A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI TTALIKIY "TAHNIkATIL-WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH)

BY

IBRAHIM ABUBAKAR MUSA

B.A (ARABIC) 2002. M.A (ARABIC), 2012. UNIVERSITY OF JOS

Ph.D/Arts/ P13ARA R9003

A DISSERTATION SUBMITTED TO THE POSTGRADUATE SCHOOL AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA, NIGERIA. IN PARTIAL FULFILLMENT FOR THE AWARD OF THE DOCTORATE DEGREE OF ARTS IN ARABIC.

DEPARTMENT OF ARABIC,

AHMADU BELLO UNIVERSITY,

ZARIA, NIGERIA

(2018) م**2018**

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI- TTALIKIY "TAHNIKATIL-WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH)

BY

IBRAHIM ABUBAKAR MUSA

DEPARTMENT OF ARABIC,

FACULTY OF ARTS,

AHMADU BELLO UNIVERSITY,

ZARIA, NIGERIA

(2018) م**2018**

DECLARATION

I declare that this dissertation entitled: "A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY"(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI-TTALIKIY "TAHNI,ATIL-WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), has been preformed by me in the department of Arabic, under the supervision of Dr. Yahuza Sulaiman Imam, Professor Adam Said Khalid, and Professor Bashir Hassan Abubakar.

The information derived from the literature has been duly acknowledged in the text and a list of references provided is also by me. No part of this dissertation was previously presented for another degree, diploma or NCE at any University or tertiary institutions.

Ibrahim Abubakar Musa	Signature	Date

CERTIFICATION

This dissertation entitled **الانـحراف اللُغوي فى ديـون"تـهـنـئـة الوُرَّاد فى مدح خير العـباد" لـعـبـد القادر التـالكي:**

دراسـة أُسـلوبـيـة

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDULKADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

إعداد:

إبـراهـيـم أبـوبكر مـوسـى

B.A (UNIJOS, 2002), M.A (UNIJOS, 2012).
Ph.D/ Arts/ P13ARAR9003

قسم اللغة العربية، جامعة أحمد بلُّو، زاريا – نيجيريا

2018م (2018)

DEDICATION

"A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY" (ALLINHIRAFUL–LUGAWI FI DIYWANI– TTALIKIY "TAHNI,ATIL– WURRADI FI MADHI KHAIRIL– IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), by Ibrahim Abubakar Musa, P13ARA A9003 meets the requirements / regulations governing the award of Ph.D Arabic of Ahmadu Bello University, Zaria, and is approved for its contribution to knowledge and literary presentation

……. ……

Dr. Yahuza Sulaiman Imam Date
Supervisor I

……. ……..

Professor Adam Said Khalid Date
Supervisor II

……. ……

Professor Bashir Hassan Abubakr Date
Supervisor III

…… …….

Prof. Iliyasu Abbas Date
Head of Department

…… ……

Prof. A. Z. Sadiq Date
Dean School of Postgraduate Studies

ABSTRACT

This research entitled: "A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY" (ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI- TTALIKIY "TAHNI,ATIL- WURRADI FI MADHI KHAIRIL-IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), is a study of deviation that aims at looking into the phenomenon of deviation in the poetry of Ash – Shaikh Abdul – kadir Muhammad Attaliki from stylistic point of view. It includes four chapters, introduction followed by three other chapters and an conclusion. In the introduction the researcher shows the importance of the subject, the reasons of th study,the topic and limitation of the study. The second chapter highlights on the life of Ash-shaikh Abdul-Kadir Attaliki, such as his birth, growing, studentship, scholarship, some students he taught and a quite number of his famous publications/manuscripts, especially his anthology " TAHNI'ATUL – WURRAD FI- MADHI KHAIRIL – IBADI". The third chapter discusses the term "Deviation" from a theoretical point of view, which includes the concept of "Deviation" its types and the terms being designated to, in old and modern analysis which includes the function of deviation, the sorts and fashions of deviation, while the fourth chapter of the study analyses deviation from a practical aspect in the anthology by studying syntactic deviations such as, deviation in the structure of nouns and verbs, deviation in verb predication. Structured deviation, such as deviation of deletion and its types, turning deviation and its divisions, forwardness and backwardness deviations are also discussed in the chapter. It also deals with semantic deviation in the anthology, which contains figurative deviation, metaphorical deviation and metonymic deviation. Finally, the study ends with a conclusion which includes the results of the entire study that summarizes its findings and gives some recommendations followed by a list of sources and references it referred to.

الانـحراف اللُّغوي فى ديـون"تـهـنـئـة الوُرَّاد فى مدح خير العـبـاد" لـعـبـد القادر التـالكي:

دراسـة أسـلوبـيـة

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDULKADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

إعداد:

إبـراهـيـم أبـوبكر مـوسـى

B.A (UNIJOS, 2002), M.A (UNIJOS, 2012).
Ph.D/ Arts/ P13ARAR9003

قسم اللغة العربية، جامعة أحمد بلُّو، زاريا– نيجيريا

2018م (2018)

الانـحراف اللُغوي فى ديـون"تـهـنـئـة الوُرَّاد فى مدح خير العـبـاد" لـعـبـد القادر التـالكي: دراسـة أُسـلوبـيـة

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDULKADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

إعداد:

إبـراهـيـم أبـوبكر مـوسـى

بحث مقـدَّم

إلـى

مدرسـة الدراسـات العليـا

جـامـعـة أحـمـد بلُّو، زاريـا – نـيـجيريـا

ضـمن متـطلبات الحـصول على درجة الدكـتوراه فى اللغة العربية،

قسـم اللـغة العربيـة، جـامـعة أحـمـد بلُّو، زاريـا – نـيـجيريـا.

2018م (2018)

توقيع الممتحنين

الدكتور يهوذا سليمان إمام _____

التاريخ

الأستاذ الدكتور سعيد آدم خالد _____

التاريخ

الأستاذ الدكتور بشير حسن أبوبكر _____

التاريخ

الأستاذ الدكتور إلياس عبَّاس _____

رئيس القسم التاريخ

الأستاذ الدكتور| أ.ز. صديق

عميد كلية الدراسات العليا

التاريخ

الإقرار

يُقِرُّ الباحث بأنّ هذ الرسالة بعنوان: "الانحراف اللغوى فى ديوان تهنئة الوُرّاد فى مدح خير العباد لعبد القادر التالكي: دراسة أسلوبية"، هو كاتبها ومقدِّمها إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أحمد بِلُّو زاريا، تحت إشراف الدكتور يهوذا سليمان إمام، والأستاذ الدكتور آدم سعيد خالد، و الأستاذ الدكتور بشير حسن أبوبكر. كما يقرُّ بأنّ كل النصوص والبيانات والشروح التى نقلها من غيره قد أحال القارئَ إلى مراجعها، ويؤكِّد الباحث–كذلك– أنّه لم يقدِّم ولا غيرُه قدّم أىَّ جزء من رسالته هذه إلى أىِّ معهد أو كلّية أو جامعة للحصول على أيّة شهادة أو درجة علمية.

إبراهيم أبوبكر موسى

التوقيع.....

التاريخ.....

الإهداء

يُهدي الباحث ثواب هذا البحث إلى والديه هاجرة وجبريل اللذيْن حالت المنيةُ دون أن يريا غرسهما قد أثمر- تغمَّدهما الله بواسع رحمته وأدخلهما فسيح جنَّته-، وإلى من لهم فى القلب مكانة، وفى النفس منزلة؛ إخوته وأخواته وزوجتيْه أرشدهم الله إلى جميع خيراته، وإلى مَن نوّرَا ذهنَه بنور القرآن، ورسّما إليه طريق السعادة والنجاح فى حياته العملية والعلمية خاله الشيخ الإمام أحمد بَفَّاتِي ومَا لَمْ أبوبكر شِنْدُو، أسبغ اللهُ عليهما نعمَه ظاهرة وباطنة.

إبراهيم أبوبكر موسى

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العرش العظيم، والصلاة والسلام على مَن لَعَلى خُلُق عظيم، وعلى آله وصحابته البررة الكرام.

بعد ما استوى هذا البحث على سوقه، يشعر الباحث ويوقن أن الواجب يفرض عليه أن يعترف لكل ذى فضل بفضله، ويرَى أوَّل مَن يوجِّه إليهم بشكره وامتنانه وتقديره بعد الله– سبحانه وتعالى — هم مشرفوه، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور يهوذا سليمان إمام، والأستاذ الدكتور آدم سعيد خالد، والأستاذ الدكتور بشير حسن أبوبكر، الذين تفضَّلوا بالإشراف على هذا السعى النبيل حتى تكلَّل بالنجاح، وأَمَدُّوا الباحث بملحوظاتهم القيِّمة، ولم يبخلوا طرفة عين فى إسداء نُصحهم وإرشاداتهم إليه، وإنه إذ لا يقدر لسانُه أن يعوّضهم بشكره مجهوداتهم الجبّارة، يسأل الله أن يُجزل لهم المثوبة، وأن يُبْلغهم أعلى الدراجات آجلا وعاجلا.

كما يقدِّم الباحث شكره الجزيل وتقديره الكامل إلى جميع أعضاء لجنة المناقشة، وعلى رأسهم رئيس قسم اللغة العربية الأستاذ الدكتور إلياس عبَّاس والدكتور سعيد يونس عمر، والأستاذ الدكتور محمد أول عمر، والدكتور نوح تاج الدين، وجميع أعضاء هيئة التدريس بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أحمد بلُّو زاريا، والذين تعلَّم الباحث على أيديهم، أمثال: الأستاذ الدكتور غرب طن– ظُوهُو زاريا، والأستاذ الدكتور مسعود بولا أدينيبي راجي، والدكتور أحمد جعفر عبد الملك، والدكتور أبوبكر كبير، والدكتورة بنت طاهر، والسيد إبراهيم خليل وغيرهم مما لا يسع الوقت لذكر أسمائهم بالتفصيل، وكلٌّ منهم قدّم للباحث ما استفاد منه من نصح وإرشادات قيمة، فجزاهم الله الجزاء الأوفى، وأبقاهم وأدامهم منهلا يُستقى منه، وينبوعا يُشفى به، ومِثالا خيرا للسخاء والعطاء والبذل لأجل العلم وطلبته.

ويعبر الباحث كذلك خالص شكره لوالديه اللذين قاما بتربيته ورعايته منذ نعومة أظافره إلى أن بلغ معهما السعى، ربّ ارحمهما كما ربّياه صغيرا.

ويصرّح الباحث معترفا بعميق جزيل شكره واحترامه وتقديره إلى أخيه الشقيق الأكبر الحاج يحيى إبراهم الذى لم يزل للباحث عونا فى حياته العملية والعلمية، فقد بذل كل ما فى وسعه فى مسيرة الباحث العلمية. اللهم اجعلْه من ورثة جنّة النعيم. ولا يفوت الباحث أن يعبّر غاية شكره إلى من ألقيا إليه النقطة الأولى من العلم والمعرفة منذ طفولته إلى سنوات رشده، وعلى رأسهم مَا لَمْ أحمد بَقَّاتِي، ومَا لَمْ أبوبكر شِنْدُو ومَا لَمْ أيُّوب ومَا لَمْ موسى عبد الله الذى كان سبب الْتحاق الباحث بالمدرستَى الابتدائية الإسلامية والثانوية. اللهم اجزهم خير جزاء.

يوجه الباحث–أيضا– خالص الشكر والتقدير إلى علمائه ومشايخه الذين تعلم على أيديهم علوم الشريعة واللغة العربية خلال فترات دراسته الثانوية، أمثال: الشيخ إسماعيل إدريس، والشيخ آدم إبراهيم، والشيخ مَا لَمْ اَلزُّبَير، والشيخ عثمان محمد، والشيخ سعيد حسن، والدكتور الحسن سعيد، والأستاذ أحمد السوداني ومَا لَمْ حسن إدريس، والدكتور محمد مرضي السوداني وغيرهم. فقد شرب الباحث من ينابيع علومهم وثقافاتهم الغزيرة، تغمَّدهم الله بواسع رحمته وأدخلهم فسيح جنَّته مع الأبرار. آمين.

ولا يفوت الباحثَ أن يذكر معترفا بما قدَّم إليه أعضاء هيئة التدريس لشعبة اللغة العربية والدراسات الإسلامية، قسم الدين والفلسفة، جامعة جوس، من العلم والمعرفة، ومن الإرشادات والنصح القيمة أثناء إقامته التعلُّمية فى مستوى الليسانس والماجستير، ويتقدّمهم الأستاذ الدكتور مصلح تَايُو يحيى، والدكتور محمد والدكتور الشيخ خالد علي أبوبكر، والدكتور محمد عبد الله إمام، والدكتور الشيخ صالح أُوكِينْوا، وغيرهم. جزى الله الجميعَ الجزاء الأوفى، ورفعهم أعلى الدرجات، دنيا وأخرا.

ولا ينسى الباحث أن يصرح بخالص شكره وتقديره إلى الأخ الدكتور يوسف عبد الله يوسف الذى أمد الباحث بكثير من المصادر والمراجع المتعلقة بالشيخ الشاعر عبد القادر التالكي، كما استفاد بتوجيهاته القيمة وإرشاداته السديدة، فجزاه الله خيرا.

ويُعبِّر الباحث كذلك غاية شكره وتقديره إلى أسرته الذين كثيرا ما أزعجتهم غربتي وابتعادي عنهم من أجل التعلُّم، وتعرَّضوا فى ذلك بقلة المرافق الحيوية لأيام، فصبروا وصابروا أملا فى أن تعقبها أيام سعيدة، فجزاهم الله على ما صبروا عليه خيرا، و يسأل اللهَ العلِيَّ القدير أن يبدَّل لهم من بعد خوفهم أمنا.

إبراهيم أبوبكر موسى

محتويات البحث

الموضوع الصفحة

صفحة

الغلاف .....

صفحة عنوان

البحث .....أ

توقيع

الممتحنين .....ب

الإقرار

.....ج

الإهداء

.....د

الشكر والتقدير

.....هـ

الفصل الأول: المقدمة

.....1..

دوافع اختياره

.....1..

أهداف البحث

.....2..

أهميته

.....

2

حدود البحث

.....3 إشكالية

البحث .....3..

منهج

البحث .....4..

مراجعة الدراسات السابقة 4

الفصل الثانى: حياة الشيخ عبد القادر التالكي 18

المبحث الأول: نسبه- ولادته- نشأته 18

وفاته 19

عوامل تكوينه الثقافية 20

المبحث الثانى: ثقافاته وإنتاجاته الفكرية 23

العلوم الفقهية 28

العلوم التاريخية 30

العلوم الصوفية 34

العلوم الأدبية 38

المبحث الثالث: التعريف بديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد"..... 43

الوصف العام
للديوان 43
موضوعات قصائد ديوان 43
منهج الشاعر
فيه 45
أسلوبه فى
الديوان 46
أبرز سمات قصائد الديوان 47
الأفكار الرئيسة لقصائد الديوان 48
الفصل الثالث: الانحراف اللغوي فى الإطار النظري 49
المبحث الأول: مفهوم الانحراف اللغوى 49
أنواع الانحراف اللغوي 56
مصطلحات تُرادِف " الانحراف" معنى 59
المبحث الثاني: الانحراف فى التراث الأدبي القديم 63
المبحث الثالث: وظيفة الانحراف 72
وسائل الانحراف وأنماطه 77
أ- النمط الصوتي- الصرفي والعروضي 77

ب- النمط التركيبي

81.....

د- النمط الدلالي

82.....

الفصل الرابع: الانحراف اللغوي فى ديوان التالكي.....85

المبحث الأول: الانحراف الصوتي- الصرفي 85

أ- الانحراف الصرفي 85

مفهوم

الصرف 85

ب- الانحراف العروضي 116

مفهوم

العروض 116

المقاطع العروضية (الوحدات العروضية) 118

الوزن وعلاقته بالمعنى 119

مقوّمات القصيدة

العربية 121

ظواهر الانحراف العروضي فى ديوان التالكي.....125

المبحث الثاني: الانحراف التركيبي 153

أ- الحذف

..... 155

حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية 157

حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية 164

حذف

الحروف 167

ب- تغيير الحركة الإعرابية (الانحراف النحوي) 174

ج- الالتفات ومفهومه

..... 176

صُوَر الالتفات

..... 177

فائدة أسلوبية للالتفات

..... 178

د- التقديم والتأخير

..... 189

تقديم المفعول به على الفاعل 191

تقديم المفعول به والجار والمجرور والظرف والمضاف إليه على الفاعل 193

تقديم الجار والمجرور على الفعل 193

تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل 195

تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت 197

تأخير الضمير وانفصاله عن الاسم المذكور قبله.....197

الإضمار بدون الذكر

.....199

المبحث الثالث: الانحراف الدلالي 201

مفهوم الدلالة

.....201

الانحراف المجازي والاستعاري 204

أولا: الانحراف المجازي ومفهوم المجاز 204

ثانيا: الانحراف الاستعاري ومفهوم الاستعارة 205

المدخل لدراسة الانحرفات المجازية والاستعارية فى ديوان التالكي.....208

انحرافات مجازية واستعارية فى الديوان 209

ثالثا: الانحراف الكنائي

226.....

مفهوم الكناية

226.....

انحرافات كنائية فى الديوان 228

الخاتمة

236.....

ملخص البحث

237.....

نتائج البحث

239.....

توصيات البحث ومقترحاته 242

المصادر

والمراجع 243

ABSTRACT

.....257

الفصل الأول: مقدمة البحث

لم يزل تراث الأدب العربى يشهد اهتمام الدارسين والباحثين عبر العصور المتعاقبة فى غرب أفريقيا عامة، وفى شمال نيجيريا خاصة، لما له من الأهمية فى تاريخ هذا الجزء الكبير من العالم الإسلامى، فضلا عما لهذا الأدب من التراث العلمي والثقافي والأدبي.

وما فتئ الباحثون والدارسون فى الكليات والمعاهد والجامعات بنيجيريا وغيرها من الدول الأفريقية، يقومون ببحوث قيمة لاستخراج ما فى ذلك التراث من الثروة اللغوية والعلمية

والأدبية والدينية. لذا، كان من أمل الباحث فى هذا الفصل ذكر الدوافع التى أدت إلى اختياره عنوان البحث، وبيان أهداف البحث وأهميته وحدوده وإشكاليته، ثم ذكر منهج البحث، ومراجعة الدراسات السابقة فيه.

دوافع اختيار موضوع البحث

أما الدوافع والأسباب التى أدّتْ إلى اختيار الباحث موضوع الرسالة، فتنحصر فى النقاط الآتية:

١ – رغبته وحرصه الشديد فى دراسة الأدب العربى عامة، والأدب العربى النيجيرى خاصة.

2– قناعته بصدق إحساس الشاعر وهو يبرز ما يحسه ويعانيه تجاه حبيبه، وإعجاب الباحث بعبقريته الشعرية، ورغبته فى الإسهام بدراسة موضوعية للديوان.

