وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة محمد خيضر بسكـرة

كليـة الآداب والعلوم الإنسانيـة

قسم اللغة الأدب العربي

بنية الخطاب الشعري عنـد المنداسـي التلمسانـي

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص أدب جزائري قديم

إعداد الطالبـة:

- جميلة روباش

إشراف الدكتـور:

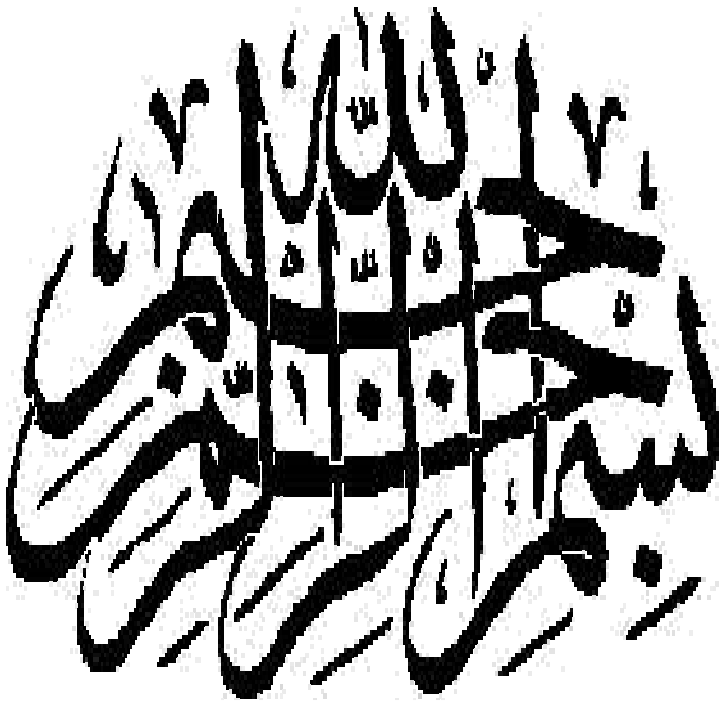
- أمحمد بن لخضر فورار

أعضاء لجنـة المناقشـة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبـة	الجامعـة	الصفـة
01	عبد الرحمان تيبرماسين	أستـاذ التعليم العالـي	بسكـرة	رئيسـا
02	أمحمد بن لخضر فورار	أستـاذ محاضـر	بسكـرة	مشرفا ومقررا
03	رابـح بومعـزة	أستـاذ محاضـر	بسكـرة	عضوا ممتحنا
04	عبد الحميد بن صخريـة	أستـاذ محاضـر	باتنـة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1428/1427 هـ

2007/2006 م



تمت بحمد الله

فهرس الموضوعات

المقدمة ..... أ - ج

المدخل 4-15

الفصل الأول: البنية الإيقاعية 16-70

أهمية الدراسة الصوتية. 18

1- تعريف الوزن. 22

2- القافية. 29

3- الصوت. 36

4- التصريع. 44

4-1- تصريع بديعي 44

4-2- تصريع عروضي 45

5- الموازنات الصوتية 45

5-1- التكرار 46

5-1-1- تكرار الكلمة 50

5-1-2- تكرار الجملة 53

5-2- التجنيس: Homonyme 54

2-2-1- الجناس التام 55

2-2-2- الجناس الناقص 57

5-3- الترصيع 60

5-3-1- ترصيع المسجوع (التام) 61

5-3-2- ترصيع غير المسجوع (الناقص أو المقطعي) 62

5-3-3- ترصيع التصريف 63

5-4- التوازي Parallé lisme 64

5-4-1- التوازي التام 65

5-4-1-1- التوازي المقطعي 66

5-4-1-2- التوازي العمودي..... 66
5-4-1-3- التوازي المزدوج..... 67
5-4-1-4- التوازي الأحادي 68
الفصل الثاني: البنية التركيبية 71-117
1 - الجملة وتصنيفها في الفكر والخطاب العربي قديماً وحديثاً 73
1-1- تعريف الجملة 73
1-1-1- عند العرب القدامى..... 73
1-1-2- عند العرب المحدثين..... 76
1-2- تصنيف الجملة في الفكر والخطاب العربي..... 77
1-2-1- تصنيفها قديماً 77
1-2-2- تصنيفها حديثا 78
2 - نظام الجملة 80
2-1- الجملة الفعلية 80
2-1-1- الجملة الفعلية البسيطة..... 81
2-1-2- الجملة الفعلية المركبة 83
2-2- الجملة الاسمية 86
2-2-1- الجملة الاسمية البسيطة..... 87
2-2-2- الجملة الاسمية المركبة..... 88
2-3- الجملة المنفية..... 90
3- الأساليب الإنشائية (الطلبية) 97
3-1- أسلوب الاستفهام 99
3-2- أسلوب الأمر 108
3-3- أسلوب النداء 112
3-4- أسلوب النهي 115
الفصل الثالث: البنية الدلالية 118-153
1- المقامات والأحوال 120

1-1- المقامـات 121
1-1-1- مقام التوبـة 121
1-1-2- مقام الصبـر 122
1-1-3- مقام الرضـا 124
1-1-4- مقام الزهـد 124
1-1-5- مقام الفقـر 125
1-1-6- مقام الذِّكـر 126
1-1-7- مقام العُزلَـة 127
1-2- الأحـــوال 128
1-2-1- حال المحبة (الحب الإلهي) 129
1-2-2- حال الخـــوف 132
1-2-3- حال الشـــوق 133
1-2-4- حال الرجـــاء 135
1-2-5- حال والطمأنينة والأنس 137
1-2-6- حال القـرب 138
1-2-7- حال المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة 139
2 - الحقـول الدلاليـة 142
2-1- حقـل الطلـل 142
2-2- حقـل الغـزل 144
2-3- حقـل الرحلـة 147
2-4- حقـل الحنيـن 149
2-5- حقـل الخمـر 151
الخاتمـة 154
فهرس المصادر والمراجع 156
فهرس الموضـوعات 164

مقدمـــــة

عبّر الشعر في لغاته المختلفة، وعبر كل الأزمان، عن معاناة الشعراء، فهو لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، بل إنه تغير مستمر، والشعر الصوفي واحد من الفنون التي ظهرت وانتشرت في العصور الإسلامية وحملت معاناة الإنسان وعبرت عن همومه وآلامه وآماله، متخذا من اللغة الإيحائية وسيلة له متجاوزا اللغة المألوفة، ومن هنا تحددت الرغبة في تناول موضوع (بنية الخطاب الشعري عند المنداسي التلمساني. دراسة أسلوبية) اعتمادا على بعض المصادر التي كانت دافعا لي للبحث في هذا الموضوع، لعل من أهمها:

دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث لأحمد درويش، وكتاب قراءات أسلوبية لمحمد عبد المطلب، وكتاب تحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري.

ومن المصادر الأساسية التي استثمرتها في الجانب التطبيقي والتي أفدتُ منها في رصد الكثير من الظواهر والخصائص الأسلوبية نجد: كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، وكتاب تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح وكتاب النظرية الشعرية لجون كوهين.

وقد اخترت هذا البحث لجملة من الأسباب أذكر من بينها:

– لقد نال أغلب تراث الوطن العربي في أقاليمه ما يستحق من الدراسة والنشر، ولكن جانباً منه في الجزائر لا يزال مطموراً وبحاجة إلى عناية ودراسة واهتمام من أبناء الوطن.

– حداثة المنهج وجدته والذي ما زال بدوره في حاجة إلى الكثير من الدراسات والبحوث التي تسهم في الكشف عن الخصائص الأسلوبية، والابتعاد عن الدراسة الإحصائية الصرفة.

– قلة الدراسات المهتمة بالخطاب الشعري على مستوى الساحة الجزائرية، والطابع الإجرائي للموضوع الذي زاد من إعجابي به.

والمنهج المقترح للدراسة، المنهج الأسلوبي الذي رأيت أنه يناسب الدراسة الشاملة التي تهدف لتتبع مختلف عناصر الخطاب الشعري الذي هو هدف البحث، وهذا المنهج يكشف

عن أهم الأنماط والبني الأسلوبية للمبدع من خلال دراسة النص من ناحية الصياغة وتأمل مكوناته الداخلية.

كما اعتمدت في دراستي على الوصف والتحليل إلى جانب التفسير والتأويل، والاستعانة بالإحصاء كخاصية أساسية لا تقبل الأحكام والمقولات الجاهزة. واتخذت من ديوان الشاعر الفصيح نموذجا للتطبيق وهو من تحقيق الدكتور رابح بونار.

وقسم البحث على ثلاثة فصول مسبوقة بمدخل تحدثنا فيه عن تحديد مصطلح إشكالية إقليمية الأدب بين دعاة التجزيئية ودعاة الشمولية وحجج كل فريق منهما، تم تطرقنا لمعايير اعتبار المنداسي جزائرياً، وأهم محطات حياته.

ثم تطرقت مباشرة إلى الفصل الأول المعنون بـ:

- **الفصل الأول: البنية الإيقاعية:**

أهمية الدراسة الصوتية: تبيان قيمة الصوت في الدراسة عند العرب القدامى والمحدثين.

الوزن: حددت فيه مفهومه اعتمادا على آراء القدماء والمحدثين من العرب، ثم تطرقت إلى عملية رصد الأوزان في الديوان، وربط أعلى نسبة التواتر بالجو النفسي للشاعر، حيث رجعت أعلى نسبة للرّمل.

القافية: التي تعتبر مكون رئيسي من مكونات البيت، فالشعر العمودي يعتمد عليها اعتمادا كبير إذ تكسبه نغمة موسيقية.

الصوت: دراسة الأصوات المجهورة، وربطها بقيمتها التعبيرية المكونة لبنيتها الدلالية.

التصريع: وما يكسبه من إيقاع داخلي وخارجي للقصيدة.

الموازنات الصوتية: وهي مجموعة من المكونات الصوتية تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب الشعري، وأولها التكرار وتقديمه على بقية العناصر الأخرى كونه عنصراً رئيسياً يوجد في بقية الموازنات يقوم على صفة الترديد، ثم تطرقت للحديث عن التجنيس بأنواعه، ثم الترصيع، والتوازي، ولما هذه الموازنات من خلق للموسيقى الداخلية.

- **الفصل الثاني: البنية التركيبية:**

فاخترت أهم الظواهر التركيبية التي ميزت شعره، كاستعماله للجمل الفعلية بنوعيها، والجمل الاسمية كذلك وتبيان خصائصها التركيبية والدلالية باعتماد السياق، وتوضيح لوظائفها ومعانيها.

الأساليب الإنشائية: فقد أكثر الشاعر من استعمال أسلوب الاستفهام، راسما عبره علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا، إضافة لباقي الأساليب الأخرى من أمر ونداء ونهي.

- **الفصل الثالث: البنية الدلالية:**

تطرقنا فيها للمقامات والأحوال التي جاءت بارزة في ديوان المنداسي، الحقول الدلالية: كحقل الطلل والغزل والحنين والخمر والرحلة وقد أسهمت في تأكيد الوحدة الدلالية في شعره وإيصال المعاني الصوفية.

الخاتمة: وفيها يتم تقديم النتائج التي تحصل عليها البحث، ثم قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث، وفهرس الموضوعات، فمن خلال مسيرتي في إنجاز هذا البحث لم يسلم كغيره من البحوث من بعض الصعوبات لكن المساعدة التي وجدتها من الأستاذ المشرف، الدكتور أمحمد بن لخضر فورار ذللت كل صعب.

تحديـد مصطلـح الإقليميـة:

إن التحدث عن خصوصية الأدب العربي في منطقة من المناطق، هو الحديث عن خصائص نتاجه الأدبي المختلف عن نتاج مناطق أخرى، ويعتبر مصطلح الإقليمية من المصطلحات الحديثة، إلا إن تطبيقاته عرفها نقادنا منذ القديم، وإن لم يفردوا لها أبوابا خاصة وإنما جاءت متفرقة في كتبهم نجد ابن سلام الجمحي (تـ 231 هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء) قسم الشعراء حسب العصور فمنهم الجاهلي، والإسلامي، والمخضرم، والأموي، والعباسي، وبين تأثير كل عصر في لغة قصائدهم[1]، وهناك من قسمهم حسب الأقاليم والمناطق كالثعالبي (تـ 429هـ) في كتابه (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر)، حيث أفرد قسمًا لشعراء مصر والمغرب[2]، وبالطريقة نفسها أتخذ العماد الأصفهاني (تـ 597هـ) في كتابه (خريدة القصر وجريدة العصر)، عدة تراجم لشعراء المغرب[3]، ونجد ابن بسام (تـ 542هـ) في كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) الذي خصص من خلاله أندلس وأدبائها المقام الأول[4]، على باقي المناطق الأخرى أما حازم القرطاجي فأراد أن يربط بين الأديب وبيئته واعتبره ابن عصره متأثراً بما يجري حوله مؤثرا فيه وفي نتجاته.

حاول بعض نقادنا المحدثون، تطبيق نظرية الإقليمية على الأدب العربي وتمييز نتاج كل إقليم عن آخر على نحو ما فعل أمين خولي في كتابه (في الأدب المصري)، وعلى نحو ما فعل احمد أمين في تحقيقه لكتاب خريدة القصر للعماد، محاولا استجلاء خصائص شعراء إقليم مصر[5]، وما نجده عند عبد الله كنون في كتاب الموسوم (النبوغ المغربي في الأدب العربي) الذي حدد منطقة المغرب الأقصى بالدراسة[6]، ودراسات أخرى كدراسة محمد بن

---

(1) انظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تحقيق. محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة. 1974. ص 19.

(2) انظر: الثعالبي. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق.محمد محي الدين عبد الحميد.دار الفكر. بيروت.ج1.ط2. 1973. ص 32.

(3) انظر: العماد الأصفهاني. خريدة القصر وجريدة العصر. تحقيق المرزوقي والجيلاني. تونس. 1966. ص 179.

(4) انظر: أبو الحسن ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق إحسان عباس. دار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ط1. 1979. ج1. ص 25.

(5) انظر:عبد العزيز بنوي. محاضرات في الشعر المغربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1983. ص 8.

(6) انظر: عبد الله كنون. البنوع المغربي. مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان. ط3. 1975. ص 4.

تاويت في كتابه المعنون (الأدب المغربي) ودراسة محمد بن شقرون (مظاهر الثقافة المغربية)[1].

لقد اختلف النقاد المحدثون بن مؤيد لنظرية الإقليمية وبين معارض لها، ولكل فريق حججه ومبرراته، وهذا ما يتبين من خلال الآتي:

- إشكالية الإقليميـــة فـــــي الأدب:

إن كان شغل النقاد الشاغل في الإنتاج الأدبي، الشعر وفنونه وأغراضه ومعانيه، حيث لم يعد يتبادر إلى ذهن أحدهم عند ذكر الأدب، إلا ذلك القول من الإبداع الموزون المقفى[2]، وأسباب هيمنة الشعر على باقي الأنواع الأخرى كثيرة، لعل من أهمها خصوصية اللغة وانزياحها ونصاعة الفن وكثافة جماليته، ونبرة الإيقاع والإنشاد، وتداوله تراثيا، بوصفه شاهد نحو ومثال بلاغة أو نموذج مدح أو فخر أو حكمه، حتى قيل عنه إنه ديوان العرب[3]، وما أبيح الشاعر من فسح كثيرة كالضرورات الشعرية، وقبول الفخر والإدعاء وعلى خلاف ذلك ما سوى الشعر فالناثر محاسب على دقيق القول.

استيفاء للخصوصية التي يمعن البعض في استبعاد قيامها، رغبة في التلاحم العربي، ونفورا من التجزئة الإقليمية. واعتراضات هذا الفريق[4]، قائمة على أساس أن هذه النظرية نشأت وازدهرت في عصر كثرت فيه الكشوف العلمية فأراد مؤرخو الأدب أن يطبقوا ما وجدوه في هذه العوالم على عالم الإنسان إلا أن الفرد بإرادته حاول التخلص من سيطرة الطبيعة ليتمكن من السيطرة عليها، فاستطاع الانتقال من بيئة إلى أخرى والتخلص من الخرافات والأساطير، إضافة إلى أنه لا توجد خصوصية بين المناطق والأقاليم العربية بسبب تشابه المناطق الجغرافية وعوامل الطبيعة الخارجية، فنجد ذلك التشابه في العمران الذي يعكس التأثير والتأثر بين الحضارات والثقافات العربية منذ القديم إلى الفتح الإسلامي الذي وحد اللغة، فالحديث عن الإقليمية ينطبق على الغرب بسبب اختلاف لغاتهم واختلاف أمزجتهم وإن رجعت لأصول واحدة فالشاعر العربي مهما كانت بيئته فهو متأثر بفحول

---

(1) انظر: طاهر توات. رسائل المغرب العربي في القرنين السابع والثامن هجري. ديوان المطبوعات الجامعية. 1993. ص 57.

(2) انظر: ابن فرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. د ت. ص 51.

(3) انظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف. القاهرة. ط8. 1974. ص 146.

(4) انظر: عبد العزيز بنوي. محاضرات في الشعر المغربي القديم. ص 14.

الشعر العربي على مرِّ العصور فأولئك الذين يتبنون تلك الاعتراضات يرون أن نظرية الإقليمية لا تصلح منهجا لدراسة الأدب المغربي الإسلامي إلا بعد العصر الحديث، ووجوب النظر لأدب هذه المنطقة على أنه جزء من الأدب العربي عامة.[1]

هذه الطائفة من النقاد الذين يتحفظون على مثل هذه الدراسة الإقليمية للأدب، وتبرز تحفظها بالخوف من التجزيئية وتعميق العزلة وتكريس الفوارق بين آداب الأمة الواحدة، وهم أولئك دُعاة التوحد والاندماج والنظر إلى الأدب العربي على أنه منتج لغة واحدة وهم واحد وقضية واحدة كما أسهمت في صناعته مناهج دراسية واحدة، وظروف سياسية متجانسة فدعوى الخصوصية عندهم في ظل هذه الظروف نزوع إقليمي وتشيع لا قيمة له، وهو ظن أردى كثيرا من الدراسات المهمة وأعاق في ظهورها وفي مسيرتها.

وهناك فريق قبل الطرح على أي شكل، ومن خلال أي منهج نقدي يحلو لهم من بعد تفحصه وسماع حيثياته وإستبانة الدعوى، وبعد استكمال متطلبات الحكم يقولون رأيهم ويقومون النتائج والأمر عند أولئك من اليسر والاتساع، بحيث يظفر الباحثون عن وحدة الأدب قديمة وحديثة بما يؤيد مذهبهم، وكأني بالمنصفين المدركين يقولون لهؤلاء وأولئك: افعلوا ولا حرج وحيث يتخذ الدارسون منهج الإقليمية في الدرس الأدبي، أو منهج الخصوصيات لا يزكون أنفسهم ابتداء ولكنهم يودون أن تتاح لهم فرصة القول لتبرير تصرفهم.

ويودون لو أنَّ المعارضين قرؤوهم، وسبروا أغوار مقاصدهم وحيثيات أدعائهم، وحينئذ يكون الحكم القائم على سماع الدعوى، واستكمال وثائقها، إذ الدرس على تلك الشاكلة خطوة في طريق التوحد والاندماج وليس من أجل العزلة أو المباهاة أو الإدعاء.

إن التجزيئية أو الإقليمية أمر يفرض نفسه وما علينا من يأس حين نرصد الواقع الإقليمي في مجال الأدب وغيره ونحاول التخطي به على الأشمل، فالأدب أنشأته بيئات مختلفة وأقاليم سياسية متمايزة، وبهذا يكون الأدب في أي إقليم من الأقاليم متميز، لأنه أصداء واقع مغاير ومفرز ثقافة ذات بعد معرفي مباين ومنتج ظروف لها ملامحها وخصوصياتها، تكون له تبعا لذلك ملامحه التي لا تفصله عن سياقه الأعم، وإنما تحفظ له مؤثراته.

---

[1] انظر: المرجع السابق. ص 14.

إن علاقـــة الأدب ببيئتـــه الخاصـــة والعامـــة والأعـــم تشـــبه علاقـــة الأســـلوب بمنتجه[1]، تنسل من دوائر ثلاث هي: الدائرة الأخص، وهي دائرة المنتج، والدائرة العامة، وهـي دائـرة المجتمـع المحـيط بـالمنتج والـدائرة الأعـم وهـي دائـرة الأمـة المحيطـة بالمجتمع.

ومن الممكن أن يكون لكل دائرة طرف من الخصوصيات التي يمكن لنا أن نطلق عليها: الأخص، والعام، والأعم، وما الأسلوب الذي هو الرجل كما يقال*؟ إلا مجموعة حروف المعاني، والكلمات، والجمل، والعبارات، ولكل منها خصوصيات صوتية في ذاتها وبعد تآلفها وبنائها، لتكون في النهاية أسلوبا له مجموع تلك الخصوصيات إذ نضرب المثل بالأسلوب ونجعله بمثابة الأدب الأعم ويكون لجزئياته خصوصيات وله في مجموع هذه الجزئيات خصوصيات أعم، وهكذا الأدب في إقليم معين في سياق الأدب الأعم، وإذ يكون من حق الدارسين والمؤرخين والنقاد أن يتناولوا ظاهرة في النص أو جزئية من بنائه أو شكله في سبيل الوصول إلى أعماقه عبر مجسمات جزئية، فإننا في تلك المحاولة نلقي بأدواتها، ونمارس الحفريات في جزء من الأدب العربي، لننظر إلى أبعاده واهتماماته وصوره وملامحه وخصائص منتجاته، ولما كان الأدب في نهايته نصا غير خالص، فإنه في النهاية قبضات من أطيان نصوصية لا تكاد تبينها إلا من خلال مناظير استثنائية.

وإذ نحن نخضع أدب إقليم ما لتشريح ونجس جسمه ونجوس من خلاله لنقف على ما يمكن تسميته بالخصائص والسمات، متحرية بالدقة العلمية ما أمكن، والخصوصية التي نجتهد في استجلائها قد تكون قائمة بمقادير متفاوتة في الآداب العربية الأخرى، ولا استبعد أن عدداً من الدارسين قد تعقبوها ورصدوها ابتداءً أو في سياقات أخرى، وما من أدب قديم أو حديث إلا وله خصوصية، تقل، أو تكثر، بحسب العوامل والمؤثرات الحسية والمعنوية، وبحسب العزلة والاندماج وضوابطهما.

وإذا نقر بتفاوت البيئات ولا نختلف بشأن شيء من ذلك فإنه يلزم التصديق بتأثيرها، وذلك كله لا يمنع في نهاية الأمر من التوحد والتجانس بين مفردات أدب الأمة الواحدة،

---

(1) انظر: صلاح فضل. علم الأسلوب. مبادئه. وإجراءاته. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط2. 1985. ص 38.

*** المقولة ليكون. انظر: عبد الرحمن حجازي. الخطاب السياسي في شعر الفاطمي. دراسة أسلوبية. المجلس الأعلى للثقافة. 2005. ص 127.**

فالنقاد الأوائل لاحظوا شيئا من ذلك، وضربوا الأمثال بشأن تأثير الصحراء والبداوة، وفرقوا بين شعراء الحواضر والبوادي وقالوا عن بعض الشعراء: تبدى فخشن شعره، وقالوا عن آخرين: تحضروا فرق شعرهم ولاَنَ[1]، فالفرق واضح بين الشعر الأندلسي والشعر الصحراوي على سبيل المثال.

فالشعراء والكتاب أبناء بيئاتهم العامة أو الخاصة الشاملة أو المحدودة، إن الانشغال بالإقليمية ليس حائلا دون النظر في الشمولية، فما يعانيه أدب إقليم ما، من إهمال وتهميش بحجة تجانس الأدب العربي ووحدة الأمة، والاحتفاء بغيره من آداب اللغة العربية، بحيث وصل ببعضها حد التخمة، فكم هو الفرق بين الأثرة والإيثار فقد استأثرت آداب اللغة العربية في بعض الدول بالمشاهد الثقافية، وظل الأدب العربي في بعضها الآخر خارج متن الاهتمام، الأمر الذي غيبه عن المشهد الأدبي لولا جهود بعض الدارسين التي لم تلتفت للمخذلين.*

والاهتمام الإقليمي بأدب ما متخطيا المشهد الثقافي العربي لتتم من بعد شمولية الدرس متصورا إن الشمولية في الدرس الأدبي لا تتم إلا من خلال استكمال الجزيئات والرحيل بها إلى المشهد الثقافي، فالأمة العربية مجموعة من الأقاليم المهضومة داخل بوتقة الشمول ومهمة أبناء الإقليم استكمال الدراسة عن أقاليمهم فهم الأدرى ببواطنها وعليهم بعد ذلك التقدم بها للاندماج في الكيان الأشمل كيان الأمة العربية.

والمتحفظون على الدرس الإقليمي يغضون الطرف عن الدرس الفردي، فالشاعر أو الناشر يشمله الناقد أو أكثر بدراسة معمقة وهذا الاستلال من سياق المنظومة البشرية كالاستلال من سياق المنظومة الإقليمية، وهم كذلك يغضون الطرف عن إفراد ظاهرة أو نوع أدبي بالدرس ويحاسبون على إفراد الأقاليم وهم كذلك يغضون الطرف عن تناول أدب إقليم من كل أطرافه وإشاعته بوصفه قائما مقام البقية ويؤاخذون آخرين حتى إن مثل هذا الأدب الوصي المحظوظ لا تفقده في أي مشهد وأضرب لهؤلاء المتحفظين مثلا بالأدب (المصري) وبأدبائه حيث يملؤون الرحب ويكادون يستأثرون بالمشهد الأدبي، وما أحد نقم على مثل ذلك، ونحن نود أن يكون لآداب الدول العربية بعض ما لهذا الأدب، وهل يكون حضور الأدب الجزائري والليبي والخليجي بمثل حضور الأدب المصري.

---

[1] انظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص 48.

*** كما نجد في الأدب الجزائري جهود كل من: أبو القاسم سعد الله في موسعته حول تاريخ الجزائر الثقافي.**

فكـم نلاقـي مـن خـداع العنـاوين بإدعـاء الشـمول ممـا لا تـدرس إلا إقليمـا أو مـدة محصورة المكان محدودة الزمان، وإن جاءت العناوين شاملة، وكم نقرأ عنوانا مثل الأدب العربي يستهل به الدارس عنوان بحثه فلا نجده يتحدث إلا عن أدب إقليم أو عن جزء منه، وحين نتحدث عن الخصوصية ونلتمسها في أدب إقليمي أو عند أديب عربي، تتوقع معترضا أو أكثر على هذه الرؤية من باب التحفظ على التجزيئية أو سعياً وراء الحيلولة دون تكريس الإقليمية، فإننا نضمن أولئك على حرص دعاة الإقليمية على الوحدة، وأنهم أكبر تفهما لتماثل وحدة الهموم والقضايا والمشارب الثقافية.

ويكاد هم الاندماج يصل ذروته عند الصائرين إلى مصطلح الكتابة ليحققوا الاندماج الكلي والدرس الأدبي لا يمكن أخذه بوصفه وحدة واحدة، إذ هو بهذا التصور يقف عند العموميات والتسطيح وإشكالية الدرس عندنا التوسع والتعميم فالأدب حين يكون ظاهرة جمالية إمتاعية نفعية، فإنه مجموع من الفنون والأشخاص التي تشكل البيئات الفكرية والجغرافية الخاصة والعامة، وما لم نستعمل المجسات لكل هذه الأنواع مجزأة تظل دراستنا هامشية فالعمق يبدأ من الجزء، والكليات مجموعة لبنات جزئية، ولا تترتب على التجزيئتين الذين يتخذون ذلك طريقا إلى الكليات ولا يريدون من التجزيئية تكريسها للمباهاة والإدعاء والتطاول وما على الآخذين بالجزيئات من بأس متى استشعروا المآل الكلي المتمثل في وحدة الأمة واندماجها، فالوادي منشؤه قطرات المطر، ونحن هنا نزحف باتجاه المجرى العام، الذي تندمج فيه الأمة، وتشكل وحدة متجانسة، ولكن هذه الرغبة وذلك التجانس لا يمنع من انفراد كل إقليم عربي بمؤثرات يصطبغ بها هذا الإقليم بل يصطبغ بها الأديب أيضا.

- إشكاليــة الأدب الجزائـــري القديـــم:

ما سبق من القول عبارة عن تمهيدات وتوطئات في معالجة مثل هذا الموضوع، ومشروعية القول فيه، وحديثنا عن ظاهرة الخصوصية يستدعي التأكيد بأن الأدب العربي في الجزائر ليس بدعا في سياق الآداب العربية فهو أدب هيئت له ظروفه وعوامله، ثم أخذ طريقه للتآخي والاندماج مع بقية الآداب العربية، فعندما نتكلم عن الأدب العربي القديم في الجزائر، يجدر بنا طرح عدة تساؤلات، ووجوب الإجابة عنها[1]: هل وجد فعلا أدب قديم في الجزائر؟ وبأي لسان كان؟ وما مدى كميته وجودته؟.

إن البيئات التي أنتجت هذا الأدب متعددة، ولها خصوصيتها، وأهم هذه البيئات، البيئة العلمية والسياسية والجغرافية، فالمتتبع لتاريخ الأدب القديم يعلم أن القيروان كانت أول المدن التي أسسها، الفاتحون،[2] لتكون قاعدة لهم لاستكمال فتوحاتهم، إلا أن هؤلاء الوافدين الجدد واجهوا مقاومة من طرف السكان الأصليين، البربر، بإيعاز من الرومان[3].

وما إن تمكن المسلمون من فرض سيطرتهم على هاته الربوع حتى شاعت لغة القرآن، ووجدت قبولا من طرف البربر وباعتبار الجزائر جزء لا يتجزأ من المغرب العربي فقد عاشت نفس ظروفه مع الفاتحين الجدد، من مقاومة بربر الجزائر لهم، وتقبلهم لهذا الدين في الأخير واحتضانه والذود عنه.

ينطلق تاريخ الجزائر القديم من تأسيس الدولة الرستمية التي يرتبط بعض الشعر والنثر عنها بحكامها الذين كانوا شعراء وكتاب[4] من أمثال أفلح بن عبد الوهاب وابنه محمد.*

هذه الدولة التي اتخذت اللغة العربية لسانا رسميا لها رغم فارسية حكامها، ومذهبهم الخارجي، واهتمام حكامها بالنشاط التعليمي في البداية من تلقين للفقه وتحفيظ للقرآن الكريم،

---

(1) انظر: عبد المالك مرتاض. الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجذور. دار هومة للطباعة والنشر. الجزائر. 2001. ص 6.

(2) انظر: المرجع نفسه. ص 27.

(3) انظر:عبد الرحمن بن خلدون: كتاب العبر. ديوان المبتدأ والخبر في أيام العجم والعرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر. دار الكتاب. بيروت. 1989. ج3. ص 17.

(4) انظر: عبد المالك مرتاض. الأدب الجزائري القديم. ص 9.

*** من أفلح بن عبد الوهاب. الحاكم الثاني لدولة الرستمية خلفا لوالده المؤسس عبد الرحمن بن رستم تولى رئاسة من (190هـ-240هـ) وخلفه من بعده ابنه محمد. وعرف بالشعر والخطابة.**

وتأويل للحديث مما ساعد في انتشار اللغة العربية إضافة إلى عدة عوامل أخرى منها: هجرة بعض الفرق الإسلامية إلى بلاد المغرب، والرحلات العلمية للمشرق والتي كان لها الأثر البالغ في نقل تجارب المشارقة باعتبارهم ذوي السبق واهتمام حكام الدولة الرستمية بإنشاء المكتبات كالمعصومة مثلا[1]، التي ينقل لنا التاريخ أنها كانت زاخرة بأنواع الكتب، هذا هو التأثير البيئة العلمية وما أفرزته، فإن للبيئة السياسية الأثر البالغ في نشوء الآداب بصفة عامة وازدهارها أو ضعفها فكان لعامل الفتن والحروب الذي أدى لعدم استقرار الدولة الرستمية منذ نشوئها الدور الكبير في ازدهار الشعر باعتباره اللسان المعبر عن تلك المحن، زيادة على مذهبهم الخارجي القائم على الجدال والحوار فاتخذوا من الأدب الأداة المدافعة عن أفكارهم[2]، أما البيئة الجغرافية فكان لها تأثير تمثل في دور الإمارات المجاورة للإمارة الرستمية في دفع الشعراء للتنافس في قول الشعر من خلال مدح حكامها[3].

ومجمل القول أن الشعر المغربي القديم والجزائري قد واكب أحداث عصره سواء كانت في شكل فتن أو ثورات داخلية أو تقلبات تشهر زوال دولة وقيام أخرى، ولم يكن الشعر المغربي الجزائري إذن بمعزل عن الشعر العربي العام، وإنما كان فرعاً من فروعه أو رافدا من روافده، بحكم الانتماء إلى لغة واحدة وتراث واحد هو الشعر العربي والفكر العربي، وبحكم تأثير العواصم الأدبية على سائر الأقاليم فتأثر الشعراء المغاربة، والجزائريين ببعض فحول الشعر العربي فعمدوا إلى التقليد في الأساليب والمعاني والأوزان والقوافي، وهذا في بداية القرون الأولى، فتقليد المغاربة للمشارقة كان من المسلمات إلا أن ومع بداية الاتصال الوثيق بالمشرق في العصر الأموي بدأ يغلب على المغاربة مذهب أهل الصنعة، وخلال حكم المرابطين والموحدين. وعند توسع رقعة الإمبراطورية الموحدية [4]، تغير حال الإبداع لدى المغاربة، فما اعترى الأدب والشعر خاصة في بداياته من ضعف وتسطيح إلا أنها عوارض وقتية زالت بزوال أسبابها وبمرور الزمن وبعد مرحلة التقليد للمشارفة حاول المغاربة والجزائريون خاصة خلق شخصية مستقلة لها خصوصياتها التي فرضتها عبر القرون حتى وصلت إلى مرحلة النضج والإبداع والتأثير.

---

[1] انظر: عبد المالك مرتاض. الأدب الجزائري القديم. 32 وما بعدها.

[2] انظر: المرجع السابق. ص 43.

[3] انظر: عمر بن قنية. الأدب المغربي العربي قديما. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1994. ص 4.

[4] انظر: الطاهر توات. أدب الرسائل في المغرب العربي. ص 72. 73 وما بعدها.

- الشاعر المنداسي ومعايير الحكـــم على كونـــه جزائـريّاً:

إن تحدثنا عن أدباء هذا الإقليم وطبقنا عليهم معايير الانتماء له أو لغيره، فلابد أن يكون معيار الولادة هو الأساس الأول للانطلاق في هذا الأمر، لأن كل من ولد في الجزائر أو عاش فيها ردحا من الزمن ثم هاجر فهو جزائري لا محالة[1]، وهناك من يطبق معايير أخرى في انتماء الأديب وإنتاجه لإقليم ما، كما نجد ذلك عند ابن رشيق المسيلي المولد، إلا أنه مشهور بمكان الدراسة والإنتاج فلقب بالقيرواني.[2]

وبهذا يكون الشاعر محل دراستنا جزائرياً، بتطبيق معيار الولادة، فهو أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي الأصل التلمساني دارا ومنشأ عاش في تلمسان في القرن الحادي عشر الهجري ثم هاجر للمغرب، فتاريخ الولادة مجهول[3]، وإسم أبيه الفاطم عبد الله المنداسي نسبة إلى منداس وهي أرض معروفة شرقي نهر مينا بالمغرب الأوسط[4]، درس علوم اللغة والشعر والكلام نبغ في قول الشعر الفصيح والعامي، فهاجر إلى المغرب فاراً من حكم الأتراك وظلمهم في مدينته بعد أن هجاهم واتصل بالحكام العلويين وعاش تحت كنفهم بسلجماسة ونال حظوة ومكانة لدى الرشيد العلوي وابنه مولاي إسماعيل*، ومن تلاميذ المنداسي الشاعر الشهير أحمد بن تركي[5]، والمنداسي مجهول تاريخ الوفاة وإن كانت أغلب المصادر[6] تنقل سنة وفاته بـ 1088هـ الموافقة لـ 1617م، بسلجماسة.

عاش المنداسي في العهد العثماني، الذي اتسم بانتشار ظاهرة التصوف على جميع مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والروحية، فالأوضاع السياسية للبلاد كانت مضطربة وخريطتها السياسية لم تكن واضحة المعالم والحدود، وظلت الذهنية مرتبطة بالسلطة الروحية المتمثلة في مشائخ الصوفية أكثر ما كانت مرتبطة بسلطة معينة تجمع القبائل والمدن

---

(1) انظر: رابح بونار. المغرب العربي تاريخه وثقافته. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. د ت. ص 19.

(2) انظر: عبد الملك مرتاض. الأدب الجزائري القديم. ص 24.

(3) انظر: المنداسي. ديوان (فصيح). مقدمة. رابح بونار. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. 1976. ص 5.

(4) انظر: المنداسي. العقيقة. ترجمة الجنرال فوربيقي. طبع بمطبعة بيير فونتانة. وشركاته في الجزائر. 1319هـ-1901م. ص 2. 3.

*** مولاي إسماعيل: أحد أمراء الدولة العلوية في المغرب الأقصى.**

(5) المنداسي. ديوان. مقدمة محمد بكوشة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1968. ص 3.

(6) المنداسي العقيقة. ترجمة الجنرال آل فوربيقي. ص 2.

المشتتة فضلا عن سلطة الزيانيين بتلمسان[1]، فالوجود الرسمي العثماني بدا منذ بداية القرن العاشر الهجري فأصبحت الجزائر تابعة للخلافة العثمانية.[2]

لعبت الصوفية دورا كبيرا في الوجود العثماني، ففي تلمسان مثلا عاصمة الغرب الجزائري الثقافية كان يغذي السلطة الروحية كثيرون من أشهرهم: عائلة ابن مرزوق، وتلاميذه[3]، إضافة إلى نشاط الشيخ ابن يوسف*، ومساهمته في انتشار الطريقة الشاذلية**، وأسست بمدينة تلمسان الكثير من الزوايا***.

لقد شجّع العثمانيون رجال التصوف وأهل الطرق الصوفية، وشاركوا مشاركة فعالة في انتشار الخرافة والطرقية، والإيمان العميق بالأولياء وذلك بانحيازهم بادئ الأمر إلى رجال الدين والتصوف ثم مشاركتهم بسخاء في بناء الأضرحة والمزارات والقباب[4].

وبذلك وجد التصوف الجوّ الملائم للانتشار والشيوع بين العامة والخاصة فلا نجد عالما من الأعلام غير منتسب لطريقة معينة أو لشيخ معين، ولقد نتج عن هذا التقارب بين الصوفية والسلطة العثمانية نتاجا ثقافيا غزيرا مشوبا في أغلبية بالتصوف والتفكير الباطني المعتمد عن المجاهدة وتصفية النفس بالزهد والتحلي للتجلي.

---

(1) انظر: أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1981. ج1. ص 131. 133.

(2) انظر: المرجع نفسه. ص 131.

(3) انظر: أبو عبد الله محمد ابن مريم البنيان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان. تحقيق. محمد بن أبي شنب. المطبعة الثعالبة. الجزائر. 1908. ص 74.

*** ابن يوسف: هو أحمد بن يوسف الراشدي الدار والنسب. كان قطب زمانه سميت طريقته باليوسفية دفين مليانة. المتوفي 928هـ.**

**** الشاذلية: نسبة للقطب أبو الحسن الشاذلي الذي ولد بغمارة بالمغرب عام 593هـ شيخ الطريقة الشاذلية. وشاذلة قرية بتونس نتوفي رحمه اله سنة 656هـ**

***** كزاوية عائلة ابن عبد الحبار الفجيجي وكرزاز.**

(4) انظر: محمد الحفناوي تعريف الخلف برجال السلف. مؤسسة الرسالة. بيروت. لبنان. ط2. 1985. ج2. ص 103. 104.

فـلا نجـد نتاجـا يعـود لتلـك الفتـرة إلا وهـو مشـبع بالتصـوف باعتبـار أن المؤسسـات التعليميـة كانـت غالبـا الزوايـا، فمدينـة تلمسـان وحدها كـان بهـا مـا يزيـد عن ثلاثين زاويـة[1]، تحتوي كل زاوية على مكتبة ثرية ساعدت على نشر الثقافة الدينية في أوساط المترددين على مشائخها، فكان جل المتصوفة متعلمين، بل مؤلفين وإن كانت دوافع التأليف عندهم قائمة على أساس غيبي أو خدمة لطريقة أو حباً لأولياء الله، ورجاءً لكراماتهم ورضاهم، وظهر ذلك بخاصة في الشعر الصوفي فعندما يجد المتصوفة بعض القدرة على صياغة الشعر ونظمه.

وتعتبر قصائد المنداسي في ديوانه صورة صادقة لما يسود العصر العثماني من اعتقاد راسخ بالأولياء وبكراماتهم، والتوسل بهم ورجاء بركتهم وجعلهم وسائط بينهم وبين من ترجى شفاعته.

ولقد جعل متصوفة العصر العثماني القصيدة الصوفية وبخاصة منها المدائح النبوية من أقدس المقدسات التي ينظر فيها منشؤها إلى النبي عليه الصلاة والسلام نظرة روحية خالصة فكانت هذه القصائد الأكثر إنشاء وإنشادا في ذلك العهد، ثم تأتي بعض الأغراض الأخرى التي لها صلة بالتصوف كالوقوف على الأطلال والغزل والرحلة والتي لا تخلو من النفحات الروحية والصوفية.

وقصائد المنداسي تميزت بالطول وعبرت عن روح العصر فتأثر بالحياة السياسية في ذلك الوقت ومثلها في شعره، فالأدب متأثر بغيره والأدباء مؤثرون ومتأثرون.

---

[1] انظر: أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي. 1. 264.

الفصل الأول: البنية الإيقاعية

أهمية الدراسة الصوتيــة.

1- تعريف الـوزن.
2- القافيـــــــة.
3- الصـــــــوت.
4- التصـــــريع.
4-1- تصريع بديعــي
4-2- تصريــع عروضــي
5- الموازنات الصوتيــة:
5-1- التكــرار
5-1-1- *تكــرار الكلمــة*
5-1-2- *تكــرار الجملــة*
5-2- التجنيس: Homonyme
5-2-1- *الجناس التـــام*
5-2-2- *الجناس الناقص*
5-3- الترصيـــع
5-3-1- *ترصيع المسجوع (التام)*
5-3-2- *ترصيع غير المسجوع (الناقص أو المقطعي)*
5-3-3- *ترصيع التصـــــريف*
5-4- التــوازي Parallé lisme
5-4-1- *التوازي التـــــــام*
5-4-1-1- التوازي المقطعـي
5-4-1-2- التوازي العمـودي
5-4-1-3- التوازي المـزدوج
5-4-1-4- التوازي الأحـادي

الفصل الثانـي: البنية التركيبية

1 - الجملة وتصنيفهـا في الفكـر والخطـاب العربـي قديمــاً وحديثــاً
1-1- تعـــريف الجملـــة

1-1-1- *عند العرب القدامى*
1-1-2- *عند العرب المحدثين*
2-1- تصنيف الجملة في الفكر والخطاب العربي:
1-2-1- *تصنيفها قديماً*
1-2-2- *تصنيفها حديثا*
2 - نظام الجملة
2-1- الجملة الفعلية
2-1-1- *الجملة الفعلية البسيطة*
2-1-2- *الجملة الفعلية المركبة*
2-2- الجملة الاسمية
2-2-1- *الجملة الاسمية البسيطة*
2-2-2- *الجملة الاسمية المركبة*
2-3- الجملة المنفية
3- الأساليب الإنشائية (الطلبية)
3-1- أسلوب الاستفهام
3-2- أسلوب الأمر
3-3- أسلوب النداء
3-4- أسلوب النهي

الفصل الثالث: البنية الدلالية

1- المقامات والأحوال
1-1- المقامات
1-1-1- *مقام التوبة*
1-1-2- *مقام الصبر*
1-1-3- *مقام الرضا*
1-1-4- *مقام الزهد*
1-1-5- *مقام الفقر*
1-1-6- *مقام الذِّكر*
1-1-7- *مقام العُزلَة*
1-2- الأحوال

1-2-1- *حال المحبة (الحب الإلهي)*
1-2-2- *حـــال الخـــــــــوف*
1-2-3- *حـــال الشـــــــــوق*
1-2-4- *حـال الرجـــــــــاء*
1-2-5- *حـال والطمأنينـة والأنس*
1-2-6- *حـال القـــــــــرب*
1-2-7- *حـال المحاضرة والمكاشفة والمشاهـدة*

2 - الحقـــــــول الدلاليـــــة

2-1- حقـــل الطلـــل
2-2- حقـــل الغـــزل
2-3- حقـــل الرحلـــة
2-4- حقـــل الحنيـــن
2-5- حقـــل الخمـــر

مدخـــــل

- **إشكاليـــــــــــــــة الإقليميـــــــــــــة في الأدب.**
- **إشكالية الأدب الجزائـــــــــــري القديـــــــــــــم .**
- **الشاعر المنداسي ومعايير الحكم على كونه جزائري.**

تسهم البنية الإيقاعية في العمل الأدبي إسهاما كبيرا، ويظهر ذلك من خلال العلاقة القائمة بين إيقاع اللفظ ومعناه أو دلالته، حيث إن الأثر الذي تتركه الألفاظ مفردة أو مجتمعة في الأسماع لا يقف عند التأثير الصوتي البحت، وإنما يتجاوزه إلى توضيح المعنى وإفهام المتلقي بما تثيره من انفعال لديه، فينجذب إلى العمل الأدبي و«تتم عملية استعمال طاقة النص وفهم مغزاه من خلال إدراكنا لتلك الاستخدامات الفنية، وإدراكنا لرموز البناء ومنظومته وأيضا من خلال رصد الوظائف الجمالية للأصوات والألفاظ».[1]

ومن هنا تظهر أهمية المستوى الإيقاعي في دراسة النص الأدبي، ذلك «أن أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المظهر الأول للأحداث اللغوية، وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير».[2]

وأنه «لا يتم الفهم العميق والدقيق للفن إلا من خلال تعاليم لغته الفنية ووسائله الجمالية، وما دام وعاء الأدب ومادته هما الأصوات والألفاظ، فأي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما أي عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي».[3]

وعليه فاعتبار النص الأدبي ذلك البناء الكبير الذي لا يمكن الفصل بين أركانه، بداية من أصغر وحدة وهي الصوت وصولا إلى أكبر وحدة وهي النص، تأتي الدراسة الصوتية كمرحلة أولى وأساسية لدراسة النص، فهي ذات أهمية لم يغفلها نقادنا لا قديما ولا حديثا ويتضح هذا من خلال الآتي:

---

(1) أحمد صالح ضالع. الأسلوبية الصوتية. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة. 2002. ص 20.

(2) كمال محمد بشر. الأصوات العربية. مكتبة الشباب. 1987 . ص 184.

(3) محمد صالح ضالع. الأسلوبية الصوتية. 20.

• أهمية الدراسة الصوتية:

إن الصوت في العمل الشعري ليس عنصرا ثانويا، بل يشكل جوهر العمل ومن دونه لا تكتمل أدبيته، وهذا العمل هو سلسلة من الأصوات لها قيمة إيقاعية لا تقل أهمية عن قيمتها الدلالية.

إن هذه الحقيقة لم تكن غائبة عن أذهان النقاد العرب القدمى، فكان من أوائل من تطرق لمسالة العلاقة بين الصوت والدلالة الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث قال: "صرّ الجندب صريرا وصرّ الباب يصرّ، وكل صوت شبه ذلك فهو صرير، إذا امتد فكان فيه تحفيف وترجيع في إعادة ضوعف كقولك صرصر الأخطب صرصرة".[1]

وهذا ما ذهب إليه سبويه من إدراكه التام بأهمية الدراسة الصوتية في الكشف عن الظواهر اللغوية وبخاصة ظاهرة الإدغام، وربط الصوت بالدلالة من خلال تبيانه أن المصادر التي على وزن فعلان تدل أصواتها على معناها، وتغير معناها من موضع لآخر حيث يقول: "ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حيث تضاربت المعاني قولك: النزوان والنقران والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتَحرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللمعان لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل هذا اللهبان والوهجان لأنه تحرك الحَر وتَثوره فإنما هو بمنزلة الغليان".[2]

ومن الخطوات المتقدمة ما أدركه ابن جني للوظيفة الدلالية لبعض الأصوات من خلال جرسها الموسيقي أو صفاتها حيث يقول: "إنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، يعدلونها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره، من ذلك قولهم، خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوها من المأكل والرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس حذو المسموع

---

[1] الأزهري. تهذيب اللغة. تحقيق. أحمد عبد العليم البردوني. مراجعة علي البخاري. الدار المصرية لتأليف والترجمة. باب الصاد والراء. ج12. ص106.

[2] سيبويه. الكتاب. المطبعة الأميرية. بولاق. ط1. سنة 1317هـ. ج3. ص 218.

الأصوات مع محسوس الأحداث.[1]

ويرى أيضا أنه يبني الدلالة "وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيح الحمار ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونزيب الضبي ونحو ذلك، ثم تولدت اللغات عن ذلك فيما بعد، وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل...".[2]

ويبين الجاحظ أهمية الدراسة الصوتية في النص الأدبي حيث قال "والصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً، ولا منشورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان".[3]

ولا يقف عند الجانب التنظيري بل تبعه بجانب تطبيقي من خلال أخذه لنماذج من النصوص الأدبية كالخطابة والرسائل.

كما تعرض الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى قضية علاقة الصوت بالمعنى، وحتى وإن مال المعنى عن الحرف فيقول "والمتعلل يمثل ما ذكرت من أنه إنما يكون تلاؤم الحروف معجزا بعد أن يكون اللفظ دالا، لأن مراعاة التعادل وإنما يصعب إذا احتيج ذلك مع مراعاة المعاني، –فإذا تأملت– يذهب إلى شيء ظريف هو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ".[4]

لم يغفل فلاسفتنا القدامى أهمية الدراسة الصوتية، فأكدوا على علاقة الصوت بالدلالة ونجد ابن سينا في رسالته يربط الصوت بالحالة الشعورية، وفخر الدين الرازي في كتابه الفراسة الذي أكد علاقة الصوت بالجانب النفسي حيث قال: "من كان صوته غليظا جهيرا فهو مكَّار، ومن كان كلامه سريعا فهو عجول قليل الفهم، ومن كان كلامه عاليا سريعا فهو

---

(1) ابن جني. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. المكتبة العالمية. دار الكتب المصرية. القاهرة. 1955م. ج2. ص 157.158.

(2) المصدر نفسه. ص 146.

(3) الجاحظ أبو عثمان عمرو ين بحر. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. تقديم عبد الحكيم راضي. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. 2003. ج1. ص79.

(4) الإمام عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد التنجي. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. ص 97.

غضوب سيئ الخلق، ومن كان كلامه مخففا فبالضد، ومن كان في صوته غنَّة فإنه حسود مضمر الشر" [1]، فهو بهذا يمهد للعلاقة بين اللغة وعلم النفس.

