البنى الأسلوبيّة في شعر صفيّ الدين الحليّ

الأرْتقِيّات أنموذجًا

إعداد الدكتور:

حسن عجب الدّور حسن محمّد

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بجامعة القصيم

البنى الأسلوبيّة في شعر صفيّ الدين الحليّ - الأُرْتَقِيّات أنموذجًا

حسن عجب الدّور حسن محمّد

تخصص البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية.

البريد الإلكتروني: h.silk@yahoo.com

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ملخّص البحث

تناول هذا البحث ضربًا مِن شعر صفيّ الحلّي، خصّصه لمدح نَجْم الدّين غازي الأرتقيّ، وقد جَمَعه في كتاب مُنفصل وسمّاه " كتاب دُرَر النّحور في امتداح الملك المنصور "، وعُرِفَت أشعاره بالأرتقيّات نسبة إلى الممدوح. ونُظمتْ على نسق "مَحْبُوك الطّرفين". ويُعدّ صفيّ الدّين الحلّي من أشهَر مِمَّنْ أبدعوا في هذا الضّرب من الشّعر، بل نسجَ على منواله تسعًا وعشرين قصيدة، وقد أبدع إبداعًا لم يُدانِه فيه شاعر مِن قبلُ، ولا من بعدُ إلى يومنا هذا. ولم يكنْ تفوّقه بسبب نسْجه على الشّكل الذي تعارف عليه أهل زمانه فحسب، بل لأنّه استطاع أنْ يحقّق فيه النّظمَ باتّحاد اللفظ مع المعنى؛ لذا دَرسَ البحثُ شِعرَه دراسة أسلوبيّة؛ لتبيان مدى إبداعه في ذلك، وقد توصّل البحث إلى أنّ الشّاعر كان متميّزًا في هذا المجال، واستطاع توظيف البنى الأسلوبيّة الأربع (البنية المعجميّة الدّلالية، والبنية الصّوتية، والبنية التركيبيّة، والبنية التّخييليّة) توظيفًا ينبئ عن شاعريّة فذّة. وقد عزا البحثُ هذا التّفوق إلى ثقافة الشّاعر الواسعة، وامتلاكه ناصية اللّغة العربيّة حتّى صار من المصنّفين في علومها.

الكلمات المفتاحية: البنية – الأسلوب – صفي الدين الحلي – الأرتقي – المنصور – الأرتقيات – المدح.

Stylistic Structures in the Classroom Poetry of Safi al-Din Al-Hilly al-Ortaqyiyyat as Exemplar

Hassan Ajab al-Dor Hassan Muhammad
Majoring in Rhetoric and Criticism, College of Arabic Language and Social Studies, Qassim University, Kingdom of Saudi Arabia.
Email: h.silk@yahoo.com

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

Abstract

This research dealt with a type of poetry of Safi Al-Halli, devoted to the praise of Nagm el-dean Ghazi Al-Ertiqa, and he compiled it in a separate book and called it "The Book of Durr Al-Nahour in Praising King Al-Mansour", and his poems were known as the elevations according to Al-Mamdouh. It was organized according to the "knit of the two parties". Safi Al-Din Al-Halli is considered one of the most famous among those who excelled in this type of poetry. Rather, he woven twenty-nine poems, and he created an innovation in which a poet did not condemn him before, or even after today. His superiority was not only due to his weaving in the form known to the people of his time, but also because he was able to achieve systems by combining the word with meaning; So the research studied his hair stylistic study; To demonstrate the extent of his creativity in this, the research found that the poet was distinguished in this field, and he was able to employ the four stylistic structures (semantic lexical structure, sound structure, syntactic structure, and imaginary structure) an employment that predicts a unique poetic. The research attributed this superiority to the poet's vast culture, and his possession of the corner of the Arabic language even became classified in its sciences.

Key words: structure - style - Safi Al-Din Al-Hilly - Al-Artaqi - Al-Mansour - Al-Artaqiat - Praise.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمـــة

تعدّ الأرتقيّات قصائد معبّرة عن مقدرة الشّاعر في تطويع اللّغة، والتراكيب، وسعة الخيال. ودراستُها دراسةً أسلوبيّة ستكشف عن تلك المقدرات التي قصُرت هامات الشّعراء في عصره أنْ تجاريَه في نظمها على نسق "محبوك الطّرفين".

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

دُرِس شعر صفيّ الدّين دراسة أسلوبيّة في بضع رسائل جامعيّة، منها: ديوان صفيّ الحلّي دراسة أسلوبيّة، للباحثة الشّيماء البدريّ محمّد شعبان (رسالة ماجستير)، وشعر صفيّ الدّين الحلّي دراسة أسلوبية، أحمد عبد الغني حسن شرف، ودراسة البديع الإيقاعيّ في ديوان صفيّ الدين الحلّي دراسة جماليّة، للباحثة آية علي عبد اللطّيف. وهذه الدّراسات وغيرها اقتصرت على دراسة ديوان الشّاعر، ولم تُفسح مجالاً لدراسة قصائد الأرتقيّات التي جعلها صفيّ الدين في كتاب منفصل، وألحقها الناشرون حديثًا بديوانه.

اشتمل البحث على مقدّمة، وتمهيد، وأربعة مباحث رئيسة. وقد حوى التّمهيد حديثًا عن اللّون الشعريّ الذي انتظم (الأرتقيّات) موضوع الدراسة، وشهرة الشّاعر صفيّ الدين الحلّي بها، وحوى تعريفًا بالشّاعر، وبِمَنْ مُدِحت به القصائد، وهو نجم الدّين غازي الأرتقيّ. وعرض التّمهيد كذلك إلى المنهج المُتّبع في الدّراسة.

وأمّا المباحث فقد قُسّمت بما يتّسق مع قضايا الأسلوبيّة في الفنّ الشّعريّ، فكان منها:

١-المستوى المعجميّ الدّلاليّ في الأُرتقيّات، وقد بحث في الألفاظ الخاصة بالإنسان، والألفاظ الخاصّة بالطّبيعة، والخاصّة بالحرب ومستلزماتها، والخاصّة بقضايا الفقه والعبادة، وبالزّمن، والموحِية بالجمال، والألفاظ الخاصّة بالخمر.

٢- البنية الإيقاعيّة وقد بحثت في الإيقاعين: الخارجيّ، والدّاخليّ.

٣- البنية التركيبيّة في الأرتقيّات.

٤- البنية التّخييليّة.

تمهيـــــد

برزت في فترة العصور المتأخّرة، وفيها العصر المملوكيّ الذي عاش فيه الشّاعر صفيّ الدين الحلّيّ[١] فنونٌ شعريّة جديدة أسماها بعض الدّارسين بالفنون الشّكليّة[٢]، وقد صَدَقت عليها التَّسمية؛ حيث يهتمّ النّاظم فيها اهتمامًا لافتًا بالجانب الشكلي[٣]، ومن تلك الفنون: الشّعر

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

(١) – هو عبد العزيز بن سرايا بن علي بن أبي القاسم، وُلِد (٦٧٧هـ) وقد وصفه ابن خلّكان بأنّه إمامٌ علاّمة بليغ مفوّه، ناظم ناثر، شاعر عصره، أجاد القصائد ألفاظها ومعانيها، ومقاصدها. التقى في مصر بابن الأثير والشّيخ فتح الدّين بن سيد النّاس وغيره، أثنى عليه فضلاء الدّيار المصريّة، وقال شمس الدّين عبد اللّطيف: لم ينظم الشّعر أحد مثل صفيّ الدّين لا في المتقدّمين ولا في المتأخّرين، (ينظر: الوافي بالوفيّات، صلاح الدّين الصّفدي (تـ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوطي، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠ – ١٤٢٠هـ،ج١٨، ص٢٩٣.، والدّرر الكامنة في أعيان المئة الثّامنة، ابن حجر العسقلانيّ، (تـ٨٥٢هـ) تحقيق: محمد عبد المعيد ضان، مجلس دار المعارف العثمانيّة، صيد أباد الهند، ط٢، ج٣، ص١٦٥). ولعلّ مردّ سطوع نجم صفيّ الدين الحليّ في الإبداع الأدبيّ عائد إلى أمرين: الأوّل تجويده في مجال الأدب وخبرته فيه، حتى صار من المصنفين الناقدي ،وقد صنّف مصنّفات عدة غير أعماله الإبداعيّة، ومنها: " العاطل الحالي " وهو رسالة في الزّجل والموالي، و" الأغلاطيّ" وهو معجم للأغلاط اللّغويّة، و " درر النّحور" وهي قصائده المعروفة بالأُرتقيّات، وهي موضوع دراستنا، وقد ألحقها كرم البستانيّ في ذيل الدّيوان، ومن مصنفاته –أيضًا– " صفوة الشّعراء وخلاصة البلغاء " والخدمة الجليلة " رسالة في وصف الصّيد بالبندق. (الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٨٤،٦م، ج٤، ص١٨، والأمر الثّاني حالة الضعف التي غدتْ سمة بارزة لشعر الفترة الّتي عاش فيها؛ فكان فنّه محل احتفاء، ويشار إليه بالبنان في ذلكم الزّمان.

وعُدّ شعره من النّماذج الشّعريّة الراقيّة الّتي تُدرّس ضمن النّصوص المختارة للأدب القديم.

(٢) – المدخل لدراسة الأدب العربيّ في العصرين: جورج موسى حدّاد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص١٤٤.

(٣) – ومن ذلك قول أحدهم:

قمرٌ يفرطُ عمداً مشرق ... رش ماء دمع طرفٍ يرمق

قرطة يقدي جلاه أيمنٌ ... من مياه الجيد فيه طرق

التاريخيّ (حساب الجُمّل)، والألغاز والأحاجيّ، والقوافي المشتركة، وذات القوافي، ومحبوك الطّرفين، والشّعر الهندسيّ، والطّرد والعكس، والتّشجير.

وقصائد صفيّ الدّين موضوع الدّراسة جاءت على نسق (محبوك الطّرفين) وهو نمط من القصائد يبدأ كلّ بيت من أبياتها بحرف واحد متكرّر في بداية كلّ بيت، ويكون الرّويّ هو الحرف الّذي بدأت به الأبيات. وهو مسلك قصُر عنه كلّ شعراء تلك الفترة، ولم يُبْدِع فيه إلاّ أقلّهم. ولكنّ شاعرنا أنشأ على منواله (محبوك الطرفين) تسعًا وعشرين قصيدة على عدد حروف الهجاء، وقد استوفاها كلّها، وزاد عليها قافية أسماها قافية اللاّم والألف [١].

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

أطلق صفيّ الدّين الحلّيّ على مجموعة القصائد التي أنشأها على نسق (محبوك الطرفين) اسم **"كتاب دُرر النّحور في امتداح الملك المنصور"**، وهو نجم الدّين غازي الأرتقيّ[٢] من بني أُرتق؛ لذا

---

(١) – يعّد ابن دريد (ت ٣٢١ه) أوّل من نظم على هذا الضّرب، ومنه قوله: (الكامل)

أبقيتَ لي سقمًا يمازجُ عبرتي ... مَنْ ذَا يَلَذُّ مَعَ السَّقَامِ لِقَاءَ

أشمتَّ بي الأعداءَ حينَ هجرتني ... حاشاكَ مما يشمتُ الأعداءَ

أَبَكَيْتَنِي حَتَّى ظَنَنْتُ بِأَنَّنِي ... سَيَصَيرُ عُمْرِي مَا حَيِيتُ بُكَاءَ

أخفي وأعلنُ باضطرارٍ إنني ... لا أستطيعُ لما أجنُّ خفاءَ

ينظر: (تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرّافعيّ، (ت١٣٥٦هـ)، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٧٤م، ج٣، ص٣٤٣)

(٢) – هو نجم الدّين أبو الفتح غازي بن الملك المظفّر قرار سلان بن الملك السّعيد نجم الدّين غازي بن الملك المنصور ناصر الدّين أرتق بن غازي بن المنى بن تمرتاش بن غازي بن أرتق الأرتقيّ أصحاب ماردين، كان شيخًا حسنًا مهيبًا كامل الخلقة بدينًا سمينًا. ... توفّي في تاسع ربيع الآخرة سنة ٦٥٣ه ودفن بمدرسته تحت القلعة وقد بلغ من العمر فوق السّبعين ومكث في المُلك قريبًا من عشرين سنة وقام من بعده في الملك ولده العادل

سُمّيت بالأرتقيّات".

اتّبعتُ في هذا البحث المنهجَ الأسلوبيّ؛ بحسبانه الأنسب للكشف عن بنية هذه القصائد. وسأتناولها من أربعة محاور: جهة المستوى المعجميّ الدلاليّ؛ للكشف عن إبداعه في اختيار الألفاظ، وإلى أي الحقول الدلاليّة ترجع، ومن جِهة البناء الصوتيّ لمعرفة الإيقاعين: الداخليّ، والخارجيّ اللّذين ينتظمان ذلك النّظم الذي راعاه الشّاعر،ومن جهة البناء التّركيبيّ؛ للكشف عن تركيب الجمل وتوظيفها لأداء المعنى المراد، ومن جهة البنية التّخييليّة؛ لمعرفة إبداع الشّاعر في تصوير المعاني التي يريد إيصالها.

وكلّ هذه البنى المختلفة التي يحتوي عليها النصّ الأدبيّ، أو على بعضها تجمع بينها الوظيفة الجماليّة الفنّيّة. وهذا التعدّد في البنى يتيح للدّارسين قراءة النصّ الأدبيّ من وجوه متعدِّدة. (١).

وأكبر دليل على ما ذكرنا هو القراءات المتجدّدة للنّصّ الأدبيّ القديم. وخذ مثالاً على ذلك الشّعر الجاهليّ والمعلّقات خاصّة. كم من الدراسات تناولتها منذ القدم إلى يومنا هذا؟ وكم من المناهج النّقدية طُبّقت في دراستها فأخرجت منها دُررًا؟، ولم ينقص اللاّحق من جهد السّابق، مع أنّ النصّ الأدبيّ هو النصّ نفسه.

١- المستوى المعجميّ الدّلاليّ في الأرتقيّات:

هذا مستوىً مشتركٌ بين كلّ النّصوص أيًّا كان نوعها: أدبيّة بتفريعاتها المختلفة، أو غير أدبيّة بأنواعها المتعدّدة. وفي كلّ شقّ من الشّقّين: الأدبيّ، وغير الأدبيّ تتباين المفردات بحسب غاية النصّ. وذاك أمر يعود إلى ثقافة المُرسِل ومعرفته العميقة بأسرار اللّغة، فقد يستخدم مفردة وهي

فمكث سبعة عشر يوما ثم ملك أخوه المنصور وفيها مات. (البداية والنّهاية، ابن كثير، تحقيق علي شيري، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨ م ج١٤، ص٧٧.

(١) - تحاليل أسلوبيّة، محمّد الهادي الطّرابلسيّ، دار الجنوب للّنشر، تونس،ط٢، ٢٠١٥، ص١١٦.

في ذائقته اللّغويّة كلمةٌ لاقت موقعها من النصّ، ولكنّنا ندرك لاحقًا أنّها مفردة غير لائقة، أو بعيدة في أداء المعنى بعد تركيبها مع غيرها من المفردات، أو أنّ مفردة أخرى أنسب منها في هذا المقام.

وفي النّقد الأدبيّ القديم نماذج متعدّدة تؤكّد ما سبق ذكره.(١) وهو الّذي جرّ من بَعدِ ذلك إلى الصّراع المشهور بين اللّفظ والمعنى فترةً من الزّمان، وهو صراع لمْ تَهدأ ثورتُه إلاّ بعد نظريّة النّظم الّتي تبلورت على يَدِ الشّيخ عبد القاهر الجرجانيّ. "وهل تجدُ أحداً يقولُ: هذه اللّفظةُ فصيحةٌ إلاّ وهو يعتبرُ مكانَها منَ النّظم وحسنَ مُلائمةِ معناها لمعنى جاراتِها وفضلَ مؤانَستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظةٌ متمكّنةٌ ومقبولةٌ وفي خلافهِ : قلقةٌ ونابيةٌ ومستكرهةٌ إلاّ وغرضُهم أن يُعبّروا بالتّمكُّن عن حسنِ الاتّفاقِ بينَ هذه وتلك من جهةِ معناهُما وبالقلقِ والنُّبُوّ عن سوء التّلاؤم"(٢).