أهداف البحث

مما لا شك فيه أن لكل مسيرة يقوم بها باحث غاية وه دفا من أجلها يشرع فى البحث. لذا، أهداف هذا البحث ا لمقتضع ترتكز على:

– إبراز شخصية أدبية غير معروفة حق المعرفة لدَى كثير من طلبة العربية من جهة ، ولدَى الد ارسين والباحثين فى تراث الأدب العربى النيجيري والأفريقي من جهة أخرى.

– دراسة –الديوان دراسة أسلوبية لمحاولة كشف الانحرافات اللغو ية فيه وتحليلها لإبراز ما فيه من خصائص ومميزات الشاعر الأسلوبية وأبعاده ومكوناته الإنسانية والفنية والجمالية.

– الوصول إلى المعلومات والحقائق التى لم يتم التوصل إليها بعد مما يمتّ بشعر الشيخ التالكي بصلة فى الديوان، إضافة إلى تزويد مكتبات الكليات والمعاهد والجامعات النيجبرية بنتاج من إنتاجات الشيخ عبدالقادر التَّالِكِيِّ، لتعميم الفائدة.

أهمية البحث–

من أهمية هذا البحث:

– دراسة النصوص الأدبية من ظواهر لغوية وأسلوبية منهج من ا لم ناهج الحديثة الذى يساهم على تحليل النص بطريقة علمية وموضوعية، والتى تضع الدراسة فى مكانها اللائق، خصوصا فى النصوص الأدبية.

– يرى الباحث أهمية إضافة هذه الدراسة فى ديوان " تهنئة الوُرّد فى مدح خير العباد،– صلى الله عليه وسلم–لإلى هذا الديوان.

– تعد هذه الدراسة مما تساهم لبعث تراث الشعر العربي النيجيري، كما تساهم فى ضبط تاريخ الأدب العربي.

حدود البحث

تبلغ عدد إنتاجات الشيخ التالكي العلمية والأدبية نحو ثمان وعشرين مؤلَّفا فى مجالات مختلفة من الحياة، ولكن يتقيَّد حدود هذا البحث المتواضع على إنتاج واحد من تلك الإنتاجات، هو ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد". وحدّ موضوع البحث" الانحراف اللغوى" من ذلك الديوان فى المديح النبوى للشيخ عبد القادر التالكى الشاعر. أما من حيث الحد الزمني للموضوع، فهو دراسة شخصية الشيخ التالكي؛ من نَسَبِه وولادته ونشأته وحياته، فتعلمه ثم إنتاجاته الفكرية، وإسهاماته الاجتماعية. وأما من حيث الحد المكانى، فديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" اللشاعر عبد القادر.

إشكالية البحث

تتمثل إشكالية هذا البحث فى طرح بعض الأسئلة الأتية:

- ما هو ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد؟ ومن مؤلفه؟

- ما هو منهج المؤلف وأسلوبه فى الديوان؟

- ما هى الأفكار الرئيسة لقصائد الديوان؟

ماخصائص الشاعر الأسلوبية واللغوية فى الديوان؟

- ما مدى إبداع الشاعر الفني المتمثل فى أسلوبه؟

هذا من التساؤلات المطروحة من مشكلات هذا البحث، وقد تتمخض كل مشكلة عن مشاكل أخرى فرعية، سيقوم الباحث – بقدر الإمكان- بتحليل هذه المشكلات المطروحة على طاولة بحثه.

منهج البحث

كى يتمكن الباحث من الوصول إلى الحقائق والصفات الكلية، رأى أن يتبع هذه المناهج "المنهج الوصفي" و"التحليلي" و"الإحصائي"، ليقوم بوصف ظاهرة من الظواهر فى نصوص الديوان و تحليلها أ و تفسيرها وبيان قِيَمها وأسرارها اللغوية والجمالية والفنية، ومحاولة كشف ما فيها من معان وأفكار وشعور وانفعالات وأغراض خصوصا عندما يقف الباحث على دراسة الانحرافات الدلالية المتمثلة فى المجاز والاستعارة والكناية، مما يعطيه فرصة استنتاج الأحكام الكلية من الأحكام الجزئية

مراجعة الدراسات السابقة

قسم الباحث الدراسات السابقة إلى قسمين على النحو التالي:

أ- بحوث أكاديمية عن الشاعر وإنتاجاته.

ب- وبحوث أكاديمية فى الأسلوبية.

الشيخ عبد القادر التَّالِلِيِّ شخصية علمية وأدبية هامة، عاش فى القرن العشرين الميلادي، ما بين السنة ١٣٣٣-١٤١٥هـ/١٩١٥-١٩٩٥م. ولكن بالرغم من حركة البحوث العلمية والأدبية الأكاديمية هذه السنوات، لم تصل أيادى كثير من الباحثين إلى تراثه ولم تزل إنتاجاته الفكرية شبحا فى صعيد "غَشُوَ "، بولاية " يُوبِي" حاليا .كما لم يصل أغلبها ساحات عدد كثير من كليات وجامعات نيجيريا إلا فى الآونة الأخيرة حيث بدأت تتسرب إليها تدريجيا .

بدأت البحوث الأدبية على المستوى الجامع ي عن الشيخ التالكي وإنتاجاته الفكرية لأول مرة فى عام ١٩٨٧م. بجامعة ميدغري، فعام١٩٩٠م. بجامعة بَايَرُو،كانو. ثم عام ١٩٩٣م. بجامعة بَايَرُو أيضا، وفى سنة ١٩٩٨م. بجامعة ميدغري، فعام ٢٠٠٨م. بها أيضا. ثم عام ٢٠١٠م. بجامعة جوس. ثم عام 2012م،بجامعة جوس. فعام ٢٠١٤م. بجامعة صكتو. وعام 2015م، بجامعة ميدغري. وعام 2015م، بجامعة بخت الرضا، بسُودان. وأخيرا فى عام2016م، بجامعة أحمد بلُّو، زاريا. على الترتيب.

وفيما يأتى تفاصيل هذه البحوث العلمية والأدبية التى قُدّمتْ عن الشيخ عبد القادر التالكىّ وإنتاجاته الفكرية إلى بعض الجامعات، أو نشرت فى بعض المجلاَّت الأكاديمية وكان لها ارتباط بجانب أو بآخر بموضوع رسالة هذا البحث المتواضع:

- عيسى، محمد الأول كتب بحثا بعنوان: " **التالكيّ وإنتاجاته الشعرية** " وقدّمه إلى قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة ميدغرى، سنة ١٩٨٧م. تكملة لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية.

تحدث الباحث عن حياة الشيخ التالكيّ من حيث نسبه و ولادته ونشأته وتعلّمه،وما إلى ذلك . ثم عرض نماذجَ من إنتاجاته الفكر ية من شعر ونثر وتصوّف وعلم ال لغة، دون دراسة لغوية أسلوبية عن

نصوص شعره، أو الحديث فى شيء عن الانحراف اللغوى فى ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد "، ولكن لبحثه صلة غير مباشرة بهذا الموضوع من حيث حياة الشخصية التى تناولها بحثُه بالحديث؛ هو الشيخ عبد القادر بن محمد بلو التالكي وإنتاجاته الفكرية.

– أحمد، عثمان الفلّاتِي، كتب بحثا بعنوان: " **الشيخ عبد القادر التالكي: حياتُه وشعرُه** " ، وقدَّمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو، كانو، سنة ١٩٩٠م. سعيا للحصول على شهادة الليسانس فى اللغة العربية أيضا.

تناولت تلك الدراسة حياة الشاعر عبد القادر التالكي كذلك، وحياة أهل غَشُوا الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، وعرضا سريعا من إنتاجاته الشعرية والنثرية مع شرح أدبى مُجمَل لبعض نصوصه الشعرية، منها بعض نصوص شعرية من ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " للشيخ عبد القادر التالكي. وكان لمضوع بحثه هذا ارتباط بموضوع " الانحراف اللغوى فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد للشيخ عبد االقادر التالكي أيضا، إذ تكلَّم الباحث عن حياة الشاعر ولادةً ونسبًا ونشأةً وتعلُّمًا مع عرض نموذج من أشعاره حتى فى ديوان :" تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، لكن لم يتناول فى البحث أىَّ دراسة أسلوبية أو لغوية فى جميع ما تحدث عنه.

– أبوبكر ، محمد مَ ىْ، كتب رسالة بعنوان : " **ديوان تهنئة الوراد فى مدح خير العباد للشيخ عبد القادر التالكيّ: مسح عام ودراسة** ". فقدَّمها إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايَرُو، كانُو. سنة ١٩٩٣م. للحصول على درجة الماجستير فى اللغة العربية.

عالجتْ رسالته بعض نصوص الديوان وقامتْ بالتقويم الفني له، من حيث الألفاظ والموسيقى الشعرية فيه، كما تناولت الرسالة حياة الشيخ التالكي بالدراسة؛ كولادته ونشأته وحياته العلمية و نبوغه، وما إلى ذلك من إسهاماته العلمية. هذا، وإن كانت رسالتُه عن نفس إنتاج الشخصية الذى يرغب الباحث

الدراسة فيه وهو ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، وناقشت حياة التالكي الشاعر ولادةً ونشاةً وتعلُّمًا وتعليمًا، إلا أنها لم تتطرق فى شيء من الدراسة اللغوية الأسلوبية.

- تكر إسماعيل، كتب بحثا بعنوان: **" الشكوى فى شعر عبد القادر التالكي"**، تكملةً لمتطلبات نيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية، وقدَّمه إلى قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة مَيْدُغُرِى ، سنة ١٩٩٨م.

ناقش الباحث فى دراسته " الشكوى " كغرض من أغراض الشعر لدَى الشيخ التالكيّ، ول يستْ دراسته فى ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد " عن الانحراف اللغوي فى الديوان، مع أنه تحدث عن حياة الشيخ عبد القادر مؤلِّف ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد ".

- عثمان غمبو، وعنوان بحثه: **" شعر الرثاء عند الشيخ عبد القادر التالكيّ: دراسة تحليلية لقصيدة " تعزية الإخوان "**، لنيل درجة الليسانس فى اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، قسم اللغة العربية، بجامعة ميدغرى، سنة ٢٠٠٨م.

عالج هذا الباحث فى دراسته موضوع " الرثاء عند التالكيّ " فى القصيدة التى رثَّى فيها التالكيُّ الشيخَ إبرهيم إِنْيَاسَ الْكَوْلَخِيَّ، و القضايا الجمالية والفنية فيها، ولم يك بحثه فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " فى شيء فضلا من أن يكون فى مجالات الدراسات الأسلوبية.

- إبراهيم خليل، كتب بحثا بعنوان: **" الشيخ عبد القادر ومساهمتُه فى علم اللغة: دراسة نموذجية لكتاب " النهر الطافح للبيب الرابح "**، وقدَّمه إلى قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة ميدغرى، سنة ٢٠٠٨م. للحصول على درجة الليسانس فى اللغة العربية.

تعرض الباحث أثناء دراسته حياة التالكيّ بدايةً ونهايةً، ثم قام بدراسة نموذجية لكتاب " النهر الطافح للبيب الرابح " فى اللغة وأصولها بعد عرضه أسماء إنتاجات الشيخ التالكيّ الشعرية والنثرية فى الأدب

واللغة والفقه والتصوُّف. وكما يُرى أن بحثَه مُنْعَزِلٌ عن " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، غير أنه تحدث عن مؤلِّفه بشيء من البساطة.

– أحمد، عثمان الفُلّاتِى، كتب رسالة الماجستير عن الشيخ عبد القادر التالكي، عنوانها: " **الشيخ عبد القادر التالكيّ وإنتا جاتُه الأدبية** "، قدَّمها إلى قسم الدراسات الدينية، شعبة اللغة العربية ، بجامعة جُوسْ، بولاية بِلاتُو، عام ٢٠١٠م، لنيل درجة الماجستير فى اللغة العربية.

تناولتْ دراسته حياةَ الشيخ التالِك ي – للمرة الثانية – وتحدث عن حي اة الشاعر من الولادة إلى الرجولة، وحياته التعلّمية والتعليمية ، وإنتاجاته الفكرية، وعرضٌ بسيطٌ لبعض نصو صه الشعرية وتحليلها تحليلا أدبيا موجزا، ولم تتناول رسالته من ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " شيئا إلا على سبيل التمثيل لإنتاجاته الفكرية، فضلا من أن تتناوله بالدراسة اللغوية الأسلوبية.

– محمد، ثاني علي، كتب بحثا بعنوان: "**ديوان التالكي فى مدح الشيخ الصّمداني أبى العبّاس سيّدي أحمد التجاني: دراسة تحليلية** ". قدّم هذا البحث إلى شعبة اللغة العربية والدراسات الإسلامية، قسم الدين والفلسفة، كلية الآداب، جامعة جوس. سنة 2012م. لنيل درجة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها.

تناول الباحث فى رسالته نبذة تاريخية مختصرة عن حياة الشيخ عبد القادر بن محمد التالكي، من نسبه ومولده، ونشأته وحياته العلمية مشيرا إلى مؤلفاته، ثم عرض لمحة تاريخية عن بلدة غشوا. وبعد ذلك قام بدراسة أدبية تاريخية فى فن المديح النبوي واتجاهاته. فى الأدب العربي البرناوي خاصة، وصولا بها إلى النظر فى الديوان بذكر الموضوعات التى عالجها الشاعر فيه، كما تحدث الباحث أيضا عن الخصائص الفنية فى الديوان شكلا ومضمونا، وانتهى بحثه بالحديث عن الموسيقى الشعري والأوزان والقوافي فيه.

فهذا البحث وإن كان له ارتباط واتفاق ببحثي الذى فى ذلك الديوان من أنه تناول سيرة التالكي الذاتية وحياته العلمية بالحديث ولكن البحثين مختلفان فى موضوع المادة العلمية التى تناوله هو، والذى سيتناوله هذا البحث بعنوان: (الانحراف اللغوي فى ديوان" تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي: دراسة لغوية أسلوبية)، ويختلفان أيضا فى المنهج حيث أن هذه دراسة وصفية تحليلية تحاول كشف مظاهر الانحراف اللغوي والأسلوبي المتمثّلة فى الأصوات والتراكيب والدلالات فى الديوان، وتلك دراسة أدبية تاريخية وتحليلية لشرح الصور الفنية والجمالية فيه.

– يوسف ، عبد الله يوسف ، كتب رسالة الدكتوراه ع نوانها: **" ديوان التالكي فى مدح أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضىٌّ"** ، وقدَّمها إلى كلية الدراسات العليا، جامعة عثمان بن فودى، صكتو، سنة ٢٠١٤م، لنيل درجة الدكتوراه فى اللغة العربية.

أَلْقتْ رسالةُ بحثه أضواءً فى مسائل عروضية وتحقيق لِـ" ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التِّجَّاني"، كما ناقشتْ حياةَ التالكي بالدراسة التاريخية . ثم شرعتْ بدراسة تطبيقية عروضية فى الديوان؛ من أوزان البحور الشعرية فيه ، ودراسة القوافى وال لل والزحافات العروضية فيه، وشرح المفردات والمصطلحات الصوفية المستخدمة فى الديوان، وما إلى ذلك من مسائل عروضية، وقضايا القافية والتحقيق. ويلاحظ أن دراسته تلك لم تلتفتْ إلى ديوان التالكي: " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، إلا على سبيل ذكر أسماء إنتاجاته الشعرية والنثرية.

– ماهر، هارون ماهر، كتب عن التالكي بحثا بعنوان: "**جمالية الصور الشعرية فى ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجاني** " سنة 2015م. وقدّمه إلى كلية الدراسات العليا، بجامعة ميدغري، لنيل درجة الدكتوراه فى الدراسات العربية.

شرع الباحث بتناول النبذة التاريخية المختصرة عن مدينة غَشُوا جغرافيا، وحياة أهلها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، تابعه بتناول سيرة الشيخ التالكي الذاتية بالنقاش، كنسبه وولادته ونشأته وحياته العلمية والعملية؛ مشيرا إلى مذهبه وعقيدته، ومشاربه العلمية وإنتاجاته الفكرية، ثم انتقل يتحدث عن أغراض شعره بصفة عامة، منطلقا إلى ديوانه يتكلم إلى محتوياته وموضوعاته؛ من مدح النبي والمشايخ والتصوف ومدى محبة الشاعر للنبي صلى الله عليه وسلم، عع الإشارة إلى قيمة ذلك الديوان العلمية والأدبية. كما تحدث بإسهاب عن الصورة الشعرية ونشأته وتطوره، والجمال الأدبي وأسسه لى الشيخ عبد القادر التالكي، وعوامل تشكيل الصورة الشعرية ومقّوماتها لديه.

انحدر الباحث بعد كل هذه التهيئات إلى دراسة تشكيل الجمالي للصورة الشعرية، مبينا أهمية الموسيقى فى الحياة البشرية، ودور البحور الشعرية التركيبية، ودور القافية، وذكَر أنواع القافية، فالموسيقى التعبيرية ودورها. وتناول الباحث أيضا قضية التكرار وأساليبه، فالطباق وأنواعه، والجناس وأنواعه، ثم انتهت دراسته بالخاتمة وما يتعلق بها.

وبما أن بحث الأخ الدكتور ماهر هارون ماهر، فى ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجاني يتفق مع هذا البحث من ناحية شخصية المؤلف وسيرته الذاتية، فإن البحثين مختلفان من حيث المادة العلمية التى يتناولها الباحثان، وكذلك يختلفان أيضا من حيث الموضوع والديوان الذى يقوم بدراسته كل واحد من الباحثين، فموضوع بحثه"جمالية الصورة الشعرية فى ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجاني"، وموضوع هذا البحث، "الانحراف اللغوي فى ديوان "تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد" للشيخ عبدالقادر التالكي: دراسة لغوية أسلوبية.

_ ثاني، أبوبكر عبد الله،كتب رسالة الدكتوراه عنوانها " **فن المديح النبوي لدى الشيخ عبد القادر محمد التالكي النيجيري (دراسة أدبية تحليلية)** لديوانه: (تهنئة الوراد فى مدح خير العباد)

وقدمها إلى عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة بخت الرضا- سودان. سنة 1436هـ/2015م، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، لنيل درجة الدكتوراه فى اللغة العربية.

تناول الباحث فى رسالته قضايا ذات الصلة بالدراسة الأدبية فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي، كما يشير إلى ذلك عنوان الرسالة. بدأ الباحث فيها بدراسة جغرافية نيجيريا ودخول الإسلام إليها، ثم نشأة اللغة العربية وتطور أدبها فيها، ثم تناول سيرة الشيخ عبد القادر التالكي الذاتية بالدراسة، وصولا إلى نشاطاته العلمية، كما قم بدراسة تاريخية عن نشأة فن المديح النبوي فى الشعر العربي وتطوره عبر العصور الأدبية بما فيها نيجيريا، وأخيرا تعرض على الديوان بداسة أدبية تحليلية، حيث تتع بالنظر فى بعض قصائد الديوان يشرحها شرحا أدبية ويشير إلى صورها الفنية والجمالية بعد الوقوف عليها.