فعناية نقادنا القدامى وفلاسفتنا بالدلالة الصوتية تدل قطعا على أهمية الدراسة الصوتية للنص الأدبي، ولم تقل عناية اللغويين العرب المحدثين بالصوت اللغوي وأبعاده الدلالية والتركيبية والأدبية عن جهود أسلافهم، إلا أن الوسائل الحديثة أتاحت لهم نتائج أفضل، زيادة على تأثرهم بالدراسات اللغوية الأوروبية.[2]

وكانت بداية هذه الجهود في النصف الأول من القرن التاسع عشر، إلا أنها لم تكن دراسات معمقة وأشار الشدياق لعلاقة الصوت بالمعنى "فمن خصائص حرف الحاء السعة والإنبساط نحو البراح والأبطح ... ومن خصائص حرف الدال اللين والنعومة والفضاضة نحو الفهرد والأملود"[3]، فاهتم بالحرف المفرد ودلالته بالسياق الكلي. ويواصل جرجي زيدان الحديث في هذا المستوى للصوت اللغوي، فيجد في الحرف الزائد عن الحرفين الأصليين في الكلمة ما يؤدي إلى تنوع المعنى الأصلي فيقول: "والزيادة –أي الحرف الزائد عن الأصل– ربما تنوعته تنويعا طفيفا مثله: قطر وقطب وقطف وقطم وقطل جميعا تتضمن معنى القطع إلا أن كل واحدة منها استعملت لتنوع من تنوعاته".[4]

ويواصل اهتمام نقادنا بالدلالة الصوتية للحرف المفرد بعيدا عن السياق ونجد هنا محاولات كل من مرمرجي الدومينكي التي تدور حول الأصول الثنائية للكلمة العربية ومحاولات العلايلي وغيره[5]، إلا أن العقاد قرن بين الحرف ودلالته المتغيرة بتغير موقعه في الكلمة فيقول عن حرف الحاء: "فالحكاية الصوتية في الدلالة على السعة حين يلفظ الفم بكلمات الارتياح، السماح، الفلاح، النجاح، الفصاحة، المرح، الصفح، الفتح، ... ما جرى مجراها في دلالة نطقه على الراحة ... ولكن يجوز أن يكون بها مقصودا به عند وضع

---

(1) فخر الدين الرازي. كتاب الفراسة. تحقيق يوسف مراد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982. ص 161.

(2) انظر:

(3) أحمد فارس الشدياق. الساق على الساق فما هو الترياق. المكتبة التجارية. مطبعة الفنون الوطنية القاهرة. د ت. ج1. ص1. 2.

(4) جرجي زيدان. الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية. مراجعة. مراد كامل. دار الهلال. د ت. ص 99. 101.

(5) انظر: مراد عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص. نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط1. 2002. ص 19.

الكلمات الأولى، أن تتبع الحركة التي تناقض معنى السعة لتدل على الحجز والتقيد، فإن الجيم الساكنة بعد الحاء، أشبه شيء بعلامة الإلغاء التي توضع على صورة الرجل الماشي على قدميه ليستفيد منها أن المشي ممنوع في هذا المكان، وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء في اسم الحبس فإنها تنفي السعة بعد الإشارة في أول الكلمة".[1]

وقد تأثرت الدراسات العربية بتطور الدراسات الغربية[2]، وظهرت الكثير من المؤلفات التي تبرز جهود أكاديميين حاولوا تطبيقها على الشعر والقصة والمسرحية، فكان لكل من محمد عوني عبد الرؤوف و سعد مصلوح وكريم حسام الدين وأحمد كشك ومحمد العبد، جهود وضحت أهمية الدراسة الصوتية في العمل الأدبي، وإن ركزت على الجانب اللغوي باعتبار المهتمين بها لغويين*، إلا أن الدراسات النقدية لا تزال قليلة حسب اطلاعي وإن اهتمت بالدراسة الصوتية كبنية معزولة عن أبنية النص الأخرى.

ومن خلال دراستنا هذه نحاول وضع أيدينا على ظواهر صوتية ولغوية تساعدنا على فهم أعمق واكتشاف أوسع للغتنا الجميلة، فهذه الأنواع الخمسة: الوزن، القافية، الصوت، التصريع، التوازنات الصوتية، إمكانيات لغوية يستغلها الشعراء في اللغات لتجسيد الصورة المطلوب تخيلها أو استدعائها في الذهن، فيكسر الشاعر مبدأ الاعتباطية في اللغة وتلغي الشعرية اعتباطية الوحدة اللغوية وهذا مما يدل على العلاقة المتداخلة بين الشكل والمضمون وانصهار اللفظ والمعنى معا واتحادهما داخل النص الشعري.

وهناك مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر في نسق موحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي واللغوي، نبدأها بالوزن، ثم القافية، فالصوت، ثم التصريع، وأخيرا التوازنات الصوتية بما تحويه من تكرار وتجنيس وترصيع وتوازٍ.

---

(1) عباس محمود العقاد. أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. دار المعارف. القاهرة. 1963. ص 44. 45.

(2) انظر: مراد عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص. ص 21.

*** انظر: سعد مصلوح. الأسلوب. دراسة لغوية إحصائية. دار البحوث العلمية. الكويت. ط1. 1980.**

1- تعريف الـــوزن:

الوزن في النقد العربي القديم عنصر مهم في تكوين القصيدة، ولا يمكن الاستغناء عنه، وهذا ما عبَّر عنه معظم النقاد القدامى، حيث جاء تعريفه عند ابن رشيق المسيلي القيرواني "الوزن أعظم حدِّ الشِّعر وأولاها به خصوصية أو هو مشتمل على القافية، جالب لها ضرورة، ألا تختلف القافية فيكون ذلك عبء في التقفية لا في الوزن".[1]

فالوزن يحمل معنى التناسب والتجانس الذي تحدثه الأجزاء الوزنية المكررة حيث ورد تعريفه عند حازم القرطاجني "الوزن بأن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" [2]

وإما يعرَّف بأجزائه المكونة له وهذا ما ذهب إليه السكاكي على أن "الشعر إذن هو القول الموزون وزنا عن تعمد وتسمى قافية لمكان التناسب وهي أنها تتبع نظم البيت مأخوذ من قفوت أثره ... الميل في هذه الأقوال إلى قول الخليل".[3]

يكون بهذا السكاكي لم يأت بالجديد وإنما تبنى رأي الخليل فيما يخص قضية الوزن والقافية.

تأثر نقادنا المحدثون بالمناهج الغربية، وخاصة الدراسات الإيقاعية إلا أنهم لم ينحرفوا عن نهج أسلافهم، فجاء تعريف شكري عياد للوزن على "أنه حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطا لهذا النظام".[4]

فشبه شكري عياد بين حركة الكون وحركة الأوزان في عملية تكرارها حركة وسكون على نحو منتظم، وهناك يربط الوزن بالمقدار كتعريف محمد مندور بأنها "كم التفاعيل، يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية *Isomé trique* كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرها، أو متجاوبة *Symétrique* كما هو الحال في الطويل والبسيط والمديد إذ نرى

---

(1) أبو الحسن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق. عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية. بيروت. ط1. 2001. ج1. ص 121.

(2) حازم القرطاجي. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار العرب الإسلامي. بيروت. ط1. 1981. ص. 263.

(3) أبو يعقوب بن يوسف بن أبي محمد بن السكاكي. مفتاح العلوم. مطبعة الجلي وأولاده. ط1. 1937م. ص 245.

(4) شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. مشروع لدراسة علمية. القاهرة. ص 61.

التفعيلة الأولى مساوية للثالثة والثانية مساوية للرابعة" [1]، فهنا تعريفة لا يبتعد على ما صاغه القدماء في مسألة تساوي وتجانس التفعيلات.

أما بالنسبة لأوزان قصائد الديوان، فقمنا في البداية بعملية إحصائية للبحور، والجدول المثبت أسفله يرصد لنا النسبة المئوية لتوارد البحور في ديوان المنداسي:

النص الشعري	البحر	نسبة وروده	ملاحظات عامة
1- أرذاذ المزن	الرمل	%31.05	بحر الرمل من البحور ذات التمظهر الإيقاعي الموحد وجاء تاما في قصيدة (أرذاذ المزن)، طرأت عليه الزحافات الجارية في حشوه مثل الكف (فاعلاتن تصبح فاعلات) والخبن (فاعلاتن تصبح فعلاتن) وهي في اغلب أبياته ونجد من العلل الحذف (فاعلاتن تصبح فاعلن أو فعلن) وهي في عروض وضرب القصيدة.
1- كيف يسلو 2- قف بدار الحبيب	الخفيف	%25.92	هذا البحر مزدوج التفعيلة، ورد تاما، ولقد جاءت أغلب أجزاء حشوه مزاحفة زحاف الطي (مستفعلن تصبح مفتعلن). نجد علة التشعيث في ضرب فتحول فيه (فاعلاتن إلى مفعولن) (وفاعلاتن إلى فعلاتن).
1- متى أصحو	الواقر	%15.95	وهو بحر موحد التفعيلة، وقد ورد تاما، كما نجد في حشوه زحاف العصب (مفاعلتن تصبح مفاعيلن) ولقد جاءت عروضه وضربه بها علة القطف (مفاعلتن تصبح فعولن).
1- دعني عذولي	البسيط	%15.66	وهو من البحور الممزوجة، وجاءت أجزاءه تامة ومزاحفة بفعل الخبن (مستفعلن تصبح متفعلن) وعلة القطع (فاعلن تصبح فعلن) في عروضها وضربها ولهذا لزمه حرف لين قبل رويه.
1- الإعلام فيما وقع للإسلام من قبل الترك بتلمسان والجزائر	الطويل	%11.96	وهو من البحور المزدوجة التفعيلة، ورد تاما، فنجد حشو البيت يتكرر فيه زحاف القبض (فعولن تصبح فعول) أما عروضه جاء فيها الكف (مفاعلين تصبح مفاعيل) بحذف النون وورد ضربه صحيحا.

[1] المرجع السابق. ص 62.

وظف الشاعر في ديوانه خمسة بحور منها الصافية والممزوجة، وأعلى نسبة مئوية كانت لبحر الرمل في قصيدته اللامية (أرذاذ المزن)، وتعتبر من أطول قصائده، وهي من حيث بناء الشكل تنقسم إلى قسمين، فقد تعددت صورها وتباينت. ووظف فيها الشاعر عدداً من جزيئات القصيدة العربية الموروثة، صور من خلالها مشاعره وبعض جوانب معاناته إزاء حاله.

تنقسم القصيدة إلى قسمين متقابلين يجسد أحدهما صورة ما هو كائن ممثلا في الذات الصوفية من نقص وانفصال وحزن، ويجسد آخر صورة ما ينبغي أن يكون ممثلا في الذات النبوية من كمال واتصال وأنس. ويلاحق فيها الشعور بالأسى الشعور بالأمل في صورة من التقابل والمفارقة بين النقص والكمال، جاءت تفاعيل بحر الرمل لتضبط المعاني وتتحكم فيها، ولشاعرنا فكرة في تطويع البحر ليخدم مضامينه، فجاء فعل الكف وهو حذف السابع الساكن فاعلاتن، وفعل (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن، ولإعطاء تسريع للحركة الإيقاعية، فجاء بمد خفيف بعد الفاء، وهذا الاستمرار تتابع إيقاعاته لإثارة السامع حيث يقول المنداسي:[1]

1- أَرذَاذُ المزنِ منْ عَينِي نَزَلْ أم دموعُ الشوقِ إذ رقَ الغزلْ
2- أبِعينَيّ دِيمةَ وكَافـة أم شعيب للنَوَى منهَا انبزلْ
3- لا بقتْ عَينِي ولاَ أبقَى البُكَا ضَوءهَا عَن فِعلِهَا إن لَم تزلْ

فهو يصور شوقه إلى المحبوب وحنينه إليه، كما تصور حال الفرق الأول، ويبين في أبياته مدى الحسرة في صيغة تساؤل "أرذاذ المزن...؟ أم دموع الشوق ... ؟ أبعيني ديمة ...؟ أم شعيب...؟"، ويبدو قلق المنداسي في قوله:[2]

62- هَاتِ! الفجرَ قَدْ لاَحَ لنَا مِنْ شَرابِ الأُنسِ، فَالليلُ آرتحلْ
63- وَيْكَ قَلْبِي! الشَّمْسُ أضحَى نُورُهاَ صِلْ بِليلٍ ونَهَارٍ ما انفَصَلْ
64- لاَ تَبتْ مِن غَيْرِ سُكرٍ ليلـةٍ إنَّ سِرَّ الخَمرِ في عُودِ الثَّمَلْ
65- يَومُناَ الآتِي فَلا عِلْمَ لنَا بآلذِّي يُبْديهِ، فآشرَبْ عَن عَجَلْ

---

[1] **المنداسي التلمساني. الديوان (الفصيح). 31.**

[2] **المصدر نفسه. 39.**

فهنا جمع بين الغياب والاغتراب ثم الحضور في سلوكه الصوفي، وحضوره هذا قلق كونه عاشقا بقلبه صادقا في عشقه.

إلا أن الشاعر اعتمد على أوزان أخرى في نظم أبياته الشعرية، وجدنا بحر الخفيف تواتر بمعدل قصيدتين أي نسبة (25.92%) أولاهما قصيدة "كيف يسلو".[1]

1- كَيفَ يَسْلُو؟ مَن كَانَ للحُبِّ دَارَا وتَسَربَلْ أَنِينُهُ حَيْثُ دَارَا

2- أوَّلُ الأمرِ كَانَ للحبِّ جارَا فآستَوَى الحُبُّ بعدَ ذاكَ فِخارَا

3- وادّعَى أوَّلاً من الوجدِ قُرباً وتأَخَّرَ لَم يَجِد إنكَارَا

4- فَعَليهِ مِنَ السِّقامِ شُهودٌ تَقْتَضِي عَنْ أُمورِهِ الإقْرَارَا

جاءت أوزان هذا البحر ثقيلة بسبب المدود مما يؤدي إلى نوع من الرتابة يلجا الشاعر إلى التنويع كالتشعيث وهو (حذف أوَّل الوتد المجموع)، وهذا للتخفيف من الرتاية إضافة إلى فعل طيّ وهو حذف الثاني الساكن من (مستفعلن).

وللوزن علاقة وطيدة بالمعنى الذي يختلج في أنفاس المبدع، فهو "ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً، بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الإنسانية إذا كانت حالة زائدة الشدّة، وهو يتناول أقوي العواطف وأكثرها اهتزازاً".[2]

اختلفَ النقاد بين مؤيد ومعارض لوظيفة الوزن، وإن اعتبره بعض منهم مجرد إطار خارجي فإن البعض الآخر عدَّهُ ذا صلة بالمعنى، ولكل رأي أدلته المشتملة على الكثير من الصحة، ولأن الشاعر لديه من القدرة على تطويع أوزان البحر بما يخدم تجربته الشعرية وما يلائم خلجاته النفسية.

وجاء بناء هذه القصيدة في جزء واحد من وحدة الموضوع، عكس ما نجده في لاميته السابقة، هذا البناء الذي استرسل فيه استرسالاً على وتيرة واحدة، وعاطفة واحدة ووحدة المحبوب الذي لا نجد فيه إلا صورة الأنا الذات المحبة وبعض ملامح الهُو، الذات المحبوبة التي تظهر في صورة المرأة المتحجبة.

وفي هذه الأبيات يتكثف فيض واحد من العاطفة التي تبني عن حب عميق كما تبنى بالصد القوي، والهجر الطويل، والفقد المتواصل، وهي تلخص الحب الصوفي كلّه "فالشاعر

---

[1] **المصدر السابق. 53.**

[2] **يوسف حسين بكار. بناء القصيدة في النقد العربي القديم. دار الأندلس. بيروت. ط2. 1982. ص 106.**

الصوفي يعتقد أن المحبة الإلهية هي قوام العالم أو المركز الدائرة ولباب الوجود أو خطاب كن فيكون، هي محبة أزلية قديمة مترهة من العلل مجردة من حدود الزمان والمكان" [1]، وثاني قصيدة نظمت على وزن الخفيف قوله:[2]

1- قِفْ بِدَارِ الحبيبَ نَبكِ الطُّلولاَ قد رَكضناَ بالأمْسِ فِيهَا خُيُولاً
2- هذِهِ الدَّارُ مَا بِهَا مِن أَنِيسٍ جَرَّتِ الرّامِسَاتُ فيهَا ذُيُولاً
3- أينَ تِلْكَ القِبَابُ مِنهَا اللّواتِي عُهِدَتْ للنُّفُوسِ فِيها ظَلاًّ ظليلاً
4- أَينَ أَرْبَابَهَا لَدَى الزَّمَنِ الغَضِ وَمَن كَانَ بالشُّؤُونِ كَفِيلاً

ويبقى سير الإيقاع بطيئاً، وما نسجله أيضا أنها جاءت مزاحفة بفعل (الطيّ)، إنها وقفة تأمل ويكاد على ما مضى، متذكر العهد القديم، وهو يقارن بين وجودين، الوجود الأول، حيث التآلف والتآنس تحت رحمة الحق والقرب منه، ثم الوجود الثاني بعد الهبوط إلى عالم الأبدان حيث الافتراق والاغتراب، وبين العالمين تقف الذات الصوفية وقفة تأمل فتختلط عليها المعرفة الفطرية بالتأملية، بحيث يحيل حاضر الأطلال على جدب المعرفة القلبية ويحيل ماضيها على غناها.

وبعد الخفيف يأتي بحر الوافر، والوافر من البحور التي تتميز بالتدفق والانسياب، ذلك لما تحدثه أجزاؤه الإيقاعية من انسجام يسهم في استمرارية النغم الموسيقي "لأن أفضل ما يتميز به وزن البحر الوافر هو تلك الوفرة الإيقاعية الظّاهرة لذائق لذاذةً وجمالية الأوزان الشعرية إلى درجة أن تغلب عليه غنائية ظاهرة تستدعيها تلك المدود القائمة في أساس قاعدته التفعيلية، وأفضل ما يكون منسجما مع التعبير، وحكاية الأحوال" [3]، والقصيدة التي نظمت على وزن الوافر (متى أصحو).[4]

1- مَتَىَ أَصْحَو للزّمانِ ولِي شُؤونٌ مُعطَّلَةٌ وقَد عَرَضَ المَنُونُ
2- أرُومُ مِنَ الحَبِيبِ وَصَالَ يَومٍ وَلم يَسْمَحْ بِهِ الزَّمنُ الخَؤُونُ

---

(1) عثمان حشلاف. الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر. فترة الاستقلال. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 2000. ص 45.

(2) المنداسي. ديوان. ص 45.

(3) العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن تركيب لغة الشعر. دار الأديب للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2005. ص 53 .54.

(4) المنداسي. ديوان. ص 59.

3- تضعضَعَ للنوى جندُ اصطباري وحَلَ بمهجتِي الدَّاءُ الدفينُ
4- يبيتُ القلبُ في سجنِ التأسِي تُقلبهُ على الجمرِ الشُّجونُ
5- ومعينُ الشَّوقِ مُنتظرٌ لوقتٍ وقَد غُلِّقتْ مِنَ الدَّينِ الرُّهُونُ

حملت هذه الأبيات معاني عميقة، تعبر عن الحزن ومأساة الإنسان الوجودية الباحث عن الحقيقة المطلقة، فاتسمت بالشجون، ونجد من الزِّحافات التي مست القصيدة فعل (العصب) وتسكين الخامس المتحرك (مُفَاعَلَتُنْ) لإعطاء ثقل أكبر للوزن ليتلاءم مع حالة الشجون والحزن. ويوجد كسر عروضي في البيت الثالث -وقد يرجع سبب ذلك إلى طمس بعض الكلمات وإعادة ترميم هذه الأبيات من طرف المحققين- ونجد قصيدة (دعني عذولي) نظمت على بحر البسيط، يقول فيها:[1]

1- دَعْنِي عَذُولِي فَإِنَّ القَلبَ مَسطُورُ لِمَا عَلَيَّ مِنَ الهِجْرانِ مَسْطُورُ
2- مَالِي أرَى العَينَ لاَ تَهْمِي مَدامِعُهَا والوَصفُ فِي عِصمَةِ التَّسوِيفِ مَحجُورُ
3- فَمَا الحَياةُ ؟ وحَبلَ المَرءِ مُنفَصِمٌ ومَا النَّجَاةُ؟ وَقَلبُ الأَمنِ مَكسُورُ
4- كَأَنَّ يَومَ النوَى والعيسُ وَاقفةٌ بَينَ الخِيامِ وللجِمالِ تَسمِيرُ

جاءت الأبيات على الإيقاع البسيط "بالنظر إلى انبنائه على الثنائية التكرارية (مستفعلن فاعلن×4) يضفي على أنساقه التعبيرية حسّ الائتلاف والاختلاف، فينتج وفق ذلك المؤدّي التوقيعي ضرب من التجاذب المشاكل لتجاذب البنيات الضدية وقيمها الانفعالية العاملة على تفعيل الأحاسيس".[2]

وقد ناسب بحر البسيط مضمون القصيدة التي ترسم بجزئياتها نوعا من التقابل بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، وهو نوع من المفارقة بين (النقص والكمال)، فتنقسم القصيدة إلى جزئين يمثل الجزء الأول منها صورة الذات الصوفية المحبة مقيدة بنقصها، ويمثل الجزء الثاني منها الذات النبوية المتحررة بكمال الذات المطلقة، وقبل انتهاء الجزء الثاني تظهر الذات الصوفية من جديد في صورة توسلية امتداداً للجزء الأول.

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 67.

[2] العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعري. ص48.

وتتسم هذه الأبيات أو القصيدة في مجملها بالثقل بسبب حروف المد (الواو) ولكسر هذه الرتابة وتسريع الإيقاع جاء الوزن مزاحفا بالخبن (حذف الثاني جزء ساكن) مُتَفْعِلُنْ ونجد علة القطع فَعِلُنْ ولهذا لزمه حرف لين قبل رَوِيِّه، فتدفق إيقاعه وانسجم مع حركة السؤال عن الحياة وكيفية النجاة، فالإيقاع العروضي يكون متماشيا مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة الشعرية.

وآخر البحور تواترا كان بحر الطويل الذي نظم عليه قصيدتين الأولى (إليكم بدور الناس)، والثانية (الإعلام فيما وقع للإسلام من قبل الترك بتلمسان والجزائر) ونأخذ منها قوله:[1]

1- وأكبرُ شَيء أفسدّتهُ أَكفُهم تلمسَانَ عين الغربِ علمًا وإيمانًا
2- وكانَت لَهُم لَمَا أرادُوا فَسادًا أراذُل منْهَا كَالبَطارِق أعوانًا
3- فَمنهُم قرينُ السُوءِ مُفتي بِلادهم تودُّ العبادُ التُركُ كانُوا ولا كانَا
4- فَقُل لابنِ زاغُو للضِلالِ أيمةً تَدبَر لحَاكَ الله مَا قَالَ مولانَا

لقد اختار الشاعر الإيقاع العروضي الذي يناسب حالته فكما يقول إبراهيم أنيس "إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصيب فيه أشجانه وما ينفس عن حزنه وجزعه".[2]

إذن هذه المقطوعة نظمت على أوزان طويلة تناسب حال اليأس والجزع من فقدان مدينة تلمسان وما حدث فيها من خراب على أيدي الأتراك.

وخلاصة القول: إن للزحافات والعلل دوراً هاماً في الحركة النفسية والإيقاعية للشاعر، فهي تجعله ينقص من التفعلية حركة، أو ساكنا، أو حركة وساكنا، أو يضيف إليها وهذا يؤدي إلى بطء أو تسريع الإيقاع، وأن الزحاف الجائز عروضيًا يعمل على اختصار الزمن، لأن الزحاف هو: "كل تغيير يتناول ثواني الأسباب بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ولذلك علاقة بالانفعالات التي يظهر أثرها بالزحاف أكثر من العلة".[3]

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 87 . 88.

[2] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. دار القلم. بيروت. لبنان. ط4. 1972. ص 178.

[3] حسن الغرفي. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا الشرق. ط1. د.ت. ص 123.

2 - القافيـــــــــة:

إن القافية من العناصر الشكلية للشعر الأكثر ظهوراً بعد الوزن، لأنها تمثل الجانب الموسيقي البارز. وتعرف لغة بأنها: "مأخوذة من قفا يقفو (تبع الأثر) إذ تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها، وقافية كل شيء آخره".[1]

اهتم النقاد القدماء بدراسة القافية دراسة معيارية، فحددوا مكانتها في النص الشعري، وهناك من وضعها في منزلة الوزن، إذ لا يتصور وجود شعر بلا قافية، وعلى الشاعر أن يجد مجموعة من الكلمات، الكلمة التي ستغلق البيت بالقافية، وبذلك يفقد الشاعر حريته ومن هؤلاء ابن رشيق الذي جعل من القافية قاعدة عامة في الشعر يجب الالتزام بها، ولا يمكن التخلي عنها فقال: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية".[2]

أما المعنى الاصطلاحي للقافية فقد اختلف الدارسون القدامى والمحدثون في تحديدها فيعرفها الخليل بقوله: "هي من آخر بيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[3]، فاختلفوا في تحديد مفهومها حيث تتراوح ما بين الحرف و آخر حرف في البيت. ومعظم الدراسات أخذت بقول الخليل أي من آخر حرف البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبلها. [4]

أما صاحب المنهاج فيجعل "القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنها جعلت بمنزلة من يعالجه عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى، والتي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبه مناطها".[5]

فالقافية هي ذلك الصوت الذي يتكرر في أواخر الأبيات ويحدث بتكراره نغما موسيقيا، هذا ما ذهب إليه الدارسون المحدثون من أمثال إبراهيم أنيس الذي يقول: "ليست

---

(1) ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. 1997. مادة (قفا).

(2) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر. 1: 135.

(3) المصدر نفسه. ص 135.

(4) انظر: هاشم صالح مناع. الشافي في العروض والقوافي. دار الفكر العربي. بيروت. 1993. ص 247.

(5) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. 251.

القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يُكِّون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص بالوزن، فالقافية مبنية على أساس التكرار الصوتي الذي يحدثه حرف الروي فيسمع القارئ بذلك النغم".[1]

كما تتبع النقاد القدامى ما يلحق القافية من حروف وحركات فحددوها بستة من كل نوع، أوضحوا ما يجتمع منها وما لا يجوز اجتماعه يقول ابن رشيق حرف القافية هي: الروي والردف والتأسيس والوصل والخروج والدخيل. [2]

وللقافية عدة تقسيمات فهي حسب حرف الروي وحركته إما مطلقة وإما مقيدة، وحسب الصوامت والحركات فمنها المترادفة*، والمتواترة**، والمتداركة***، والمتراكبة****، والمتكاوسة*****.

تعد القافية عنصرا مهما في عملية الإبداع، فالشاعر ينتقي القافية الموحدة، لكونها ظاهرة ثابتة في القصيدة كلها، وتقوم بدور إيقاعي يعتمد على التجانس الصوتي، كما إن لها أثرا دلاليا متميزا في النص، لأنه لا يمكن النظر إليها على أنها مجرد أصوات تتكرر في أواخر الاشطر فهي تمثل "قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا لا تمثل خاتمة البيت كما تبدو وذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين".[3]

والذي يهمنا هو القافية الموحدة في القصيدة باعتبار قصائد الديوان المدروس عمودية، ولأن القافية "الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة".[4]

---

(1) إبراهيم أنس. موسيقى الشعر. 105.

(2) انظر: محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري. إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي. د ت. د ط. ص 58.

*** المترادفة: (/00): هي عبارة عن اجتماع ساكنين في آخر القافية.**

**** المتواترة: (/0/0): هي عبارة عن حرف متحرك بين حرفين ساكنين.**

***** المتداركة: (/0//0): هي عبارة عن توالي حرفين متحركين بين ساكنين.**

****** المتراكبة: (/0///0): هي عبارة عن توالي ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين.**

******* المتكاوسة: (/0////0): هي عبارة عن أربعة حروف متحركة بين ساكنين.**

(3) محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية. 1981. ص 25.

(4) محمد حماسة عبد اللطيف. اللغة وبناء الشعر. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 2001.ص 218.

ومنه جاء المنداسي بنمط واحد من القافية من بداية القصيدة إلى نهايتها، إلا أنها تنوعت من حيث الصوامت والحركات بين المتواترة والمتداركة.

ومن القوافي المتواترة (//0/0) والتي جاءت أغلب قوافي قصائده على شاكلتها، وظف المنداسي القافية "الغنية بكمية أصواتها المتوائمة، التي تستطيع أن تعطي ثراءا نغميا إلى حد الامتلاء"[1]، والتي يحاكي فيها الإيقاع أو المسموع المفهوم كما نجد ذلك في رائيته، والتي نظمت على وزن البسيط، يقول فيها:[2]

1- دَعْنِي عَذُولِي فَإنَّ القَلبَ مَسطُورُ لِمَا عَلَيَّ مِنَ الهِجْرَانِ مسطُورُ

2- مَالِي أَرَى العَينَ، لاَ تَهْمِي مَدَامِعُهَا والوصْفُ في عِصْمَةِ التَّسْوِيفِ مَحْجُورُ

3- فمَا الحياةُ؟ وحبلُ المَرءِ مُنفَصمٌ ومَا النَّجاةُ؟ وقَلبُ الأَمنِ مَكسُورُ

9- يَا عَاذِلِي لَو رَأَيْتَ العِيسَ فِي وِلهٍ وللدَّلِيلِ أَمَامَ الرَّكبِ تَكْبِيرُ

10- بِكُلِّ محنيةِ خُضرٍ بَلاثُقِهَا تَدعُو الركابَ وسَعي القَومِ مشكُورُ

11- ما كُنتَ تَعذلُ فِي المَحبوبِ عاشِقَةً وقَلبهُ كَأَكَافِ الرَّحلِ مَهْجُورُ

فقافية هذه القصيدة كما هو واضح من حرف رويها*، هي (الراء) المطلقة المشبعة بحرف لين هو الواو، الذي يسميه أهل العروض: (وصلا أو خروجا)** وهو ملتزم في كامل القافية، التزم الشاعر قبل حروف الروي مباشرة (ردفا)*** يكون تارة واوا وهو الأغلب الأعم في هذه القصيدة، إذ بلغ تكراره إحدى وثلاثين مرة (31)، وقد سوغ العروضيون وردوهما معا في قصيدة واحدة على اعتبار أن الياء والواو من الممكن أن تتبادلا بخلاف الألف[3]، التي إذا وردت في قصيدة فلابد من لزومها دون أن تتبادل الموقع مع الحرفين

---

(1) رجاء عيد. التجديد الموسيقي. منشأة المعارف بالإسكندرية. 1987. ص152.

(2) المنداسي. ديوان. ص 67 . 68.

*** الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. فتنسب إليه.**

**** الوصل والخروج: فالوصل حرف يجئ بعد الراوى. والخروج: هو إشباع الضمة واوا أو الكسرة ياءا أو الفتحة ألفا.**

***** الردف: ما يسبق حرف الروي من مد: ألف، أو واو، أو ياء.**

(3) انظر: رجاء عيد. التجديد الموسيقي. 140.

اللينين السابقين، بوصف الألف "أوضح في السمع من حروف المد الاخرى، ولأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول".[4]

نجد أن إيقاع قافية المنداسي ثقيلا، لاحتوائها صوتين طويلين في آن معاً حيث التزم المنداسي بتكرار واوين أحياناً، أو ياء وواو أحياناً أخرى، ولأن النطق بالألف أكثر وضوحا وامتداداً زمنياً من النطق بالواو أو الياء، ومع ذلك فإن هذا الفرق الطفيف الذي قد يرجع نصيب منه إلى طريقة الإنشاد لا يمنع من القول: إن المنداسي تعمد إغناء قافيته، باعتبارها تمثل عنصر الإثارة الإيقاعي الأكثر بروزا في القصيدة بتكرار أكبر قدر ممكن من الأصوات المتجانسة، ومن أجل مد زمن القافية، لينسجم مع شعوره بالقلق الحزين في رائيته عمد إلى تثقيل إيقاعها، وهذا لبثّ مشاعر الفقد والهجر والفرق الروحي.

لما تشابهت قصائد المنداسي الصوفية في وحدة الشعور بالانفصام ثم الاغتراب، فقد ألفينا أغلب قوافيها متشابهة من حيث إطلاقها وتمديد أزمان صوتها، بما وفرت لها من أصوات لين طويلة ينتج عنها إيقاعات بطيئة، مثلما نقرأ ذلك في لاميته التالية التي تشبه قافيتها قافية الرائية السابقة، والتي يقول فيها.[1]

1- قِفْ بِدَارِ الحَبيبِ نَبكِ الطُّلولاَ قد رَكَضنَا بِالأمسِ فَيهَا خُيُولاً
2- هذِه الدَّارُ مَا بِهَا مِن أَنِيسٍ جَرّتِ الرَّامِسَاتُ فِيهَا ذُيُولاً
3- أَيْنَ تِلكَ القِبابُ مِنهَا اللَّواتِي عُهِدتْ للنُّفوسِ فِيهَا ظِلاًّ ظليلاً
4- أَيْنَ أربَابُهَا لَدَى الزَّمَنِ الغَضِ ومَن كَانَ بالشُؤُونِ كَفِيلاَ

فقد جعل لها اللام روياً، ولزم الألف (وصلاً أو خروجاً) والواو أو الياء وقبل الروي مباشرة (ردفا)، كما يطيل أصوات القافية ويمدد زمن النطق بها امتدادا بطيئا، مما يجعل الحركة الإيقاعية في القصيدة تتسم بالبطء، ومما زاد في ثقلها كثافة ما وظفه الشاعر من أصوات لين طويلة في مجموع أبيات اللامية تتجاوب فيما بينها تجاوبا بطيئا ينذر القارئ بالتريث والتمهل، ويبعث فيه روح التأمل والتدبر، فالإيقاع يحيل على المفهوم، ويحيل الإيقاع البطيء على التمهل، والمدلول على التأمل، يتوافق التمهل مع التأمل ويتناسب. إذ لا تأمل بلا تمهل، ولا تمهل يخلو من تأمل، وبذلك فإن إيقاع القافية الثقيل ليس إيقاعاً صرفاً يقرع

---

[4] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. 303.

[1] المنداسي. ديوان. ص 45.

الأسماع ببطئه فقط، وينتظر السامع بشوق ترجيعه من حين لآخر لمجرد المتعة الموسيقية فحسب، ولكنه إلى جانب ذلك يثير مشاعر المتلقي، لأن القافية ليست إيقاعات مجردة بل لها معاني معينة فهي الأكثر "صلة بالجانب الانفعالي للإنسان" [1]، فهي العنصر الإيقاعي الأكثر ترقبا في القصيدة كلها، لأنها الفواصل التي ينتهي بها وإليها المعنى في نهاية كل بيت.

فلامية المنداسي الآنفة الذكر بطيئة الإيقاع وهذا البطء كان ناتجا عن طبيعة المعاني التأملية والمأسوية التي تبعث على التمهل والتروي وتستدعي ما يناسبها من القوافي والأصوات، وهذا ما عبر عنه الفارابي في قوله: "إن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن"[2]، لاحظنا كل ذلك في لامية المنداسي وهذا ما نشهده في نونيته التي منها قوله:[3]

1- مَتَى أَصحُو للزَّمَانِ ولِي شُؤُونٌ مُعطَّلَةٌ وقَد عرَضَ المَنُونُ
2- أرُومُ مِنَ الحبِيبِ وِصَالَ يَومٍ ولَم يَسمَح بِهِ الزَّمَنُ الخَؤُونُ
3- تَضَعْضَعَ للنَوَى جُندُ اصطِبَارِي وحَلَّ بِمُهجَتِي الدَّاء الدَّفِينُ
4- يَبيتُ القلبُ في سِجنِ التأسِي تُقَلِبُهُ عَلى الجَمرِ الشُجونُ
5- وَمَعينُ الشَّوقِ مُنتَظِرٌ لِوَقتٍ وقَد عُلقَتْ مِنَ الدَّينِ الرُّهونُ
6- فَلِي كبدٌ عَلَى النارِ تَصلّى وشكل للنَّوَى أبداً حَزينُ
7- جُفُونِي فِي خِضَمِّ الدَّمعِ غَرقِى ولَم أَدرِ للخَلاَصِ مَتَى يَكُونُ؟

وهي في مواصفات قافيتها كاللامية (متواترة /0/0)، إلا أن روي اللام جعل الشاعر الفتح لها خروجا، وألف الإشباع وصلاً، وجعل لروي النون الضمة خروجاً وواو الإشباع وصلاً، أما الردف فهو في اللامية كما في النونية، يكون مرة واواً ومرةً ياءً وبذلك قد يكون ثقل إيقاع اللامية أكثر قليلا من ثقل إيقاع النونية، لأن "ألف الوصل أوضح في السمع، من واو الوصل، وأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول".[4]

---

[1] شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. ص 116.

[2] ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. من الكندى حتى ابن رشد. دار التنوير. بيروت. لبنان. ط1. 1983. ص 265.

[3] المنداسي. ديوان. ص 59. 60.

[4] انظر: إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر العربي. 303.

والنونية باعتبارها من الشعر الصوفي الذي يعبر عن مأساة الإنسان الوجودية، والتي ينطبق معناها على كل ذات إنسانية تراود كشف الحقيقة المطلقة، التي لا تتكشف ومن ثم ألفينا قصائد المنداسي قد طالت شجونها، وطالت معها قوافيها، فالمعنى الحزين الذي تحمله النونية هو في الوقت نفسه ذو وقع حزين فالإيقاع يتلاءم مع المدلول.

ونجد المنداسي في قصائده الصوفية قد حرص على إطلاق قوافيها وتثقيل حركة إيقاعها في الرائية كما في اللامية والنونية، وكما في رائيته مفتوحة المجرى* والتي تأخذ منها قوله:[1]

1- كَيفَ يَسْلُو؟ مَن كَانَ للحُبِّ دَارَا وتَسَربَلْ أنينُهُ حيثُ دَارَا
2- أوَّلُ الأمرِ كَانَ للحُبِّ جَارَا فآستَوَى الحُبُّ بَعدَ ذَاكَ فِخَارَا
3- وادَّعَى أوَّلاً مِنَ الوَجدِ قُربًا وتَأَخَّرَ لَم يَجِد إنكَارَا
4- فَعَليهِ مِنَ السَّقامِ شُهُودٌ تَقتضِي عَن أمورِهِ الإقرَارَا

وهي القافية الأثقل مقارنة بسابقتها باعتبار أن "ألف المد أوضح في السمع من حروف المد الأخرى، ولم يكتف المنداسي بلزوم ألف الوصل أو الخروج في قافيته فقط، بل إلى جانب ذلك جاء بردف قبل الروي مباشرة، أي إنه لزم مقطعين طويلين مفتوحين في كامل رائيته، لا مقطعاً مفتوحاً واحداً وهو بذلك قد ضاعف من ثقل قافيته هاته، ومدد زمن النطق بها أكثر من أية كلمة أخرى في البيت، باستثناء ما يشابه القافية من الكلمات مثل (دارا) و (جارا) مما جاء منها في حكم التصريع، فثقل القافية وبطء حركتها ناسب حال الصوفية المثقلة بأحزان الفقد والفصل. فمن خلال هذه القافية المطلقة المفتوحة الخروج نشعر بنوع من الاستصراخ والاستنجاد في قوافيه المفتوحة الخروج كاللامية والرائية. أكثر مما نشعر بذلك في القوافي المضمومة أو المكسورة الخروج، لأن الصياح والاستنجاد عادة ما يكون بالصوت المفتوح الممتدة أزمانه.

وهذا ما نجد عليه أيضا قصيدته الرائية التي مطلعها (إليكم بدور الناس)، ونونيته في قصيدة (الإعلام فيما وقع للإسلام من قبل الترك بتلمسان والجزائر)، والتي جعل لكل منهما قافية متوترة، والألف خروجا، إن قصيدة (الإعلام فيما وقع الإسلام) سار فيها

* **المجرى: حركة حرف الروي.**

[1] **المنداسي. ديوان. ص 53.**

على نهج رائيته في جعل الردف ألفاً ولزم مقطعين طويلين مما أدى إلى ثقلها ونأخذ قوله:[2]

1- وأَكبَرُ شَيءٍ أَفسدَتهُ أَكفُهُمُ تَلمسانَ عينُ الغَربِ عِلماً وإيمانًا

2- وكَانَت لَهم لَمَّا أَرَادُوا فَساداً آراذَلُ مِنهَا كَالبَطارِق أَعوَاناً

أما القافية المقيدة*، فإن خط لامية المنداسي منها قليل، وقد مال شاعرنا إلى القوافي المطلقة لأن: "الرويّ المتحرك، هو الكثير الشائع في الشعر العربي"[1]، أما الروي الساكن فهو: "قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز واحد بالمائة" حسب استنتاجات بعض الباحثين[2]. قد يعود ذلك لأن الشعر العربي ذو لحن شجي حزين لا تناسبه القوافي المقيدة، بقدر ما ينسجم مع القوافي المطلقة التي تساعده على الاسترسال والانطلاق لكمية الصوت المحبوس عندما نقرأ لامية المنداسي فإن أقوى صوت يسمع فيها هو صوت قافيتها المقيدة، لأنه يأتي قويا منذ الوهلة الأولى للنطق به، وكأنه قرع الطبول، وللتمثيل نأخذ قوله: [3]

2- أرذَاذُ المُزنِ مِن عَينِي نزَلْ؟ أَم دُموعُ الشَوقِ إذ رَقَ الغَزَلْ؟

3- أبِعَينِي دِيمة وكَافَـة؟ أَم شُعيبُ للنَوَى مِنهَا آنبَزَلْ؟

4- لا بَقَت عَينِي ولاَ أبقَى البُكَا ضَوءَهَا عَن فِعلِهَا إن لَم تَزلْ

وإذا عملنا أن اللام تعد: "من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[4]، "وأن كلا منها صوت مجهور"[5]، عرفنا أن توظيفها كقافية قصد إليه الشاعر قصداً من أجل رفع صوت الإيقاع في قافيته إلى أقصى ما يمكن رفعه ليتميز بذلك عن بقية الأصوات الداخلية، في حشو الأبيات من جهة وليقوم في القصيدة بوظيفة إيقاعية "منبهة ومحفزة مع ارتفاع كل موجة من موجات وحدة الشعور"[6]، وبالتالي الشعور بالانفصام، ومن ثم فإن القافية المقيدة

---

[2] المنداسي. ديوان. ص 87. 88.

*** القافية المقيدة: هي ذات الروي الساكن.**

[1] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. 289.

[2] المرجع نفسه. 289.

[3] المنداسي. ديوان. ص31. 32.

[4] إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية. ط3. 1995. ص 64.

[5] المرجع نفسه.67.

[6] شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. 133.

تقوم بوظيفة إيقاعية صرفة[7]، تثير السمع، وتحفزه على تتابع المعاني في أمواج متلاحقة، لهذا مال شاعرنا إلى القوافي المطلقة ذات الصفات اللحنية الشجية التي
توائم المفهومات الصوفية.

نجد أن جل قصائد ديوان المنداسي جاءت بقوافٍ مطلقة، وقد ألفينا أحرف اللين الطويلة ملتصقة بالقصائد ذات المشاعر الحزينة التي عملت على تثقيل حركة إيقاعها. ولجأ إلى أحرف المد في التأسس والردف، احتوت القوافي على مقطعين طويلين جعلها أكثر ثقلا وامتدادا زمنيا، فوفق الشاعر في المشاكلة بين إيقاع قوافيه الرتيب ومعاينة الحزينة.

3 - الصـــــــــوت:

تعرض النقاد العرب القدامى لقضية انسجام النص الشعري، وما ينبغي أن تكونه القصيدة، ودرسوا الوسائل التي تسهم في انسجامها، وتماسكها، ومن هذه الوسائل النظام الصوتي الذي يدخل في إطار بنية النص الشعري وسياقه العام، فالصوت مصدر صات الشيء يصوِّتُ صوتاً فهو صامت، ويعرف ابن سينا الصوت اللغوي: "أما الصوت اللغوي الذي تؤلف مادته علم الصوت فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعيه عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النطق)، وهو تمثيل للعناصر الثلاثة: فأعضاء النطق تمثل العنصر الأول والأثر السمعي المتعلق بالصوت من حيث انتقال موجاته في الهواء تمثل العنصر الثاني، أما أذن المستمع التي تتلقى تلك الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث".[1]

فهذه المميزات الفيزيائية للصوت، ومكوناته الثلاثة من عنصر باث، وآخر مستقبل، والذبذبات الصوتية المنتقلة.

سار المحدثون على ما جاء به سابقيهم، فهذا حسان تمام يعيد ما قاله ابن سينا في مفهوم الصوت: "فالصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية

---

[7] انظر: المرجع نفسه. 131.

[1] خالد سليمان. الفكر الصوتي عند ابن سينا. مجلة الآداب. ع4. 1418هـ/ 1997م. جامعة منتوري قسنطينة. ص 173.

معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي، ومركزا لاستقباله وهو الأذن".[2]

واختلف القدماء والمحدثون في تقسم الأصوات، فمنهم من قسمها على أساس التفخيم والرقة، أي حددوا مخارجها وصفاتها، إذ قسمها سيبويه إلى أصوات الحلق وهي من أقصاه (الهمزة والهاء) ومن وسطه (العين والحاء) ومن أدناه (الغين والخاء).

أما أصوات الفم فتنقسم إلى ثلاث مناطق، فالقاف والكاف لهويتان، لأن مبدأها من اللهاة، والجيم والشين والضاء شجرية، لأن مبدأهما من شجر الفم –أي مخرج الفم– والصاد والسين والزاي أسلية، لأن مبدأهما من أسلة اللسان، وهي تشق طرف اللسان، والطاء والتاء نطعية، لأن مبدأها هو نطع الغار الأعلى، والظاء والذال والثاء لثوية، لأن مبدأها اللثة، والراء واللام والنون ذلقية، لأن مبدأهما من ذلق اللسان، وهو تحديد طرفية والفاء والياء شفوية وقال مرة شفهية، لأن مبدأها من الشفة، والياء والواو والألف والهمزة هوائية في أثر واحد، لأنها هاوية في الهواء لا يتعلق بها شيء.[1]

ويقسمها ابن سينا إلى أصوات ثقيلة وحادة فهي "ذلك الذي تزداد فيه سرعة الذبذبات في الثانية الواحدة كما أن قلة عددها إشارة إلى ثقل الصوت وغلظه".[2]

قسم المحدثون الأصوات إلى مجهور ومهموس، وعرف إبراهيم أنيس الأصوات المجهورة (*Les Consonnes*) التي يهتز معها الوتران الصوتيان وهي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.[3]

والأصوات المهموسة (*Voyelles*) وهي التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع، وهي: ت، ث، ح، خ، س،

---

[2] تمام حسان. اللغة العربية ومعناها ومبناها. عالم الكتب للنشر والتوزيع. القاهرة. ط3. 1418هـ–1998م. ص 66

[1] انظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص 14. وما بعدها.

[2] خالد سليمان. الفكر الصوتي عند ابن سينا. 172.

[3] انظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. 12

ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ[4]، ونجد صوت همزة القطع الذي يعتبر لا مهموس ولا مجهور فهو خارج عن الزمن.[5]

تقسم الأصوات من حيث الشدة والرخاوة إلى الشديدة وهي التي ينحبس فيها الهواء عند مخرج كل صوت انحباسا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة ويحدث التنفس صوتا انفجاريا، والأصوات العربية التي تتصف بالشدة هي: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق.

أما الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) وهي عكس الشديدة لا ينحس فيها الهواء، و"الأصوات الرخوة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي –مرتبة حسب نسبة رخاوتها– س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، هـ، ح، خ، ع".[1]

لابد لنا من دراسة الأصوات اللغوية المتواضع عليها مفردة لكونها تفاعلا عضويا ونفسيا يهدف إلى استبطان دلالات معينة من "مخارج الأصوات وصفاتها وخصائصها وتأثرها بعضها ببعض، لأن مادة الصوت الأولى لا تحتفظ بصفاتها المنفردة أثناء التكلم نتيجة تأثير الصوت السابق في الصوت اللاحق، كما يؤثر الصوت اللاحق بالصوت السابق، فللصوت وظيفة في تغيير المعنى وتحديده وتمييزه من غيره".[2]

فالدراسة الصوتية ذات أهمية بالغة. وسبق توضيحه، وسنعرض نسبة تواتر بعض الأصوات في الديوان، فيتضح أن عدد الأصوات المجهورة يكاد يساوي عدد الأصوات المهموسة.

قد يخيل للمرء حين ينظر إلى عدد كل من المجهورات والمهموسات أن نسبتها متعادلة في الكلام، ولكن الحقيقة غير ذلك، فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في الكلام، مجهورة ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي تميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار، فالحنجرة هي أداة الصوت

---

(4) انظر: المرجع نفسه. 12.

(5) انظر: عبد القادر جليل. هندسة المقاطع الصوتية. وموسيقى الشعر العربي. رؤية لسانية حديثة. دار الصنعاء للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 1998. ص 42.

(1) إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. 23 وما بعدها.

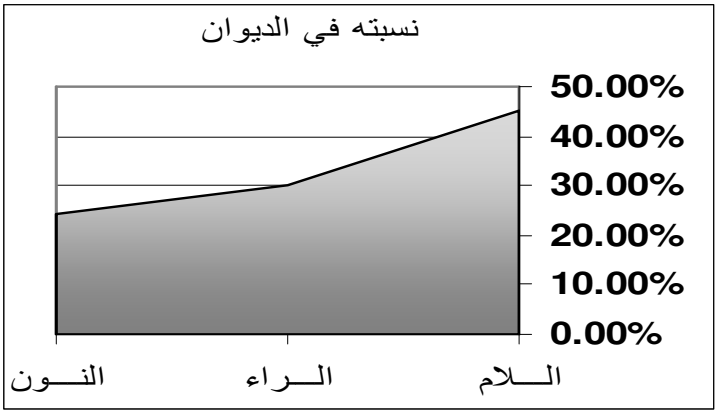
(2) عصام نور الدين. علم وظائف الأصوات اللغوية. (الفونولوجيا). دار الفكر اللساني. بيروت. 1992. ص 8.

الأساسية وما يتكون في غيرها من أصوات إنسانية لا يكون كلاما مسموعا واضحا ذا درجات موسيقية منسجمة يمكن ضبطها وقياسها.[3]

[3] انظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. 21.

نسبة تواتر الأصوات المجهورة على مستوى القوافي ممثلة في الجدول والمنحنى التالي:

الصـوت	نسبته في الديوان
الـلام	%45.29
الـراء	%29.91
النـون	%24.07



منحى بياني يمثل نسبة تواتر الأصوات المجهورة في الديوان

ومن خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها فيما يتعلق بتكرار الوحدات الصوتية نكتفي بالأصوات المجهورة، وجاءت جميع أحرف القافية أصواتاً مجهورة يعود السبب إلى أن الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس، إذ يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائره المجهورة[1]، وكان **حرف اللام** أكثر الحروف تواترا في ديوان حرف اللام بنسبة (45.20%)، حيث شكل تجانسا خلفيا هندسيا في آخر الأسطر والأبيات، و تكرر في مفردات متجاورة وخلق تجانساً صوتياً فيما يشبه القوافي الداخلية، ومن أمثلته نجد قول المنداسي في قصيدته اللامية:[2]

5- دَعْ عَذُولي اللَّومَ إنّي شَائقٌ رَقَّ طَبعِي دُونَ صَنعِي فِي الأَزَلْ
6- وشَّحَ اللاحِي ضَلالاً بِالهُدَى ويحَهُ بالعَذلِ مِثْلِي يُبتَـزَلْ
7- أوَ يَنْسَى العَهدَ قَلبٌ دَنـفٌ والهَوَى قَبلَ النَّوَى عَنـهُ نَزَلْ!
8- هَبْ جَهلتَ الدَّارَ قَلبِي إذْ عَفَتْ أَوَ يَخْفَاكَ مِنَ الدَّارِ الطّلَـلْ!؟

[1] انظر: إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. 32.
[2] المنداسي. ديـوان. 32.

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار صوت اللام في نهاية كل بيت، وتكراره في حشوها، فلم يأت صدفة بل قصد إليه الشاعر قصدا، لأن اللام الساكن الذي جاء في القافية أحدث دويا قويا في إيقاع القافية منذ الوهلة الأولى للنطق به فقد شبهه أحد الباحثين[1] بقرع الطبول إذ قال "الصوت الساكن في اللغة ذو قيمة ضئيلة إذا قورن بأصوات اللين، ولكنه من ناحية أخرى منبه قوي، فهو يقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا، إنه أساسي في ضبط الإيقاع".