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ووفقًا لهذه النّظريّة فليست هناك مفردة متقدّمة، ومفردة متأخّرة في حدّ ذاتها، ولا وحشيّة ولا مأنوسة إلا بقدر موقعها من التّركيب. أيّ أنّ المفردة في موقع محايد حتى تنتظم مع أخواتها(٣). وإنْ شئت فانظر في المفردات المختلفة التي تؤدّي دلالاتٍ متقاربة في النّصّ القرآنيّ. وهذا الأمر يجعلنا نعيدُ النّظر في مقاييس فصاحة الكلمة(٤) التي وضعها علماء البلاغة مع أنّهم أتَوا لاحِقِين

(١) – ينظر نقد النابغة الذبياني لحسان بن ثابت (ينظر: الشّعر والشّعراء، مسلم بن قتيبة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ج١، ص٣٢٢. ونقد سكينة بنت الحسين (ينظر: الجليس الصّالح الكافي والأنيس النّاصح الشّافي، أبوالفرج النّهروانيّ (ت٣٩٠هـ)، تحقيق عبد الكريم الجنديّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص٦٧٧.

(٢) – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ج١، ط١٩٩٥،١م، ص٧٧.

(٣) – التّصوير البيانيّ وأثره في أداء المعنى القرآنيّ، حسن عجب الدور حسن محمّد، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، كلية اللّغات، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، ٢٠٠٩، ص٨.

(٤) – جعلوا من شروط فصاحة الكلمة: أنْ تخلو من تنافر الحروف، وألاّ تكون غريبة، وألاّ تكون مخالفة القياس اللغوي، وألاّ تكون حوشيّة (ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت،

للشّيخ عبد القاهر الجرجانيّ.

اختيار المفردة –بذلك إذن– ذو مكانة مهمّة في بناء النّصّ عامّة والنصّ الأدبيّ خاصّة، وهي التي تحقّق فيه القابليّة للقراءة المتعدّدة، "وتَقْوى في النصّ هذه القابلية بقدر ما تسمو فيه الكلمة من مستوى أدوات التّعبير إلى مستوى مقوّمات التّعبير والتّفكير معًا، وتتحوّل فيه علاقاتها من علاقة عموديّة–إن أمكن القول– ترتبط فيها بواقع خارج النصّ إلى علاقة أفقيّة ترتبط فيها بغيرها من الكلمات في نطاق النّصّ ذاته..."(١).

ولغة الشّاعر ومفرداته –بلا شكّ– تتأثّر بثقافته وبيئته؛ ويُعنى أيضًا عناية فائقة بالمتلقّي إنْ كان واعيًا بأنّ اللّفظة ما هي إلاّ وسيلة ضِمْن وسائل إيصال الرّسالة الّتي يريدها، ونَذْكر هنا أثَر البيئة في لغة الشّاعر عليّ بن الجهم حين أراد إيصال معاني الوفاء والقوّة، وكيف غيّر مفرداته فرَقّت عندما راعى البيئة الجديدة الّتي استقبلتْه بعد بيئة البداوة.

شاعرنا صفيّ الدّين الحلّي شاعر توافرت له عوامل التّجويد في هذا المضمار؛ فهو العالم باللّغة وفيها صنّف كتابه "الأغلاطيّ" ومصنّفات أُخَر، وهو الشّاعر الّذي وقف على تجارب شعريّة غنيّة قبله. وسيكون لهذا كلّه انعكاس في لغته ومفرداته الّتي يختارها، خاصّة في هذه المدوّنة الّتي تدور حوْلَها الدّراسة وقد عُرِفت بالأرتقِيّات. وهي ضرب من الإبداع الشّعريّ عجز عنه شعراء عصره، ولم يُعرف قبل ذلك إلاّ عند من امتلكوا ناصية اللّغة كابْن دُريد الّذي أشرنا إليه سابقًا(٢).

وإذا نظرنا في قصائده موضوع الدّراسة وجدنا مفرداتها ترتدّ إلى دلالات معيّنة في الغالب؛ وذلك

١٩٩٨م، ط٤، ص٨). وهذه الشروط لا قيمة لها –بحسب ما أرى– وفقًا لنظريّة النّظم، سوى شرط واحد هو عدم مخالفة القياس.

(١) – تحاليل أسلوبيّة، محمد الهادي الطرابلسيّ، ص١١٦.

(٢) – ينظر الهامش(٤) ص١٤٠٥ من هذا البحث.

يعود لوحدة موضوع هذه القصائد – برغم تعدّدها– وهو مدح المنصور الأرتقيّ. ومدخل ذلك المدحِ إمّا الحديثُ عن الخمر، أو النّسيب، أو وصف الطّبيعة، أو الرّحلة الّتي يكون هدفها غالبًا الوصول إلى الممدوح.

وسأركّز في دراسة هذا المستوى على الحديث عن الكلمات المفاتيح، وهي الكلمات التي تزداد نسبة ورودها في النصّ الواحد، وكذا الحديث عن الكلمات الرئيسة التي يُكثِر الشاعر من إيرادها في أشعاره. وهذا التّرداد – بلا شكّ– مرتبط بالجوانب غير الشّعوريّة الّتي تدفع الشّاعر دفعًا لصياغة تراكيبه من تلك المفردات التي ينتزعها من مَعِين مُعَين.

ويمكن إرجاع ألفاظ الشّاعر التي أكثر من إيرادها إلى حقول دلاليّة معيّنة، وتتمثّل في ألفاظ خاصّة بالإنسان، وألفاظ خاصّة بالحروب ومتعلّقاتها، وألفاظ خاصّة بالطّبيعة حيّة أو ميّتة، وألفاظ خاصّة بالوقت، وألفاظ ذات دلالات معنويّة.

أوّلاً- الألفاظ الخاصّة بالإنسان:

أورد صفيّ الدّين الحلّي هذه الألفاظ كثيرًا، وما تكاد تخلو قصيدة من قصائده التسع والعشرين منها. وقد وظّفها توظيفًا جيّدًا يُنْبئ عن معرفةٍ دقيقة باللّغة، وقُدْرة على إيصال معانيه إلى المُتَلقّي.

أ- الألفاظ الخاصة بجسم الإنسان.

أورد لفظة العين وما يرادفها من ألفاظ، مثل: المُقلة، واللّحاظ، واللّواحظ، والطّرف، والأبصار، والأحداق. وفيها ما جاء وفْق دلالته اللّغويّة، ومنها ما جاء على سبيل المجاز. ومن ذلك قوله مادحًا المنصور: (البسيط)

راعـي الأنـامِ بـعَـيـنٍ غَـيـرِ راقـدَة، قد وُكّلَتْ في أُمورِ الملكِ بالسّـهَرِ[1]

(١) – ديوان صفيّ الدين الحلّي، دار صار، بيروت، (د.ت)، ص ٧٢٣

وقوله: (الكامل)

أُمسِـــي، ولســـتُ بســـالمٍ من طَعَنَةٍ نـجـلاءَ، أو مـن مُـقـلَـةٍ كَـحـلاءِ(١)

وقوله: (الكامل)

حـكـمَ الـزمـانُ، وغـضّ عـنّـا طـرفـه، يـا صـــاحِ لا تقنعْ بـأنّـكَ صـــاحِ(٢)

وقوله ذاكرًا الطّرْف والأحْداق: (الطويل)

شـــعاعٌ غدا طرفُ المســـرة شـــاخصـــاً إلَيـهِ، وأحـداقُ الهُـمومِ بـهِ عُـمشُ(٣)

أورد صفيّ الدين الحلي مفردة العين ومترادفاتها (٦٦) مرة. وقد أورد المُقْلة ستّ مرات، واللّحاظ واللّواحظ (١٤) مرة، والجفون أربع مرات، والطرف (٢٠) مرّة، والعين (١٨) مرة، والأبصار مرتين، والأحداق مرة واحدة. وكلّ هذه المفردات أوردها في مقدّماته الغزليّة الّتي يستهلّ بها بعض القصائد لتعبّر عن معاني الجمال والحبّ وتباريحه، وأورد بعضها في معرض مدحه لِتَحمِل معاني الرعاية والعناية غالبًا. وهذا الرّقم الكبير من المفردات التي تدور حول فَلَك العَين له دلالته، فهو يعبّر عن بصريّة الشّاعر، وأنّ تذوّق الجمال في المُتَغزّل بها يكمنُ عنده فيما يُبصر، سواءً أكان ذلك البصر بصَرًا حاضرًا أو بصرًا متخيّلاً.

وكان لليد والكفّ والرّاحة حضورٌ في قصائد صفيّ الدّين، ولا غرابة في ذلك فهو يمدح المنصور بالكرم والبطش بالأعداء كثيرًا، وتلك مفردات تفرض حضورها في هذا المقام؛ حيث وردت اليد (٤٤) مرة، منها (٢٥) مرة في معرض مدح المنصور بالكرم، ووردت الكفّ (٢٦) مرة، منها (١٩) في التّعبير عن كرم الممدوح، ووردت الرّاحة والرّاحتين تسع مرات وكلّها في التّعبير عن الكرم.

(١) - المرجع السابق، ص ٧٠٥.

(٢) - المرجع السابق ، ص ٧١٥.

(٣) - المرجع السابق، ص ٧٢٩.

وكلّ هذه المفردات أوردها ليعبّر بها عن معانٍ أُخَر، ولم يُرْد بها الحقيقة إلا في تسعة مواضع. وممّا أورد للتعبير عن الكرم قوله: (الكامل)

أَقَبلتُ نحوَكَ في سَوادِ مَطالبي، حتى أتتني باليدِ البيضاءِ[1]

وقوله: (الطّويل)

خَزائنُهُ مَبذولَة، وأكفّهُ بِحارُ النّدى، ما بينهنّ برازخُ[2]

وقوله: (الكامل)

ضمنتْ سماحةُ راحتيهِ لنا برَّ البلادِ بجودهِ المحضِ[3]

وأورد مفردات القلب والفؤاد والمهج (٤٢) مرة، وكلّها كانت في معرض التّعبير عن الحبّ وتباريحه خلا ثمانية مواضع، وكلها استخدمت حقيقة لا مجازًا.

وأورد صفيّ الدّين الحلّيّ في قصائده الثّغر والفم مفردةً ومثنّاه (١٧) مرة. وكلّها يعبّر بها عن معاني مجازيّة عدا موضعين، ويُلحظ كذلك أنّها تأتي في الغالب مضافة. ومن ذلك قوله: (البسيط)

بدرٌ أضاءَ ثغورَ الملكِ فابتسمتْ به، فكانَ لثَغرِ المُلكِ كالشّنَبِ[4]

وقوله: (الكامل)

ثغر الفلا من نورهِ متبسمٌ، وفمُ الزّمانِ بفضلهِ متحدّثُ[5]

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٠٦.

(٢) – المرجع السّابق، ص ٧١٨.

(٣) – المرجع السابق، ص ٧٣٤.

(٤) – ديوان صفيّ الدّين الحليّ ، ص (٧٠٦).

(٥) – المرجع السابق، ص (٧١١).

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وقوله: (الكامل)

ذاقَ الهَوى صِـــرفـًا، فـأعقَـبَ قلبَـه فِكرَ الصُّـــحـاة ، وسَــكرَة المُتَنَبِّذِ[١]

ومن مفردات جسم الإنسان -أيضًا- أورد الوجه والخدّ إفرادًا وجمعًا (٢٤) مرّة، جاءت في الغالب مضافة، وتأرجح استخدامها بين الحقيقة والمجاز، وكثيرًا ما تَرِد في مواضع الغزل أو المدح.

ومن مفردات الجسم التي أكثر من إيرادها القّدّ والقُدودُ والأعناق، حيث أوردها (٢٢) مرّة. وجاء ذكر القدّ والقُدود على سبيل الحقيقة، وكلّها كانت في معرض الغزل والنّسيب. وأمّا (أعناق) فكانت على سبيل المجاز خلا مرّة واحدة. وذِكْرها كان في تصوير كرمِ المنصور. ومن ذلك قوله: (الكامل)

ســكـران مـن خَـمـرِ الـدّنـانِ كـأنّـمـا عـبـثَ الـنســيـمُ بـقـدِّهِ الـمـيّـاسِ[٢]

وقوله: (الطّويل)

قـلائـدُ أعـنـاقِ الـرّجـالِ هـبـاتُـهُ، ترى النّاسَ مِنها كـالحمام المطوّقِ[٣]

وأورد (صدر، وصدور) متأرجحَين بين الحقيقة والمجاز. وقد أوردهما خمس مرّات. ووردت مفردة (سِنّ) ثلاث مرّات على سبيل المجاز للتّعبير عن النّدم والفرح، وأورد مفردة (الجماجم) أيضًا ثلاث مرّات كلّها على سبيل المجاز في معرض تصوير بطولة المنصور وبطشه بأعدائه. ومن ذلك قوله: (الكامل)

ذَلّـلـتَ أعـنـاقَ الـطّـغـاة بصـــارِمٍ، بســوى الجَماجِمِ حدُّهُ لم يُشــحَذِ[٤]

(١) - المرجع السابق، ص (٧٢١).

(٢) - المرجع السابق ، ص ٧٢٧.

(٣) - المرجع السابق، ص ٧٤٧.

(٤) - ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص ٧٢٢.

وأكثر أيضًا من إيراد (الهام، والهامَات)؛ حيث أورده عشر مرات، وكلّها جاءت في سياق المجاز في معرض تصوير فَتْك المنصور بأعدائه. يقول: (البسيط)

بَلّغتَ سَيفَكَ في هامِ العدوّ، كما ... أنشَيتَ سيفَ العَطا في قِمّة النّشَبِ[1]

وفيما عدا هذه الأعضاء من الجسم التي ضمّنها صفيّ الدين الحلّيّ قصائده المسمّاة بالأرتقيّات وكثر ورودها أورد غيرها بقلّة، مثل: المُحيّا، والخَصر، والأعطاف، والثّدي، والبنان، والذّراعين، والغرّة، والجنب، والأسماع، والكُلى، والضّلوع، والخصر، والمفاصل، والأنف، واللّسان، والمياسم، والبراجم، والجوارح، والحاجب.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ب- أصناف البشر:

من الظّواهر البارزة في لغة الشّاعر كثرة ورود مسمّيات أصناف البشر، فقد أورد مفردات تعبّر عن مراحل العُمُر، مثل: الفتاة، والبكر، والعجوز، والفتيان، والشّباب، والمشايخ، والطّفل، والرّجال، والرّجل. وأورد مفردات تدلّ على صفات بشريّة، مثل: الحُداة، والوُعاظ، والعواذل، والرّقيب، وأهل النّفاق، والضّيوف، والأسرى، والغانِيات، والخُولاء، والوافدين، والذّميم، والمُسهّد، والحُسّد، وعبّر عن صفات بصيغ (أفعل، مثل أبخل، واسم الفاعل، مثل: مُقتدِر، ومنتقم، وشاخص. ومن لطيف ما أنشأ قوله: (الخفيف)

زَفَّ بِكرُ المُدامِ لَيلاً فَأَبدَت ... جَيشَ نورٍ لِعَسكَرِ اللَيلِ غازِ

زَوَّجَ الماءَ ظالِمًا بِعَجوزٍ ... لَو أَطاقَت مَشَت عَلى عُكّازِ[2]

ومن ذلك المفردات الّتي تدلّ على جمع البشر، مثل: البرايا، والقوم، والعالمين، والنّاس، والأنام، والورى. وقد أكثر من الثّلاث الأخيرة كَثْرة لافتة؛ حيث أورد (النّاس) خمس عشرة مرّة، وكذا (الأنام)، وأورد (الورى) ثماني عشرة مرة. وكلّ هذه المفردات جاءت على سبيل الحقيقة

(١) - المرجع السابق، ص ٧٠٨.