فهذه الدراسة فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" وإن اتفقت فى بعض الجوانب بموضوع هذا البحث كما هو الحال بالنسبة إلى تناول سيرة الشيخ عبد القادر التالكي الذاتية بالدراسة وذكر نبذة مختصرة عن حياته العلمية ونشاطاته الأدبية ودراسة بعض قصائد دوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" دراسة أدبية تحليلية، فإنها قد اختلفت بهذه الدراسة فى الديوان دراسة لغوية أسلوبية من زوايا ووجوه متعددة، منها:

أ- من حيث الموضوع: دراسة هذا البحث لغوية أسلوبية، ودراسته أدبية فى فن المديح النبوي.

ب- اخلفت عنها من حيث المنهج: دراستي وصفية تحليلية، ومنهج دراسته وصفية تحليلية استقرائية تاريخية، والذى يطلق عليه مصلطح " المنهج التكاملي".

ج- من حيث الشكل والمضمون: دراسة هذا البحث تحليل الظواهر اللغوية وأسلوبية ومحاولة كشف مظاهر الانحرافات اللغوية فى الديوان، وكانت دراسته محاولة دراسة الصور الفنية والقيم الروحية فيه.

د- تتناول دراستي مستويات التحليل الأسلوبي الثلاث؛ الصوتي: الصرفي العروضي، والتركيبي، والدلالي. ودراسته أدبية بإبراز الصور الفنية والبديعية والموسيقى العروضية المتمثلة فى القوافى والأوزان.

وعلى كل حال تختلف الدراسة الأدبية ودراسة الانحراف اللغوي فى الديوان: دراسة لغوية أسلوبية.

دراسات سابقة عن التالكيّ و تم نشرها أصبحتْ فى متناو ل يد الباحث ذات الصلة بطريقة أو بأخرى بموضوع بحثه، وهى:

- محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، كتب مقالا بعنوان: " **التالكي: حياتُه وإنتاجُه الشعرِي** " . نشرته مجلة الأقلام السنة الأولى، العدد الأول (يونيو،٢٠٠٢م)، ص٦٣- ٨٦.

تناول الكاتب فى مقالهحياةَ الشيخ التالكي وإنتاجَه الشعرى فى مختلف المناسبات والأغراض كنموذج من أشعاره، ولم يتطرق فى شيء من ديوان التالكي " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " باسم دراسة لقصيدة من قصائد الموجودة فيه.

- محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، قدَّم مقالا ثانيا بعنوان: " **التالكي وخصائص شعره** ". نشرتْه مجلة الأقلام فى نفس السنة (٢٠٠٢م)، العدد الثانى ديسمبر، ص٢٠- ٣٥ .

ناقش الباحث فى هذا المقال الخصائص الشعرية لدَى التالكي، مستشهدا ببعض نصوصٍ من شعره، ولم يمُدْ يدَه إلى ديوان التالكي هذا كدارس لنصوصه.

- محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، كتب مقالا ثالثا بعنوان: " **التالكي: أغراض شعره** " , نشرته مجلة الأقلام، السنة الثانية، العدد الأول ديسمبر (٢٠٠٣م)، ص١-١٧.

تحدث الكاتب لهذه المرة عن حياة التالك ىّ مُبَيِّنا أغراض الشعر عند التالكي، مثل: المدح والرثاء و الشكوى والعتاب، وحسن التخلص من الغزل إلى المدح، وغير ذلك من أغراض التى تشيد بالإسلام والرسول- صلى الله عليه وسلم - وخلفائه، وشيوخ الطرق الصوفية والتبرُّك بهم.

محمد، ثالث طنلاد، كتب بحثا عن التالكي، بعنوان: "دلالات المورفيمات الزائدة فى الأفعال الماضية الثلاثية فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي، سنة 2016م. وقدمه إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أحمد بلُّو، زاريا. للحصول على درجة الماجستير فى الدراسات العربية.

تناول بحث الأخ محمدثالث فى هذا الديوان دراسة صرفية عن الحروف الزائدة فى الأفعال الماضية الثلاثية، حيث ناقش سيرة الشيخ عبد القادر التالكي الذاتية، من نسبه ومولده ونشأته وحياته ووفاته،ثم وقف على حياته العلمية، فذكر إنتاجاته الفكرية، وانطلق بعد ذلك إلى بيان مفهوم المورفيم وأقسامه وأنواعه، فالأفعال الماضية الثلاثية المزيدة وأنواعها ودلالاتها. وأخيرا قام بدراسة تطبيقية ملتقطا فى الديوان الأفعال الماضية الثلاثية المزيدة فى الديوان.

ومع اتفاق ذلك البحث بموضوع هذا البحث فى بعض الجوانب كما فى مناقشة نبذة تاريخية مختصرة عن حياة الشيخ عبد القادر التالكي العلمية وإيراد مؤلفاته وغير ذلك مما يمت إلى شخصيته بالصلة، وأن دراسته فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" لكن البحثين مختلفان فى الموضوع وفى المادة العلمية التى يدرسانها، فدراسته صرفية عن مزيد الأفعال الماضية الثلاثية قحّا فى الديوان، وهذه الدراس تضع فى عين اعتبارها جوانب الانحرافات الصوتية- الصرفي والعروضي، والتركيبي، والدلالي فى نفس الديوان،فمن ذلك شتَّان ما بين البحثين وما سيقوم به الباحثان.

ملاحظات:

على الرغم من إعجاب كثير من طلبة اللغة العربية والباحثين بتراث الشيخ التالكي و موهبته الشعرية وكتاباتهم عنه و عن إنتاجاته الثقافية و الأدبية، لم يلتفتْ أحدٌ منهم إلى دراس ة خصائصه الأسلوبية فضلا من أن تتناول دراساتهم وأبحاثهم أيَّ جانب من جوانب الدراسة الأسلوبية لشعره؛ وأن تقع أيُّ دراسة أسلوبية لشعره من الزاوية النقدية مثل " الانحراف اللغوي " أو " العدول اللفظي" أو " الدلالي"، أو " التكرار اللفظي" أو " المعنوي" فى ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد " للشيخ عبد القادر التالكي.

ب- بحوث أكاديمية فى الأسلوبية:

أما بالنسبة لمن كتبوا عن موضوع " الانحراف" وما يرادفه مِن مصطلحات مثل " الانزياح" و" العدول" وغيرهما مِن مصطلحات مرادفة له فى المعنى، فمنهم:

- الكبيسى طراد، **"الانحراف فى لغة الشعر: المجاز والاستعارة"** . ناول الباحث فى مقاله الدراسة النظرية عن الانحراف فى الخطاب الشعرى محاولا كشف دور المجاز والاستعارة فى انحراف اللغة الشعرية عن اللغة المثالية عموما مستعرضا نماذج وشواهد من أشعار العرب. نشرت ذلك المقال مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، بغداد، العدد الثامن، سنة 1989م ص36-43.

يبدو أن الباحث لم يتجاوز فى نقاشه نمط الانحراف الدلالي، ولم يخض فى الحديث عن الانحراف التركيبي والصوتي(الصرفي والعروضي)، والذى لا يتفق مع المحور الرئيسى لحديث موضوع الباحث هذا، مِن تناول نمطىّ الانحراف التركيبي والصوتي الباقية.

- موسى رباعة، **" ظواهر من الانحراف الأسلوبى فى شعر مجنون ليلى"**، نشر هذا البحث فى مجلة أبحاث يرموك المجلد الثامن، العدد الثانى، سنة 1990م. ص45-71.

تناول الباحث دراسة نظرية عن الانحراف وتطبيقية فى "شعر مجنون ليلى". فألقى نظره فى انحرافات الشاعر التركيبية والصوتية والدلالية، وانحراف الشاعر النفسية تجاه حبيبته ومغامراته معها.

وهذه الدراسة وإن كانت عن "الانحراف" نظرية وتطبيقة، فلم تك فى ديوان التالكي " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" وإنما هى فى شعر شاعر مغامر فى الشوق مع محبوبة خيالية أو حيقيقة، ودرسة مظاهر الانحراف فى "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكى الشاعر فى المديح النبوى، فشتَّان بين الشاعِرِيْن وموضوعات شعرهما.

– بسام قطوس، **مظاهر من الانحراف الأسلوبى فى مجموعية عبد الله البردونى "وجوه دخانية فى مريا الليل"**، (رواية). وكانت دراسته نظرية وتطبيقية فى مجموعية عبد الله البردونى مهتما بالجوانب اللفظية والدلالية، ودراسة نفسية الكاتب وشعره ووجهة نظره بالكون وعالَمه. نُشر هذا البحث سنة 1992م، فى مجلة دراسات، الجامعة الأردنية مجلد 19، عدد 1، ص 199-219.

– سامح الرواشيدة، قصيدة **"إسماعيل الأدونس صور من الانزياح التركيبي وجماليته"** . ناول الباحث فى بحثه هذا نمطا واحدا- فقط- من أنماط الإنزياح الثلاثة الرئيسية هو " الانزياح التركيبي" ولم يلتفتْ إلى شئ من "الانزياح الصوتِي والدلالِي" اللذان سيدور عليهما حديث هذا البحث. نُشر ذلك البحث فى مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 30، عدد 3، سنة 2003م . ص377 – 485.

– أحمد، محمد ويس، " **الانزياح فى منظور الدراسات الأسلوبية**". تناولت هذه الدراسة قضية الانزياح وموقفه فى منظور الدراسة الأسلوبية المعاصر، فهى إذَنْ دراسة نظرية خالصة من الدراسة تطبيقية فى أىِّ نص. نشرتْ هذا البحث مؤسسةُ اليمامة الصحيفة، الرياض، سنة 2003م.

– عبد الله، على الهتارى، رسالة عنوانها: **العدول النحوى السياقى فى القرآن الكريم** . ناول الباحث فى رسالته هذه الانحراف التركيبى (النحوى) دون النظر فى الانحراف الصوتى والدلالى.
قُدِّمتْ تلك الرسالة للدكتوراه إلى كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن. سنة 2004م.

– صالح، على سليم الشتَيْوِى، **" ظاهرة الانزياح الأسلوبى فى شعر خالد بن يزيد الكاتب"** . ناقش الباحث فى ورقته – بعد دراسة نظرية مختصرة عن الانحراف – دراسة تطبيقية فى قصيدة غزلية لأشعار

خالد بن يزيد الكاتب قضيةَ المجاز والاستعارة، حيث تناول بحثه أربعة محاور رئيسية هى: مخاطبة القلب والعين، ومخاطبة المعنويات "الزمن والشوق"، ومخاطبة الحيوان، ثم مخاطبة الكواكب " القمر".

يظهر أن الباحث اقتصر بالحديث فى ورقته عن نمط "الانحراف الدلالى" فحسب، ولم يخضْ فى نمطَيِ الانحراف الصوتى والتركيبى بالحديث فى شئ.

نُشِر ذلكم البحث فى مجلة جامعة دمشق – المجلد 21 – العدد 3-4، سنة 2005م. قسم اللغة العربية- كلية العلوم والأداب – الجامعة الهاشمية.

– أحمد، غالب النورى الخرشة، رسالة الدكتوراه عنوانها : **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى** . تناولت هذه الرسالة فى هذا البحث المستويات الثلاثة – بعد الدراسة النظرية عن الانزياح، هى المستوى الدلالى؛ المجاز والاستعارة والكناية. والمستوى التركيبى؛ الالتفات، والتقديم والتأخير. ثم المستوى الصوتي (الصرفي). فلم يتطرق بالحديث فى شئ من الانحراف العروضي خلافا لما سيكون من حديث رسالة الباحث هذه من تناول مظاهر الانحراف العروضي فى ديوان التالكي "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد". قدَّم أحمد غالب رسالة بحثه تلك إلى عمادة الدرسات العليا، للخصول على درجة الدكتوراه فى النقد والبلاغة. قسم للغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة – الكرك – الأردن. سنة 2008م.

– د/ أدم، سعيد خالد، **"قِيَم العدول اللفظى فى تلاؤم النص القرآنى الدلالي والجمالي"** . تحدّث الدكتور فى هذا البحث عن أنماط العدول "العدول التركيبى" مثل الالتفات والإيجاز والانطباق والإعراب وغيرها، وغض مِن بصره عن "العدول العروضي الصوتي" لأن محور حديثه فى العدول النص القرآنى الذى ليس بشعر، ومحور حديث هذه الرسالة أشعار الشيخ عبد القادر التالكي من ديوانه "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد، صلى الله عليه وسلم". وبما أن موضوع مقالته تلك يتفق وموضوع هذه الرسالة من بعض جوانب كالانحراف التركيبى؛ مثل الالتفات، والتقديم والتأخير. والانحراف الصوتى الصرفى؛ مثل الانحراف اللفظي الاشتقاقِي وغير الاشتقاقي. ثم الانحراف الدلالي؛ مثل الاستعارة والمجاز، وغيرها إلا أنه اختلف معه فى كثير من النواحى النظرية والتطبيقة. فكانت دراسته التطبيقية فى نصوص قرآنية، ودراسة الباحث هذه تكون فى نصوص شعرية، فشتان بين كلام الخالق المعجز نثرا وبين كلام البشر العاجز شعرا.

قدم الأستاذ الدكتور ورقته هذه فى ندوة بقسم اللغات النيجيرية والإفريقية، كلية الآداب، جامعة أحمد بلو زاريا. سنة 2010م. ثم نَشرتْه مجلة دراسات عربية، العدد الخامس أكتوبر سنة 2010م. والتى تصدر عن قسم اللغة العربية – جامعة بايرو –كانو – نيجيريا.

– معاذ، محمد رابع، رسالة الدكتوراه عنوانها: **ظاهر العدول اللفظى فى الصيغ الصرفية فى القرآن الكريم "دراسة دلالية"** . تناول الباحث فى رسالته هذه- بعد الوقوف فى تعريف مصطلح "العدول ووظيفته فى الدراسات القرآنية- قضايا العدول التركيبى كالالتفات والتناؤب والحذف. ثم العدول الدلالي الصرفي فى التعريف والتنكير وغيرها. وتناول- أيضا- العدول الدلالي فى الجنس، كالتذكير والتأنيث. والعدول الدلالي فى العدد ،كالمفرد والمثنى والجمع.

يبدو أن الباحث يميل فى نقاشه إلى تطبيق قضية العدول الصرفي فى القرآن الكريم أكثر منه إلى العدول التركيبى، ولم يُلق بيده فى شئ من العدول الصوتي أى العروضي، مما يجعل فارقا كبيرا بين رسالته وهذه الرسالة التى سيكون فيها الانحراف الصوتي العروضي أحد مميزاتها الرئيسية.

قدم الدكتور معاذ محمد رابع رسالته تلكُمُ إلى قسم اللغة العربية، كلية الأداب، جامعة أحمد بلو زاريا للحصول على درجة الدكتوراه سنة 2013م.

– شيح ،عمر عبد الله، رسالة الماجستير عنوانها: **الانزياح فى ديوان (نبضات الحب) لأمين يهوذا دراسة أسلوبية.**

تناول بالحديث الأخ الباحث الفاضل أنماط الانزياح الثلاث، الدلالي والتركيبي، الصوتي والعروضي بعد الدراسة النظرية عن الانزياح، إلا أن بحثه لم يلتفت إلى الانزياح الإلتفاتي، والانزبارج الصرفي، كما لم ينظر البحث فى انزياحه التركيبي جانبَ الحذف بشئ من التفصيل مما يجعل بحثه مخالفا بعض الشيء عما يدور حوله نقاش هذه الرسالة، ويضاف على ذلك أن دراسته التطبيقية كانت فى ديوان "نبضات الحب" لأمين يهوذا، والدراسة التطبيقة التى تُجريها هذه الرسالة يكون فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي- رحمه الله- فزاد مسافة الاختلاف بين الدراستين.

لذا، يكتفي الباحث بذكر هذا القدر راجيا أن يسلط ضوءا يهتدي به الأجيال القادمة.

الفصل الثانى: حياة الشيخ عبد القادر التالكيّ

المبحث الأول: نسبه– مولده– نشأته وفاته وعوامل تكوينه الثقافي.

١ – نسَبُه: هو الشاعر الفقيه العالم الصوفى أبو أحمد الشيخ عبدالقادر بن محمد بِلُّو بن عبد الله بن محمد، الملقَّب بحمَّارى بن دابُو غُوَانْدُو بن أبى بكر عثمان بن محمد بَايَرُو. (١) وينتمى جدُّه الأعلى إلى أسرة فلانية عريقة الأصل والتى استوطنتْ قريةً تسمى"دَلُّولْ بَايَرُو" (Dallol Bayero) القريبة من "فُوتَا تُورُو" (Futa-Toro) الواقعة بوادِى نهر السِّنِغَالْ. (٢) ووالدة الشيخ عبدالقادر هى السيدة خديجة بنت محمد أَجِى الذى كان مشهورا ومعروفا بالدين والعلم والتقوى والورع بين علماء عصره. (٣)

هاجر جدُّ الشيخ التالكى الأعلى محمد بَايَرُو من " فُوتَا تُورُو" نتيجةً لاضطرابات سياسية غشِيَتِ البلاد فى ذلك الوقت وخاصة بعد سقوط مملكة سُنْغَايْ فى أيد المغاربة أواخر القرن السادس عشر

الميلادى، وأخيرا استقرت الأسرةُ بعد حلٍّ وترحال بقرية " هَطِيجِيَا "، إحدى الحكومات المحلية بولاية جِغَاوَا حاليا.(٤)

٢ – ولادته :ولد الشيخ عبد القادر بن محمد بِلُّو التالكى؛ نسبة إلى قرية " تَالِكُو" (Taliko) أو" تَالَكُو" (Talaku)-رحمه الله تعالى- يوم الخميس، الخامس عشر من شهر ربيع الأول عام١٣٣٣ هـ/٣١ – ١٩١٥-١م. الموافق بيوم الأحد الحادى والثلاثين من يناير، بِهَطِيجِيَا (Hadejia) الواقعة حاليا فى ولاية جِغَاوا. فهى إذَنْ مسقط رأسه قبل أن يغادرها أبوه وعمر الشيخ إذ ذاك لم يتجاوز خمس سنوات إلى قرية مجاورة لها تسمى:" تَلِكُو " "Taleko/Talaku" الواقعة فى حكومة "مَالَمْ مَدُورِى" Malam – Madori " المحلية، بولاية جغاوا اليوم.

(١) عيسى عبد المؤمن،محمد الأول، "التالكى : حياته وإنتاجه الشعرى"، **مجلة الأقلام** السنة الأولى، العددالأول، يوني، (٢٠٠٢م)، ص٦٤.