والحقيقة إننا عندما نقرأ لامية المنداسي فإن أقوى صوت فيها يسمع هو صوت قافيتها، فهي أوضح الأصوات الساكنة في السمع. واختارها الشاعر من أجل رفع صوت الإيقاع، فهي تقوم بوظيفة "منبهة ومحفزة مع ارتفاع كل موجة من موجات وحدة الشعور".[2]

إن صوت اللام من الأصوات الواسعة الانفجارية، المجهورة، المنفتحة، ونجد هذا الصوت يستمر في تصاعد تكراري متوالي في قصيدته اللامية التي لزم لها الألف خروجاً، وبما وفره الشاعر فيها من أصوات لين طويلة نتج عنها إيقاعات بطيئة مثلما نقرأ ذلك في قوله:[3]

6- قُم وَليدَ الكرامِ كَاسِيكَ نَجمٌ لَيلَةَ السَّعدِ فَآسقِنَا السَّلسَبيلاَ
7- دِرْ كؤوسَ المُدامِ مَا دُمتَ حَيًّا إنَّ بَعدَ المماتِ نومًا طَويلاَ
8- هاتِ إنَّ الصَّبَاحَ بَاحَ بسرٍ صِلْ بِليلٍ منَ النَهارِ مَقِيلاَ
9- صَانَكَ اللهُ فَآنتَهزْ فرصةَ العمرِ مِن الدَهرِ وآصطَبِح مَشمولاَ

لقد جعل الشاعر حرف الروى بين صوتين ممتدين، وكأنه أراد به أن يكون الصوت الممتد صوتين لا صوتاً واحداً ليدل على التأوه والصياح تأوهين وصياحين متتابعين وحق هذه القافية أن تسمى قافية غنية لما لها من غنى الأصوات المكررة في مدها الزمني عند النطق بها، ولقد غلب عنصر المسموع على المفهوم فاستقام له ذلك، ونجد أن عنصر المسموع أو عنصر الإثارة البطيء والثقيل لا يرتكز على القافية فحسب، لكنه شمل القصيدة كلها بما اشتملت عليه الألفاظ من أصوات لين أكثر بكثير من الألفاظ التي تخلو

---

[1] **شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. 133.**
[2] **المرجع نفسه. 131.**
[3] **المنداسي. ديوان. ص 46.**

من أحرف اللين الطويلة، والمفروض فيها أن تكون سريعة عند النطق بمقاطعها، ولكن نجدها قد طالت بدورها لما ابتليت به من ثقل عم القصيدة كلها، فجاء إيقاع القصيدة بطيئا ثقيلا، وناسب وحدة الشعور بالانفصام والاغتراب الذي عم القصيدة جميعها، نجده عند أعتاب قول الفارابي: "إن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن".[1]

ونعود إلى **صوت الراء** الذي جاء في المرتبة الثانية من حيث التردد بنسبة تبلغ (29.91%)، والراء هو أحد الحروف الذوقية كما ورد في كتاب الحروف العربية حسن عباس "مجهور، متوسط الشدة، والرخاوة، شكله في السريانية يشبه الرأس، أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد، الرأس، مرفق، رقبة، ركبة، رجل، وحاجة اللغة العربية لحرف الراء تنتقل عن حاجة الجسد للمفاصل ولولاه لفقدت لغتنا من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، الكثير من رشاقتها كما أنه يدل على التحرك والتكرار والترجيع، وعلى الرقة والنضارة والرخاوة وعلى الفزع والخوف وعلى الثبات والاستقرار والربط وضم الأشياء"[2]، ومن أمثلة ذلك قول المنداسي في رائيته المفتوحة:[3]

5- أَفِي شَرَعِ الهَوَىْ يُعَذبُ قَلبٌ أبدًا بالدِّيَارِ يَبكِي الدِّيَارَا
6- يَا قُضَاةَ الهَوَى عَلِمتُم بِأَمرِي إنَّ لِي مِنهُ رِقَّةً وآصْفِرَارَا
7- مَا اقتَضَى حُكْمُكُمْ عَلَيَّ فَإنِّي فِي سَبِيلِ الهُدَى أَمُوتُ مِرَارَا
8- إنَّ لِي آيَةً مِنَ العِشقِ كُبرَى لَوْ وَجَدتُ مِنَ الزَّمَانِ آخْتِيَارَا

لم يكن الهدف من تكرار صوت الراء في نهاية كل بيت، توظيف حروف متجانسة تشكل بدورها عمود البيت الشعري (الروي، القافية) إنما كان الهدف الأساسي تثقيل الإيقاع لأن حروف المد تتطلب زمناً أطول عند النطق بها، لقد ضاعف المنداسي من ثقل القافية من خلال المقطعين الطويلين المفتوحين في كامل رائيته، وهو ما يناسب حال الذات الصوفية المثقلة بالأحزان والفقد والفصل، وهي أنسب لحال الاستصراخ والاستنجاد.

---

[1] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. 303.

[2] حبيب مونسي. توترات الإبداع الشعري. نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة. دار الغرب للنشر والتوزيع. ط1. 2001-2002. ص 42.

[3] المنداسي. ديوان. 53. 54.

إن القافية هي التي تتحكم في سير التجربة الإبداعية، بسبب تقيد الشاعر بحرف روي واحد والراء من الأصوات المجهورة [1]، و أكدت الدراسات أن أغلب الكلام يتكون منها، والصوت المجهور يتصف بالتفخيم فيترك ظلالا على المعاني، لأنه يتصف بحركة قوية وهو من الأصوات التكرارية، الذي يكسب الكلمة المعاودة والاستمرار فتنتج تلك النغمة نتيجة النطق به، ولعل تتابع صوت الراء في رائية المنداسي المضمومة خير دليل على ذلك حيث يقول:[2]

26- مَنْ سَبَقَ الرُّسْلَ عِنْدَ الله فِي أَزَلٍ فَضْلاً وللخَلقِ بَعدَ الرُّسلِ تَأْخِيرُ

27- يَا غُرَّةً ضَحِكَ السَّعدُ لطَلَعَتِهَا كَمَا اَستَضاءَت بِضوئِهَا التَّبَاشِيْرُ

28- وَرَاحةً بِالمُنَى كَأَنَّمَا نَثَرَتْ عَلَى عَرُوسِ الهُدَى مِنهَا دَنَانِيرُ

29- بَاتَ السُّرُورُ يُعَاطِي الكَونَ صَهْبَتَهُ وللنُّفُوسِ قُبَيلَ الفَجرِ تَكبِيرُ

30- إِذَا تَغَنَّى الحِجَازُ وآنْثَنَى طَرَبًا تَكَادُ تَرقُصُ مِن تِهَامَة الدُّورُ

فنجد الراء تكرر في جميع خواتم الأبيات، إضافة لوجوده حشوها، وهذه الهيمنة تدل على المعاودة المستمرة لفعل الفرح وسرور لمولد محمد (صلى الله عليه وسلم)، ويبقى الراء من أقوى الأصوات نظراً لطبيعة مخرجه فقد "اعتبر ابن جني الراء أقوى من اللام، أما تفسيره قوة الراء بكثرة اللثغة فيها"[3]، وهذا ما أثبته المحدثون من أمثال الدكتور إبراهيم أنيس، ويتمتع بخاصية التناغم الإيقاعي الناتجة عن تكراره والواقعة على مستوى القافية فتعطي ثراء نغميا إلى حد الامتلاء[4]، وهذا ما سمح للشاعر عن التنفيس عن شحناته النفسية مما يلائم الحركة الإيقاعية للقصيدة أي تناسب المسموع مع المفهوم.

أما **صوت النون** فهو متوسط بين الشدة والرخاوة، مجهور "ويقتسم صفة الخشومية مع الميم، وهو من الحروف الشعورية غير الحلقية وهو مصوت ومعناه قوة السيف أو الحوت أو الدواة أصلح التعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[5]، بلغت نسبة تكراره في ديوان المنداسي (25.07%)، فصوت النون يبعث الحزن فكانت نونيته رثاءً للذات

---

[1] انظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. 21.

[2] المنداسي. ديوان. ص 70.

[3] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. 23.

[4] انظر: رجاء عيد. التجديد الموسيقى. 152.

[5] حبيب مونسي. توترات الإبداع الشعري. 47.

المبدعة فجاء قولـه:[1]

1- مَتَى أصْحُو للزَّمَانِ وَلِي شُؤُونٌ مُعَطَّلَةٌ وَقَد عَرَضَ المَنُونُ
2- أَرومُ مِنَ الحَبيبِ وِصَالَ يَوْمٍ وَلَم يَسْمَحْ بِهِ الزَّمَنُ الخَؤُونُ
3- تَضَعضَعَ للنَّوَى جُندُ آصْطِبَارِي وَحَلَّ بِمُهجَتِي الدَّاءُ الدفينُ
4- يَبِيتُ القَلبُ فِي سِجنِ التَّأَسِي تُقَلِبهُ عَلَى الجَمرِ الشُجُونُ

هو تساؤل يجمع في طياته أكثر من مقصدية، من أهمها تلك التي تصور الذات الصوفية معطلة بحظوظها البشرية لذا افتقدت لحقوقها في التجلي، ومنها ذلك القلق المتمثل في هاجس الموت الطبيعي غير الصوفي الذي يلاحق الذات الصوفية على حين غرة فيقبضها متلبسة بشرنقة حجبها البشرية فتنتقل بخطاياها إلى عالم البقاء، وهو كل ما يخافه الصوفي، ومنها تلك التي تصور الذات الصوفية تجاهد من أجل ملاحقة الوقت، أو لحظة الوصال التي تعد من أرقى الاهتمامات الصوفية لأنها لحظة الأبدية أو لحظة الخلود لأنه فالصوفي قائم بالحق وكل ما سوى الحق باطل.

ونجد دلالة تكرار النون جاءت بمعنى النواح والأنين[2]، على ما حدث وما كان، وهذا ما نجده في نونية المفتوحة المجرى:[3]

1- وَأَكبَرُ شَيءٍ أَفسدَتهُ أَكُفُهُم تِلمسَانَ عَينُ الغربِ عِلمًا وإيمانًا
2- وَكَانَت لَهُم لَمَّا أَرَادُوا فَسادًا أَرَاذِلُ مِنهَا كَالبَطَارِقِ أعوانًا
3- فَمنهُم قَرِينُ السُّوءِ مُفتِي بِلاَدُهُم تَودُّ العِبادُ التَركِ كَانُوا وَلاَ كَانَا
4- فَقُل لابنِ زَاغُو للضِلالِ آيمةُ تَدَبر لِحَاكَ الله مَا قَالَ مَولانَا

الحزن على ما حدث لمدينة تلمسان من خراب على أيدي الأتراك، مدينة العلم والإيمان، خربت وأفسدت بأيادي العدو، جاءت النون لتوقع التوافق بين المسموع والمفهوم.

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 59.

[2] انظر: أماني داود سليمان. الأسلوبية والصوفية. دار مجد. عمان. ط1. 2002. ص 85.

[3] المنداسي. ديوان. ص 87. 88.

4 - التصـــــــريع:

التصريع حسب تحديد القدماء له: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته".[1]

وحدده حازم القرطاجي بقوله: "فإن التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك".[2]

فالتصريع هو أن يتفقا الشطران معا في البيت الأول من القصيدة، ويلح ابن رشيق على ضرورة الابتداء به فقال: "وإذ لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب".[3]

اعتنى شاعرنا باختيار التصريع، فجاء مناسبا لقوافيه، إذ كان الاهتمام به أحد مقاييس الذوق والجمال، فاتخذه وسيلة لتزيين شعره، جاء في قصائده على شكل واحد.

4-1- تصريع بديعي:

يقتصر على التماثل الصوتي للقافية، ونعثر على أمثلة كثيرة لهذا النوع عند شاعرنا فنجده في جميع مطالع قصائده:

1 – أَرذَاذُ المُزنِ مِن عَينِي نَزَلْ أَم دُمُوعُ الشَّوقِ إذْ رَقَّ الغَزَلْ[4]

1– قِفْ بِدَار الحَبِيبِ نَبكِ الطُّلُولاَ قَد رَكَضنَا بالأَمسِ فِيهَا خُيُولاً[5]

1– كَيفَ يَسلُو؟ مَنْ كَانَ للحُبِّ دَارَا وَتَسَربَل أَنينُهُ حَيثُ دَارَا[6]

1– مَتَى أصحَو للزَّمَانِ وَلِي شُؤُونُ مُعَطَّلَةٌ وَقَد عَرَضَ المَنُونُ[7]

1– دَعنِي عَذُولِي فَإنَّ القَلبَ مَسْطُورُ لِمَا عَلَىَّ مِنَ الهِجرانِ مَسطُورُ[8]

---

(1) محمد عبد العظيم. في ماهية النص الشعري. 62.

(2) حازم القرطاجي. المنهاج. 283.

(3) محمد عبد العظيم. في ماهية النص الشعري. 62.

(4) المنداسي. الديوان. ص 31.

(5) المصدر نفسه. 45.

(6) المصدر نفسه. 53.

(7) المصدر نفسه. 59.

(8) المصدر نفسه. 67.

1- إليكُمْ بُدُورَ الأنسِ مَا أحسنَ المَسرَى وَمِن نَشرِكُم بالأنْفِ مَا أَعذَبَ النشَرا[1]

نتج عن هذا التصريع البديعي تجانس صوتي، أعطى لمطالع القصائد تناغما موسيقيا فتكرار نفس الحرف في آخر كل شطر بالبيت يوفر متعة النظر قبل قيامه بالقراءة، ثم إنه يبعث شيئا من الارتياح لتوقعه حرف الروي من خلال نهاية الشطر الأول.

2-4- تصريع عروضي:

يقوم على تساوي الشطرين وزناً ومن حيث البناء التركيبي للقافية بهدف إثارة انتباه المتلقي إلى القافية التي وقع عليها الاختيار، ولم نجد له أمثلة في الديوان تنطبق على هذا النوع من التصريع.

يتبين مما سبق أن اهتمام الشاعر بتوشية قصائدهم بالتصريع الذي يعد ظاهرة صوتية تتمثل في الوزن والقافية، وكأنه أدرك أن التصريع من مظاهر تكثيف الإيقاع، وأن تكرار الحرف وتردده في البيت الواحد يضفي لونا من الإيقاع تألفه الأذن وتطرب له.

5- الموازنات الصوتية:

اعتبر الدارسون القدامى البديع محسنا لفظيا تزيينا يأتي بعد تمام المعنى، إلا أن الدراسات الحديثة أثبتت أن هذه المحسنات التزينية تنم عن تداخل المستويات اللغوية، وتؤدي وظائفها الدلالية والجمالية وتلعب دورا هاما في تشكيل الطابع الإيقاعي للخطاب الشعري ومن الظواهر الأسلوبية التي تتميز بكثافة الإيقاع الناتج عن تتابع الوحدات الصوتية من صوامت وصوائت في بداية الكلمات أو في نهايتها. نجد الموازنات الصوتية التي "هي كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحر".[2]

ويعرفها محمد العمري "تضم كل صور تكرار الصامت مستقلة أو ضمن كلمات"[1]، فالعناصر التي لها صفات نغمية مشتركة تتضوي تحت مجال واحد لأن تكرار الصوامت

---

[1] المصدر نفسه. 75.

[2] عبد الرحمان تبرماسين. التوازنات الصوتية. التوازي. البديع. التكرار. مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. العدد الأول. 2004. جامعة محمد خيضر. بسكرة. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. عين مليلة. ص109.

[1] محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر الكثافة والفضاء والتفاعل. الدار العالمية للكتاب. د. ط. د ت. ص 11.

ينتج عنه التجنيس مثلاً، وتكرار الصوائت ينتج عنه الترصيع، فالموازنات الصوتية تنقسم إلى أربعة أنواع:

1- التكرار / 2- التجنيس / 3- الترصيع / 4- التوازي.

1-5- التكـــرار:

ومن الأساليب الملفتة للانتباه نجد التكرار، وهو لغة يعني: "كرر الشيء يكرره: إعادة مرة بعد الأخرى".[2]

ويعرفه السيوطي: "بأنه قال سنن العرب: التكرير والإعادة: إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر: قال الحرث بن عياد:

قَرِبًا مَربطَ النَّعَامة مِنـي لقحَت جربَ وَائل عَن حِيال

فكرر قوله قربا مربط النعامة مني في رؤوس أبيات كثيرة عناية بالأمر وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير"[3]، هذا التكرار للشاعر كان الغرض منه التحذير.

لقد استخدمه نقادنا القدامى من أمثال ابن قتيبة عند تناوله أسباب التكرار في القرآن الكريم، وابن رشيق الذي اهتم بتكرار الكلمة المفردة.

اهتم المحدثون بظاهرة التكرار تتبعاً لما سنه القدامى ومن هؤلاء نازك الملائكة التي تعرفه بقولها: "التكرار في حقيقته إلحاح عن جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته سواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كل منا في كل تكرار يخطر على البال، في التكرار سليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[4]، فتركيز الشاعر على لفظة معينة وتكرارها دليل على الفكرة المراد تبليغها، والتكرار يأتي على معاني كثيرة وفق السياق الشعري، والمعنى الذي يؤديه ذلك التكرار في اللفظ، فورد بمعنى التردد والاشتقاق عند محمد العمري: "تردد كلمة بعينها من الشطر الأول في الثاني، أو هو مجرد تردد كلمة في سياقين مختلفين".[1]

---

[2] ابن منظور. لسان العرب. مادة (كرر).

[3] عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه. محمد أحمد جاء المولى. علي محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الطباعة والنشر. ط1. د. ت. ط1. ج1. ص 332.

[4] نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. بيروت. ط6. 1981. ص 276.

[1] محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. والممارسات الشعرية. نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر. إفريقيا للشرق. المغرب. ط1. 2001. ص 138.

أما الاشتقاق فهو: "ترد الصيغ من أصل معجمي واحد ويلتبس به الموهم أو شبه الاشتقاق، وهو نوع من السجع"[2].

وورد بمعنى التماثل عند عز الدين علي السيد: "التكرير أو التماثل الصوتي أمر لازم في لغة البشر فإن المعاني من ناحية أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستفاء المعاني"[3].

تقسمه نازك الملائكة إلى ثلاثة أقسام:

- تكرار بياني: وهو أبسط الأصناف، وغرضه التأكيد على الكلمة.
- تكرار التقسيم: تعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.
- تكرار اللاشعوري: ويشترط فيه أن يجيء في سياق شعوري: "كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[4].

- التكرار البياني:

ومن نماذج التكرار الألفاظ والصيغ التي تشترك في أصل معجمي واحد.

- التكرار الاشتقاقي: ونماذجه كثيرة في الديوان نمثل له بقول المنداسي:[5]

18- كَمْ عُيُونٍ؟ مِنْ عُيُونِي آنْهَمَرتْ لِعُيُونٍ مِنْ عَـذَابٍ لاَ تَمَـلْ

69- كَيْفَ وَالحُسْنُ بِقَلبِي قَاطِنٌ لَمْ يَرُق طَرفِي جَمَـالٌ مُذْ نَزَلْ

70- مِنْ جِرَابِي كُلُّ حُسنٍ حُسنُـهُ وَبِهِ الحُسنُ تَوَشَّـى وَآعْتَدَلْ

71- حَسَّنَ اللهُ بِهِ الحُسنَ وَفِـي حُسنِهِ سِرٌّ بَدِيـعٌ للمُقَـلْ

72- هَلْ رَأَيتُمْ أَوَ سَمِعتُمْ حُسنًا فِي الوَرَى مِن حُسْنِهِ الحُسْنُ آكتَمَلْ!؟

فقد قصد فيه كما هو واضح إلى تكرار لفظ الحسن ليخلق بذلك النغمة الأساسية التي تسيطر على جو الأبيات النغمي العام، ونجده في هذه الأبيات قد قوى عنصر الإثارة الإيقاعي المتغير في القصيدة وفق توارد أمواج وحدة الشعور السائدة لصلة ذلك بحسن

---

(2) المرجع نفسه. 138.

(3) عز الدين على السيد. التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية. القاهرة. ط1. 1978. ص04.

(4) نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. 287.

(5) المنداسي. ديوان. ص 33. 40.

التخلص إلى القسم الثاني من القصيدة، الذي يحاول فيه أن يجسد صورة الكمال النبوي، أو ما ينبغي أن يكون، من جهة يحاول أن ينبه السامع ويشوقه إلى أنه مقبل على أمر جليل، لذلك قصد إلى الإثارة بما يكرره، لإيقاظ النشاط النفسي وتهيئته لتلقي موجات جديدة من وحدة الشعور تقابل الموجات السالفة في القسم الأول التي كانت تجسد ما هو كائن.

ومما استقام للمنداسي تكراره على سبيل الترادف والاشتقاق قوله في رائيته المفتوحة:[1]

18- مَرحَباً بِالغَرامِ أَهلاً وَسهلاً لَولاَ أَنَّهُ فِي البَوَاطِن نـارَا

19- هُو سُؤلِي وَمُؤلِي وآختِيَارِي مِنهُ بَينَ الوَرَى لَبستُ إزَارَا

22- فَثيَّابُ السّقَامِ مِن كُلَّ نَوعٍ فَاقِعُ اللَّونِ سَرْبَلتِني جِهَارَا

23- حُلَّتِي مِنْ بَدِيعِ نَسْجِ آصفِرارِ وَآتّخَذْتُ لوَجْهِي مِنهَا خِمَارَا

24- أَبَدًا وَارداتُ فِكرِي تَرعَنِي فَذعِرتُ مِنَ الهَوَى إذْعَارَا

26- أَيُّهَا العَاذلُونَ خَلُّوا سَبِيلِي إنَّنِي بِالبُكَا آشْتَهَرتُ آشتِهَارَا

فمما استقام له فيها على سبيل الترادف نجد الألفاظ: (مرحبا، أهلا، وسهلا) في البيت الثامن عشر، (سؤلي، ومؤلي، واختياري) في البيت التاسع عشر، وألفاظ أخرى تفيد في جملتها اللباس واللون: (لبست إزازا، ثياب، فاقع اللون، سربلتني، حلتي، بديع نسج، اصفرارا، خمارا) في الأبيات: التاسع عشر، والثاني والعشرين، والثالث والعشرين، على سبيل الاشتقاق، نجد الألفاظ (ذعرت، إذعارا)، و(اشتهرت، اشتهار) في البيت الخامس والعشرين والسادس والعشرين.

هذه الألفاظ التي تمثل الشعور بالانفصام عن الآخر بعامة وتخصصت هذه الموجة هنا بتصوير ما اجتمع من الحب وخيبة الأمل في قلب الذات الصوفية، وتأثير ذلك على مظهرها الجسمي الخارجي، ولتصوير هذه الحالة المعينة التجأ الشاعر إلى ألوان من اللفظ المترادف والمشتق، ليفيد التصوير كما يفيد التوقع في الوقت نفسه، يفيد التصوير من جهة تشخيص حالة الذات الصوفية وهي مقبلة على الحب

مَرحَبا بالغَرام أَهلاً وَسَهلاً

---

[1] **المصدر نفسه. 55.**

و

هُوَ سُؤلِي وَمُؤلِي وَآختِيَارِي

وتقابل بالصد والهجر الذي تجلت آثاره على مظهرها:

حُلَتي مِنْ بَديع نَسجٍ آصفِرَارَ

ويفيد الإيقاع من جهة ما يوفره التكرار اللفظي في ترادفه واشتقاقه من تقارب في الأصوات المنسجمة والمتناغمة تناغماً متآلفاً أحيانا:

مَرحَبا بالغَرام أَهلاً وَسَهلاً

و

هُوَ سُؤلِي وَمُؤلِي وَآختِيَارِي

ومتخالفا أحيانا أخرى: (ذعرت، إذعارا – اشتهرت، اشتهارا)، وبذلك يخلق عنصر الإثارة الإيقاعي الذي يرمي من ورائه التأثير في المتلقي، لا عن طريق ما في اللفظ من إيقاع فحسب، بل بما فيه أيضا من تصوير ومعنى، وهذا لكسب تفاعله الوجداني وتفاعله الإيقاعي.

أما الدكتور محمد بنيس فقد قسم التكرار إلى تكرار الترابط والتكرار الحر، وتكرار الترابط قسمه إلى: تكرار الترابط التام، وتكرار غير التام، أما تكرار الحر فقسمه إلى:

- تكرار اسم العلم.
- تكرار الوحدات المتساوية.

من أنواع التكرار الحر تكرار اسم العلم، نجد قول الشاعر في نونيته:[1]

30- مُحَمدُ خَيرُ خَلقِ الله طراً وَدرةُ كَونِه العلمُ المبينُ

31- عَليهِ الله فِي التَنْزِيلِ صَلَّى ورُوحُ القُدسِ جبريلُ الأَمينُ

32- دَعَا اللهُ أَحمدَ فَآستَجَابتْ كِرامُ للهُدَى وأبِى الضَنينُ

35- كَذلكَ محمد بَل هُو أضحَى وَأبهَى أَن بَدَا مِنهُ الجَبينُ

38- كَأنَّ مُحمدًا فِي الدِّين سيفٌ وفِي أهلِ الرَّدَى العَجز المَتينُ

41- كَأنَّ أسنَةَ الأنصَارِ أيّكٌ محَمدُ ليثُها وَهي العرينُ

44- مُحمَّدٌ مَن أَتَاهُ اللهُ مَا لَم يَنَلْ مِن قَبْلَ بِعثَتَهِ أَمِينُ

---

[1] **المنداسي. ديوان. ص 63 .64.**

الاسم المكرر في هذه الأبيات واسم محمد (عليه الصلاة والسلام)، حيث ارتبط الصوفية بمحبته، وذلك بمدح ذاته وصفاته وأفعاله، وهو مدح لكمال الحقيقة المحمدية، لهذا تكرر اسم العلم محمد (صلى الله عليه وسلم) كثيراً لتأكيد الشاعر على صفاته، ونقل هذا الشعور للمتلقي.

وسنتطرق إلى نوعين من التكرار هما:

- تكرار الكلمة./ - تكرار الجملة.

5-1-1- تكرار الكلمة:

إن تكرار الكلمة يمنح القصيدة نغماً موسيقياً، ويمنح النص صلابة وقوة بسبب ذلك الترديد، وله تأثير كبير على المعنى وتثبيته في ذهن السامع لأن اللفظ المكرر في أغلب الأحيان يكشف عن بؤرة التوتر عند الشاعر، وصوره كثيرة في الديوان، كقول الشاعر في لاميته:[1] (من بحر الرّمل)

11- إن تَوارَى البدرُ فِي جُنحِ الدّجَى كَم مِن البدرِ الهَوَى لَيلاً ختلْ

12- إن تَثَنَى الغُصنُ تيهًا بالضُحَى كَم مِنَ الغُصنِ الهَوَى يَومًا قَتَلْ

13- أوسَنى من ثَغرِ حسنٍ بِرقُـهُ كَم من الثّغرِ عَلَى القلب آشْتَملْ

ورد هذا النوع من التكرار في جميع الأبيات، نجد في البيت الحادي عشر (11) كلمة (البدر) تكررت مرتين، وفي البيت الثاني عشر (12) كلمة (الغصن) تكررت مرتين، وفي البيت الثالث عشر (13) كلمة (ثغر) تكررت مرتين، وهذا النوع فيه رفع للنغم الإيقاعي والإحساس به "فموقع الكلمتين في النص يساهم في رفع مستوى الإيقاع والإحساس به".[2]

---

[1] المصدر نفسه. ص 32 .33.

[2] طالب محمد الزوبعي. نصر الدين حلاوي. البيان والبديع. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 1996. ص 165.

ويقول في القصيدة نفسها:

20- إنَّ فِي الخِدرِ جَمَالاً شَاهداً لاَ لِفَقدِ الخِدرِ أَبكِي وَالجَمَلْ

21- رَوضةُ النّسرِينِ فِي ظِلِّ الظُّبَا وَظِبَاءُ الحَيِّ فِي ظِلِّ الأَسَلْ

وهذا النوع من التكرار غرضه أيضا رفع مستوى الإيقاع وإثرائه.

نجد تكراره لبعض الألفاظ الدالة على المكان والتلذذ بذكرها، منه قوله في لامية المفتوحة المجرى.[1] (بحر الخفيف)

1- قِفْ بِدارِ الحَبِيبِ نَبْكِ الطُّلُولاَ قَد رَكضْنَا بِالأَمسِ فِيهَا خُيُولاً

2- هَذِهِ الدّارُ مَا بِهَا مِنْ أُنِيسٍ جَرّتِ الرّامِسَاتُ فِيْهَا ذُيولاً

فهنا يبكي ويتحسر على ما حل بدياره، فيكرر لفظة (الدّار) في عدة مواضع، استئناساً بها عَلّها تعوض فقدانه، وتقلل من إحساسه بالاغتراب والفراق.

وفي نفس القصيدة نجد قوله:[2]

45- فَأَنَا العَاجِزُ المُسِيءُ جَهلْتُ الفَضلَ وَالفَضْلُ لَمْ يَكُن مَجهولاَ

46- إِنْ أَخَذْتَ المُسِيءَ فَالأَخذُ عَدْلٌ مِنْكَ الكَرِيمُ يَهدِي السّبيلاَ

47- رَبِّ بِالمُصطَفى عذتُكَ والآلِ أَقَلْ عَثْرَتِي وَكُنْ لِي دَلِيلاَ

48- أَحْمَدُ المُجْتَبَى وَسِيلَتُنَا العُظمَىمَن إِلَيْكَ الّذِي آتّخَذتُ خَلِيلاَ

49- وَعَلَيهِ الصَّلاةُ فِي كُلّ يَومٍ أَلفُ ألفُ تبَلغُ المَأمُولاَ

50- وَسَلاَمُ مِن السّلاَمِ زَكَي طَيْبُ النّشرِ بُكرَةً وَأَصيلاَ

ما ينبغي ملاحظته هو أن التوسل بالنبي عليه السلام، ليس غاية في حدّ ذاته، إنما هو وسيلة لغاية أسمى هي محاولة الوصول من خلال محبّة الرّسول (صلى الله عليه وسلم) إلى المحبة الإلهية، وهو مطمع مجمل الصوفية، لأنها تقربهم من الأنبياء يجعلهم من أهل الباطن وأصحاب التجليات والمكاشفات.

لهذا كرر ألفاظ مثل (الفضل، الأخذ، ألف، سلام)، مرتين في كل بيت للتأكد على حبه لرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولتكثيف الإيقاع وتنميته، وإنشاء تناغم موسيقي تحدثه هاته الألفاظ المكررة.

---

[1] **المنداسي. ديوان. ص 45.**

[2] **المصدر نفسه. 50. 51.**

ومن الأمثلة المصوغة لتكرار اللفظة قوله في رائيته:[1] (بحر الخفيف)

1- كَيْفَ يَسلُو؟ مَن كَانَ للحُبّ دَارَا وَتَسرْبَلْ أَنِينُهُ حَيثُ دَارَا

2- أَوّلُ الأَمْرِ كَانَ لِلْحُبِّ جَارَا فَآستَوَى الحُبُّ بَعْدَ ذَاكَ فِخَارَا

5- أَفِي شَرعِ الهَوَى يُعَذَبُ قَلبٌ أَبَدًا بِالدِيَارِ يَبْكِي الدِيَارَا

8- إِنَّ لِي آيَةً مِنَ العِشقِ كُبرَى لَو وَجَدتُ مِنَ الزَّمَانِ اختِيَارَا

9- آيَةُ الصّدقِ مِنّي إِنَّنِي إِذَا مِتُّ عَلَيه فَعَادَ لِي أَنوَارَا

13- أَنَا فَردُ الزّمَانِ وَالعِشقُ فَرْدٌ فَآبْتَلِ أَمرَنَا تَرَ الإِكبَارَا

14- مَا الفَتَى لِلأُمُورِ إِلاّ إِنَاء وَفِي رَشحِ الإِنَا تَرَى الأَسرَارَا

تكرار لفظة (الحبّ) في البيت الأول والثاني يوحي بتكثيف فيض عاطفي يدل عن حب عميق، إلا أن تكرار ألفاظ مثل (الديار، آية، فرد، إناء) تدل على الصد القوي والهجر الطويل والفقد المتواصل، وكأن الشاعر أراد تكثيف كل ما يريد قوله في بداية البيت ثم قام بعملية توالد وتكاثر لهذه المعاني.

ومن نماذج تكرار الكلمة قوله في رائيته مضمومة المجرى:[2] (بحر البسيط)

1- دَعنِي عَذُولِي فَإِنَّ القَلبَ مَسطُورُ لَمَا علّي مِنَ الهِجرَانِ مَسْطُورٌ

8- أَبكِي الدِّيَارَ ولاَ فِي الدَّمعِ مُنقِصَةٌ مَا نَامَ طَرفُ وَرَبُّ الطَرفِ مَهجُورٌ

19- أَنَّا القَتِيل بِلاَ ذَنبٍ وَلاَ حَرَجٍ عَلَى المَلِيح فَإِنَّ الذَنبَ مَغفُورٌ

20- بِعتُ الحَيَاةَ بِعزِ الوَّصْلِ فَآكْتَحلَتْ عَينِي وَقَلبِي بِنقذِ الوَّصْلَ مَسْرُورٌ

فقد شكل من العذول الجانب المادي لصورة الجسد الذي يشكل حاجزا يقف في سبيل تحريز ذاته الصوفية، وعودتها إلى مصدرها الروحي الكلي الذي انفصلت عنه، وهي ترسم ما هو كائن وتتطلع إلى آفاق ما ينبغي أن يكون، فجاء الترديد للألفاظ (مسطور مرتين، الطرف مرتين، الذنب مرتين، الوصل مرتين) لتعبر عن هذا الانفصال والحرمان.

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 53. 54.

[2] المصدر نفسه. 67. 68. 69.

5-1-2- تكرار الجملة:

هو إعادة البيت في أجزاء القصيدة على سبيل الترنم، فهو تكرار المقاطع الصوتية نفسها في جملة ما، أو في بيت أو عدة أبيات والغرض منها جعل القصيدة أكثر تلاحما، ويتميز بأنه يأخذ مساحة أوسع مما يوفر خاصية الامتداد والانتشار للبيت الصوتي، والعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة، فهي إنما تعبر عن ظروف الشاعر وطبيعة حياته، كما عبر عنها صالح مفقودة بقوله: "تراكم العناصر الصوتية والمعجمية والتركيبية والتداولية".[1]

مما يخلق ما يعرف بالتشاكل المعنوي والصوتي الذي يوفر لنا ميزة التوازن في الخطاب الناتج أولا على التكرار ثم باقي العناصر الأخرى من تجنيس وترصيع وتوازي.

لم يهتم شاعرنا بتكرار الجملة فلا نجد إلا القليل منها، ويعود هذا ربما لإتباعه خطى شعراء الجاهلية الذين عرفوا بالتكرار على مستوى الوحدات الفونيمية، ومن أمثلة تكرار الجملة في ديوان المنداسي قصيدته اللامية:[2]

4- لاَ بَقَتْ عَيْنِي وَلاَ أَبْقَى البُّكَا ضَوءَهَا عَن فِعلِهَا إن لَم تَزَلْ

13- أَو سَنًى مِن ثَغْرٍ حُسنٍ بِرقُهُ كَم مِنَ الثَّغْرِ عَلَى القَلبِ اَشتَمَلْ

21- رَوضَةُ النّسْرِينِ فِي ظِلّ الظُّبَا وَظِبَاءُ الحَيِّ فِي ظِلِّ الأَسَلْ

36- لاَ عَدِمنَا العَذَلَ مِن وَاشٍ وَلاَ صَحَّ مِن وَاشٍ لَدَيْنَا مَا نَقَلْ

104- فَآنْتَصرْ إنَّ ذُنُوبِي كَثُرتْ قَيَّدَت عَزْمِي الخَطَايَا وَالكَسَلْ

105- مَا ذُنُوبِي إن تَجَلّى فَضلُكُم يَا رَسُولَ الله غِثْ عبداً حصلْ

تكرار هذه الجمل في جل هذه الأبيات أشاع نغما موسيقيا منسجماً، ونجد قول الشاعر في نونيته:[3]

26- فَمَا كَلّ اللظي فِيْ القَلبِ جمرٌ وَلاَ كُلّ الوَغى فِي الحَربِ الزَبُونُ.

27- وَلاَ كلّ كَحِيلِ الطَرفِ ظَبيٌ وَلاَ كُلّ الأَضَاءِ مَاءٌ مَعِينُ.

---

(1) صالح مفقودة. نصوص وأسئلة. دراسات في الأدب الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة للطبع. ط1. 2002. ص 78.

(2) المنداسي. ديوان. ص 32. 35. 44.

(3) المصدر نفسه. 62.

يتجلى التكرار في هذين البيتين في جملة (لا كلّ– فما كلّ)، فخلق توازي مزدوج بين البيتين إضافة إلى النغم الموسيقي الناتج عن التكرار، وهذا ليؤكد الشاعر فكرته، فاستعان ببنية النفي مكررا أدواته (لا، ما) نافيا أمور تظهر من النظرة الأوّلى كأنها حقيقية وهي نظرة سطحية فلو تعمق لوجد عكس ذلك.

– للتكرار دوافع نفسية وهي تتجسد من خلال إلحاحه في العبارة، وله دوافع فنية تتمثل في تحقيق النغمية في هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى "وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة مما يجعل حاسة التأمل التأويل لديهم ذات فاعلية عالية كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة غير الموقعة"[1]

2-5- التجنيس: ***Homonyme***:

إن ظاهرة التجنيس من أشد الظواهر التعبيرية تأثيرا في الإيقاع الصوتي والدلالي، واعتبر الدارسون القدامى من المحسنات اللفظية التزينية الذي يأتي بعد تمام المعنى، إلا إن الدراسات الحديثة أثبتت إن التجنيس وغيره من المحسنات التزينية تنم عن تداخل المستويات اللغوية، وتؤدي وظائفها الدلالية والجمالية وتلعب دورا هاما في تشكيل الطابع الإيقاعي للخطاب الشعري.

من القدماء من عرفه تعريفا لغوياً كقول الخليل بن أحمد، فجاء تعريفه في اللسان: التجنيس هو الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة أو التجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله[2]، وهذا يشبه ما ذهب إليه الخليل.

وعرفه ابن المعتز بقوله: "لتجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[3]، أما عند عبد القاهر الجرجاني فإن

---

[1] مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. الناشر. منشأة المعارف بالإسكندرية.د ت . ص 38.

[2] انظر: ابن منظور. لسان العرب. باب (جنس).

[3] عبد العزيز عتيق. في البلاغة العربية. علم البديع. دار الآفاق. القاهرة. ط1. 1420هـ/ 2000م. ص 152

الجناس عنده ليس حلية لفظية بل له قيمة أساسية في النص، وفي أداء المعنى، وخاصة ما جاء عفو الخاطر، دون تكلف وخدم المعنى.[1]

ويأتي التجنيس بمعنى التناسب بين الألفاظ فيقول ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) "هو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض عن كان معناهما واحداً أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفاً، أو تتوافق صيغة اللفظتين منع اختلاف المعنى".[2]

أما عند قدامة بن جعفر فجاء بمدلول المطابقة "وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق والمجانس وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معان مغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة".[3]

الجناس من تعريفاتهم أن يتفق اللفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما، ويختلفان في المعنى، واتبع معظم الدارسين المحدثين خطى البلاغيين القدامى في تعريفهم للجناس فنجد عبد العزيز عتيق يعرفه على أنه "تشابه اللفظتين في النطق، واختلافهما في المعنى".[4]

- والجناس تام وناقص:

- الجناس التام: هو اتفاق الكلمتان المتجانستان في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها وضبطها، وتختلفان في المعنى.[5]

- الجناس غير التام (الناقص): هو ما اختلف فيه اللفظان في مواضع الحروف أو عددها أو نوعها أو حركتها.[6]

2-2-1- الجناس التام: أنواع؛ وبوظيفة الشاعر لإغناء المدلول والإيقاع فجاء من أنواعه: المماثل: وهو ما كان اللفظان فيه من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين.[7]

---

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة القاهرة. ط3. 1979. ص 99 . وما بعدها.

(2) الإمام ابن سنان خفاجي. سّر الفصاحة. دار الكتاب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 1982. ص 193.

(3) ابن فرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق. محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. د ط. د ت. ص 162.

(4) انظر: عبد العزيز عتيق. علم البديع. 152.

(5) انظر: المرجع نفسه. 153.

(6) انظر: المرجع نفسه. 159.

(7) المرجع نفسه. 159.

ومن أمثلته قول المنداسي:[1]

11- إِنْ تَوَارَي البَدْرُ فِي جُنحِ الدُّجَى كَمْ مِنَ البَدْرِ الهَوَى لَيلاً خَتَل.

فالتجنيس حاصل هنا بين (البدرُ والبدرِ) فالبدرُ الأولى هو الموجود في السماء فينير ظلام الليل أما البدرِ الثانية فهي محبوبة الشاعر المتحجبة عنه.

ويقول أيضا: [2]

18- كَمْ عُيُونٍ؟ مِن عُيُونِي آنْهَمَرتْ لِعُيُونٍ مِن عَذابٍ لاَ تَمَلْ.

فالتجنيس هنا بين (عيونٌ وعيونِي) فالأولى هي منبع الماء ويقصد بها الدموع الكثيرة، وأما عيونِ الثانية فهي عيون الشاعر الباكية.

ويقول أيضا:[3]

50- وسَلاَمٌ مِن السَّلاَمِ زكِي طيبَ النَشرِ بُكرةً وَأصِيْلاَ

والجناس الوارد في المثال جاء في البيت الخمسين (50) بين اسمين (سلام، السّلام) (فسلام) الأولى هي التحية، و(السّلام) الثانية هي اسم من أسماء الله الحسنى والغاية من التكرار المماثلة العروضية.

وله في موضع آخر: [4]

16- أَنَا المَقتُولُ فِي حَرمٍ وَحَدِّ أمينٌ فِي الصّابَةِ لاَ أمِيْنُ

(أمين) الأولى بمعنى صادق، و(أمين) الثانية فعل مضارع من مان يمين أي كذب ولا أمين: لا أكذب.

ويقول أيضا: [5]

34- خَيْرَ شَمسِ الضُحى لِلنَاسِ زَيْتٌ وَنُور الشَمْس مُرتَفع أَسِينُ.

التجنس الحاصل في السطر الرابع والثلاثين (34) بين اسمين هما (شمس، الشمس) (فشمس) الأولى يعنى بها النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، أما الثانية فهي الشمس الطبيعة الموجودة في السماء المتغيرة كل حين.

---

[1] **المنداسي. ديوان. ص 32.**

[2] **المصدر نفسه. 33.**

[3] **المصدر نفسه. 51.**

[4] **المصدر نفسه. 61.**

[5] **المصدر نفسه. 63.**

تتمثل أهمية جناس المماثلة بما يوفره من تماثل أو تناغم إيقاعي وتحقيق المماثلة العروضية بين اللفظين المتجانسين.

2-2-2- الجناس الناقص: أنواعه في الديوان كثيرة تكون دراستها كما يلي:

وقع التجانس في منطقة القافية فهو النمط السائد في الديوان حيث حقق قدراً هائلاً من التوافق (الشكل الصوتي)، خاصة وأن التعامل مع بنية الجناس قد صاحبه الحرص على نوع آخر من الإيقاع، وهو وحدة البناء الصرفي الذي يؤدي إلى توازن صرفي ومن أمثلة التجنيس في الديوان ما يسمى بالجناس التصديري؛ وهو نسخة للتصريع ونجده في قوله: [1]

1- أَرذَاذُ المزنِ مِنْ عَيْنِي نَزَلْ أَم دُمُوعُ الشَوْقِ إِذْ رَقَّ الغَزَلْ

23- يَا أُهَيلَ الحُسنِ إِنّي سَائِلّ هَل لكُم من عطفةِ عمّن سَأَلْ

ويقول في موضع آخر: [2]

1- قِفْ بِدَارِ الحَبِيْب نَبْكِ الطّلُولاَ قَد رَكَضْنَا بِالأَمسِ فِيهَا خُيُولاَ

18- مَا لأَهلِ الزَمَانِ صُمّوا عَنْ القَولِ فَهَلاَّ تَأَمَلُوا المَنْقُولاَ

ويقول: [3]

15- خَلِ السَّبِيلَ فَإِنَ السّرَ مُستَتَر عَنْكَ وَأَنْتَ عَلىْ الأَسرَارِ مَسْتُورُ.

والملاحظ في هذه الأمثلة التجنيسية التي أوردها الشاعر المنداسي أنها حاصلة في نهاية كل شطر أي في موقع القافية فتقوم إضافية على دور القافية إلى خلق تماثل تجانسي يتحسسه البصر قبل السمع و"هذه ميزة جمالية وقيمة فنية تضاف إلى الميزات الإيقاعية التي تجمل القصيدة وتمنحها الوزن والنغم المميز".[4]

فظاهرة التجنيس من أشد الظواهر التعبيرية تأشيرا في الإيقاع الصوتي والدلالي، ومن ثم تدخل دائرة الشعرية، وخاصة إن وجد توافق بينهما وبين حركة النص أي

---

[1] المصدر الديوان. 31. 34.

[2] المصدر نفسه. 45. 47.

[3] المصدر نفسه. 68.

[4] عبد الرحمان تبرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر. القاهرة. ط1. 2003. ص 233.

استجابة المتلقي في أكمل صورها، وأهميتها تأتي بالنظر إلى موقعها من البيت الشعري حيث ترددت في منطقة القافية وفي حشو البيت.

أما النوع الثاني من الجناس الناقص هو ما كان اللفظ المجانس الأول منه يسبق الثاني مباشرة في نهاية الشطر الثاني، وأمثلته كثيرة في الديوان:[1]

27- أَمِنّوا رَوعَة قَلبِي بِاللّقَا فَآنتظَارُ الوَعدِ وَصَلٌ إِنْ حَصَلْ

35- أَوَيُجْنِي الشّهْدَ مَن هُوَ لَسع نحلٍ دُونَ وَصَلٍ فَوَصَلْ

76- قَدْ تَحَلّى إِذ تَجَلّى بَدرُهُ بَالبهَا مِنْ رَبّهِ عزّوَجَلْ

108- وَعَلى العِزّ مَصابِيحَ الهدَى آلِهِ وَالصّحبِ ظلٌّ المُسْتَظِلْ

فالجناس الناقص الواقع في نهايات أشطر الأبيات زاد من موسيقى القافية بسبب هذا التكرار المتشابه للفظين.

ويقول في موضع آخر:[2]

3- أَيْنَ تِلكَ القِبَابُ مِنْهَا اللّوَاتِي عُهدَت للنُفُوسِ فِيهَا ظِلاً ظَلِيلاً

ويقول:[3]

26- أيُّهَا العَاذلُونَ خّلُوا سَبِيلي إِنَنّي بِالبُكَا اشْتَهَرتُ اشْتِهَارَا.

فيتكرر هذا النوع من الجناس غير التام في نهاية الأبيات، ليمنح ترددا إيقاعيا ناتجاً عن تكرار ألفاظ متشابهة، فيستلذ المتلقي لسماعها، ونجده في مواضع كثيرة في الديوان منه قوله:[4]

3- تَضعْضَعَ للنَوَى جُنْدُ آصْطِبَارِي وَحَلّ بِمُهجَتِي الدّاءُ الدّفِيْنُ

46- مُطَاعٌ مُقْتَدَى، عَدْلٌ كَفِيْلُ رَؤُوفٌ مُهْتَدٍ حِصنٌ حَصينُ

51- هَجَرتُ عَقِيلَةَ الأَتْرَابِ ظُلمًا وَعَزتكَ تِلكَ الزَبُونُ الحَيْزَبُونُ

---

(1) المنداسي. ديوان. ص 34. 44.

(2) المصدر السابق. 45.

(3) المصدر نفسه. 55.

(4) المصدر نفسه. 59. 65.

ويقـول:[1]

6- فَالعَيْنُ مرُهَا وَقَلبِي فِي تَقَلبِه ِ والرَّكبُ فِيْ البَيْدِ مَنْظُومٌ وَمَنْثُورُ.

15- خَلِّ السّبِيْلَ فَإِنَ السّرَ مُستَتِرٌ عَنّكَ وَإِنّكَ عَلَىْ الأَسْرَارِ مَستُورُ.

الجناس التذييلي: هو تكرار الكلمة مرة واحدة في صدارة البيت والثانية في حشوه دون نهايته، ونماذجه قليلة، نعرضها فيما يلي:[2]

9- لاَ تَقلْ قَلبِي (إنّ) الهَوَى مُستَتِرٌ سِرُّهُ فِي الخَدِّ تَبْديهِ المُقَـلْ

29- إن وَصلْتُمْ إلَى قَلبِي شَاكِرٌ أَو قَطَعتُم إنّنِي مِمَّن وَصَـلْ

60- سِرْ بِنَا نَحوَ أُثَيْلاَتِ الحِمَـى عَلّ مِنّا البَرء يَسرِي فِي العِلَلْ

61- شَابَ فِرَقُ الهَوَى لَنَا الجَفَا والشّبَابُ الغَضُّ بِالوَصلِ اكْتَهَلْ

98- طَافَ سَبْعاً وَالدّجَى مُنْسَدلٌ بِالسّرى إنْ طَابَ وَصَلٌ لاَ يَمَلْ

ويقول أيضـا:[3]

38- قولكَ الحقُ لستَ تخلفُ وعداً ولكَ الملكُ لا تزال مقيـلاَ

وله أيضـا:[4]

3- فَمَا الحيَاةُ؟ وحبلُ المرءِ منفصمٌ وَمَا النّجَاةُ؟ وقلبُ الأمْنِ مَكسُورْ

فالتجنيس عملية فنية يتخذها الشاعر مطيّة لتزيين كلامه، ولإحداث نوع من الجرس الموسيقي الذي ينساب من الألفاظ المتشابهة في أكثر حروفها.

أما الجناس داخل الحشو: نعني به ما دون الجناسين، التصديري، والتذييلي، كقول المنداسـي:[5]

20- إنَّ فِي الخِدرِ جَمَالاً شَاهداً لاَ لِفَقدِ الخِدرِ أبْكِي والجَمـلْ

21- رَوضَةُ النّسرِيْنِ فِي ظلِّ الظُّبَا وظِبَاءُ الحَيِّ فِي ظلِّ الأَسَـلْ

22- بَينَ إحراضٍ وإعْرَاضٍ غدَا شَمَلُ صَبرِي تَحتَ قَهرِي فِي نَكَلْ

76- قَد تَخلّى إذْ تَجلّى بَـدْرُهُ بَالبَهَا مِنْ رَبّهِ عزَّوجـلْ

---

[1] **المصدر نفسه. 67. 68.**

[2] **المصدر نفسه. 32. 43.**

[3] **المنداسي. ديوان. ص 49.**

[4] **المصدر نفسه. 67.**

[5] **المصدر نفسه. 34. 40.**

وله أيضا:[1]

8- هَاتِ إنَّ الصَبَاحَ بَاحَ بِسرٍ صِلْ بِلَيلِ مِنَ النَّهَارِ مَقِيلاَ

وله أيضا:[2]

33- سَكَنَتْ مِنَا العُيُونُ عُيُوناً قَدْ جَرَتِ فِي خُدُودنَا أنْهَارَا

ويقول:[3]

15- فَمَنْ أَوْدَى مِن العُشّاقِ شَوقاً بِرُؤيتِهِ مُصِيبَتُهُ تَهُونُ

يقول أيضا:[4]

42- خَرّت قَوَاعِدُهُ عَلَى مَقَاعِدِهِ وَهُوَ ضَنِينُ بِدهنِ الدُّورِ مَغرُورُ

الجناس نمط تكراري وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، وتأتي أهمية بنية التجنيس بوصفها بنية صوت ودلالة، وإنها تتميز بكثافة إيقاعها.