(٢) -ديوان صفي الدين الحلّي، ص ٧٠٨.

إلاّ قليلاً منها.

ولم يَنس صفيّ الدّين الحلّيّ إيراد أسماء شخصيّات تاريخيّة ودينيّة بهدف توظيفها توظيفًا دلاليًّا، ومن ذلك (قوم نوح)، ولعلّه يريد القِدَم وسابق العهد، وأنّ خمره خمرٌ مُعتّقة حين قال: (البسيط)

بـدتْ لنـا الرّاحُ في تـاجٍ من الحبـبِ، فـمزقـتْ حـالـة الظّلـمـاءِ بـالـلّهـبِ
بـكـرٌ، إذا زُوِّجـتْ بـالـمـاءِ أولـدهـا أطـفـالَ دُرٍّ عـلـى مَـهـدٍ مـن الـذّهَـبِ
بَـقـيّـة مـن بَـقـايـا قـومِ نُـوحٍ ، إذا لاحتْ جلتْ ظلمة الأحزانِ والكربِ[١]

وأورد ذكر موسى والكليم موظفًا إياهما توظيفًا دلاليًّا لطيفًا مستفيدًا من تقنية التّناصّ، حين قال: (البسيط)

رقـتْ لنـا حينَ همّ الصـبحُ بـالسّـفرِ، وأقبلـتْ في الـدّجى تسـعى على حـذرِ
راضَ الهوى قلبَها القاسـي، فجادَ لنا، وكـانَ أبـخـلَ مـن تـمـوزَ بـالـمـطـرِ
رأتْ غَـداة النّوى نـارَ الكَـلـيـمِ، وقـد شـبّـتْ، ولـم تُبقِ من قلبي ولـم تـذرِ
رقتْ إلى الصّـبّ طولَ الوصـلِ راقي فقلتُ: قد جئتَ يا موسَـى على قدَرِ[٢]

ودَفَعه توظيف التّراث – كذلك– إلى ذكر بلقيس ملكة سبأ، وذكر سليمان –عليه السلام– في قصيدة واحدة ولكن في مقطعين مختلفين؛ ليرمي بذكر بلقيس إلى دلالة الجمال، وبسليمان إلى دلالة السّلطان والهيبة، حيث قال: (الطويل)

شَـدَتْ، إذْ بَدتْ تُجْلي عَلى كُلّ قينة كبِلقيسَ حُسنًا، والْجمالُ لها عَرشُ[٣]

(١) – المرجع السابق، ص ٧٠٧.
(٢) – المرجع السّابق، ص ٧٢٣.
(٣) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٢٩.

وقال: (الطويل)

شُـــجـاعٌ تَرَى مَتنَ الجِيادِ مِهادَهُ، وتـألَمُ جَنبَيهِ الوَســائِدُ والفُرشُ
شــبيهُ ســليمان الزمانِ، إذا غدا تَحُفّ بِهِ في سَـيرِهِ الطّيرُ والوَحشُ[1]

ولم يُنس ذكر سيدنا آدم -عليه السلام- غير أنّه عدل إلى أسلوب الكناية؛ لتتّسق اللّفظة مع الدلالة التي يُريد، يقول: (البسيط)

رفقتَ بالنّاسِ في كلّ الأمورِ، فقد أضحَى الزّمانُ إلَيهم شاخصَ البصرِ
ربَوا لديكَ، فلولا أنّ بعضهمُ تجلّ عنهُ، لقلنا: يا أبا البشرِ[2]

ولم يفُتْ على الشاعر توظيف أسماء تاريخيّة ليعبّر بها عن معانٍ كامنة فيها، ومن ذلك ذكر (عمرو، وعنترة، ومعن، وحاتم)، حين يقول: (الطويل)

محلُّ الرّدى في سيفهِ وسنانهِ، وبحرُ النّدى في كَفّهِ والبَراجِمِ
مَحَا بِسَطاهُ ذكرَ عمرٍو وعنتَرٍ، وأحيا نداهُ ذكرَ معنٍ وحاتمِ[3]

ج- الألفاظ المعبّرة عن مشاعر الإنسان:

تكاد تكون هذه منحصرة في أربعة: هي الألفاظ الدّالة على الفرح والسّرور، والألفاظ الدّالة على الحزن، والألفاظ الدّالة على الغضب، والألفاظ الدّالة على الحبّ. وفيها ينوّع صفيّ الدّين بين الأفعال والأسماء. ومن ذلك (فرحة) و (مبتسم) في قوله: (البسيط)

بعثٌ أتانا، فلم ندرِ لفرحتنا مِنْ نفخة الصورِ أم من نفحة القصبِ
برَوضَة طَلَّ فيها الطّلُّ أدمُعَهُ، والدهرُ مبتسمٌ عن ثغرهِ الشّنَبِ

(١) - المرجع السّابق، ص ٧٣٠.

(٢) - المرجع السّابق، ص٧٢٤.

(٣) - المرج السابق، ص ٧٥٢.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

و(بكت) في قوله:

بكَتْ عَليهِ أساكيبُ الحَيا، فغَدا جذلانَ يرفلُ في أثوابهِ القشبِ[١]

و(غضب) في قوله: (الكامل)

ضحكَ الحبابُ بها، وقد غضبتْ للشاربينَ بسُخطِها تُرضي[٢]

د- الألفاظ الدّالة على الحركة والسّكون:

جعل الشّاعر قصائده تموج بالحركة من خلال المفردات الدّالة عليها: سار، وأرقى، وطَرد، وهرب، وقام، وسرى، وتَبع، وشرد، وسعى، وجاء، وثَنى، وعبث، وثار، وغادر، ومسرعة، والسّعي، وطاف، وخطا، وذهب، وجرى، ومشى، والسّفر، وسبق، وطارد، وظَعَن. ولا يكاد القارئ يجد مفردة تدلّ على السّكون غير (حلّ، وأقام).

وهذا العدد الكبير من مفردات هذا الحقل يصوّر للقارئ الحركيّة التي أضفاها الشّاعر على قصائده فجعلها تَمُور مَوْرًا. وتجد معظم تلك الألفاظ مرتبطة بتيّمم الشّاعر نحو الممدوح، ومن ذلك قوله: (الكامل)

تركوا على شاطِي الفُراتِ ديارَهم وسعَوا إليكَ، فأحدقُوا بفراتِ[٣]

وعندما يميل للألفاظ الدّالة على السكون فسكونه يكون في جنب الممدوح، ومن ذلك قوله: (الكامل)

إن حلّ حلّ النّهبُ في أركانهِ، أو سار سارَ الخلفُ في الأعداءِ[٤]

(١) - ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص ٧٠٧.

(٢) - المرجع السابق، ص ٧٣٣.

(٣) - المرجع السابق، ص ٧١٠.

(٤) - المرجع السّابق، ص ٧٠٦.

وقوله: (الكامل)

حلتْ مكارمهُ عقالَ خصاصتي، إذ راشَ من بَعدِ الخمولِ جَناحي
حاربتُ دهري، مذ حللتُ بربعهِ، وجَعلتُهُ عندَ المَضيقِ سِلاحي[1]

هـ- الألفاظ الدّالة على نشاط الحواس:

وهي الألفاظ التي تشير إلى نشاط البصر، والسّمع والشمّ، والذّوق، والحس. وفي هذا نستطيع القول: إنّ الشاعر كان بصريّا إلى حدّ كبير، فمن جُملة (٣٦) فعلاً أو اسمًا يحمل دلالة الحواس كان فيها (٢٢) مقتصرة على دلالة البصر وحدها؛ حيث أورد في قصائده الفعل (نظر)، والفعل (رأى)، والفعل (رنا) وتصريفاتها. ومن ذلك قوله: (البسيط)

رنتْ نجومُ الدّجى نحوي فما نظرتْ من يرشفُ الراحَ ليلاً من فمِ القمرِ[2]

و- الألفاظ الدّالة على مستلزمات الحياة اليوميّة:

ومن هذه ما يَلبسُ الإنسانُ؛ ليستر جسده، وقد أورد صفيّ الدّين منها ألفاظ الوشاح، والجلابيب، والجُلباب، والثّوب، واللّباس. وجاءت كلّها على سبيل المجاز (جلباب ليل، جلباب الدجى، ثوب العفاف، الحمد ثوبًا)، خلا موضع واحد. يقول: (الخفيف)

زارَ وَاللَيلُ مُؤذِنٌ بِالبِرازِ وَهوَ مِن أَعيُنِ العِدا في اِحتِراز
زائِرٌ جاءَ تَحتَ جِلبابِ لَيلٍ شَفَقُ الصُبحِ فَوقَهُ كَالطِرازِ[3]

وجاء بها حقيقة في مفردة (ثوب) وذلك في قوله:

(١) - ديوان صفيّ الدّين الحلّي ، ص ٧١٦.
(٢) - المرجع السابق، ص ٧٢٣.
(٣) - المرجع السّابق، ص ٧٢٥.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

زاهِراتُ المَديحِ بِاسمِكِ تَزهو لَيسَ يَزهو ثَوبٌ بِغَيرِ طِرازِ[١]

ومن ذلك الألفاظ الدّالة على العطر والرّائحة، أورد منها مفردات: الأَرِج، وعطّرت، وأريج، والعبير، والعَرْف، والعنبريّ، وغيرها. وقد توزّعت بين دلالات حقيقيّة في سياق حديثه عن الطّبيعة في مَطالع القصائد، وأخرى مجازيّة في شأن الممدوح.

ثانيًا- الألفاظ الخاصّة بالطّبيعة حيّةً وميتة:

وَجَدت ألفاظ الطّبيعة طريقها إلى لغة صفّي الدين الحلّي، ولا غرابة في ذلك؛ فالرّجل مفتون بحبّها، وكان حبّه لبلدته (الحلّة) بسبب طبيعتها الخلاّبة؛ ممّا جعله يبالغ في رفع شأنها فيقول: (البسيط)

من لَم تَرَ الحِلَّةَ الفَيحاءَ مُقلَتُهُ فَإِنَّهُ في اِنقِضاءِ العُمرِ مَغبونُ

أَرضٌ بِها سائِرُ الأَهوالِ قَد جُمِعَت كما تَجَمَّعَ فيها الضَبُّ وَالنونُ

فَالغُدرُ طافِحَةٌ وَالريحُ نافِحَةٌ وَالوُرقُ صادِحَةٌ وَالطَلُّ مَوضونُ

ما شانَها غِيرُ بَغيِ الجاهِلينَ بِها كَأَنَّها جَنَّةٌ فيها شَياطينُ[٢]

مَنْ أُتيحتْ له فرصة معايشة الطّبيعة هذا التّعايش من الطّبعيّ أنْ تكون مفرداتها متداولة، وذات حضور في نَظمه. وقد تمثّلت ألفاظُها في ألفاظ دالةّ على الطّبيعة الحيّة، وألفاظ دالّة على الطّبيعة الميتة.

وألفاظ الطّبيعة الحيّة عنده متمثّلة في ألفاظ الحيوان والنّبات،وقد حملت دلالات الحقيقة والمجاز.

وردت ألفاظ الحيوان الأليف أكثر من أربعين مرّة، ولو أنّها ترتدّ إلى صنفين من الحيوانات

(١) - المرجع السابق، ص ٧٢٦.

(٢) - ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٢٨٠.

الأليفة وهما: الإبل والخيول. فمن الألفاظ التي تنضوي تحت الإبل: النّوق، والهجان، والنّياق، والمطيّ، والهوج، والنّاقة، والعيس. ومن الّتي ترجع للخيل: الأجياد، والجواد، والصّافنات. ويضاف إلى ذلك استخدامه ألفاظًا ذات صلات وثيقة بالخيول والإبل، مثل: أعنّة، وعنان، وصهوة، وغرّة، وزمام، والسّروج، والعقال والزّمام والمناسم.

والنّاظر في توظيف الشّاعر لهذه الألفاظ يجده محقّقًا منها الحركة الدّؤوب في قصائده إذا ما قَرنّاها بتلك المفردات الدّالة على الحركة التي أشرنا إليها سابقًا، حيث وجدنا أنّ الخيل بمفرداتها والإبل بمفرداتها كلّها في حركة دائبة حتى تصل إلى الممدوح. يقول: (الكامل)

أرجو بقَطعِ البيدِ قَطعَ مَطامعي، وأرومُ بالمَنصورِ نصرَ لوائي
أدركتُهُ، فجعلتُ ألثمُ، فَرحَة بِوُصولِهِ، أخفافَ نُوقِ رَجائي[1]

وفيما عدا الخيل والإبل فلم يورد حيوانًا أليفًا، ولكنّه أورد من الوحوش الأفاعي، والجآزر، والضّرغام والضّبع، والعقارب، والأسُود، واللّيث، والغضنفر، والوعل. ومعظمها في سياق تصوير شجاعة الممدوح وقوته وبأسه. يقول: (الكامل)

ضِرغامُ بأسٍ غَيرُ مُحتَجِبٍ خَوفًا، ونجمٌ غَيرُ مُنقَضّ[2]

ويلاحظ اختفاء أسماء الطّيور في الأرتقيّات، ولم يورد غير ذكر الحَمام في موضع واحد، برغم أنّه تحدث كثيرًا عن الخمائل والحدائق والرّياض، ولم ينسَ الإشارة إلى الزّهور، والثّمار، والغصون، وتلك طبيعة لا تكتمل إلاّ بالطيور.

وأمّا الطّبيعة الميتة فأوّل ما يلْفت النّظر إليها هو ارتفاع بصر الشّاعر؛ ليضمّن معجمه اللغويّ ألفاظ الكوكب، والبدر، والنّجم التي أكثر منها؛ وقد دفعه إلى ذلك مدحُ المنصور، فهو كثيرًا ما

(١) – ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص ٧٠٦.

(٢) – المرجع السابق، ص ٧٣٣.

يصوّره بالرّفعة والسّموّ وذلك ما دفعه لإيراد مفردة "نجم... نجوم" تسع عشرة مرّة، وأورد كذلك الأفلاك والشّمس والهلال والقمر، وكلّها ألفاظ جاءت في سياق غرضه الأساس وهو المدح، إلاّ في حالات نادرة يوظّفها في سياق الغزل.

ومن ألفاظ الطّبيعة الميتة الأخرى إيراد الشّاعر الألفاظ الدّالة على الماء ومصادره، وهي ألفاظ دفع بها سياق مَدحِ المنصور. وقد أورد من تلك الألفاظ: الطّوفان، والماء، والمُزن، والسّحائب، والبرق، والسّيل، والبحر، والهتون، والوابل، والحَيَا. يقول: (الكامل)

ذَخَرَتْ خَزائنُه، فقالَ لها: انفُدي، وذكتْ عزائمُه فقال لها: انفُذِي
ذَلِقُ الفضائل هكذا فضلُ التّقَى، غدقُ البَنان على الفصاحة قد غذي[1]

وقوله: (الطويل)

قَصَدناكَ، يا نجمَ الملوكِ، لأنّنا رأينا الوَرى من بحرِ جُودِكَ تَستَقي
قطَعنا إليكَ البِيدَ نُهدي مَدائِحًا، جَواهرُها من بحرِكَ المُتَدَفّقِ[2]

وأورد من الطّبيعة: الأرض، والبيد، والهضاب، والوهاد، والشّمس، والفلاة، والطّود، والرّياح، والكهف، والرّمل، والسّهول، والحزون، والحصى، والهضاب، والقفار.

ثالثًا- الألفاظ الخاصّة بالحرب ومستلزماتها:

وأمّا ألفاظ الشّاعر الخاصّة بالحرب فأمرها عجب، فما يكاد المرء يكمل كلّ قصيدة إلاّ ويشعر بأنّه في معركة حامية الوطيس ذلك؛ لأنّه كان حريصًا على إضفاء صفات البطولة والقوّة والبأس على ممدوحه، وتلك معانٍ يوحي بها جوّ الحرب والانتصار على الأعداء. ويورد الشّاعر هنا أكثر من ستّين لفظة في قصائده لتحقيق ذلكم الغرض، وقد تمثّلت تلك الألفاظ في ألفاظ تدلّ على

(١) - ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص٧٢١

(٢) - المرجع السابق، ص (٧٢١).

