى النص.
- استفاد ابن خميس من تعدد صيغ الأفعال الماضية والمضارعة والأمر في تجسيد الحركة وتغيير المشاعر، حيث تنوعت صور التركيب في أسبقية النّص ما بين الجمل الفعلية والاسمية، والتي وزعها حسب مقتضيات التعبير عن الحالات أو الأحداث، أو الأوصاف حتى تكون قادرة على حمل المعنى المقصود الذي على تحقيق هدف الشاعر ورسم مقصده في النص، وتحصيل معالم الجاذبية الأدبية في الملتقي.

- استخدم الشاعر في ديوانه أبنية الأفعال الثلاثية والرباعية المجردة أكثر من الأبنية المزيدة الثلاثية والرباعية، وذلك لخفة بناء اللفظ في الاستعمال.
- استعمل الشاعر المشتقات بكل أنواعها من: اسم الفاعل، واسم المفعول، واسم التفضيل، وصيغ المبالغة والمصادر، وغيرها في الدلالة على الحركة والثبات.
- استند إلى الجملة الشعرية بنوعيها الخبرية والإنشائية، لما تمتاز به من قوة في الربط والإحكام على موجة الانفعالات والمشاعر، التي جسدتها الأساليب الاستفهامية والنهي والأمر، والنداء، والشرط، وغيرها، فبرز ذلك بشكل قويّ مكنه من قوة التحكم في المعنى، وخدمته في تقديم صوره الدلالية في ذهن القارئ، ليتفاعل مع معالم القصيدة تفاعلا نفسيا وذهنيا، فاتسمت الدلالة الكلية لشعره بين نزعة فرح وافتخار وحزن.
- مثل الشاعر الإثبات في الجمل الاسمية والفعلية بمقابل النفي، الذي مثل الإقرار والإثبات كذلك، فقد مثل ابن خميس المحور الأساسي في ديوانه –المنتخب النفيس–، فكان النفي عنده لإثبات الضد على نفسه في فخر واعتزاز بالوطن والذات.
- وظف الشاعر التناص بأشكاله المتعددة من تناصّ دينيّ، وأدبيّ وتاريخيّ، وهذا دليل على ثقافته الواسعة وعمق تجربته وتشبعه بالقيم الدينية والأدبية ويعود سبب هذا التنويع في تقوية المعنى، وصدقه فلم يترك أي شاردة أو واردة إلا ووظفها خدمة لإثراء المعنى وإبراز تاريخ الماضي العتيق.
- جاءت الحقول الدلالية كاشفة لقسط كبير جدا من صور المعاني والدلالات من خلال التنويع الكبير في الحقول الدلالية، وهذا بتوظيف تجاربه وحياته الشخصية فلم يترك لفظة أو مرادفا إلا ذكره، وهذا ما جعلنا لتفسير جزء من الكلمة نعود إلى الشاعر وظروفه حين قالها فالحقول الزمنية مثلا أراد بها التعبير، والدلالة عن الأحداث في الأزمنة الماضية من حياته وكشف ارتباطاته النفسية، والتأثيرات الناتجة عنها.
- نوع الشاعر من استخدام الحقول الدلالية التي حملت دلالة أغراض متعددة مست الجانب النفسي والجانب الأخلاقي، والسياسي والحربي الذي طبع حياة ابن خميس.

- وظف الشاعر الطبيعة الجامدة والحية آخذا في الحسبان تحريك كل ماله علاقة في تغذية شعريته، وإشراكه في تفعيل صور التعبير عن أحاسيسه، وانفعالاته ما جعلها تجسد أوجاعه في صور حية تعكس ما بداخله.
- تميز القاموس اللغوي للشاعر بالسعة والثراء المنتوع، والاختيار المتقن لحمل المعاني التعبيرية التي تعين استعمالها في أسيقة الأبيات، منتقيا منه ألفاظ العصر الجاهلي والإسلامي.
- وظف الصّورة الشعرية التي امتازت بالقوّة والدّقة المطلقة، خاصة ما تعلق منها بالجانب البلاغي الذي وزّعه الشاعر على كافة النّصوص تقريبا، وكان سببا من الأسباب الجوهرية الرئيسية المتدخّلة في صياغة المعنى، ورسم أوجه معالمه حسب كل حالة، كما أفاد به جانب إبراز صور التعبير المعنوي الدلالي بمختلف أوجهه خدمة لغرض كل سياق أو نص.
- مثلت الصورة الاستعارية حضورا قويا عنده، وذلك ما يؤكد والكناية قليلة جدا في ديوانه إذ تعد ملمحا أسلوبيا يزيد الشعر جمالا وحلاوة.
- إن تطبيق منهج الدراسة الأسلوبي الحداثي الذي تناول نصوص الديوان في شكلها التراثي، كان عملا دقيقا واختبارا صائبا في إجرائه قصد الحفر في أغوار وأعماق النص التراثي للوصول إلى تحقيق نتائج طيبة وتلمس أثارها واستنتاج جملة من مزايا الدراسة المطبقة التي تعكس حقيقة أبعاد نصوص الديوان التي لم تتعرض لها المناهج الحداثية دراسة وتحليلا وتفسيرا مع ما تحمله من إمكانات ومستويات إجرائية.