3-5- الترصيـــع:

إذ كان الترصيع لغة هو قولهم: "رصعت العقد إذ فصلته" [5]، فإنه اصطلاحاً قد اختلف فيه القدماء، فيعرفه قدامة بن جعفر على أنه: "من نعوت الوزن الترصيع وهو أن يتوخى فيه تصبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم".[6]

فالترصيع عنده هو تقطيع أجزاء البيت على نحو مسجوع، أو شبيه بالمسجوع وهي نظرة صاحب الصناعتين للترصيع "أن يكون حشو البيت مسجوعاً ... فإذا اتفق في موضع من القصيدة أو في موضعين كان حسناً فإذا كثر دل على التكلف" [7]، فالترصيع شانه شأن باقي مظاهر البديع إذ كثر قبح ودل على التكلف.

---

[1] المصدر نفسه. 46.

[2] المصدر نفسه. 56.

[3] المصدر نفسه. 61.

[4] المصدر نفسه. 71.

[5] أبو هلال العسكري بن عبد الله بن سهل العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط1. 1406هـ/1986. ص 375.

[6] أبي الفرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. 80.

[7] أبي هلال العسكري. كتاب الصناعتين. 375 . وما بعدها.

لم يخالف المحدثون في تعريفهم للترصيع القدمى فيعرفه الدكتور محمد العمري: "بأنه توازن الصوائت (حركات وممدود) ومنه صرفي في حال توازنهما بالنوع، وتقطيعي في حال توازنها مقطعيا، يقطع النظر عن نوع الصوائت، تسجيعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية".[1]

وعلى هذا التصريع ثلاثة أنواع:

- ترصيع المسجوع (التام).
- ترصيع شبيه بالمسجوع (الناقص).
- ترصيع التصريف.

5-3-1- ترصيع المسجوع (التام):

ونقصد به تقطيع الشاعر للبيت مساويا بين أجزائه ومقفيها مثل قوله: [2]

22- بَيْنَ أَحرَاضٍ وَإعْرَاضٍ غَدَا شَمَلُ صَبرِي تَحتَ قَهرِي فِي نَكَلْ (بحر الرّمل)

0//0/0/0//0/0/0//0/ /0//0/0/0//0/0/0//0/.

حصل الترصيع بين (أحراض وأعراض) وخلق ما يعرف بالازدواج الإيقاعي الذي منح الفضاء الشعري صعوداً وهبوطاً متماثلين، فتنسجم الدفقة الإيقاعية مع نفس من ينشدها وأذن من يسمعها.

ونجد قوله كذلك:[3]

95- رَقّ سرُّ الوَصلِ فِيْ حِين اللّقَا وَالشَرَابُ العَذبُ فِي اللَّيْلِ آنْبَهَلْ

0//0/0/0//0/0/0//0/ /0//0/0/0//0/0/0//0/.

ونجد قوة الشاعر:[4] (بحر الخفيف)

39- فَنُفُوسُ الكِرَامِ تَدنُو لِشُربٍ وَنُفُوسُ اللِّئَامِ تَبْدُو وَنِفَـارَا

0/0//0/0//0//0/0/// 0/0//0/0//0//0/0///

---

[1] محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. والبنية الصوتية في الشعر: مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. المغرب. ط1. ص 112.

[2] المنداسي ديوان. ص 34.

[3] المصدر نفسه. 43.

[4] المصدر نفسه .57.

الترصيع حصل بين (فنفوس ونفوس) وبين (الكرام واللئام) و (تدنو، وتبدو)، فلكل كلمة من الشطر الأول ما يوازيها في الشطر الثاني من البيت فعمل هذا على تنمية البنية الإيقاعية، وتكثيف الإحساس لإدراكها والتلذذ بالنظر إليها موزعة على فضاء النص الخطي وسماعها عبر عملية الإنشاد، ونجد من أمثلة الترصيع التام (المسجوع) قول الشاعر:[1] (بحر الوافر)

16- أَنَا المَقتُولُ فِي حرُمٍ وَحَدِ أَمِينٌ فِي الصَبَابَةِ لاَ أَمِينُ
0/0//0///0//0/0/0// 0/0//0///0//0/0/0//

26- فَمَا كُلُ اللظي فِي القَلبِ جَمرُ وَلاَ كُلُ الوَغَي فِي الحَربِ الزَبُونُ
0/0//0/0/0//0/0/0// 0/0//0/0/0//0/0/0//

فالإضافة إلى التوزيع العروضي المتساوي نجد هذا التكرار في ألفاظ (أمين، أمين) الذي أضاف رونقا آخر على مستوى البصري إضافة إلى إيقاعي، ومن ذلك كله نرى أن تجزئة البيت على نحو مما مضى هو ترصيع له قيمة إيقاعية داخل مساحة البيت الشعري، هذه التجزئة تجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئا، مما يتيح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء، ليتذوقه ويستجلي معنى الخطاب وهذا ما عبر عنه جون كوهين "بأن الترصيع باعتباره تجانساً صوتياً كالقافية، ينبغي أن تسند إليه نفس وظيفتها".[2]

5-3-2- ترصيع غير المسجوع (الناقص أو المقطعي):

هو تقطيع الشاعر للبيت الواحد مساوياً بين أجزائه، لكنها غير مقفاة، ومن أمثلته في الديوان يقول المنداسي:[3] (بحر الرّمل)

1- صِلّ يَا رَب عَلَى مِن بِاسمِهِ يَقبِلُ اللهُ مِنَ العَبدِ العَمَلْ
0//0/0/0///0/0//0/ 0//0/0/0///0/0//0/

4- لاَ بَقَت عَيْنِي وَلاَ أَبقَى البُكَا ضَوءَهَا عَن فِعْلِهَا إِن لَم تَزَلْ
0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

31- لَيْتَ شِعرِي بَعدَ حَتْفِي مَا أَنَا عِنْدَكُم فِي العِزِّ فِي أَدنَى مَحَلْ

---

[1] **المصدر نفسه. 61. 62.**

[2] **جوهن كوهين. النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. اللغة العليا. ترجمة. أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ط4. 2000. ص 111.**

[3] **المنداسي. ديوان. ص 31. 35.**

0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

نجد في هذه الأبيات أن بينها تماثلاً مقطعياً ذا صبغة عروضية فهو ناتج عن معاودة الدورة الإيقاعية في شطري البيت.

ويقول أيضا:[1]

54- صَادَنِي لَيْثُ الهَوَى فِي بَغْتَةٍ بَيْنَ ثَغرٍ وَاللُّمَى قَلْبِي آخْتَبَلْ

0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

64- لاَ تَبِتْ مِن غَيْرِ سُكرٍ لَيْلَةٍ إنّ سِرَّ الخَمرِ فِي عُودِ الثَّمَلْ

0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

ويقول:[2]

6- يَا قُضَاةَ الهَوَى عَلِمْتُمْ بِأَمْرِي إِنَّ لِي مِنهُ رِقَّةً وآصْفِرَارًا

0/0//0/0//0//0/0//0/ 0/0//0/0//0//0/0//0/

يقول في موضع آخر:[3]

22- ألاَّ يَا سَائِقَ الأَضْغَانِ مَهْلاً أَمَا يَكْفِيكَ مِن قَلْبِي الأَنِينُ

0/0//0/0/0//0/0/0// 0/0//0/0/0//0/0/0//

25- فَلَوْلاَ زَفْرَةُ الأَشْوَاقِ تَعْلُو مِن الأَكْنَانِ قَرَت العُيُونُ

0/0//0/0/0//0/0/0// 0/0//0/0/0//0/0/0//

5-3-3- ترصيع التصريف:

عرفه قدامة بن جعفر تكرار الميزان الصرفي وتردده في ثنايا البيت الواحد[4]، ومن صوره في الديوان قول المنداسي:[5]

76- قَدْ تَخَلّىْ إِذْ تَجَلّىْ بَدْرُهُ بَالبَهَا مِنْ رَبّهِ عَزّوَجَلْ

نجد أن تكرار لفظتي (تخلّى وتجلّى) وهما على الميزان الصرفي نفسه (تفعّل) فأحدثت وقعاً موسيقياً وتجدداً للرنين.

---

(1) المصدر نفسه. 38. 39.

(2) المصدر السابق. 53.

(3) المصدر نفسه. 62.

(4) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. 80.

(5) المنداسي ديوان. ص 40.

ويقول أيضا:[1]

45- رَسُولٌ مُجْتَبَى بَرٌّ رَحِيمٌ صَدِيقٌ مُنْتَقَى صِدْقٌ مَكِينُ

46- مُطَاعٌ مُقْتَدَى عَدلٌ كَفِيلُ رَؤُوفٌ مُهْتَدٍ حِصْنٌ حَصِينُ

تكرار هذه الصفات لنور المحمدي (عليه الصلاة والسلام)، خلق في ثنايا البيتين تجانساً صوتياً كالقافية الداخلية، فهذه المماثلة الصرفية بين (رحيم، صديق، مكين، حصين) على وزن فعيل، وبين (برٌّ، صدقٌ، عدلٌ، حصنٌ) على وزن فعلٌ، فتكرار نفس الأوزان الصرفية هيمن على ثنايا البيتين، فأنتج هذا التوازي تكثيفاً من الخصائص الإيقاعية.

4-5- التوازي ***Parallé lisme***:

يحدث التوازي من تكرار أجزاء متساوية في الشعر تكون بين الأجزاء المكررة علاقة مشابهة أو مطابقة أو مماثلة، فينتج إيقاعا صوتياً يشارك في موسيقى الشعر ويساهم كعنصر بنائي فيه.

والتوازي من المصطلحات الغربية التي ظهرت في الشعر الروسي، فهو "يتميز في الشعر الروسي بدقة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرية وتنوعا" [2]، إذن يتميز التوازي بالحرية والتنوع، وله عدة تعريفات دون تحديد دقيق له.

ويعرف (هويكنس) التوازي بأنه "كل زخرفي يتلخص في مبدأ التوازي"[3]، فالجانب الزخرفي يمنح التوازي عبر النص الشعري والذي يخلق إيقاعا في الشعر.

ويعرف يوري لوتمان بأن "التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه

---

[1] المصدر نفسه. 64.

[2] رومان جاكبسون. قضايا الشعرية. ترجمة. محمد الولي. ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1988. ص 105.

[3] المرجع نفسه. 105.

لإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليس متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما".[1]

أي أن التوازي ليس له تطابق كامل، ولا تباين بين العبارتين بل هو نوع من التكرار غير الكامل مبني عن طريق المشابهة، لهذا الأول يحل على الثاني نحويا ودلاليا.

وأول من أعطى التوازي مفهوما عميقا هو رومان جاكسون فهو يرى أن "الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا" [2]، فهو يهتم بالتنسيق الصوتي، والإيقاع المتناغم وتوزيع الألفاظ توزيعاً متوازياً.

لم يفرد نقادنا القدامى للتوازي أبواباً خاصة به، وإنما جاء مبثوثاً تحت أبواب كالسجع والقوافي، وهذه الإشارات نجدها عند أبي هلال العسكري، الذي يقول: "فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها عن بعض بل في القليل منها وقليل ذلك مختصر لا يقيد به".[3]

أما نقادنا المحدثون فتأثروا بالدراسات الغربية حول التوازي فهذا الدكتور محمد العمري يعرفه بأنه "وقوع طرفين متعادلين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين، ولاشك أن هذه الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الأدب العربي".[4]

يقسمه الدكتور محمد مفتاح إلى ثلاث أنواع[5]، سنكتفي بالنوع الأول وأقسامه:

5-4-1- التوازي التام: وينقسم إلى:

1- التوازي المقطعي.

2- التوازي العمودي.

3- التوازي المزدوج.

4- التوازي الأحادي.

---

(1) يوري لوتمان. تحليل الخطاب الشعري. بنية القصيدة. ترجمة. محمد فتوح أحمد. دار المعارف. القاهرة. ص 129.

(2) رومان جاكسون. قضايا الشعرية. 108.

(3) أبو هلال العسكري. الصناعتين. 286.

(4) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. ص 150.

(5) انظر: محمد مفتاح. التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. د ت. ص 97.

5-4-1-1- التوازي المقطعي:

وهو ما يكون بين بيتين فأكثر، ووجدنا له نماذج قليلة في ديوان المنداسي منه قوله في لاميته:[1]

11- إِنْ تَوَارَى البَدْرُ فِي جُنْحِ الدّجَى كَم مِنَ البَدْرِ الهَوَى لَيْلاً خَتَلْ

12- إِن تَثَنَى الغُصنُ تِيْهَا بِالضّحَى كَم مِنَ الغُصْنِ الهَوَى يَوماً قَتَلْ

13- أوْسَنَى مِن ثَغْرِ حُسْنٍ بِرِقُـهُ كَمْ مِنَ الثّغْرِ عَلَى القَلْبِ آشْتَمَلْ

ففي الأمثلة تطابق بين أشطر الأبيات الثالثة، إذ نجد التماثل بين (إن توارى، إن تثنى، أو تسنى) وكلها أفعال، وحصل أيضا التطابق بين (كم، من) فالصيغ جاءت كلها استفهامية، وهذا ما أضفى الرنة النغمية التي يستأنس لسماعها.

5-4-1-2- التوازي العمودي:

وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات، يتميز بقوته الإيقاعية، يسبب تكراره في مساحة نصية كبيرة ومثاله:[2]

69- كَيْفَ وَالحُسْنُ بِقَلبِيْ قَاطِنٌ لَم يَرُقْ طَرفِي جَمَالٌ مُذْ نَـزَلْ

70- مِنْ جُرَابِي كُلُّ حُسْنٍ حُسْنُهُ وَبِه الحُسْن تَوَشّى وَاعْتَـدَلْ

71- حَسّنَ اللهُ بِهِ الحُسنَ وَفِي حُسْنِه سِرٌّ بَدِيع لِلْمُقَـلْ

72- هَلْ رَأَيْتُم أَو سَمِعْتُم حُسْناً فِي الوَرَى مِن حُسْنِهِ الحُسْنُ آكْتَمَلْ

فتكرار الشاعر كلمة (الحسن) في الأبيات الأربعة الماضية، وبمواقع متقاربة نتج تماثل بين الأبيات رغم اختلاف ترتيب موقعها في كل بيت، فهذه المعاودة الدورية للأصوات المكونة لها تطبع النص بسمة التميز الإيقاعي، وساهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني متسق.

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 32. 33.

[2] المصدر السابق. 40.

5-4-1-3- التوازي المزدوج:

هو التوازي الذي يتكون من بيتين ونجده يتكرر بصفة أكثر من أنواع التوازي الأخرى، وهو ليس ظاهرة جمالية فقط، إنما يكتسب وظيفة بنائية من خلال التلاحم والترابط الذي يخلفه داخل النص ومن أمثلته في أشعار المنداسي قوله:[1]

11- إِنْ تَوَارَى البَدْرُ فِي جُنْحِ الدُّجَى كَم مِنَ البَدْرِ الهَوَى لَيْلاً خَتَلْ

12- إِنْ تَثَنى الغُصْنُ تِيْهًا بالضُّحَىكَم مِنَ الغُصنِ الهَوَى يَوْمًا قَتَلْ

يستقر هذا التطابق بين أشطر الأبيات، فتوزعت الألفاظ توزيعا منسجما في صياغتها النحوية في قوله (إن توارى، إن تثنى)، كلاهما جاء فعلاً مضارعاً منصوباً بأداة (إن) وفي قوله: (كم من البدر، كم من الغصن) جاءت صيغاً استفهامية.

ويقول في موضع آخر:[2]

45- فَأَنَا العَاجِزُ المُسِيءُ جَهِلْتُ الفَضلَ وَالفَضلُ لَم يَكُنْ مَجْهُولاَ

46- إِن أَخَذْتَ المُسِيءَ فَالأَخْذُ عَدْلٌ مِنكَ الكَرِيْمُ يَهْدِي السَبِيْلاَ

ويقول أيضا في نفس القصيدة: [3]

1- قِف بِدَارِ الحَبِيْبِ نَبْكِ الطُّلُولاَ قَدْ رَكَضْنَا بِالأَمْسِ فِيْهَا خُيُولاً

2- هَذِهِ الدَّارُ مَا بِهَا مِن أَنِيْسٍ جَرّتِ الرّامِسَاتُ فِيهَا ذُيُولاً

3- أَيْنَ تِلْكَ القِبَابُ مِنْهَا اللّوَاتِي عَهَدتْ للنّفُوسِ فِيهَا ظِلاًّ ظَلِيْلاً

4- أَيْنَ أَرْبَابُهَا لَدَى الزّمَنِ الغَضِ وَمَنْ كَانَ بِالشّؤُونِ كَفِيْلاَ

ويقول في رائيته:[4]

27- لَو رَأَيتُم مِنَ الهَوَى ذَاتَ لَهَبٍ طُرِحَت فِي الفُؤَادِ مِنهُ جِمَارَا

28- أَو رَأَيتُم مَا حَلَّ بِي مِن عَذَابٍ لَسْتُ أَخْلُو مِنَ العَذَابِ نَهَارَا

نجد هنا التطابق من خلال الاشتراك في صيغة واحدة تتكرر (لو رأيتم) أي يكرر السؤال نفسه عن وضعه وحاله إزاء الحب والمحبوب وما فعل به الهوى من عذاب، واشتركت اللفظتان في الموقع نفسه في بداية كل بيت، كان لهما الدور النحوي نفسه.

---

[1] المصدر نفسه. 32. 33

[2] المصدر السابق. 50.

[3] المصدر نفسه.45.

[4] المصدر نفسه 56.

ويقول في قصيدته الرائية:[1]

38- دَرْ كُؤُوسَ المُدَامِ إنّكَ مَيتٌ وَآحْذَرْ القَوْمَ إنّ للعَذْلِ جَارَا

39- فَنُفُوسُ الكِرَامِ تَدنُو لِشُرْبٍ وَنُفُوسُ اللّئَامِ تَبْدُو نِفَارَا

إن توزيع الألفاظ توزيعا منسجما عن طريق ترتيبها في الأبيات المتوالية بطريق التشابه في المعنى أو في الصياغة النحوية يخلق الإيقاع المتناغم وهذا ما نجده في قول المنداسي:[2]

26- فَمَا كُلّ اللّظَى فِي القَلْبِ جَمرٌ وَلاَ كُلّ الوَغِى فِي الحَربِ الزَبُونُ

27- وَلاَ كُلّ كَحِيلِ الطَرفِ ظَبي وَلاَ كُلّ الأَضاءِ مَاءٌ مَعِيْنُ

هذا التماثل في المواقع لعبارة (لا كل، وما كل) وتكرار هذا النفي له دلالته على سياق الكلام فيوحي بإنكار الشاعر لحقائق معينة لا تبدو على حقيقتها وبهذا يتغير معناها.

يعتبر التوازي وسيلة مهمة في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والصوتية والدلالية داخل النص، هذا لإحداث تناغم إيقاعي فهو يهتم كثيرا بالتنسيق الصوتي والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد أو الجملة المركبة، ويحقق الشاعر العديد من الوظائف الجمالية والإيقاعية "بفضل حسن استغلال المكان واشتغال الفضاء فيشترك العاملان الإيقاعيان، "الفضاء والتوازي"، في تقديم صورة إيقاعية تمنح السمع والبصر"[3]

5-4-1-4- التوازي الأحادي:

هذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد، لذا فموضوعه الشعر العمودي فيحقق التوازن بين شطري البيت، وهو أكثر النماذج ورودا في الديوان ونجد قوله:[4]

18- كَمْ عُيُونٍ؟ مِنْ عُيُونِي آنْهَمَرتْ لِعُيُونٍ مِن عَذَابٍ لاَ تَمَلْ

23- يَا أُهَيْلَ الحُسْنِ إنِّيْ سَائِلٌ هَلْ لَكُم مِن عَطفِة عَمَّنْ سَألْ

50- كَتَبَ اللهُ نُفُوساً عُطِّلَتْ مِن حلاَلِهَا فَآزدَهَتْ بَعد العُطَلْ

---

[1] **المصدر نفسه.40.**

[2] **المصدر نفسه.62.**

[3] **عبد الرحمان تبرماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني للسيمياء والنص الأدبي. 15-16 أفريل 2002. منشورات الجامعة. دار الهدى للطباعة والنشر. ص 189.**

[4] **المنداسي الديوان. ص 33. 37. 39. 43.**

61- شَابَ فَرقُ الهوى لَنَا الجَفَا وَالشّبَابُ الغَضُّ بِالوَصلِ آكْتَهَلْ

101- آمِنِ الرَّوعِ! فَمَالِي حِيلَةٌ يَوْمَ لاَ تُغْنِى عَنِ المَرْءِ الحِيَلْ

حدث التوازي الأحادي في جميع الأبيات بين (عيون والعيون، سائل وسأل، عطلت والعطل، شاب والشباب، حيلة والحيل) وهو شبيه بما يعرف بظاهرة الترديد الاشتقاقي، التي هي تكرار البنية نفسها مع تناسب في المعنى، وهذا الترديد للكلمة في شطري البيت يؤدي مهمة أراد الشاعر من خلالها استجلاء الفكرة وإبرازها.

ويقول في موضع آخر:[1]

10- عِلّلِ الجِسْمَ لاَ آنْفِصَامَ لِصَبٍّ عَوّدَ اللّيْلُ قَلْبُهُ التّعْلِيلاَ

15- قُلْ لأَهْلِ الغَرَامِ أَنَا سَنُلْقِي للقُلُوبِ الرِقَاقِ قَوْلاً ثَقِيلاَ

32- قُلْ لِمَنْ يَدَعِي الكَمَالَ بِنَقْصٍ وَيَرَى مَا ادَعَاهُ فِعْلاً جَمِيْلاَ

36- رَبِّ إِنّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَنَفْسِي ظَلّمَتْنِي فَصَيَرَتْنِي ذَلِيْلاَ

43- أَمِنِ الرَّوعِ لاَ تَزَالُ كَرِيمَا وَأَنَا الغُمرُ لاَ أَزَالُ بَخِيلاَ

45- فَأَنَا العَاجِزُ المُسِيءُ جَهِلْتُ الفَضْلَ وَالفَضْلُ لَم يَكُن مَجْهُولاَ.

إن التوازي الأحادي حاصل بين (علّل والتعليلا، قل وقولا، يدعى وادعاه، ظلمت وظلمتني، لا تزال ولا أزال، جهلت ومجهولا) ويعود هذا إلى طبيعة اللغة العربية التي تتميز بمرونة الانتقال أو الاشتقاق فتضمنت تنوع الدلالة وتعددها.

ويقول في قصيدته الرائية المضمومة المجرى:[2]

15- خَلِّ السَبِيلَ فَإِنَّ السّرَ مُستَتِرٌّ عَنْكَ وَأَنْتَ عَلَى الأَسْرَارِ مَسْتُورُ

تتوازى الألفاظ (السر، الأسرار) و (ومستتر، مستور) بين مفرد وجمع أحدث هذا نغما إيقاعيا بسبب تجاورها وتواليها، ويقول في نونيته:[3]

13- فَكَمْ غَربّ الهِلاَلُ وَكَم تَبَدّى وَكَم تَغَرَبّ عَلَى وَفدِي مَنُونُ

37- أَيَمْكُرُ بِالنُبُوَةِ وَيْحَ عَمْرُو وَمَكْرُ الله أَكْبَرُ مَا يَكُونُ

---

[1] **المصدر السابق. 46. 47. 49. .50.**

[2] **المصدر نفسه. 68.**

[3] **المصدر نفسه. 60. 63.**

ويقول في رائيته:[1]

46- لَوْلاَهُ مَا خُلِقَتْ شَمْسٌ وَلاَ قَمَرٌ وَلاَ نَهَارٌ وَلاَ لَيْلٌ وَلاَ نُورٌ

في تعداده لمناقب المصطفى (صلى الله عليه وسلم)، جعله سبب وجود كل شيء فحذف لفظة (خلقت) وكرر أداة النفي (لا) فوازن بين الألفاظ في البيت ومن خلال التكرار المتوالي، حدث نغم موسيقي إيقاعي، وقوى المعنى وأكده، دون المصطفى لم يخلق أي شيء فجعله الصوفيون سبب ومرجع كل شيء في الوجود، إضافة إلى استمتاع القارئ بتأثير الكتابة قبل السماع.

فالتوازي يزيد من إيقاعية الأبيات الشعرية لأنه "يحمل خصائص صوتية، وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخَاذة، وإيقاع عذب يقرئ العين جمالا، والأذن بيانا، فيبعث في النفس السكينة والطمأنينة".[2]

---

[1] **المصدر نفسه. 72.**

[2] **رابح بوحوش. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة. الجزائر. 2006. ص 130.**

النحو ظاهرة لغوية متطورة، تساير تطور اللغة، وكان يقوم على أساس التمييز بين صحة التعبير أو خطئه، كما أن موضوعه دراسة الكلمة مؤلفة من غيرها، متعلقة بسواها، بل هو دراسة الجملة وكل ما يتصل بها.

فجاء عن السيوطي: "النحو صناعة علمية ينظر لها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم لتعرف النسبة بين صيغة النظم وصورة المعنى، فيتوصل بإحداهما إلا الأخرى...، وهو علم بأقيسة تغير ذوات الكلم وأواخرها بالنسبة إلى لغة لسان العرب".[1]

فالجملة هي وحدة الاتصال اللغوي، لهذا وجب الانطلاق منها، بدراستها وتصنيفها ومعرفة وظائفها، وما يحدث لها من تغير، فيقول المخزومي: "إن موضوع الدرس النحوي هو الجملة وما يعرض لها من ظروف قولية، وما يعرض لأجزائها في أثناء الاستعمال، وفي ثنايا التأليف من عوارض. فقد تقع الجملة في سياق نفي أو استفهام أو توكيد، وقد يعرض لأجزائها عوارض مختلفة من تقديم وتأخير ومن ذكر وحذف، ومن إضمار وإظهار، ومن معان إعرابية كالفاعلية والمفعولية كل هذا يقع في حدود الدرس النحوي ودائرته".[2]

هذا المستوى يتعامل مع الجملة التي تتألف من الكلمات المترابطة، تربط بينها علاقة إسنادية أو بواسطة أدوات خاصة، ويدرس تركيبها وخصائصها الدلالية والجمالية لأن "بناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر، ويكشف تفرده وامتيازه، وكم من الكلمات المفردة تستخدم عند عدد من الشعراء ولكنها في بعض الشعر تكون متلائمة مشعة لأنها صادفت بناءاً دقيقاً وموضعا سليماً، وتكون في نفسها في بعضه الآخر قاتمة منطفئة لأنها لم تصادف بناءها ولا موقعها الملائم، فليست القيمة في المفردات من حيث هي ولكنها في بناء الجملة ونظم التركيب".[3]

وعليه كان علينا أولا التطرق لتعريف الجملة وتبيان أنواعها، ثم كيفية توظيفها في ديوان المنداسي.

---

[1] السيوطي. الاقتراح. تحقيق محمد علي البنّا القاهرة. 1976. ص 30.

[2] مهدي المخزومي. النحو العربي. نقد وتوجيه. منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط1. 1964. ص 65.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف. في بناء الجملة العربية دار العلم. الكويت. ط1. د ت، ص 82.

1 - الجملة وتصنيفها في الفكر والخطاب العربي قديماً وحديثاً:

يهتم هذا النوع من الدراسات بالتراكيب النحوية، التي تدرس فيها العلاقات الداخلية ببني الوحدات اللغوية، والطرق التي تتألف بها الجمل والكلمات، وكيف تمّ تعريفها تصنيفها في الفكر والخطاب العربي.

1-1- تعـــريف الجملــة:

يتعامل هذا المستوى مع الجملة، التي أُختُلفَ في تعريفها وتحديد العلاقات التي تحكمها قديما وحديثاً.

1-1-1- عند العرب القدماء:

لم يتطرق نحاتنا القدامى لمصطلح الجملة كلفظ ولكن كمفهوم، نجد مصطلح الكلام عوضا عنه والذي كثر تداوله في جميع العصور، وإن اختلف القدماء في تحديد دقيق للجملة فهناك من يرى وجوب تضمنها لمعنى مفيد بالقصد يحسن السكوت عليه، وفي هذا المعنى يعرفها سبويه (تـ 180هـ) على أنها "الكلام المستغني عنه بالسكوت ... ألا ترى أنك لو قلت: فيها عَبْدُ اللهِ حَسُنَ السُّكوتُ، وكان كلاماً مستقيماً، كما حسن واستغنى في قولك: هذاَ عبدُ اللهِ" [1]، وهذا في معرض الحديث عن التفرقة بين الكلام والجملة.

نجد من النحاة الأوائل من استخدم مصطلح الجملة صراحة كالمبرد (تـ 285 هـ) في كتابه المقتضب في معرض حديثه عن الفاعل فيوضح مفهومها وعناصر تركيبها فيقول: "إنما كان الفاعل رفعاً، لأنه هو والفعل جملة يحسن السّكوت عليها، وتجب بها الإفادة للمخاطب".[2]

فالجملة عنده هي التي تتميز بالإفهام وتأدية المعنى وتركيبها من مبتدأ وخبر، أو من فعل وفاعل، فقد ساوى المبرد بين الكلام والجملة، وهذا ما ذهب إليه ابن السَّراج (تـ 316 هـ) في قوله: "فالاسم الذي يرتفع بأنه فاعل هو والفعل جملة يستغنى عليها بالسكوت وتمت بها الفائدة للمخاطب ... والفاعل وما يقوم مقام الفعل بمنزلة الابتداء

---

[1] سبويه. الكتاب. تحقيق. عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض. 1977. ج2. ص 88.

[2] المبرد. المقتضب. تحقيق. عبد الخالق عظيمة. دار الكتاب المصرية. القاهرة. 1968. ج1. ص 146.

والخبر، ألا ترى أنك إذا قلت قَامَ زَيْدٌ فهو بمنزلة قولكَ: القَائِمُ زيدٌ" [1]، هو بهذا يعيد رأي أستاذه المبرد متأثرا به متبعاً إياه دون أن يأتي بالجديد.

وبقى الخلاف قائماً فمنهم من يرى أن الجملة غير الكلام، ومنهم من يرى أن الجملة ما هي إلا جزء من الكلام، كما يرى ابن جني (تـ 392 هـ) يرى أن الكلام هو عبارة عن الجمل المفيدة، وهي جنس لها فيقول: "أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو زيدٌ أخُوك، وقام محمدٌ ... الكلام هو الجمل المستقلة بأنفسها الغانية عن غيرها" [2]، والجملة عنده تركيب إسنادي يتكون من كلمتين فأكثر، فإن كان له معنى كان كلاما فيقول: "فالكلام إذا إنما هو جنس للجمل التوام مفردها، ومثناها، ومجموعها، كما أن القيام جنس للقومات: مفردها، ومثناها، ومجموعها، ونظير القومة الواحدة من القيام، الجملة الواحدة من الكلام، وهذا جلّي".[3]

فالتركيب الاسنادي أساس لكل من الكلام والجملة والفرق يظهر في وجوب تضمين الكلام معنى مفيدا عكس الجملة التي لا تشترط هذا.

تتواصل آراء النحويين التي تساوي بين الكلام والجملة فيظهر رأي الزمخشري (تـ 538 هـ): "الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى أخرى، وهذا لا يتأتى إلا في اسمين أو فعل واسم وسمي الجملة".[4]

ويتبنى ابن يعيش (تـ 643هـ) رأي ابن جني في عدم تفرقته بين الجملة والكلام فيقول: "وهذا إشارة إلى التركيب الذي ينعقد به الكلام، ويحصل منه الفائدة، فإن ذلك لا يحصل إلا من اسمين نحو زيدٌ أخوك، واللهُ إلهنا، لأن الاسم كما يكون مخبراً عنه فقد يكون خبراً أو فعل واسم نحو: "قامَ زيدٌ، وانطلقَ بكرٌ، فيكون الفعل خبراً، والاسم المخبر عنه، ولا يتأتى ذلك من فعلين لأن الفعل نفسه خبر، ولا يفيد حتى تسنده إلى محدث عنه، ولا يتأتى من فعل وحرف، ولا حرف واسم، لأن الحرف جاء لمعنى في الاسم والفعل فهو كالجزء

---

[1] ابن السراج. الأصول في النحو. تحقيق. عبد الحسين الفتلي. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط4، 1999. ج 1. ص 74. 75.

[2] ابن جني. الخصائص. تحقيق محمد علي النّجار. دار الهدى للطباعة والنشر. بيروت. ج 1. ص 17.

[3] المرجع نفسه. 27.

[4] ابن يعيش. شرح المفضل. تحقيق. إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1، 2001. ج 1. ص 21.

منها، وجزء الشيء لا ينعقد مع غيره كلاماً، ولم يفد الحرف مع الاسم إلا في موطن واحد، وهو النداء خاصة، وذلك نيابة الحرف فيه عن الفعل ولذلك ساغت فيه الإمالة".[1]

يواصل النحاة تحديداً أكثر دقة للفرق بين الجملة والكلام فنجد رضي الدين الاستراباذي (تـ 686هـ) يقول: "والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر لمبتدأ، وسائر ما ذكر من الجمل فيخرج المصدر وأسماء الفاعل، والمفعول، والصفة المشبهة، والظرف مع ما أسندت إليه، والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصوداً لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس"[2]، فالكلام والجملة يربطهما تركيب إسنادي أصلي ويفرقهما الإسناد الفرعي.

أما ابن هشام الأنصاري(تـ 761هـ)، فقد أشار إلى مصطلح الجملة إشارة واضحة وفرق بينها وبين الكلام فيقول: "والجملة عبارة عن الفعل وفاعله مثل قامَ زيدٌ والمبتدأ أو خبره مثل زيدٌ قائمٌ، وما كان بمنزلة أحدهما... وبهذا يظهر أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس... والصواب أنهما أعم منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيداً فما هو الكلام".[3]

أما السيوطي (تـ911 هـ) فالكلام عنده: "لا يتأتى إلا من اسمين، أو من اسم وفعل ولا يتأتى من فعلين ولا حرفين ولا اسم وحرف ولا كلمة واحدة، لأن الإفادة إنما تحصل بالإسناد، وهو لابد له من طرفين مسند ومسند إليه.[4]

هناك من الأدوات ما يدخل على الجملة فيجعلها متعلقة بغيرها وتصبح كلاماً غير مفيد ومن هذه الجمل الشرطية والموصولية.

---

[1] المرجع السابق. 73.

[2] رضي الدين الاستراباذي. شرح كافية ابن الحاجب. تحقيق.إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998. ج1. ص 31. 32.

[3] ابن هشام. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق. محمد محي الدين عبد الحميد. مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده. القاهرة. ج2. ص 374.

[4] السيوطي. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. تحقيق. أحمد شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص 64.

1-1-2- عند العرب المحدثين:

نهج المحدثون طريق القدامى فاختلفوا في وضع تحديد دقيق للجملة، فهناك من يرى وجوب تضمنها لمعنى مقيد بالقصد يحسن السكوت عليه وهذا ما عبر عنه الدكتور مهدي المحزومي "والجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه وليس لازماً أن تحتوي العناصر المطلوبة كلها، قد تخلو الجملة من المسند إليه لفظاً أو من المسند لوضوحه وسهولة تقديره..."[1]

هذا ما ذهب إليه الدكتور خليل أحمد عمايرة على أن الجملة هي أقل قدر من الكلمات، التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه.[2]

لقد تمسك أغلب المحدثين بقضية الإسناد، ورأوا أنها تتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي المسند إليه، والمسند، والإسناد[3]، وهناك من ميز بين الجملة المفيدة وغير المفيدة، يقول مازن المبارك: "إن الجملة قد تكون مفيدة فتسمى كلاماً، وقد تكون غير مفيدة، فتكون إذ ذاك عبارة عن علاقة اسنادية بين كلمتين وكل كلمة أسندت إحداهما إلى الأخرى، فإذا أفادتا معنى يحسن السكوت عليه كانتا جملة وكلاما، وإذ لم تفيد كانت جملة فحسب".[4]

ويعرف ريمون طحان الجملة بقوله: "الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو الكلام الموضوع للفهم والإفهام، وهي تبين أن الصورة الذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي سعى في نقلها، حسب قواعد معينة وأساليب شائعة إلى ذهن السامع، ولا يكون الكلام تاماً والجملة مفيدة إلاّ إذا رُعيت فيها شروط خاصة منها ما تعود إلى المنطق ومنها ما تعود إلى متطلبات اللغة وقيودها *Contraintes*".[5]

---

(1) المهدي المخزومي. في النحو العربي. نقد وتوجيه. 33.

(2) خليل أحمد عمايرة. في التحليل اللغوي. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1998. ص 30.

(3) المهدي المخزومي. في النحو العربي. نقد وتوجيه. 31.

(4) أحمد محمد قدور. مبادئ اللسانيات. دار الفكر المعاصر، لبنان. ص 218.

(5) ريمون طحان. الألسنة العربية. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1972. ج2 . ص 44.

2-1- تصنيف الجملة في الفكر والخطاب العربي:

1-2-1- تصنيفها قديماً

لقد اختلف النحاة في أقسام الجملة، فصنف النحاة القدماء الجملة إلى اسمية وفعلية، وحددوا عناصر كل منهما.

- يقسم النحاة الجملة إلى اسمية وفعلية:

وهو تقسيم ينطلق من نوع الكلمة ورتبتها الأصلية فإذا كانت مبدوءة بفعل فالجملة فعلية، وإن كانت باسم فهي اسمية، وهو التقسيم الغالب عند جمهور النحاة، فابن هشام قسمها إلى ثلاثة أقسام: اسمية؛ فعلية؛ ظرفية وقال: "الاسمية هي التي صدرها اسم، كزيدٌ قائمٌ، وهيهات العقيق، أو بالوصف المشتق قائمٌ الزَّيدان. عند من جوزه وهو الاخفش، والكوفيون، والفعلية هي التي صدرها فعل تام: قامَ زيدٌ، أو ناقص: كان زيدٌ قائماً أو بفعل مبني للمجهول، ضُرِبَ اللِّصُّ، والظرفية وهي الجملة المصدرة بظرف أو مجرور نحو: أعندكَ زيدٌ؟، أوفي الدّارِ زيدٌ؟".[1]

ويرى عبد القاهر الجرجاني (ت377 هـ) أن الجملة أربعة أنواع: "الأولى أن تكون جملة مركبة من فعل وفاعل، والثاني أن تكون مركبة من ابتداء وخبر، والثالث أن تكون شرطاً وجزاء، والرابع أن تكون ظرفاً".[2]

اعتبر الجرجاني الجملة الشرطية نوع مستقل من أنواع الجمل باعتبار تبعيتها للجملة الفعلية، أما الجملة الظرفية فهي إما تابعة للاسمية أو الفعلية.

- ويقسم النحاة الجملة إلى كبرى وصغرى:

الكبرى وهي كالاسمية التي خبرها جملة نحو (زيدٌ قامَ أبوهُ) و (زيدٌ أبوهُ قائمٌ)[3]، سواء كانت هذه الجملة الفرعية اسمية أم فعلية.

والصغرى هي المبنية على المبتدأ كالجملة المخبر بها بالمثالين السابقين، وقد تكون الجملة كبرى وصغرى باعتبارين، نحو "زيدٌ أبوهُ غلامهُ منطلقٌ، فمجموع هذا الكلام جملة كبرى لا غير، وغلامهُ منطلقٌ، جملة صغرى، لا غير". لأنه خبر، وأبوه غلامه منطلق أكبر

---

[1] ابن هشام. مغنى اللبيب. 374. وما بعدها.

[2] عبد القاهر الجرجاني. المقتصد في شرح الإيضاح. تحقيق. كاظم بحر مرجان. دار الرشد للنشر. 1982. ج1. ص 233.

[3] ابن هشام. مغنى اللبيب. 380.

باعتبار غلامه منطلق وصغرى باعتبار جملة الكلام وكما تكون مصدرة بالمبتدأ تكون مصدرة بالفعل، نحو: ظننت زيداً يقوم أبوه. [1]

- ويقسمها النحاة حسب وظيفتها الإعرابية نوعين:

الجمل التي لا محل لها من الإعراب؛ إذ لم تؤد الجمل ما يؤديه المفرد فإنه لا محل لها من الإعراب، ولقد ذهب ابن هشام الأنصاري إلى تقدير عددها بسبع جمل[2]، وهي الأصل في الجمل، الابتدائية (المستأنفة)، والمعترضة، والتفسيرية، وجملة جواب القسم، وجملة جواب الشرط غير الجازم، وجملة الصلة، والجملة التابعة لإحدى الجمل السابقة.

أما الجمل التي لها محل من الإعراب؛ فهي التي تقدر بمفرد، والإعراب من خصائصه، وهي جملة الخبر، والحال، والمفعول به، والمضاف إليه، وجواب الشرط الجازم مقترن بالفاء أو إذا والتابعة لمفرد، والتابعة لجملة لها محل.[3]

1-2-2- تصنيفها حديثاً:

هناك من المحدثين من خالف القدماء ونقد ما ذهبوا إليه، فنجد رأي مهدي المخزومي الذي نقد رأي ابن هشام في تحديد كل من الجملة الاسمية والفعلية بقوله: "ليس صحيحا ما ذهب إليه ابن هشام وذهب إليه البصريون من قبل من أن الاسم أصل الفعل، وأن المصدر أصل المشتقات، فالفعل في اللغات السامية ومنها العربية هو كل شيء فهو أساس التعبير، واعتبار المصدر أصلاً للمشتقات أو الاشتقاق مخالفة لأصله... وما اعتبار المصدر أصلا للمشتقات عند البصريين فيما يرى الدارسون المحدثون إلا مظهراً من مظاهر التأثير الآري في العربية لأن المصدر في الآرية أو في اللغات الهندية الأوروبية هو أصل المشتقات جميعا" [4]، وهذا رأي أستاذه إبراهيم مصطفى الذي يقسم الجملة إلى:

- اسمية وفعلية: فالاسمية؛ هي كل جملة خلت من الفعل، أما الفعلية: "هي كل جملة تضمنت فعلا سواء تقدم على فاعله أو تأخر فقولنا: ظهر الحق، والحق ظهر سيان

---

[1] انظر: المصدر نفسه. 380.

[2] انظر: المصدر السابق. 382.

[3] انظر: المصدر نفسه. 382. 383.

[4] المهدي المخزومي. في النحو العربي. نقد وتوجيه. 40. 41.

"فالاسم المحدث عنه أو المسند إليه يتقدم على المسند ويتأخر عنه سواء كان المسند اسماً أو فعلاً".[1]

ويقوم التقسيم على أساس المسند والمسند إليه، لأن أهمية الحديث إنما تقوم على ما يؤديه المسند من وظيفة، وتبعهم الكثير من اللغويين المحدثين في مسألة تقديم الفاعل على فعله، والتي كانت محل اختلاف بين الكوفيين والبصريين.

- الجملة الوصفية: هي التي تبدأ بمشتق يقول تمام حسان إن: "الوصف يشبه الفعل في صلاحية أن يكون نواة الجملة أصلية كما في: أقائمٌ زيدٌ؟ أو نواة الجملة الفرعية نحو: زيدٌ قائمٌ أبوهُ؟".[2]

قام الدكتور تمام حسان بتقسيمات للجمل على حسب دلالتها العامة أو معانيها فهي، جمل خبرية وتشمل الإثبات والنفي والتوكيد والجمل الإنشائية تشمل الجمل الطلبية والانفعالية، والطلبية بدورها تشمل على (أمر، نهي، استفهام، عرض، تحضيض...)، والانفعالية تشمل (تمنٍ، ترجٍ، قسم، تعجب، مدح، أو ذم، ندبة أو استغاثة...).

أما تقسيمات بعض اللغويين المحدثين فركزت على قضية الإسناد، وكانت أساس تقسيماتهم للجمل كالآتي:[3]

- الجملة البسيطة والمركبة: فالبسيطة: هي التي لا يضاف إليها إسناد آخر، فتكتفي بما لديها للإفادة وعكسها المركبة: هي التي يضاف إليها إسناد آخر لتفيد معنى كجملة الشرط وجوابها.
- لدينا الجملة المستقلة بذاتها والجمل غير المستقلة بذاتها أو الجمل المتعلقة (المسندة) كما يطلق عليها ذلك إبراهيم إبراهيم براكات والجملة المتعلقة (المسندة) وهي التي لا تقوم بنفسها بل تعتمد على غيرها مثل جملة الشرط وجوابها والصلة والحال والنعت والخبر والمفعول... فهي ذات وظيفة نحوية.[4]

ومهما يكن الاختلاف فإن المحدثين ساروا على نهج الأقدمين في تحديد أركان الجملة، فهذا ريمون طحان يرى أن: "الجملة من ناحية الدلالة هي أقل كمية من

---

(1) إبراهيم مصطفى. إحياء النحو. دار الكتاب الإسلامي. القاهرة. ط2. 1992. ص 55. 56.

(2) تمام حسّان. الخلاصة النحوية. عالم الكتب. القاهرة. ط1. 2000. ص 127.

(3) انظر: محمد إبراهيم عبادة. الجملة العربية. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1988. ص 15. 16.

(4) انظر: إبراهيم إبراهيم. الجملة العربية. دار الوفاء للطباعة والنشر المنصورة. مصر. 1982. ص 21.

الكلام، وهي من ناحية البنية تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية: المسند والمسند إليه والإسناد، وقد تضاف إليها عناصر أخرى حين لا تكتفي العملية الاسنادية بذاتها فتعدى حينئذ على مفعول".[1]

2 - نظـــام الجملـــــــة:

فـي دراسـتنا للتراكيـب النحويـة فـي ديـوان المنداسـي، سـنتناول فـي تحليلنـا الجملـة التحويلية والتي منها:

الجملة الفعلية والجملة الإسمية بنوعيهما المثبتة، والمنفية، والطلبية بأنواعها، التي جاءت في الديوان.

أنـواع الجملـة	عددها
الجملـة الفعليـة	300
الجملـة الاسميـة	257
الجملة الطلبية	102
المجموع	**659**

2-1- الجملــة الفعليــة:

هـي مـا كـان المسند فيها فعلاً، أي يحتل الفعل مرتبـة الصـدارة، والفعل من دعامـات الجملـة، إذ إن "غيـاب الفعـل خاصـة يجـرّد الصـرح اللغـوي مـن الأسـاس الـذي يدعمـه"[2]، وتتضـح قيمتـه من خـلال "كونـه كلمـة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث"[3]، وبقيـة العناصـر مرتبطة به، وقد يتقدم عليه المفعول أو الظرف أو غيرهما من المكّملات، أما إذا تقدم عليه الفاعل أو نائب الفاعل فإن الجملـة تعتبر اسمية، ولقد اختلف النحـاة قديما وحديثا فـي هذه القضية، فمنهم أجاز تقديم الفاعل من فعله كالكوفيين[4]، واتبعهم بعض المحدثين باعتبار الجملة فعلية سواء تقدم فعلها أو تأخر.[5]

---

(1) ريمون طحان. الألسنية العربية. 54.

(2) جون كوهين. بنية اللغة الشعرية. ص 178.

(3) أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة. 1998 ص 151.

(4) انظر: ابن هشام. مغنى اللبيب. 581. 582.

(5) انظر: المهدي المخزومي. في النحو العربي. نقد وتوجيه. 47.

ونأخذ برأي جمهور النحاة باعتبار أن الجملة الفعلية التي هي صدارتها الفعل والمصنفة إلى نوعين البسيطة والمركبة، يضم الديوان سبع قصائد تحتوي على **351** بيت، وتكررت الجمل الفعلية بنوعيها بنسبة **(85.47%)** فلا يكاد يمر بيت إلا تواجدت فيه.

2-1-1- الجملة الفعلية البسيطة:

هي الجملة الفعلية التي تضمنت ركني الإسناد وحدهما دون عناصر إضافية، وهي مستقلة نحويا ليس لها وظيفة ولها عدة أنماط نذكر منها:

- **النمط الأول: فعل + فاعل + مفعول به.**

الصورة الأولى: حرف + فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به (ضمير متصل).

15- لاَ تَلُمْنِي دُونَ لَومِ عَاذِلِي فَبِسَمْعِي صَمَمٌ عَمّنْ عَذَلْ[1]

تتكون هذه الجملة من فعل وفاعل (غير ظاهر) ومفعول به (ضمير متصل)، حيث تلتفت الذات الصوفية للعاذل لتلومه على لومه، ثم تتجاهله وتتجاهل عذله وتصم عنه الآذان، لأن دعواه باطلة، وكل الدلائل تشير إلى ثبوت التهمة وصحة القضية المطروحة للمحاكمة.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (غير ظاهر) + جملة اعتراضية + مفعول به.

5- دَعْ – عَذُولِيْ- اللَّوْمَ إنِّيْ شَائقٌ رَقَّ طَبْعِي دُونَ صُنعِي فِي الأَزَلْ[2]

يتكون التركيب من فعل أمر وفاعل لم يذكر في البنية الظاهرة للجملة، يدل عليه صيغة الفعل فهو ضمير تقديره (أنت) وتقدمت الجملة الاعتراضية على المفعول به ليظهر المنداسي من خلال صورة العاذل الجانب المطمئن فيه، بجوار الجانب القلق فيه، فالجانب المطمئن فيه هو الجانب الذي يرسو على أصله، وفي الحقيقة لا يعذله ولا يلومه ولكن فقد يُطوقه ويكثف جوهره، والجانب القلق فيه هو الجانب الروحي الشائق إلى طبعه وأصله وقد أضفاه الحنين والشوق حتى رق من طبعه وأصله الذي فطر عليه وصدر منه وفاض عنه أول مرة في الأزل.

---

[1] **المنداسي. ديوان. ص 33.**

[2] **المصدر نفسه. 32.**

الصورة الثالثة: فعل + مفعول به + فاعل.

28- مَسَّنِي الضُّرُ وَأَنْتُمْ عُدّتِي وَآعْتِمَادِي إن دَهَتْ قَلْبِي الغِيْلْ[1]

تقدّم المفعول على فاعله لأنه ضمير متصل ببنية الفعل، والضمير المتصل (النون)، لأن الصوفي إن أصابه ضر، فإنه يقهره بصبره ويخفي بلواه ولا يظهر شكواه إلا ما بدا منها، فهو يتشبه بأخلاق الأنبياء -كسيدنا أيوب عليه السلام-، فهو عندما استبد به الحب وكواه بجماره، لم يطلب أو يأمر وإنما جعل كلامه فيه إيحاء ولم يزده هذا الفراق إلا تمسكا وصبرا.

- **النمط الثاني: فعل + فاعل + جار ومجرور.**

الصورة الأولى: فعل + جار ومجرور + نائب فاعل + مضاف إليه.

52- مُزِّقَتْ للخَلقِ أثْوَابُ المُنَى وَغَزَالُ الوَصْلِ مِنَّا فِي الطِّفَلْ[2]

تبدأ الجملة بالفعل الذي جاء بصيغة المبني للمجهول ورتبة الجار والمجرور التأخير عن الفاعل، وقدم للفت الانتباه بأن الفتى مزق الحجب ونال المنى والخلق يدخل في الفصل في الطَّفَل أو نهاية العمر.

الصورة الثانية: فعل + فاعل (غير ظاهر) + منادي مبني على الضم لأداة نداء محذوفة + صفة (جملة النداء).

34- فَاستَقِمْ أَيُّهَا المُصَلِي بِقَوْلِ الله فَمَا بِهِ تَقُولُ أَقُومُ قِيلاَ[3]

ويتكون التركيب من فعل وفاعل غير ظاهر، وجملة النداء تؤدي وظيفة الصفة ليوضح عن وجوب الاستقامة للمصلي لأوامر الله، وجملة النداء التي جاءت بعد فعل الأمر جاءت لتزيد انتباه المأمور لأقواله وأفعاله.

الصورة الثالثة: اسم فعل أمر + فاعل (غير ظاهر).

23- رُوَيْدَكَ أنَّ للمَشْغُوفِ عَزماً وَلاَ يُعَرِي المُوَاصَلَةَ الظَنِينُ[4]

---

[1] **المصدر نفسه. 34.**

[2] **المصدر السابق.37.**

[3] **المصدر نفسه. 49.**

[4] **المصدر نفسه. 62..**

فالشاعر في هذه الصورة أوقف حادي السير في رحلته وأمره بالتمهل لأن ديار الحبيب ذكرته بالماضي السحيق.