المقاتلين، وكان لها النّصيب الأوفر، وألفاظ تدلّ على السّلاح وآلة الحرب، وألفاظ تدلّ على الحرب نفسها، وألفاظ ذات دلالة مكانيّة للحرب، وألفاظ تدلّ على نتائج الحروب.

تمثّلت الألفاظ الدّالة على المقاتلين في ألفاظ تدلّ على الجموع وكان منها: جيوش، وجيش، وأعداء، وعُداة، وطغاة، وعسكر، وكماة، وفيلق، وشوس، وخميس. وكلّها أراد بها الشّاعر تصوير المهزومين أمام جيش المنصور، ويُلحَظُ أنّه يُطْلِق على من ينازلُ الممدوحَ المفرداتِ الدّالّة على الجمع، بينما يقابل هذه الجموع من المقاتلين: فارس، وغازٍ، ومقدام، ومدرّع. وكأنّ قوةَ من يقاتلون مع الممدوح اختزلت في شخص واحد ليقابل جمعَ الأعداء فيتحقّق نصره، وتقع هزيمة العدوّ.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

يقول: (الكامل)

أفنى جُيوشَ عُداتِهِ بخَوافِقِ الـ ... رّاياتِ، بل بسَواكنِ الآراءِ
أسيافُهُ نِقَمٌ على أعدائِهِ، ... وأكَفُّهُ نِعَمٌ على الفُقَراءِ[1]

تحقّقت فرديّة الممدوح هنا بالفعل (أفنى)، في مقابل لفظتي (جيوش، وعدا)، وحقّق كذلك تفرّد الممدوح عن غيره باسم الفاعل (الباسم) الدّال على المفرد، وكذا ربعُه في إشارة إلى التّفرّد، بينما سائر الأراضي في محلّ، حيث يقول: (البسيط)

لِمَنْ تؤمّلُ بالإعسارِ؟ قلتُ لها: ... على ابنِ أرتقَ، بعدَ اللهِ،متّكلي
الباسِمِ الثّغرِ، والأبطالُ عابسَةٌ، ... والمخصبِ الربعِ، والأرضونَ في محلِ[2]

ويحقّق بطولة الممدوح بالتّصريح بالألفاظ الدّالة عليها (فارس، وغازٍ، ومِقدام، ومدرّع)، ومن ذلك قوله: (الكامل)

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ،ص٧٠٦

(٢) – المرجع السابق، ص ٧٤٧.

ثـاني عـنـان الـحـادثـاتِ، وفـارسٌ أمسَـــى جَـوادُ الـدّهـرِ مـنـهُ يَـلـهَـثُ
ثوتِ الـخـطـوبُ مـخـافـة مـن بـأســهِ، صَــرعى ، وذَلّ بهـا الزّمـانُ الأحنَـثُ[١]

وأورد كذلك ألفاظ أدوات الحرب، وقد نوّع فيها تنويعًا يشي بمعرفته بأسرار اللغة. فقد أورد الأسنّة، والمهنّد، والمجرّد، والنّبل، والصّوارم، والأسياف، والسّمر، والأسهم، والحسام، والبيض، والقوس، والدّرع، والنّبال، والمُرهفات، والرّماح، واللّدن، والقسيّ، والنّصال، ...وكلّها استخدمت في دلالتها الحقيقية إلا قليلاً مثل استخدام (نبل)، في قوله: (الكامل)

أمصـــيـبَـةً مـنّـا بـنَـبـلِ لِـحـاظِـهـا مـا أخـطـأتـهُ أســنّـةُ الأعـداءِ[٢]

ومنها –كذلك– ألفاظ تدلّ على الحرب نفسها، مثل: بأس، والنّزال، والوغى، ويوم الهياج، والضّراب، والعبوس، والغارات، والقتال. ولم يَفُتْ على الشّاعر ذكر البعد المكانيّ؛ لتحقيق معادلة الحرب، فقد أورد الكمين، والعرين، والحصون، وهي معينات حربٍ جعلها مخصوصة بممدوحه؛ لتتحقق معادلة الحرب النهائية، وهي هزيمة العدوّ، وانتصار الممدوح.

رابعًا- الألفاظ الخاصّة بقضايا الفقه والعبادة:

أكثر صفيّ الدّين في قصائده من ذكر مصطلحات الفقه، والألفاظ المتعلّقة بالأمور الدّينيّة عامّة، ومن ذلك إيراده لفظة (كعبة)، وقد حمّلها دلالة القداسة، كما في قوله: "كعبة الشّعراء"[٣] و"كعبة المدّاح"[٤]، و" كعبة جودِه"[٥]، وأورد كثيرًا من مصطلحات الفقه، كالّتي تتعلّق

(١) – المرجع السابق، ص ٧١٢.
(٢) – المرجع السّابق، ص ٧٠٥.
(٣) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٠٦.
(٤) – المرجع السابق، ص ٧١٦.
(٥) – المرجع السابق، ص ٧٢٠.

بالنّكاح، مثل قوله: "زوّج الماء ظالمًا بعجوزٍ"[١]، وقوله: "شهدنا زواج الماء والرّاح والنّدى"[٢]، وقوله: "إذا زوّجت بالماء"[٣]، وقوله: (البسيط)

بـذلـتُ عقلي صـــداقـًا حينَ بـتُّ بـهِ أزوّجُ ابنَ سـحـابِ بـابنـة العنـبِ[٤]

وقوله: (الكامل)

حُزْنـا السّـــرورَ بـهـا، وبِتنـا نَجْتـلي بـنـتَ الكُـرومِ بـغَـيـرِ عَـقـدِ نِـكـاحِ[٥]

وقوله: " زَوَّجوني فَقُلتُ"[٦]، وأورد كثيرًا من ألفاظ مصطلحات الفقه: السّجود، والرّكوع، والصّلاة، والصّوم، مثل قوله: " فالهامُ تسجدُ، والجماجمُ تركعُ[٧]"، وقوله: (الخفيف)

غـافِـرٌ لـلـذّنـوبِ بَـعـدَ اقـتـدارٍ، عـائِـدٌ لـلـصّـــلاة بَـعـدَ الـفَـراغِ[٨]

وكان التّناص الجليّ من النّصوص الشرعية بائنًا في قصائده: (البسيط)

راحتْ إلى جنّة حلّ العُفاة بِها = في الخُلدِ، واتّكأُوا فيها على سُرُر[٩]

(١) – المرجع السابق، ص ٧٢٥.

(٢) – المرجع السابق، ص ٧٢٩.

(٣) – المرجع السابق، ص ٧٠٧.

(٤) – المرجع نفسه.

(٥) – المرجع السابق، ص ٧١٥.

(٦) – المرجع السابق، ص ٧٢٥.

(٧) – المرجع السابق، ص٧٤٠.

(٨) – المرجع السّابق، ص ٧٤٢.

(٩) – المرجع السابق، ص ٧٢٤.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وفي قوله: (الكامل)

سـابِقْ إلى جنـاتِ عَـدْنٍ قـد بَـدتْ أزهـارُهـا بـغـرائـبِ الأَجْـنـاسِ[١]

خامسًا- الألفاظ الخاصّة بالزّمن:

وظّف الشّاعر ألفاظ الوقت والزّمن توظيفًا تراوح بين المجاز والحقيقة، وممّا يُلْحظ في شأنه كثرة تكراره هذا الضّرب من الألفاظ. فلفظة الدّهر أوردها (٣٦) مرّة، والزّمان (٣٧)مرّة، والأيّام اثنتي عشرة مرّة، والأوقات مرّتين. وكلّ هذه الألفاظ استخدمها في موضع دلالات متقاربة. ومن فصول السّنة أورد الرّبيع مرّتين، وأورد لفظة (يوم) (٢٣) مرة. وأورد من أجزاء اليومِ الصبّحَ ثماني مرّات، والفجرَ مرّتين، والضّحى مرّة، وأمّا لفظة (ليل وليلة) فقد كرّرهما (٢٨) مرّة. ومن ذلك قوله: (الكامل)

ضـعْ مـنـة واجـلُ الـمـدامَ لـنـا، فـيـهـا مـنَ الأيـامِ نسـتـقـضـي

ضَـرّجْ بـهـا خَـدّ السّـرورِ، فـقَـد أيـقـنـتُ أنّ الـدهـرَ في قـبـضِ[٢]

سادسًا- الألفاظ المُوحِية بالجَمال:

ومن الألفاظ التي كثر استخدامها المفرداتُ التي توحي بالجمال ومن ذلك الدّرّ[٣]، والدّرر، والذّهب، والتّبر، والجواهر، والعقود، والقلائد، واللآلئ، والعقيق، واللّجين. وأورد ألفاظًا أخرى صرّح فيها، كالمقلة الكحلاء، والحسن والمحاسن، والجميل، والجميلة، وغيرها، وتراوح استخدامها بين الحقيقة والمجاز. وجاء استخدامها في غرض الشّاعر الأساس وهو مدح الملك المنصور، وغرضيه الفرعيّين وهما النّسيب، والوقوف على الطّبيعة. ومن ذلك قوله:

(١) -ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص ٧٢٧.

(٢) - المرجع السّابق، ص ٧٣٣.

(٣) - ينظر: المرجع السابق ص ٧١٤.

أعجبتِ مما قد رأيتِ، وفي الحشا أضعافُ ما عايَنتِ في الأعضاءِ
أُمسِي، ولستُ بسالمٍ من طَعَنَةٍ نجلاءَ، أو من مُقلَةٍ كَحلاءِ[1]

سابعًا- الألفاظ المُوحية بالخمر:

للتّعبير عن الخمر مترادفات كثيرة، أو التّعبير عنها طريق الكناية، وقد عرفنا عن الشّاعر الواحد استخدام مفردة أو مفردتين، حتّى عند الّذين تعاطوها، وذلك في تقديري؛ لأنّ الخمر لم تكن موضوعًا رئيسًا في نظم القصائد، بل قد تكون ضمن المقدّمات المعهودة عند الشّعراء. يذكرون لفظًا من ألفاظها ثمّ يأتي الحديث عنها من بعدُ بالضمير. يهتمّون بأثرها في اللّبّ، وربّما جعلوا طعمها صورة مقابلة لريق المحبوبة، كما قال حسّان بن ثابت: (الوافر)

كأنّ سبيئةٌ مِنْ بيتِ رأسٍ يكونُ مزاجُها عسلٌ وماءُ
على أنْيابها أو طعم غضّ مِنَ التُّفّاح هصّره الجناءُ
إذا ما الأشرباتُ ذُكِرْنَ يَوْماً فَهُنّ لطيبِ الرّاحِ الفداءُ[2]

غير أنّ صفيّ الدّين الحلّي تفنّن في ذكر مترادفاتها والتّعبير عنها، فذكر المُدام في أحد عشر موضعًا، و"الرّاح" في خمسة مواضع، والخمر في أربعة مواضع، والصّهباء في ثلاثة مواضع، وكنّى عنها "بالكؤوس، وبنت الكرم". يقول: (الكامل)

حُثّ الكُؤوسَ إلى جُسومٍ أصبَحتْ فيها المُدام شريكةَ الأرواحِ[3]

٢- البنية الإيقاعيّة في الأرتقيّات:

يمثّل الإيقاع ركيزة مهمّة في بناء النّص؛ فهو يكشف عن جماله. وعنصر مهمّ من عناصر إبراز

(١) - ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص ٧٠٥.
(٢) - ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: سيد حنفيّ وحسن كامل الصيرفيّ، المكتبة العربيّة، القاهرة، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م، ص٧١/ ٧٢.
(٣) - ديوان صفي الدين الحلّي، ص ٧١٥.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

المعنى، وهذا أمر بيّن إذا ما قارنّا كلامًا خاليًا من الموسيقا مع نصّ آخر ينتظمه الإيقاع.

وقد عُرّف الإيقاع بأنّه "توظيف خاصّ للمادة الصوتيّة في الكلام، يظهر في تردّد وحدات صوتيّة في السّياق على مسافات متقايسة بالتّساوي، أو التّناسب؛ لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانًا؛ لتجنّب الرتابة..."(١). وعُرّف –كذلك– بأنّه "الإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع، وسواها من الوسائل الموسيقيّة الصّائتة"(٢). وغير تلك من التعريفات(٣).

تختلف التّعريفات في ألفاظها، ولكنّها تتّفق في أمرٍ جوهريّ هو الاتّفاق على وجود جَرْس صوتيّ يطرق الأذن عند قراءة النّصّ، ولا يقف ذلك الجرس عند حدّ إحداث ضجيج فحسب، بل إنّه يُسهم إسهامًا بيّنًا في اختراق الأفهام والوجدان؛ بهدف إيصال الرّسالة الّتي يبتغي المُرسِل إيصالها.

قُسّم الإيقاع في النَّصّ قسمين: إيقاع خارجيّ عِماده الموسيقى التي ينبض بها الوزن الشّعري والقافية، وإيقاع داخليّ ناتج من الموسيقى الّتي تُحدِثُها المحسّنات البديعيّة من جناس، وطباق، ومقابلة، وتقسيم، وغيرها.

أ- الإيقاع الخارجيّ:

---

(١) – في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسيّة، ع ٣٢، تونس، ١٩٩١م، ص١١..

(٢) – المعجم الأدبيّ، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٤٤.

(٣) – عرّفه ابن سيده بقوله: الإيقاع: حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية. (المخصص، ابن سيده علي بن إسماعيل، تحقيق خليل إبراهيم،دار إحياء التراث العربيّ، ط١، ١٩٩٦ –١٤١٧هـ، ج٤، ص٩.

. وعُرّف أيضًا بأنّه: " اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" (المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، المكتبة الإسلاميّة، إستانبول، (د.ت) (مادة وقع).

يتحقّق كما أشرنا بالوزن الشّعريّ والقافية، وهما على علاقة – لحدّ ما- بالموضوع الذي يطرقه الشّاعر، برغم إنكار بعض الدّارسين لتلك العلاقة، مستندِين إلى أنّ البحر الشعريّ الواحد قادر على استيعاب كلّ أغراض القصيدة المتنوّعة.(١)، وهذا – في تقديري- يَصدُقُ إذا قرَأنا الألوان الشّعريّة قراءة سطحيّة، وإذا غَضَضنا الطّرف عن الجوّ النفسيّ الذي يعتري الأديبَ لحظة إنشائه القصيدةَ.

إذا قرأنا القصيدة الجاهلية مثلاً، ولنأخذ معلّقة لبيد بن ربيعة العامريّ، نستطيع القول: إنّه وقف على الأطلال ووصف ما اعتراها، ووصف النّاقة، والسّحابة، وصوّر المطاردة بين حمار الوحش وأتانه، وصوّر البقرة الوحشيّة مع صغيرها، وصوّر صراعها مع الصّيادين وكلابهم، ووصف الخمر، وافتخر بنفسه، وبعشيرته. وتلك معانٍ تُرى من السّطح متباينةً، ولكنّ الذي ينتاب الشّاعر من شعور ومن عاطفة يكاد يكون شعورًا واحدًا، وكأنّ المعنى – بذلك عنده – معنى واحدًا، وليس معاني متعددة.

قدّم عبد الله الطيّب المجذوب دراسة طيّبة في هذا الشأن بيّن فيها علاقة البحور الشّعريّة بالمعاني(٢)، ولا أحسبه قد فات عليه تنوّعها في القصيدة الواحدة. وأظنّه كان مستحضرًا ما ذكرتُ من وحدة الشّعور الّذي ينتاب الشّاعر في القصيدة الواحدة.