ومن خلال نتائج الدراسة المتوصل إليها نشير إلى جملة من الاقتراحات التي نرى وجوب أخذها وتطبيقها على النص التراثي لإعادة تحيينه ضمن ما تفرضه دائرة الدراسات الحديثة المعاصرة وضمن ما تقررت الدراسات البينية، ومن جملة هذه التوصيات ما يلي:

- ضرورة تفقد خزانة التراث الأدبي الجزائري القديم، وإخراجه إلى الدائرة المعرفية.

- إعادة تحقيق "المنتخب النفيس" نظرا لوجود بعض الأخطاء والفراغات فيه، وقدم الطبعة.
- النص التراثي هو القاعدة البنائية الأولى، والسابقة في تأسيس الأدب الجزائري لذا وجب ربطها بالحاضر.
- ضرورة القيام بتحيين النص التراثي، وإعادة قراءته بالمناهج التحليلية الحداثية قصد استنطاق أعمال القدماء استنطاقا دلاليا للإفادة من تاريخ قيام الدرس الأدبي القديم في الجزائر.
- النص الأدبي التراثي الجزائري هو نظرة موسعة الإبداع جامعة بين الأدبي الفكري في شقة العام، والخاص لذا يجب أن تحقق في أنماط هذا الإبداع قصد الإفادة منه.
- توجيه الباحثين إلى دراسة ابن خميس التلمساني بمناهج أخرى مختلفة.

وفي نهاية هذا البحث نرجو أن نكون قد تمكنا من إزاحة الغموض عن الجوانب الهامة من المعاني والدلالات القيمة، التي ميزت نصوص ديوان الشاعر "ابن خميس التلمساني" وذلك بتطبيق المنهج الأسلوبي الحداثي على النص التراثي الذي بين بشكل كبير مطاوعته للدراسة واستجابته لمستويات التحليل واستخلاص أهم المعالم الحيوية التي أفادها الشاعر في الديوان، من توضيح لصور حياته وظروفه، التي أخرجته من دائرة الغمور إلى دائرة المعرفة والتي تفيد في إثراء سجل تاريخ الأدب والأدباء الجزائريين بهذا الاسم، ولا يزال باب الاجتهاد مفتوحا ومستمرا في هذا المجال الإبداعي التراثي لابن خميس التلمساني لمن أراد البحث وإكمال الدراسة فيه بأوجه ومناهج مختلفة.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة المتواضعة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

ملحق

حياة الشاعر

حياة ابن خميس التلمساني:

1-اسمه ونسبه:

هو أبو عبد الله بن عمر بن محمد بن عمر بن محمد بن عمر بن محمد بن خميس الحمْيري الحجري الرعيني، نسبة إلى حجر ذي رعين[1]، فهو عربي خالص من عرب قحطان أي عرب الجنوب الذين سكنوا الأراضي الجبلية عدة قرون قبل ظهور أبناء إسماعيل على مسرح التاريخ[2]، ومبينا نسبه في ذلك من قوله: [3]

وَإنْ انتسَبت فـإنَّني مِـــنْ دَوحةٍ تَتقَيلُ الأنســـابُ بـرَدَ ظِلالـِهَا

مِنْ حِمْيَرٍ مِنْ ذِي رَعِيـنٍ مِنْ ذَرَا حَجْرٍ مِنَ الْعُظَمَاءِ مَنْ أَقْيَالِهَـا

كما بين نسبه أيضا في الرسالة التي وجهها إلى أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري مشرف مدينة فاس يومئذ يشكو فيها أبا البركات الذي سجله في ديوان الكفر والضّلال عند محاكمته بمدينة فاس، وفيها يذكر ويفخر بنسبه قائلا:

إنَّـا بنِّـي قَحطان لَـم نُخلَق لِـغيرِ غياثُ مَلهُوفٍ وَمنعـةِ لاجِي[4]

نفرى طلا الأعراب فِي الهيجا وفي الـ لأواء نقريهم علـى منـهـاجِ

بِسُوفِنَـا الـبيضُ الـيَمانيَّة التِـــي طُبعَت لِـحزِ جُبـاة كل خراجِ

وَلأمـرهِم كَـــانَت تُـديـنُ مَمـــالِـكُ الدُنيَا بِـلا جبـر ولا إحْـــرَاجِ

يَعضُ وَيُشجِـي نَهشَـل وَمُجَـــاشِع بِمَا أورَثَتنِي حِميرُ وَالسكَاسِكُ[5]

2- مولده ونشأته:

ولد الشاعر ابن خميس بتلمسان سنة 650هـ ستمائة وخمسون للهجرة ما يوافق ألفا ومائتين واثنتين وخمسين للميلاد 1252م أو قبل ذلك، ولا يكاد يعرف عن حياته الأولى سوى أنه آثر حياة العزلة عن الناس، حيث يكشف شعره عن عدم التعبير عن فتوة جامحة

(1) شهاب الدين بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، (د.ط)، 1940م، ص 301.

(2) محمد عطية الأبراشي، الآداب السامية، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1974 م، ص 76.

(3) عبد الوهاب المنصوري، المنتخب النفيس، ص 120.

(4) المصدر نفسه، ص 83.

(5) المصدر نفسه، ص 112.

أو شباب طامح، وإنما يفصح عن حكمة شيخ وروع زاهد وزهد عالم جليل، فأغلب الظن أنّ فترة من عمره قد اختفت، وأن تاريخ ميلاده يكون قبل650هـ، وقد وجدنا صاحب معجم أعلام الجزائر قد أرخ له من سنة 645هـ إلى 708هـ[1].