- **النمط الثالث: فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور.**

الصورة الأولى: فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به.

106- صلِّ يَا رَبُّ عَلَى مَن بِإِسْمِهِ يَقْبَل اللهُ مِنَ العَبْدِ العَمَلْ[1]

يتكون التركيب من فعل (يقبل) والفاعل اسم الجلالة (الله) وتقدم الجار والمجرور (من العبد) عن المفعول به الذي سُكِنَ للضرورة الشعرية، وبعد أن يخلص المتصوفة من استنفاذ القول في محبته وفي تصوير حقيقته على النحو الذي حاولنا أن نستشفه من شعره، فيتوسل بالبني والتوسل بجاهه وعلو قدره عند الحق، وبحقيقته النورانية المتجلية في صورته البشرية فمن لجأ إليه واستجار به لا ترد له كلمة أو رجاء عند الله أو عمل.

2-1-2- الجملة الفعلية المركبة:

هي الجملة التي تعدد فيها الإسناد، فهي مركبة من جملة كبرى تفرعت عنها جمل صغرى وترتبط الجمل الفرعية (الصغرى) بالجملة الكبرى ربطاً مباشراً، أو بواسطة أدوات وضمائر تجعلها خاضعة لها وظيفياً، ومن أمثلتها في الديوان:

- **النمط الأول: جملة فعلية + جملة حالية (سواء كانت فعلية أم اسمية).**

الصورة الأولى: فعل+ فاعل (غير ظاهر) +جار ومجرور+ مفعول به+ فاعل (غير ظاهر)+ جار ومجرور (جملة فعلية وقعت حال)

60- سِرْ بِنَا نَحوَ أُثَيْلاَتِ الحِمَى عِلَّ مِنّا البُرءِ يَسرِي فِي العِلَلْ[2]

تتركب هذه البنية من فعل (علّ)، والفاعل ضمير غير ظاهر متعلق بالفعل ويفسره الجار ومجرور (منا) الذي يأتي بعدها، ومفعول به (البرء) والجملة الفعلية وقعت حالا ليعبر عن هاته الرحلة الروحية، ويجعلها تبدو وكأنها واقعية من خلال تجسيدها في حوار خارجي من خلال قوله (سر بنا) وكأننا أمام صورة لرحلة حقيقة يحاور فيها قائد الركب من يقود ركبه محاورة خارجية يأمره بالتوقف تارة، والسير تارة أخرى نحو مرابض العشيرة والحمى.

---

[1] المصدر السابق.44.

[2] المصدر نفسه. 38.

الصورة الثاني: فعل + فاعل (غير ظاهر)+ تمييز + واو الحال + مبتدأ وخبر (الجملة الاسمية وقعت حال).

98- طَافَ سَبْعاً وَالدُّجَى مُنْسَدِلٌ بِالسَّرَى إِنْ طَابَ وَصَلٌ لاَ يَمَلْ[1]

تتكون هذه الجملة من فعل (طاف) وفاعل (غير ظاهر) تقديره (هو) وتمييز (سبعا) والحال جملة اسمية تربطهما الواو، أي أن طوافه المحدد بعدد المرات السبع ولما لهذا الرقم من دلالة دينية، فربط هذا الطواف بالظلام .

- **النمط الثاني: جملة الشرط + جوابها.**

الصورة الأولى: حرف الشرط + فعل الشرط+فاعل+جار ومجرور+جواب الشرط (جملة فعلية).

82- صَفْوَةُ الرَحْمَنِ نُوحُ المُنْتَقِي مَنَ بِوَحي الله فِي الفُلكِ انْتَقَلْ[2]

83- إِذْ طَغَى المَاءُ عَلَى الفُلْكِ اسْتَوَى بِقَلِيْلِ القُوتِ وَالأَهْلِ اعْتَزَلْ

فعل الشرط وجوابه (إن طغى الماء على الفلك استوى)، فالشاعر ينظر بعاطفة الإعجاب والأمل إلى ذوي الكمالات من الأنبياء الذين كان ظهورهم في حقيقة الأمر والباطن هو الظهور بنور الحقيقة المحمدية في صورة قوابل هؤلاء الأنبياء أو مجاليهم الكاملة في صورة نوحية.

الصورة الثانية: حرف شرط + فعل ماضي + فاعل (غير ظاهر) + جواب الشرط (جملة فعلية).

55- ضَاقَ صَدْرِي مِن أُمُورٍ لَو بَدَتْ لَشَكَى مِن عَيْبِهَا شَكْلُ الجَبَلْ[3]

يتكون التركيب من حرف شرط (لو) والفعل الماضي (بدت) وجواب الشرط (لشكى من عيبها شكل الجبل)، أي أن هذه الأمور لعظمها ضاق منها صدره، ولم يستطع حملها حتى إن الجبال بكل ضخامتها وصلابتها عندما عرضت عليها أبدت الشكوى وعدم المقدرة على تحملها، فأراد الشاعر تكثيف المعنى المراد تبليغه من جهة وإلى إقناع متلقيه من جهة أخرى.

---

(1) المصدر السابق.43.

(2) المصدر نفسه. 41.

(3) المصدر نفسه. 38.

الصورة الثالثة: اسم شرط جازم + فعل الشرط + جواب الشرط.

48- سَوَاهُ فَإِنَهُ المَسْؤُولُ فَضْلاً مَتَى اسْتَصْعَبَت جَانِبَهُ يَلِيْنُ.[1]

يتكون التركيب من اسم شرط (جازم) متى والفعل الشرط (استصعبت) وجوابه (يلين) فالأمور كلها اشتدت وأعسرت على الإنسان ليأتي بعدها الفرج، وهذا من فضل الله على عباده ليختبر المحسن منهم والمسيء.

- **النمط الثالث: جملة فعلية + ذات مفعول به جملة.**

الصورة الأولى: فعل + جار ومجرور + فاعل + مضاف إليه (الهاء) + جملة فعلية (مقول القول) وقعت مفعول به+ جملة الشرط + جوابها.

91- لَيْلَةَ المعْرَاجِ إِذْ قَالَ لَـهُ رَبّهُ سَلَنِي حبيْبِي تُبْتَجَـلْ[2]

20- قُلْ لِقَلْبِي اصْبِر عَلَى كُلّ هَوْل ٍ وَلَعَيْنِي تُسَاعِدُ الأَقْـدَارَا [3]

واعتمد الشاعر في هذه الجمل الشعرية مقدمة شرطية ونتيجة هي بمثابة جواب تلك المقدمة الشرطية، ونجد الشرط نابعا من هذه الذات المنفعلة فجعل معراج النبي (عليه السلام) كأنه خلاص صوفي، وكأنه (جمع) و (وصل) فكلامه المباشر عن المعراج معناه خلاصه، فهذه الليلة كرّم فيها محمد (صلى الله عليه وسلم) من طرف ربّه، وتوضع الذات الكاملة من خلاله في صورتها الفاصلة أبداً، كما تجد جوابه وجزاؤه يدل على الاستجابة العريضة التي لا حدود لها ولا قيود عليها.

الصورة الثانية: فعل أمر+ فاعل (ضمير)+ مفعول به (جملة موصولية).

30- فَافْعَلُوا مَا شِئتُمْ فِيّ أَنكُم أُمَرَاءُ الحُسْنِ فِي كُلّ الدُّوَلْ[4]

يتكون التركيب من فعل أمر (افعلوا) وفاعل ضمير متصل لجماعة المخاطب ومفعول به جملة موصولية (ما شئتم) ليعبر عن استسلامه لهم بكل إرادته وهذا العظم مكانتهم في أرجاء العالم.

- **النمط الرابع: جملة فعلية + جملة موصولية.**

---

(1) المصدر السابق.65.

(2) المصدر نفسه. 42.

(3) المصدر نفسه. 55.

(4) المصدر نفسه. 35.

الصورة الأولى: فعل + فاعل + أنّ (حرف مصدري) + اسم موصول + فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + مضاف إليه + فعل ناقص + اسمها مستتر + خبر كان.

30- أَوَلاَ يَعْلَمُونَ أَنَّ الذِي يَعْلَمُ سِرَّ القُلُوبِ كَانَ وَكِيْلاَ[1]

فالتركيب يتألف من أداة النفي (لا) والفعل المضارع (يعلمون) والفاعل الضمير المتصل وأن المصدرية وصلة الموصول والجملة الاسمية المنسوخة، وغرض الشاعر من تكرار هذه الجمل هو التأكيد على علم الله بكل شيء السر وما يخفى وكان به وكيلا.

- **النمط الخامس: جملة فعلية + جملة واقعة صفة.**

الصورة الأولى: فعل + فاعل (غير ظاهر) +مفعول به+جملة فعلية في محل نصب صفة.

38- بِأَبِي أَفْدِي عُيُونًا سَهَرَت فِي الهَوَى وَاسْتَعْذَبَت قُرْبَ الأَجَلْ[2]

يتركب من فعل (أفدي) والفاعل (غير ظاهر) والمفعول به (عيونا) والجملة الفعلية (سهرت) الواقعة في محل نصب صفة فالذات الصوفية تضحي بكل ما لديها من أجل لحظة قرب ووصل.

2-2- الجملة الاسميــة:

هي الجملة التي يتصدرها اسم، ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"[3]، والتي تتألف من مسند إليه ومسند هما: المبتدأ والخبر بينهما علاقة إسنادية والجملة الاسمية خالية من الحدث وغير مقيدة بالزمن، والمصنفة إلى نوعين البسيطة والمركبة، وقد تكررت بنوعيها بنسبة **(73.21%)** في الديوان.

---

(1) المصدر السابق.49.

(2) المصدر نفسه. 36.

(3) أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. ص 153.

2-2-1- الجملة الاسمية البسيطة:

هي الجملة التي لا تحتاج إلا لإسناد واحد، وهي تتكون من مبتدأ ثم خبر قد تعلقت بهما بعض العناصر النحوية كالنعت والمضاف إليه وجار ومجرور وقد يتقدم الخبر فيها على المبتدأ.

والجملة الاسمية البسيطة تفيد عدة معان كالأوصاف الثابتة والأحكام المطلقة الخالية من الزمن النحوي إلا ما كان من النواسخ، وهي ذات بنية نحوية مستقلة عن غيرها، فهي لا تؤدي وظيفة نحوية في جملة مركبة، ما عدا وظيفة جملة مقول القول، وتصنف إلى الأنماط التالية:

- **النمط الأول: مبتدأ + خبر.**

الصورة الأولى: همزة الاستفهام + جار ومجرور (مقدم) + الياء مضاف إليه + مبتدأ (مؤخر) + حرف عطف + اسم معطوف.

2- أَبِعَيْنِيّ دِيمَة وَكَافَة أَمْ شُعَيْبٌ لِلْنَوِى مِنْهَا آنْبَزَلْ[1]

وظف الشاعر ألفاظ دالة على خفة السيلان وطول مداه وعدم انقطاعه، كديمة وكافة وشعيب، وانبزل التي يتقاطر ماؤه فلا يحفظ ما يحويه فهي مقابلة بين المطر والدموع ساقها الشاعر على شكل تساؤل يبعث الحيرة في غيره وفي نفسه وهذا الحنين والبكاء بسبب الفراق.

الصورة الثانية: إنّ + خبرها مقدم (جار ومجرور) + اسمها (مؤخر).

66- إِنَّ لِي طَرْفاً عَلَى عَهْدِ الهَوَى كُلّمَا عَنّ لَهُ الحُسْنُ اكْتَحَلْ[2]

يتركب من جملة مصدرية تتصدرها الأداة (إنّ) وخبرها شبه جملة (لي) واسمها مؤخر (طرفا) فقد أفاد تقديم الجار والمجرور لفت انتباه المتلقي بأن الشاعر هو المعني بالحب.

الصورة الثالثة: ضمير منفصل (مبتدأ) + خبر + مضاف إليه + جار ومجرور.

102- أَنْتَ بَابُ اللهِ لِلدَارِ التِي لَمْ يَفُز مَن لاَ لَهاَ مِنْكِ دَخَلْ[3]

---

(1) المنداسي. ديوان. ص 31.

(2) المصدر نفسه. 39.

(3) المصدر نفسه. 44.

تتألف هذه الجملة من مبتدأ جاء ضمير المخاطب المفرد (أنت)، وخبر (باب)، ومضاف إليه (الله)، فالشاعر يرفع من توسلات المتوسلين في أجواء صوفية، وهذا التوسل والاستغاثة بمثابة تعلق الناقص بما يشوب ذاته بالكامل، لعله يعمُّ الكمالُ النقص بكماله، وينيرهُ بنورهِ، فيزيل النقص الذي به، فهو في نهاية المطاف (باب) النّجاة إلى المغيوب لمن أراد الفرار من المعلوم أو الواقع الظالم فمن لجأ إليه واستجار به واستغاث به نجا وفاز.

- **النمط الثانـي: جملة اسمية منسوخة.**

الصورة الأولى: فعل ناقص + جار ومجرور + اسم كان + ظرف زمان + خبر كان.

27- كُلُّ مَا قَالَهُ الإنْسَان بِلَيْلٍ كَانَ عَنْهُ الفَتَى غَداً مَسْؤُولاً[1]

يتألف هذا التركيب من أداة ناسخة تدل على زمن، يليها اسمها ثم خبرها، ولقد تقدم الجار ومجرور (عنه) على اسم كان، وتقدم الظرف (غداً) عن خبره، وجيء بالأداة كان لتفيد الزمن الماضي أي أن الإنسان، مسؤولٌ عن أقواله الماضية والآنية والمستقبلية.

2-2-2- الجملة الاسمية المركبة:

هي الجملة التي تتكون من جملة أصلية وأخرى فرعية، وهذه الجمل الفرعية لديها وظائف نحوية، ترتبط بالجملة الرئيسية عن طريق أدوات وضمائر تجعل بينهما علاقة اسنادية وتندرج ضمنها أفعال تجعلها ضمن الزمن النحوي.

- **النمط الأول: مبتدأ + خبر (جملة).**

الصورة الأولى: مبتدأ + مضاف إليه + جار ومجرور + خبر جملة (فعلية ماضية).

1- أَرْذَاذُ المُزْنِ مِنْ عَيْنِيْ نَزَلْ أَمْ دُمُوعُ الشَوْقِ إِذْ رَقَّ الغَزَلْ[2]

صورة الدموع المبثوثة في كامل البيت، فرغم خفتها فقد طالت فهو إن بث هذا على شكل تساؤل ليبين مدى حسرته ومرارة الفراق وحنينه للقاء المحبوب.

---

[1] المصدر السابق.48.

[2] المصدر نفسه. 31.

الصورة الثانية: مبتدأ (اسم علم) + نعت + خبر (جملة فعلية).

80- آدَمُ المَبْرُورُ صَلّى خَلْفَهُ وَأُولُو العَزْمِ مَصَابِيحُ المَلَلْ[1]

لأن كل الأديان قد صدرت من بحر النبوة محمد (صلى الله عليه وسلم) فقد أمَّ بسبب ذلك عند عروجه بكل الأنبياء من آدم إلى عيسى (عليهم السلام) وكلّهم قد صلّى خلفه، وإن كانوا هم مصابيح الملل في أممهم فإن محمداً (عليه الصلاة والسلام) بسبب الحقيقة المحمدية هو مصباح مصابيح الملل جميعاً.

- **النمط الثاني: مبتدأ (جملة) + خبر (جملة).**

الصورة الأولى: اسم استفهام + خبر (جملة فعلية مضارعة).

16- كَيْفَ أَسْلُو؟ وَالهَوَىْ مُضْطَرِمٌ بِالخَبَايَا كُلّمَا خَابَ اشْتَعَلْ[2]

فهو يصور ذلك الباطن المتأجج أبداً والذي (كلّما خاب اشتعل) من جديد مثله مثل النار المشتعلة أبداً، فكلما آلت إلى الخمود تعود وتأجج من جديد، وهي دلالة على أن هذا الباطن حيٌّ أبدا ومشغول بوجهة واحدة، وحنين واحد يشده إلى أصله.

الصورة الثانية: حرف مشبه بالفعل + اسمها + فعل + فاعل (غير ظاهر) وهي جملة خبر ليت + مفعول به.

41- جَنَّ قَلبِي مِن حَبِيب لَيْتَهُ فَرَّجَ الهَمَّ بِوَصلٍ أو قَتَلْ[3]

يصور حالة الجنون التي وصل إليها الشاعر بسبب الفراق وطوله وشوقه إلى اللقاء والوصل، فهو يتمني إما الوصل أو الموت، ولا خيار ثالث بينهما. فيوظف الحرف المشبه بالفعل (ليت) واسمه الضمير المتصل (الهاء) والجملة الفعلية (فرَّجَ الهَمَّ) التي وقعت خبر (ليت).

- **النمط الثالث: خبر (جملة مقدم) + مبتدأ.**

الصورة الأولى: فعل المدح + اسم الإشارة + فاعل (الجملة الفعلية في محل رفع خبر مقدم)+ مبتدأ مؤخر.

---

(1) **المصدر نفسه. 41.**

(2) **المصدر السابق.33.**

(3) **المصدر نفسه. 36.**

42- حَبّذَا العِشْقُ فَلَولاَ أنَّهُ ألَمُ الجِسمِ وذُلٌ وَخَبَلْ[1]

يلتفت الشاعر إلى العشاق وموتهم في العشق على درجة يستعذبون من أجله (قرب الأجل) ليخلصوا بالموت الاختياري. لمن يشغل العشاق ومن يقتلهم بحسنه ودلاله، لم يلبث أن ينكفئ على نفسه ليصفها بالجنون.

الصورة الثانية: فعل ناقص + اسمها + جملة فعلية (وقعت في محل نصب خبر بات).

29- بَاتَ السُرُورُ يُعَاطِي الكَونَ صَهْبَتُهُ وَللنُفُوسِ قُبَيْلَ الفَجْرِ تَكْبِيْرُ[2]

إن الاحتفال بمولد (الخلاص) البشري يتوسع عند المتصوفة ليشمل احتفال الكون قاطبة، بل حتى الكون الروحي الملائكي اللّامرئي يحتفل بدوره بمولد النور المحمدي وتجليه في أصفى قابل وأنقاه هو محمد الإنسان، فاشترك في الاحتفال كل حي وجماد وكل متحرك على وجه البسيطة، فمولد النور المحمدي أضاء العالم بعد ظلامه.

الصورة الثالثة: فعل ناقص + اسمها + صفة + فعل + فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به (ضمير) والجملة الفعلية وقعت في محل نصب خبر ظلّ.

47- ظَلّتْ مُحَجَتهُ البَيْضَاءُ تُرْشِدُنَا وَالمَوَاعظُ فِي التَنْزِيْلِ تَحْذِيْرُ[3]

نجد أن معظم الصوفية يتعلق بالنور المحمدي، فهو المرشد إلى طريق الحق والحضرة القدسية بما تحمله الرسالة من مواعظ ونواهٍ.

2-3- الجملة المنفيـــة:

الكلام إما مثبت وإما منفي. فالجملة المنفية سواء كانت اسمية أم فعلية فهي ما سبقتها أداة نافية، وهذه الأدوات متنوعة فيها ما يختص بالجملة الفعلية وهناك ما يختص بالجملة الاسمية[4]، ومنها ما يختص بهما معا والأدوات النافية هي: (لا، ما، لم، ليس، لنا، لما، إن، لات) .

---

(1) المصدر نفسه. 36.

(2) المصدر السابق.70.

(3) المصدر نفسه. 72.

(4) انظر: محمد خان. لغة القرآن الكريم. دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. عين مليلة. ط1. 2004. ص 121.

تكررت الجملة المنفية بنسبة **(31.05%)** في الديوان وتوزعت أدواتها كالآتي:

أداة النفـي	العـدد
1- لا	63 مرة
2- ما	24 مرة
3- لم	20 مرة
4- ليس	مرتين
5- لنا	مرة واحدة
المجموع	**110 مرة**

ومن خلال نتائج الجدول نلاحظ استخدام الشاعر للأداة (لا) أكثر من غيرها، يرجع ذلك إلى خصائص الأداة، التي تأتي في صدر التركيب ووسطه، وتنفي المفرد والجملة، اسمية كانت أو فعلية، ووظفها الشاعر في ديوانه بالأنماط التالية:

- **النمط الأول: لا + جملة فعلية.**

الصورة الأولى: حرف نفي + جملة فعلية (فعل ماضي) + الفاعل (ضمير متصل) + مضاف إليه (ضمير متصل) +عاطف + فعل+ فاعل + مفعول به.

4- لاَ بَقَتْ عَيْنِي وَلاَ أَبْقَى البُكَا ضَوْءَهاَ عَن فِعْلِهاَ إن لم تَزَلْ[1]

يتكون هذا التركيب من أداة نفي (لا) والفعل الماضي والفاعل ضمير متصل والمفعول به، والملاحظ أن أداة النفي (لا) تكررت مع الفعل في قوله (ولا بقى) للدلالة عن شدة الفراق وما أحدثته من حزن عبرت عنه الدموع التي جفت لشدتها، وطول مداها فلم تبق نور عينه.

وفي صورة أخرى يجمع الشاعر أداتين للنفي للتأكيد على أمر معين.

38- مَا لاَ رَأَتهُ عُيُونُ النَاظِرِينَ وَلاَ وَعَتْهُ أُذُنٌ وَلاَ يُلقِيْهِ تَعبِيرُ [2]

الصورة الثانية: حرف نفي + فعل + جار ومجرور + فاعل.

101- آمِنِ الرّوْعِ! فَمَالِي حِيلَـةٌ يَوْمَ لاَ تُغْنِي عَنِ المَرءِ الحِيَلْ[3]

---

[1] **المصدر السابق. 32.**

[2] **المصدر نفسه. 71.**

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي (لا) وجملة فعلية تتكون من فعل مضارع (تغني) وجار ومجرور وفاعل، فالذات الصوفية تحاول أن تؤمن نفسها ضد الموت الاضطراري، لأنه لو فاجأها لم تنفع معه جميع الحيل.

الصورة الثالثة: حرف نفي (لا) + جار ومجرور + مضاف إليه + فعل مضارع + فاعل

20- إنَّ فِي الخِدْرِ جَمَالاً شَاهِدًا لاَ لِفَقْدِ الخِدْرِ أبْكِي والجَمَلْ[1]

لا يذكر المنداسي لمحبوبه اسماً ولا رسماً فصورة (الخدر) في الشطر الأول تعني البيت أو تسر الجارية المخدرة التي لزمت الخدر وتمنعت فيه عن أعين ذوي الفضول واحتجبت بجمالها ودلالها به، فالأمر كله ينذر بالنعومة ويوحى بالحجاب الذي يحول بين الذات الصوفية ومرغوبها في اللقاء، فلا تزداد إلا إحساساً بالبين والحرمان.

الصورة الرابعة: حرف نفي + فعل + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل مؤخر + أداة استثناء + مستثنى (مفعول به ثان).

17- مَنْ يَرُومُ مَعَاهدًا مُقْفَراتٍ لاَ تَزِدهُ الرُسومُ إلاَ بوَارَا[2]

فالشاعر من خلال هذا التركيب ينفي العودة إلى الديار التي أصبحت بالية ومقفرة فتركها ناسها، فيأتي بالاستفهام في البداية ليدل على التعجب، واستمرار الهجر والبين.

- **النمط الثاني: لا + الاسمية.**

الصورة الأولى: لا (النافية للجنس) + اسمها + جار ومجرور + خبرها.

65- يَومُنَا الآتِي فَلاَ عِلْمَ لَنَا بالذّي يُبْدِيهِ فآشْرَبْ عَن عَجَلْ[3]

تتألف هذه الجملة من أداة نفي (لا) ومبتدأ (نكرة) وخبر (جار ومجرور) وترتيبها عادي، الأداة (لا) لنفي الجنس واسمها جاء مبني على الفتح، لأن القرينة هنا واضحة في نفي جنس أي نفي العلم بالأقدار الآتية.

---

(3) المصدر نفسه. 43.

(1) المصدر نفسه. 34.

(2) المصدر السابق. 55.

(3) المصدر نفسه. 39.

- **النمط الثالث: لم + جملة فعلية.**

الصورة الأولى: حرف نفي (لم) + فعل مضارع + جار ومجرور + فاعل.

93- لَم يَزُغ مِنْ أَحْمَدَ الطَرْفُ وَلاَ قَلبُهُ مِمّا رَأَى الطَرّفُ آخْتَجَلْ[1]

تختص هذه الأداة (لم) بالفعل المضارع تنفيه إلى الزمن الماضي المنقطع، وفيه نفي وإثبات، إثبات الرؤية والتجلي الحقانى من قلب فاضل، ونفي صفة الثبات ضمنيا في الرؤية عن المفضول، وجعل لعبارة (لم يزع) على باقي عبارات البيت مقام الصدارة، لما في هذا من وقع في نفس الذات الصوفية، ولما يعرفه المنداسي كصوفي ذائق بما لهذه العبارة من معنى في نفوس الذائقين الذين يصابون بغلبة التجلي الحقاني وقهر جلال نوره لبصائرهم، فيصابون بالضّعف.

الصورة الثانية: حرف نفي (لم) + فعل مضارع + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

3- وَادّعِى أوّلاً مِنَ الوِجدِ قُربًا وَتَأَخَّر لَم يَجِدْ إنْكَارَا[2]

يتكون التركيب من أداة النفي (لم) والفعل المضارع (يجد) وفاعله ضمير غير ظاهر مقدر بضمير الغائب (هو) ومفعول به، أي الشاعر ينفي القرب والوصل.

- **النمط الرابع: لن + جملة فعلية.**

الصورة الأولى: أداة نفي (لن)+ فعل مضارع + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به + حتى + جملة فعلية مضارعة.

34- لَنْ تَنَالوا الوَصْلَ حَتّى تُنفِقُوا مِن عَزِيزِ النّفْسِ فِي إثْرِ الأَمَلْ[3]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النفي (لن) وفعل مضارع والفاعل المسند للضمير الجماعة للمخاطب والمفعول به، والأداة (لن) تنفي مضمون الجملة في المستقبل الذي يتحدد بالغاية، ومعنى الغاية في قوله (حتى تنفقوا) إشارة إلى اليأس من نيل الوصل حتى وإن أنفق أعزّ ما لديه.

---

(1) المصدر نفسه. 42.

(2) المصدر السابق. 53.

(3) المصدر نفسه. 35.

- **النمط الخامس: ما + جملة فعلية.**

الصورة الأولى: حرف نفي (ما) + فعل + فاعل.

8- أَبْكِي الدّيَارَ ولاَ فِي الدَّمْعِ مُنقِصّةٌ مَا نَامَ طَرْفٌ وَرَبّ الطَّرفِ مَهجُورُ[1]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نفي (ما) وجملة فعلية تتكون من فعل ماض (نام) وفاعل (طرف)، فالشاعر يبكي ديارا الحبيب ولا يرى في ذلك خجل أو منقصة، فكيف يحلو له النوم وهو بعيد عن حبيبه (الحب الإلهي) وهو مشتاق للوصل.

- **النمط السادس: ما + جملة اسمية.**

الصورة الأولى: ما حرف نفي (مهملة لا عمل لها) + مبتدأ + إلا (أداة الاستثناء)+ الخبر (المستثنى) + جار ومجرور.

14- مَا لهَوَى إلاَّ عَذَابٌ للفَتَى أَو يَخْفَي أَنّ بِقَلبِ المَرْءِ حَلْ؟[2]

فإذا حل الهوى بقلب المرء لا يمكن إخفاؤه، وما هو إلا عذاب بسبب الفراق وهذا ما دلت عليه أداة الاستثناء (إلا) فجعل كل الهوى عذاب.

الصورة الثانية: ما حرف نفي (مهمل)+ جار ومجرور (خبر مقدم)+ حرف جر زائد + مبتدأ مؤخر (مجرور لفظاً مرفوع محلاً).

17- مَا للفُلكِ مِن سَبِيلِ للنّجَا إِن طَغَى طُوفَانُ دَمْعِي وَاحْتَفَلْ[3]

فصورة هذه الدموع الطوفانية التي آستحالت إلى ما يشبه البحر الهائج الذي يلفظ ما فوقه ويرمي به ويظهر سطحه وباطنه بأمواجه، فيتطهر من كل ما يمت إليه بصلة من ذلك وغيره، كذلك تفعل دموع الانفعال القوي والتوتر النفسي الشديد إذ احتفل طوفانها فهو يغرق كل زائف في الذات الصوفية ويطهرها، مما يعيق سلوك سبيلها، وهذه الدموع ما هي إلا حنين لبين وعذاب باطن.

---

[1] المصدر نفسه. 68.

[2] المصدر السابق. 33.

[3] المصدر نفسه. 33.

- **النمط السابع: ليس + جملة اسمية.**

الصورة الأولى: فعل ناقص (يفيد النفي) + اسمها + جملة فعلية (فعل + فاعل غير ظاهر + مفعول به) في محل نصب خبر ليس.

38- قَولُكَ الحَقُ لَسْتَ تُخْلِفُ وَعْدا ً وَلَكَ المُلكُ لاَ تَزَالُ مَقِيْلاَ[1]

ثبت كلامه فجاء بأداة النفي (ليس)، فكلامه حق لا باطل فيه إن أعطى وعداً وفى به، يجمع الشاعر بين أداة الاستفهام (الهمزة)، وأداة النفي (ليس) في صورة أخرى مشابهة.

5- مَرَت بِعَيْنِي لِفَقدِ الحِمَى إذ رَحلُوا غَدِيَةَ أَلَيْسَ فِي الرُبْعِ مَآشِيْرُ [2]

وتكون الإجابة هنا بصيغة (بل)، وهذا النفي غرضه الإثبات.

من المسائل المهمة في الدرس الأسلوبي والتي تنطلق من النص لفهمه وسبر أغواره، نجد مسألة الجملة بأنواعها الفعلية والاسمية والمنفية، من خلال دراسة طولها وقصرها، وتركيبها من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل وغيرها، ودراسة هذا الترتيب من تقديم وتأخير، ودراسة الصيغ الفعلية وأزمنتها، وحالات النفي التي تطرأ عليها.

يعبر المنداسي عن تجربة خاصة، فكان لابد له من اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، المعبرة عن تجربته الصوفية، فاستخدم أنواع مختلفة من الجمل الفعلية، بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، من خلال المزاوجة بين الأفعال المضارعة والماضية، والجمل المركبة والبسيطة، ولأن الشاعر يعبر عن أحوال ومقامات تتنوع بين الثبات والحركة فاستند إلى الأفعال وما تحويه من عنصر الزمن والحركة، ليعبر عن عدم استقرار ذاته الصوفية، ولقد غلب على الأفعال زمن المضارع لما له من دلالات الاستمرارية والتمدد والتصوير المتجدد، وباعتبار زمنه مفتوح ممتد أزلي يستطيع من خلاله الصوفي التخلص من الزمن الأرضي المحدود.

جاءت الجملة الاسمية بأنواع مختلفة، وانتقلت من البسيطة إلى المركبة، وفصل بين مبتدئها وخبرها بجمل اعتراضية أو شبه جملة، وقد قدم خبرها عن مبتدئها في بعض الأحيان أو خبرها عن اسمها في النواسخ، وهذا لإبراز دلالة جزء معين على حساب الآخر.

---

[1] المصدر نفسه. 49.

[2] المصدر نفسه. 67.

ولقد جاء الخبر في الجمل الاسمية غالباً شبه جملة، وورد المبتدأ نكرة مما أدى إلى تقديمه، واختيار هذا النمط الأسلوبي ليدل على عدم التخصيص والتحديد فيوسع من معانيه.

ولجأ المنداسي لأسلوب النفي ليعزز المعنى ويكثفه وبهذا فإن النفي حسب مقولة الجرجاني يعني امتلاكه لطاقة اختيارية تؤثر في بعض الدوال دون البعض الآخر [1].

[1] محمد عبد المطلب. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ت. ص 182.

3 - الأساليب الإنشائية (الطلبيـــــة):

أسلوب الإنشاء يصور الحدث وهو يحصل في آنه، أو مستقبله القريب، فهو يجسد الحدث في آنه في التّو واللحظة هذا من جهة، ومن جهة أخرى انفعاله يبعث التأثير المتوخيّ إلى النفس المتلقية في اللحظة المنطوق به فيها نفسها، لأن ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحصل في الآن يكون أثره في النفس أوقع وأبلغ منه فيما لو قص خبر الحدث الذي كان في خبر كان، لأن أوانه يكون قد حدث، وفات زمانه، وتأثيره لا يبلغ من النفس مبلغه كما لو حصل الآن و"الإنشاء هو كلام لا يحتمل الصدق والكذب"[1] لأنه قبل التلفظ به ليس له وجود يطابقه أو لا يطابقه.[2]

وللأسلوب الإنشائي أهمية بالغة في لغة الشعر وفي هذا المجال ذهب بعض الفلاسفة المسلمين ومنهم الفارابي إلى اعتبار أن أسلوب الشعر يختلف عن أسلوب البرهان لما فيه من الأسلوب الإنشائي، الذي يخيل وينادي ويأمر أكثر مما يخبر ويحاجج، وإن الأسلوب الإنشائي أليَقُ بالشعر منه يغيره، لأنه لا يتسم بالصدق أو الكذب في نفسه، ومن ثم فهو أسلوب يعين على تحقيق الهدف من الشعر ألا وهو التّخييل.[3]

فأفضلية الأسلوب الإنشائي على الخبري في التخييل، وإن كنا لا ننكر أن الأسلوب الخبري القصصي يعين هو الآخر على التخييل.

وإننا نظفر بأسلوب الإنشاء، في أغلب قصائد ديوان المنداسي الخاضعة لهذه الدراسة بنوعية الطلبي وغير الطلبي، والطلبي منها غالبا ما يكون صادرا من الأدنى ويتوجه به صاحبه نحو الأعلى، وغالبا ما يكون الأعلى (الحقيقة المطلقة)، ويكون الطلب أحياناً مباشراً ويكون في غالب الأحيان بوسيلة نبوية أو ولائية، كما يكون الطلبي أحيانا من الأعلى يتوجه به نحو الأدنى، وغالبا ما يكون هذا النوع من الأمر صادرا من الصوفي نفسه إلى نفسه، بحيث يجرد من نفسه شخصاً آخر يخاطبه ويأمره كما هو الحال في شعر المنداسي عموماً.

---

(1) أحمد مصطفى المراغي. علوم البلاغة. البيان والمعاني والبديع. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط1. 2004. ص 53.

(2) أنظر: عبد العزيز عتيق. علم المعاني. البيان. البديع. دار النهضة. العربية للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ص 65.

(3) انظر: ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد. ص 158.

كما يمكن أن يكون صادراً من الولّي وموجها نحو السالكين التابعين والضّالين منهم على وجه الخصوص كما نجد ذلك في لامية المنداسي.

ففي قصيدته اللامية يغلب ويطغى عليها الأسلوب الإنشائي ويتخلل ذلك أسلوب الخبر لأنه ليس في موقف المخبر الراوي لقصة ما، ولكنه في موقف المتأمل في دنيا الناس، المدرك لأسرارها المعتبر بنوائبها لذلك فهو لما يتأمل يستخدم لذلك أسلوب الاستفهام للدلالة على أنه يتأمل ويعتبر، ولما ينتهي من تأمله يتفقد أحوال نفسه، فيجدها مقصرة ويرى العمر قصيرا ونوائب الدهر تحصد الأخضر واليابس، فلم يكن أمامه إلا أن يظهر قلقه ولم يجد من الأساليب التي يمكن أن تصور القلق أحسن تصوير مثلما وجد في ذلك في الأساليب الإنشائية: يأمر نفسه، ويستعجلها العمل، ويتحدث إلى قومه حديث زجر وتحضيض، ثم يظهر الشعور بعدم الرضا من خلال دعوة نفسه إلى التنحيّ عن القوم والاعتزال عنهم، والاعتصام بحبل النبّي، ويمكن أن تعتبر قصيدة المنداسي اللامية هذه نموذجا لقصائده الأخرى، في تنوع أسلوب الإنشاء الطلبي منه صفة خاصة، من الاستفهام إلى الأمر والنهي ومن ذلك الاستصراخ والنداء والتمني، ولا تخلو قصائده الأخرى من ذلك – أنواع الأساليب الإنشائية– فمن كان أسلوبه في هذه القصيدة إنشائياً في أغلبه فلا يحيد عنه في غيرها، لأنها في مجملها تخضع لمشاعر صوفية واحدة، وإن كان يخفف منه أحيانا عندما يخبر ويقص أحوال حبّه للآخرين، أما عندما يتحدث إلى نفسه فإنه يجعل غالبا من الأسلوب الإنشائي وسيلته التعبيرية للهمس إلى نفسه.

وإن أغلب مطالع قصائد المنداسي جملها الأساسية إنشائية، فكأنه يريد من خلالها أن يوحي إلى متلقيه أنه لا يبكي البكاء لأحد، ولا يريد أن يفزع أحد بدموعه ولكنه إن بكى وشكا حرّ الهجر والانفصال فإنما يبكي لنفسه بنفسه، ويشكو ظمأه إلى نفسه بنفسه، لأنه لا يسأل غيره الشفقة بقدر ما يتساءل في نفسه عما يجري في ذاته، لا في ذات غيره، فمن شأن هذه الجمل الإنشائية أن تصور لنا الشاعر وهو غارق في بحر من الهمس لسبب بسيط وهو أنه لا يخاطب أحداً ولكنه يهمس بنفسه إلى نفسه، وهو حين يتساءل تساؤل الحائر لا ينتظر من أحد رد الجواب، ذلك لأن تساؤله من قبيل تجاهل العارف، فهو يعرف ويتجاهل بأنه لا يعرف، ولكن من أراد أن يعرف فما عليه إلا أن يتابع جداول هذه الدموع المهراقة التي تجري في صورة الجمل الأخرى التي تتبع جمل الاستهلال.

وأنواع الإنشاء الطلبي غالباً ما تكون: أمراً، أو استفهاماً، أو نداءً، أو تمنياً، وتكون أحياناً أخرى عرضاً، أو تحضيضاً، ويبقي هذا النوع من الإنشاء الطلبي هو الغالب على الإنشاء غير الطلبي، وإن كنا لا نعدم وجوده.

وقد ضرب المنداسي في استخدامه للأساليب الإنشائية سهماً وفيراً، وأسلوبه في الاستعمال ملفت للانتباه، جذاب الأسماع.

والجدول المثبت أسفله يرّصد لنا النسب المئوية لتوارد كل نوع من الأساليب الإنشائية في الديوان:

أنواع الأساليب الإنشائية (الطلبية)	نسبة تواترها
1- أسلوب الإستفهام	%17.94
2- أسلوب الأمر	%16.80
3- أسلوب النداء	%6.83
4- أسلوب النهي	%2.27
المجمـوع	**%43.84**

اخترنا هذه الأساليب الأربعة، -وإن لم نعدم غيرها- لكثرة استعمالها في الديوان، واتبعنا هذا الترتيب اعتمادا على نسبة تواتر كل نوع.

1-3- أسلوب الإستفهـــام:

هو أسلوب لغوي، ومعنى من المعاني، يطلب به المخاطِب من المخاطَب أن يعلمه بشيء لم يكن معلوما من قبل، فهو طلب الفهم سواء تعلق بمفرد أو بجملة، ويتركب من أداة استفهام ومستفهم عنه وأدواتها هي: (الهمزة، هل، أم، من، ما، متى، أيّان، كيف، أين، أنّى، كم، أي).

الجملة الاستفهامية من الأساليب المتآلفة مع البنية الدلالية التي أسهمت في انتظام النص بنيويا، وهي أكثر الجمل إنشائية تواترا في الديوان فوردت بنسبة **(17.94%)**. وتوزعت أدواتها في الديوان كالآتي:

أدوات الاستفهام	العدد
1- الهمزة	14 مرة
2- من	11 مرة
3- ما	9 مرات
4- كيف	7 مرات
5- كم	5 مرات
4- متى	4 مرات
6- هل	مرتين
8- أين	مرتين
المجموع	**54 مرة**

- **النمط الأول: تركيب استفهامي يعتمد على الهمزة.**

الهمزة من الأدوات التي تحذف وتذكر، ويؤول إليها كل استفهام محذوف الأداة، وهي لطلب التصوير والتصديق، تسبق الإثبات والنفي، وتكون في الصدارة تتقدم حروف العطف، ووردت الهمزة في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال.

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (الهمزة) + حرف العطف + أداة النفي + جملة فعلية + أن المصدري + اسم الموصول + جملة فعلية + جملة المنسوخة.

30- أَوَلاَ يَعْلَمُونَ أَنَّ الذِي يَعْلَمُ سِرُّ القُلُوبِ كَانَ وَكِيْلاَ؟[1]

تتصدر همزة الاستفهام الجملة وهذا ميزة من مميزاتها، وفصل حرف العطف (الواو) بينها وبين مدخولها (الجملة الفعلية المنفية بالأداة (لا)) هذه الأداة التي تفيد النفي في الحال ويتكون مدخولها من جملتين فعليتين، واسم موصول وجملة منسوخة، والاستفهام هنا يدل على التقرير بمعنى "إثبات العلم مع التوبيخ أو يدل على إنكار عدم العلم والتوبيخ على تركه. وطلب منهم أن يعلموا، والملاحظ أن تراكيب هذه الصورة جاءت فواصل، لأن

[1] المنداسي. ديوان. ص 49.

صيغة المضارع (يفعلون) تساعد على مد الصوت الذي يمهد للوقف، وتحقق النغم الموسيقي الذي يطرب له السامع، وقد كثر في القرآن ختم
الفواصل بحروف المد واللين وإلحاق النون، وحكمته التمكن مع التطريب بذلك". [1]، فجاء هذا البيت على صورة مقتبسة من قوله تعالى: {أَوَلاَ يَعْلَمُونَ أَنَّ اللّهَ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ}.[2]

الصورة الثانية: أداة الاستفهام (الهمزة) +حرف العطف+ أداة الجزم (لم) + جملة الفعلية + الجملة المصدرية (أن + اسمها وخبرها) + صفة.

33- أَوَ لَمْ تَعْلَمْ أَنَّ أَصْلُكَ مِن مَاءٍ مَهِيْنٍ؟ فَكُنْتَ خَصْمًا عَذُولاَ [3]

فَصَلَ بين أداة الاستفهام (الهمزة) ومدخولها بواو العطف، ويتألف التركيب من جملة فعلية منفية بالأداة (لم) وفعل مضارع مسند إلى المخاطب المفرد (أنت) ومفعول به جاء جملة مصدرية تتكون من الأداة (أنّ) واسمها وخبرها.

والاستفهام خرج إلى إنكار لعلم مع طلبه من المخاطب إثبات العلم له والتقرير حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده، لأن الاستفهام تقرير للنفي، صار الكلام موجباً، بحمل المخاطب على الاعتراف بعد التدبر والتأمل، ونجد عدة أبيات تمثل هذه الصورة:

8- هَبْ جَهِلتَ الدّارَ قَلْبِي إذ عَفَت أوَ يَخْفَاكَ مِنَ الدَّارِ الطَلَلْ!؟[4]

7- أَوينسَي العَهْدَ قَلْبٌ دَنِفٌ وَالهَوَىْ قَبْلَ النَوَى عَنهُ نَزَلْ؟

14- مَا الهَوَى إلاَّ عَذابٌ لِلْفَتَى أَوَ يَخْفَى أَنَّ بِقَلبِ المَرْءِ حَلْ؟

28- أَوَ رَأَيْتُمْ مَا حَلَّ بِي مِن عذَابٍ لَسْتُ أَخْلُو مِن العَذَابِ نَهَارَا[5]

الصورة الثالثة: أداة الاستفهام (الهمزة) + جملة الفعلية.

7- أَتُهدِم دَارَ العِلمِ؟ فِي حَانِكٍ الذيتَبِيْتُ وَتَضْحَى فِيْهِ وَيْحَكَ سَكْرَانَا [6]

---

(1) **محمد خان. لغة القرآن الكريم. ص 226؛ نقلا عن: السيوطي. معترك الأقران في إعجاز القرآن. تحقيق علي محمد البجاوي. دار الفكر العربي. بيروت. د ت. ج1. ص53.**

(2) **سورة البقرة. الآية: 77**

(3) **المنداسي. الديوان. ص49.**

(4) **المصدر نفسه. 32 . 33.**

(5) **المصدر نفسه. 56.**

أداة الاستفهام الهمزة، وفعلها المضارع (تهدم) وبعدها جاء المفعول به (دارا) والاستفهام في هذه الحالة كان عن المسند الذي هو الفعل لأن الشاعر يتعجب لهدمه دار العلم ويرثيها.

الصورة الرابعة: أداة الاستفهام (همزة)+ الجملة المنسوخة (فعل ناسخ+ شبه جملة + خبرها مقدم+ اسمها).

5- مَرَتْ بِعَيْنِي لِفَقْدِ الحِمَى إذَا رَحَلُوا غَدِيَةَ أَليْسَ فِي الرُبعِ مَآشِيرُ؟[1]

يتألف التركيب من همزة الاستفهام والجملة المنسوخة فإذا دخل الاستفهام عن النفي صار الكلام موجباً يحمل المخاطب على الاعتراف به، والبيت مطموس غير واضح المعنى كما أشار إليه المحقق.[2]

الصورة الخامسة: أداة الاستفهام (الهمزة) + شبه الجملة ×2+ مبتدأ مؤخر + أم المتصلة + جملة فعلية.

19- أَبِأَهلِ الزَمَانِ فِي السَمْعِ وَقْرٌ أَم غَدَا الطَرْفُ بِالرَوِي مَكْحُولاَ[3]

تأتي (أم) المتصلة مع همزة الاستفهام لطلب التعيين أو المعنى الآخر يفهم من السياق، وتسمى (المعادلة) لمعادلتها، بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر.[4]

ويتكون التركيب من أداة استفهام (همزة) وشبه الجملة المكررة مرتين والمبتدأ المؤخر وأم المتصلة والجملة الفعلية، والاستفهام يدل على التقرير أي طلب الاعتراف وتعيين الحكم بين نسبتين، مع إفادة التوبيخ والتهكم فهو يردفه باستفهامين يوضح من خلالهما ما في القوم من ضلال، ونجد صورة مشابهة له في الأبيات التالية:[5]

1- أَرْذَاذُ المُزْنِ مِنْ عَيْنِيّ نَزَل أَمْ دُمُوعُ الشَوْقِ إذْ رَقَّ الغَزَلْ

2- أَبِعَيْنِيّ دِيْمَة وَكَافَة أَمْ شُعَيْبُ النَوَى آنْبَزَلْ

---

(6) المصدر نفسه. 88.

(1) المصدر السابق. 67.

(2) نقلا عن: رابح بونار. من الهامش.المنداسي. ديوان. ص 67.

(3) المنداسي. ديوان. ص 47.

(4) إميل بديع يعقوب. معجم الإعراب والإملاء. دار شريفة. د ت. د ط. ص 77.

(5) المنداسي. ديوان. ص 31.

فيتكون التركيب من همزة الاستفهام وأم المتصلة، وصور الشاعر من خلاله شوقه للمحبوب كما صور الفرق الأول، الذي لا يعلم مقداره ولم يأت الشاعر بهذه الصورة التي تتقاطر دموعا، بل تنزف نزفا خفيفا ولكنه مستمر ودائم، فهو يقابل بين المطر والدمع من خلال الأداة (أم)، وساق ذلك من شكل تساؤل، فبعث الحيرة في نفسه وفي غيره.

الصورة السادسة: همزة الاستفهام + حار ومجرور + مضاف إليه + فعل مضارع مبني للمجهول+ نائب فاعل.

5- أَفِيْ شَرَعِ الهَوَى يُعَذّبُ قَلْبٌ؟ أَبَدًا بِالدّيَارِ يُبْكِي الدِيَارَا[1]

يطرح القضية طرحاً محايداً منسوبة إلى ضمير الغائب، أي أنه يطرحها مستقلة يمكن أن يبتلى بها كل قلب، وهو يطرح سؤالاً استنكارياً على من يرى مخالفة ذلك، فالمنداسي متبنياً لقضيته رغم طرحها الطرح التجديدي فجعل الأمر كأنه حقيقة واقعية.

الصورة السابعة: الهمزة + جار ومجرور+ فعل مضارع ناقص+ اسمها (ضمير مستتر)+ خبره.

43- أَمِنَ الرَّوْعِ! لاَ تَزَالُ كَرِيْمَا وَأَنَّا الغُمْرُ لاَ أَزَالُ بَخِيْلاَ[2]

فهنا الشاعر يقرر حال الكرم الدائم للخالق، عكس خلقه فهو الكريم وهم البخلاء.

الصورة الثامنة: الهمزة الاستفهامية + جملة فعلية + شبه جملة.

37- أَيَمْكِرُ بِالنُبُوةِ وِيْحَ عُمَرُ؟ وَمَكَرُ الله أَكْبَرُ مَا يَكُونُ.[3]

لأداة الاستفهام الصدارة ويتكون مدخولها من جملة فعلية وشبه جملة، والاستفهام خرج هنا إلى معنى الإنكار والتوبيخ وتقرير بأن مكر الله أكبر من مكر العباد.

- **النمط الثاني: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة "ما"**

يستفهم بـ (ما) عن غير العاقل، وعن حقيقة الشيء أوصفته سواء كان هذا الشيء عاقلا أم غير عاقل.[4]

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (ما) + شبه الجملة + مضاف إليه + جملة فعلية.

---

[1] **المصدر السابق. 53.**

[2] **المصدر نفسه. 50.**

[3] **المصدر نفسه. 63.**

[4] **إميل يعقوب. معجم الإعراب والإملاء. ص 387.**

18- مَا لأَهْلِ الزَمَانِ صَمّوا عَن القَوْلِ فَهَلاّ تَأَمَلُوا المَثْقُولاَ[5]

والاستفهام هنا على حقيقته، فقد جسد في الوقت نفسه قلق الشاعر وتغابي أهل عصره وتغافلهم عما يحدق بهم من خطر الموت، والفناء فاتبع الاستفهام بأسلوب تحضيضي زجري ليؤكد قلقه.

وجاءت أغلب التراكيب بعد (ما) الاستفهامية على شاكلة شبه جملة كالآتي:

101- آمِنِ الرَّوْعِ! فَمَالِي حِيْلَةٌ يَوْمَ لاَ تُغْنِى عَنِ المَرْءِ الحِيَلُ[1]

2- مَالِي أَرَى العَيْنَ لاَ تُهْمَي مَدَامِعُهَا وَالوَصْفُ فِي عِصْمَةِ التَّسْوِيْفِ مَحْجُورُ[2]

الصورة الثانية: أداة الاستفهام (ما) + المستفهم عنه.

3- فَمَا الحَيَاةُ؟ وَحَبْلُ المَرءِ مُنْفَصِمٌ وَمَا النّجَاةُ؟ وَقَلبُ الأَمْنِ مَكْسُورُ[3]

دخلت الأداة (ما) على مفرد، وهو الشيء المستفهم عنه، إما عن ماهيته كما نجد في (ما الحياة؟)، وإما عن صفاته (ما الحياة؟) ووظيفة (ما) النحوية أنها وقعت خبرا، وما بعدها في محل رفع المبتدأ وهي ذا وظيفة دلالية، وتكراره السؤال في بداية شطري البيت دلالة على تجسيد لانفعالاته ومواقفه.

- **النمط الثالث: التركيب الاستفهامي يعتمد على الأداة (من).**

يستفهم بها عن العاقل، وتكررت في الديوان إحدى عشرة مرة (11)

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (من)+ جملة الفعلية (فعل مضارع + فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به)+ ظرف زمان + مضاف إليه.

والوظيفة النحوية للأداة (من) الاستفهامية أنها وقعت مبتدأ بعد جملة فعلية استوفت عناصرها، إضافة إلى وظيفتها الدلالية.

42- فَمَنْ يَحْمِي الحُمولَةَ يَوْمَ رَوْعٍ؟ إذَا رَعَفَ القَنَا اللَّدُن السِنِينُ[4]

والتركيب الاستفهامي هنا يدل على الترغيب والتعظيم، والحث على فعل الحماية لأنه ممكن التحقيق.