الشّاعر المجيد تتدفّق معانِيه في قوالب قَدْ لا تَخْطُر بباله في تلك اللّحظة، وهذا ما نلحظه في الموسيقى الخارجيّة في أرتقيّات صفيّ الدّين الحلّي الّتي نظمها على أوزان متعددة، وقوافٍ

(١) – من أولئك: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسيّة، تونس، ١٩٨١م، ص١٧، وإبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربيّ القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، ص ٤٥٩م.

(٢) – ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطّيب المجذوب، دار جامعة الخرطوم للنّشر، الخرطوم، ط٤، ١٩٩١م، ج١، ص ٩٣/ ٩٤، ٢٣٨، ٣٠٢/ ٣٠٣، ٥٠٧، ٥٠٨. وعند حديثه عن معظم البحور يشير لارتباط ذلك البحر بمعانٍ تناسبه.

متنوّعة.

أولاً- الأوزان الشّعريّة في الأُرتقيّات:

جاءت قصائد صفيّ الدّين موزّعة بين خمسة بحور شعريّة: بحر واحد من النّمط البسيط وهو الكامل. وقد نَظَم عليه ثلاث عشرة قصيدة، والبحور الأخرى من النّمط المركّب، وهي: الطّويل في خمس قصائد، وكذا البسيط، والخفيف في أربع قصائد، والمنسرح في قصيدتين.

- البحر الكامل:

هو أكثر البحور ورودًا في الأرتقيّات، وقد سمّي بالكامل؛ لكماله في الحركات، ففيه ثلاثون حركة إذا جاء تامًّا، وقصُر عنه في ذلك كلّ البحور بما فيها البحر الوافر تأخّر عن ذلك؛ لأنّه لا يأتي إلا مقطوفًا، أو مجزوءًا[١].

وبحر الكامل -كما يقول عبد الله الطيّب- أكثر بحور الشّعر جَلجَلة حركات، وفيه لَون خاصّ من الموسيقى يجعله حلوًا إذا كان وعاءً للّين والرّقّة، مع صَلصَلة كصلصلة الأجراس[٢]...

جاء "الكامل" في قصائد الأرتقيّات جميعها تامّا[٣]، ولكنّه لم يكُ وافِيًا[٤] في كلّ القصائد:

أبتِ الوِصالَ مَخافَةَ الرّقباءِ، وأتَتكَ تحتَ مَدارعِ الظّلماءِ[٥]

حيث جاءت العروض هنا مقطوعة، والضّرب مقطوع[٦]، ويقول في بيت آخر:

---

(١) - القَطْف: علّة مزدوجة تجمع بين الحذف العصْب.، والبحر المجزوء: هو ما ذهب ثلثه وبقي ثلثاه..

(٢) - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب المجذوب، ج١، ص٣٠٢.

(٣) - البيت التام هو البيت الذي استوفى كلّ تفعيلاته، مع حدوث تغيير في حشوه.

(٤) - هو البيت الذي استوفى تفعيلاته، وسلمت تفعيلاته من أيّ تغيير.

(٥) - ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص ٧٠٥.

(٦) - القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين متحرّكه. (مُتَفاعِلُنْ - متفاعُلُ - متفاعِلْ -- فعلاتُنْ)

ثِـقَـتـي بـغَـيـرِ هَـواكـمُ لا تَـحـدُثُ، ويَدي بحَبلِ وِصـالكم تتَشَـبّـثُ[1]

جاءت العروض هنا "مقطوعة مُضْمرة"[2]، وجاءت ثلاث تفعيلات مضمرة في بيت واحد وهي التّفعيلة الأولى والثّالثة من الشّطر الأوّل، والتّفعيلة الأولى والثّالثة من الشّطر الثّاني، ومن ذلك قوله:

دمـعٌ مـزائـدُ قـطـرهِ لا تَـجْـمُـدُ، أنّى ، ونـارُ صَـبـابَتي لا تَـخـمَـدُ[3]

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

- البحر الطّويل:

احتلّ المركز الثّاني في قصائد الأرتقيّات (ستّ قصائد)، وقد جاء في هذا المركز على غير العادة؛ فهو البحر الذي يغلب دائمًا في الشّعر العربيّ. وسميّ بالبحر الطّويل؛لأنّه أطول البحور الشّعريّة؛ حيث فيه ثمانية وأربعون حرفًا.

ولهذا البحر عروض واحدة (مقبوضة)، ويأتي معها ثلاثة أضرب: صحيح، أو مقبوض، أو محذوف.

الْتزم صفيّ الدّين في قصائده التي جاءت على الطّويل. وهي "الخائية"، و"القافيّة" و"الميميّة" بما تواضع عليها أهل العروض، وكانت أعاريضه في القصائد الثّلاث كلّها مقبوضة، وأضْربُه كذلك مقبوضة، ولكنّه خالف في "الشينيّة" في بيته الأوّل؛ حيث جاءت عروضه صحيحة "مفاعيلن"، ومسوّغ ذلك هو التصريع.

شـمـولٌ إلى نـيـرانِـهـا أبـداً نـعشـو، لتُنعِشَـنـا من بَعـدِ مـا ضَـمّنا نَعشُ[4]

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧١١.

(٢) – الإضْمار تسكين الثّاني المتحرّك.

(٣) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧١٩.

(٤) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٢٧.

وخالف أيضًا في "النونيّة فجاءت عروضه في بيته الأوّل "محذوفة" "فعولنْ" وهي في الأصل لا تأتي إلا مقبوضة، قال:

نَعَم لقُلوبِ العاشقينَ عيُونُ، يَبينُ لها ما لا يَكادُ يَبينُ[١]

وكذا خالف في "الواويّة" في بيتها الأوّل حيث جاءت العروض صحيحة، "مفاعيلنْ"

وحقكَ إني قانعٌ بالذي تهوى، وراضٍ ولو حمّلتَني في الهوَى

ويلاحظ في قصائده على بحر الطّويل أنّها تَلتزمُ بضربٍ واحد في كلّ القصائد، وذلك ما يحقّق جرسًا صوتيّا عذبًا، وينبئ عن مقدرة الشّاعر اللّغويّة؛ حيث جاءت ضروب الخائيّة، والقافيّة، والميميّة كلّها مقبوضة "مفاعِلُنْ"، وجاءت ضروب "الشّينيّة" والواويّة كلّها "صحيحة" "مفاعيلنْ"، وضروب "النّونيّة" كلّها "محذوفة" "مفاعي === فعولنْ.

-البحر البسيط:

نظَم عليه صفيّ الدّين الحلّيّ خمس قصائد؛ ليحتّل المركز الثّالث من قصائد الأُرتقيّات، وكان بحر كلّ قصيدة تامًّا. والتامّ من بحر البسيط له عَروضٌ واحدة، يأتي معها أحدُ الضربين: مخبون، ومقطوع مردف[٣].

التزم صفيّ الدّين بما يقتضيه البحر البسيط التّام في قصائده الخمس، مع اختلال يسير. جاءت

(١) – المرجع السّايق ، ص٧٥٣.

(٢) – المرجع السّايق، ص ٧٥٧.

(٣) – الخبن: حذف الثاني الساكن. والتفعيلة هنا هي (فاعِلُنْ)، فتصير "فَعِلُنْ".، والقطع: حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، والردف: أن يسبق حرفَ الرويّ حرفُ لِينٍ. فتصير تفعيلة (فاعِلُنْ) فاعلُ، ثم تسكّن اللام فتصير (فاعِلْ). ومثال ذلك:

ما الحاكمونَ بِلا سَمْعٍ ولا بَصرٍ ولا لسانٍ فَصيحٍ يُعجِبُ النّاسا فعروض البيت كانت (بَصَرٍ) على (فَعَلُنْ)، وضربه (ناسا) على وزن (فَعْلُنْ)، وحرف الروي هنا هو (السين)، وكان الردف حرفَ اللين (ألف المدّ).

أعاريضه كلّها مخبونة "فَعِلُنْ"، وجاءت الضُروب مخبونة كذلك في أربع قصائد: البائيّة، والجيميّة، والرّائية، واللاّميّة، وجاء الضّرب في الكافيّة مقطوعًا مردفًا (فَعْلُنْ).

أخلّ الشّاعر في الإيقاع الشّعري؛ حيث أتى بالعروض صحيحة "فَاعِلُنْ" في البائيّة، حين قال:

بَـقـيّـةٌ مـن بَـقـايـا قـومِ نُـوحٍ، إذا لاحتْ جلتْ ظلمة الأحزانِ والكربِ[1]

وكذا أخلّ في عروض البيت الأوّل من "الكافيّة"؛ حيث جاءت "مقطوعة مردوفة" "فَعْلُنْ"، قال:

كفّي القتالَ، وفكّي قيدَ أسراكِ، يكفيكِ ما فعلتْ بالنّاسِ عيناكِ[2]

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

- **البحر الخفيف:**

علّل التّبريزي تسميته بالخفيف؛ لاتّصال الحركة الأخيرة في وتَده المفروق بحركات الأسباب فخفّتْ. وقيل سُمّي بالخفيف؛ لخفّته في الذّوق الرّفيع بتوالي ثلاثة أسباب فيه[3].

جاءت قصائده الأربع على بحر الخفيف كلّها تامّة البحور. والبحر الخفيف التّامّ له عروضان: عروض صحيحة "فاعلاتُنْ"، ويأتي معها أحد الضّربين: ضرب صحيح، أو ضرب محذوف "(فاعلا === فاعِلنْ). وأمّا العروض الثّانية فهي محذوفة، ويأتي معها أحد ضربين: ضرب محذوف، أو ضرب مجزوء صحيح "مستفعِ لُنْ.

نُظِم عليه في الأرتقيّات أربع قصائد وهي: الزّائيّة، والطّائيّة، والغائيّة، واليائيّة، ولكنّه لم يلتزم بموسيقى الشّعر وفق ما تواضع عليه علماء العروض؛ إذا خالف العروض في الزّائيّة في تسعة مواضع جاءت فيها العروض مخبونة "فَعِلاتُنْ"، وخالف الضَّرب المتّفق عليه في اثني عشر

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٠٧.

(٢) – المرجع السّايق ، ص ٧٤٧.

(٣) – الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزيّ، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، (د.ت)، ص١٠٩.

موضِعًا، ومن ذلك قوله:

زَوَّجَ الـمـاءَ ظـالِـمـًا بِـعَـجـوزٍ لَـو أَطـاقَـت مَشَـت عَـلـى عُـكّـازِ[١]

يحار المرء فيما فعل صفيّ الدّين المعروف بقوّته في اللّغة العربيّة، بل صنّف فيها! كيف جوّز لنفسه ما ليس له أصلٌ في موسيقى الشّعر؟ بل الأعجب من ذلك أنّه أنشأ أبياتًا في القصيدة نفسها لا تتّسق أبدًا مع البحر الخفيف، ومن ذلك قوله:

زاخِـرُ الـجَـودِ مـا مَـدَّ الـجُـيـوشَ إِلـى الـ خَـطـبِ إِلاّ رُدَّت عَـلـى الأَعـجـازِ

زَيـنُ مَـلـكٍ فـاقَ الـمَـكـارِمَ وَامـت ازَ بِـالـهِـبـاتِ أَيَّ اِمـتِـيـازِ

زالَ عَـنـهُ الـرَدى وَأَضـحـى لَـهُ الـدَه رَ جَـواداً يَـمشـي بِـلا مِـهـمـازِ[٢]

ورافق اختلالُ الوزنِ "الغينيّة" في أبياتها من الخامس إلى الثّامن، والبيت السّابع عشر، والبيت الثّاني والعشرين، والبيت السّابع والعشرين. هذا خلافًا لما فعله من تغييرات في التّفاعيل ممّا لا أصْل له في الموسيقى المعهودة عند العروضيّين. وكذا الشّأن في "اليائيّة" التي جاءت عروضها صحيحة "فاعلاتُن"، وضربها محذوف " فاعلا == فاعِلُنْ"؛ حيث أجاز لنفسه ما لا يجوز في سبعة مواضع، وجانب موسيقى البحر الخفيف في خمسة مواضع.

- البحر المنسرح:

نظم عليه صفيّ الدّين في الأرتقيّات قصيدتين، وكلتاهما على المنسرح التّام. وأصل هذا البحر هو: مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعولاتُ مُسْتَفْعِلنْ. وإذا جاء تامًّا فله عروض واحدة صحيحة، ويأتي معها ضربٌ واحد مطويّ[٣]، فتَصِير التّفعيلة "مفتعِلُنْ".

ابتدع صفيّ الدّين موسيقى شعريّة جديدة غير معهودة عند العروضيّين؛ حيث جاءت أعاريض "الهائيّة" كلّها مطويّة "مُفْتَعِلُنْ"، وجاءت الضُروب كلّها مقطوعة "مفعولاتُنْ"، هذا إضافة إلى

(١) - ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٢٥.

(٢) - ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص٧٣٥

(٣) - الطيّ: حذف الرابع من التفعيلة.

اختلال في موسيقى البيت السّابع والعشرين:

هني بكَ أيها الملكُ المنصورُ، فالدّهرُ فيكَ هَنّاهُ[١]

وجاءت أعاريض قصيدته على قافية اللاّم والألف كلّها مطوية "مسْتَعِلُنْ" على خلاف "مستفعلنْ"، بينما الْتَزم في كلّ ضروبها؛ حيث جاءت "مطْويّة".

ثانيًا- قوافي الشّعر في الأرتقيّات:

اختلف العروضيّون في تحديد القافية، فهي -عند أبي الحسن الأخفش ومن تبعه- آخرُ كلمة في البيت. وعلّل هذا التّحديد بقوله: إنما سُمّيت قافيةً؛ لأنّها تقفو البيت[٢]. وهذا التّحديد لا يتّسق مع روح الموسيقا الشّعريّة؛ حيث نجد كلمة آخر البيت من حرفين، وفي بيت تالٍ نَجِدها من أربعة أحرف، وقد تكون في بيت آخر مكوّنة من سبعة أحرف.

وعند النَّضْر بن شُمَيْل ومؤرّج وأبي عمر الجَرْمي أنّ القافيةَ هي النصفُ الأخير من البيت. وقيلَ بل هي البيت بكمالِه، وقيل بل القصيدةُ بجُملتها[٣]. وهذ كلّه – فيما أحسب- من قبيل تسمية الكلّ بالجزء، فهو مجاز لا يصلح لضبط المصطلح ضبطًا دقيقًا.

أمّا التّعريف الّذي أطمئنّ له فهو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيديّ؛ حيث عرّف القافية بقوله: "القافية من آخر البيت إلى أول ساكنٍ يليه مع المتحرِّك الذي قبل السّاكن[٤]. وهذا تعريف متّسق مع الدّرس الموسيقيّ، وبه تتحقّق وحدة الإيقاع أكثر من غيره.

جاءت قوافي الأرتقيّات كلّها مُطلقة، وقد توزّعت بين ثلاثة أضرب من ضروب القوافي المُطلقة

---

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص (٧٥٦).

(٢) – نضرة الإغريق في نصرة القريض، المظفّر بن الفضل العلوي، تحقيق: نهى عارف الحسين، مجمع اللغة العربية، دمشق، (د.ت)، ص٧

(٣) – المرجع السّابق، ص٧.

(٤) – نفسه.

متمثِّلة في:

١-قوافٍ مطلقة مجرّدة من الردْف والتّأسيس موصولة بحرف مدٍّ، وقد كانت فيها أربع عشرة قافية، وهي القوافي التي رويّها الباء، والجيم، والثّاء، والذّال، والرّاء، والصّاد، والضّاد، والعين، والقاف، واللاّم، والواو، والياء، والدّال، واللاّم مع الألف.

٢-قوافٍ مُطْلقة مُردَفة موصولة بالمدّ واللاّم، وكانت فيها اثنتا عشرة قافية، هي الهمزة، والتّاء، والحاء، والزّاي، والسّين، والشّين، والطّاء، والظّاء، والغين، والفاء، والكاف، والنّون، والهاء.

٣- قواف مطلقة مؤسّسة موصولة بالمد، وقد كانت فيها الخائيّة والميميّة.