3- صفاته:

يُعد ابن خميس التلمساني شاعرا من فصيلة فحول الشعراء، والأعلام البلغاء بما امتلكه من ملكة قوية في تصّريف العويص، واستعمال مستصعبات القوافي كما كان حافظا لأشعار العرب، وأخبارها، وصاحب ممارسة في علم المنطق والفلسفة، وكان مائلا إلى التّصوف والتجوال في الأرض، وقد أخذ مكانا لتعليم العربية بمدينة غرناطة، ومن صفاته أيضا أنّه كان من أهل الزهد والتنسك، والانقطاع (الاختلاء) وقد جمع أيضا بيّن حسن الأدب ورفعة الهمة، وحسن الشيبة وجمالها، وسلامة الصدر وقلة التصنع، والبعد عن الرياء والهوى، عارفا بالمعارف القديمة واسع الاطلاع على العربية والنِحَل، وكان أقدر الشعراء في اجتلاب الغريب واستخدامه كما تبيّنته نصوص ديوانه"[2].

4- شيوخه وتلامذته:

ترعرع ابن خميس في بيئة علمية زاخرة بالعلماء كأمثال "أبي إسحاق إبراهيم بن يخلف التنسي، صاحب علم القراءات وأخيه أبي الحسن، وأبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن مرزوق وأبي بكر بن داود بن خطاب الغافقي وغيرهم كثر"[3]، وهو ما يبيّن عدم استبعاد تتلمذ الشاعر على يد هؤلاء العلماء، كما يشير المؤرخون إلى أنّ الشاعر قد ذكر أسماء تلاميذته وأصدقائه الذين حفظوا عنه شعره، فمن تلامذته: الشاعر الأديب محمد بن إبراهيم بن عيشون البلفيقي، ومحمد علي بن فخار الجذّامي، والفقيه الأديب الحسن بن بشير البلوي، أما حفظة

(1) ينظر: محمد العبدري، الرحلة العبدرية أو المغربية، تح: أحمد بن جدو، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر،(د.ط) 1964م، ص 11.

(2) ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م ص 97.

(3) عبد الوهاب المنصوري، المنتخب النفيس، ص 36.

شعره فمنهم: عبد المهيمن الحضرمي، والقاضي محمد بن عبد الرزاق، وأبو البركات بن الحاج وأبو عثمان بن ليون، والرحالة المغربي الشهير محمد بن علي العبدري وغيرهم[1].

5- وفاته:

اتفق الرواة على أن وفاة الشاعر ابن خميس التلمساني كانت بسبب القتل، يوم عودته من زيارة مدينة "ألمرية" إلى "غرناطة" قاصدا مجلس صديقه الوزير ابن عبد الحكيم الذي قتل معه طعنا ضحوة عيد الفطر عام 708هـ[2]، في لحظة غادرة لم يكن يتوقع فيها بعدما كان يأمل في العودة إلى موطنه تلمسان.

6-الأعمال التي تقلدها:

لم يصل من الأعمال والوظائف التي تقلَّدها "ابن خميس" إلَّا ما ورد في بعض المصادر التي ذكرت أنَّ مقامه كان مقاما رفيعا، إذ تبوَّأ مكانة كاتب سرّ ديوان الإنشاء في عهد السلطان" أبي سعيد الزيّاني"، ولعلَّها الوظيفة التي أغرت صدور الحسّاد من المنافسين له فكانت سببا في خروجه من تلمسان[3]، بعدما كان شاعرهم الذي ذاد عنهم كما يبينه قوله[4]:

وَدَافعتُ عَنْهم بِشِعرِي انتِصَارا فكَانَ الجَـزَاءُ جَـلايَ المُتَـاحَا

ولم يتقلد الشاعر بعد خروجه من تلمسان مناصب مستقرة لسبب ميله إلى التّرحال والتجوال من جهة وإلى تكرر طرده وملاحقته من جهة أخرى.

7- شعره:

يعدّ "ابن خميس" من شعراء المائة السابعة، وقد انطبق عليه لقب وصفة الشاعر التي تجسَّدت في امتلاكه لمؤهّلات تجاوزت شعراء زمانه، وصيَّرته في مرتبة العباقرة فقل من

(1) طاهر توات، ابن خميس حياته وشعره، ص ص45-46.

(2) ينظر: ابن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، مطبعة بيير فونطانا الشرقية، الجزائر ط:1903م،ج02، ص40.

(3) عبد الوهاب المنصوري، المنتخب النفيس، ص 60.

(4) المصدر نفسه، ص90.