---

(5) المنداسي. ديوان. ص 47.

(1) المصدر السابق. 43.

(2) المصدر نفسه. 67.

(3) المصدر نفسه. 67.

(4) المصدر نفسه. 64.

الصورة الثانية: أداة الاستفهام (من) + شبه الجملة + جملة الموصولة (اسم موصول) + جملة الفعلية (فعل+ فاعل (غير ظاهر)+ مفعول به).

48- أَحمَدٌ المُجتَبَى وَسِيْلَتُنَا العُظْمَى مِن إلَيْكَ الذِّي اتَّخَذْتُ خَلِيلاَ؟[1]

في البيت وصف لفضل النبي بأنه هو الوسيلة والشفيع يوم القيامة، فكيف نختار خليلا غيره، فالاستفهام يخرج لمعنى النفي أن يكون غير محمد (صلى الله عليه وسلم) الخليل والحبيب.

- **النمط الرابع: التركيب الاستفهامي (متى)**

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (متى) + جملة الفعلية.

1- مَتَىْ أصْحُو للزَمَانِ؟ وَلِي شُؤُونٌ مُعَطَّلَةٌ وَقَد عَرَضَ المَنُونُ[2]

يتكون التركيب من (متى) الاستفهامية وفعل المضارع (أصحو) والفاعل (غير الظاهر) وشبه الجملة، ومتى سؤال عن الزمان، ووظيفتها النحوية أنها وقعت مفعولا فيه متعلقاً بخبر محذوف للفعل التام، فالشاعر يتساءل عن وقت استفاقته من نومه واهتمامه بأمور دينه قبل أن يختطفه الموت.

فيواصل الشاعر قوله في نفس المعنى

7- جُفونِي فِي خِضَّمِ الدَّمْعِ غَرْقَى وَلَمْ أدْرِ للخَلاَصِ مَتَى يَكُونُ؟[3]

فهو يتساءل عن وقت الخلاص والنجاة متى يكون فهو متشوق له.

- **النمط الخامس: التركيب استفهامي يعتمد على أداة (كم)**

وهي تأتي على وجهين استفهامية وخبرية.[4]

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (كم) + جار ومجرور+ تمييز+ الجملة الفعلية(فعل + فاعل (غير ظاهر)).

11- إنْ تَوَارَى البَدْرُ فِي جُنْحِ الدّجَى كَمْ مِنَ البَدْرِ الهَوَى ليْلاً خَتَلْ[5]

---

[1] **المصدر السابق. 50.**

[2] **المصدر نفسه. 59.**

[3] **المصدر نفسه. 60.**

[4] **إميل بديع يعقوب. معجم الإعراب والإملاء. ص 340.**

[5] **المنداسي. ديوان. ص 32. 33.**

12- إنْ تَثَنَى الغُصْنُ تِيْهًا بِالضُّحَىكَمْ مِنَ الغُصْنِ الهَوَى يَوْمًا قَتَلْ

13- أَوَ سَنَى مِن ثَغْرِ حُسْنٍ بِرِقِـهُكَم مِنَ الثَّغْرِ عَلَى القَلْبِ آشْتَمَلْ

إن الذات الصوفية تسوق دلائل ما يفعله الحب بقلوب المحبين، وكيف يستند جمال المحبوب ورشاقته، وسنى ثغره بالعاشقين، بل وكيف يستبد جمال البدر بالمحبين وهم يتطلعون من خلاله إلى جمال المحبوب، ويأنسون به، وكيف يختلهم ويخدعهم وإن غاب في جنح الظلام، وكيف يستبد بهم تثنى الغصن الذي يتطلعون منه إلى رشاقة المحبوب ويقتلهم إذا تثنى بالضحى، وكيف يستبد بهم حسن الثغر -أي ثغر- وسنى برقه يتطلعون منه إلى حسن ثغر المحبوب وسنى بريقه، وهنا التركيب الاستفهامي يدل على التقرير.

الصورة الثانية: أداة الاستفهام (كم) + جملة فعلية.

24- كَمْ أضَلَ الإلَهُ قَوْمًا وَلاَ يُظْلَمُ فِي الحُكْمِ مَن أَضَلَ فَتِيلاَ[1]

مدخول أداة الاستفهام جملة فعلية، تتكون من فعل ماض وفاعل، و (كم) كناية عن عدد مبهم الجنس والمقدار، وجاء الاستفهام هنا للتقرير، أي لقد آتينا الناس طريقتين فلم يظلم الله قوماً اختاروا الضلال على الهدى.

- **النمط السادس: تركيب استفهامي يعتمد على الأداة (كيف).**

وهذه الأداة يطلب بها تعيين الحال.

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (كيف) + جملة فعلية.

16- كَيْفَ أسلُو؟ وَالهَوَى مُضْطَرِمٌ بِالحَنَايَا كُلّمَا خَابَ اشْتَعَلْ[2]

يتكون التركيب من (كيف) ومدخولها الجملة الفعلية، فعلها المضارع (أسلو) وفاعلها غير ظاهر والجملة الاسمية (والهوى مضطرم) الواقعة في محل نصب حال، فالشاعر هنا يصور لنا الباطن المتأجج أبدا، فهو ينكر حالة الأنس والتسلية فاستعان بالأداة (كيف) ليبالغ في التضخيم عمداً للدلالة من خلال ذلك على توتر انفعالاته النفسية، وهيجان مشاعر الحرمان من التواصل الروحي.

الصورة الثانية: أداة الاستفهام (كيف) + الجملة الاسمية.

---

(1) **المصدر السابق. 48.**

(2) **المصدر نفسه. 33.**

69- كيْفَ وَالحُسنُ بِقَلبِي قَاطِنٌ لَمْ يَرُق طَرْفِي جَمَالٌ مُذ نزَلْ[3]

(كيف) أداة الاستفهام جاءت بعدها جملة اسمية، ليؤكد بها الشاعر أن كل جمال أو حسن يبدو للناظر على مجالي الخلق ما هو إلاّ جمال وحسن مستمد ونابع من سر الخلق القاطن في البواطن المخلوقة.

- **النمط السابع: تركيب استفهامي (أين)**

(أين) اسم استفهام عن المكان الذي حل فيه الشيء، وجاءت على صورة واحدة.

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (أين) + المستفهم عنه.

3- أَيْنَ تِلكَ القِبَابُ مِنْهَا اللّوَاتِي عُهِدَتْ النّفُوسُ فِيْهَا ظِلاًّ ظَلِيلاَ[1]

4- أَيْنَ أرْبَابُهَا لَدَى الزّمَنِ الغَضِ وَمَنْ كَانَ بِالشّؤُونِ كَفِيْلاَ

فنجد التركيب الأول (البيت الثالث) يتكون من أداة استفهام (أين) ومبتدأ أو شبه الجملة ومضاف إليه والصفة.

أما التركيب الثاني (البيت الرابع) فيتكون من أداة الاستفهام (أين) واسم الإشارة والبدل وشبه الجملة والاسم الموصول الواقع صفة وصلة الموصول، وهي جملة فعلية من فعل وفاعل غير ظاهر وجار ومجرور مكرر مرتين ومفعول به وصفة.

فالشاعر عبر في البيتين عن وقوفه بالأطلال وتساؤله عن الأمكان الجميلة التي عاش فيها أزمنة من السعادة والسرور، فيتحسر لفقدانها ولفقدان من كان بها.

- **النمط الثامن: تركيب استفهامي (هل).**

(هل) حرف لطلب التصديق فحسب، أي معرفة وقوع النسبة أم عدم معرفة وقوعها، وتفيد أن السائل جاهل بالحكم فهي لطلبه.

الصورة الأولى: أداة الاستفهام (هل) + الجملة الفعلية + حرف العطف + جملة فعلية.

72- هَلْ رأَيتُمْ أَو سَمِعتُمْ حُسْناً فِي الوَرَى مِن حُسْنِهِ الحُسْنُ اكْتَمَلْ[2]

---

[3] **المصدر نفسه. 40.**

[1] **المصدر السابق. 45.**

[2] **المصدر نفسه. 40.**

يتألف التركيب من أداة الاستفهام (هل)، جاءت بعدها جملتان فعليتان الأفعال (رأيتم، سمعتم) جاءت هذه الأفعال حاملة لتساؤل الشاعر المتضمن للنفي عن عدم وجود جمال كامل، ما عدا جمال النور المحمدي الذي استأثر به كاملا غير منقوص فهو سيد البشرية، ولذلك استأثر دون خلق الله جميعا بفيض الجمال الحقاني على صورته فهو لذلك الإنسان الكامل الذي اكتمل حسناً وبهاءً، ومنه تزين كل حسن في الورى ويتذكر الصوفي من خلاله الجمال المطلق.

ولقد تنوعت دلالة الاستفهام في الديوان، بحسب تنوع التركيب لهذا الأسلوب وحسب دلالة الأدوات المستعملة في كل استفهام.

وهو عندما يستخدم مثل هذه الأساليب الاستفهامية، ويعدد استخدامها، ليس معنى ذلك أنه يجهل المصير، وإنما يعرف ويتظاهر بأنه لا يعرف، وغرضه بناء مقدمة قصائده على هذا الأسلوب، وهو لبث الشعور بالأسى الممزوج بالتأمل في مصير الإنسان الذي تسوقه الحياة لتقذف به إلى الموت والفناء، كما أنها أساليب تخييلية تفتح للذاكرة أبواب الخيال، كما يلتفت الشاعر إلى الماضي ليقابله بالحاضر حيث يتذكر شريطا من الأحداث كان ولم يعد كائناً.

ومن تلك الاستفهامات التي فتحت للمنداسي نافذة على الماضي، لم تكن عاقرا إذ هي وسيلة تعبيرية من وسائل الإنجاب الشعري، والانطلاق الجديد نحو آفاق مستقبلية، فالحاضر نتيجة للماضي والمستقبل نتيجة للحاضر، والشاعر لما وقف وقفة الحاضر يتأمل الماضي ويعتبر كان حاضره يتجه لماضيه، يرى أن مستقبله سيكون نتيجة لما يبدأ به من حاضره.

2-3- أسلوب الأمـــــــر:

هو طلب حصول الشيء في زمن من المستقبل على وجه الاستعلاء* والإلزام[1]، ويكون الأمر بالصيغة، والأمر باللاّم (ليفعل) إضافة لاسم فعل الأمر.[2]

---

* وهو عد الأمر نفسه، عاليا سواء أكان عاليا في الواقع أم لا

[1] عبد العزيز عتيق. علم المعاني البيان والبديع. ص 71.

[2] رابح بوحوش. البنية اللغوية لبردة البوصري. دراسة لغوية أسلوبية. ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. بن عكنون. الجزائر. ط1. 1993. ص 155.

يـأتي أسـلوب الأمـر فـي المرتبـة الثانيـة مـن حيـث الاسـتعمال فـي الـديوان بنسبة **(16.80%)**، وجاء بالأنماط التالية:

- **النمط الأول: تركيب يعتمد على الصيغة في تأدية وظيفة الأمر.**

الصورة الأولى: فعل الأمر+ فاعل (ضمير) + مفعول به + شبه جملة+ صفة.

24- عَلِّلُوا القَلبَ بِوَعْدٍ صَادِقٍ فَلَهُ مَنٌّ فِي شَمٍّ مُسْتَظِلْ[1]

يظهر في بنية الجملة كل من الأمر والآمر والمأمور، وهي عناصر التركيب اللغوي في أسلوب الأمر، ولكنه استعطاف من أدنى إلى أعلى، يبذل الأدنى كل ما في وسعه لاسترضاء الأعلى، وهو لا ينتظر إلا وعداً باللقاء فحتى إن لم يتم اللقاء، فإن الوعد في حد ذاته يعتبر مثل اللقاء لأنه وعد من الأعلى، ولأن انتظار الوعد في نظره وصل.

الصورة الثانية: فعل (لازم) + فاعل (ضمير) + جار ومجرور.

33- مَعْشَرَ العُشّاقِ مُوتُوا فِيْ الهَوَى إنّ مَوْتَ العِشْقِ أَحْلَى مِن عَسَلْ[2]

يلتفت الشاعر إلى العشاق قاطبة، فهو يتوجه نحو العشاق وكأني به ليس هو الذي يخاطب هؤلاء العشاق الذي هو واحد منهم، بل إن المحبوب هو الذي يردّ على المحبّ، ومن خلاله على جميع العشاق الذين يمثلون مذهباً واحداً في العشق أي الحب الإلهي (حسب مذهب الصوفية)، فقدم لنا الشاعر الصورة التي ينبغي أن يكون عليها إن أراد الوصال، وهي صورة الموت الاختياري لا الموت الاضطراري، لأن الموت الاختياري يهب الحياة للمحب الصادق في حبه أي التخلّي من أجل التجلّي.

الصورة الثالثة: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + أداة نداء + منادي + شبه جملة ×2.

1- صِلْ يَا رَبُّ عَلَى مَن بِاسْمِهِ يَقْبَلُ اللهُ مِنَ العَبْدِ العَمَلْ[3]

في تركيب الأمر إشارة استغاثة بكمال الحقيقة المحمدية، وتوسل بجاهه وعلو قدره عند الحق، وبحقيقته النورانية المتجلية في صورته البشرية فمن استجار به، واستغاث به لا يرد له سؤال أو رجاء أو عمل عند الله.

الصورة الرابعة: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + جملة اعتراضية (أداء نداء محذوفه + منادي + مضاف إليه (ضمير متصل)+ مفعول به.

---

(1) المنداسي. ديوان. ص 34.

(2) المصدر نفسه. 35.

(3) المصدر السابق. 31.

5- دَعْ -عَذُولِي- اللّوْمَ إنِّي شَائِقٌ رَقَّ طَبْعِي دُوْنَ صُنْعِي فِي الأَزَلْ[4]

يحاول الشاعر تجسيد وتشخيص الذات الصوفية، التي منها ما هو يعارض ويحجب سمو الذات نحو العلو، ألا وهو العذول كناية عن الجسد، ليوضح الصراع الدائم أبداً مع عوارض البدن، ممثلة في العاذل وهو رمز الضلال والظلام التي أظلمت بسببه ذاته وبصيرته، وضلت طريقها، وخفي عليها الأمر، وانطمست عليها حقيقة ما هناك، ومع ذلك يواصل الشاعر نداءه لها بأن يحث قلبه على تذكر ما كان.

الصورة الخامسة: فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + شبه جملة + مضاف إليه + أنّ مصدري + اسمه + فعل مضارع (في محل رفع خبر أنّ) + فاعله (غير ظاهر) + جار ومجرور + صفة + مفعول به + صفة ثانية (جملة مقول القول مفعول به).

15- قُل لأهْلِ الغَرَامِ أنَّا سَنُلْقِي للقُلوبِ الرّقاقِ قَولاً ثَقِيلاً[1]

يتوجه بالقول لأهل الغرام، مشفقا بحالهم وحاله، هذه القلوب التي عانت ألم الهجر والفراق، بأنها ستسمع كلاماً ذا وقع ثقيل.

الصورة السادسة: فعل أمر ناقص + اسمه+ شبه جملة + خبره.

47- رَبِّ بِالمُصْطفَى عُذْتُكَ وَالآلَ أَقِلْ عَثْرَتِي وَكُنْ لِي دَلِيْلاَ[2]

استعمل الشاعر الأمر بفعل الكينونة (كان)، فالتوسل بالنبي (عليه السلام) ليس غاية في حد ذاته، ولكنه وسيلة لغاية أسمى هي محاولة الوصول من خلال محبّة الرّسول إلى المحبّة الإلهية مطمع مجمل الصوفية.

الصورة السابعة: فعل الأمر (لازم) + فاعل (غير ظاهر) + منادى لأداة محذوفه + مضاف إليه + الفاء الرابطة لجواب الطلب (أفعل) أمر جواب الطلب + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

46- رُحْ سَليمَ القَلبِ فَانْظِر غَيْرَنَا إنَّنَا للعِشْقِ حَلَفٌ وَمَحَلْ[3]

---

(4) المصدر نفسه. 32.

(1) المصدر نفسه. 47.

(2) المصدر نفسه. 50.

(3) المصدر السابق. 36.

فكل ما عاناه الشاعر، وكل ما بذله وأعطاه يقابل بهذه العبارة من الصدود من المحبوب.

- **النمط الثاني:** **تركيب يعتمد على اسم فعل أمر.**

الصورة الأولى: اسم فعل أمر + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

8- هَاتِ! إنَّ الصَبَاحَ بَاحَ بِسرٍ صِلْ بِلَيْلِ مِنَ النَهَارِ مَقِيْلاَ[1]

(هات) اسم فعل أمر بمعنى أعطني، وفاعله ضمير مستتر وجوبا فيه تقديره أنت، يدعو الشاعر نفسه لانتهاز فرصة العمر للتزود بما يكفي للطريق، بل أكثر من ذلك يبدو الشاعر في عجلة من أمره (صل بليل من النهار مقيلا)، ليتزود للموت قبل فوات الأوان، فهو يدعو إلى الإقبال على المجاهدة النفسية.

يقول أيضا:[2]

62- هَاتِ (إنّ) الفَجْرَ قَدْ لاَحَ لَنَا مِن شَرَابِ الأُنْسِ، فَاللَيْلُ ارْتَحَلْ

يلوح الفجر ويرجع الأمل، ويشرب كأس الأنس، الذي اِنقشع غيمه، وهلت بواده وطلعت شمسه، واتضح الطريق.

الصورة الثانية: اسم فعل أمر + فاعل (غير ظاهر).

22- أَلاَ يَا سَائِقَ الأَضْغَانِ مَهْلاً أَمَا يَكْفِيْكَ مِن قَلْبِي الأَنِيْنُ[3]

23- رُوَيْدَكَ أَنّ للمَشْغُوفِ عَزْماً وَلاَ يُعَرِى المُوَاصلةَ الظَئِيْنُ

ينادي سائق الرحلة بالتمهل عند اقترابه من ديار الحبيب، فرؤيته لتلك الديار أحيت فيه ذكريات أيامه السعيدة، وإنه يكفيه ما عاناه من ألم وعذاب صادر على شكل أنين.

لقد كان لتوظيف الجملة الأمرية المرتبة الثانية من حيث الاستخدام بعد الاستفهام ولما لِهذا من ارتباط بالمعنى والدلالة، وكان تركيب الجملة الأمرية يعتمد على الصيغة، وقليل ما ورد اسم فعل الأمر، وتراوحت جمل الأمر بين الطول والقصر بحسب ما اقتضته أهمية الطلب، وكان أغلب الأمر موجها إلى المفرد، فالشاعر كان يمثل الطرف الأدنى

---

(1) **المصدر نفسه. 46.**

(2) **المصدر نفسه. 39.**

(3) **المصدر نفسه. 62.**

ويمثل الطرف الآخر الذات العليا، وهو في رحلته وعروجه الصوفي، ولقد خرج الأمر إلى دلالات أخرى تستشف من السياق، منها النصح والتوجيه، أو التماس من الأدنى إلى الأعلى، والغاية منه الوصال بالذات العليا، أو الاستعطاف، والرجاء، والدعاء وغيرها من المعاني التي قد يخرج إليها.

3-3- أسلوب النـــــداء:

من مظاهر الانسجام الأسلوبي في النص والتي ساهمت بدورها في بناء النص، أسلوب النداء وهو: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو".[1]

فهو طلب القصد منه تنبيه المنادى، ودعوته بإحدى أدوات النداء سواء كانت مذكورة أو محذوفة، وأدواته (يا، أيا، هيا، أي، همزة) وللنداء القريب يستعمل الهمزة، وجاءت الجمل الندائية في المرتبة الثالثة من حيث الترديد بنسبة **(6.83%)**. وجاءت بالأنماط التالية في الديوان:

- **النمط الأول: أداة نداء محذوفة + منادى + جواب النداء.**

الصورة الأولى: أداة النداء محذوفة + جواب نداء (جملة أمرية) + منادى + مفعول به.

5– دَعْ –عَذُولِي– اللّوْمَ إنِّي شَائِقٌ رَقّ طَبْعِي دُوْنَ صَنْعِي فِي الأَزَلْ[2]

لم تظهر أداة النداء (يا) في التركيب ليدل عليها الموقف اللغوي، وقد سبقه فعل أمر للدلالة أكثر على رفض الشاعر للجانب المادي لصورة الجسد الذي يشكل الحاجز الذي يقف أمام تحرير الذات الصوفية، وعودتها إلى مصدر فيضها لوصل عنصرها الروحي الكلي الذي انفصلت عنه بالنّفخ، وسكنت هذا الجسد ظل يصدها عن السّمو.

الصورة الثانية: أداة نداء (محذوفة + منادي + مضاف إليه + جواب نداء (جملة أمرية)).

33– مَعْشَرَ العُشّاقِ مُوتُوا فِي الهَوَى إنَّ مَوْتَ العِشقِ أَحْلَى مِن عَسَلْ[3]

---

[1] عبد العزيز عتيق. علم المعاني. ص 114. 115.

[2] المنداسي. ديوان. ص 32.

[3] المصدر السابق. 35.

حذفت أداة النداء من تركيب النداء، وهي لا تقدر إلا بالياء (يا)، ويلتفت الشاعر إلى العشاق كافة ويدعوهم إلى مذهب الحب الإلهي، وذلك عن طريق الموت الاختياري لضمان الوصال مع المحبوب.

- **النمط الثاني: أداة نداء + منادى + مضاف إليه.**

103- يَا حَبِيبَ اللهِ مِن لِي بِالرِّضَا إنَّ لِي بِالبَابِ نَحْباً وَجَألْ[1]

يستغيث بالرسول فهو الباب الذي ينفذ منه الصوفية كما يقول ابن عربي[2]، قبل تلقي تجليات الحضرة القدسية، فالوصول إلى القرب من الحق لا يكون إلا من باب تلك الحقيقة.

- **النمط الثالث: أداة + منادى + جملة فعلية.**

الصورة الأولى: أداة نداء + منادى + فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

53- أيَاّ مَن أشْغَلَ القَلبَ المَعنِي بِوَعْدٍ شَرَبَ صَاحِبُهُ الأرْوَنَ.[3]

ينادي من أشعل القلب فاتبعه بالوعد إلا أنه دائما في حالة فرار وهرب.

الصورة الثانية: منادى لأداة محذوفة + حرف مشبه بالفعل + اسمها (ضمير متصل) + جملة فعلية (فعل + فاعل) في محل رفع خبر إنّ + مفعول به + مضاف إليه.

36- رَبّ إنّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَنَفْسِي ظَلَمَتْنِي فَصَيَرَتْنِي ذَلِيلاَ[4]

حذفت أداة النداء (يا) ليدل عليها التركيب الذي يعتمد الأداة في تأدية وظيفة النداء، والمنادى لفظ (ربّ) مضاف إليه إلى (ياء المتكلم) المحذوفة تدل عليها الكسرة في آخر

---

(1) المصدر نفسه. 44.

(2) انظر: زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. منشورات المكتبة العصرية. بيروت. د ت. ج 1. ص 229.

(3) المنداسي. ديوان. ص 65.

(4) المصدر نفسه. 49.

المنادى، والياء تشير إلى الداعي وهو الشاعر(الذات الصوفية) وجواب النداء جملة خبرية (ظلمت نفسي) كيف أصبح عندما أطاع نفسه وانقاد لها.

الصورة الثالثة: أداة نداء + اسم الإشارة + مضاف + جواب النداء (جملة أمرية).

42- فَبِحِقِ الرَّسُولِ رَبِّ وَحَقِ اسْمِكَ يَا ذَا الجَلاَلِ فَاشْفِ الغَلِيلاَ[5]

التوسل بالنبي (صلى الله عليه وسلم) وبحقيقته لأنها تتقرب من المحبة الإلهية، وهي شفاء لما في النفوس من شوق.

- **النمط الرابع: أداة نداء + منادى (مركب بياني)+ جواب نداء.**

الصورة الأولى: منادى + جواب نداء (جملة شرطية) تتكون من أداة شرط وجملة الشرط وجملة الجواب الشرط.

37- أيّهَا العَذّالُ إن صَحَّ الرِّضَى مِنْ حَبِيْبٍ يُبْطِلُ القَوْلَ العَمَلْ[1]

المنادى في الصورة لفظ (أيّ) والمقصود بالنداء هو لفظ (العذال) فلما استثقلوا نداء المحلّى (بأل) توسلوا لفظ (أيّ) لأجل التخلص من التقاء الساكنين في تركيب (ياء+العذّال) ولفظ (أيّ) مبهم يقع على كل شيء يفتقر إلى تفسيره والصفة بعده توضيح له[2]، وخصص لها العذال وتلزمه (هاء) التنبيه عوض عن المحذوف، وهي وما بعدها بمنزلة الاسم الواحد، وجملة الجواب النداء شرطية تتكون من أداة شرط (إنْ) وجملة شرط فعلية (صح الرضى من حبيب)، وجملة جواب الشرط (يبطل القول العمل)، ومعناه إن تكشفت أمامه أنوار الحضرة القدسية فلن يقف الجسد حاجزا أمامه.

إنّ حقيقة التجربة الصوفية هي أن يتوجه الصوفي بكل جوارحه توجهاً خالصاً النية إلى ربّه تعالى يناجيه في خلواته ويبتهل ويتضرع تضرعا مليئا بالخشية والذلة والانكسار يطلب مغفرته ويرجو ثوابه الجزيل.

والصوفي في موقفه بين يدي خالقه، يناديه بأسمائه الحسنى وبعبارات الجلالة والتعظيم والهيبة، ويكرر نداءه حتى يشعر بقربه ودنوه من الحضرة الإلهية، وهو في ندائه تفيض عيناه بالدمع ويمتلئ قلبه خوفا وجزعا لعظمة الموقف، وبعد أن يشعر بذلك الاقتراب

---

(5) المصدر السابق. 50.

(1) المصدر نفسه. 35.

(2) انظر: محمد خان. لغة القرآن الكريم. ص 265. 266.

وبأنه لم تعد هناك حواجز مادية أو معنوية تفصل بين العبد وخالقه، حينها يصف حالته ويطرح مسألته بين يدي مولاه ورازقه، فهو الكاشف للضر والرافع للهم والكرب والمرض، وهو الذي يمد بالنصرة والفوز على الأعداء، فيكون بذلك أسلوب النداء ظاهرة لغوية تميز شعر التصوف، لاسيما إن الإكثار منه يشعر الصوفي والمتلقي بقربهما الشديد ومناجاتهما لخالقهما الذي لا يفصل بينه وبينهم حدود ولا حواجز.

وفي نداء الصوفي لخالقه فإنه بذلك يكشف عن حالته الروحية، ويبين حقيقة نفسه الداخلية، فلا يصطنع الموقف بل يخاطب خالقه بروح صافية نقية لا يثوبها نفاق أو كذب، وكأن الصوفي في موقفه هذا شاهد ربّه ويقترب أمامه فيزداد شوقه إليه ويزداد نداؤه له، فإن النداء يكثر في أساليب الكشف والمشاهدة وما يستلزمه ذلك الأسلوب من الخطاب وكأن الصوفي يشاهد الذات الإلهية أمامه فيناديها نداء مواجهة.[1]

وإن حذفت حرف النداء للدلالة على قربه من خالقه، فيكون توجهه إليه مباشرا فيزيده ذلك طمأنينة وهدوءً في الانفعال رغم أن (يا) تستعمل في نداء القريب والبعيد على سواء، والنداء في لغة التصوف ضرورة ملحة إذ أنه أساس الخلوة والدعاء القائم بين الصوفي وخالقه، فكيف له أن يناجيه ويبتهل إليه طالبا حاجته، وإجابة دعواته دون أن يعمد إلى أسلوب النداء سواء بذكر الأداة أو بحذفها فليس مهما، وإنما المهم طريقة التضرع وإبداء الخضوع والذلة في ندائه لخالقه ويغفر له سيئاته وذنوبه.

4-3- أسلوب النهي:

النهي هو طلب ترك الشيء والكف عن فعله على وجه الاستعلاء والإلزام [2]، ويتركب النهي من أداة (لا الناهية الجازمة) مع الفعل المضارع، وهي الصورة الوحيدة التي يأتي عليها، وقد يخرج إلى دلالات أخرى تفهم من السياق كالدعاء مثلا والذي هو طلب من الأسفل إلى الأعلى، وجاء في المرتبة الأخيرة من حيث التواتر بنسبة **(2.27%)** وجاء النهي في الديوان بالأنماط التالية:

- **النمط الأول: تركيب يعتمد على الأداة (لا) في تأدية وظيفة النهي.**

---

[1] انظر: محمد عزت عبد الموجود. أبو الطيب المتنبي. دراسة نحوية ولغوية. تقديم. شوقي ضيف. الهيئة المصرية العامة. للكتاب. القاهرة. ص. 90. وما بعدها.

[2] انظر: عبد العزيز عتيق. علم المعاني البيان والبديع. 79.

الصورة الأولى: أداة النهي + فعل مضارع مجزوم لحذف النون + فاعل متصل (ضمير).

37- هَا أَنَا سَمِعْتُ قَوْلَكَ فِي التَنْزِيلِ لاَ تَقْنَطُوا أَرْجَى القُبُولاَ[3]

أداة النهي (لا) تنصدر التركيب وهي مختصة بدخولها على المضارع يتلوها فعل مضارع مجزوم ب"لا" الناهية (لا تقنطوا)، ولذلك حذفت النون، والفاعل ضمير متصل لجماعة المخاطبين (وهو المنهي)، أما الناهي فإنه لم يظهر في بنية الجملة السطحية، والتركيب يفيد النهي عن الفعل ولا يظهر له معنى واضح* ولعل معناه عدم القنوط من رحمة الله فهو غفار الذنوب.

الصورة الثانية أداة نهي (لا) + فعل مضارع مجزوم + فاعل (غير ظاهر) + منادى لأداة محذوفة + حرف مشبه بالفعل + اسمه + خبره.

9- لاَ تَقُلْ قَلْبِي (إنّ) الهَوَىْ مُسْتَتِرٌ سِرّهُ فِي الخّدِ تُبْدِيهِ المُقَلُ[1]

الشاعر غارقٌ في بحر همسه فلننظر إليه، إذ كيف يوجه الحديث النابع من قلبه إلى قلبه، وكيف يعتب قلبه على قلبه الذي جهل الحقيقة وضيّع الطريق، وتظاهر بستر هواه (القديم) ففضحته المقل وكشفت عن سره.

الصورة الثالثة: أداة نهي + فعل مضارع مجزوم + نون الوقاية (مفعول به) + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به ثان + مضاف إليه + منادى لأداة محذوفة.

15- لاَ تَلُمْنِي دُونَ لَوْمِ عَاذِلِي فَبِسَمْعِي صَمَمٌ عَمَّنْ عَـذَلْ[2]

وهو يصور ما يفعله الحب بالنفوس والقلوب، فلا يفيد اللوم، وبالسمع صمم، فهو يتأمل في الجمال المقيّد الذي يلمسه ويتذوقه في الصور التي حوله، فينقله إلى بصيرته لتفك قيده، وتنظر إليه على أنه من لطائف الجمال المطلق المتجلي من المطلق على صورة المقيد، وبتأمله المستديم في الجمال المقيد بحيله إلى تذكر الجمال المطلق الخالد.

الصورة الرابعة: أداة نهي + فعل مضارع (مجزوم) + فاعل (ضمير) + حرف عطف + اسم معطوف.

---

(3) المنداسي. ديوان. ص 49.

* نقلا عن: رابح بونار. المنداسي. الديوان. من الهامش. ص 49.

(1) المنداسي ديوان. ص 32.

(2) المصدر نفسه. 33.

5- لاَ تَرْكَنُوا وَالرَكْنُ مِنْكَ سَجِيَةٌ كَأَنَّكَ لَمْ تَسْمَعْ مِنَ اللهِ قُرْآنَا[3]

يتكون التركيب من أداة النهي (لا) والفعل المضارع المجزوم بحذف النون (تركنوا) والفاعل ضمير الجماعة المتصل، ليخاطب أهل تلمسان بعدم الاستسلام لمن دمروا مدينتهم وعدم الركون إليهم.

الصورة الخامسة: جار ومجرور + مضاف إليه + أداة نهي + فعل مضارع مجزوم + فاعل (غير ظاهر).

49- ظُنَّ خَيْرًا وآنْدَرَج فِي حِزْبِنَا وعَلَى سِرِّ القَضَايَا لاَ تَسَلْ[1]

يدعو الشاعر إلى حزب أهل (الحب الإلهي)، أما السر الذي يدعو الشاعر ألا يسأل عنه فإنه سر من أسرار المطلق واللاتناهي الذي يأنف الصوفية البوح به، فإن باحت به تبوح به على طريقتها الواقعية الحسية، فيكون في ذلك التشبيه بما لا يليق بالحضرة القدسية العليّة في إطلاقها وتناهيها.

إن توظيف النهي كان له دور كبير في المعنى وفي تركيب العبارات، ما أدى إلى بث أفكار الشاعر بصورة فيها الكثير من العمق والإيحاء، ولقد جاءت جملة النهي على نمط واحد، وهذا النمط اعتمد على الأداة (لا) مع صيغة المضارع، والناهي (المتكلم) لا يظهر في التركيب ولكن تدل عليه القرائن السياقية، وهو يتمثل في الشاعر، أما المنهي (المخاطب) فيظهر في مواضع ولا يظهر في مواضع أخرى بحيث يستنتج من القرائن، والتنوع بين المفرد (يخاطب نفسه) والجمع (حزب الحب الإلهي)، تعددت جمله بين الطول والقصر وذلك حسب ما تقتضيه الدلالة.

---

(3) المصدر السابق. 88.

(1) المصدر نفسه. 37.

يزخر شعر التصوف عند المنداسي بالعديد من ألفاظ الصوفية ومعانيهم، كألفاظ الحب الإلهي والشوق والسكر الروحي والكشف والظهور، والغيبة والحضور، والفصل والوصل، وتحتوي تلك الألفاظ على الدلالات الرمزية التي انطوى عليها تكرار كل لفظ من تلك الألفاظ ثم ما يخفيه الشاعر من معنى خفي يخالف المعنى الظاهر للفظ؟ ذلك أن تكرار لفظة معينة وترددها في شعر شاعر معين، يجعل المتلقي يتساءل عن سبب ذلك التكرار: ما الذي يهدف إليه الشاعر من خلاله، ليحاول سبر أغوار ما اشتملت عليه الألفاظ من مشاعر وانفعالات؟ فهي تخرج عن معناها اللغوي الأصلي إلى معنى نفسي يعبر عن دلالات نفسية وانفعالات وجدانية قوية.

ولكل تجربة شعرية ما يميزها عن غيرها من التجارب سواء من حيث انعكاس صدى التجربة في نفس الشاعر، وبالتالي في نفس المتلقي، أو من حيث أن لها ألفاظاً خاصة باعتبارها تجربة خاصة لا تلتقي مع التجارب الأخرى إلا في حدود معينة، "إذ إن كل تجربة صوفية هي تجربة خاصة وصاحبها هو نسج وحده"[1]، وبذلك تكون الرموز الصوفية للدخول إلى التجربة الصوفية، والكشف عما يقف وراء اللفظ من معانٍ خفية، وحقائق صوفية واستخدامه للرمز رغبةً في إكساب معاينة الصوفية ومشاعره الوجدانية التي تغذي الجانب الروحي لديه سمة الرمزية وليكون أكثر حرية في الأداء.

[1] عبد الخالق محمود عبد الخالق. سيكولوجية الإبداع في الشعر الصوفي. مؤتمر النقد الأدبي. جامعة البحرين. 1993. ص3.

1- المقامـــــــات والأحـــــــوال:

إن الكلام عن المقامات والأحوال هو حديث عن التصوف، كما يدل التصوف عليها، فإذا أردنا تعريف المقامات والأحوال عرفنا التصوف، إذ هو "الدخول في كل خلق سنيء، والخروج من خلق دنيء" [1]، فهذا تعريف للتصوف حيث ينقل الصوفي من صفات الدّناءة ويدخله في صفات السناءة، فتنقله من مقام تحكم نفسه وهواه إلى مقام الإقامة "بين يدي الله عز وجل فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عزّوجل".[2]

ولا يوجد جامع مانع للمقامات والأحوال، لأن معاني الصوفية تختلف من تعريف صوفي لآخر بل قد تختلف حتى عند الصوفي من فترة لأخرى، فنجد مثل ذلك عند إبراهيم المولد الرقي، الذي بلغت معاني التصوف عنده أكثر من مائة تعريف، فكان كلما سئل أجاب بتعريف مختلف.[3]

فالقصيدة الصوفية ما هي إلى ترقي من مقام لآخر، ومن حال إلى آخر نحو العلو والسمو بها نحو الغيبة عما سوى الحضرة القدسية العليّة، وطريق الوصول هو الترقي من أولى الدرجات إلى أعلاها بدءاً بمقام التوبة انتهاء بالأوبة إلى مقام الحضرة القدسية إذ صح سلوكها، فهو فرار من الخلق للعودة للحق كما يرى أبو مدين التلمساني.

وسنحاول الوقوف على معالم طريق التصوف عند المنداسي، المتمثلة في مقاماته وأحواله والذي رسمته قصائده الصوفية، والتي هدف من خلالها على تطهير جسده من ماديات الدنيا، وتغليب الجانب الرّوحي في بدنه، ونبدأ بالمقامات لأنها مكاسب قبل أن تتطرق للأحوال التي تتوارد على الذات الصوفية بمنحة ربّانية ولا إدارية له فيها.

---

(1) أبو القاسم عبد الكريم القشيري. الرسالة القشرية. تحقيق. عبد الحليم محمود. محمد بن شريف. دار الكتب الحديثة. القاهرة 1972م. ج2. ص 551.

(2) أبو نصر السراج الطوسي. اللمع. تحقيق. عبد الحليم محمود. عبد الباقي سرور. دار الكتب الحديثة. مصر. 1960. ص 65.

(3) انظر: المصدر السابق. 47.

1-1- المقامـــــــــــات:

إذا أردنا الوقوف على معنى المقامات فنجد خلاصتها في قول السراج الطوسي[1]، عندما قام يتساءل عن المقامات فقال: فإن قيل: ما معنى المقامات؟ يقال: معناه مقام العبد بين يدي الله عزّوجل، فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضيات والانقطاع إلى الله عزّوجل، فهو ما يحققه العبد بمنازله واجتهاد من الأدب وما يتمكن فيه من مقامات اليقين بتكسّب وتطلّب، فمقام كلّ واحد موضع إقامته.[2]

فكلّما عمل الصوفي على تصفية باطنه بالمجاهدات والرياضات، كلما اكتسب مقاماً لأنها الجانب العملي في التصوف التي يقطعها السالك مجاهدا في نفسه.

فالمقامات عبادات ومجاهدات نفسية، وانقطاع كليّ إلى الله عزّوجل، وذلك بالقيام بكل حقوقه، وإبعاد شهوات النفس، فهي تعدّ الصوفي ليترك دنياه ويستقبل أُخراه فيصبح الكاره لكل ما هو زائل، المحب لكل ما هو باق، وأهم ما ورد من مقامات في ديوان المنداسي نجد: الزهد، الصبر، الرضا، الذكر... وغيرها.

1-1-1- مقام التوبـــة:

أول ما ينطلق منه الصوفي لمجاهداته النفسية هي التوبة "للرجوع من كل فعل قبيح إلى كل فعل مليح أو عن كل وصف دنيّ، إلى التحقيق بكل وصف سنيّ"[3]، وليست التوبة عند الصوفي هي الرجوع عن الذنب فحسب إنها تكون كتوبة العوام، بل التوبة عنده غير منقطعة، فهي دائمة لا تقف عند حد معلوم، فيرجع عن الذنب والغفلة وعن الغياب عن الحق ولا يقبل في رجوعه بدون الوقوف في مقام حضرة الحق، ولا يعتبر الصوفي نفسه قد تاب إلا إذا صار عنده مقام التوبة حالا من الأحوال الصوفية العالية، وذلك عند رجوعه عن "كل شيء سوى الحق"[4]، فهم لا يضعون حداً معيناً تقف عنده التوبة بل الكلمة نفسها معهم تكون في حالة صوفية متغيرة، فما كان يعتبر توبة في البداية كالرجوع

---

(1) المصدر السابق. 65.

(2) عبد الله أحمد بن عجيبية. معراج التّشوف إلى حقائق التّصوف. تحقيق وتقديم. عبد المجيد خيالّي. مركز التراث الثقافي. الدار البيضاء. ط1. 2004. ص 48.

(3) المصدر نفسه. 27.

(4) انظر: الطوسي. اللمع. 68.

عن الذنب مثلا، فلا يعتبر كذلك إذ توقف عنده الصوفي، وعند بعض المتصوفة[1]، كأبي علي الدّقاق*، فالتوبة مراحل ثلاث: "توبة وإنابة، وأوبة، فمن خاف عقاب ربّه، فرجع عن ذنبه فهو صاحب التوبة، ومن تاب طمعاً في الثواب فهو صاحب إنابة، ومن تاب بلا علة أي بلا رغبة في الثواب أو رهبة من العقاب فهو صاحب أوبة"، وأصحاب الأوبة هم المقربون فهم لا يقفون عند المرحلة الأولى من مراحل التوبة إلا إذا وصلوا إلى مقام الحضرة فيقول المنداسي.[2]

31- لَيتَ شِعرِي بَعدَ حَتفِي مَا أنَا عِنْدَكُم فِيْ العِزِّ فِيْ أَدنَىْ مَحَلْ

32- ضُقْتُ ذَرْعاً بَيْنَ خَوْفِيْ وَالرّجَا فَاعْتَرَىْ جِسْمِيْ اصْفِرارَ وَخَلَلْ

فالنفس الأمارة جرت الجسد إلى اللّذة الحسية، فإن تاب وعاد عودة اختيارية كانت نجاته، وإن بقي على حاله على أن يعود عودة اضطرارية فيكون من المغضوب عليهم لأن من أضل الطريق فلا يعود عندئذ إلى عالم الأظلة.

وبين التوبة والأوبة إلى الحضرة مقامات وأحوال كثيرة، واختلف الصوفية في معانيها، ولكن المتفق عليه بينهم أنها تبني الذات الصوفية وتعدها للوقوف في مقام الحضرة.

1-1-2- مقام الصبر:

هو "حبس القلب على حكم الربّ... فصبر خاصة الخاصة حبس الروح، أو السّرّ في حضرة المشاهدات والمعاينات، أو دوام النظرة والعكوف في الحضرة".[3]

فهو مجاهدة النفس وحبسها عن رد الفعل وتسليم الأمر للحق وتفويضة له وحده عملاً بقوله تعالى: {وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلاَّ بِاللّهِ}.[4]

---

(1) انظر: القشيري. الرسالة القشيرية. ج1. ص. 281.

* أبو علي الدقاق الحسن بن علي النيسابوري: شيخ الصوفية. شافعي المذهب توفي سنة (406هـ)؛ أنظر: ابن العماد الحنبلي. شذرات الذهب في أخبار من ذهب. تحقيق. مصطفى عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998. ج3. ص 180

(2) المنداسي. ديوان. ص 35.

(3) عبد الله أحمد بن عجيبية. معراج التّشوف إلى حقائق التّصوف. ص 28.

(4) سورة النحل. الآية: 127.

وهكذا تتوارد المقامات في شعر المنداسي، ويكفل بعضها بعضاً، ويتمّه وممّا قال المنداسي في بعض ذلك قوله[1]:

21- سَلّمْ الأمْرِ للمَهِيمْنْ قَلْبِيْ وَاتَّخِذْ للهُمُومِ صَبْرًا جَمِيْلاً

22- وَاعْتَزِلْ مَا اسْتَطعْتَ مِنْ كُلِّ أنْسٍ وَآجْعَلْ الله إنْ ظَلَمْتُ كَفِيْلاَ

فالصوفي إن أصابه ضرّ، فإنه يقهره بصبره "ويفني في بلواه فلا يظهر شكواه"[2]، فإن بدا منه شيء من ذلك يقتدى في شكواه بأدب الأنبياء، إذ قال أبو علّي الدّقاق[3]: "قد حفظ نبي الله أيوب عليه السلام أدب الحضرة إذ لم يقل "إرحمني" ولكن قال الله حكاية عن نبيه: { أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ }"[4].

وألفينا المنداسي كذلك يفعل، ويقول عندما استّبد به الحبّ وكواه بجماره ولم يصبر عن لقاء الله عز وجل فقال [5]:

22- بَيْنَ إحْرَاضٍ وَإعْرَاضٍ غَدَا شَمَلَ صَبْرِيْ تَحْتَ قَهْرِيْ فِيْ نَكَلْ

25- لاَ أُبَالِيْ إنْ صَفَا لِيْ وِدّكُمْ مَا أُلاَقِيْ مِنْ عَنَاءً وَعِلَلْ

28- مَسَّنِيْ الضُّرُّ وَأَنْتُمْ عُدَّتِيْ وآعْتِمَادِيْ إنْ دَهَتْ قَلْبِيْ الغَيْلَ

يصور الشاعر "صبره الأيّوبي" وهو يعلم أن المحبوب ابتلاه ليختبر صدقه في حبّه له وثباته فيه، ثم لننظر كيف واجه الشاعر هذا الابتلاء بحسن أدب المتصوّفة المقتبس من تأدب أيوب عليه السلام لربّه.

وهذا الصبر والجلد الذي أظهره الشاعر عند بلوى الفراق، وعدم تخليه عن محبوبه، وعدم نفوره رغم ما يتلقاه من صدّ وهجر، بل لا يزيده ذلك إلاّ صبراً على صبره وتصميما على الإيفاء بالحب لما سوى المحبوب.

---

(1) المنداسي. ديوان. ص 48.

(2) أنظر: الرسالة القشرية. ج1. ص 455.

(3) أنظر: محمد العربي التجاني المستفيد لشرح منية المريد. دار الجيل. بيروت. لبنان. د ت. ص 35.

(4) سورة الأنبياء. الآية. 83.

(5) المنداسي. ديوان. ص 34.

1-1-3- مقام الرضـــا:

إنه من أهم المقامات الصوفية، فالرضا "تلقي المهالك بوجه ضاحك أو سرور يجده القلب عند حلول القضاء أو ترك الاختيار على الله فيما دبّر وأمضى، أو شرح الصدر ورفع الإنكار لما يرد من الواحد القهار"[1]، فبالرضا قد تمحو الذات الصوفية الخطيئة وتنال الحضوة، اعتنى المنداسي بمقام الرضا في شعره، فهو يعتز بصموده في وجه ما يثنيه عن نوال مقام المحبوب حين يقول:[2]

20- قُلْ لِقَلْبِيْ آصْبِرْ عَلَىْ كُلّ هَوْلِ وَلِعَيْنِيْ تُسَاعِدُ الأَقْـدَارَا

21- إِنَّ لِيْ فِيْ الدّيَارِ مَقْعَدٌ صِدْقٌ فَحَمَلْتُ مِنَ الهَوَىْ أَوْقَـارَا

22- فَثِيَّابُ السِّقَامِ مِنْ كُلِّ نَـوْعٍ فَاقِعِ اللّوْنَ سَرْبَلَتْنِيْ جِهَـارَا

23- حُلّتِيْ مِنْ بَدِيْعِ نَسجٍ اصْفِرَارَ وَاتَخَذتُ لِوَجهِيْ مِنْهَا خِمَـارَا

الرضـي مرتبط بالمحبـة الإلهيـة، فالـذات الصـوفية تصـبر علـى كل مـا ابتلت بـه من مشاق وأهوال كونها ابتلاء من المحبوب، فترضى به الذات المحبة، فالمنع والعطاء سواء ما دام صدرا عن الحق، فالرضا بالقضاء وقدره، وشدة الحب تحجب المحب عن الإحساس بكل ما ينزل به من بلاء، بل هو لذة يستلذها ما دامت صادرة عن المحب.

يولي الصوفية أهمية بالغة لمقام الصبر والرضا، لأن من لا يصبر لـه علـى الابتلاء عندهم ينـال مقام الرضـا، ومن فقد مقام الرضـا فقد حـال المحبـة، ومن فقد المحبـة فقد حـال القرب، ومن فقد حـال القرب لا خـلاص لـه ولا عودة اختياريـة حتـى يعود عودة اضـطرارية بحجب الغفلة، وذلك أخوف ما يخاف الصوفي، لهذا يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): "إذا أَحَبَّ اللهُ تعالى عبداً اِبْتَلاَهُ، فإنْ صبر اَجْتَبَاهُ، فإنْ رضَى اصْطفاه".[3]

1-1-4- مقـام الزهــد:

---

[1] عبد الله أحمد بن عجيبية. معراج التّشوف إلى حقائق التّصوف. ص31.

[2] المنداسي. ديوان. ص 53. 54.

[3] انظر: أبو حامد الغزالي. معارج القدس إلى مدارج معرفة النفس. تحقيق. لجنة إحياء التراث العربي. ط5. 1981. ص 50.

يعرف الزهد على أنه "خلو القلب من التعلق بغير الرّبّ، أو برودة الدنيا من القلب فعزوف النفس عنها ... وزهد خاصة الخاصة، ترك النظر إلى ما سوى الله في جميع الأوقات وحاصل الجميع برودة القلب عن السّوى، وعن الرغبة في غير الحبيب، وهو سبب المحبة كما قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) "أزهد في الدنيا يحبك الله"".[1]

فطريق الزهد في الدنيا، هو مجاهدة النفس اللوامة، وهو مراتب وأعلاه زهد الخواصّ وهو ترك ما يشغل العبد عن الحق وعندهم زهد العارفين.

ومن ثمة فإن الصوفي الزاهد هو (الكاره / المُحّبُ) ترك في زهده كلّ شيء خوفاً من أن يبعده ويشغله عن الحق وأحب بدلاً من كل ذلك الحق لأنه لم يعد يملأ سوى الحق، وإلى مثل ذلك ألمح الشيخ المنداسي عندما قال:[2]

36- إنَّ للحُبّ فِيْ الدُّجَىْ قَوْم فَتَكَ هَجَرُوا النّوْمَ، وَآسْتَبَاحُوا العَقَارَا

إذاً الزهد عنده هو عملية تفريغ للقلب من كل شيء في الدنيا ما عدا الحق.

1-1-5- مقام الفقر:

ليس الفقر هو التجرد من الماديات الدنيوية التي يقابلها الغني بالمال والجاه والسلطان، وإنما هو: "نفض اليد من الدنيا، وصيانة القلب من إظهار الشكوى"[3]، بمعنى أن يشعر رغم ماله وجاهه بحاجته وبعجزه وفقره إلى الله سبحانه وتعالى، فإذا احتاج إلى غيره لم يعد فقيرا، فشرط الفقر هو حاجة العبد إلى الله تعالى على الدّوام.

فهو حاجة الصوفي الماسة إلى القرب من الله والشعور بالأمان والطمأنينة فهو لا يزال فقيراً إلى رحمته طالبا قربه بدوام دعائه ليفي حاجته ويشفي ظمأ نفسه إلى الاتصال والتطلع إليه، والتأمل في عظمة صنعه.

وبذلك ينتقل الفقر من معناه اللغوي المتعلق بالماديات إلى معنى رمزي يتصل بالحاجة الرّوحية والقرب الوجداني من الخالق، والذي عن طريقه يصل به الصوفي إلى مسعاه ويبلغ غايته، وفي هذا الصدد يقول المنداسي:[4]

45- ذُلُهَ للصَّبِّ عِزّ دَائِمٌ وَغنَاء بَعدٌ فَقَرٌ وَجَذّلْ

---

(1) القشيري. الرسالة القشرية. 30.

(2) المنداسي الديوان. ص. 54.

(3) عبد الله أحمد بن عجيبية. معراج التّشوف إلى حقائق التّصوف. 45.

(4) المنداسي. ديوان. ص 36.