وأمّا المُطْلقة المجرّدة من الرّدف والتّأسيس الموصولة بالهاء، والقافية المطلقة المُردَفة الموصولة بالهاء، والقافية المطلقة المؤسّسة الموصولة بالهاء فلم ينسج عليها أبدًا.

وأمّا القوافي من حيث الحروف المتحرّكة فيها فهي: المُتَكاوِس، والمُتراكِب، والمُتدارِك، والمُتواتِر، والمُترادِف[١].

نظم صاحب الأرتقيّات خمس قصائد من ذات القوافي على المتراكِب، وقد جاءت في "البائيّة"، و"الجيميّة"، و"الرائيّة"، و"اللاميّة" و" واللام مع الألف"، ومن ذلك كقوله: (البسيط)

بـدتْ لنـا الرّاحُ في تـاجٍ من الحَبَـبِ، فمزقـتْ حـالـة الظّلمـاءِ بـاللّهـبِ[٢]

وقوله: (البسيط)

جـاءَتْ لتَنظُرَ مـا أبقَـتْ من المُهَجِ، فعطّرتْ سـائرَ الأرجـاءِ بـالأرجِ[٣]

(١) - المتكاوس هو: أربع حركات بين ساكنين، والمتراكب: ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين. والمتدارك: كل قافية فيها حرفان متحركان بين ساكنين. والمتواتر: كلّ قافية حوت حرفين متحركين بين ساكنين. والمترادف: كل قافية اجتمع فيها ساكنان. (ينظر: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيروانيّ، (ت٤٦٣ه)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجل، ط٥، ١٤٠١- ١٩٨١م، ص١٧٢.

(٢) - ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٠٧.

(٣) - المرجع السابق، ص٧١٣.

ونظم تسع قصائد على المتدارك، وهي: "الثائيّة"، و"الخائيّة"، و"الدّاليّة"، و"الذّائيّة"، و"الصاديّة" و"العينيّة"، و"القافيّة"، و"الميميّة"، و"اليائيّة". ومن ذلك قوله: (الكامل)

ثِـقَـتـي بـغَـيـرِ هَـواكـمُ لا تَـحـدُثُ، ويَـدي بحَبـلِ وِصـالكم تتَشَـبّـثُ[1]

وما تبقّى من القصائد الخمس عشرة جاءت قوافيها كلّها على "المتواتر". وأمّا "المتكاوس"، و"المترادف" فلم يُنسج على نسقه شيء من قوافي الأرتقيّات.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ب-الإيقاع الداخليّ:

يُعنى بالبحث عن كيفيّة توظيف الأديب للأصوات الموسيقيّة للألفاظ، وكيف استطاع من خلالها استعارة الأسماع، وشدّ الخيال لتمثّل المعاني الّتي تختبئ خلف الألفاظ، هذا إلى جانب الجرس اللّطيف الّذي يُمتّع الآذان.

وللموسيقا وجرس الألفاظ أهميّة عظيمة في بناء الشّعر؛ ولهذا أَوْلاها النقّاد اهتمامًا في درْسهم ومنهم الجاحظ، الّذي يرى أنّ تلاحم الأجزاء في الشّعر، وسهولة المَخارج من أسباب جودة الشّعر[2]. وكذا البلاغيّون اهتّموا بجرس الكلمة فجعلوا من شروط فصاحتها خلوّ حروفها من التّنافر. ومَنْ أنواع هذا التّنافر " ما تكون الكلمة بسببه متناهية في الثّقل على اللّسان وعسر النّطق بها، كَمَا رُوي أنّ أعرابيًا سُئِل عَنْ ناقته فقال: تركتُها ترعى الهعخع..."[3]. وكان هذا الثّقل بسبب تقارب مخارج الحروف الأربعة الأخيرة، حيث جاءت كلّها حَلْقيّة.

وبَدا الإيقاع الدّاخليّ في الأرتقيّات في الجناس، والطّباق، والمقابلة، والسّجع، وتكرار بعض الأصوات.

---

(١) - المرجع السابق، ص ٧١١.

(٢) - البيان والتّبيين، أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ج١، ص ٤٩.

(٣) - الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزوينيّ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤، ١٩٩٨م، ج١، ص ٧.

الجناس:

يُعدّ من أبرز صور الإيقاع تأثيرًا في الأسماع بجرسه البيّن، ومقدرته على شدّ الانتباه، ولكنّه لا يُستَحسَن، ولا تَكُون له فضيلة –كما يقول عبد القاهر الجرجانيّ– إلاّ إذا كان ذلك التّجنيس خادمًا للمَعْنى "...أنّ ما يُعطي التّجنيس من الفضيلة، أمرٌ لم يتمَّ إلا بنُصْرةِ المَعْنى، إذ لو كان باللّفظ وَحْدَهُ لما كان فيه مُستحسَنٌ، ولما وُجِد فيه معيبٌ مُسْتهجَن، ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولُوعُ به"(١). ويرى عبد القاهر –أيضًا– أنّ التّجنيس يكون مقبولاً إذا قاد المَعْنى إليه، بحيث إنّه لو تُرك ذلك التّجنيس؛ لاختلّ المعنى(٢). لعلّه –هنا– يرفض التكلّف الّذي شغف به الشُّعراء، حتّى عَدّوه مزيّة.

أورد صفيّ الدّين الحلّي في الأرتقيّات أكثر من خمسين جناسًا لم يورد فيها جناسًا تامًّا أبدًا، وكانت كلّ صُوَره غَيْر مركّبة(٣).

برغم أنّ هذا الضّرب من النّظم قد يدفع صاحبه إلى التّكلّف، لكنّا نجد أنّ صفيّ الدّين نَأَى بنفسه عن ذلك فوقَع الجناس بين المفردتَين بسهولة، ولا يشعر القارئ بإقحام لإحدى المفردتَين لِيُكمل بها الشّاعر بناء البيت، أو يحشوها حشوًا، ومن ذلك:

أصــفَتـكَ مِن بَعـدِ الصّـــدودِ مَودّة، وكـذا الـدّواءُ يـكـونُ بـعـدَ الـدّاءِ(٤)

جانَس بين "الدّواء"، و"الدّاء"، وهو جَناس ناقص بين اسمين، وهما اسمان ائتَلف بهما المَعَنى الّذي يريده الشّاعر؛ حيثُ احتجّ بهما لتعزيز معناه في الشّطر الأوّل.

(١) – أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، ص ١٦.

(٢) – المرجع السابق، ص٢٤.

(٣) – هو ما كان الجناس بين كلمتين، كلّ منها مستقلة، وليست مكونة من كلمتين.

(٤) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٠٥.

وقال أيضًا:

ثَنتِ العهودُ أعِنّتي عن غَيرِكم، فعُقُودُها مَنظُومَة لا تُنكَثُ[1]

وجانس كذلك بين "نجلاء وكحْلاء في الهمزيّة، وبين "الحَبب"، واللّهب" ، وبين "طلّ"، و"طلُّ" في البائيّة، وبين "تمّمْ" و"تميمة" وبين "جفون" و" جفنات" وغيرها.

الطّباق:

هو الجمع بين شيئين، وفي الاصطلاح: " الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة ويكون ذلك إمّا بلفظين من نوعٍ واحد، كاسمين في قوله تعالى:" وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُود..."[2] أو فعلين في قوله تعالى "... تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاء... "[3].

ويُسهم الطّباق في الإيقاع إذا كان من نوع طباق السّلب، وهو الجمع بين المفردة ومثيلتها، وتكون إحداهما مثبّتة والأخرى منفيّة.

ثكلَ الورى طَرْفي المسهّدَ فابعثُوا طيفَ الخيالِ إليّ، أو لا تبعثوا[4]

طابق بين (ابْعث، ولا تبْعث). وأمّا الآخر وهو طباق الإيجاب فلا يتحقّق منه إيقاع بيّن إلا في خيال السّامع، وقد أورد منه الكثير، ومن ذلك قوله: (الكامل)

أسيافُهُ نِقَمٌ على أعدائِهِ، وأكَفُّهُ نِعَمٌ على الفُقَراءِ

(١) – ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص٧١١.

(٢) – سورة الكهف، والآية ١٨ .

(٣) – سورة آل عمران، الآية ٢٦ .

(٤) – ديوان صفيّ الدّين الحليّ، ص٧١١.

إن حـلّ حـلّ الـنـهـبُ في أركـانـهِ، أو ســـار ســـارَ الـخـلـفُ في الأعـداءِ[١]

وقوله

ثُبتَتْ مغـارِسُ حبّكم في خـاطـرِي، فـهـوَ الـقـديـمُ، وكـلُّ حـبٍّ مُـحـدَثُ

حيث طابق بين "نقم" و"نعم"، وبين "حلّ" و"سار" وبين "قديم" و"محدث".

التقسيم:

عرّفه أبوهلال العسكري "... أنْ تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوى على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[٢]، ومثّل له بقوله تعالى: "هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَال"[٣]

وعرّفه الخطيب القزوينيّ بأنّه: "ذكر متعدّد ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على التّعيين"[٤] وضرب له مثالاً بقول أبي تمام:

فَـمَـا هُـوَ إلاَّ الْـوَحْـيُ أَوْ حَـدُّ مُـرْهَـفٍ تُـمِـيـلُ ظُـبَـاهُ أَخْـدعَـيْ كُـلِّ مَـائِـلِ

فَـهَـذَا دَوَاءُ الـدَّاءِ مِـنْ كُـلِّ عَـالِـمٍ وهَـذَا دَواءُ الـدَّاءِ مـن كـلّ جَـاهِـلِ[٥]

برغم أنّ هذا الضّرب من المحسّن البديعيّ أدْعَى بأنْ يكون ذا حظٍّ في مثل هذا النّوع من الشّعر إلاّ أنّ الشّاعر لم يَمِلْ إليه، بل إنّه لم يورد غير الضّرب الثّاني الّذي أشار إليه الخطيب القزوينيّ، وهو ذكر المتعدّد ثمّ التّفصيل بإضافة كلّ شيء إليه ما يخصّه. فهو يذكر ما يعانيه من مكابدة في

(١) – المرجع السّابق، ص ٧٠٦.

(٢) – كتاب الصّناعتين، أبوهلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاويّ، ومحمد الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، بيروت، ١٤١٩هـ، ص٣٤٢.

(٣) – سورة الرّعد، الآية ١٢.

(٤) – الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤، ١٩٩٨م، ص ٣٣٤.

(٥) – ديوان أبي تمّام، حبيب بن أوس الطائي، شرح شاهين عطيّة، دار صعب، بيروت، (د.ت) ص٢٢٠.

الشّطر الأوّل، ثم يفصّل صور المكابدة في الشّطر الثّاني، حين يقول: (الكامل)

دامَ البعادُ، فلا أزالُ مكابداً دَمعًا يَذوبُ، وزفرَة تَتَوَقّدُ[1]

ويجمل يَومَي الشّاعر، ثمّ يفصّل اليومين من بعدُ في بيتين مختلفين. (الكامل)

سنّ المواهبَ، والجهادَ، فدَهرهُ يومانِ: يومُ قرى ويومُ قراسِ[2]

فرَقَ الزّمانَ بحالَتَيهِ، فدَهرُهُ يومانِ: يومُ ندًى ويومُ حتوفِ[3]

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

تكرار الأصوات:

ليست الأصوات مجرد مكوّنات للكلمة، بل إنّ لها أهمّيّة بما تَحملُ من جرس موسيقيّ يخدم المَعْنى، ويُسْهم في تصويره. ولخطورة الصّوت والجرس في بناء الأسلوب بُنِيت مفردات كثيرة في اللّغة على الصّوت. وفي القرآن مفردات كثيرة على هذا النّسق، مثل: زُحزِحَ، وكُبكِبوا، ...

وفي وضع اللّغة رُوعي –بوعي أو غير وعي– الصّفات الواضحة في مدلولات بعض المفردات المدركة بالحواس، وقُلّدت تلك الصّفات بحروف تشابهها، ومن ذلك: زفير، ونهيق، وصلصلة، وخرير...[4]

اهتمّ صفيّ الدّين الحلّي بالجرس، ومن أبرز مظاهره بداية كلّ قصيدة بحرف، وانتهاؤها بالحرف نفسه، يُضاف إلى ذلك تكراره حرف مُعيّن في البيت الواحد، ومن ذلك تكرار الفاء والتاء متجاورين (فتـ) في قوله: (الكامل)

---

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص٧١٩.

(٢) – المرجع السّابق، ص٧٢٨.

(٣) – المرجع السّابق، ص٧٤٤..

(٤) – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ١٩٩١م، ج٢، ص٢٣/ ٢٤.

فتَرتْ وما فَتر القتالُ وأُضعِفَتْ، وفعالها بالفتكِ غيرُ ضعيفِ[١]

وتكرار القاف في قوله:

فاقتْ بكلّ مقرطقٍ ومشنفٍ، والحسنُ بينَ قراطقٍ وشنوفِ

فاتَ المرادُ، فبِتُّ أقرَعُ بَعدَهم سنّي، وأصفُقُ، إذ نأيتُ، كفوفي[٢]

٣- البنية التركيبيّة في الأرتقيّات:

هذه من البِنْيات الأساسيّة لبناء أي نصّ أيًا كان نوعه: وظيفيًّا كان أم إبداعيًّا، ونثرًا كان أم نظمًا. وعليه ستكون هذه البِنْية جديرة بالدّراسة في كلّ نصّ إنْ وظّفها الأديبّ أو الكاتب توظيفًا خرج به عن المألوف، إمّا بتكرار بِنْية لغويّة معيّنة تكرارًا لافتًا للنّظر، أو توظيف بنيات تركيبيّة على غير المعهود.

إنْ كان هناك ما يلفت النّظر في البِنْية التّركيبيّة في الأرتقيّات فهو تركيزها على الجُمَل الخبريّة دون الإنشائيّة.

جاءت الجمل الخبريّة متنوّعة بين جمل فعليّة، وجمل اسميّة، وقد انتظمت كلّ القصائد، وتنوّعت بين جملة خبريّة ابتدائيّة وما أكثرها! وتُعزى تلك الكثْرة إلى أنّ الشّاعر غَيْر ميّال إلى تأكيد الجمل، وليس في كلامه ما يستدعي التّوكيد؛ حيث إنّ قصائده تبدأ بالنّسيب، أو وصف الخمر، أو تصوير الطّبيعة. ولا يستدعي أيّ موضوع من تلك إقناع شاكّ أو منكر، وأنّ ما يقدّم من معانٍ كلّها من البَدَهيّات، كما أنّه يَدْخل بعد تلك المقدّمات في موضوعه الأساس وهو مدح الملك المنصور، وهو عندما يمدحه يضع في حسبانه أنّ ما أضفاه عليه من الصّفات لائطٌ به فلا ينقُصُه توكيد، ومن ذلك قوله: (البسيط)

(١) - ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص٧٤٣.

(٢) - نفسه.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

جاءَتْ لتَنظُرَ ما أبقَتْ من المُهَجِ، فعطّرتْ سائرَ الأرجاءِ بالأرجِ
جَلَتْ عَلَينا مُحَيّـًا لو جلَتهُ لَنا في ظُلمَةِ اللّيلِ أغْنانا عَن السُّرُجِ
جميلةُ الوجهِ، لو أنّ الجمالَ بها يولي الجميلَ لأشْجَتْ فودَ كلّ شجِ
جوريّة الخدّ يُحْمَى وردُ وجنتِها بحارسٍ من نبالِ الغنجِ والدّعجِ[1]

وقوله: (الطّويل)

خَليفَةُ عَصرٍ ليسَ يُنسَخُ جودُه، ويَغتاظُ منهُ مالُه المُتَناسِخُ
خصيبٌ إذا ما الأرضُ صوّحَ[2] نبتُها، حليمٌ، إذا أخفَى الملومُ الرّواسخُ
خَلائقُهُ بيضٌ ، إذا همّ قاصِدٌ، وأسيافهُ حمرٌ، إذا همّ صارخُ
خِصالٌ حَواها من أبيهِ وجَدّهِ، وأكسَبهُ أسيافُهُ والمَشايِخُ
خَزائنُهُ مَبذولَة، وأكفّهُ بحارُ النّدى، ما بينهنّ برازخُ[3]

وذهب الشّاعر أبعد من ذلك في شأن عزوفه عن التّوكيد؛ فأكثرَ مِن التّراكيب المُوحِية بالشّكّ؛ وقد جاء إدخال "كأنّ" على الجملة في اثني عشر موضعًا، ومن ذلك قوله:

تلك الخمائلُ والرّياض كأنّها، خدُّ الغلامِ منمّقٌ بنباتِ[4]

ومنها قوله:

(١) – ديوان صفيّ الدين، ص ٧١٣.