نافسه في شعريته، وأساليبه، فكان شعره طويل النفس، غزير المعاني، ثري الغريب واسع المباني، رصين النسيج، فريد البلاغة، قويّ الأسلوب، متنوّع المواضيع والأغراض بعيداً عن الابتذال، والتصنّع، نقيّ المعدن، وقد شهد له الشعراء في عصره بقوّة القريحة وصدق المشاعر، واعتلاء درجة الإجادة والإتقان في النظم، وقد عُدَّ من فحول الشعراء الذين لا يُشقّ لهم غبار في نظم الشعر أو التحكّم في صياغته بأوجه مختلفة، وقد امتاز شعره أيضا بالمتانة وغلبة الحنين بسبب نظمه في الشوق والحنين لبلده، وبالجانب القصصي الذي استخدمه لغرض الاستدلال، والاستشهاد، والاستئناس، كما امتلك ناصية الغريب والتحكّم فيها بمهارة عالية، والتي لم تُخل بفصاحة ولا بسلامة التركيب.[1]

(1) ينظر: ابن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص ص 46- 47.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.**

أولا: المصادر:

*__المدونة:__ المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خميس، عبد الوهاب بن المنصور مطبعة ابن خلدون تلمسان، الجزائر، ط1، 1365هـ.

1. ابن الخطيب لسان الدين أحمد، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة ،(د.ط)، (د.ت).
2. ابن القيم الجوزية، الفوائد، تح: عصام الدين صبابطي، دار الحديث، القاهرة، ط2 1994م.
3. ابن المعتز عبد الله، البديع، تح: اغناطيوس، اكراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3 1982م.
4. ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي البضار، عالم الكتب، بيروت ط3، 1983م.
5. ابن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، مطبعة بيير فونطانا الشرقية الجزائر، (د.ط)، 1903م.
6. ابن طباطبا العلوي محمد أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د.ط)،1989م.
7. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة وأمين النضاوي، دار الكتب العلمية، لبنان بيروت، ط 3، 2009م.
8. الاستراباذي محمد ابن الحسين النجفي الرضي، شرح الرضي لكافية الحاجب، جامعة يحي بشير المصري، السعودية، ط1، 1996م.
9. الأنباري أبو البركات عبد الرحمن، أسرار العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار الجبل بيروت، (د.ط)، 1995م.
10. الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964م.

11. البخاري أبو عبد الله بن سعيد، صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن عبد ناصر الناصر، دار طوق النجاة، دمشق، سوريا، ط1، 1422هـ.
12. البغدادي عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)،1997م.
13. الثعالبي عبد الملك بن محمد، لباب الآداب، تح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1997م.
14. الجرجاني عبد القاهر، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م.
15. ـــــــــــــ، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992م.
16. ـــــــــــــ ، المفتاح في الصرف، تح: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط1،1987م.
17. الخفاجي ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
18. الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى الحلبي،(د.ط)، 1957 م.
19. الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1 1998م.
20. السّبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
21. السكاكي أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.
22. السُّلمي أبو عبد الرحمن بن الحُسين، كتاب الفتوة وما يليه منهاج العارفين ونسيم الأرواح وكتاب السَّماعِ وصفات الذاكرين وما يليه، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ط)،1971م.
23. سيبويه أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2،1928م.

24. الطرابلسي إبراهيم بن علي الأحدب، فرائد اللآل في مجمع الأمثال، دار الكتب العلمية بيروت– لبنان، (د.ط)، (د.ت).

25. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط2، 1989م.

26. العقيلي بهاء الدين عبد الله بن عقيل ، شرح ابن عقيل، تح: محمد محي الدين، دار التراث، مصر، ط2، 1980م.

27. الفراء أبو زكريا يحي بن زياد ، معاني القرآن، دار المصرية للكتاب، مصر ط1،(د.ت).

28. قدامة بن الجعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،(د.ت).

29. القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

30. القيرواني ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.

31. المقّري أحمد بن محمد ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح : إحسان عباس دار الصادر، بيروت، ط1، 1988م.

32. المقري التلمساني شهاب الدين بن محمد، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)،1940م.

33. موفق الدين بن علي ابن يعيش ، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت (د.ط)،(د.ت).

34. الميداني أبو الفضل، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1998م.

35. النويري شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)،1955م.

ثانيا: المراجع:

1. ابن منقد أسامة، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة،(د.ط)،1960م .
2. أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط2، 2010م.
3. ـــــــــــ ، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، دار المملكة الأردنية، عمان، ط1 1999م.
4. أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم الملايين، بيروت، ط1 1984م.
5. أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997م.
6. البجاوي محمد علي ، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، دار الجيل، بيروت، 1988م.
7. بدوي عبده ، دراسات في النص الشعري–عصر صدر الاسلام وبني أمية، دار قباء القاهرة ، مصر، (د.ط)،2000م.
8. بشر كمال، دراسات في علم اللّغة، دار غريب، القاهرة،(د.ط)، 1998م.
9. بكار يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2 1982م.
10. بوحوش رابح ، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ط)، 1993م.
11. بودوخة مسعود، الأسلوبية والبلاغة العربية – مقاربة جمالية–، بيت الحكمة، الجزائر ط1، 2015م.
12. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب،(د.ط)،1994م.
14. توات طاهر، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(د.ط) 1991م.

13. التونجي محمد وراجي الأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة واللسانيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

14. الجويني مصطفى الصاوي، البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية مصر، (د.ط)، 1993م.

36. حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، الشركة الوطنية للتوزيع الجزائر، ط2، 1982م.

15. الحديثي خديجة، أبنية الصرف في كتاب السيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ط1، 1975م.

16. حسني نور الهدى، البلاغة والأسلوبية اللغوية دراسة في سر الفصاحة، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2018م.

17. الحسيني راشد بن حمد بن هاشل، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة لندن، ط1، 2004م.