(٢) تكر إسماعيل، **الشكوى فى شعر الشيخ عبدالقادر التالكى** ، بحث تكميلى لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية، جامعة مبدغرى، (١٩٩٨م)، ص١.

(٣) خليل محمد، إبراهيم، **الشيخ عبد القادر التالكى ومساهمته فى علم اللغة، دراسة نموذجية لكتاب " النهر الطافح للبيب الرابح "**، بحث تكميلى لنيل شهادة الليسانس بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة ميدغرى، (٢٠٠٨م)، ص١٧.

(٤)عبدالله، يوسف، **ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى**، رسالة مقدمة لكلية الدراسات العليا، جامعة عثمان بن فودي،صكتو-نيجيريا، (٢٠١٤م)، ص١٤.

يوسف وكانت بلدة مَالَمْ بَدُورِى " Malam – Madori" قبل مغادرته منها تحت حكومة هَطِيجِيَا "Hadejia" المحلية، بولاية جغاوا اليوم.(١)

نَشَأْتُ فِى ظِلِّ الْأَدِيبِ الْبَارِعِ اَلْمَاجِدِ الْأَصْلِ الْأَمِينِ الْطَائِعِ
هُوَ الَّذِى فِى الرُّشْدِ وَالْإِحْسَانِ وَمِنْ طَرِيقِ الْعِلْمِ قَدْ رَبَّـــانِى
اَلْوَالِدُ الْمُـؤَدِّبِ الْأَرِيـــــبُ وَفِى جَمِيعِ شَأْنِهِ عَجِيـــــبُ
جَـــزَاهُ رَبِّى عَـنِّى السَّـــــلَامَ فِى جَنَّـــةِ الْفِرْدَوسِ وَالسَّـــلَامِ

٤ – وفاته:

توفى العالم الفقيه الشاعر – رحمه الله – يوم الأربعاء ، التاسع ليلا من شهر ذى الحجة سنة ١٤١٥هـ/١٠/٥/١٩٩٥م. بالغا من العمر اثنين وثمانين (٨٢) عاما، حسب التاريخ الهجرى، والموافق بثمانين (٨٠) عاما، حسب التاريخ الميلادي.(١)

٣- **نشأته وحياته**: نشأ التالكيُّ فى قرية " تالك " تحت رعاية أبيه محمد بلُّو الذى قام بتربيته وتأديبه على أحسن حال وأفضل وجه، إلى أن بلغ معه السعى وقوِىَ عُودُه. فكانت قرية " تَلِكُو" منشأ ومرتعا وجوًّا صافيا لحياة الشيخ التالكى الأولى، كما كان أبوه مدرستَه الأولي التى تَغَذَّى فيها روحُه وتثقَّف منها فكرُه وتهيَّأ بها التالكىُّ لمستقبل حياتِه العلمية. يقول الشيخ عبد القادر التالكي فى هذا الصدد:

---

(١) عيسى عبد المؤمن،محمدالأول، " **التالكى وإنتاجه الشعرى** "، المرجع السابق، ص٦٤.

(٢) عيسى، عبد المؤمن محمد الأول " **التالكيّ:حياته وإنتاجاته الشعرية** "، المرجع السابق، ص٦٤ .

(٣) يوسف، عبد الله يوسف(الدكتور)، " **ديوان التالكيّ فى مدح الشيخ أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى** "، المرجع السابق، ص١٥.

عوامل تكوينه الثقافي:

نَهَل الشيخُ عبد القادر التالكيُّ وعلَّ من ينابيع العلم والمعرفة الأصيلة حتى رَوِىَ، وكان منبعَ شربه الأول أبوه، حيث قرأ على يده القرآن عن ظهر قلب، كما تعلَّم منه علم الفقه والحديث واللغة والأدب، ولم يتجاوز عمره آن ذلك خمسة عشر سنة.

خرج التالكي موطنه الأول الذى يعتبر مسقط رأسه ومدرسته الأولى، متوجِّها إلى المدن والأمصار المجاورة طلبا لغذاء فكره المتلهِّف للعلوم، فألقَى أولى عصا تسياره بمدينة غَمَاوَا" "Gamawa"، نازلا ببيت الشيخ الحاج علىِّ غَمَاوَا، فاستقَى من مورد علمه لمدة سنة أو أكثر، يقرأ عليه علوم الشريعة والتوحيد والعربية. يقال أن الطالب قد تأثَّر بمعلِّمه هذا تأثُّرا بالغا. ومِن ثَمَّ التحق بالشيخ عبد الله غَبَارِى، (Gabari) ببلدة أَزَرِى (Azare)، وتعلّم منه علوم الفقه واللغة والإعراب.(١) ثم انتقل إلى إِتَسْ، (Itas) ومكث بها مدةً يتعلّم من يد علمائها.

حفَّزتِ الشيخ التالكي حافزةُ طلبه العلم للعودة إلى بلده ومسقط رأسه هَطِيجِيا (Hadejia) ثاويا ومتعلما عند الشيخ محمد أَبَرَى، وتعلم منه علوم الفقه واللغة وشيئا من التربية الروحية والأوراد التجانية، طوال ثلاث سنوات.(٢)

لم توفِّر له مدينةُ هَطِيجِيَا جميعَ رغباته فى تحصيل العلم والثقافة بأنواعها، لذا ارتحل إلى " كَنُو" (Kano) واتصل بالشيخ محمد سَلْغَا (Salga) فتعلَّم منه دروس الفقه والتفسير والحديث. ولكن يا لَسوء حظ الطالب من وفاة شيخه قبل بلوغ مرامه! مما اضطرَّه بمواصلة تعلُّمه عند ابن الشيخ المتوفى والذى ارتقَى ليشغل منصب أبيه، حيث استكمل التالكي دراسة كتاب مختصر الخليل لديه.(٣)

---

(١) تكر إسماعيل، **الشكوى فى شعر الشيخ التالكي** المرجع السابق، ص٦.

(٢) المرجع السابق، ص٥.

(٣) يوسف، عبدالله يوسف،**ديوان التالكى فى مدح الشيخ أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى** المرجع السابق، ص١٧.

شرع التالكي بعد هُنَيْهة يرتاد مجالس العلماء والشيوخ بمدينة كَنُو يستزيد منها العلم، أمثال مجلس:

- الشيخ صالِح مَا لَمْ أبوبكر،تعلَّم منه التالكى علوم الفقه وأصوله وعلم اللغة.
- الشيخ مَا لَمْ عَلِيُّ،تعلم منه علوم البلاغة.
- الشيخ مَا لَمْ شُوَا الملَقَّب بـ "مُودِبُّو" (Modibbo)، درس منه علم التصوُّف وحقيقته وأغراضه والرموز الصوفية.
- الشيخ أبوبكر يَابُو، قرأ عليه علم الصرف والإعراب والبلاغة.
- والشيخ إبراهيم ظَافِ"Tsafe"درّسه علم الحساب.

عزم الشاعر التالكي لولوعه بالعلم على مغادرة كَنُو يتفقَّد مجالس العلم والحكمة بحثا عن مكان تطيب له الحياة العلمية. فقصد زَارِيَا (Zariya) مستزيدا من فيوض علومها ومعارفها، فمكث بها فى كنَف مَا لَمْ عثمان ،

واستشفَى من غليله . ومِن ذلك دفعتْه الهممُ وحرَّكه العزمُ فتغرَّب إلى صُكُتُو، فوصل إلى قرية " يَابُو" (Yabo) وأقام بها لمدة يقضِى فيها حوائجه التعلُّميّة.[1]

وباختصار فإن أشهر المشايخ الذين كانت لهم يدٌ فى حياة الشيخ التالكيّ العلمية والأدبية والثقافية، هم:

١- الشيخ صالِح مَالَمْ أبوبكر.

٢- الشيخ مَالَمْ عَلِيُّ .

٣- الشيخ مَالَمْ شُوَا الملقَّب بـ" مُودِبُّو" .

٤-الشيخ أبوبكر يَابُو .

٥- الشيخ إبراهيم ظَافِي(Tsafe)وغيرهم.[2]

---

(١) محمد الأول عيسى، عبد المؤمن، " التالكي حياته وإنتاجاته الشعرية "، المرجع السابق، ص٦٥.

(٢) يوسف عبد الله يوسف، " ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى"، ص١٧.

ترك الشيخُ عبد القادر التالكيّ تراثا أدبيا وعلميا ولغويا هاما ، وله من المؤلفات المخطوطة يبلغ عددها ثمان وعشرين كتابا وديوانا شعرية منها: ديوان " تهئنة الوُرَّاد فى مدح خير العباد "، و" دويوان التالكيّ فى مدح الشيخ أحمد التجانى"، و" النهر الطافح للبيب الرابح "، وغيرها.- رحمهم الرحمن- سبحانه تعالى. آمين.

٣- تلاميذه: بعد الفراغ من كل تلك الرحلات العلمية والثقافية عاد السيفُ إلى قِرابه وحلَّ الليثُ منِيع غابه، فعكَّف على تبليغ رسالة ربِّه وسنَّة رسوله؛ داعيا ومرشدا ومدرِّسا، التفَّ حولَه جمعٌ كثير من طلبة العلم والمعرفة متتلمذين على يده، ومتخرِّجين من مدرسته. فانضم كثيرٌ منهم فى سلك التدريس والتعليم، من بينهم:

- اَلْحَاجّ يوسف محمد باشا،وكان فقيها وأديبا وشاعرا.
- اَلْحَاجّ إبراهيم غَمْبُو،وكان حافظا متقنا وفقيها.
- مَالَمْ محمد شُوَا، وكان حافظ القرآن الكريم.

- مَا لَمْ هارون محمد.
- مَا لَمْ سليمان كَتَاغُمْ.
- مَا لَمْ أبَّهْ محمد.
- ومَا لَمْ عبد المؤمن صالح، وكان خبيرا فى علم الحساب.(١)

---

(١) أحمد، عثمان الفلاتى، **الشيخ عبد القادر التالكي:حياته وشعره**، بحث تكميلى لنيل شهادة الماجستير فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية،جامعة بَايَرُو، كَنُو. (١٩٩٠م)، ص٣١ .

المبحث الثانى: ثقافاته وإنتاجاته الفكرِية

كانت ثقافة الشيخ عبد القادر التالكي متعددةَ الجذور والمشارب المختلفة من عيون العلم والمعرفة الصافية، ولعل ذلك هو السرُّ فى نبوغه وشهرته من بين علماء عصره. فكان منهجه فى طلب العلم منهج الصحابة –رضوان الله عليهم — بعد وفاة رسول الله– صلى الله عليه وسلم–، ومنهج التابعين والفقهاء والمجتهدين بعدهم.

فمنهج الشيخ التالكي فى التعلُّم على عكس المنهج الذى قرَّره بعض العلماء، من أن الوقوف فى طلب علمٍ على معلم واحد والصبر عليه يُورث البركة فيه ويؤدِّى إلى الكمال والنجابة، كما اعتقده كثير من طلبة العلم و مدرِّسيه خصوصا فى بلاد غرب أفريقيا عبر العصور والأزمان.(1)

قد لا يتفق هذا الرأى أو الاعتقاد مع العقل والواقع ومع النقل أيضا، إذ لم يُعرف من التابعين ولا مِمَّن جاء بعدهم من اقتصر فى التعلُّم على أستاذ واحد، وإنما كانوا يأخذون العلم عن عدة أساتذة ومشايخ.

ولا ينافى ذلك أن يتأثَّر طالب علمٍ بأستاذٍ أو شيخٍ معينٍ مِمَّن أخذ عنهم العلم، لذا فليس من سنن التعليم والتعلُّم الاقتصار على معلِّم واحد مهْما كان كاملا متقِنا غير نبيٍّ، فضلا ما إذا كان إنسانا عاديا ناقصا.

فقد سجَّل التاريخ رجالا نبغوا وتبحروا فى علوم ومعارف شتَّى عن طريق أخذها عن علماء و مشايخ عديدة، أمثال الإمام مالك والبخارى، وغيرهما، وكانوا يعتبرون التعلُّم من عدة مشايخ وعلماء سببا للكمال والشهرة فيه. يقول ابن خلدون: " على قدر كثرة الشيوخ يكون حصول الملكات ورسوخها، فلقاء أهل العلوم وتعدد المشايخ يفيد الطالب...فالرحلة لا بد منها فى طلب العلم لاكتساب الفوائد بلقاء المشايخ ومباشرة الرجال... ".(2)

---

(١) الإلورى، آدم عبدالله، **نظام التعليم العربى وتاريخه فى العالَم الإسلامى**،ط/ دار العربية، بيروت- لبنان، (١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص110 .
(2) المرجع السابق، ص111.

مكوّنات الشاعر الفطرية تُولّد وتنمو معه، وقد تموت وتحيا، وتجمد وتتحرك، وتضعف وتقوى، وتنخفض وترتفع على حسب ثقافته اللغوية والعلمية والأدبية. فالشاعر العربي لا يتسنَّى له إتقان الشعر ما لم يتضلع فى معرفة اللغة العربية بكافة فروعها، ويقرأ الكثير الكثير من تراث سابقيه وإنتاجهم فى الكتب من آثار وأخبار وآداب وأشعار، وهى من أفضل الروافد الفكرية واللسانية التى تُثْرِى وتقوّى بيانه، يقول ابن خلدون فى هذا الصدد: " ولا بدّ من كثرة الحفظ لمن يَرُوم تعلّمَ اللسان العربى...فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر...والملكة الفقهية بمخالطة الفقهاء وتنظير المسائل، والملكة البلاغية إنما تحصل بحفظ العالى من الكلام ".(١)

فلأجل ذلك اعْتُبر الشيخ عبد القادر التالكي شاعرا مُتثقِّفا بضروب من الثقافات العربية الإسلامية فى عهده لمرافق إطلاعه الفكري المختلفة، خصوصا فى علوم اللغة والأدب. فقد رأى القارىءُ وسَمِع فيما

سبق الحديث عنه آنفا أن الشيخ تتلمذ على يد كثير من العلماء والمشايخ، وتلَقّى منهم فروعا عديدة من العلم والمعرفة من بينها:

١ – القرآن الكريم، كان القرآن العامل الأول والأساسي فى تكوين الثقافة العربية الإسلامية لدى الشيخ عبد القادر التالكي، فحفظه فى سنٍّ مبكّرٍ من عمره عند أبيه الحاج محمد بلّو قبل أن يتعلم علومه من تجويد وتفسير وسائر العلوم المتعلقة به عند غير أبيه.

تأثَّر الشيخ التالكي بالآيات القرآنية تأثُّرا كبيرا حيث انْسالَتْ فى جميع إنتاجاته الشعرية والنثرية على حد سواء، فتجده يضمن آيات القرآن ويتناص بها أشعارَه، كقوله:

---

(١)الإلورى، آدم عبدالله، **نظام التعليم العربى وتاريخه فى العالَم الإسلامى** المرجع السابق، ص١١١.

وَآتِ الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا يُرَوِّى فُؤَادَكَ وَالْمَسْمَعَ (١)

فالشاعر فى أول صدر البيت يتناص مع قوله تعالى: " ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ی ی ئج ئح ئم ئى ئي بج بح بخ بم بى بي تج تح تخ تم تى تي ثج ثم ثى ثي جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صم ضج ضح ضخ ضم طح طم ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم مج مح مخ مم نج نح نخ نم نى ني هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي ذٰ رٰ ىٰ ئر ئز ئم ئن ئى ئي بر بز بم بن بى بي تر تز تم تن تى تي ثر ثز ثم ثن ثى ثي فى في قى قي كا كل كم كى كي لا لم لى لي ما مم نر نز نم نن نى ني ىٰ ير يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته ثم جح جم حج حم خج خم سج سح سخ سم صح صخ صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح نخ نم نه هج هم هٰ ني نى يح يخ يم يه ئم ئه بم به

فالشاعر فى الأبيات السابقة يلمح للدفاع عن الاستغفار فى الطريقة التجانية،ويبرهن بآيات القرآن على صحة الاستغفار وموفقه بالكتاب والسنة.

يقول: ارجع إلى القرآن والحديث لِتُشفِيَ من أمراض الذنوب والآثام، وتَدَبَّرْ فى القرآن الآياتِ الواردة فى الاسغفار، ويتنَصُّ فى الشطر الأول من البيت الثانى بقول الله تعالى: " ﭽ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ﭼ ".(4)

-

---

(١) عبد القادر التالكي، **ديوان التالكى فى مدح الشيخ أحمد التجانى**، ط/ ينقسا، كنو، د.ت. ص٤٩.

(٢) سورة البقرة، الآية: ١٨٩

(٣) عبد القادر التالكي، **تحبير النقول فى معانى أصحاب العقول**، ط/ Co-operative ميدغرى، د.ت.، ص١٤.

(4) سورة الذاريات، الآية: ١٧-١٨.

أما فى البيت الثالث، فإن الشاعر يضمن قول الله تعالى فى مُحكم التنزيل:" ﭽ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﭼ ". (٢)

وفى البيت الرابع يتناص مع قول الله تبارك وتعالى: ﭽ ى ى ي ي ئج ئح ئم ﭼ".(٣)

يقول التالكي ابن الحاج محمد بِلُّو فى مدح خير الخلق-صلى الله عليه وسلم- مبينا منزلته الرفيعة، ومناقبه العلية، وخُلُقَه النبيلة، وأفعالَه الجميلة، وأقوالَه الصحيحة، ودرجاتِه السمية، وصفاتِه العجيبة، وخصائصَه الغريبة:

إِمُامُ الرُّسْلِ سيّدُنَا نَبِيٌّ شَفِيعُ الْخَلْقِ شِيمَتُهُ الْوَفُاءُ

لَهُ خُلُقٌ وَأَفْعَالٌ جَمِيلٌ وَأَقْوَالٌ صَحِيحٌ وَاصْطِفاءُ

وأَخْـلَدَ ذِكْرَهُ الرَّحْمَنُ نَصًّا وَأَثْـــنَاهُ فَـطَابَ لَهُ الثَّنَاءُ

---

(٢)سورة الأنفال، الآية: ٣٣.

(٣) سرة نوح، الآية: ١٠

فَإِنَّكَ إِنْ قَرَأْتَ إِلَى عَظِيمٍ تَرَى سِرًّا يشيِّدُهَا اجْتِباءُ

لَقَدْ فَاقَ الْأَنامَ عُلاً وَصِيتًا لَـهُ فِي كُلِّ مَرْتَبَةٍ سَنَاءُ

وقالَتْ خُلُقُهُ الْقُرْآنُ دَأْبًا لِسَائِلِهَا وَأَدَّبَنِي اِكْتِفَاءُ(١)

ففى قوله:" فأخلد ذكره الرحمن نصا " تلميحا بقوله تعالى چ ك ك ك چ.(٢) لذا كلما قيل:" لاإله إلا الله... "، أو قيل: " أشهد ألا إله إلا الله وأشهد... ". فى أوقات معينة و أماكن مخصوصة و أوضاع محددة، فى العبادات و المعاملات يُقْرَنُ اسمُ الجلالة واسمُه–صلى الله عليه وسلم. وأكثر من ذلك تخليدا لذكره –صلى الله عليه وسلم– آيات قرآنية تُتْلَى آناءَ الليل وأطرافَ النهار مبينةً ومؤكدةً لصدقِ رسالتِه،

ٹ ٹ چ ٱ ب ب پ "(٣) وقوله تعالى: " چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ۀ ۀ ہ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ چ(٥).