(٢) – ورد في معجم العين: "التصوُّح: تَشَقُّقُ الشَّعر وتناثره، وربّما صَوَّحَهُ الجُفوف. وصَوَّحتِ الرّيحُ البَقْل فتصوّح إذا أصابته عاهة فَيَبِس. والصُّوّاحَة، على فُعّالة من تشقّق الصوف إذا تَصَوّح. وانصاح الثّوب: تَشَقَّق من قِبَلِ نَفْسِه. (مادة صوح). ولعلّ صفيّ الدّين يريد إبراز كَرَم الممدوح وجوده، فهو يجود حين المسغبة في زمان يصيب فيه الأرضَ الجدبُ، ويضنّ أهل الحقّ بما عندهم.

(٣) – ديوان صفيّ الدّين، ص ٧١٨.

(٤) – ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص ٧٠٩.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

سـكـرانُ مـن خَـمـرِ الـدّنـانِ كـأنّـمـا عـبـثَ الـنّسـيـمُ بـقـدِهِ الـمـيّـاسِ[١]

وقوله: صـفـتْ صَـفـاحُ الهندِ حولَ أديمِهِ، فـكـأنّـهُ بـالـبِـيـضِ عَـبـدٌ أبـرَصُ[٢]

أمّا أسلوب التّوكيد فقد كان من أدواته "قد"، وأوردها (٥٣) مرة، ومنه التّوكيد بـ "إنّ – أنّ"، في (٤٥) موضعًا، ونون التّوكيد الخفيفة والثّقيلة، والسّين، والقسم، ولام الابتداء في مواضع قليلة.

أمّا الجملة الإنشائيّة فقد قلّت لحدّ ما في تركيبة الجملة في الأرتقيّات. ويعجب الدّارس كيف غفل الشّاعر عن ذلك حتى جاءت جُمَلُه الإنشائيّة بهذه الضّآلة في مقابل الجُمل الخبريّة حتى إنّ بعضَ قصائد كاملة خلت تمامًا من أي جملة إنشائيّة، وهي "الشّينية"، و"الظّائيّة"، والفائيّة"، و"الميميّة"، وفيها قصائد حوَت جملة إنشائيّة واحدة، وهي: "البائيّة"، و"الزّائيّة"، و"الصّاديّة"، و"الطّائية"، و"الواويّة"، و"اليائيّة" وقصائد حوت جملتين إنشائيّتين فقط، هي: "الثّائيّة"، و"الهائيّة".

وبنظرة في أنواع الجمل الإنشائيّة يلحظُ القارئ أمرًا غريبًا فهي على قّلتها في كلّ قصائد الأرتقيّات التّسع والعشرين قصيدة، لم ينوّع فيها صفيّ الدّين الحلّي تنويعًا يتناسب مع مقدرته اللغويّة؛ فقد خلت من أسلوب التّعجّب، وقلّ فيها أسلوب الدّعاء وأسلوب الرّجاء، فلم يورد من أسلوب الدّعاء غير خمسة مواضع: موضعين في "الجيميّة" وموضعًا في "السّينية"، وأورد أسلوب الرّجاء في موضعين في "اللاّمية"، وأكثر فيها من أسلوب الأمر، فجاء في (٦٩) جملة من جُمَل الإنشاء من بين جُمَله التي بلغت(١١٣) جملة موزّعة على الأساليب كلّها.

ولم يخرج الشّاعر –حين استخدمَ أساليب الإنشاء– عن المعاني الأصول لكلّ أسلوب إلاّ في ثمانية عشر موضعًا، منها (١٢) موضعًا عند الاستفهام، وثلاثة مواضع في أسلوب الأمر، وثلاثة

(١) – المرجع السّابق، ص ٧٢٧.

(٢) – المرجع السّابق، ص ٧٣٢.

أخرى في أسلوب النّداء.

فمن مواضع خروج أسلوب الاستفهام عن غرضه الأساس قوله: (الكامل)

ضَـــيّعـتَ بَـعـضَ الـعُـمـرِ مُشـــتَـغِـلاً، أفـلا خـلـفـتَ الـعـيـشَ بـالـبـعـضِ؟[١]

وقوله: عَسْـفـًا صـبـرتُ على هواكَ، لأنّني إنْ لـم أُلُـذْ بـالصّـــبـرِ، مـاذا أصـــنَـعُ؟[٢]

وأورد في أسلوب الأمر ما خرج عن الغرض الأساس وهو خروجٌ قليلٌ جدًّا مقارنةً بما صاغ من هذا الأسلوب، ومنه قوله: (الكامل)

تِـهْ في الأنـامِ ، فـلا بـرحْـتَ مـؤمـلاً، تجلو الجفونَ وتَملأُ الجفناتِ[٣]

وقوله:

دم في ســمـاءِ الملـكِ، يـا نجمَ العُلى، إنّ الـعـبـادَ لـجـودِ كـفـكَ أعـبـدُ[٤]

ومن أروع ما أتى به صفيّ الدّين الحلّيّ في أسلوبه هو طريقة تخلّصه من الغرض الذي يبدأ به كلّ قصيدة من قصائده إلى الوُلوج في غَرَضه الأساس وهو مدح المنصور، فهو في أسلوبه كالماء المنساب فلا يحسّ القارئ معه إلا أخذ الأساليب بعضها ببعض، بل يشعرك أحيانًا كأنّ الغرض السّابق هو الأساس، وأنّ مدح المنصور دُفع إليه دَفعًا. وبهذا نستطيع القول: إنّ الشاعر قد حقّق وحدة الموضوع في أروع صورها، فاسمع إليه في أنموذجين حيث يقول في الهمزيّة: (الكامل)

أكسَـــبتُـهـم مـالـي، فـمـذ طَـلـبـوا دَمـي لـم أشـــكُـهـم إلاّ إلـى الـبَـيـداءِ

أبـعـدتُ عـن أرضِ الـعـراقِ ركـائـبـي مـتـنـقـلاً كـتـنـقـلِ الأفْـيـاءِ

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ،ص٧٣٣.

(٢) – المرجع السّابق، ص ٧٣٩.

(٣) – المرجع السّابق، ص ٧١٠.

(٤) – المرجع السّابق، ص ٧٠٦.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

أرْجو بقَطعِ البيدِ قَطْعَ مَطامِعي، وأرومُ بالمَنصورِ نصرَ لوائي
أدركتُهُ، فجعلتُ ألثمُ، فَرحَة بِوُصولِهِ، أخفافَ نُوقِ رَجائي
أضْحى يُهنّيني الزّمانُ بقصده، ويُشيرُ كَفُّ العِزّ بالإيماءِ[1]

ويقول في البائيّة:

برَوضَةٍ طَلَّ فيها الطّلُّ أدمُعَهُ، والدهرُ مبتسمٌ عن ثغرِهِ الشنبِ
بكَتْ عَليهِ أساكيبُ الحَيا، فغَدا جذلانَ يرفلُ في أثوابِهِ القشبِ
بُسطٌ من الرّوضِ قَدْ حاكتْ مَطارِفَها يَدُ الرّبيعِ، وجارَتْها يَدُ السّحُبِ
باتتْ تجودُ علينا بالمياهِ، كما جادتْ يدُ الملكَ المنصورِ بالذّهبِ
بحرٌ تَدَفّقَ بحرُ الجُودِ من يَدِه، فأصبَحَ المُلكُ يَزهو زَهوَ مُعتَجِبِ[2]

وهكذا نهجه في كلّ قصائده التّسع والعشرين. وهو في هذا الأسلوب يطوّع المعاني حتى يُحدث ذلك، فهو مثلاً في الهمزيّة في الأبيات السّابقة يصوّر نفسه في حال عِداء ومطاردة من قبل آخرين؛ فلذلك هَندسَ الأسلوب فانساب في مدح المنصور حتّى نهاية القصيدة بوصف الممدوح هو الأمان والسّكينة بعد الخوف. وفي البائيّة يصوّر في أسلوبه فضلَ الرّبيع وفضل السحب، ويجعلُ ذلك مشبّهًا، ويجعلُ كرمَ المنصور صورةً مقابلة لذلك الكرم. وتنتهي القصيدة حتى آخر بيت بمدح المنصور. وعلى هذا النّهج سار صفيّ الحِلّي في كلّ قصائده يربط الأسلوب قبل الحديث بالممدوح ربطًا لطيفًا ينساب بكل يُسر.

٤- البنية التّخييليّة:

من أهمّ بِنى النصّ الأسلوبيّة الّتي تُضفي عَلَيه سِمةَ الشّاعريّة البنيةُ التّخييليّة. وهي بنية تَعتمد في أسلوبها كثيرًا على أنماط الصّورة البيانيّة من تشبيه ومجاز بضروبه، وكناية. وهي المَزيّة الّتي

(١) - ديوان صفيّ الدين الحلّي، ص ٧٣٣.

(٢) - المرجع السّابق، ص (٧٠٧- ٧٠٨).

تفرّق بين شاعر وشاعر. والجاحظ في مقولته الشهيرة " والمعاني مطروحةٌ في الطّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَوي، والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك، فإنما الشّعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"(١) جعل البنية التّخيلية الّتي عبّر عنها بـ"التّصوير" ركنًا أساسيًّا من أركان بناء النّظم الشّعري.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وظّف صفيّ الدّين الحلّي أنماط الصّورة البيانيّة خير توظيف. وقدْ نوّع فيها بَيْن تشبيهات ومجاز بأنواعه وكناية، وقد تنوّعتْ مصادرُ صوره فكان منها: الحياة الإنسانيّة، وما يتعلّق بها، والطّبيعة بنوعيها: حيّة، وميتة، وكذلك الموروث الدّينيّ والثقافيّ.

يُلحظُ في أسلوب التّشبيه عنده اختفاء وجه الشّبه في كلّ تشبيهاته، وهذه خاصيّة يتميّز بها الأديب البارع عن غيره من الأدباء؛ وذلك حين يُبدع في بنية أسلوبه باختيار الصّورة المقابلة لما يُريد تصويرَه إبداعًا حتّى يُغني بذلك التّركيب عن الصّفة الجامعة بين طرفيّ التّشبيه، ومن ذلك قوله: (الكامل).

تَستَلّ فيها للبُروقِ صَوارِمًا، كَصَوارِمِ المَنصورِ في الغاراتِ(٢)

وقوله أيضًا: (الكامل).

ثرمتْ ثغورُ المُلكِ، لولا أنّهُ ينشي لها العدلَ العميمَ ويحدثُ

ثَهلانُ(٣)، إنْ عُدّ الحَلومُ أو النُّهى، بحرٌ، إذا عُدّ النّدى والمبحثُ(٤)

(١) – الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨ م، ج٢، ص٦٧

(٢) – ديون صفيّ الدين، ص ٧٠٩.

(٣) – (ثهلان) اسم جبل يُضرب به المثل في القوّة والثبات. وهذا الفرزدق يتحدّى جريرًا بقوله:

فادفعْ بكفكَ إنْ أردتَ بناءنا ثهلانَ ذا الهضباتِ هلْ يتحلحل

(٤) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص ٧١٢.

فهو لم يذْكر الصّفة الجامعة بين السّيول والصّوارم، ولم يُورد ما يجمع بين الممدوح وثهلانَ والبحر. وهذا النّهج هو ما جاء عليه أسلوب التّشبيه في القرآن الكريم، فلا يذكر وجه الشّبه الجامع بين الطّرفين. وتحقّقتْ هذه الميزة؛ لأنّ الأسلوب القرآنيّ في التّشبيه يَلتقط الصّورة المقابلة للمشبّه بدقّة بحيث لا ينصرف الذّهن من خلال تركيبها إلاّ إلى الصّفة الجامعة الّتي يريدها النّصّ[١]. فهو في قوله تعالى: "مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا..."[٢] – لا يجعلُ الذّهنَ ينصرفُ إلاّ إلى صفة واحدة جامعة.

وفي بنية الأسلوب التّشبيهيّ توزّعت تشبيهاته الخمسين في الأرتقيّات بين تشبيه بليغ في (٢٣) موضعًا، وتشبيه مُرسل مُجمل في (٢٧) موضعًا. وكان البليغ في صورتَي: المضاف والمضاف إليه، والمبتدأ والخبر.

جاء التّشبيه البليغ في صورة المبتدأ والخبر معظمُه في تصوير المنصور: "هو صبح"، "هو ثهلان"، "هو بحر"، "هو حرم"، "هو درع"، "هو سيف" "هو نجم"، "هو عبل"، "هو ليث"، "هو هول"، "هو خطبٌ"، " هو هلال" وهو أسلوب يحقّق مراد الشّاعر ومبتغاه من توهّم أنّ الممدوح هو عين المشّبه، ولم يَرِد في تصوير غيره إلاّ في بضعة مواضع " وتُرابُ رَبعِكِ للنّواظرِ إثمِدُ"، " اللّدنُ قَدٌّ" السّهام عيون"، "الرّأي وحيٌ" "السّماحة دين"، "آراؤهم حصون".

وممّا أتى من هذا الضّرب في صورة المضاف والمضاف إليه قوله: "خدود وَرْد"، "دمع الطّلّ".

وأمّا ما جاء في صورة المرسل المجمل فهو في سبعة وعشرين موضعًا اقتصرت الأداة فيه على (الكاف) وهي أمّ هذا الباب (٢٢) موضعًا، و(كأنّ) في أربعة مواضع، و(مِثل) في موضع واحد.

---

(١) – التّصوير البيانيّ وأثره في أداء المعنى القرآنيّ(رسالة دكتورة غير منشورة)، جامعة السّودان للعلوم والتّكنلوجيا، ٢٠٠٩م، ص (٢١٨).

(٢) – سورة الجمعة الآية (٥).

وأمّا طرفا التّشبيه فقد جاءا حسّيّين في (٤٣) موضعًا، وعقليّين في خمسة مواضع، ومختلفين في ستّة مواضع.

وأمّا مصادر الصّورة التّشبيهية فقد كانت موزّعة بين الإنسان ومستلزمات حياته، والطّبيعة حيّةً وميتةً، ويُلاحظ أنّه جَنح بعضَ الشيء إلى الثّقافة الدّينية فاستقى منها بعض صوره، حيث قال: (الكامل).

إنّي تركتُ النّاسَ حينَ وَجدتُهُ، تَركَ التّيَمّمِ في وُجودِ الماء[١]

وقال أيضًا:

نبيٌّ سماحٍ قد تحققَ بعثَهُ، لهُ الرّأيُ وَحيٌ، والسّماحة دينُ[٢]

وظّف صفيّ الحلّي أسلوب الاستعارة توظيفًا بديعًا، واعتمد عليها في صوره التّخييليّة أكثر من اعتماده على التّشبيه، وبها شخّص الأشياء ما يفوق أربعة أخماس الصّور الاستعاريّة، فقد أطلق على الأشياء أفعال الإنسان: "الصّوارم واللّحاظ تعاهدا"... "الحيا جزلان يرفل"، ... "أضَحت الأيّام جازعة"، "أصبح الدّهر يشكو"، "تبكي خزائنه على أمواله"، "تبتسم الأيّام عند بكائها"، "الزمان يعربد"، "ذخرت مخازنه فقال لها"...، ذَكَت عزائمه فقال لها... "ذِكري له راعِ الخُطوبَ"، "ذَهُلتْ صروفُ الدّهر"..."ذعر الزّمان"... الملك يزهو"... "البدرُ ساهٍ"، ... "رَنَتْ نجوم الدهر نحوي فما نظرت"، ... "أضحى الزُمان شاخص البصر"، ... "زوّج الماءَ ظالمًا بعجوزٍ"... "سكرتْ خدود حصونها"... "شَهدنا زواجَ الراحِ والماء والنّدى".. "والفواقعُ ترْقص"... "صدّ التقى قومًا..." "ضحكتْ ثغورُ حدائق"...، "ضربَ الرّبيع بها مضاربه"، ... والخطوب تخاف من بأس الممدوح، ضحِكَ الحباب... إخلافُ وعْدِ البرقِ...