18. الحسيني قاسم، الرؤية النقدية في الإبداع الشعري الأندلسي، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2016م.

19. حقي عدنان، المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق ط1، 1978م.

20. حمدان ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، منشورات دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م.

21. الحمداني فارس ياسين محمد، البنى الفنية "دراسة في شعر مجد الدين النشابي"، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014م.

22. الحملاوي أحمد، شذا العرف في فن الصرف، مكتبة النهضة العربية، بغداد،(د.ط) 1988م.

23. خفاجي محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1 1992م.

24. الخولي محمد علي، علم الدلالة(علم المعنى)، دار الفلاح، عمان،ط1،2001م.
25. داود أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002م.
26. درويش عبد الله، دراسات في الصرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ط2،1962م.
27. الراجحي عبده، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، (د.ت).
28. رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(د.ط)، 1991م.
29. الزعبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان، (د.ط)، 2000م.
30. الزوبعي طالب محمد إسماعيل، علم المعاني، جامعة قاريونس، ليبيا، (د.ط)،1997م.
31. السالمي العلماني نور الدين، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ط2، 1993م.
32. السامرائي فاضل صالح، الصرف العربي أحكام ومعانٍ، دار ابن كثير، بيروت، ط1 2013م.
33. ـــــــــــــــ، معاني الأبنية العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2006م.
34. ـــــــــــــــ، معاني النحو، دار الفكر، الأردن، ط1، 2000م.
35. سامي محمد عباينة عبد الجليل، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 2 2010م.
36. السبهاني محمد عبيد صالح، المكان في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، القاهرة ط1، 2007 م.
37. السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.
38. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر ط6، 1997م.

39. سلامه علي محمد، الأدب العربي في الأندلس، تطوره، موضوعاته أشهر أعلامه، الدار العربية، بيروت، ط1، 1989م.

40. سلامه علي محمد، الأدب العربي في الأندلس، تطوره، موضوعاته، أشهر أعلامه الدار العربية، بيروت، ط1، 1989م.

41. سلطاني محمد علي، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، ط1 2008م.

42. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1984م.

43. شايب أحمد، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الإسكندرية، ط5، 1958م.

44. شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، (د. ط)،2005م.

45. شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت (د.ط)، 1984م.

46. ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1962م.

47. طبانة بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، السعودية، ط3، 1988م.

48. الطرابلسي أمجد، نقد الشعر عند العرب حتى ق 5هـ، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال الدار البيضاء، ط1، 1993م.

49. الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية تونس، ط1، 1981م.

50. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1946م.

51. عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1، 1905م.

52. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، مكتبة الأدب العراقي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن ط1، 1997م.

53. عبد القادر صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية، شركة الأيام الجزائر، (د.ط)،1997م.

54. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، الأردن، عمان ط1، 2002م.

55. ـــــــــــــ، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء الأردن، ط2، (د.ت).

56. عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1994م.

57. ـــــــــــــ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف القاهرة، ط2، 1995م.

58. عبد المعطي محمد علي، تيارات فلسفية حديثة ومعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، القاهرة، (د.ط)، 1998م

37. العبدري محمد ، الرحلة العبدرية أو المغربية، تح: أحمد بن جدو، كلية الآداب الجزائر (د.ط)، 1964م.

59. العبيدي حسن مجيد ، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، لبنان ط1، 1987م.

60. عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، 1987م.

61. ـــــــــــــ، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان (د.ط)،(د.ت).

62. العروضي أبو الحسن أحمد بن محمد، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996م.

63. عزام محمد، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989م.

64. عسّاف ساسين ، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991م.

65. عسران محمود ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية (د.ط)، 2006م.

66. عسلي أبو طالب، نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط2 (د.ت).

67. العطار سليمان، الخيال والشعر في التصوف الأندلس ابن عربي، وأبو الحسن الشَشتري وابن خميس التلمساني، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1981م.

68. العف عبد الخالق، العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط1، (د.ت).

69. عكاوي إنعام نوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1997م.

70. العلماني نور الدين السالمي، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ط2، 1993م.

71. عودة ميس خليل محمد ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2010م.

72. عوني محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت) (د.ط).

73. عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1 2015م.

74. عيد رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م.

75. الغلاييني مصطفى، جامع للدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان (د.ط)،(د.ت).

76. الفاخري سليم صالح عبد القادر، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د.ط)،(د. ت).

77. فاخوري محمود، موسيقى الشعر العربي، المطبوعات الجامعية حلب سوريا،(د.ط) 1996م.
78. فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
79. الفضلي عبد الهادي، مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، 1988م.
80. فهمي محمد سيد، الرعاية الاجتماعية لكبار السّن، دار المعرفة الجامعي الإسكندرية،(د.ط).
81. القاعود حلمي، مدرسة البيان في النثر الحديث، دار البشائر،الأردن،(د. ط)، 2018م.
82. قلقيلة عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992م.
83. المجذوب عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر بيروت، لبنان، (د.ط)، 1970م.
84. مختار أحمد عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، بيروت، ط5، 1998م.
85. المخزومي مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ط1، 1974م.
86. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د.ت).
87. معلوف سمير أحمد، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1996م.
88. مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 1986م.
89. الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، ط6، 1981م.
90. منوفي محمد ، دراسة تحليلية في الشعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة، الجزائر، ط1 2002م.
91. المؤدب محمد الأمين، في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب، (د.ط)، 2010م.

92. ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي(كتاب –مفتاح العلوم للسكاكي نموذجا)، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2010م.

93. ناظم حسن، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

94. نهر هادي، التراكيب اللغوية، دار اليازروني العلمية، عمان، (د.ط)، 2004م.

95. ـــــــ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط2، 2011م.

96. نويرات موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر الجزائر، (د.ط)،2009م .

97. الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: أحمد جاد، دار الغد الجديد، ط1، 2014م.

98. ـــــــــــ، ميزان الذهب في صناعة الأدب، دار القلم، بيروت، لبنان (د.ط)،(د.ت).

99. ياقوت أحمد سليمان، النواسخ الفعلية والحرفية دراسة تحليلية مقارنة، دار المعارف مصر، بيروت، ط5، 1998م.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1. برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د.ط)،(د.ت).

2. بول فابر، مدخل إلى الألسنية، تر: وهبة طلال، دار النشر المركز الثقافي العربي، ط1 1992م.

3. كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ،المغرب،(د.ط) 1986م.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1. ابن سيده، أبو الحسين علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، المكتب التجاري بيروت،(د.ط)، 1992م.
2. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
3. أسير محمد سعيد، جنيدي بلال، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها الشامل، دار العودة، بيروت، ط1، 1911م.
4. بطرس البستاني، دائرة المعارف، مطبعة المعارف، بيروت، (د.ط)، 1883م.
5. الحموي ياقوت، معجم البلدان، دار الصادر، بيروت، (د.ط)،1977م.
6. الذهبي أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
7. الزعبي علي (توفيق أحمد)، يوسف جميل، المعجم الوافي في أدوات النحو، دار الأمل عمان، الأردن، ط2، 1993م.
8. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط8، 2005م.
9. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، (د.ط)،1984م.
10. Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique et Larousse, paris, 2005.

خامسا: الدّواوين الشعريّة:

1. أحمد شوقي، الديوان، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د.ت)،(د.ط).
2. الأعشى ميمون بن قيس، الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005م.

3. امرؤ القيس، الديوان ، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط5، 2004م.

4. البحتري، الديوان، شرح: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2017م.

5. جرير، الديوان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)،1987م.

6. الديلمي مهيار، الديوان، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1965م.

7. زهير بن أبي سلمى، الديوان ، شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1988م.

8. طرفه بن العبد، الديوان، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، دار الفارس، الأردن ط2،2000م.

9. عبيد بن الأبرص، ديوان، شرح: أشرف أحمد عدره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1 1994م.

10. عمرو بن كلثوم، الديوان، جمع وشرح: إميل بديع يعقوب، دار إميل العربي، بيروت لبنان، ط1، 1991م.

11. القيرواني ابن رشيق، الديوان، جمع وترتيب: عبد الرحمان ياغي، دار الثقافة، بيروت لبنان،(د.ط)، 1989م.

سادسا: الرّسائل الجامعية:

1. بويززة علي، ابن خميس التلمساني شاعرا، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2003م.

2. خرفي ناعم صالح، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات، رسالة ماجيستر، جامعة بو بكر بلقايد، 2010-2011م.

3. قط نسيمة، جماليات القصيدة الغزلية في شعر عبد الله بن الحداد، رسالة ماجيستير، كلية اللغة العربية جامعة،محمد خيضر بسكرة، 2009م، لم تنشر بعد.

سابعا: المجلات والدّوريات:

1. يوسف وغليسي، (مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي)، مجلة علامات في النقد، العدد 64، مج16،2008م.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

1. شيخة محمد الأمين، الأسلوبية (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، مقال منشور على موقع الجامعة، زيان عاشور الجلفة، ، adab-univ-djelfa، 2016/2/26.
2. العمري محمد، (مسألة الإيقاع في الشعر الحديث-مفاهيم وأسئلة)، موقع مجلّة فكر ونقد على شبكة الإنترنت https://www.aljabiabed.net، عدد14، 14 أفريل 1999م.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
الشكر	
الإهداء	
مقدّمة	02-09
مدخل: الأسلوب والأسلوبية –المفاهيم والمنطلقات–	11-27
1- مفهوم الأسلوبية	11
2-نشأة الأسلوبية	13
3-مفهوم الأسلوب عند العرب	14
4- مفهوم الأسلوب عند الغرب	17
5-محددات الأسلوب	19
6-اتجاهات الأسلوبية	22
7- مستويات التحليل الأسلوبي	26
الفصل الأول: المستوى الإيقاعي	
أولا: الإيقاع الخارجي	31
1- الوزن	31
1-1- التشكيل العروضي عند ابن خميس التلمساني	32
1-1-1-بحر الطويل	35
1-1-2-بحر الكامل	37
1-1-3- بحر الوافر	39
1-1-4- بحر السريع	41
1-1-5- بحر المتقارب	43
1-1-6- بحر البسيط	45
2- القافية	46
2-1- تعريف القافية	47
2-2-القافية باعتبار عدد الحركات	50