وقول الشاعر فى صدر البيت الرابع:" وإنَّكَ إن قرأتَ إلى عظيم"، فهو تناص مع القرآن عند قول الله تعالى: " چ گ گ گ گ ں ں چ".(٦)

---

(١) ديوان عبد القادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، طبع جامعة ميدغري، مطبعة الجامعة، د.ت، ص٢-٣.

(٢) سورة الشرح، الآية: ٤.

(٣) سورة الفتح، الآية: ٢٩.

(٤) سرة آل عمران، الآية: ١٤٤.

(٥) سورة الأحزاب، الآية: ٤٠.

(٦) سورة القلم، الآية: ٤.

يلاحظ تعبير لطيف وتغيير خفيف وخفى على أثر المقتبَس " وإنك " (إن قرأتَ إلى)" عظيم " أى، إذا قرأتَ " گ گ گ گ ں "(١).

كما يُلاحظ تناص الشاعر مع حديث أُمِّ المؤمنين عائشة – رضى الله تعالى عنها– حين سُئلتْ عن خُلُق النبى –صلى الله عليه وسلم– فأجابت بقولها: " كان خُلُقُه القرآن...". فى صدر البيت الأخير، كما يُلمح أيضا التناص مع الأثر الذى ورد عنه–صلى الله عليه وسلم– من قول الشاعر: " وأدبنى اكتفاء " فى عجز البيت الأخير:" أدّبنى ربى فأحسن تأديبى"(٢).

وليس من هدف الباحث عرض كل ما تناصّ به الشاعر التالكي مع القرآن أو الحديث وإنما المقصود الإشارة إلى أثر القرآن الكريم فى تكوين ثقافته وتأثُّره به فى إنتاجاته الفكريّ.

العلوم الفقهية:

حصل الشيخ التالكي فى تعلمه على قدر عظيم من علم الفقه وأصوله، فقد كانت له منظومة تعليمية فى الفقه، كما كانت له تأليفات نثرية فيه، والتى تعتبر كلها صورة واضحة ينعكس عليها مدى تضلعه فى العلوم الشرعية، واصطباغه بالثقافة الفقهية المكونة لشخصيته. ولِيُنظر على سبيل التمثيل فى منظومته " مسائل العدة "، وأخرى نثرية أسماها " شرح مسائل العدة " والتى كانت بمثابة توضيح وتفصيل وشرح لمنظومة " مسائل العدة " المذكورة أعلاه، تناول فيهما الكاتب قضايا ذات العلاقة بأحكام لوازم وموجبات عدة المرأة الحُرَّة والأمَة.

---

(١) سورة الشرح، الآية: ٤.

(٢) أبوبكر موسى، ويهوذا، إسحاق محمد،**اَلْمُيَسَّرُ فى الأدب العربى وتاريخه لطلاب العربية فى نيجيريا**،مطبعة الأمين، شارع بوتشى، جوس، ولاية بلاتو- نيجيريا، ط١، (٢٠٠٩م)، ص٦.

يقول الشيخ فى منظومة " مسائل العدة ":

وَمُوجِبُها وَطْىءٌ بِخَلْوَةِ بالِغٍ نِكَاحٌ وَشَبْهٌ وَالزِّنَا مِثْلُ غَصْبَةٍ

وَسَابٌ وَمُشْتَرٌّ فَذِى سِتَّةٌ تَرَى وَسَابِعُها موتٌ، فَرَاعِ مَقالَتِى

ويقول فى مدة العدة:

ثَلَاثَةُ أَقْـــرَاءٍ عَلَى حُـــــرَّةٍ أَتَتْ وَذِى الرِّقَّةِ القُرْءَانِ وِفَاقَ الْأَئِمَّةِ

وَإِنْ أخَّرَتْ حَيْضٌ لِمَرْضٍ أَوِ ارْضَعَتْ كأنْ لَمْ تُمَيِّزْ فَالتَّرَبُّصُ قَـــــدْ أَتَى

وَعِـــدَّةُ ذَاتِ الْحَمْل وَضْعٌ لِحَمْلِهَـــا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ وَفَاةٍ وطَلْقَـــةٍ)

يقول الشيخ فى كتاب له بعنوان " الخصال المكفِّرة للذنوب ":

خِصَالٌ نَرْتَجِى حُسْنَ النِّوَالِ بِهَا فِى النَّصِّ مَنْظُومُ الْلآلِى

تُكفِّرُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذُنُـوبٍ وَتَمْحُو مَا تَأَخَّرَ يَا ابْنَ خَالِ

فَقْدُ مَكْفُوفِ بَصْرٍ أَرْبَعِينَ مِنَ الْخَطْوَاتِ تُنْجِى مِنْ ضَلَالِ

وَحِجَّةُ بَيْتِ ربِّكَ فِى حَلَالٍ لِوَجْهِ اللهِ قَصْدٌ ذُو امْتِـثَـــالِ

وَخَلْفَ مَقـامِ إِبْرَاهِيمَ فَارْكَعْ وَكُنْ لِّفَضَائِلِ الْقُرْآنِ تَـــالٍ(٢)

---

(١) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام** المرجع السابق، ص ٧٠ .

(٢) عبد القادر التالكي، **الخصال المكفرة للذنوب**، (مخطوط) د.ت. ص٢-٤ .

وفى قصيدة من" كتاب الكبائر" والتى تشتمل على سبعين من كبائر الذنوب الثابتة نصًّا عدّها الشيخ التالكى فى تلك القصيدة، اختطف الباحث منها الأبيات التالية:

كَبَائِرُ تُتَّقَى فِى كُلِّ حَالٍ أَتَتْ سَبْعِينَ خُذْهَا بِالتَّـوَالِى

زنًا مِنْهَا اللُّواطُ ربًا وَأَكْلٍ لِأَمْوَالِ الْيَتَـــامَى بِالْخَـبَـــالِ

وَزُورٌ شُرْبُ خَمْرٍ، وَالْقِمارُ وَقَذْفُ الْمُحْصَنَاتِ بِكُلِّ حَالِ

وَرَاشٍ فِى الْقَضَاءِ وَمُرتَشِيهِ مُشَابَـهَةُ النِّسَـــاءِ بِالرِّجَـــالِ

رِيَـــاءٌ وَالتَّعَلُّـمُ لِلْحُـطَـامِ وَكِتْمَـــانُ الْعُلُـومِ لِمَنْ يُـوَالِ

وَمَنْ تَرَكَ الجماعَةَ لَا بِعُـذْرٍ كَذَا الْجُمُعَاتِ مِنْ غَيْرِ احْتِفَالِ (١)

فهذه منظومات تعليمية جِئ بنماذج منها كدلالة واضحة على استيعاب الشيخ التالكي بالثقافة الفقهية ومدَى تأثُّره بها وأثرها فى إنتاجاته الفكرية.

العلوم التاريخية:

يتضح للمطالِع فى خلفيات الشيخ التالكي جليًّا أنه عالِمٌ مُلِمٌّ بالأخبار والأحداث والوقائع التاريخية، والمعلومات والسِّيَر، وكفَى على ذلك شهيدا أنه ترك كتابا منثورا سماه " تنقيح القول فى السِّيَر "، لا تسمح للباحث الظروف للحديث عنه مُفصَّلا خشية أن يكون خروجا عن نطاق دراسة هذه الرسالة، ولكن فى وسعه أن يستعرض شيئا بسيطا من أشعاره لِيُدْرَك ملامحُ تثقُّف الشاعر بالثقافة التاريخية، ومدى أثرها فى إنتاجه الشعرى.

(١) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص٧١.

يقول الشاعر مبينا أخبار بعثة نبي آخر الزمان وإرهاصات على ظهوره قبل مولده، وإرهاصات ظهرتْ فيه إشارة على إعداده وتهيُّئِه لتبليغ رسالة السماء إلى أهل الأرض من الجن والانس:

وتبَـاشَرَتْ لِقُدُومِهِ أهْلُ السَّمَـا وَالْأَرضِ حَـتَّى طَابَ كُلُّ الْبُقْعَةِ

والْجِـنُّ تَحهْتِـفُ وَالْعَـوَالِمُ كُلُّهَـا مِنْ حُسْنِ طَلْعَـتِهِ وَحُسْنِ تَعِفَّـةِ

وَفَـشَا قُبَيْلَ وِلَادِهِ أَخْبَـارُهُ وَالْمُرهِصَاةُ كَطَفْيِ نَارِ الْكَفْـرَةِ

وَصُدُورُ إيوانٍ وَحَبْشِ الْفِيلِ مِنْ أَخْـبَارِهِ وَبَحِيرُ سَـاوَةِ مُثْـبِةِ

وَالْمُـرْضِعَاتُ تَبَادَرَتْ لِحِضَانَةٍ وَحَظَتْ بِهَا خَيرُ النِّسَـاءِ حَلِيمَـةِ

وَنَمَتْ لَهَا رِزْقٌ وَدَرَّتْ شَـــاؤُهَـــا وَكَرَائِـــمُ الْأَمْوَالِ بَـــعْدَ تَعِـــلَّـــةِ

وَأَتَتْ عَجَائِبُ مِنْ شُئُونِ رَضِيعِهَا أَمْنًـا وَيُـمْنًـــا فِى حَيَـــاءِ وَعِفَّـــــةِ

فَـغَـــــدَا لَهُ رُوحُ الْأَمِينُ طَـــرِيقَةً لِلْـــوَحْيِ صاحِبُ سِـــرِّهِ لِلرِّفْعَـــةِ

وَأَجَلَّـــــهُ رَبُّ الْعِبَـــادِ مُقَـــارِنًا مِنْ اِسْمِـــه اِســمَ النَّـــبِيِّ الأُمَّـــةِ

مِنْ بَعْـــدِ شَرْحِ الصَّدْرِ ذَلِكَ غَايَةٌ لِلْاِصْطِفَـــاءِ وِلِلدُّنـــوِّ مَحَبّـــةِ(١)

ويقول فى قصيدة عن معجزات النبى- صلى الله عليه وسلم:

أَنْـــتَ الَّذِى نَبَـعَ النَّمِيرُ بِـــرَاحِهِ فَـــرَوَتْ بِهَا الآلَافَ فاسْتِلْـــذَاذَا(٢)

(١) عبد القادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٧-٨ .

(٢) النمير: عين الماء. الراح: الكف. يُراجع: المرجع السابق، ص ٢١.

أَشْبَـــعْتَ أَلْفًـا جَائِعِينَ بِصَاعِ مِنْ بَرَكَاتِ يُمْنِـــكَ أَنْ نَجَـوا حَنَّـــاذَا

وَرَدَدْتَ عَيْـــنَ قَتَـــادَةٍ يَوْمَ الْوَغَى وَعَلِيِّ مِـنْ رَمَـدٍ شَفَيْـــتَ وَذَاذَا(١)

ذِيـــبٌ غـــزالٌ وَالْبَعِـــيرُ جِمَـادُهَـا شَهِـدَتْ بِفَضْلِـكَ طَالِبًا إِنْقَـاذَا

وَالْجِـــذْعُ حَـــنَّ إِلَيْكَ يَا خَيْرَ الْوَرَى وَكَأَنَّهَـــا ثَكْلَى رَأَتْ أَطْـفَـــاذَا(٢)

وَدَّعْـــتَ مَكَّـةَ لَا قِلًى بَلْ رِفْعَـــةً وَقَـدِمْتَ طَيْبَةَ نِلْتَ مِنْهُ مَـــلَاذَا

يَـــوْمَ الْقُـــدُومِ بِطَيْبَـةٍ فَرِحَتْ بِـــهِ أَهْلُ الْحُلُومِ وَحَبَّـذُوا اسْتِحْبَـــاذَا(٣)

ويقول فى إسراء المصطفى ومِعراجه-صلى الله عليه وسلم:

أَيَا سَيِّدَ الْكَوْنَيْنِ يَا خَيْرَ مَنْ رَقَى بِرُوحٍ وَجِسْمٍ فِى السَّمَوَاتِ مُطْلَقَـــا

فَرَحَّبَهُ الْأَمْلاكُ وَالْأَنْبِـــــيَاءُ فِى مَرَاقِى الْعُلَى وَالْكُلُّ مِنْهُ تَعَلُّـــــقَا

وَلَاقَا بِهَا موسَى وآدمَ قَـــائِلَا فَنِعْمَ الْمَجِىءُ جاءَ فِى خَيْرِ مُرتَـــــقَى

---

(1) الرمد: داء التِّهابِيّ يصيب العين. ويقال: رَمَد العين رمدا، أى هاجتْ وانتفختْ. يُنظر: (١) إبراهيم أنيس وغيره، (الدكتور)، **المعجم الوسيط**، ط٢/، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مادة: "رَمَدَ".

(2) أطفاذا: القبر. ينظر، ديوان التالكى، تهنئة الورا فى مدح خير العباد، المرجع السابق، ص٢١. لا قلًى: لا بُغضا أو لا كرها. ومنه قوله تعالى:" مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى". **المعجم الوسيط**، مدة : قَلَى.

(٣) أهل الحلوم: ذوُوا العقول. وحبذوا استحباذا : قالوا حبذا حبذا، وهى كلمة مدح وسرور. **ديوان التالكى، تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٢١ .

وَشَيَّعَهُ جبريلُ صَاحِبُ سِـــــرِّهِ وَقَالَ أَلَا افْتَحْ قِيلَ مَنْ أَنْتَ تُـــرْفَقَـا

وَقَالَ أنَا جِبْرِيلُ قِيلَ وَمَنْ مَعَكْ وَقَـــالَ أَلَا هَـــذَا مُحَمَّدُ ذَا تُـــــقَا

أَأُرْسِلَ قَـــالَ نَعَمْ فَرُحِّبَ سَاعَـــةً وَسَـــارَ سَمَاءًا وَارْتَقَى السَّبعَ مَا رَقَـى

إِلَى الْمَلَإِ الْأَعْلَى وَصَارَ إِمَامَهُـــمْ وَكَـــادُوا اشْيَاقًا أَنْ يَطِيرُوا تأَلُّقَـا(١)

رَأَى مَا رَأَى فِى سِـدْرَةِ النُّورِ ذَاهِبًا فرَحَّـــبَـهُ ربُّ الْبَرِيَّـــةِ ذُو البَـــقَـا

حَبِيبِى نجيّى اُدْنُ اُدنُ فإنّـــــنِى أَنَا الرَّبُّ والسِّرُّ الْمُبِـــينُ تأَلَّـــقَا

وَحَيَّ وحيًّا قَالَ سَلْ تُعْطَ مَا تَشَا فَأَعْطَاهُ مِيـــــثَاقًا وَأَكَّـــدَ مَوْثِقَـا

وعَادَ وبَرْقُ البِشْرِ ضَأْضَأْ وجْهَهُ وعَبَّــقَ كُلَّ الْأَرْضِ طِيبًـا مُفَتَّقَــا

ونادَى فَأَهْلُ الْأَرْضِ لَبَّى نِدَائَــهُ وَخَيْرُ الْجِهَاتِ السِّتِّ مَنْ كَانَ مُلْحَقَا(١)

---

(١) تألَّقا: مِن ألِق البرق وأْتَلَق، أى، لمع يلمع. **ديوان التالكى، تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، ص٥١.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٠-٥١ .

العلوم الصوفية:

كما يُرى سابقا كيف كرَّس الشيخ التالكي جهدا كبيرا فى تعلُّم العلوم والمعارف المختلفة بما فى ذلك علوم التربية الروحية عند شيوخ الطرق الصوفية وأربابها، وتبدو ظاهرة علومه الروحية وتجربته فيها فى كثير من إنتاجاته الفكرية منظومة كانت أو منثورة. يذكر الباحث مختطفات منها على سبيل المثال لا الحصر :

أ- ألف الشيخ التالكي كتابا منظوما شعريا بعنوان: " تسنيم الجْنَان فى وِرْد شيخنا أحمد التجانى ". تناول فيه المؤلف قضايا الطريقة التجانية وتاريخ مؤسسها الشيخ أحمد التجانى. يتكون الكتاب من عشرة أبواب تحت كل باب منه فصول، وأهم الموضوعات التى عالجها الكتاب أهمية انتظام المسلم المريد فى سلك إحدى الطرق الصوفية لِيتزهَّد عن الدنيا، ويَسْلَم من مكايد الشيطان. وذكر فه الشيخ أن الطرق

الصوفية كثيرة ولكنِ انْقرض أغلبُها مع مرور الأزمان إلا أن الأفضل من بين هذه الطرق وأشهرها؛ هى الطريقة التجانية التى كان أحمد التجانى صاحبها ومنشئها، ذلك لأن مصدرها القرآنُ والسنة حسب فهمه، ولأن صاحب هذه الطريقة خاتم الأولياء وهو الشيخ أحمد التجانى. كما تطرَّق الكتاب فى حديثه عن كرامات الأولياء وأهمية اتخاذ المشايخ للتربية الروحية، وحقيقة الوِرد وألفاظِه وكيفيته وأوقاته، وذكَر كل ما يتعلق با لوظيفة وذكر الجمعة وفضله وفوائده.(١)

وتحدث الكتاب أيضا عن فضل " صلاة الفاتح "و " جوهرة الكمال " وما لهما من شرف وفضل على سائر الصلوات على النبى- صلى الله عليه وسلم. ولم يزل هذا الكتاب مخطوطا بتاريخ (١٣٦٧هـ).(٢)

---

(١) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن(بتصرف)، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص٨٠ .

(٢) المرجع السابق، والصفحة.

ب- كَتَب الشيخ عبد القادر التالكي كتابا منظوما شعريا أيضا، سمَّاه " تَبْيِينُ وِرْدِ الْخَتْمِ ". تناول هذا الكتاب نفس موضوع الكتاب السابق (تسنيم الجنان فى ورد شيخنا أحمد التجانى)، بيَّنَ فيه مؤلِّفُه فقهَ الطريقة التجانية. والكتاب مقسَّم- أيضا – إلى أبواب وفصول،يبلغ عدد أبياته مائتين بيتا، ومازال مخطوطا، ويبدو تاريخ نقله ١٨-ربيع الأول-١٣٨٩هـ .(١)

ج- " تَحْبِيرِ النُّقُولِ فى معانِى أَصْحابِ الْعُقُول "، هو الآخَرُ كتابٌ منظوم شعريا أعدَّه الشيخ التالكي، والذى يعتبر خير دليل على تضلع الكاتب فى العلوم الصوفية، وأفضل شاهد على صدق تجربته الصوفية أيضا.