46- رَحَ سَيْلمُ القَلبِ فَآنْظُرْ غَيْرنَا إِنّنَا للعِشقِ حَلَف وَمَحـلْ

ويواصل المنداسي في المعنى نفسه فيقول أيضا:[1]

52- أَمَا الفَقِيرَ الذِيْ ضاَقَتْ مَذَاهِبُه وَلَكنَهُ مِنْ بَنَاتِ الرُشْدِ قَطْمِيْرُ

53- سِوَىْ مَحَبةُ مَنْ تَرَجَي مَوَاهبُه إِنْ غَضَتْ الطُرقَ فِيْ العُسْرِ المَيَاسِيرُ

فالشاعر فقير هنا لمحبة الله والقرب من الحضرة القدسية.

1-1-6- مقام الذِّكــر:

إن مقام الذِّكر عند الصوفية مرتبط بالمحبّة الإلهية، وإن الذكر هو مقام العبد بين يدي الحق، كما أن قداسة الذكر عند الصوفية آتية من جهة ارتباطه بمحبة الحق، ومن علامات الذاكر انشغاله بالكلية عما سوى المحبوب، وهو مقابل الغفلة فإما أن يكون الصوفي حاضرا على الدوام مستشعرا حضوره في قلبه، وإما أن يكون غافلا مشغولا بما يشغل كافة الخلق من دنياهم فيكون من أهل الغفلة، فقداسة مقام الذكر آتية من جهة اهتمام القرآن الكريم به فقد أولاه مقاما خاصا إذ ورد الذكر، بأكثر من آية منه قوله تعالى: {فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ}[2]، وأحاديث النبي (عليه السلام) في الذكر كثيرة ومنها قوله: "عليه الصلاة والسلام؛ يقول الله تبارك وتعالى (وإذا ذكرني عبدي في نفسه ذكرته في نفسي، وإذا ذكرني في ملأٍ، ذكرته في ملأ خير من ملئه، وإن تقربَ مِنِّي شبراً تقرّبتُ منه ذراعاً وإن تقرّب مني ذِراعاً تقرّبتُ منه باعاً، وإذا مشى إليَّ هرولتُ إليهِ"".[3]

وغيرها من الأحاديث الأخرى التي تضع في مجموعها الذكر في مرتبة تالية مباشرة للتعبد بالقرآن باعتباره عبادة تودي باللسان كما يُتلى القرآن، وفي هذا يقول المنداسي:[4]

49- إِنَ الحَمْدُ لله مَنْ مَسْرَانِيْ فِيْ تَلَفٍ وَلَمْ يَعُظنِيْ مِنَ الأَيَام تَكْدِيْرُ.

50- قَدْ مَسَنى الضُرُ يَا مَنْ لاَ شَرِيْكَ لَهُ رُحْمَاكَ رُحْمَاكَ إِنَ القَلْبَ مَقْهُورُ.

---

[1] المصدر نفسه. 72. 73.

[2] سورة البقرة. الآية 152.

[3] أبو حامد الغزالي. إحياء علوم الدين. عالم الكتب. بيروت. لبنان. د ت. ج1. ص 265..

[4] المنداسي. ديوان. ص 72.

1-1-7- مقام العُزْلَة:

ليس معنى العزلة هو الانفراد بعيدا عن الخلق بالجسم وإن كان هذا مظهره، ولكن القصد بها هو حضور الجسد مع الخلق وروحه مع الحق، فهي كما قال بعضهم[1]، "كَائِنٌ بَائِنٌ"، يقول المنداسي في هذا المقام[2]:

22- وَآعْتَزَلْ مَا اسْتَطَعْتَ مِنْ كُلّ إِنْسٍ وآجْعَلْ الله -إِنْ ظَلَمْتَ- كَفِيْلاَ.

فتشير لفظة (واعتزل) على مقام العزلة، فهو ينفصل عن الخلق ويتصل بالحق، فهو يطلب السلامة من شر النّاس، خوفاً منه على نفسه أن تعطّل فلا تصل المحبوب، فالصوفي في مجاهداته يعتبر نفسه دوماً مخطئا في حق غيره حتى ولو كان الحق إلى جانبه، ونجد البيت التالي من نفس القصيدة بكل مقام العزلة.[3]

23- وَآعْتَصِمْ بِالنّبِيّ إِنْ كَادَتْ الأَرْضُ مِنَ المَكْرِ وَالسّمَا، أَنْ تَزُولاَ

فلفظة (آعتصم) تشير إلى العزلة عن الناس والهرب من دنياهم إلى الحق باعتبار إحساسهم بالضلال الكبير.

إن من أهم خصائص هذه البنية الدلالية، هو أن المقام يعمل في مجموعه على تغيير الذات الصوفية من مقام إلى آخر، بل يعمل على إخراج الذات القائمة من المقام إلى الحال، كما أن دلالته متفقة على معنى واحد هو التحول من صفة إلى أخرى أرقى وأسمى، فالحركة الصوفية، لا تعرف التوقف عند حد منتهي، فالتوبة مثلا ذات مدلول مطلق، لا تعرف حدًّا تقف عنده، لذلك نجد من الصوفية من يقسمها إلى مراحل كتوبة العوام من الذنب، وتوبة الخواص من الغفلة وتوبة الأنبياء من رؤية عجزهم عن بلوغ ما نال غيرهم.[4]

وبذلك تكون دلالة الأوبة ودلالة الزهد مثل دلالة التوبة، وترك الحظوظ والتمسك بالحقوق، ثم تتدرج دلالة الزهد على عمق الذات الصوفية، فتصبح قلبية "فهي خلو القلب من التعلق بغير الرب"[5]، ونجد أن دلالة الصدق قلبية، متعلقة بالتوبة كما بالزهد، كما بباقي

---

(1) انظر: القشيري. الرسالة القشرية. 300.

(2) المنداسي. ديوان. ص 48.

(3) المصدر السابق. 48.

(4) عبد الله أحمد بن عجيبية. معراج التّشوف إلى حقائق التّصوف. 27.

(5) المصدر نفسه. ص 30.

المقامات الأخرى، ونجد أن دلالة الصبر مثل دلالة الصدق، فمن من معانيه "الفناء في البلوى بلا ظهور شكوى"[1]، فمن لا صبر له لا توبة له ولا زهد ولا صدق، ولا غيرها من المقامات الأخرى المتعلق بها.

إذ لا يقوم مقام إلا بقيام مقام آخر، فهي شبكة من الدلالات المكملة لبعضها البعض والقائمة على علاقات تبادلية، ولا تقوم جميعا إلا بالأدب في حضرة الله والوفاء بالعمل لوجه الله، وبصدق العزيمة وقوة الإرادة، وصدق العبودية لله، فالذات الصوفية لا تقوم إلا بإقامة المقامات وتنهدم وتتعدم بقيام ضدها ومخالفة ما ليس من مقام، وقيامه بكل هذه المقامات بهدف الفراق من الخلق إلى الحق، فهي قائمة على جدلية التخلّي من أجل التجلّي فكلّما تخلّى الصوفي كلّما تجلّى له إلى أن يموت موتاً اختيارياً، وعندما يموت يحيا، وكأن العبد في حياته الدنيا ميت، فإذا ما مات حيًّا ولأن هذه المقامات في مجملها تتغير من حال النقص إلى حال الكمال ومحو صفات العادة إلى إثبات صفات وأحكام العبادة، ففي التوبة محو وإثبات وكذلك في الزهد والصدق والصبر وغيره من المقامات، ويبدو أن مجمل هذه المقامات مستنبطة من القرآن والسنة، وقد اجتهد جلُّ الصوفيين إلى رد أصولها إلى الأثرين المذكورين[2]، فرتبوها وجعلوا منها سلماً يرتقي السالك إلى حال القرب من الحق، إذا أن هذه المقامات ليست غاية في حد ذاتها بقدر ما هي وسيلة للارتقاء بالذات الصوفية إلى رضى الحق للفوز بمحبته.

2-1- الأحـــــــــوال:

معظم الصوفية يتفقون على أن المقامات مكاسب وأن الأحوال مواهب، فالحال يرد على القلب من غير تعمدّ ولا اجتلاب ولا تسبب واكتساب، من بسط أو قبض أو شوق أو انزعـاج أو هيبـة أو اهتيـاج[3]، وهـو يـزول بظهـور صـفات الـنفس كمـا يقـول الجرجاني[4]، فالحال لا يدم، فقد يتحول الحب إلى حزن، والوجد إلى فقد، والقرب من المحبوب إلى بعد عنه، والوصل إلى فصل، والسكر إلى صحو. تحل بقلب الصوفي ولكنها تزول فتحول وقته من الأنس إلى الشقاوة، فهي تجسد في جملتها معاناة الصوفي إزاء حاله

---

(1) القشيري. الرسالة القشرية. 453.

(2) انظر: عبد الرحمان بدوى. تاريخ التصوف الإسلامي. وكالة المطبوعات. الكويت. ط2. 1978. ص 55.

(3) انظر: القشيري. الرسالة القشرية. 37.

(4) انظر:الشريف علي بن محمد جرجاني. كتاب التعريفات. دار الكتب العلمية. بيروت .لبنان. ط1. 1983. ص 81.

ووقته، وتجسد جدلية الغياب والحضور، فالصوفي إما غائب عن الحضرة فتجده في حال: الشوق والهيام والحزن والبعد عن المحبوب، وإما حاضر في مقام الحضرة القدسية العليّة فيعتريه حينئذ الأشواق والجذب، والأنس، والسعادة والوصل، فيذوق ويشرب من الحوض فيتجلى له، ويتحقق بالشهود ويظفر بالسر فيتوحد ثم يعود إلى حال سبيله، بدءً بالصحو والبقاء والفراق.

1-2-1- حال المحبة (الحب الإلهي):

هو سبيل الخلاص إلى القرب من الذات العليّة أو المطلق لا يكون إلا من خلال الحب الإلهي فهو أصل جميع المقامات والأحوال، إذ المقامات كلاّها مندرجة تحتها فهي إما وسيلة إليها أو ثمرة من ثمراتها كالإرادة والشوق والرجاء وغيرها.[1]

لقد جهر أوائل الصوفية بالحب الإلهي كما هو معروف في تاريخ التصوف كرابعة العدوية* وغيرها وجلب لهم الكثير من الانتقادات بسبب غلوهم فيه، مما جعل الصوفية يتجهون نحو الشعر لستر كثير من الشطحات من جهة، ومن جهة أخرى استعملوا الشعر كوسيلة للتّواجد وقد اكتفى الصوفية في بداية الأمر وفي غالب الأحيان بإنشاء مقطوعات صريحة ثم استعار المتصوفة مقطوعات شعرية مناسبة من الحب البشري، "فالمعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة على المعاني الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه"[2]، فأفضل لغة وأنسبها التي ترفد تجربة الحب الإلهي هي تجربة الحب الإنساني، وهذا التشابه الذي بين التجربتين في الكثير من السمات، أهمها تلك العاطفة المشوبة التي تذيب المحب في المحبوب كما نجد عند العذريين، ولقد جعل الصوفية حالاًً ولم يجعلوها مقاماً، لأنها من مِنَنِ الحق على محبته يمن بها على من تقرب إليه بالنوافل، مثلما جاء في الحديث القدسي المشهور: "ومازال عبدي يتقرّب إليَّ بالنوافل حتّى أُحِبَّهُ، فإذا أحببته كنتُ سمعهُ الذي يسمع به وبصرهُ الذي ينظر به، ويده التي يبطش بها، ورجلهُ التي يمشي بها"[3]، فالنوافل هنا بمعنى

---

[1] انظر: الطوسي. اللمع. 34.

* توفيت سنة 185 هـ. أنظر: أحمد أمين. ظهر الإسلام. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط5. 1969. ج2. ص 62.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. مكتبة غريب للطباعة. القاهرة. ص 182.

[3] انظر: الأحاديث القدسية. إشراف. محمد الأحمدي. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة. ط6. 1986. ج1. ص 81.

المقامات عند الصوفية وهي وحدها كفيلة أن توصل المريد إلى حال المحبة، ونجده في قصيدته اللامية يعبر عن حال الحب في مواضع مختلفة، فيقول الشاعر مستعرضا حال العشاق وموتهم في الحب من أجل الحياة[1]:

33- مَعْشَرَ العُشّاقِ مُوتُوا فِيْ الهَوَىْ إنّ مَوْتَ العِشْق أَحْلِي مِنْ عَسَلْ

34- لَنْ تَنَالُوا الوَصْلَ حَتّىْ تُنْفقُوا مِنْ عَزِيزِ النّفْسِ إثرَ الأَمَلْ

35- أَوْ يُحْيِيْ الشّهْدَ مَنْ هُوَ لَسَعَ نَحْل دُونَ وَصْل فَوَصَلْ

36- لاَ عَدَمْنَا العَذْلَ مِن وَاشٍ وَلاَ صَحّ مِنْ واشٍ لَدَينَا مَا نَقَلْ

37- أَيُّهَا العُذّالُ إنْ صَحَّ الرِّضَىْ مِنْ حَبِيْبٍ يُبْطلُ القَوْلَ العَمَلْ

38- بِأَبِيْ أَفْدِيْ عُيُونًا سَهَرتْ فِيْ الهَوَىْ وَآستَعْذَبَتْ قُرْبَ الأَجَلْ

يتوجه الشاعر للعشاق والعاذلين، الذين يمثلون مذهب (الحب الإلهي) ويقدم لهم صورة التخلّي من أجل التجلّي وهي الموت الاختياري لا الموت الاضطراري، وبموتهم الاختياري يوهبون الحياة. إلا أن الشاعر لا يقف عند حدود الموت الاختياري، بل ينكفئ على نفسه ليصفها بالجنون، فقد شغلها المعشوق بحسنه ودلاله فيقول:[2]

39- تَاَه إدْلاَلَا بَدِيْعَ الحُسْنِ إذْ سَأَلَ الطَّرْفُ الرِّضَىْ مِمَّنْ غَفَلْ

40- ثَبَتْ الوُجُودُ بَعْدَ لَيـنٍ وَلاَ رَقَّ للقَلْبِ بِوِصلٍ مِنْ مُطَلْ

41- جُنَّ قَلْبِيْ مِنْ حَبِيبٍ ليتَـهُ فَرّجُ الهَمِّ بِوصلِ أَوْ قَتَـلْ

42- حَبَّذَاَ العِشْق فَلَوْلاَ أَنَـهُ أَلَمُ الجِسمِ، وَذَلّ وَخَبـلْ

43- خَيْرُ قُمصِ المَرءِ أَثْوَابُ الهَوَىْ فَلَنَا مِنْ نَسْجِـهِ أَسْنِىْ حَلـلْ

44- دَرْدرَ العِشْقِ مَا أَحْسَنَـهمِنْ شَبَابِ فِيْ مَشِيبٍ مُقْتَبَلْ

45- ذَلّهُ للصَّبّ عِزّ دَائِـمْ وَغِنَاء بَعْدَ فَقْرٍ وَجَـذلْ

46- رُحْ سَلِيْمَ القَلبَ فَآنْظُرْ غَيْرنَا إنَّنَا للعِشْقِ حَلَف وَمَحَـلْ

تعلق الشاعر -الذات الصوفية- بالمحبوب جعلها تغرق في بحر همسها، واصفة جنون هذا القلب فلا استراح بوصل ولا أريح بقتل، ويواصل حديثه عن العشق نفسه، في

---

[1] المنداسي ديوان. ص 32.

[2] المصدر نفسه. 36.

البيت الثاني والأربعين والثالث والأربعين (42 / 43) معبراً عن موقف الذات المحبة منه، وكيف ينتصر له وإن كان الثمن هو فناء الجسد وذهاب العقل.

أما في البيت الرابع والأربعين (44) يجمع الشاعر بين حيوية الشباب ووقار المشيب ولا يوجد أكثر من هذا حسنا؟!.

ويواصل انتصاره للعشق بجعل ذلة عز وفقره غنى، وحزنه فرح، أملا منه بالخلاص عن طريق الحب للقاء، إلا أن هذا الرجاء والأمل يقابل بالصدود والهجر في آخر بيت من المجموعة فالذات الصوفية ما زالت تحتاج إلى مزيد من العقاب والانفصال، والشاعر يحاول مرة تلو الأخرى مما يبعث الألم والشفقة.

ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة:[1]

48- طفْ بِنَا سَاقِيْ الهَوَىْ (بعد) النّوَىْ إنّ شَيْخَ الهَجْرِ للشّرْبِ آكْتَهلْ

49- ظَنّ خَيْرًا وَآنْدَرجْ فِيْ حِزْبِنَا وَعَلَىْ سِرّ القَضَايَا لاَ تَسَلْ

50- كَتَبَ الله نُفُوسًا عُطّلَتْ مِنْ خِلالِهَا فَآزْدَهَت بَعْدَ العُطَلْ

51- للفَتَى فُرصةً وَصَلْ إنّمَا تُدْرِكُ الأشْيَاء مِنْ قِبَلْ الثّلَلْ

يجسد الشاعر حالة الفراق، وهي انفصال الذات الجزئية عن الكلية عن طريق الحب وهو محاولة لتغيير الذات من حالة النقص إلى الكمال بمداواة الهجر بالشرب ودعوة الشاعر إلى حزب الحب الإلهي، وعدم البوح بأسرار المطلق، وقيامها بالحق للحق وبدء الشاعر بلفظ الفتى لإدراكه بأنه الشخص الذي لا خصم له فيستطيع إدراك الوصال قبل الموت الاضطراري، وبذلك (مزق) الحجب ونال المُنى، فالخلاص بالحب الإلهي في آخر المطاف هو نوع من الاتحاد والتوحد بين الأنا والآخر، وبين المحب والمحبوب لتخفيف وحدة الشهود عند حال الجمع والفناء.

يتخذ الصوفية من الاستغاثة بالرسول وسيلة لغاية أسمى هي المحبة الإلهية، لهذا يقف المنداسي مثله مثل أغلب المتصوفة بباب النبوة يستلهم منه نورها قبل أن يطرق باب الحضرة القدسية العليّة، التي لا تكون العودة في النهاية إلاّ إليها فيقول[2]:

---

[1] **المصدر السابق. 37.**

[2] **المصدر نفسه. 44.**

102- أَنتَ بَابَ الله للدَّارِ التِّيْ لَمْ يَفُزْ مِنْ لاَلَهَا مِنْكَ دَخَـلْ
103- يَا حَبيبَ الله مَنْ لِيْ بِالرّضَا إنَّ لِيْ بِالبَابِ نَحْبًا وَجَـأَلْ
104- فَآنتَصِرْ إنّ ذُنُوبِيْ كَثُرَتْ قَيَدَتْ عَزْميْ الخَطَايَا وَالكَسَـلْ
105- مَا ذنُوبِي إنْ تَجَلّىْ فَضْلكُمْ يَا رَسُولَ الله غِثْ عَبْدًا حَصَـلْ
106- صِلِّ يَارَبّ عَلَىْ مَنْ بآسْمِه يَقْبَل الله مِنَ العَبْدِ العَمَـلْ

ويقول في موضع آخر:[1]

45- فَأَنَا العَاجِزُ المُسيءُ جَهِلْتُ الفَضْلَ، وَالفَضْلَ لَمْ يَكُنْ مَجْهُولاً
46- إنْ أَخَذَتْ المُسِيْءَ فآلأَخْذُ عَدَلْ مِنْكَ، الكَرِيْمَ يُهْدِىْ السّبِيْـلاَ
47- رَبّ بِالمُصطَفَى عَذتكَ والآلَ أَقَلْ عَثْرَتِيْ وَكُنْ لِيْ دَليـلاً
48- أَحْمَدُ المُجْتَبَىْ وَسِيلَتُنَا العُضْمَىْ مَنَ إِلَيْكَ الّذِيْ آتَخَذْتُ خَلِيـلاَ

يتخذ الصوفية قوالب جاهزة لهم في دلالتهم عن أحوالهم الصوفية في حبهم الإلهي، لما بين الحبين من شبه كبير "وسبب ذلك هو عجز الصوفيين طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد" [2]، حيث يدل الحسي على الروحي المجرد من المحسوس وفق ما يمثله السياق الشعري بقرائنه الصوفية من تأويل وتحويل لمسار اللغة العاطفية من دلالتها الحسية إلى دلالتها الروحية، ومن دلالتها الحقيقية إلى دلالتها الإشارية والرمزية.

1-2-2- حال الخوف:

هو: "انزعاج القلب من لحوق مكروه أو فوات مرغوب"[3]، المنداسي في حال تلوينه الذي يسبق حال تمكينه، فهو في حال فرق محتجب عن الحق قائم مع الخلق المقيد بالوقت الزائل، مرتجيا لوامع التجلّي وقرب وقفة الخلاص، التي يتساءل عنها بقولـه:[4]

1- مَتَىْ أصّحُو للزّمَانِ وَلِيْ شُؤُونٌ مُعَطّلَةٌ، وَقَدْ عَرَضَ المَنُونُ

---

[1] **المصدر السابق. 51.**
[2] **زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. 293.**
[3] **ابن عجيبية. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. 28.**
[4] **المنداسي. ديوان. ص 59. 60.**

2- أَرُومُ مِنَ الحَبِيْبَ وَصَالِ يوْمَ وَلَمْ يَسْمحُ بِهِ الزّمَنْ الخَـؤُونُ
5- وَمَعِينُ الشّوْقِ مُنْتَظَرْ لِوَقْتٍ وَقَدْ غُلِقَتْ مِنْ الدّيْنِ الرَّهُونُ
7- جُفُونِيْ فِيْ خِضَمِ الدّمْعِ غَرْقَيْ وَلَمْ أَدْرِ للخَلاَصَ مَتَىْ يَكُونُ؟

فهذا التساؤل يجمع في طياته أكثر من مقصديته صوفية، من أهمها تلك التي تصور الذات الصوفية معطّلة بحظوظها البشرية فافتقدت لحقوقها في التجلّي، ومنها ذلك القلق المتمثل في هاجس الموت الطبيعي غير الصوفي، الذي يلاحق الذات الصوفية على حين غرة، فيقبضها متلبسة بخطاياها وتنقل إلى عالم البقاء محملة بهم، وهو أخوف ما يخافه الصوفي، يقول المنداسي[1]:

7- مَا آقْتَضَىْ حُكْمُكُمْ عَلَيّ فَإِنِّـيْ فِيْ سَبِيْلِ الهُدَىْ أَمُوتُ مِرَارَا
8- إِنّ لِيْ آيَةَ مِنْ العِشْقِ كُبْرَىْ لَوْ وَجَدْتُ مِنَ الزّمَانِ آخْتِيَارَا
9- آيَةُ الصِدقِ مِنِّيْ إِنَنّيْ إِذَا مِتّ عَلَيْهِ فَعَادَ لِيْ أَنْـوَارَا

إن أدركه الموت الطبيعي الاضطراري قبل تمكنّه من ارتفاع حجبه وحظوظه البشرية، وانجلاء قابليته للتجلّي النوراني الحقاني وهذا للقاء ربّه قبل أن يتلوث بماديات الحياة الدنيوية، فلا يتحقق له اللقاء أبدا، وهذا ما أشار له الغزالي بقوله: "فإذا ارتفع الحجاب بالموت (الاضطراري) بقيت النفس ملوثة بكدورات الدنيا غير منفكة، عنها بالكلية وإن كانت متفاوتة في ذلك التلوث فمنها أي (النفوس) ما تراكم عليها الخبث والصدأ فصارت كالمرآة التي قد فسد بطول تراكم الخبث بجوهرها ولا تقبل الإصلاح والتصقيل، وهؤلاء هم المحجوبون عند ربهم أبدا نعوذ بالله منه".[2]

1-2-3- حال الشوق:

الشوق هو "انزعاج القلب إلى لقاء الحبيب، يزول برؤية الحبيب ولقائه"[3]، فهو شوق العبد للقاء ربّه، وهو شوق الجزء إلى الكل، وهو شوقٌ دائمٌ للوصال. عبّر المنداسي في أبيات قصائده، عن الحب تارة والشوق تارة أخرى، تخللها حزنٌ بسبب الفراق واغتراب روحي بين قلبه وقلب محبوبه، "فهو حال العبد متبرم ببقائه شوقاً إلى لقاء محبوبه، أو هيمان القلب

---

[1] المصدر السابق. 53. 54.
[2] أبو حامد الغزالي. معارج القدس في مدارج معرفة النفس. 158.
[3] ابن عجيبة. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. 36.

عند ذكر المحبوب"[1]، فرغم وجوده جسدياً بين أهله وذويه، إلا أنه مغترب غربة روحية، لذلك فهو يطلب الوصال الروحي كما يأنس القلب ويفرح

وشوق الشاعر لعالم الأظلّة فيقول:[2]

66- إنَّ لِيْ طَرَفًا عَلَىْ عَهْدِ الهَوَىْ كُلّمَا عّن لَهُ الحُسنُ آكتَحَلْ

67- وَفُؤادًا بَيْنَ أَفْيَاءِ الرِّضَا نَامَ فِيْ ظّلٍ ظَلَيْلَ إذْ قَفَلْ

68- أتْعَبَتْ قَلْبِيْ المَعَانِيْ كُلّمَا لاَحَ بَرقُ الدّارِ عَنْ مُزنِيْ هَطَلْ

69- كَيْفَ والحُسنُ بِقَلبِيْ قَاطِن ٌ لَمْ يرُفْ طَرْفِيْ جَمَالٌ مُذْ نَزَلْ

جاءت هذه الأبيات لتعبر عن اشتياق الشاعر لعالم الأظلة، وإن كانت هذه الذات الصوفية تعيش في عالم الخلق إلا أنها غير منقطعة ولا ناسية لجمال المحبوب وحسنه في عالم الحق فهو استرجاع ما ضاع من تجليات.

والصوفي في حال اشتياق دائم لمطالعة جمال صفات المحبوب، فلا يجد وصال فينتهي العذاب، أو سيزاد بعدا فينقطع الرجاء، فيقول الشاعر:[3]

14- مَا الهَوَىْ إلاّ عَذابٍ للفَتَىْ أوَ يَخْفَىْ أَنّ بِقَلبِ المَرءِ حَلْ

15- لاَ تَلُمنِيْ دُونَ لَوْمِ عَاذِلِيْ فَبِسَمْعِيْ صَمَمٌ عَمّنْ عَذَلْ

16- كَيْفَ أسْلُو؟ وَالهَوَىْ مُضْطَرِمْ بِالحَنَايَا كُلّمَا خَابَ آشْتَعَلْ

17- مَا للفُلكِ مِنْ سَبِيلِ للنّجَا إنْ طَغَىْ طُوفَانُ دَمْعِيْ وَاحْتَفلْ

18- كَمْ عُيُونٍ مِنْ عُيُونِيْ آنْهَمَرَتْ لِعُيونٍ منْ عَذَابٍ لاَ تَمَلْ

19- مُذْ دَعَارَنِيْ البَيْنَ وَالدّمْعُ عَلَىْ صَحْنِ خَدِّيْ وَابِلٍ يَهْمِيْ وَطلْ

فالصوفي الذي سكن قلبه الحب، لا يمكن أن يغمض له جفن، أو يثنيه عاذل من مواصلة شوقه، وحنينه لمطالعة المحبوب فهو أبدا في توق إلى مكاشفة جمال الحق فيصبه الأنس واللذة الذين حرم منها، وهو حبيس البدن، فكلما تذكر يوم الأظلة إلا واشتعلت نيران الشاعر.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. 200.

[2] المناسي. ديوان. ص 39. 40.

[3] المصدر نفسه. 33.

اهتم المنداسي بالنظر إلى القلب على أنه الوسيلة الوحيدة للمعرفة ليقينية ولا يمكن أن تتحقق المعرفة ما دام العاشق في فرق، لذلك فهو يتوق إلى الفرار من الخلق ليلتحق بالحق الذي هو الأقرب إليه، فشوق المنداسي إلى عالم الأظلة حيث تمت المعرفة الأولى هو من باب "تشوق ذاته إلى استكمال الرؤية القلبية"[1]، فالشوق إذا يكون ثمرة لمعرفة سابقة، فلا يخفف هذا الشوق حتى تجدد المعرفة، والشاعر مع صراعه الدائم مع الجسد الذي أعاق الرؤية، والوصال يمثل لهذا البدن بالعاذل واللاحي والرقيب رمز الظلام، لأنه بسبب هذا ضلت بصيرته وأظلمت، فاختفت عنها الحقيقة، فيحث الشاعر نفسه على التذكر والرجوع إلى الفكرة الأولى، إذ يقول: [2]

5- دَعْ عَذُولِيْ اللّوْمَ إنِيّ شَائِقٌ رَقّ طَبْعِيْ دُونَ صَنْعِيْ فِيْ الأزَلْ
6- وَشحَ اللاّحِيْ ضِلاَلاً بِالهُدَى وَيْحَه بِالعَذْلِ مِثْلِيْ يَبْتَـزِلْ
7- أَوَ يَنْسَىْ العَهْدَ قَلبُ دَنِفٌ وَالهَوَىْ قَبْلَ النّوَىْ عَنْهُ نَزَلْ!
8- هَبْ جَهِلْتَ الدّارَ قَلبِيْ إذْ عَفَتْ أوَ يَخْفَاكَ مِنَ الدَّارِ الطَّلَـلْ!؟
9- لاَ تَقُلْ قَلْبِيْ (إنَّ) الهَوَىْ مُسْتَتِرْ سِرّهُ فِيْ الخَدِ تُبْدِيهِ المُقَـلْ.

1-2-4- حال الرجاء:

إذا كان الرجاء هو "سكون القلب إلى انتظار محبوب بشرط السعي في أسبابه وإلا فأمنية وغرور... ورجاء خاصة الخاصة التمكين من الشهود وزيادة الترقي في أسرار الملك".[3]

ونجد مشاعر الرجاء والأمل عند إدراك الحقيقة الغيبية إدراكا وجدانيا وهو الشعور بالخلاص جاءت صورته الظاهرية على شكل مدح للنبي عليه السلام إذ يقول المنداسي[4]:

74- أَحمَدُ المَبْعُوثُ فِيْنَا رَحمَةً خَيْر مَنْ قَامَ بِحَقٍّ وَكَفَـلْ
74- آيَةُ الله أمِينٌ صَـادِقٌ وَحَبِيبُ الله بّر مُنْتَضِـلْ
76- قَدْ تَحَلّىْ إذْ تَجَلّىْ بَدرِهِ بَالبَهَا مِنْ رَبّهِ عَزّوَجَـلْ

---

[1] أبو حامد الغزالي. إحياء علوم الدين. ج 4. 277.
[2] المنداسي. ديوان. ص 32.
[3] ابن عجيبية. معراج التشوف إلى الحقائق التصوف. 28.
[4] المنداسي. ديوان. ص 40.

فالحقيقة المحمدية أو النبوية هي رجاء وأمل في الاتصال بالحقيقة المطلقة فيواصل بقوله عندما يصف معراج النبي (عليه السلام):[5]

77- فَآمْتَطَىْ مَتْنَ جَوَادٍ للعُلاَ خَافِقٍ كَالبَرْقِ للوَصْلِ رَفَلْ
78- يَتَلَقَّىْ القَوْلَ فِيْ أَوجِ السَّمَا إذَ سَمَا فَرْدًا مِنَ الإنْسِ ابْتَتَلْ
79- أَمّ رُسلُ الله لَيْلاً وَآرْتَقِىْ للمُنَىْ يَطوِيْ مِنْ الدّاجِ الكُلَلْ
80- آدَمٌ المَبْرُورُ صَلّىْ خَلفُهُ وَأَولُو العَزْمَ مَصَابيحُ المَلَلْ
81- أُمنَاءُ الله عَنْ وَحِيْ السَّمَا وَشُموسُ الدّيْنِ إذْ تَاهَ المُضَلْ

يروي الشاعر من خلال حادثة المعراج النبوي والمعروفة لدى أغلبية الناس، مشاعر الأمل ومطامع الذات الصوفية في الوصل الذي لا يراه مستحيلا بل هو ممكن لذوي الكمال، والممتنع عن ذوي النقص، فإحساس الذات الصوفية بالنقص بث فيها مشاعر الحرمان والمأساة التي تقابلها بصور الأمل والرجاء، والمجسد في صورة الذات النبوية الكاملة.

فشعور الشاعر بالأمل في إمكانية النجاة والتخلص من النقص، وإمكانية الاتصال جعله ينظر بعاطفة الإعجاب لذوي الكمالات من الأنبياء فهو يقول[1]:

82- صَفْوةُ الرّحْمَانِ نُوحٌ المُنْتَقِىْ مِنْ بَوْحِي الله فِيْ الفُلكِ آنْتَقَلْ
83- إذْ طَغَىْ المَاءُ عَلَىْ الفُلكُ آسْتَوِيْ بِقَلِيلْ القَوتَ والأهْلَ آعْتَزَلْ
84- وَخَلِيلُ الله إبْرَاهِيمُ مَنَ بِقمِيصِ العِزِّ فِيْ النّارِ رَفَلْ
85- حِيْنَ ألقَاهُ بْنُ كَنعَان بِهَا جَعَلَتْ بَرْدًا لَهُ مِنْهَا الظّلَلْ
86- وَكَلِيمُ الله مُوسَىْ المُجْتَبَىْ مَنَ لَهُ الحَقّ تَجَلّىْ فِيْ الجَبَلْ
87- صَارَ دَكًّا خَشْيَةً مِنْ رَبّهِ وآبنَ عِمْرَانَ مِنْ الرّوعِ انْجَدَلْ
88- ثُمَّ رُوحُ الله عِيسَىْ مَنْ لَهُ آيَةُ النّطْقِ لَدَىْ المَهْدِ فَصَلْ
89- رَدَّ كَيْدَ القَومَ إذْ هَمّوا بِهِ ولأَمْرِ الله فِيْ الأَمْرِ امْتَثَلْ

---

[5] المصدر نفسه. 41.

[1] المصدر السابق. 41. 42.

فيجعل معراج النبي وكأنه الخلاص الصوفي فهو مرحلة الجمع، وما كاد ينتهي من رسم صورة معراج النبي حتى طغت مباشرة مشاعر الرجاء والأمل على لسان الذات الصوفية، تستغيث بالنبي وباعث الأمل في النفس إذ يقول المنداسي:[2]

101- آمِينَ الرَوعِ! فَمَاليْ حِيْلَةَ يَومَ لاَ تُغْنِىْ عَنْ المَرْءِ الحِيَلْ

102- أنْتَ بَابَ الله للدَارِ التِيْ لَمْ يَفُزْ مِنْ لاَلِهَا مِنْكَ دَخَلْ

فهذه الصورة الاستغاثية بكمال الحقيقة المحمدية لتكثيف مشاعر الأمل والرجاء في آخر الجزء الثاني من القصيدة اللامية.

1-2-5- حال والطمأنينة والأنس:

الطمأنينة هي: "سكون القلب إلى الله عارياً عن التقلب والاضطراب ثقة بضمانه"[1]، والأنس هو: "أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب".[2]

فالشاعر عن جانبه المطمئن الذي يُرسى على أصله وهو الحقيقة التي لا تعذله ولا تلومه ولكن تكثف جوهره، أما الجانب القلق فيه فهو الجانب الروحي الشائق إلى طبعه وأصله حتى رق عن طبعه واصله الذي فطر عليه وصدر عنه فيقول:[3]

5- دَعْ عَذُولِيْ اللَومَ إنِيْ شَائقِ رَقَّ طَبْعِيْ دُونَ صُنْعِيْ فِيْ الأزَلْ

6- وَشّحَ اللاّحِيْ ضَلالاً بِالهُدَىْ وَيْحُه! بِآلعَذْلِ مِثْلِيْ يَبْتَزِلْ

يلوح الفجر، ويرجع الأمل، ويشرب كأس الأنس الذي آنقشع غيمة وهلّت بوادره وطلعت شمسه، واتضح الطريق إليه فقال الشاعر:[4]

62- هَاتِ إنَ الفَجْرَ قَدْ لاَحَ لَنَا مِنْ شَرَابِ الأُنْسِ فَاللَيْلِ ارْتَحَلْ

63- وَيْكَ قَلْبِيْ! الشَمْسَ أضْحَىْ نُورهَا صِلْ بِلَيْلٍ وَنَهَارٍ مَا انْفَصَلْ

64- لاَ تَبِتْ مِنْ غَيْرِ سُكْرِ لَيْلَةٍ إنّ سِرَّ الخَمْرِ فِيْ عُودِ الثّمَلْ

65- يَوْمَنَا الآتِيْ لاَ عِلمَ لَنَا بآلذّي يُبْدِيه فَآشْرَبْ عَنْ عَجَلْ

66- إنَ لِيْ طَرفاً عَلَىْ عَهْدَ الهَوَى كُلّمَا عَنّ لَهُ الحُسنُ آكتَحَلْ

---

[2] **المصدر نفسه. 43. 44.**

[1] **ابن عجيبة. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. 35.**

[2] **عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. 260.**

[3] **المنداسي. ديوان. ص32.**

[4] **المصدر نفسه. 39.**

67- وَفُؤادًا بَيْنَ أفْيَاء الرّضَا نَامَ فِيْ ظلّ ظَلِيلِ إذْ قَتفلْ

النور المحمدي الذي طلعت تباشيره في الأفق، لابد لنا من الاحتفال والانتصار ببزوغ فجره فكان (شراب الأنس) فلا سبيل للصحو بعد اليوم، ولا ضياع ولا ضلال ما دام الخمر الحلال قد تدفق، ولابد أن يصل ليله بنهاره للوصول إلى ذروة المحبة الإلهية، ولابد له من تكثيف مجاهداته ليخظى بفرصة الوصال قبل فوات الأوان أي إدراك الموت الاضطراري له، وهو كلما لاح له الحسن تذكر الجمال المطلق وتذكر معه كيف كان فؤاده في أحضان الرضا والأنس في عالم الأظلة قبل الانفصال.

وله في موضع آخر قول:[1]

94- آنَس القَلْبَ الرِّضَا مِنْ ربّهِ فآطْمَأنَ القَلْبُ إذْ حَطَّ الوَجَلْ

95- رَقَّ سِرّ الوَصْلِ فِيْ حِينَ اللّقَا والشّرَابُ العَذبُ فِيْ اللّيْلِ آنبَهَلْ

فهو عندما يقول (آنس القلب الرّضا من ربّه) إنما يعني الثبات في الرؤية يتبعه الأنس والسعادة ولقد بلغ الكمال بخاتم الأنبياء مبلغ الوصال والأنس به حيث يقول (رقّ سرّ الوصل حين اللّقاء)، وهي مرتبة في إدراك الحقيقة المطلقة لم يصلها أي نبي، وهو لم يذكر الأنس والطمأنينة إلا بعد كان قد ذكر الحزن والأسى.

1-2-6- حال القرب:

إن حال القرب لا يؤخذ بكسب وكدّ، ولكنه حضوة من الحق، ومنٌّ منه على من آجتباهم لقربه وقوله تعالى: { قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ} [2]، كما أن لفظ القرب قد ورد في أكثر من آية قرآنية بصيغة المقربين في مثل قوله تعالى: {وَإِنَّكُمْ لَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ}.[3]

فالصوفي لا يذكر البعد، إلا ويذكر معه القرب، ولا يتم له ذلك إلا بفراره من الخلق ليلتحق بالحق الذي هو أقرب إليه من حبل الوريد، وليس هذا الفرار فرارا جسديا ولكنه فرار القلب بإشراق التجليات النورانية، ليتحصل القرب، فيقول المنداسي:[4]

14- مَا الفَتَىْ للأمُورِ إلاّ إبَاءٌ وَفِيْ رَشْحِ الإبَا تَرَ الأسْرَارَا

---

[1] **المصدر السابق. 43.**

[2] **آل عمران. الآية: 73.**

[3] **الأعراف. الآية: 144.**

[4] **المنداسي. ديوان. ص 54.**

فلما رشح الشاعر الإناء بما فيه وسما بالروح إلى روحه وتجلت له أنوار الحضرة القدسية العليّة وأشرق نورها في قلبه في مرحلة (الجمع)، فكان قربا قلبيا ووصلا قلبيا فحصلت له سعادة عظمى فينبهر بجمال الخالق وجلاله وكماله، ولذلك يقول أيضا:[5]

40- حَسّنَ الظّنّ إنْ رَأَيْتَ المَعَاليْ نَشَرتُ بِمَغَانِيْ قَومٍ حَيَارَىْ

41- إنّمَا نِعْمَةُ مِنْ الله أبْدَتْ وآسْتَنَارَتْ بِهَا القُلُوبُ جِهَارَا

1-2-7- حال المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة:

إذا كان الهدف من التصوف هو الوصول إلى معرفة الحق معرفة يقينية عن طريق القلب، فإن المحاضرة هي "حضور القلب مع الرب"[1]، وبعده المكاشفة وهي "حضور القلب مع الربّ بنعت البيان غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل، وتطلب السبيل"[2] وبعد المحاضرة والمكاشفة تأتي المشاهدة وهي "دوام شهود الحق بلا تعب أو وجود الحق بلا تهمة".[3]

وقال القشيري: "فصاحب المحاضرة مربوط بآياته، وصاحب المكاشفات مبسوط بصفاته، وصاحب المشاهدة ملقى بذاته".[4]

إن المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة من مراحل المعرفة الحضورية التي تعتبر تمهيد للوصول إلى وحدة الشهود ووحدة الصدور، فأول مرحلة من مراحل معرفة الحق هي المحاضرة، والتي يكون فيها الصوفي حاضرا بقلبه لتلقي أنوار التجليات الإلهية، كما نجد عند المنداسي فهو يبدأ بتصوير تجليات الحق بدءاً بالمحاضرة فنجد قوله:[5]

32- وَآلتقيتُ مَعَ الأَحبّةِ لَيْلاً وَظَلاَمُ الدّجَىْ رَخَا الأَسْتَارَا

33- وَسَكَنَتْ مِنّا العُيُونِ عُيونًا قَدْ جَرَتْ فِيْ خُدُودِنَا أنْهَارَا

فهو هنا في بداية اللقاء وفي بداية حضور القلب لتلقي أنوار التجليات، والدليل على ذلك دموع اللقاء والشوق التي تعبر عن التفرقة وحرارة اللقاء.

---

(5) المصدر نفسه. 56.

(1) ابن عجيبية. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. 67.

(2) المصدر نفسه. 67.

(3) المصدر نفسه. 67. 68.

(4) القشيري. الرسالة القشرية. ج1. 245.

(5) المنداسي. ديوان. ص 56

والصوفي لا يقف عند حدود المحاضرة التي هي بداية التجليات للصفات الجمالية والرحمانية اللطيفة التي توجب الأنس والطمأنينة، ولكن علمه ومعرفته تدفعانه إلى مرحلة تالية من المعرفة وهي مرحلة المكاشفة، وهي بداية الحضور والتي نستشف ملامحها في قول المنداسي:[6]

37- فَمِنْ الرّشْدِ لِلفَتَىْ أنْ تَرَاءَىْ لَمَعَانُ الكُؤوسِ بيدِيْ وَقَارَا
38- دَرْ كؤوسَ المُدامِ إنّكَ مَيتٌ وَآحذرِ القَومَ إنَّ للعَدْلِ جارا
39- فَنُفُوسُ الكِرامِ تَدنُو لِشربِ ونُفوسُ اللّئَامِ تَبْدُو نِفَارَا

نجد الشاعر في البيت السابع والثلاثين (37)، قد بدت له تجليات الحضرة القدسية العليّة (بيدي وقارا)، فالشراب يؤدي إلى السّكر، كذلك رفع الحجب توجب (المشاهدة) وهذه الأخيرة توجب له الغيبة، التي حُجبت عن (اللّئام) فبالسكر استتار نور العقل بغلبة نور الشهود، وباعتبار المكاشفة رفع الحجب بين المحب وتجليات أنوار المحبوب، فهي توجب المشاهدة القلبية إذ لا مكاشفة بلا مشاهدة والعكس، والمشاهدة هي آخر مراحل المعرفة، يقول المنداسي:[1]

40- حَسّنَ الظّنّ إنْ رَأَيْتَ المَعَاليْ نَشَرتُ بِمَغَانِيْ قَومٍ حَيَارَىْ
41- إنّمَا نِعْمَةُ مِنْ الله أبْدَتْ وآسْتَنَارَتْ بِهَا القُلُوبُ جِهَارَا

إن في المشاهدة غيبة عما سوى المشهود، فتزول صفات وأفعال وهذا ما عبر عنه المنداسي في الأبيات الآتية:[2]

15- فَمَنْ أوْدَىْ مِنَ العِشّاقِ شَوقًا بِرؤيَتِه مُصيبَتُهُ تَهُونُ
16- أَنَا المَقتُولُ فِيْ حّرمٍ وَحَدٍّ أمِين فِيْ الصّبابَةِ لاَ أَمِينْ
17- شَرِبْتُ سُلاَفَةَ الأشْوَاقِ صَرفًا فَعَبّ الإثْمُ وَجْهِيْ الخَؤُونُ

فقول الشاعر (برؤيته) و (أنا المقتول) و (صرفا)، عبارات دالة على المشاهدة الموجبة الفناء، وهي فناء صاحب المشاهدة في المشهود بالكلية.

---

[6] **المصدر نفسه. 57.**
[1] **المصدر السابق. 57.**
[2] **المصدر نفسه. 61.**

تتميز هذه البنية بمجموعة من الخصائص الصوفية، لعل أهمها غلبة الأفعال وصفات اللاإرادية، بعكس بنية المقامات التي وجدنا فيها أفعالاً إرادية، تخضع لمجاهدة الصوفي، وعلّو همته في كسبها، أما الأحوال فإنها وهبية، فهو يحب حين يحب بإرادته إذ المحبة في عرف الصوفية لطيفة من لطائف الحق يقذفها في قلب المتصوف، وكذلك نفس القول في الشوق، والحزن، وغيره من أحوال.

تتخذ لغة الحال منحى ازدواجياً من خلال أن معاني الصوفية تتجاوز المعاني الظاهرية إلى دلالات باطنية، فتتخذ الدلالات المحسوسة بعدًا إشارياً ورمزياً، إضافة إلى المنحى التقابلي والتضادي فالشاعر الصوفي لا يذكر الحزن إلا وذكر معه الأنس والسعادة، ولا يذكر البعد إلا ويذكر معه القرب، والمنداسي عندما عمد إلى التقابل في بنية الأحوال لم يأت بالجديد بل حذا حذو الصوفية الذين سبقوه "فألفينا شعراءنا يحرصون على ضمها إلى معجمهم الشعري مثلما حرص غيرهم ممن سبقهم من الصوفية على ضمها إلى معاجمهم الشعرية".[1]

[1] عاطف جودة نصر. شعر عمر بن الفارض. دراسة في فن الشعر الصوفي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. د ت. ص 174.

2 - الحقـــــول الدلاليـــة:

إن المثلث الدلالي الصوفي بوصفه بنية عميقة، وهو محرك التجربة الصوفية العملية سلوكا وخطابا من خلال تحكمه في بناء الخطاء الشعري الصوفي بناء متميز ببعديه، الغياب والحضور[1]، ونلاحظ أن جميع الحقول المراد دراستها هي: "أن بعضها يختص ببعد الغياب كموضوعات: الطلل والحنين والرحلة، وأن بعضها يكاد يختص ببعد الحضور كموضوعة الخمر المادية، ... أما موضوعة الغزل أو ما يعرف في لغة القوم (بالحب الإلهي) فإنها في الأغلب الأعم تختص بالبعدين معاً: الغياب والحضور".[2]

ويكشف شعر المنداسي عن تعدد في المعاني، وتنوع في الأغراض، حيث تكتسب ألفاظ هذه الحقول معاني روحية تجريدية، فإذ بالغزل يصبح حبّا إلهيا أو نبويّا، وإذ بالطلل يصبح من متعلقات الرحلة والرحيل إلى الحقيقة وإذ بالرحلة إلى الحبيب وديار الحمى تصبح رمزا على الرحلة أو العروج إلى المقصد الأسنى.

أخذ المنداسي من القصيدة القديمة أشكالا جاهزة، يقيم عليها قصائده الصوفية، ولم يتقيد بنفس مواقع هذه الأغراض في أصلها الأول، بل نجد هذه الأغراض في مقدمة القصيدة كما نجدها في وسطها، وهذا الأمر لم يكن عملية ارتجالية بل عمل واعٍ يخدم حالته النفسية وموقفه الصوفي في القصيدة، وتّم اختيارنا لهذه الحقول بسبب تكرارها في النصوص الصوفية، وأول ما نبدأ به هو حقل الطلل.

2-1- حقــل الطلــل:

الطلل هو ما بقي من أثر الديار بعد خلوه من ساكنيها[3]، فالشاعر يقف على الأطلال يذكر ما كانت عليه، وما آلت إليه وما "تثيره مناظر الأطلال في النفس من انفعالات الأسى والحزن أو انفعالات الأشواق وهواجس الحنين".[4]

ولقد أخذ المنداسي الطلل بسماته الشكلية والدلالية، ووظفه في قصائده إلا أن موقعه تغير عن القصيدة القديمة، فنجد أنه تكرر مرتين في قصيدته اللامية فيقول

---

(1) انظر: مختار حبار. أبو مدين التلمساني. الرؤيا والتشكيل. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. ص 59.

(2) المرجع نفسه. 60.

(3) انظر: آمنة بلعلى. تحليل الخطاب الصوفي. في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002. ص 64.

(4) محمد عبد الواحد حجازي. الأطلال في الشعر العربي. دار الوفاء الإسكندرية. ط1. 2002. ص 198.

في المرة الأولى.[1]

7- أَوَ يَنْسَىْ العَهْدَ قَلْبٌ دَنِفٌ وَالهَوَىْ قَبْلَ النّوَىْ عَنْهُ نَزَلْ!

8- هَبْ جَهِلتَ الدَارَ قَلْبِيْ إِذْ عَفَتْ أَوْ يَخْفَاكَ مِنَ الدّارِ الطّلَلْ!؟

9- لاَ تقُلْ إِنّ الهَوَىْ مُسْتَتِرُ سّرهُ فِيْ الخَدّ تُبْدِيهِ المُقَلْ

فالشاعر في هذه الأبيات يلوم القلب على نسيانه للعهد، وتضييعه للطريق، أما المرة الثانية التي يذكر فيها الطلل، مقترناً بالرحلة ففيها يقول:[2]

59- قِفْ بِنَا حَادِيْ السَيّرِ حَتّىْ نَرَى بِالعَرَا دَاراً عَهِدنَا والطّلَلَ

60- سِرّ بِنَا نَحْوَ أَثِيْلاتِ الحِمَىْ عَلّ مِنّا البَرءَ يَسْرِيْ فِيْ العِلَلْ

61- شَابَ فَرقُ الهَوَى لَنَا الجَفَا والشّبَابُ الغَضّ بِالوَصلِ اكْتَهَلْ

فالذات الصوفية تبحث عن الحبيب فتذكرها الدّيار بالماضي وأيام الشباب، ويحيل الطلل وبقاياه إلى المعرفة في القلب، ويقف الصوفي موقف تأمل وتذكر، ويستطيع الطلل حمل مشاعر وهموم الشاعر منذ بدايات القصيدة العربية لاسيما إذا كانت هذه القيم الفكرية مرتبطة بالوجدان وبالذات الشاعرة، كما هو الحال مع الشاعر الصوفي المنداسي ومما قاله:[3]

1- قِفْ بِدَارِ الحَبِيْبِ نَبْكِ الطّلُولاَ قَدْ رَكَضنَا بِالأمْسِ فِيهَا خُيُولاَ

2- هَذِهِ الدَّارُ مَا بِهَا مِنْ أَنِيْسٍ جَرّتْ الرّامِسَاتُ فِيْهَا ذُيُولاً

3- أَيْنَ تِلكَ القِبَابُ مِنْهَا اللّوَاتِيْ عَهَدْتُ للّنُفُوسِ فِيهَا ظِلّا ظَلِيلاً

4- أَيْنَ أَرْبَابهَا لَدَى الزّمَنِ الغَضِ وَمَنْ كَانَ بِالشّؤُون كَفِيلاَ

5- صَبَّحتْهَا الصُّرُوفُ ثَكْلَى كَأَنْ لَمْ تَغنِ بِالأمْسِ والعَزِيزُ ذَلِيلاَ

فعبارة (أربابها لدى الزمن الغض)، تلتمس المعرفة الأولى الباقية في قلب الشاعر، فيقابل بين ماضيه المكان الزاهر العامر وبين ما آل له من خراب وهو يقابل بين الموت والحياة في نظرة تأملية، ويذكره الطلل بما كان قائما من طمأنينة وأنس، وقرب من

---

[1] المنداسي. ديوان. ص 32.