2-2-1- القافية المتواترة	50
2-2-2- القافية المتداركة	51
2-2-3-القافية المترادفة	52
2-3-القافية باعتبار الخواتيم	52
2-3-1-القافية المطلقة	53
2-3-2-1- القافية المطلقة المضمومة	53
2-3-2-2- القافية المطلقة مفتوحة	53
2-3-2-3-القافية المطلقة المكسورة	54
2-3-2 القافية المقيدة	55
2-4-القافية باعتبار الحروف	55
أولا: الأصوات الصامتة	56
1- الروي	56
2- الوصل	58
ثانيا: الأصوات الصائتة	58
1-الأصوات الصائتة الطويلة	58
1-1-الخروج	58
1-2-الردف	59
1-3-ألف التأسيس والدخيل	59
2-الأصوات الصائتة القصيرة	60
2-1- المجرى	60
2-2- التوجيه	60
2-3-الإشباع	60
3- التدوير	60
ثانيا: الإيقاع الداخلي	63
1-التكرار	64

1-1- التكرار الصوتي	65
1-1-1 الأصوات المجهورة	67
1-1-1-2- صوت اللام	67
1-1-1-3- صوت الراء	67
1-1-1-4-صوت الفاء	68
1-1-1-5- صوت الحاء	68
1-1-2- الأصوات المهموسة	69
1-1-2-1- صوت الشين	69
1-1-2-2- صوت الخاء	70
1-2- تكرار الكلمات	70
1-2-1- تكرار الاسم	70
1-2-2- تكرار الأفعال	72
1-2-3- تكرار الأزمنة	73
1-3- تكرار الأدوات	75
1-3-1- تكرار إن الشرطية	75
1-3-2- تكرار من للعاقل	76
1-3-3- تكرار لولا المقترنة بكاف الخطاب	76
1-3-4- تكرار أداة الاستثناء إلا	76
1-4- القيمة الجمالية والبعد الدلالي للتكرار	77
2-الجناس	77
2-1 الجناس التام	78
2-2- الجناس الناقص (غير تام)	79
2-3- الجناس المحرف	82
2-4 -جناس الاشتقاق	83
2-5- الجناس المصحّف	84

2-6- جمالية الجناس	85
3-التّصريع	86
4-الطباق والمقابلة	89
4-1-الطباق	89
4-1-1-طباق التجاوز	89
4-1-2- طباق التباعد	89
4-2-المقابلة	89
4-3- القيمة الجمالية للطباق والمقابلة	92
5-التصدير	93
6-التذييل	97
الفصل الثاني: المستوى الصرفي	
1-البنية الصرفية	101
2-الصرف وعلاقته بالأسلوبية	103
أولا: أبنية الأفعال ودلالاتها	105
1-أبنية الأفعال من حيث الزيادة والتجرد	106
1-1- الفعل المجرد	107
1-1-1- أبنية الفعل المجرد الثلاثي	107
1-1-2- أبنية الفعل المجرد الرباعي	108
1-2- الفعل المزيد	109
1-2-1- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرف	109
1-2-2- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرفين	112
1-2-3- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف	117
1-2-4- أبنية الفعل الرباعي المزيد	119
ثانيا: أبنية الأسماء ودلالاتها	122
1-اسم الفاعل	122

2-اسم المفعول	125
3-اسم التفضيل	127
4- صيغ مبالغة	128
5-المصدر	130
6-الجموع	132
الفصل الثالث: المستوى التركيبي	
1-أنواع الجملة	136
1-1 - الجملة الاسمية ودلالتها	136
1-1-1-الجملة الاسمية المثبتة البسيطة	137
1-1-2-الجملة الاسمية المنسوخة بالحروف	138
1-2-الجملة الفعلية ودلالتها	139
1-2-1-الجملة الماضية	139
1-2-1-1-الجملة الفعلية المثبتة البسيطة	139
1-2-1-2-الجملة الفعلية المثبتة المنسوخة	140
1-2-2-الجملة المضارعة	142
1-2-2-1-الجملة الفعلية المثبتة	142
2-تركيب الجملة	142
2-1-1- التقديم والتأخير	142
2-1-2- تقديم الخبر على المبتدأ	144
2-3-تقديم المفعول به على الفاعل	144
2-1-2-1- الانحراف البسيط	144
2-1-2-2- الانحراف المركب	145
2-1-3- تقديم الجار والمجرور	146
2-1-4- تقديم الحال	147
3-أسلوب الجملة	147

3-1-الأساليب الخبرية	147
3-1-1-أسلوب التوكيد	147
3-1-1-1 التوكيد ب إن	148
3-1-1-2 لام الابتداء	148
3-1-1-3 التوكيد ب قد التحقيقية	149
3-1-1-4 التوكيد باللام + قد + الفعل	150
3-1-1-5 التوكيد ب ما + قد + الفعل	150
3-1-1-6 التوكيد ناسخ + اسم (الاسم ضمير مستتر)	151
3-1-1-7 قد + ناسخ + اسم + جملة	152
3-1-1-8 نون التوكيد الثقيلة	153
3-1-1-9 حرف السين + الفعل	153
3-1-2- أسلوب النفي	154
3-1-2-1 النفي بلم	155
3-1-2-2 النفي ب ما	155
3-1-2-3 النفي ب إلا (الحصر)	156
3-1-2-4 النفي الضمني	157
3-1-3-أسلوب الشرط	158
3-1-3-1 الشرط ب إذا	158
3-1-3-2 الشرط ب إن	158
3-1-3-3 الشرط ب لو	159
3-1-3-4 الشرط ب لولا	160
3-2-الأساليب الإنشائية	162
3-2-1-أسلوب الاستفهام	162
3-2-1-1 الاستفهام بجملة اسمية	163
3-2-1-2 كيف + الجملة الفعلية	163