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ ، ص ٧٠٦.

(٢) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص ٧٥٤.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

عار يناديه الهوى... تحسده النجوم... غفلت همّتي، ... بلغتْني الأيّامُ شرّ بلاغ... "دهره مصغٍ إليّ"... "للّواحظ غارة". .. "أعتبُ طرفي"...

وتَمثّل تشخيصُه الأشياء أيضًا في إضفاء أعضاء الإنسان عليها، فقد جعل للعزّ كفًّا، ولكلّ من الربيع والسحب والنسمات يدًا، وللمُلْك وللفلاة ثغرًا يبتسمُ، وهامَة تتشرّف، وللزمان وللأيّام فمًا به تتحدّث، وكذا للقمرِ، وأيدي بها يبطشُ، وجعل كذلك للرّدى يدًا، وللورود خدودًا، وللفضائل ثديًا، وللمَكرُمات طرفًا، وللقُدودِ غصونًا، وللهموم وللقصائد أحداقًا، وللهضاب خدّا، وللوِهاد كفًّا، وللحادثات قلوبًا، وللسّرور خدًّا، وللصّبح يدًا، وكذا للفراق.

وقد يميل إلى التّشخيص بإسناد مستلزمٍ من مستلزمات الإنسان فلتُقى عنده جلابيب، ولّليل جُلباب، وللوحي جُلباب، وللوصل شمل يمزّق.

ولم يَقْتَصر توظيفه لأسلوب الاستعارة في التّشخيص بلْ وظّفه كذلك في تجسيم المعنويّات، فالهمّ طائرٌ يطارد الشاعر قبل قدومه: (البسيط

بـادرتـهُ، وعـقـابُ الـهـمّ يـطـردني، فـاليومَ قـد عـادَ كـالعنقـاءِ في الهربِ[١]

والخطوب جدار تثوي خوفَ بأسه: (الكامل)

ثَوَتِ الخطوبُ مخـافـة من بـأســهِ، صَــرعى ، وذَلّ بها الزّمانُ الأحنَثُ[٢]

ووظّف صفيّ الدّين الحلّي أسلوب المجاز العقليّ بإسناده الفعل، أو ما في معناه إلى غير ما هو له، وذلك في مواضع محدودة في أرتقيّاته لم تتعدَّ سبعة مواضع جاءت العلاقة فيها علاقة الزّمانية إلاّ موضعًا واحدًا كانت علاقته السببيّة، حيث يقول: (الكامل)

(١) – ديوان صفيّ الدّين الحلّيّ، ص٧٠٨.

(٢) – المرجع السابق، ص ٧١٢.

أَضْحَى يهنّيني الزّمانُ بِقَصدِه، ويُشيرُ كَفُّ العِزّ بالإيماءِ[١]

وقوله: (الكامل)

تابَ الزّمانُ من الذُّنوبِ فواتِ، واغْنَم لذيذَ الْعيشِ قبلَ فواتِ[٢]

وكذلك أورد: "قَضَى الزّمان بينهم فتبدّدوا"، وقوله: "يحلّ بك الزّمان ويعقد"، وقوله: "همّ الصّبح بالسفر".

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

واستخدم الشّاعر أيضًا المجاز المُرسل في ستّة عشر موضعًا من الأرتقيّات معظمها جاءت في سياق مدح المنصور فهو "ناعِشٌ بنواله الأرواح" ويريد بها البشرَ، واستخدم الأيدي في ثلاثة مواضع مرة جعل العلاقة فيها علاقة جزئيّة في موضعين "إلاّ يد المنصور بالفرج" وفي قوله: "بسوى يد المنصور لا أتشفّعُ"، ومرّة جعلها سببيّة "جَنَتْ على ماله أيدي مكارمه" واستخدم العين واللّحاظ والمُقَل في ستّة مواضع اقتصرتْ علاقاتها على علاقة الجزئيّة، وعلاقة الآليّة، ومن ذلك قوله: (الكامل)

دَفَعَ الخُطوبَ عن الأنام بعَدلِهِ، ورعَى العِبادَ بمُقلَة لا تَرقُدُ[٣]

وقوله:

راعي الأنام بعَينِ غَيرِ راقدَة، قد وُكّلَتْ في أُمورِ الملكِ بالسّهَرِ[٤]

وقوله: (الكامل)

ظَعَنُوا، فبتُّ أسحّ دَمْعِي بَعْدَهُم، وأُجِيلُ في تِلكَ الدّيارِ لِحاظي[٥]

(١) – المرجع السّابق، ص٧٠٦.

(٢) – المرجع السابق، ص ٧٠٩.

(٣) – المرجع السابق، ص ٧٢٠.

(٤) – المرجع السّابق، ص ٧٢٣.

(٥) – ديوان صفيّ الدّين الحلّي، ص ٧٣٧.

وفي الكناية عمد صفيّ الدّين إلى ثلاثة أساليب: الجملة الفعليّة، والجملة الاسميّة، وشبّه الجملة. فمن الأولى قوله: "تَجْلو الجفونَ وتملأُ الجَفَنات" وقوله: "حَكَمَ الزّمانُ وغضّ عنّا طرفه"، وقوله: "بتّ أقرع سنّي"، وقوله في شطريّ البيت: (الطويل)

مَحَا بِسَطاهُ ذكرَ عمروٍ وعنتَرٍ، وأحيا نداهُ ذكرَ معنٍ وحاتمِ[١]

ليُكنّي بذلك عن بلوغه مرتبة عالية لا تُداني من الشّجاعة والقوّة، ومرتبة عالية من الكرم والجود. وبدت براعته في ذلك باستدعاء هذه الشّخصيات ذات المعاني المشحونة في ذاكرة العربيّ بالصّفتين المذكورتين.

ومن ذلك أيضًا قوله: (الطويل)

وحقّكَ إني قانعٌ بالّذي تهوَى، وراضٍ ولو حمّلتَني في الهوَى

ومّما أورد على صيغة الجملة الاسمية، قوله: (الكامل)

ضرّابُ هاماتِ الكُماة، ومن راضَ الزمانَ بخلقهِ المرضي[٣]

وقوله: (البسيط)

كَهفُ الضّيوفِ ووهّابُ الألوفِ وجد ّاعُ الأنوفِ، وأمنُ الخائفِ الشاكي[٤]

وقوله: (الطويل)

منيعُ يقيني ضَيمُ كلّ غضنفرٍ طَويلِ نِجادِ السيّفِ ماضي العزائمِ[٥]

ومّما أورد من الكنايات على أسلوب شِبه الجملة: "أمُجندِل الأبْطال"، "يا كعبةَ الشّعراء"، "ابْنَة العنب"، "أبا البَشر" وكلّها كنايات عن مَوصوفِين.

---

(١) – المرجع السابق ، ص٧٥٢.

(٢) – المرجع السّابق، ص ٧٥٧.

(٣) – المرجع السّابق، ص ٧٣٣.

(٤) – المرجع السابق، ص ٧٤٧.

(٥) – المرجع السابق، ص ٧٥١.

الخاتمة

أثبتَت الأسلوبيّة بوصفها منهجًا مِنْ مناهج تحليل النّص الأدبيّ قُدرَتَها على سَبْر أغواره، وإبرازَ مُميِّزاته الإبداعيّة بطريقة تَقْتربُ لحدٍّ ما من الإحصاء، وهذا ما لَمِسه البحثُ مِنْ خلال تتبّع البنى الأسلوبيّة الأربع المُتَمثّلة في البِنية المعجميّة الدّلاليّة، والبِنية الصّوتيّة، والبنية التّركيبيّة، والبِنية التّخييليّة.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

كشف البحث مقدرة صفيّ الدّين الحلّي على تطويع الألفاظ، ونقْلها مِنْ وظيفتها التّعبيريّة فقط إلى وظيفة التّعبير والتفكير معًا، وهذه –بالطّبع– مهمّة صعبة؛ ذلك بأنّ المستوى المعجميّ الدّلاليّ مستوىً مشترِكٌ بين كلّ النّصوص: الإبداعيّة، وغيْر الإبداعيّة؛ ممّا يعني ضيق مساحة الإبداع والتّميّز بيْن الأدباء.

وضّح البحث أنّ قُدرة الشّاعر اللّغويّة كانت بسبب ما أُوتيَ مِنْ إمساك بزمام اللّغة، ودراية دقيقة بخصائصها، فهو –كما ذكرنا– لم يَكُن شاعرًا فحسب، بل هو لُغويٌّ مُصنّف في علوم اللّغة وغيرها.

انتقى صفيّ الدّين الحلّي من الفضاء اللّغويّ الشّاسع مفردات كثيرة، ولكنّها ترجع إلى دلالات محصورة؛ ويعود ذلك –في تقديريّ– إلى اشتراك قصائده التّسع والعشرين في موضوع محوريّ وهو مدح المنصور الأرتقيّ، وما عدا ذلك فهي موضوعات يُمكِن عدّها مداخل يلجُ من خلالها الشّاعر إلى غرضه الأساس. وقد تمثّلت تلك المداخل في وصف الخمر، والغزل والنّسيب، ووصف الرحلة، ووصف الطّبيعة.

ومن أشهر الحقول الدّلاليّة التي استقى منها معجمه اللّغويّ الألفاظُ الخاصّة بالإنسان، سواءً أكانت متعلّقة بأعضاء جسمه، كالعين ومترادفاتها، والكفّ والرّاحة، والقلب والفؤاد، والصّدر. وكان توظيف كل عضو في سياق معيّن؛ مِنْ أجْل تأدِية دلالة اُختُصّ بها. ولم ينسَ الشّاعر الألفاظ المعبّرة عن مشاعر الإنسان، والألفاظ الدّالة على حركته وسُكُونه، والألفاظ الدّالة على الحواس،

وما يجري في حياته اليوميّة.

ومن معجم الطّبيعة الحيّة كان حضور الخيل والإبل بكثرة من الحيوانات الأليفة لا غيرها؛ ومردّ ذلك هو ارتباط هذين الحيوانين بالرحلة نحو الممدوح. وعندما يورد الحيوانات المتوحشّة إنّما يوردها مِنْ أجْل تصوير ضراوة الممدوح وقوّته. وعندما يَلتفت إلى الطّبيعة الميتة يرفع بصرنا إلى السماء فيلتقط مفرداتٍ يصوّر بها علوّ مكانة الممدوح.

توصّل البحث إلى أنّ الشّاعر قدْ التقط من معجم الثقافة الدينيّة مفردات عدّة، تمثّلُ مجالاتٍ مُتنوّعة، ويلحظُ أنّه استخدم في تضمينها ما يعرف بأسلوب "التّناصّ" في الدّرس اللّسانيّ المعاصر، وقد أبدع في ذلك.

وفي البنية الموسيقيّة اِقتَصَر على خمسة بحور شعريّة، تمثّلت في بحر الكامل، والطّويل، والخفيف، والبسيط، والمنسرح. وهي قليلة مقارنةً بعدد البحور الشّعريّة. وعلى قلّتها لمْ يلتزم صفيّ الدّين في مواضع كثيرة بقانون أوزانها، مع أنّ الرّجل ذو دراية بهذا الفنّ، وله نظمٌ مشهور فيها لا تكاد تخلو منه كتب العروض اللاّحقة.

أثبتَ البحثُ أنّ الشّاعر كان ميّالاً إلى الجُمل الخَبريّة دون الإنشائيّة، بل اختفت الأخيرة تمامًا من بعض القصائد، وقد أشرتُ إليها في صلب البحث. ويُلحظ في جُمله الخبريّة أنّها جاءت ابتدائيّة خالية من أدوات التّوكيد. ونحسب أنّه اتّبع هذا الأسلوب لسببين: أوّلهما أنّه أراد ببنيته التّركيبيّة إيصال معانٍ لا تستدعي أسلوب التّوكيد، وثانيهما أنّه يرى أنّ المدائح الّتي خّصّ بها المنصور مُمَثّلةٌ صفاتٍ يَدّعي أنّها لائطة بالممدوح، وبائنة فيه.

وفي شأن البنية التّخييليّة فقد استوفى فيها الصّور البيانيّة، وقد وظّف فيها الاستعارة توظيفًا يُنبئُ عن سعة خياله فكان التّشخيص، وجعل القصيدة تضجّ بالأنس، ومال إلى التّجسيم فأخرج المعاني من مخابئها ماثلة أمامَنا. وبرزتْ دقّته في أسلوب التّشبيه فجعل للمشبّه صورة مُقابلة بعناية أغنته عن ذكر وجه الشّبه.

قائمة المصادر والمراجع

١- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزوينيّ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤، ١٩٩٨م.

٢- الأعلام، خير الدّين الزّركليّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤م.

٣- البداية والنّهاية، ابن كثير، تحقيق على شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م

٤- البيان والتّبيين، أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

٥- التصوير البيانيّ وأثره في أداء المعنى القرآنيّ، حسن عجب الدور حسن محمد، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، كلية اللغات، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، ٢٠٠٩م.

٦- الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، أبوالفرج النهروانيّ (ت٣٩٠ه)، تحقيق عبد الكريم الجنديّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤٢٦ه- ٢٠٠٥م.

٧- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

٨- الدّرر الكامنة في أعيان المئة الثّامنة، ابن حجر العسقلانيّ، (ت٨٥٢هـ)، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

٩- الشعر والشعراء، مسلم بن قتيبة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.

١٠- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيروانيّ، (ت٤٦٣هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١- ١٩٨١م.

١١- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزيّ، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، (د.ت).

١٢- المخصص، ابن سيده علي بن إسماعيل، تحقيق خليل إبراهيم،دار إحياء التراث العربيّ، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.

١٣- المدخل لدراسة الأدب العربيّ في العصرين:المملوكيّ والعثمانيّ، جورج موسى حدّاد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

١٤- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطّيب المجذوب، دار جامعة الخرطوم للنّشر، الخرطوم، ط٤، ١٩٩١م.

١٥- المعجم الأدبيّ، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

١٦- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، المكتبة الإسلاميّة، إستانبول، (د.ت)

١٧- الوافي بالوفيّات، صلاح الدّين الصّفدي (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوطيّ، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

١٨- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م.

١٩- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعيّ، (ت١٣٥٦هـ)، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

٢٠- تحاليل أسلوبيّة، محمّد الهادي الطرابلسيّ، دار الجنوب للّنشر، تونس،٢٠١٥م.

٢١- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت. ١٩٩٥م.

٢٢- ديوان أبي تمّام، حبيب بن أوس الطائي، دار صعب، بيروت، شرح شاهين عطيّة (د.ت).

٢٣- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: سيد حنفيّ، وحسن كامل الصيرفيّ، المكتبة العربيّة، القاهرة، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

٢٤- ديوان صفيّ الدين الحلّي، دار صار، بيروت، (د.ت).

٢٥- في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطّرابلسي، حوليّات الجامعة التّونسيّة، ع ٣٢، تونس، ١٩٩١م.

٢٦- كتاب الصّناعتين، أبوهلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاويّ، ومحمد الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، بيروت، ١٤١٩هـ.

٢٧- كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيديّ، (ت١٠٠هـ)، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، (د.ت).

٢٨- نضرة الإغريق في نصرة القريض، المظفّر بن الفضل العلوي، تحقيق: نهى عارف الحسين، مجمع اللغة العربية، دمشق، (د.ت).