يقول الشيخ فى إحدى قصائد هذا الكتاب متحدثا عن النشوة الصوفية للحب الإلهي والمحبة النبوية رمزا بفتاة معشوقة اسمها " ليلى ":

يا لَطَيْفٌ زارنِى بعد الْكَرَى فتنَبَّهْتُ وذاكَ الطَّيْف فَرْ

فرّ فى القلب خيالاتُ الحِمى فسقتْنى لوعةٌ فى القلب مَرْ

أُدْرُكونى أُدْرُكونِى ساعـــةً يا أُساةَ الداء ذاك الدهرُ مَرْ

لم أَفِقْ إلا وركْبِى راحِـــلٌ رَسْلِكُم عَلَّ حَلِيفُ الشَّوْقِ بَرْ

---

(١) محمد الأول عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص٨٢.

اِرْجِعُوا طَيِّـــكُمُ فى طَيَّـــهِ وَانْـــشُرُوا نَـشْرُكُمُ مما انْـتَـشَرْ

عَهْدُكُمُ قَبْلَ حُلول البَيْن فى أَعْذبِ الأُنْس لِمَعْشُوقٍ سَكِرْ

سَكِرٌ مِنْ حُبّ لَيْلَى وَالِهٌ لم يزَلْ مِنْ حُبِّها دَهْـرًا سَكِـــرْ

ما لَهُ إلَّا حديثٌ فى الْحِمَى زمنًا وَالْعَيْـــشُ فيها مُسْـــتَدِرْ

تلك عهدٌ لم نزلْ فى دَعَـةٍ فى جوارٍ طـــاب مـــا عنه غَبَرْ

وأتَتْ من بعد ها بين التى شتّتَ الأحبابُ عن دار المَقَرْ

بَعُدُوا بَعد وِصالٍ صـــادقٍ هل لِتلك الدهرُ عَودٌ مُنجَـــبَـرْ

هل دريتَ ما لِصَبٍّ هائمٍ فاقـــدُ الصـبر ودمـــعٌ مُنـهَمِـرْ

فعسى تأتيه منكم عِطْفــةٌ تُكشف الكــربة للدهــر مَـــسَرْ

يا لَليلى من جمالٍ بـــــاهرٍ كلُّ من لم يلقِها دهــرا خـــسِرْ

عَلَّه تعرف مضنًى هائما بِهَـــواهــا فَتَـــدَلَّتْ تَــفْـــتَــخِرْ

تِهْكما شِئْتِ فقَلْبِى قائمٌ فى الهَوَا والْحُــبُّ لم يَـــدْرِ مَجَرْ

علمتْ أنِّى أسيرٌ بالهـــوى فمشتْ مِيسًا ومنَّـتْـنِى بَكَـرْ

مالها فى الحىِّ فى دار الحِمَى شـــبهٌ فى الحُسْن يَحْكِيها البَدَرْ

نورُها يُخْجِلُ نورَ الشمس إنْ ظَهَرَتْ فى الْكَوْنِ يا لَلْكون سَرْ

وإذا سارتْ بلـــيلٍ مُظــلِمٍ ضاءتِ الأرجاءَ بالبدر الأغَـرْ

ضاءتِ الأكوانَ حينَ ابْتسمَتْ رِيـــقُها أعْذبُ من ماء خَصِرْ

عِشْ سعيدا ما تمُنِّى وصْلَـها فلعلَّ الدهرُ يُهــنِيــكَ الأبَـــرْ

تَدْنُ مِنْ دارِ حَبِـــيبٍ لَمْحَـةً تُفْرِحُ الْقَلْبَ وتَنْجَابُ العُـسُـرْ(١)

وهذه القصيدة برهان على تثقف التالكى بالعلوم الصوفية وتأثُّره بها إلى حدكبير فى إنتاجاته الفكري، وَلْيُستمع إليه أيضا إذ يقول فى كتابه المنظوم المسمى " تَبْيِينُ وِرْدِ الْخَتْمِ "، فى الفصل الثانى منه:

وَأَسْعَدُ السُّعَدَاءِ مَنْ يَكُنْ مُلْتزِمًا أَوْرَادَهُمْ أَمِينُ

تَارِكُهُ إِهَانَةٌ يَحُلْ بِـــهِ الْ بَلَاءُ إِنْ لَمْ يتُبِ فَالْوَبَلُ(٢)

يُبيِّن الشيخ التالكي فى ذلك الفصل من الكتاب، أن على العاقل المكلَّف بعد إتقان علم الدين، أن ينخرط فى سلك الأولياء بإظهار محبته لهم، وزيارتهم للتبرك، وأن السعيد فى الناس من التزمَ بأورادهم، ومن نقض ميثاقه عند أخذه الطريقة التجانية بترك الأوراد تَنْزِلُ عليه المصيبةُ والبلاء، وترافقه الإهانةُ والمذَلَّةُ عاجلا أو آجلا، كما قال.

---

(١) يوسف، عبدالله يوسف، **ديوان التالكي فى مدح أحمد التجانى:تحقيق وتحليل عروضى** المرجع السابق، ص٣١ .

(٢) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، (بتصرف) المرجع السابق، ص٨٢-٨٣ .

العلوم الأدبية:

سقى الشيخ عبد القادر التالكي ورَوِىَ من ينابيع لغوية وأدبية صافية، ولعل ذلك هو السر فى نُبوغه وتفوُّقه على كثير من أقرانه العلماء والشعراء فى عصره. ويبدو للمطالِع فى خلفياته أنه قد قرأ عددا غير قليل من أمهات كتب اللغة، أمثال: " اَلْمُزْهِرُ فى علوم اللغة وأنواعها " للعلامة السيوطى، و" فقه اللغة وأسرار العربية " للإمام أبى منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبى، و كتاب" الخصائص فى النحو " لابن جنى، و" الصاحبى فقه اللغة العربية " لابن فارس، وكتب المقامات والمعلقات(الشعراء) وغيرها(1).

وللشيخ التالكي جمع غير قليل من المؤلَّفات فى اللغة العربية،أهمها وأبرزها:

١ – كتاب" اَلنَّهْرُ الطافِحُ لِلَّبيبِ الرابِح " الذى تحدث فيه التالكي القضايا اللغوية، حيث ذكر فيه " حد اللغة "، و"واضع اللغة "، و" أصل اللغة من الأصوات حتى وُضِعتْ "، و" المردود من اللغة "، و" المتواتر والآحاد من اللغة "، و" نوادر اللغة "، و" الأضداد "، وما يتعلق بذلك من مسائل علم اللغة. وهو كتاب منظوم شعرا يقع على ألفين وست مائة وسبع بيت (٢٦٠٧) من بحر الرجز. فمن ذلك قوله عن المتواتر والآحاد فى اللغة:

تَوَاتِرٌ،ذِى لُغَةِ الْقُرْآنِ وَسُنَّةٌ فِى أَوْضَحِ الْبَيَانِ

أَوِ الْكَلَامُ الْعَرَبىُّ النَّاصِعُ فَذَاكَ قَطْعِىٌّ بِلَا تَنازُعِ

أَمَّا الآحَادُ فَهُوَ مَا تَفَرَّدَا بِـبَعْضِهِ ذَا ثِقَةٍ مُؤَيِّـدَا

(1) محمد الأول،عيس عبد المؤمن، "التالكي: حياته وإنتاجه الشعري"، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص72.

وشَرْطُهُ أَنْ يَبْلُغُوا سَبْعِينَ قَلِيلٌ يَكْفِى نَحْوَ أَرْبَعِيـنَ

* * *

ويقول فى باب الأضداد:

أَلْفَـاظُـهُ كَثِيرةٌ فَهَاكَ مَا تُغْنِى بِهِ فى عِقْدِهِ مُنَظَّـمَا

اَلنَّاهِلُ الرَّيَّانُ وَالْعَطْشَانُ وسُدْفَةُ الضَّوْءُ كَمَا الْغَطْشَانُ

* * *

وقال فى باب المردود من اللغة:

فَهَاكَ مِنْ أَمْثِلةِ الْمَرْدُودِ "شَطْشَاطُ"جَافِى كَلِمٌ مَعْدُودُ

عَدَمُ ثُبُوتِهِ سُقُوطُ الرَّاوِى أَوْ عَدَمُ الثَّوْقِ مِنْ ذَا الرَّاوِى

أَخٌ وأخْتٌ لَدَى اِبْنِ الْكَلَبِى خَلَاةُ وَ" الْحَصَا " لِشَىْءٍ رَطِبِ

اَلْعَشْجَبُ والْعَظَطُ فى الْمَرْدُودِ وَحَعْخَعُ الْمُحَاحُ فى التَّغْرِيدِ(١)

٢- كتاب " اَلْعِقْدُ الْفَرِيدُ فِيمَا يَحْتَاجُهُ الْمُرِيدُ ": وهو منظوم من بحر الرجز أيضا، وموضوع الكتاب:" صِنَاعَةُ الْمُكَاتَبَةِ " كما أشار إلى ذلك المؤلِّف فى مقدمة الكتاب.

وهذا الكتاب بمثابة معجم لغوي من بين المعاجم التى تهتم بمعانى اللفظ والألفاظ الدالة عليه أوالألفاظ

---

(١) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص٧٢-٧٣.

المرادفة له، فقد أشار الشيخ التالكي إلى المصادر التى استقَى منها فى تأليفه لهذا الكتاب وصلته بها،

مثل:كتاب" الألفاظ الكتابية " لعبد الرحمن بن عيسى بن حماد الهمذانى، و" فقه اللغة " لأبى منصور الثعالبى، و" الغريب المصنف" لأبى القاسم بن سلام، و" المخصص" لابن السيد(1)

وربما الهدف من تأليف ذلك الكتب استعانة الكاتب به فى إنماء مَلَكَتِهِ اللغوية ومفرداتها وكيفية استعمال ألفاظها وتنويع العبارات، وغير ذلك من التدريبات التطبيقية.

فمثلا يقول فى باب " اللَّوْمِ ":

كَلِمْتَـــــهُ عَذَلْتَهُ عَاتَبْتَه قَـــرَعْتَهُ فَنَـــتَّهُ وَبَّخْتَهُ

بَكَتَّهُ لَحَيْتَهُ عَنَّفْـــــــتَهُ فَرُمْتَهُ عَزَمْتَهُ اسْتَبْطَأْتَـــهُ

* * *

ويقول فى باب التمادى فى الضلالة:

يُقالُ ذَا فِى غَيِّهِ تَمَادَى كَانْمَهَلَ وَأَوْضَعَ عِـــــنَادَى

وَأَرْجَفَ تَتَابَعَ وتَاهَـــــا أَمَرَّ فى باطِلِهِ، وَبَـــاهَـــا

وَلَجَّ فى غَلْوَانِهِ كَذَا سَدَرْ تَلَاجَ أَىْ فى غَيِّهِ كَمَا صَدَرْ

مَضَى تَرَدَّ وَتَهَافَتْ جَمْعٌ ضَرَبَ فى عَشْوَائِهِ بِرُمَّتِـــــهْ(2)

---

(1) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق ص76.

(2) المرجع السابق، ص٧٨.

ويقول فى باب التفرُّق:

تَـفَرَّقُواْ تشتَّتُواْ تَبَدَّدُواْ تَصَدَّعُواْ تَشَقَّبُواْ تَشَرَّدُواْ

تمزَّقُواْ تمرَّدُواْ وانْفضُّواْ وفى بِلَادِ اللهِ ذَا وَانْفَضُّواْ(1)

لم يزل كتاب" العِقد الفريد فيما يحتاجه المريد" مخطوطا، ويبلغ عدد أبياته مائتين وأربع مائة وأربع وستين بيتا (٢٤٦٤)، فى ثلاث مائة وأربعة عشر صفحة. وتاريخ نسخ الكتاب: ١٣٨٩هـ.(٢)

ويدل كل ما ذُكِر أعلاه على تعمُّق الشاعر فى المفردات اللغوية غريبها ومألوفها، وعلى امتلاكه ملكة النظم الشعرى الذى لا يتيَسَّر إلا لمن أوتى نصيبا وافرا من الملكات العلمية واللغوية.

٣-كتاب " مَرْكَزِ الْبُلَغَاءِ فِي فَنِّ الْعَرُوضِ"، عالج فيه مؤلِّفُه التالكى مسائل عروضية كما دل على ذلك عنوان الكتاب. تحدث الكتاب عن علم العروض وحدود القافية والزحافات- بنوعيه- المفرد والمركب، كما تناول العلل، فالبحور الشعرية، ثم القافية وما يتعلق بعلومها.(٣)

---

(١) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص ٧٣ .

(٢) المرجع السابق، ص. ٧٩.

(٣) يوسف، عبد الله يوسف، **ديوان التالكي فى مدح أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى** المرجع السابق، ص ٢٢ .

٤- ومن إنتاجات الشيخ التالكي الشعرية غير المذكور أعلاه: " تحفة الأحباب"، و" تنبيه المتغافل وتذكير المتجاهل"، و" منظومة فى الصرف" و" منظومة التوسل بأسماء الله الحسنى"، و" تعزية الإخوان " و" تنبيه العوام على تضييع الصيام "، و" الرَّوْحُ الرُّوحانِيَّة فى هذه الجُثة الجُثْمانِيَّة "، و" رَوْضَةُ الْفُقَراءِ فى ذكر صفات خير الأنبياء "، و" تحفة الإخوان "، و" العصا علَى رَأْسِ مَن طَغَى وَعَصَى"، و " اَلْمَنْهَلِ السَّيَّال"، وغيرها من مؤلفاته التى عَفَى عليها الدهرُ ولا يَعْلَمُ عددَها إلا عَلَّامُ الغُيوب.(١)

(١) يوسف، عبد الله يوسف، **ديوان التالكي فى مدح أحمد التجانى: تحقيق وتحليل عروضى**،المصدر السابق، ص٢٢.

المبحث الثالث:التعريف بديوان" تَهْنِئَةِ الْوُرَّادِ فِى مَدْحِ خَيْرِ الْعِبَادِ"

أ- الوصف العام للديوان:

هو كتاب شعري ألفه الشيخ عبد القادر بن محمد بَلُّو الفلاتي التالكي. يتألف هذا الديوان من تسع وعشرين (29)، وفى كل قصيدة واحد وثلاثون بيتا، ويبلغ مجموع قصائد الديوان ثمان مائة وتسعة وتسعين (899) بيتان فى أربع وستين صفحة، وفى كل صفحة أربعة عشر أو خمسة عشر بيتا، المكتوبة بالخط المغربي الذى كان منتشرا فى القرن التاسع عشر من الميلادية، وحتى القرن العشرين تقريبا.

نظّم الشاعر قوافي قصائد هذا الديوان حسب ترتيب الحروف العربية المعروفة، جعل كل حرف منها بمنزلة باب، مثل: باب "الألف" و"الباء" و"التاء"، وهكذا إلى باب "الياء"، وزاد قصيدة أخرى بالام قافيتها مقيدة.

طبعة الديوان طبعة مصورة، ولم تزل على سيرتها وهيئتها الأولى إلى اليوم، ويبلغ حجم الديوان حجم كتاب "الأخضري" أو "العشماوي" فى الفقه يفوقهما بقليل.

ب– موضوعات قصائد الديوان:

تدور موضوعات قصائد الديوان حول المديح النبوي، من شخصيته الذاتية والمعنوية من تعظيم وإجلال، وذكر خصائصه وصفاته الخَلْقية والخُلُقية، وإبراز أعماله النبيلة، والتوسل بيمنه وجاهه وبركاته فى طلب عفو ربه والمغفرة، والملاذ إليه، حتى يرى فى لواء نبييه يوم القيامة، كما تناولت موضوعات قصائد الديوان إرهصاته ومعجزاته،–صلى الله عليه وسلم– وإسرائه ومعراجه، والتشوق إلى زارة قبر نبييه، وإلى غير ذلك من قضايا ذات الصلة بشخصية المصطفى صلى الله عليه وسلم.

وقد خص الشاعر فى الديوان قصيدة واحدة ذكر فيها فضل الصحابة وشرفهم، وخص بالذكر الخلفاء الراشدين، وحرّص على الإقتداء والتأسي بهم– رضى الله عنهم.

فديوان التالكي: " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" و الكتاب منظوم فى المديح النَّبَوِي، حيث تجلّت فيه الروح المكبرة الحقة والمجلة"[1] فى رؤية الدكتورمحمد الأول عيسى، قَصد به الشاعر إبراز مشاعر حبّ العميق لشخصية المصطفى تعظيما وإجلالا له، واصفاً فيه خصائصه ومميزاته وصفاته الخَلْقية والخُلُقية، مبينا فيه أعماله النبيلة، متوسلا بيم ن المصطفى– صلى الله عليه وسلم — وجاهه، طالبا منه العفوَ والمغفرةَ، راجيا إليه الملاذَ وا لملجأَ، ملْتمساً رضاه ووِصالَه حتى يُرى فى ظلِّ لوئه يوم القيامة[2].

فشأن التالكيّ فى المديح النبوِىّ كشأن الشعراء قبله أمثال حسان بن ثابت، وكعب بن زهير صاحب قصيدة بانت سعاد، بالمدينة المنورة فى صدر الإسلام . والْفازازى صاحب العشرينيات، فى عصر ملوك الطوئف بالأندلس. والبوصِيري صاحب البردة المتوفى سنة٦٩٥هـ. والسيدة عائشة الباعونية المتوفاة سنة ٩٢٢، فى عصر الممالك، وغيرهم من شعراء المديح النبوي البارزين. (3)

يقول الشيخ التالكي الشاعر فى هذا الصدد:

وَأَرِّخْ وَرَتِّبْ كَمَا رَتَّبُوْا وَنَمِّقْ سُطُورًا كَمَا أَرَّخُ
وَأَنْشِدْ بِهِ كُلَّ وَقْتٍ فَلَا تَمَلُّ فَقَبْلَكَ قَدْ صَرَّخُ

---

(1) محمد الأول عيسى، " التالكي: أغراض شعره"، **الأقلام (مجلة اللغة والأدب والثقافة)** السنة: الثانية، العدد: الأول والثاني، (الشول 1424هـ/ ديسمبر 2003م)، ص3.

(2) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**المرجع السابق، ص1-62.

(3) الزيات، أحمد حسن، (د.ت)، **تاريخ الأدب العربى**، ط/ ٢٥، دار نهضة مصر – القاهرة، ص: ٤٠٣-٤١٢. وص٥٠٠.