3-2-1-3 الاستفهام ب كم + الجملة الاسمية	164
3-2-1-4 الاستفهام ب كم + الجملة الفعلية	164
3-2-1-5 الاستفهام ب من	164
3-2-1-6 الاستفهام بالهمزة	165
3-2-1-7 الاستفهام بالهمزة + جملة اسمية	165
3-2-1-8 الاستفهام بالهمزة + جملة فعلية فعلها مضارع	166
3-2-1-9 الاستفهام بأي	167
3-2-2-أسلوب الأمر	168
3-2-3-أسلوب النداء	170
3-2-3-1 حرف النداء يا + منادى	170
3-2-3-2 ياء المنادى + نكرة مقصودة	171
3-2-3-3 الياء المحذوفة + المنادى	172
3-2-3-4 وا الندبة + المنادى	173
3-2-4-أسلوب النهي	174
ثانيا : أسلوبية التنـاص	176
4-1- التناص الديني	176
4-1-1-التناص مع القرآن الكريم	176
4-1-2-التناص مع الحديث النبوي الشريف	179
4-2- التناص الأدبي	180
4-2-1-التناص مع الشعر العربي	180
4-2-2-التناص مع الحكم	185
4-2-3-التناص مع الأمثال	186
4-3-التناص التاريخي	188
الفصل الرابع: المستوى الدلالي	
أولا: الحقول الدلالية	197

-دلالة الألفاظ على المعاني	198
1-حقل الألفاظ الخاصة بالحرب والسلاح والجيش	199
1-2- الألفاظ الدالة على الحرب	199
1-3-الألفاظ الدالة على القتال	201
1-4- الألفاظ الدالة على أسلحة الحرب	202
2- حقل الألفاظ الخاصة بالحل والترحال	204
3- حقل الألفاظ الخاصة بالأماكن	207
3-1 الألفاظ الدالة على البيوت والأديرة	211
3-2 الألفاظ الدالة على المدن	213
4-حقل الألفاظ الخاصة بالبيئة الطبيعة	215
4-1- الحقل الدلالي الأول: الألفاظ الخاصة بالطبيعة الجامدة	216
4-1-1 الألفاظ الدالة على الزمن	224
4-1-2 الألفاظ الدالة على الألوان	229
4-2- الحقل الدلالي الثاني: الألفاظ الخاصة بالطبيعة الحية	232
4-2-1- حقل الألفاظ الخاصة بالحيوان والطيور	232
4-2-1-1- الألفاظ الدالة على الحيوان	233
4-2-1-2- الألفاظ الدالة على الطيور	236
4-2-2-حقل الألفاظ الخاصة بالنباتات	238
5- حقل الألفاظ الخاصة بالطعام والشراب	240
5-1- الألفاظ الدالة على الطعام	241
5-2- الألفاظ الدالة على الشراب	242
6- حقل الألفاظ الخاصة بالحزن	247
ثانيا: الصور البلاغية في ديوان الشاعر	250
1- التشبيه	250
1-1 التشبيه المجمل	250

1-2 التشبيه البليغ	252
1-3 التشبيه المرسل	252
2- الكناية	253
3- الاستعارة	253
3-1 الاستعارة الصريحة	256
الخاتمة	265-260
ملحق: حياة الشاعر	270-267
قائمة المصادر والمراجع	285-272
فهرس الموضوعات	295-287

الملخص:

إن من مزايا تقدم النص اللغوي هو انفتاحه على المناهج التحليلية الحداثية التي أصبحت تتعامل مع النص في أشكاله الزمنية المختلفة بطرق واعية من الدراسة والتحليل وبوسائل متمكنة في اقتحام مغاليق معانيه، وإن من حقول الدراسة التي تطلب الذهاب إليها وإعادة التعامل معها تحليلا، وتفكيكا النص التراثي الذي لم يتمكن من أخذ حقه الكامل في المعالجة والدراسة، واستخلاص جواهره، وإن من المناهج الدراسية الحداثية التي ترى ضرورة تفعيلها على هذا النمط من النصوص (التراثية) هو المنهج الأسلوبي الاجرائي الذي يمثله النص بآليات متنوعة ودقيقة الهدف كالنص التراثي الذي يمثله ديوان "المنتخب النفيس" لابن خميس التلمساني الجزائري الذي تمت دراسته ومعالجته وفق متطلبات هذا المنهج.

Abstract :

One of the advantages of providing li herary lesson is its openness to the modern analytical methods that have come to deal with the text in itsvarious temporal forms in conscious ways of study and analysis, by means of the ability to break into the meanings of its meanings, and from the fields of study that seek to go to it, The modern curriculum, which sees the need to activate this type of texts (heritage) is the methodological method represented by the text in a variety of mechanisms and accurate target, such as heri tage text, which This is the Office of the national team of Ibn KhamisTlemceni Algerian, which has been studied and processed according to the requirements of this approach.

Key words : Stylistic approach, Heritage text, Mechanisms/ Ibn Khamis