[2] المصدر نفسه. 38. 39.

[3] المصدر نفسه. 45.

الحبيب في عالم الأظلة، ولفظ الطلل هو الأكثر تكرارا في هذا الحقل إضافة إلى الحمى وأثيلات، والديار وغيرها، مما يشكل بناءً دالا على المكان والزمان الماضي الذي يحن إليه ولم يعد موجودا.

2-2- حقــل الغــزل:

تتفق أغلب الآداب في أن الغزل هو حديث الحب والهوى، وتصوير عواطف الرجل ومشاعره اتجاه المرأة[1]، ولقد اختلف في تصنيفاته وأنواعه، ونحن هنا لسنا في معرض الحديث من هذه الأنواع والاختلافات، ولكن ما يهمنا هو الغزل الوظيفي الذي جاء استجابة لعوامل فنية فجاء في مطالع القصائد التقليدية، ووظفه الخطاب الصوفي "ذلك أن الصوفي الذي اختص بالكشف مكنه الله من أن يرى بعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها، وما أن يصل حتى يرى المعاني الإلهية في صور المحسوسات، فتتجسد في الصور وكأنها هي، ومن هنا نفهم رمزية الصور التي يجسدها خطاب الغزل" [2]، فلو نظرنا إلى ظاهرها تبدو مجرد قصائد غزلية مشوبة بعاطفة الحب الحسي الآدمي، وكأنّ لا صلة لها بالحب الإلهي، ولكن إذا نظرنا إلى ما تشير إليه من منازلات أهل الباطن نجدها لا تتنافى مع مذهب الشعراء الصوفية في تعبيرهم عن الحب الإلهي.

فالحب الإنساني عندهم مجرد جسر للتعبير عن الحب الإلهي، وإن كان هذا الغزل منصبا عن (المرأة) بشكل عام، وهو في الحقيقة ليس سوى عشق للجمال المطلق فلا يرى في الجمال الحسي إلا دلالة على الجمال الحقيقي. فالمنداسي في قصائده متعلق بمرأة وهمية لا يذكر لها اسما ولا شكلا فيقول:[3]

20- إنَّ فِيْ الخُدْرِ جَمَالاً شَاهِدًا لاَ لِفَقْدِ الخُدْرِ أَبْكِيْ وَالجَمَلْ

21- رَوْضَةَ النّسْرِيْنَ في ظِلِّ الظِّبَاَ وَظِبَاء الحَيّ فِيْ ظِلّ الأسَلْ

22- بَيْنَ إحْرَاضٍ وَإعْرَاضٍ غَدا شَمَلْ صَبْرِيْ تَحْتَ قَهْرِيْ فِيْ نَكَلْ

فهذا الجمال الصوري أو الغزل المادي لا يريده الشاعر في حد ذاته، إنما اتخذ الشيبة ليدل على (الأصيل) لأن الصوفي يستدل بالغزل المادي والجمال الصوري على

---

[1] عبد الباسط محمود. الغزل في شعر بشار بن برد. دراسة أسلوبية. دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيز العلمية. الجماهيرية الليبية. 2005. ص 13.

[2] آمنة بلعلي. تحليل الخطاب الصوفي. 70.

[3] المنداسي. ديوان. ص 34.

الجمال المطلق.

ويعتبر المنداسي من أكثر الشعراء اقتصادا في توظيف الصور التشبيهية والتشبيبية، فلا يوظف إلا ما هو بحاجة إليه، وقد "تبرز المرأة كرمز لافتتان الصوفي بالوجود وحنينه إلى أصوله في شكل حس اغترابي"[1]، فيركز الشاعر على البين والحرمان دون لقاء المحبوب وما يحدثه هذا الحرمان من توترات عاطفية سببها عدم التواصل.

إن إحساسه بالنقص اتجاه الكمال والمقيد اتجاه المطلق، وشوقه إلى وصل الكمال، فتزداد الذات العاشقة توترا ونقيض العاطفة دموعا لتطهر الجسد، وترتجي الأمل في الجمع، فينادي الشاعر:[2]

23- يَا أُهَيلَ الحُسْنِ إنِّيْ سَائِلْ هَلْ لَكُمْ مِنْ عَطفِة عَمّنْ سَالَ

24- عَلّلُوا القَلبَ بِوَعدِ صَادقٍ فَلَهُ مِنّ فِيْ شَمِّ مُسْتَظِلْ

25- لاَ أُبَالِيْ إنْ صَفَا لِيْ وِدّكُمْ ما أُلاَقِيْ مِنْ عَنَاءٍ وَعِلَلْ

26- إنّ فِيْ نَارِ هَوَاكمْ جَنَّتِيْ لَوْ عَلِمتُ الحَبْلَ مِنْكُمْ يَتَّصِلْ

27- أَمنُّوا رَوعَةَ قِلْبِيْ بِآللّقَا فَآنتِظَار الوَعدِ وَصَلْ إنْ حصلْ

28- مَسَّنِيْ الضُّرُّ وَأَنْتُمْ عُدّتِيْ وَآعتِمَادِيْ إنْ دَهَتْ قَلبِيْ الغَيْلْ

29- إنَ وَصَلْتُمْ إلَى قَلبِيْ شَاكرٌ أَوْ قَطَعتُمْ إنَنِّيْ مِمّنْ وَصَلْ

30- فَآفْعَلُوا مَا شِئتُمْ فِيَّ أَنَّكُمْ أُمَراءُ الحُسنِ فِيْ كُلّ الدُوَلْ

31- لَسْتَ شِعْرِي بَعْدَ حَتْفِيْ مَا أنَا عِندَكُمْ فِيْ العِزّ فِيْ أَدْنَىْ مَحَلْ

32- ضُقْتُ ذِرعًا بَيْنَ خَوفِيْ وَالرّجَا فَاعْتَرَىْ جِسْمِيْ آصْفِرَارَ وَخَلَلْ

فالشاعر يهمس لأنه في حضرة معشوقه (أهيل الحسن)، مترجيا آملا بوعد باللقاء، فكانت الذات الصوفية في قمة بذلها وعطائها إلا أنها تقابل بالمنع والصدود، مما يبعث الشفقة وإن كانت هاته الذات ترضى بالقليل من جهة المحبوب.

وكأن الشاعر يتغزل ويحب بشرا من النساء، إلا أن البيت الأخير صرف الذهن إلى الأصيل دون الشبيه فهو هنا يتساءل عن منزلته في الحضرة القدسية عند وفاته.

---

[1] آمنة بلعلي. تحليل الخطاب الصوفي. 71.

[2] المنداسي. ديوان. ص 34. 35.

ويقول المنداسي في موضع آخر:[1]

39- تَاهَ إدْلاَلاً بَدِيعُ الحُسْـن إذْ سَالَ الطَّرْفُ الرّضَى مِمّنْ غَفَلْ

40- ثَبَتُ الوُجُودِ بَعْدَ لِيـنٍ ولاَ رَقَّ للقَلبُ بِوَصلِ مِنْ مَطَلْ

41- جُنَّ قَلبِيْ مِنْ حَبِيبٍ لَيْتَـهُ فَرّجَ الهّمَ بِوصْلٍ أوْ قَتَلْ

42- حَبَّذَا العِشْقُ فَلَولاَ أنَـه أَلَمُ الجِسْمِ ، وَذُلٌّ وَخَبـلْ

43- خَيْرُ قُمْصِ المَرءِ أثْوَابُ الهَوَىْ فَلَنَا مِنْ نَسْجِهِ أسْنَىْ حَلـلْ

44- دَردَرَ العِشْقُ مَـا أَحسَنَـهُ مِنْ شَبَابٍ فِيْ مَشيبٍ مُقْتَبَلْ

45- ذلّهُ للصّبِّ عَزٌّ دَائِمٍ وَغِناءً بَعْدَ فَقْرٍ وَجَـذَلْ

46- رَحَ سَلِيْمُ القَلْبَ فآنْظُرْ غَيْرَنَا إنَنَا للعِشقِ حِلفُ وَمَحَـلْ

فصـورة المـرأة مغيبـة كلّيـاً أو شـبه كلـيّ عـن قصـائد المنداسـي، فـلا نجـد تلميحـات لها، وقد سلك في ذلك مسلك الصوفية قبله.[1]

ولقد أراد الشاعر إظهار توتر مشاعره وقلقه بسبب عدم التجاوب بينه وبين هذه المرأة التي لا يبدو لها وجود إلا من خلال صورة الهجر والصدود، وهو هنا يقترب من لغة الشعر العـذري[2] فالشـاعر العـذري حـريص علـى تغييـب صـورة المـرأة، مكتفيـا بتصـوير حبـه لهـا وحرمانه منها.

فحقل الغزل أو الحب الإلهي هو أساس الخطاب الشعري الصوفي، لأن باقي الحقول الدلاليـة مـن طلـل ورحلـة وحنـين وخمـر تـدور فـي فلكـه، ويشـتمل الغـزل علـى البعـدين معـا الحضور والغياب، المثلث الدلالي يمثل التجربة الصوفية العملية كما تحدد نظرية المعرفة الصوفية فهو بين مرحلتين؛ مرحلة بعد الغياب الأول أو صعود الذات نحو لحظة الأبدية أو لحظـة الجمـع فـي رأس المثلـث الـدلالي الصـوفي ومرحلـة بعـد الغيـاب الثـاني أو نـزول الذات منها وهبوطها نحو الخلق [3]

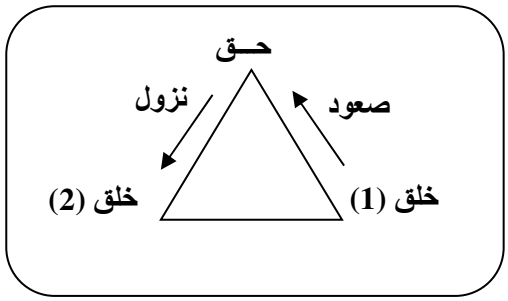
---

[1] المصدر السابق. 36.

[2] انظر: أماني داود سليمان. الصوفية والأسلوبية. 157.

[3] انظر: المرجع نفسه. 157.

[4] انظر: مختار حبار. أبو مدين التلمساني. رؤيا والتشكيل. 72.



الشكل التالى: يوضح المثلث الصوفى

3-2- حقــل الرحلــة:

هــي مــن تقاليــد القصــيدة العربيــة القديمــة، تــأتي بعــد الوقــوف علــى الأطــلال غالبا، يصف فيها الشاعر الرحلة ولوازمها، وموقف الشاعر الباكي على فراق المكان.

وظف الشعراء المتصوفة حقل الرحلة في قصائدهم، لأنهم عبروا من خلالها عن مواقفهم ومشاعرهم "إذ وجدوا فيها ضالتهم التعبيرية، فاتخذوا منها لغة إشارية ورمزية يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار والفيافي، ووعر السفر ووعثه قبل الوصول، على السلوك الصوفي والتدرج في المقامات والأحوال الصوفية قبل الوصول، ويحيل فيها وقوف الشاعر موقف المتفرج العاجز من الظاغنين الراحلين يتبعهم بقلبه ويوشحهم بعواطفه الجياشة، على وقوف الشاعر الصوفي موقف المكبل بحظوظه وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السالكين درب المحبة الإلهية إلى غير ذلك.[1]

ويعتبر حقل الرحلة من أكثر الحقول الدلالية حضورا وتكرارا في التجربة الصوفية لأنه به يتم إخراج المعاني الذوقية الصوفية من المجرد إلى الملموس، فالرحلة في القصيدة العربية الصوفية كانت أولا نوعاً من أنواع الغزل الذي تحكمه علاقة بعاد وانفصال عن المحبوب، فيقول المنداسي معبرا عن هذا:[2]

56- عُدَ حَدْيثُ الرّكْبِ مِنْ أهْلِ الحِمَىْ وَأويقَاتَ اللّيْـلاَتِ الأوَلْ
57- كُلّ مَا بَيْنَ الثّنَايَا وَاللّمَـىْ عَنْ سَبِيْلِ الوَصْلِ للهَجْرِ عَدَلْ
58- فَإلَي كَمْ بعسَى قَلبِي عَلَـى جَمْرٍ (حتّى) يُصطَلَيْ النّارَ (وهلْ)

---

[1] **المرجع السابق. 86.**

[2] **المنداسي. ديوان. ص 38. 39.**

59- قِفْ بِنَا حَادِيْ السّيْر حتّى نَرَى بِالعَرا دَارَا عهْدِنَا والطّلَلْ

60- سِرْ بنَا نَحْوَ أثْيْلاَتِ الحِمَىْ عَلّ مِنَا البَرِءَ يَسْرِيْ فِيْ العِلَلْ

61- شَابَ فَرْقُ الهَوَىْ لَنَا الجَفَا والشّبَابُ الغَضّ بِالوَصْلِ اكتَهَلْ

تبدو الرحلة هنا رحلة واقعية، مع أنها رحلة روحية "فلا ينبغي أن تؤخذ الرحلة هنا بمعناها الجغرافي المعتاد، ولكنها رحلة متعددة الحركات والاتجاهات والأهداف فقد تكون رحلة مكانية طبيعية، وقد تكون رحلة باطنية كرحلة الإسراء والمعراج..".[1]

اتخذ المنداسي الرحلة وسيلة، وهي رحلة ظاهرية موازية للرحلة الباطنية تعتمد الوصف المباشر فأوقف واستوقف حادي السير (بديار عهدها والطلل) فقد رحل يبحث عن الحبيب فاستوقفته الديار وذكرته بالماضي فشكل لنا صورة المكان الذي يحيل على صورة الزمان –وهي مدة طويلة– وما أصاب الديار من بلى وإقفار، فالشاعر في حنين إلى وصل الحبيب "لأن الرحلة أو السفر هاجس داخلي من هواجس التجربة الصوفية، إنه ينبع من داخلها، لأنه يلبي حاجة الصوفي في أن يكون حاضرا باستمرار مع التجليات الإلهية أينما كانت".[2]

واتخذ الشاعر من معراج النبي (صلى الله عليه وسلم)، وسيلة لتعبير عن خلاصه فغلب عليه العنصر الذاتي فقال:[3]

90- قَدْ رَأَى مِنْ ربّه مَا لاَ رَأَىْ قَبْلُهُ طَرْفَ نَبِيّ مُرْتسَلْ

91- لَيْلَة المِعرَاجِ إذْ قَالَ لَهُ رَبّهُ سَلْنِي حَبِيبِي تُبْتَجلْ

92- مَا لنَا فِيْ الرُسلِ أعْلَى رُتبَة مِنْك، فَآطلُبْ فَضْلنَا تَعَط الأمَلْ

93- لَمْ يَزَغ مِنْ أحمَدِ الطّرْفَ وَلاَ قَلبُهُ مِمّا رَأَى الطّرْفَ آخْتَجَلْ

94- آنَسَ القَلْبُ الرّضَا مِنْ رَبّهِ فآطمَانّ القَلبِ إذْ حَطّ الوَجَلْ

---

(1) منصف عبد الحق. الكتابة والتجربة الصوفية. نموذج محي الدين بن عربي. منشورات عكاظ. الرباط. 1988. ص 251.

(2) المرجع نفسه. 251.

(3) المنداسي. ديوان. ص 42. 43.

ويقول المنداسي أيضا:[1]

22- ألاَ يَا سَائقَ الأطْغَانِ مَهْلا ً أمَا يَكْفِيكَ مِنْ قَلبِيْ الأنِيْنَ
23- رُويْدَكَ أنَ للمَشْغُوفِ عَزما وَلاَ يَعْرَيْ المُوَاصَلةَ الظَنِيْنُ
24- حَدَوتُ بِقَلبٍ مَنْ قَدْ رَقَّ طَبْعًا فَانْسَحَبْ كَبنَيتهِ الهَبُـونُ

هذا الشوق والحنين إلى الرحيل إلى عالمه القدسي متخليا على عالمه الأرضي الذي لم يصبه منه إلا الأوجاع والأنين، وقد تكون رحلة الصوفي هي سلوكه للمقامات للوصول إلى الحضرة القدسية "حالة النفس التي آثرت العناء والتعب على الراحة والاستقرار في سبيل الوصول إلى مقامات السالكين والتنقل بين تلك المقامات لتبليغ مقام الرضا، وتنال القرب لتشفي شوقها وتروى غليلها من الحب الإلهي الذي ملأ عليها حياتها"[2]، فرحلة الصوفي لسلوكه مدارج المقامات هي رحلة روحية كما رأينا في المقامات السالفة ذكرها.

إن حقل الرحلة وثيق الصلة بالحب الإلهي فهو ينقل الحب الإنساني وهو شيء ظاهري محسوس إلى شيء باطني مجرد في أجواء صوفية، فيشكل بعد الغياب أي البعد بين المحب والمحبوب.

2-4- حقــل الحنيــن:

الإنسان مرتبط بالمكان وبأهله، فإن فارقهم أحسن بالغربة وشدة الحنين إليهم فالحنين من الموضوعات التي تغنى بها الشعراء قديما وحديثا، حتى أصبحت تقليدا من تقاليد القصيدة العربية، واستقى الشاعر الصوفي موضوع الحنين كمعادل موضوعي ليعبر من خلاله على حنينه الروحي لأصله.

وحنين الشاعر في القصيدة التقليدية واقعي مادي، أما الصوفي فحنينُه روحي، ولكنّ بينهما تشابهاً "فالمكونات الأساسية لموضوعة الحنين في النموذجين معا تتألف من بنية عميقة واحدة، شقاها (الشاعر- الوطن / الأحبة)، والعلاقة بينهما علاقة: (نزوح وغياب واغتراب)، وهي علاقة توتر تؤدي إلى حفر هوة نفسية سحيقة بينهما لا يمكن حصرها إلا بالعودة وجمع شمل الشقين والتئامهما كما كانا قبل أن يكونا، وتلك العلاقة بتوترها هي التي

---

[1] المصدر السابق. 62.

[2] مقال الكتروني. شريفة بنت خلفان. ألفاظ الخمر والسكر والكأس والشراب. الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي. رائد الشعر الصوفي في عمان. ص 10.. www. Googl يوم 2006/05/07. الساعة العاشرة.

تلون مقومات الموضوعة بتلاوين من الكآبة والحزن والاغتراب وتضفي على الموضوعة شعريتها وأدبيتها".[1]

ويغدو الحنين إلى الأوطان رمزا دلاليا لهبوط الروح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح وحنين المنداسي، إلى موطنه الأصلي وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى.[2]، يقول المنداسي: [3]

7- أَوَ يَنْسَىْ العَهْدَ قَلبٌ دَنِفْ وَالهَوَىْ قَبْلَ النّوَىْ عَنْهُ نَزْلَ!
8- هَبْ جَهِلْتَ الدّارَ قَلبِيْ إذْ عَفتْ أوَ يَخْفَاكَ مِنْ الدّارِ الطّلَلْ!؟
9- لاَ تَقُلْ قَلْبِيْ (إنّ) الهَوَىْ مُستَتِرْ سِرّهُ فِيْ الخَدِ تُبْدِيهِ المُقَلْ
10- أبْدَا مِنهُ الظّبَا تفزِيْ الطُلاَ كَمْ نُفُوسٌ دُونَ مَطْلُوبٍ شَغَلْ
11- إنْ تَوارَىْ البَدْرُ فِيْ جُنْحِ الدّجَىْ كَمْ مِنَ البَدْرِ الهَوَىْ لَيْلاً خَتَلْ
12- إنْ تَثَنّىْ الغُصنُ تِيهًا بِالضّحَىْكَمْ مِنَ الغُصْنِ الهَوَىْ يَومًا قَتَلْ
13- أَوَ سَنَىْ مِنْ ثَغْرِ حُسنٍ بِرقَه كَمْ مِنَ الثّغْرِ عَلَىْ القَلْبِ آشْتَمَلْ
14- مَا الهَوَىْ إلاّ عَذَابُ للَفتَىْ أوَ يَخْفَىْ أنَ بقَلْبِ المَرءِ حَلْ !؟
15- لاَ تَلُمنِيْ دُونَ لَوْمِ عَاذِلِيْ فَسَمْعِيْ صَمَمٌ عَمّنْ عَذَلْ
16- كَيْفَ أسْلُوْ؟ وَالهَوَىْ مُضْطَرِمٌ بالحَنَايَا كُلّمَا خَابَ آشْتَعَلْ
17- مَا للفُلكِ مِنْ سَبِيْلِ للّنَجَا إنْ طَغَىْ طُوفَانُ دَمْعِيْ وَاحتَفَلْ
18- كَمْ عُيُونٍ؟ مِنْ عُيُونِيْ آنْهَمَرَتْ لِعُيُونٍ مِنْ عَذَابٍ لاَ تَمَلْ
19- مُذْ دَعَانِيْ اليَقِينُ وَالدَّمْعُ عَلَىْ صَحْنِ خَدِيْ وَابلٌ يَهْمِيْ وَطَلْ

يوجه الشاعر الحديث النابع من قلبه إلى قلبه بلغة هامسة فهو عاتب عليه، لأنه جهل الحقيقة وأضاع الطريق، وتظاهر بستر هواه وحنينه المستديم إليه، إلا أن العيون فضحته وكشفت سره، وهذا ما يفعله الحب بالنفوس والقلوب، ثم يصور في الأبيات الأخيرة هذا الباطن المتأجج بالنار التي كلما آلت للخمود تعود من جديد، وهي دلالة عن انفعالاته،

---

[1] مختار حبار. أبو مدين التلمساني. رؤيا والتشكيل. 95.

[2] انظر: المرجع نفسه. 97.

[3] المنداسي. ديوان 32. 33.

ودلت عليها أكثر دموعه المبثوثة، وكأنها دموع طوفانية أغرقت كل ما حولها وجرفت كل ما جاء في طريقها.

وما تلك التوترات النفسية الداخلية إلا حنين ودموع ظاهرة لبين وعذاب باطن أي حنين إلى التواصل الروحي، ونبذ الفصال والحرمان الذي فيه اغتراب تولد عليه توق وحب للعودة إلى أصله ومعينة الذي انفصل عنه، وأغلب قصائد المنداسي تمثل:

خلق ←——— حنين ←——— حنين ←——— عودة ←——— حق.

5-2- حقــل الخمــر:

استلهم الشعراء من الميراث الخمري تعابيرهم، فالخمر والشراب في مفهوم الصوفية يخالف ما اعتاد عليه المعنى اللغوي، فالخمرة ليست مما يدير الرأس ويثقل حواس الصوفي، ويفقده اتزانه ويذهب بعقله وبصيرته، وإنما هي تنشط للحواس وإيقاظ للشعور والوجدان، وتفتح للقلب والعقل آفاقا رحبة للتأمل في الكون ومخلوقاته، وفهم حقائقه وكشف أسراره، فهي ليست كالخمرة المسكرة للعقل والحواس، وإنما هي خمرة (حللّت إلى السكر)، ولفظ الكأس يستخدمه الصوفي كرمز أو وسيلة يتم عن طريقها الوصول إلى النشوة الروحية، فيتم إفراغ الخمرة الروحية من الكأس فهو الجسر الذي يصل بين الصحو والغيبة وبين السكر والاتزان "ومعنى هذا أن الشاعر الصوفي وجد في الخمر، ومتعلقاتها ما يعينه على توصيف حالته، والتعبير عن دلالته الصوفية، وهكذا قطع دلالات الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصوفية، مما يجعلها تحمل دلالات جديدة."[1]

والمنداسي في قصيدته الرائية جسد حال الذائق لحال المحبة الإلهية بحال النشوان بفعل شراب المدام، ولكن الشاعر كتم حال (شطح)، تأدبا ووقارا في حضرة الحق وهذا بعض مما يقول:[2]

13- أَنَا فَرِدُ الزّمَانِ والعِشقُ فَرْدُ فَآبْتَلَ أَمْرُنَا تَرَ الإِكْبَارَا

14- مَا الفَتَىْ للأُمورِ إلاَّ إنَاءَ وَفِيْ رَشْحُ الإنَا تَرَىْ الأَسْرَارَا

21- إنَّ لِيْ فِيْ الدّيَارِ مَقْعَدُ صِدْقٍ فَحَمَلتْ مِنْ الهَوَىْ أَوْقَارَا

30- فَلَيَالِيْ خَيْرُهِنَّ اللَّوَاتِيْ كَتَمْتُ سِرّنَا وَنَحْنُ سِكَارَا

---

[1] أماني داود سليمان. الصوفية والأسلوبية في شعر الحلاج. 172.

[2] المنداسي. ديوان. ص 54. 55. 56.

ختم الشاعر الأبيات الغزلية بأبيات خمرية، لأن موضوع الخمر يعبر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور، على خلاف باقي الحقول السابقة التي تعبر عن مرحلة الغياب، فالمنداسي يعبر عن جمال المحبوب بالأبيات الغزلية، ويعبر عن ذوق الحب بالأبيات الخمرية، فيقول أحد الباحثين:[1] "إن المتصوفة حين يتكلمون عن المحبوب فإنهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني، وأما حين يتكلمون عن الحب نفسه فإنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية".

وعندما يرتوي الشاعر بنشوة الخمرة يعبر عنها بقوله:[2]

10- عَلِّلْ الجِسْمَ لاَ آنْفِصَامَ لِصُبِّ عَوِّدْ اللّيْلَ قَلْبَهُ التَّعْلِيْلاَ

11- لاَ يَزَالْ الكَرِيْمُ إنْ جَنَّ لَيْلُ يَبْتَغِيْ مِنْ رِضَا بِهَا التَقْبِيْلاَ

فمرحلة الحضور يلمح إليها الشاعر ولم يبح بكل أسراره، ويواصل الشاعر كتمانه وهذا ما نجده في قصيدته الرائية فرغم أنه يشرب من كأس المحبة وسكر باللّقاء إلاّ أنه كتم ما يأتي بعده من أسرار صوفية وذلك ما جاء في قوله:[3]

34- لاَ تَلُمنَا إنْ شَرِبْنَا إنَّ فِيْ السّكْرِ وَاللّقَاءِ أسْرَارَا

35- وَاكتُمْ الأَمرَ وانْتَظرنَا بِخَيْر إنَ نَارَ الغَرَامِ لاَ تَتَوَارَىْ

36- إنّ للحُبِّ فِيْ الدّجَىْ قَومَ فَتْكٍ هَجَرُوا النَّوْمَ وآسْتَبَاحُوا العَقَارَا

فالمنداسي يقتدي ببعض الصوفية أمثال الغزالي في كتم حال شهودهما، ولا يزال الشاعر يعبر عن جمال الحضرة القدسية فيقول:[4]

37- فَمِنَ الرّشْدِ للفَتَىْ أنْ تَرَاءَىْ لمَعَانَ الكُؤُوسِ يُبْدِيْ وَقَارَا

38- دَرْ كُؤُوسَ المُدَامَ إنَّكَ مَيُتٌ وَآحذَرْ القَومَ إنَ للّعَذْلِ جَارَا

39- فَنُفُوسَ الكِرَامِ تَدْنُو لِشُربٍ وَنُفُوسُ اللّئَامِ تَبْدُوْ نَفَارَا

40- حَسَنَ الظّنِّ إنْ رَأَيْتَ المَعَالِيْ نَشْرُبُ بِمَغَانِيْ قَومٍ حَيَارَىْ

41- إنَّمَا نِعْمَةٌ مِنَ الله أَبْدَتْ وَآسْتَنَارتْ بِهَا القُلُوبُ جِهَارَا

---

(1) عبد الكريم حسان. التصوف في الشعر العربي. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1954. ص 323.

(2) المنداسي. ديوان. ص 46.

(3) المصدر نفسه. 56. 57

(4) المصدر نفسه. 57.

وهذا المعنى ما قصد إليه أحد الباحثين[5] بقوله: "إنّما يقصد بالسكر آنتشاء الروح بمكاشفة الحق لها بسره، وبأنه هو هي و هي هو، فتطرب أشد الطرب لاكتشاف هذه

[5] عبد الرحمن بدوي. شطحات الصوفية. وكالة المطبوعات الكويت. ط3. 1978. ص 17.

الحقيقة فسكرها إذن شدة غبطتها بمعرفة سر وجودها، وهو أن وجودها هو وجود الله وأنّها هي الله"، ويقول المنداسي أيضا:[1]

6- قُمْ وَلِيْدَ الكِرَامِ كَاسِيْكَ نَجْمٌ لَيْلَةُ السّعْدِ فَآسْقِنَا السّلْسَبِيْلاَ
7- دَرْ كُؤوسَ المُدَامِ مَا دُمتُ حَيّا إنّ بَعْدَ المَمَاتِ نَوْمًا طَوِيلاً
8- هَاتِ! إنَّ الصَّباحَ بَاحَ بِسِرٍ صِلْ بِلَيْلٍ مِنَ النّهَارِ مُقِيْلاَ
9- صَانَكَ الله فَآنتَهِزْ فُرصَةَ العُمْرِ مِنَ الدّهْرِ وَآصْطَبِحْ مَشْمُولاَ
10- عِلّلُ الجِسمَ لاَ انفِصَامَ لِصَبٍّ عَوِّدْ اللّيْلَ قَلبُهُ التّعْلِيلاَ

فالشاعر يدعو لانتهاز فرصة العمر للتزود بما يكفي للطريق قبل الطريق، فهذه الأبيات الخمرية تصور همة الصوفي العالية في الإقبال على المجاهدة النفسية وعلى سلوك درب المحبة الإلهية كما يغيب غيبة محبة، قبل أن يغيب إلى الأبد غيبة منية، فهو من خلال سكره وإقباله على خمرة فهم وأدرك ما لم يدركه قومه من الحقائق الغيبية.

فحقل الخمر يدل على سكر المحبة المجرد من المحسوس، وفق ما يمليه السياق الشعري بقرائنه الصوفية من تأويل وتحويل لمسار اللغة الخمرية من دلالتها الحسية إلى دلالتها المجردة منه، ومن دلالتها المادية الحقيقة إلى دلالتها الإشارية والرمزية.

لقد كانت هذه الحقول بمثابة قرائن تحيل التجربة الشعرية من دلالتها الأرضية إلى دلالة روحية سماوية فإذا بالحب الإنساني يصبح حبّا إلهيا، وإذا بالرحيل إلى عالم المقدسات يصبح رحيلا إلى عالم الأظلة فقد اتخذت اللغة الشعرية صيغة إشارية ورمزية يحيل السياق الشعري دلالتها الحسية والمادية إلى دلالات تجريدية وروحية.

وقد ألفينا أن من أخصّ خصائص هذه الحقول الشعرية، اشتراكها جميعا في البناء التقابلي والتخالفي، سواء كان ذلك التقابل تقابلا لفظيا أو معنوياّ والسبب الرئيسي في ذلك لا نراه يعود إلى قصد الشاعر ويعمده، بقدر ما نراه يعود إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، المبنية على جدلية المشاعر المتناقضة بين ما هو كائن، وإثبات ما ينبغي أن يكون عليه الصوفي حين كانت الذات قبل أن تكون.

والشاعر في حقوله اقتصد واعتدل في توظيفه للمصطلح الصوفي واعتمد على البنية الغرامية فكان أكثر شاعرية من كونه متصوفاً فاستخدم من المصطلح الصوفي ما هو بحاجة إليه.

---

[1] المنداسي. ديوان. ص46.

الخاتمـــة

لقد تم إنجاز هذا البحث، الذي تناولت فيه موضوع بنية الخطاب الشعري عند المنداسي التلمساني دراسة أسلوبية وكان اختياري لواحد من شعراء العصر العثماني الذي تميز إنتاجه بتوظيف الرمز الصوفي هذا الفن الذي عرف انتشارا واسعا في ذلك الوقت، والهدف الأساسي من هذا العمل هو التعرف على فنيات وجماليات القصيدة الصوفية من خلال ديوان المنداسي ومن النتائج المتحصل عليها نذكر:

- إن فكرة الإقليمية التي هي دراسة أدب إقليم معين وإبراز خصائص تميزه عن باقي الأقاليم الأخرى، لم يكن الهدف منها التجزيئية بقدر ما أراد دعاتها تسليط الضوء على أدب إقليم معين وسبر أغواره ليظيف في أدب الأمة.
- وبتطبيق معيار الولادة اعتبرنا المنداسي جزائريّاً، بحكم ولادته ونشأته بتلمسان رغم أصوله المغربية.
- كان لبحر الرمل أعلى نسبة تواتر في الديوان مما حقق إنسيابية إيقاعية انسجمت مع الرؤية الصوفية فانتقى الأوزان التي تتلاءم مع حالته النفسية.
- للزحافات والعلّل دور كبير في إبراز الأبعاد الدلالية والنفسية من خلال الانتقال بالإيقاع من منحى السرعة إلى البطء أو العكس مما يجعلها تتخذ طابعا حركيا على المستوى الزمني.
- تعتبر القافية ذات دور موسيقي بارز من خلال تكرار حرف الروي والذي ينسجم مع البنية الدلالية.
- التوازنات الصوتية باعتبارها مجموع مكونات تشترك في خصائص معينة تجعلها تقيم الصفة النغمية في الخطاب.
- التكرار ظاهرة صوتية تتميّز بقيمة جمالية فهو يعبر عن إلحاح الشاعر على فكرة معينة، ويتوافق التكرار مع التوازي فكل تكرار توازٍ وليس كل توازٍ تكراراً.
- الجناس من الخصائص الإيقاعية الهامة، فهو قائم على ترداد الوحدات النغمية التي يستلذ لها المتلقي عند سماعها.
- يحتل التوازي أهمية بالغة فيعمل على تزيين القصائد بمركبات فونيمية متناسبة ومتناسقة.

- الترصيع، من الخصائص الصوتية والتي هي محسن لفظي، يتميز بالمضارعة التقطيعية والمماثلة الصرفية مما يخلق خاصية التوازن.
- مزاوجة الشاعر بين الجمل الفعلية والاسمية بنوعيها البسيطة والمركبة، حسب ما يتطلبه الموقف الشعري والدلالي، واستعماله لمختلف أدوات النفي مما منح تنوعاً في الدلالة، وساهم في طغيان صورة الاغتراب على الحضور.
- توافرت في شعره أنواع من الجمل الطلبية وبنسب متفاوتة احتلت الجمل الاستفهامية أعلى نسبة تواتر تليها الجمل الأمرية فالندائية، وأخيرا جمل النهي فنوع الشاعر في استعمال أدوات الاستفهام.
- نجد أن المنداسي سلس القول وجزل نظم اللفظ، فأحسن النظم فلا نجد كلمة قلقة في مكانها فتحتاج إلى التعديل أو الحذف، فأبياته تأسر القارئ بحسن النظم، وألفة اللفظ وهمس النغم وجزالة الأسلوب.
- المنداسي رغم تصوفه وصوفية قصائده ظل شاعرا ولم يفسد التصوف بمصطلحه طبع الشعر فيه. وفي ألفاظه، وذلك أن أغلب الشعر الصوفي تفسده المصطلحات الصوفية فكلما ابتعد الشاعر عنها وقل الجاهز منها في شعره كلما كان من الشعر أقرب منه إلى النظم ومن الإيحاء أقرب منه إلى المباشرة ومن التخييل أقرب منه إلى البرهان.
- ومن الإنصاف أن أشير إلى أن هذه الدراسة لم تصل إلى تحقيق كل مبتغاها وما هي إلاّ خطوة فتحت الباب لدراسة الشعر الصوفي في العصر العثماني سبقتها خطوات أخرى، وفي الأخير أقول أن المجال ما يزال مفتوحا لدراسة أشعار المنداسي وغيره من شعراء العهد العثماني، والأدب الجزائري القديم بصفة عامة بحاجة إلى اهتمام أكثر وإلى الكثير من المبادرات التي تكشف لنا عن خصوصياته وجماليات أسلوبه.

فهرس المصادر والمراجع

* المصحف الشريف: برواية بورش عن نافع بمركب الطباعة الرغاية. الجزائر. 1981.

* الأحاديث القدسية. إشراف. محمد الأحمدي. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة. ط6. 1986.

1. إبراهيم إبراهيم. الجملة العربية – دار الوفاء للطباعة والنشر المنصورة. مصر. 1982.

2. إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. دار القلم. بيروت. لبنان. ط4. 1972.

3. إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية. ط3. 1995.

4. إبراهيم مصطفى. إحياء النحو. دار الكتاب الإسلامي. القاهرة. ط2. 1992.

5. أحمد أمين. ظهر الإسلام. دار الكتاب. بيروت. لبنان. ط5. 1969.

6. أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة. 1998.

7. أحمد صالح ضالع. الأسلوبية الصوتية. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة. 2002.

8. أحمد فارس الشدياق. الساق على الساق فما هو الترياق. المكتبة التجارية. مطبعة الفنون الوطنية. القاهرة. د ت. ج1.

9. أحمد محمد قدور. مبادئ اللسانيات. دار الفكر. المعاصرة. لبنان. ط1. 1996.

10. أحمد مصطفى المراغي. علوم البلاغة. البيان والمعاني والبديع. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط1. 2004.

11. الأزهري. تهذيب اللغة. تحقيق. أحمد العليم البردوني. مراجعة علي البخاري. الدار المصرية للتأليف والترجمة. باب الصاد والراء. ج 12.

12. ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. دار التنوير. بيروت. لبنان. ط1. 1983.

13. أماني داود سليمان. الأسلوبية والصوفية. في شعر الحسين بن منصور الحلاج. دار المجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2001.

14. آمنة بلعلى. تحليل الخطاب الصوفي. في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002.

15. إميل بديع يعقوب. معجم الإعراب والإملاء. دار شريفة. د ت.

16. ابن بسام الشنتريني. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق إحسان عباس. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ط1. 1979. ج1.

17. تمام حسان. الخلاصة النحوية. عالم الكتب القاهرة. ط1. 2000.

18. تمام حسان. اللغة معناها ومبناها. عالم الكتب للنشر والتوزيع. القاهرة. ط3. 1418هـ/1998م.

19. الثعالبي. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الفكر. بيروت. ج1. ط2. 1973.

20. جرجي زيدان. الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية. مراجعة. مراد كامل. دار الهلال. د ت.

21. ابن جني. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. المكتبة العالمية. دار الكتب المصرية. القاهرة. ج2. د ط. 1955.

22. حازم القرطاجي. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق. محمد الحبيب بن خوجة. دار العرب الإسلامي. بيروت. ط1. 1981.

23. أبو حامد الغزالي. إحياء علوم الدين. عالم الكتب. بيروت. لبنان. د ت. ج1.

24. أبو حامد الغزالي. معارج القدس إلى المدارج ومعرفة النفس. تحقيق. لجنة إحياء التراث العربي. ط5. 1981.

25. أبو الحسن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق. عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية. بيروت. ج1. ط1. 2001.

26. حسن الغرفي. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا للشرق. المغرب. ط1. د ت.

27. حبيب مونسي. توترات الإبداع الشعري. نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة. دار الغرب للنشر والتوزيع. ط1. 2001. 2002.

28. خليل أحمد عمايرة. في التحليل اللغوي. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1998.

29. رابح بوحوش. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة. الجزائر. 2006.

30. رابح بوحوش. البنية اللغوية لبردة البوصيري. دراسة لغوية أسلوبية. ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. بن عكنون. الجزائر. ط1. 1993.

31. رابح بونار. المغرب العربي. تاريخه وثقافته. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. د ت.

32. رجاء عيد. التجديد الموسيقي. منشأة المعارف بالإسكندرية. 1987.

33. رضي الدين الاستراباذي. شرح كافية ابن الحاجب. تحقيق إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ج1. ط1. 1998.

34. ريمون طحان. الألسنة العربية. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ج2. ط1. 1972.

35. زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. منشورات المكتبية العصرية. بيروت. د ت. ج1.

36. سبويه. الكتاب المطبعة الأميرية. بولاق. ج2. ط1. 1317هـ.

37. ابن السراج. الأصول في النحو. تحقيق. عبد الحسين الفتلي. مؤسسة الرسالة. بيروت. ج1. ط4. 1999.

38. سعيد المنداسي التلمساني. ديوان (الفصيح). تحقيق رابح بونار. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. 1976.

39. سعيد المنداسي التلمساني. ديوان (الشعبي). تحقيق. محمد بكوشة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1968.

40. سعيد المنداسي. الحقيقة. ترجمة. فوربيقي. طبع بمطبعة بيسير فونتانة وشركائه في الجزائر. 1319هـ. 1901م.

41. ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تحقيق. محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة. 1974.

42. ابن سنان خفاجي. سر الفصاحة. دار الكتاب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 1982.

43. الشريف علي بن محمد جرجاني. كتاب التعريفات. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 1983.

44. شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. مشروع لدراسة علمية. دار المعرفة القاهرة. ط1. 1968م.

45. شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف. القاهرة. ط8. 1974.

46. صالح مفقودة. نصوص وأسئلة. دراسات في الأدب الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. دار هومة للطبع. ط1. 2002.

47. صلاح فضل. علم الأسلوب. مبادئه وإجراءاته. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط2. 1985.

48. طالب محمد الزويعي. نصر الدين حلاوي. البيان والبديع. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 1996.

49. الطاهر توات. رسائل المغرب العربي في القرنين السابع والثامن هجري. ديوان المطبوعات الجامعية. 1993.

50. عاطف جودة نصر. شعر عمر بن الفارض. دراسة في فن الشعر الصوفي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. د ت.

51. عباس محمود العقاد. أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. دار المعارف. القاهرة. 1963.
52. عبد الباسط محمود. الغزل في شعر بشار بن برد. دراسة أسلوبية. دار النشر والتوزيع والتجهيز العلمية. الجماهيرية الليبية. 2005.
53. عبد الرحمن بدوي. الشطحات الصوفية. وكالة المطبوعات. الكويت. ط3. 1978.
54. عبد الرحمن بدوي. تاريخ التصوف الإسلامي. وكالة المطبوعات. الكويت. ط2. 1978.
55. عبد الرحمن بن خلدون. كتاب العبر. ديوان المبتدأ والخبر في أيام العجم والعرب. والبربر ومن عناصرهم من ذوي السلطان الأكبر. دار الكتاب. بيروت. ج3. 1989.
56. عبد الرحمن تبرماسين. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر. القاهرة. ط1. 2003.
57. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. شرحه وضبطه وعنون موضوعاته. وعلق حواشيه. محمد احمد جاد المولى. علي محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الطباعة والنشر. ج1. ط1. د ت.
58. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. تحقيق. أحمد شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت.ج1. ط1. 1998.
59. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. الاقتراح. تحقيق محمد علي البنا. القاهرة. 1976.
60. عبد الرحمن حجازي. الخطاب السياسي في شعر الفاطمي. دراسة أسلوبية. المجلس الأعلى للثقافة. 2005.
61. عبد العزيز عتيق. في البلاغة العربية. علم البديع. دار الآفاق. القاهرة. ط1. 1420هـ-2000م.
62. عبد العزيز عتيق. علم المعاني. البيان والبديع. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. 1985.
63. عبد العزيز نبوي. محاضرات في الشعر المغربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1983.
64. عبد القادر جليل. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقة الشعر العربي. رؤية لسانية حديثة. دار الصنعاء. دار الصنعاء للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 1998.
65. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد التنجي. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2.
66. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تعليق. محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة القاهرة. ط3. 1979.

67. عبد القاهر الجرجاني. المقتصد في شرح الإيضاح. تحقيق. كاظم بحر مرجان. دار الرشد للنشر. ج1. 1982.

68. عبد الكريم حسان. التصرف في الشعر العربي. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1954.

69. عبد الله احمد بن عجيبية. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. تحقيق وتقديم عبد المجيد خبالي. مركز التراث الثقافي. الدار البيضاء. ط1. 2004.

70. عبد الله كنون. التنوع المغربي. مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبناني. بيروت. لبنان. ط3. 1975.

71. أبو عبد الله محمد بن مريم. البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان. تحقيق محمد بن أبي شنب. المطبعة الثعالبية. الجزائر 1908.

72. عبد الملك مرتاض. الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجذور. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر 2001.

73. عثمان حشلاف. الرمز والدلالة في شعر المغرب المعاصر. فترة الاستقلال. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 2000.

74. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. تقديم عبد الحكيم راضي. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة .ج1. 2003.

75. العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن تركيب لغة الشعر. دار الأديب للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2005.

76. عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية القاهرة. ط1. 1978.

77. بن عماد الحنبلي. شذرات الذهب في أخبار من ذهب. تحقيق. مصطفي عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية. بيروت.ج3. ط1. 1998.

78. عصام نور الدين. علم وظائف الأصوات اللغوية. الفونولوجيا. دار الفكر اللساني. بيروت. 1992.

79. العماد الأصفهاني خريدة القصر وجريدة العصر. تحقيق المرزوقي والجيلاني. تونس 1966.

80. ابن العماد الحنبلي. شذرات الذهب في أخبار من ذهب. تحقيق مصطفي عبد القادر. دار الكتب العلمية. بيروت. ج3. ط1.

81. عمر بن قينة. الأدب المغربي العربي قديما. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر1994.

82. فخر الدين الرازي. كتاب الفراسة. تحقيق يوسف مراد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982.

83. ابن فرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. د ط. د ت.

84. أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1981.

85. أبو القاسم عبد الكريم القشيري. الرسالة القشيرية. تحقيق عبد الحليم محمود. محمد بن شريف. دار الكتب الحديثة. القاهرة .ج2 . 1992.

86. كمال محمد بشير. الأصوات العربية. مكتبة الشباب 1987.

87. المبرد المقتضب. تحقيق عبد الخالق عظيمة. دار الكتاب المصرية. القاهرة.ج1. 1968.

88. محمد إبراهيم عبادة. الجملة العربية. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1988.

89. محمد حماسة عبد اللطيف. اللغة وبناء الشعر. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2001.

90. محمد الحفناوي تعريف الخلف برجال الشلف. مؤسسة الرسالة. بيروت. لبنان. ط2. 1985.

91. محمد حماسة عبد اللطيف. في بناء الجملة العربية. دار العلم. الكويت. ط1. د ت.

92. محمد خان. لغة القرآن الكريم. دراسة لسانية. تطبيقية للجملة في سورة البقرة. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. عين مليلة. ط1. 2004.

93. محمد عبد العظيم. في ماهية النص الشعري. إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي. د ط. د ت.

94. محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. مكتبة غريب للطباعة. القاهرة.

95. محمد عبد المطلب. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ت.

96. محمد عبد الواحد حجازي. الأطلال في شعر العربي. دار الوفاء. الإسكندرية. ط1. 2002.

97. محمد العربي السائح التجاني. المستفيد لشرح منية المريد. دار الجيل. بيروت. لبنان. د ت.

98. محمد عزت عبد الموجود. أبو الطيب المتنبي. دراسة نحوية. ولغوية. تقديم شوقي ضيف. الهيئة العنصرية. العامة للكتاب. القاهرة.

99. محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. والممارسات الشعرية. نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر. إفريقيا للشرق. المغرب. ط1. 2001.

100. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. المغرب. ط1. د ت.

101. محمد مفتاح التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. د ت.

102. محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية. 1981.

103. مختار حبار. أبو مدين التلمساني. الرؤيا والتشكيل اتحاد الكتاب العربي. دمشق 2002.

104. مراد عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص. نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. مصر. ط1. 2002.

105. منصف عبد الحق. الكتابة والتجربة الصوفية. نموذج محي الدين بن عربي منشورات. عكاظ. الرباط. 1988.

106. المهدي البوعبدلي. الجزائر في التاريخ. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر .ج4. 1984.

107. المهدي المخزومي. النحو العربي. نقد وتوجيه. منشورات المكتبة العصرية. صيدا بيروت. ط1. 1964.

108. مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية. د ت.

109. نازك الملائكة. قضايا الشعر العربي المعاصر. دار العلم للملايين. بيروت. ط6. 1981.

110. أبو نصر السراج الطوسي. اللمع. تحقيق. عبد الحليم محمود. عبد الباقي سرور. دار الكتب الحديثة. مصر 1960.

111. هاشم صالح مناع. الشافي في العروض والقوافي. دار الفكر العربي. بيروت. 1993.

112. ابن هشام مغني اللبيب عن كتب الاعاريب. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مكتبة ومطبعة محمد علي صبح وأولاده. القاهرة. ج2.

113. أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط1. 1406هـ-1986م.

114. أبو يعقوب بن يوسف بن أبي محمد بن السكالي. مفتاح العلوم. مطبعة الحلبي وأولاده. ط1. 1937.

115. ابن يعيش. شرح المفضل تحقيق إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ج1. ط1. 2001.

116. يوسف حسين بكار. بناء القصيدة في النقد العربي القديم. دار الأندلس. بيروت. ط2. 1982.

المراجع المترجمـــــــة:

117. جون كوين (كوهن). بناء لغة الشعر. ترجمة. احمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر. القاهرة. ط4. 2000.

118. رومان جاكسون. قضايا الشعرية. ترجمة. محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. المغرب. ط1. 1988.

119. يوري لوتمان. تحليل الخطاب الشعري. بنية القصيدة. ترجمة محمد فتوح احمدن دار المعارف. القاهرة.

المعاجـــــــم:

120. ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. ط1. 1997.

الدوريات والمجلات:

121. خالد سليمان. الفكر الصوتي عند بن سينا. مجلة الآداب. جامعة قسنطينة. ع4. 1418هـ-1997م.

122. عبد الرحمن بترماسين. التوازنات الصوتية. التوازي. التكرار. البديع. مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب. ع1. جامعة محمد خيضر بسكرة. دار الهدى للطباعة والنشر. عين مليلة. 2004.

123. المجلة الإفريقية. عدد 31. السنة السادسة. جانفي. 1962.

المحاضرات:

124. عبد الخالق محمد عبد الخالق. سيكولوجية الإبداع في الشعر الصوفي. مؤتمر النقد الأدبي. جامعة البحرين. 1993.

125. عبد الرحمن بترماسين. نبض النص. محاضرات الملتقى الثاني والنص الأدبي. 15-16 أفريل 2002. منشورات الجامعة. دار الهدى للطباعة والنشر.

مواقع انترنيت:

126. شريفة خلفان اليحياني. ألفاظ الخمر والسكر والكأس والشراب. الشيخ. سعيد بن خلفان الخليلي. رائد الشعر الصوفي في عمان. www.google.com .

Résumé De La Recherche

L'étude du sujet (la structure rythmique dans la poésie "D'EL-Mandassi)est une étude de style).

j'ai choisi ce sujet grâce aux sources qui m'ont été disponibles pour réaliser ce travail.

Ce sujet a eu une grande importance dans le monde arabe sauf en Algérie il a en a eu moins.

La modernisation dans l'étude de la rythmique dans la poésie et l'éloignement de l'étude censuelle.

mon travail a été basé sur la rythmique de la poésie car il convient à l'étude générale qui suit le discours poétique qui est l'objectif de la recherche et la description et l'analyse en s'appuyant sur l'explication et le censuel et j'ai pris "la poésie D'El- Mandassi" comme un exemple.

Mon projet est réparti en trois chapitres:

Dans l'introduction la modernisation de la problématique de la Littérature et les arguments de chacune.

Dans le premier chapitre: l'importance de l'étude phonétique et l'importance du son chez les anciens écrivains et actuels et le rythme dans la poésie D'El-Mandassi" la rime/le son/la rime intérieure et extérieure du poème.

Le deuxième chapitre: la structure de la construction, et le style de la rédaction: le poète a basé son travail sur la structure interrogative /la défense et l'appel.

Troisième chapitre: la structure significative : j'ai étudié ce qui a été clair dans la poésie D'El-Mandassi"et les champs significatifs ,(le champ d'amour / la nostalgie/ le voyage… toutes ses structures dans la poésie d'"El-Mandassi" m'ont emmenée au sens Soufi.

Conclusion : Présentation des résultats obtenus de cette recherche de la poésie "El-Mandassi"

Finalement: les sources et les sommaires.