لَقَدْ حَمِدَ اللهُ أَعْمَالَهُمْ فَلَاقُوْا بِهِ الشُّكْرَ أَوْ بَخْبَخُ(1)
فَخَامَرَهُمْ بَعْدَ مَا سَرَّحُوْا سُرُوراً فَقَالُوْا بِهِ كِخْكَخُ(2)
فَلَيْسَ لَنَا غَيْرَهُ مَشْرَبٌ وَلَيْسَ لَنَا غَيْرَهُ مَطْبَخُ
دَعِ الْغَافِلِينَ وَأَهْلَ الْهَوَى وَمَنْ هُوَ فِى دِينِهِ أَنْوَخُ(3)

مدح التالكيّ مدح طبيعى صافٍ لا تكلُّف فيه ولا تملُّق أو تزلُّق، وقد طرَّق الشاعر فى شعر المديح النبوى كثيرا من بحور الشعر التقليدى الموروثة من الشعر العربى القديم ؛ كالبحر الوافر والطويل والكامل والبسيط والرمل والرجز.

ج– منهج الشاعر فى الديوان:

أما عن منهجه فى الديوان: فقد نظّم الشاعر قوافى قصائده على حسب عدد الحروف العربية الثامنة والعشرين حرفا، لكل باب أو قصيدة حرف تنتهى به القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ولم يلتزم الشاعر فيه منهج سابقيه من ابتداء أبيات قصائده بحروف قوافيها. وربما فعل ذلك تجنبا للتكلّف المذموم [4]. إلا أنه زاد حرف اللام الساكن(لْ) من القافية المقيدة فى قصيدة من قصائد الديوان، فبلغ بذلك عدد قصائد ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " تسعا وعشرين(٢٩) قصيدة، فى كل قصيدة واحد وثلاثون بيتا.

---

(1) بخبخ: مِنْ بَخْ؛ كلمة تقال عند الرضا والإعجاب بالشيء أو المدح أو الفخر. تقول: بخْ، وبَخٍ. وتقول مكررا: بَخْ بَخْ، وبخٍ بخٍ، أى قالوا بخ بخ لما رأوا من فضله وإحسانه عليهم. إبراهيم أنيس وغيره، **المعجم الوسيط**، مادة: بخ.

(2) كِخْ كَخْ: حكاية صوت الضاحك، كطخ طخ وذلك لكثرة فرحهم. ينظر: ديوان التالكى ، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، ط/، بِنْ كَسَا كَانُو، نَيْجِيرِيَا، (١٣٨٩م)، ص١٦.

(3) أنوخ: أحمق بروكا كالإبل. التالكي، عبد القادر بن محمد بلُّو، ديوانالتالكي: **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، ص١٦.

(4) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، " التالكي: حياته وإنتاجاته الشعرية"، **لأقلام (مجلة اللغة العربية والأدب والثقافة**، السنة الأولى، العدد: الأول، (ربيع الأول1423هـ/ يونية 2002م)، ص84.

وعلى الاختصار نهج التالكي فى المديح النبوي المناهج الآتية:

1) إظهار محبته وتقديسه للنبي– صلى الله عليه وسلم– وأصحابه.

2) إظهار براعته اللغوية ومعرفته بمفرداتها.

3) إرضاؤه للذوق الأدبي المعاصر، الذى جعل من المدئح النبوية خلاصة ضرورية يجب أن ينتهى إليها كل شعر. وبالفعل لم يعرف شاعر فى عصره لم يتعرض لمدح النبي بقصيدة أو أكثر[1].

يكاد ديوان التالكي هذا أن يشبه فى شكله ومضمونه بقصائد الوسائل المتقبلة (العشرينيات؛ أى قصائده متألفة من عشرين بيتا فى كل منها) للشاعر الأندلسي المعروف بـ"الفازازي، أو بقصائد السابقات الجياد ليوسف النبهاني (2)، إلا أن قصائد التالكي فى المديح النبوي فى الديوان تختلف عن

قصائدهما من أجل أنها وردت فى بحور شعرية مختلفة، كالوافر والطويل والكامل والمتقارب وهكذا، ولم يلتزم فيه الشاعر ببحر واحد كالفازازي فى عشرينيته، حيث التزم ببحر الطويل فى قصائده.

وهكذا خصص الشاعر لكل حرف من حروف العربية قصيدة بلغ عدد أبيات كل منها واحدا وثلاثين بيتا كما سبق، وليس الأمر كما زعمه بعض الباحثين وهمًا من أن عدد أبيات كل قصيدة من قصائد ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد "للشيخ عبد القادر التالكي ثلاثٌ وثلاثون بيتا، أو اثنان وثلاثون بيتا.

د– أسلوبه فى الديوان:

يميل أسلوب الشاعر فى كثير من الأحايين إلى الأسلوب القديم من الشعراء قبله خصوصا أسلوب الشعر الجاهلي شكلا ومضونا، فهو كغيره من شعراء عصره، فيحاول أن يقلّد منهج العرب فى الشعر الجاهلي للوقوف على الأطلال والكلام بها قبل أن يصل إلى غرضه ليصف ممدوحه، فيذكر شمائله ومزاياه، وأوصافه المثالية حسّية ومعنوية؛ من حسن الخِلقة والصورة، وحسن الخُلُق من السخاء والكرم والرحمة والشفقة ولين الجانب، والشجاعة والإقدام والمهابة وغير ذلك من الخصال المحمودة، أو يتحدث عن معجزاته الباهرة، وإسرائه ومعراجه– صلى الله عليه وسلم.

(1) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، "التالكي: أغراض شعره" **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص6.

(1) محمد الأول، عيسى عبد المؤمن، " التالكي: حياته وإنتاجاته الشعرية، المرجع السابق،ص 81.

هـ– أبرز سمات قصائد الديوان:

وأبرز السمات التى تتسم بها قصائد التالكي فى هذا الديوان، هى الأداء الغزير والسهل المطيع الذى لازخرف فيه ولا تعقيد[1].أى يمتاز أسلوبه فى هذا الديوان بسهولة الألفاظ، وسلامة الأسلوب، لبعده عن التعقيد بنوعيه اللفظي والمعنوي. كما أشار إلى ذلك مؤلّفه، قائلا:

الحمد لله الذي مَنّ علينا لوضع تهنئة الوراد فى مدح خير العباد وإسرادها
بأحسن عبارة وأسهل إشارة وله الحمد الدائم والملك القا يخ وصلى الله على
س يدنا محمد وسلم. آمين. ابتدأنا وضع هذا النظم البديع فى اثنى عشر من
ربيع الأول وأتممناها فى ربيع ا لآخر وقد دخلتْ منه خمسة عشر يوما ولله
الحمد وذلك عام ١٣٨٩من الهجرة النبوية .أى، (من ١٢/٣/١٣٨٩هـ،

إلى ١٥/٤/١٣٨٩هـ.) وجملة أبياتها (تهنئة الوراد فى مدح خير العباد) ٨٩٩"[٤].

(1)محمد الأول عيسى، " التالكلي: أغراض شعره"، **مجلة الأقلام**، المرجع السابق، ص4.

(٤) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٦٤.

ز– الأفكار الرئيسة لقصائد الديوان:

يبدو للمطالع فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" أن الشاعر لم يقف فى معالجة قضية معينة ومحددة من شخصية ممدوحه وذحبيبه المصطفى، كما أنه لم يرتكز على موضوع واحد من موضوعات سيرته الذاتية، بل كانت قصائد ديونه وأبياتها تطوف بفناء شخصية ذاته صلى الله عليه وسلم، فتتغذى بما طاب لها وتتفطر بما اشهته كما تطوف النحلة بالأزهار لتتغذى بما يطيب لها منها، فيخرج من بطنها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للخلق، يعني ذلك أن الديوان يتناول موضوعات وأفكار متناثرة وضعها الشاعر فى عين اعتباره ذات أهمية بشخصية المصطفى، وهى أساسا من الموضوعات التى تردّد أصداؤها

فى أكثر المدائح النبوية للشعراء قبله وفى عصره. ومع هذا كله يمكن أن يُستخلص الأفكار الرئيسية التى أكثر الشاعر مِن ترددها وذكرها فى ممدوحه فى النقاط التالية:

- شخصية- رسول الله- صلى الله عليه وسلم- وذاته الشريفة قبل ولادته.
- غرائب الأمور وعجائبها التى ظهرتْ فيه بعد ولادته، خصوصا فى مراحل نموّه وطفولته.
- علامات نبوَّته (الإرهاصات).
- معجزاته الباهرة.
- صفاته الخُلُقية والخَلْقية.
- درجاته ومنزلته وبركاته عند خالقه وبين المخلوقات.
- شجاعته ومهابته.
- الحقيقة المحمدية.
- توسل الشاعر بحبيبه محمد- صلى الله عليه وسلم.
- النشوة الصوفية
- منزلة صحابته- صلى الله عليه وسلم- وفضلهم.
- تشوُّق الشاعر وتشوُّفه إلى زيارة قبره- صلى الله عليه وسلم.

الفصل الثالث: الانحراف اللغوي فى الإطار النظري

انطلاقا من مسلّمة الاستفسار عن حقيقة الموضوع وجوهره فى أى مسألة علمية مطروحة للدراسة ثمّة سؤال أو أسئلة عن جوهر القضية، وهى: ما مفهوم الانحراف لغة واصطلاحا؟ وما هى أنواعه؟ هل عرَف العلماء القدماء الانحراف كما عرَفه العلماء المحدَثون؟ ما وظيفة الانحراف ووسائله؟

هذه أسئلة تتطلب الإجابة عنها الوقوف على مجموعة من القضايا التى اختلف حولها كثير من علماء اللغة والأسلوب وما زالوا يختلفون إلى درجة صارتْ فيها موضوع نقاش وجدال حارّ بينهم، ولهذا ارتأى الباحث أن يتناول فى هذا الفصل جملة هذه القضايا سيحاول من خلالها الإجابة عنها فى المباحث الثلاثة القادمة بقدر الإمكان.

المبحث الأول: مفهوم الانحراف اللغوي

يدور مفهوم الانحراف لغةحول الميل والعدول، وحول التغيير والتبديل والتصريف. ويقال: " اِنْحَرَف" عنه و" تَحَرَّفَ" و" واِحْرَوْرَفَ": أى مَالَ وعَدَلَ (عنه)(1). و " تحريف الكلام عن مواضعه تغييره"(2).

(ا) الرازي، محمد أبوبكر، **مختار الصحاح**، دار الكتاب العربي،بيروت– لبنان، ط1، (1967م)، ص 131. مادة " حرف".

(2) المصدر السابق، والصفحة.

و" حَرَفَ عن الشيء، يحْرِف حرَفا، واَنْحَرَف وتَحَرَّف واَحْرَوْرَف: أى عَدَلَ" (1). وتحريف الكَلِم عن مواضعه : تغييره، والتحريف فى القرآن والكلمة: تغيير الحرَف عن معناه والكلمة عن معناها، وهى قريبة الشبه كما كانت اليهود تغيِّر معانِيَ التوراة بالأشباه (بالشبهات)، فوصفهم الله بفعلهم (2)، فقال: چ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ چ[3] . وحرَّف الكلام: غيَّره وصرَّفه عن معانيه.(4)

وٹ ٹ چ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ ڃ چ.(5) أى يبدّلونه أو يتأوّلونه بالباطل (6).

و"الانحراف اللغوى" بهذا المعنى: "هو الابتعاد عن سِمَة كلام العرب، وهو ما يُعرف بالخطأ اللغوى"(7). كانتطاق حركة حرف فى الكلمة بتغيير صوته الموضوع له أصلا.

أما الانحراف فى نظر الأسلوبِيين: هو خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا فى الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصيغةً وتركيبا" (8)، أى هوخروج الكلام عن نسقه المثالى المألوف، أو خروج عن المعيار لغرض قَصد إليه المتكلّم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة(9).

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مجلد الثالث، الطبعة الأميرية، بولاق- القاهرة- مصر، (١٣٠٠٠هـ)، المرجع السابق، مادة " حرَف" ص149.

(2) ابن منظور، المرجع السابق، نفس الصفحة.

(3) سورة النساء، الآية: 46.

(4) إبراهيم أنيس وغيره، (الدكتور)،**المعجم الوسيط**، ط٢/، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مادة: حرف، ص١٨.

(5) سورة البقرة، الآية: ٧٥.

(6) حَسَنِين، محمد مخلوف، **كلمات القرآن**- تفسير وبيان، دار الضياء، القاهرة، (1429هـ-2008م)، ص13.

(7) فاتن، المحجازي، "الانحراف اللغوي أسبابه وعلاجه"، **مجلة مجمع اللغة العربية** بدمشق- المجلد (80)، ج1، (2003)م ص91.

(8) صالح، على سليم الشتيوى، **ظاهرة الانحراف الأسلوبى فى شعر خالد بن يزيد الكاتب** مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١- العدد-(٣-٤)، (٢٠٠٥م)، ص ٨٤ . (بتصرف).

(9) ويس، أحمد محمد، **الانزياح فى التراث النقدى والبلاغى**، موقع اتحاد كتاب العربى على شبكة انترنت http/www.awu.dam.com تم نقله: ٢٣/٤/٢٠١٥م. 13:12

وعرّف الدكتور أحمد ويس "الانحراف" بأنه هو "استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتركيبا، وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد، بحيث يؤدِّى ما ينبغى له أن يتَّصف به من تفرُّد وإبداع وقوة وأسَر"(1).

ويلاحظ من خلال هذه التعريفات عن مفهوم الانحراف اصطلاحا أنه البعد عن مطابقة القول للغة المعيارية أو العادية.

وللدكتور فتح الله أحمد سليمان رؤية عن مفهوم الانحراف، فيرى أنه:

> هو خروج الخطاب الأدبى عن القواعد اللغوية المألوفة وكسرها، أو خروجه عن النمط المتعارف، وابتكار صيغ وأساليب جديدة في النص الأدبى أو خطابه، أو استبدال تعبيرات جديدة ليست شائعة

بأخرى قديمة فيه، أو إقامة نوع من الترابط بين لفظين أو أكثر فى الكلام الأدبى أو نصّه، أو استخدام لفظ فى غير ما وُضع له فى الخطاب الأدبى أو نصّه ... (2).

يقول الدكتور محمد عبد المطلب: "إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يُدرك أن مِن أهم هذه المباحث ما يتمثل من رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالى المألوف" (3) أو كما يقول جَانْ كُوهِنْ الانحراف هو: الانتهاك الذى يحدث فى الصياغة والذى يمكن بواسطته التعرُّف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته "، (4) وما ذلك إلا أن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة فى مستويين: الأول- مستواها المثالى فى الأداء العادى. والثانى- مستواها الإبداعى الذى يعتمد على الانحراف عن هذه المثالية وانتهاكها، يضيف فتح الله أحمد سليمان قائلا: " الانحراف اللغوى يتولّد أساسا من الخروج على الأطر المرسومة للغة، ومخالفة العُرف اللغوى المرتضَى، والجُور على النظم النحوية والصرفية دون الإخلال بالمبنَى الأساسىّ للغة ".(5)

(1) أحمد، غالب النورى الخرشة، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**،رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه فى النقد والبلاغة قسم اللغة العربية وآدابها جامعة مؤتة، الأردن، (٢٠٠٨م)، ص٥ .

(2) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية، مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، دار الآفاق العربية مدينة نصر- القاهرة، ط١، (١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م)، ص٢ .

(3) عبد المطلب محمد، **البلاغة والأسلوبية** المرجع السابق، ص٢٦٨.

(4)المرجع السابق والصفحة.

(5) فتح الله أحمد سليمان، **مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، ص٢٢.

htt;//www.muta.edu.jo/gradest/derasat.htm تم استرجاعه: ٢٣/٥/٢٠١٥م. الساعة: 23:11.

يلاحظ مما سبق من قول محمدعبدالمطلب وجَانْ كُوهِنْ أن الأسلوب هو انحراف الإنشاء الأدبى عن قواعد ونظم اللغة المعروفة أو هو خرق سننها المألوفة، كما أن هذا الانحراف أو الاختراق اللغوى هو المعيار الذى يُعرف به طبيعة أسلوب المنشئ وخصائصه عن أسلوب غيره من المنشئِين.

لذا، يضيف الدكتور أحمد علىّ قائلا: " إن تقيد الأسلوب الشعرى بالأداء المثالى الذى أقرّه النحو لا يُعنى على صعيد الدراسة الأدبية شيئا، ما لم يعمد على المستوى الأسلوبى إلى الانحراف أو العدول، ليتحوَّل الكلام إلى صيغ فنية وعلامات أسلوبية تترك مجالا للمنشىء كى يدلّ على بصمته الخاصة على اللغة "(١)، ولكن لا يعنى ذلك أن نجهل المألوف من الكلام لأن ذلك يؤدى بالضرورة إلى نوع من

الذاتية المفرطة من إدراك الخصائص التعبيرية، لأن إدراكنا للمستوى العادى يعطينا القدرة على تمييز الانحراف وهو ما يمكن أن تتجه إليه المباحث الأسلوبية، لذا يقول "شَبْمَانْ" (R. Chapman) : اعلم أن الأسلوب هو الذى يحدد المدى والكيفية التى تتضح من خلالها لغة الشعر بما فيها مِن سمات انحرافية، مع ملاحظة كيفية استعمال الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لإحداث تأثير خاص فى المتلقى(٢).

يُرى من خلال التعريفات السابقة أن الانحراف هو الجدار الفاصل بين الكلام الأدبي والكلام الإيصالي االعادي، وهو الذى يحقق للأدب كيانه ويُرقِى به إلى أعلى قمّته، حتى إن بعض النقاد المحدَثين يرى "أن الشعر هو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، ولكنه ليس انحرافا عشوائيا، ويذهب إلى أن الانحراف هو الشرط الضرورى لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانحراف" (٣) حسب وجهة نظرهم، لذا، تعدّ ظاهرة الانحراف من الظواهر المهمّة فى الدراسات الأسلوبية والألسنية الحديثة التى تدرس النص الشعرى على أنه لغة مخالفة للمألوف والعادى عند أهلها، فالانحراف هو الذى يميز اللغة ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها، فهو مقوّم من المقوّمات الشعرية، فكان هو الفيصل والحَكَم بين المستوى الفنى وغير الفنى من الكلام(٤)، لذلك يرى كبار نقاد الأدب من أمثال: "سِبِيتَزْر لِيُو" (Spitzer Leo) و"جَانْ كُوهِنْ"

(١) أحمد، عليّ محمد، (الدكتور)، " **الانحاراف الأسلوبى(العدول) فى شعر أبى مسلم البهلانى**" المرجع السابق، ص٥٢.

(٢) صلاح فضل،**نظرية البنائية فى لنقد الأدبى**، ط٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،(١٩٨٠م)، ص٣٦٥. (بتصرف).

(٣) صالح، سليم الشتيوى، **ظاهرة الانحراف الأسلوبى فى شعر خالد بن يزيد الكاتب** المرجع السابق، ص٨٥.

(٤)النورى الخرشة، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**،المرجع السابق، ص ٣١ . (بتصرف).

(John Cohen) "وتُورْدُورُوفْ" (Todorov) يتخذون ظاهرة الانحراف فى النص الأدبى أساسا للبحث فى الخواص الأسلوبية التى يتميز بها مثل هذا النص(1).

فالانحراف بهذا المنظور هو مخالفة الضوابط والنظم المعهودة فى اللغة الإيصالية النفعية لأغراض فنية وجمالية، ويحدث ذلك للمنشىء إما اختياريًّا أو اضطراريًّا (2).

ويمكن مما سبق الكلام عنه إن الانحراف يعدّ من أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان وما سيجيزه على الدوام شيئان، أولهما: أن الأسلوب من حيث طريقة الفرد الخاصة فى التعبير سيظل دائما مقترنا بالانحراف عن طرائق أخرى فردية. والثانى: أن الأسلوبية نفسها قد جعلت الانحراف منذ نشأتها عماد

نظريتها، حيث اتخذ روادها خصوصا "سَبِيتَزْر" من مفهوم الانحراف مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومعيارا لتقدير كثافة عُمقها ودرجة نجاعتها، أى نفعها وأثرها (3)، ويرى- أيضا- "أن الأسلوبية تحلل استخدام العناصر التى تمدّنا بها اللغة وأن ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبى الفردى وما ينتجه من انحراف عن استعمال العادى"(4)، إذ أن أهم المباحث الأسلوبية فى نظر محمد عبد المطلب يتمثل فى رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالى المألوف، أو كما قال جَانْ كُوهِنْ رصد الانتهاك (الانحراف) الذى يحدث فى الصياغة، والذى يمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبى، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبين تعاملوا مع اللغة على أساس أنها ذات مستويين الأولى: مستواها المثالى (العادى) ويظهر فى سيطرة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب، والثانى: مستواها الإبداعى (الفنى) الذى يخترق استعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا فى المتلقّى(5)، يقول "فَالِيرِى" (Vallery) (1906) من نقل، د.فضل صلاح: "إن الأسلوب فى حد ذاته انحراف عن قاعدة ما"(6)،

(1)النورى، الخرشة أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص5.

(2) المرجع السابق، ص6.

(3) عبد السلام المسدَّى، **الأسلوبية والأسلوب**، (بتصرف)، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، (١٩٨٢م)، ص ١٠٢ .

(4) السدى، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة فى النقد الأدبى الحديث** دار هومة، الجزائر، ط١، (١٩٩٧م)، ص١٨٠ .

(5) عبد المطلب محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة، (1984م) د.ط، ص١٩٨.

(6) السكاكى، أبو يعقوب محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1، (1976)، ص140.

فقد قرر أصحاب هذا المفهوم أن الأسلوب انحراف عن النظام اللغوى، ذلك النظام الذى يعتبر المعيار الذى وضع ليقاس عليه، وعلى هذا المفهوم الأسلوبى ربط السكاكى بين الأسلوب وخاصية أسلوبية فى التعبير هى الخروج عن النص أو خروج الكلام على مقتضى الحال، وذلك بالصور البلاغية — بحيث يواجه المخاطَب بتعبير لم يكن يتوقعه، وجاء ذلك فى قوله:

"وأعنى إخراج الكلام عن مقتضى الظاهر فى أساليب متفننة ويرشد إليها تارة بالتصريح وتارة بالفحو، ولِكلٍّ من تلك الأساليب عُرفٌ فى البلاغة يتسرَّب من أفانين سِحرها، كالأسلوب الحكيم وهو أن تلقى المخاطب بغير ما يترقَّب".(١)

يبدو أن السكاكى قد عبّر عن "انحراف الأسلوب" بخروج الكلام الإنشائي على مقتضى الحال فى التعبير عن طريق مواجهة المتلقّى فى الكلام بلا المنتظر الذى هو "الانحراف" فى الدراسات الأسلوبية المعاصرة (٢).

ولذلك فقد دارتْ مباحث علم المعانى فى كثير من جوانبها حول الانحراف عن النمط المألوف فى صياغة الكلام، على حسب مفهوم أهل اللغة وتقاليدهم.

ويمكن للباحث فى هذا المنطلق، معالجة ما هو بصدد الكلام فيه، ورصدا لما يبغيه، أن يقول إن البحث الأسلوبى ينصب على اللغة الفنية أى الأدبية، ذلك لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه — أيضا — من انحراف عن المستوى العادى المألوف، بخلاف اللغة العادية التى يتبادلها الأفراد بشكل مباشر وغير متميز، ومن أجل ذلك ذهب بعض المنظرين للأسلوب إلى أنه نوع من

الخطاب الأدبى المغاير للخطاب العادى المألوف، وتقوم هذه المغاير بين نوعى الخطاب على مرتكز أساسي يتمثل فى أن الخطاب الإنشائي إذا كان يستمد مادته من معجم لغته التى ينتمى إليها، ويقوم فى تأليفها كى يؤدى وظيفتها فى بثِّ الفكر، وتوصيل المعلومات، ونقل الأحاسيس، وإظهار الانفعالات باعتبار أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنه — أى الكلام الإنشائى أو النص الأدبى — قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعة، أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو يبتدع صيغا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة بأخرى قديمة، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا

(١) السكاكي، **مفتاح العلوم**، المرجع السابق، ص١٤٠.

(٢) شايب، د/ أحمد، **الأسلوب دراسة بلاغية تحلية لأصل الأساليب الأدبية**،مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، (1991م).ص41.

فى غير ما وضع له أصلا، فهذا الخروج عن الاستعمال العادى للغة يطلق عليه منظرو الأسلوب وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات لعل أبرزها مصطلح "الانحراف"[1].

فإذا أردنا استبيان الفروق بين مستويين من الكلام (العادى والأدبى) فسيجد القارئ نفسه أمام أراء كثيرة تؤكدها، فمن ذلك ما ارتأه "تُودُورُفْ" حين اعتبر "أن الحدث اللسانى العادى خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه، ولانكاد نراه هو فى ذاته، فهو مَنفَذٌ بلْورِىٌّ لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبى بكونه ثخنًا غير شفَّاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو

اختراقه، فهو حاجز بلورى طُلِيَ صورا ونقوشا، فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه" [2]. وبناءا على هذا التصور يمكن القول إن الكلام أو الخطاب العادى يعتمد على المباشرة، ويهدف إلى التبادل النفعى، ويتسم هذا المستوى من الكلام بمحدودية معجمه، إذ ليس فى ألفاظه الجديد، ولا فى معانيه المستحدَث، وهو لا يحتاج إلى جهد عقلى أو فكرى لفهم المراد منه، فى حين أن الخطاب الأدبى يصدر عن ملَكة عند المنشئ، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مسا، سامعا كان أم قارءً، كما يتميز بأن ألفاظه مختارة، ومعانيه مبتكرة وقد يحتاج لفهمه ولبيان ما يراد به إلى إمعان الفكر وإعمال العقل[3].

ولعله قد أصبح الآن واضحا أن الانحراف ظاهرة أسلوبية تخص اللغة الأدبية – أى اللغة الفنية – يمكن بواسطتها التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبى، بل يمكن اعتبار الانحراف هو الأسلوب الأدبى نفسه، فقد نظر "تُودُورُفْ" إلى الأسلوب معتمدا على مبدإ الانحراف حيث عرّفه بأنه "لحن مبرر(أى أمر ضروري مسموح به فى كل إبداع فني) ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا للأشكال النحوية الأولى"[4]، بمعنى لا توجد جمالية الفن الأدبي إلا بالانحراف عن قوانين اللغة المعيارية. ويأتى"جورج مونان"(GeogeMounin) على الفكرة ذاتها إذ يقول: "ثمَّة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم، عند ما تحتوي العبارة على الانحراف يخرج بها عن المعيار"[5]، فالعبارة تحتوى على الأسلوب عندما يحتوى على

(1)، فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية، مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، دار الفتية للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص20.

(2) المسدى عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، المرجع السابق، ص١١٦.

(3) أحمد غالب النورى الخرشة، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص10.

(4) المسدى، فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، المرجع السابق، ص102 – 103.

(5) عياش، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضارى، حَلَب، ط1، (2002م)، ص75.

الانحراف عن القاعدة، فمثلا: إذا قلنا (غطَّى الظلامُ الأرضَ)، أو قلنا: (البحرُ أزرقٌ) فإننا بهذا نتكلّم الكلام العادي عند كل الناس . فالعبارتان اللتان تمّ النطق بهما عبارتان حياديتان، والتعبير فيهما يقف عند حدود درجة شبه صفر من القول، ولكن عند ما نقول كما ٹ ڈ چ ک گ گ گ چ چ گ گ گ گ چ "[1]. فإننا نسجّل بهذا الكلام حدثًا أسلوبيًّا، وذلك لأن السمات النحوية التى تتضمنها الأفعال "عَسْعَسَ" و "تَنَفَّسَ" هى فى الحقيقة غير السمات التى تتصمنها الأسماء " الصبح" و"الليل"، إنهما أسلوبان منحرفان فى دلالتهما.

أنواع الانحراف:

تحدّث الكثيرُ من الباحثين عن أنواع الانحراف حتى أوصلها بعضهم إلى خمسة عشر انحرافا، وهذه الانحرافات يمكن إجمالها إلى خمسة أنواع، هى:

1 – الانحرافات الموضعية والانحرافات الشاملة: يمكن تصنيفها تبعا لدرجة انتشارها فى النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالاستعارة مثلا يمكن أن توصف بأنها انحراف موضعى عن اللغة العادية، أما الانحراف الشامل فيؤثِّر على النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو لوحدة معينة من النص،مما يعد انحرافا شاملا، ويمكن رصده بصفة عامة عن طريق الإجراءات الإيجابية: وذلك لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية....

3 – الانحرافات الداخلية والانحرافات الخارجية: يمكن تصنيف الانحرافات من وجهة النظر التى تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المراد تحليله إلى انحرافات داخلية وانحرافات خارجية، فالانحراف الداخلى يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدودة عن القاعدة المسيطرة على النص فى جملته، والانحراف الخارجى يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة فى اللغة المدروسة.

4 – الانحرافات الخطِّية (السياقية)، والصوتية، والصرفية والمعجمية والدلالية: وذلك تبعا للمستوى اللغوى الذى تعتمد عليه.

5 – الانحرافات التركيبة والاستبدالية: وذلك تبعا لتأثيرها على مبدأى الاختيار والتركيب فى الوحدات اللغوية، فالانحرافات التركيبية تتصل بالسلسة السياقية الخطِّية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعدالنظم والتركيب، مثل الاختلاف فى ترتيب الكلمات. أما الانحرافات الاستبدالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان المثنى، أو المثنى مكان المفرد، أو وضع الجمع مكان المفرد، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف [1].

وقد نلاحظ مثل هذا التنوعات من الانحراف عند العرب كما نشاهدها عند " نُومْ تِشُومْسكِي" (Noam Chomsky)[٢]، حيث قال: أن للانحراف كيفيات ووسائل خاصة يتم بها، فميّز بين انحرافات

(١) سورة التكوير، الآية: 17 – 18.

نابجة عن خرق القواعد المقولية أو القواعد التفريعية أو القواعد الانتقائية، والجمل الناتجة عن خرق القواعد الانتقائية يمكن أن تؤوَّل استعياريا، –وبعبارة أدق– يمكن أن تؤوَّل تبعا لقياس مباشر بالجمل السليمة التى تحترم قواعد الانتقاء، وبذلك تكون الجمل المنحرَفة أو المنزاحة عند تشومسكى ثلاثة أنماط (أنواع)، هى:

أ – خرق لمقولة معجمية، كالانتقال من الصفة إلى الاسم فى مثل: (المظهر السياسى تعبير مباشر عن الاقتصادى)، التى تصبح السياسى تعبيرا مباشرا عن الاقتصادى، أو الانتقال من الاسم إلى الصفة فى مثل: (إنهم يتحدثون عن جمهورية شبح) أى عن شئ غير حقيقى وغير واقعى أو عن شئ خيالى.

ب – خرق لسمة تفريعية، كالانتقال من الفعل اللازم إلى الفعل المتعدى فى مثل (اكتشفت المرأةُ) التى تصبح (اكتشفتِ المرأةُ طفلَها).

ج – خرق لسمة انتقائية، كالانتقال من المحسوس إلى المجرد فى مثل: (لَوَّثَتِ النظرياتُ الخاطئة فكرةَ زيد، أو عالج عمرو الأزمة الثقافية [٣].

---

(1) فضل صلاح الدين، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، (1985م100 – 156. (بتصرف).

(٢) تشومسكي (Noam Chomsky) لغوي أمريكي ولد سنة 1928م. ومن أهم أعماله: "الهياكل النحوية" الذى يعتبر دستور الألسنيين فى النحو التوليدى، وله أيضا "مظاهر التطرية النحوية" و "مقولات نظرية النحو التوليد" و "اللغة والفكر". يراجع: **البلاغة والأسلوبية** للدكتور محمد عبد المطلب، المرجع السابق ص 207.

(٣) غاليم محمد، **التوليد الدلالي فى البلاغة والمعجم**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، (1987م)، ص 6 – 71.

فالنظرية لا تلوّث الفكرة لأنها من المعنويات.

فالنوع الرابع والخامس من الانحرافات هو ما يجري عليهما حديث هذا البحث.

يُلقي فَلِّيرى Vallery نظره فى الأسلوب قائلا: " إن الأسلوب فى حد ذاته انحرافٌ عن قاعدة ما ". (1)

وظل هذا المفهوم الأسلوبى عنده متداولا فى علم الأسلوب، يشاركه فيه بعض النقاد ودعَوا إلى ضرورة أن يتعوَّد الباحث تماما على القاعدة أوَّلا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المختلفة عنها.

صنَّف "مُوركُوسْ" (S.Morcus) (١٩٦٨) هو الآخر هذه الانحرافات إلى عدة أنواع، هى:

١ – الانحرافات الموضوعية: التى تعتبر جزءا من السياق نحو الاستعارة.

٢ – الانحراف العام أو الشامل: ويرِد فى السياق كلِّه متمثلا فى ورود كلمة غريبة بكثرة فى النص، وكذلك انحراف أسلوب النص عن معيار اللغة أو النظام اللغوى.

٣ – انحرافات الخَطِّية أو الكتابية: وتظهر بناءً على المستوى اللغوى الذى تَحْدُث فيه كالانحرافات:

أ– الصوتية التى تظهر فى القافية والسجع.

ب– الدلالية، وتظهر فى الانحرافات القاموسية التى توجد فى المجازات والكنايات.

ج– والموقعية، وتظهر فى انحرافات الكلمة عن المعيار الأساسي للغة كالتقديم والتأخير (2).

---

(1) فضل صلاح الدين، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، المرجع السابق، ص١٥٤.) .

(2) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

وهذه الأنواع أو الأشكال التى قدمها الباحثون للانحراف لم تكن عناصر يمكن قبولها دون اعتراض؛ لأن الانحراف حسبما يقول موسى ربابعة:

يمكن أن يكون مفهوما واسعا بحيث يمكن القول إن اللغة الشعرية هى الانحراف عن اللغة العادية أو هى الانحراف عن لغة النثر أو اللغة العادية، وبالمثل فإن مفهوم الانحراف يمكن أن يكون ضيقا مقتصرا على المجازات وبعض الإجراءات

الأسلوبية المتعلقة بالبلاغة، من مثل الاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والالتفات وغيرها، ولكن هل كل النصوص الأدبية استعارات أو تقديم أو تأخير أو حذف أو التفات، هذه الإجراءات أو الظواهر الأسلوبية تأتى بصورة أو بأخرى فى النصوص الأدبية، لكن ليس النص الأدبى كله استعارة أو تقديما أو تأخيرا أو حذفا أو التفاتا وغير ذلك من الإجراءت الأسلوبية، لذا فإن مواجهة الانحرافات فى نص من النصوص تعنى التركيز على عناصر دون العناصر الأخرى [1].

مصطلحات ترادف مصطلح "الانحراف" معنى:

يتضح جليا أن مصطلح "الانزياح" الذى يساوي بـ "الانحراف" مفهوما من بين المصطلحات الثلاث التى كثر استخدامها بين الباحثين المعاصرين من خلال اطلاعهم على الدراسات النقدية الغربية الحديثة، إذ إن هذا المصطلح الأول كما ذكره الدكتور عبد السلام المسدَّى:

قد عُرِف بالفرنسية على أنه (Ecart)، وبالإنجليزية (Deviation)، وبالألمانية (Abweidiung)، وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح بالنقد الغربى، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه، فقدسمَّى " سِفِيتَرْزْ" (Spitzer) الانزياح " انحرافا"، وسمَّى "فَلِيرِى" (Vallery)" الانحراف" (انزياحا) و(تجاوزا)، بينما عدَّ " وَالْاَكْ وَلْمَارَانْ" (Wellek et Warren) " الانحراف " (الاختلال وإخلالا)، واعتبر "بَايْتَارْ" (Peytard) "الانحراف" (إطاحة)، وعند "ثَيْرِى (Thiry) "الانحراف" هو (المخالفة والكسر)، وأما "الانحراف" عند "بَارْتْ" (Barthes) هو (الشناعة)، وفى نظر "جَانْ كُوهِنْ" (John Cohen) "الانحراف" هو (الانتهاك)، و"الانحراف" فى وجهه نظر "تُورْدُرُوفْ" (Tedorov) هو (خرق السنن أو اللحن أو الشذوذ)، فى حين أن "الانحراف" حسب نظر "أَرَغُونْ" (Aragon) هو (العصيان)[2].

وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على ظاهرة الانحراف الأسلوبية أسماء مختلفة توحى باللامألوف وتصف التجاور والتخطِّى، فإن الباحثين العرب قد استعملوا مصطلح "الانزياح والانحراف" وأضافوا

---

(1) ربابعة موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندى للنشر والتوزيع، إربد، ط1، (2003م)، ص36 – 37. (بتصرف)

إليهما مجموعة من المصطلحات الأخرى التى هى عبارة عن مترادفات أو شروحات منها: العدول، والخروج، والخرق، والتشويش، والتشويه، والمجاوزة، والنشاز، والاتساع، والفارق أو المفارقة، والجسارة اللغوية، والغرابة، والاخلال، والانتجاء[1]، والابتكار، والازورار[2]، وإعمال الحيلة، والتخييل، والكذب، والبعد أو الابتعاد، ومنافرة العادة، والضرورة وسماها بعضهم "رخصة"، [3] وعند بعضهم الآخر "خطأ" أو "الغلط " أو "شذوذ"[4].

و"الضرورة" عند أبى هلال العسكرى تطلق على "قبيحة" إذ يقول: "وينبغى أن نجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها "قبيحة" تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء فى أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها....[5]، فالضرورة الشعرية "انحراف عن المألوف من قواعد اللغة، وكانت الضرورات الشعرية شائعة قديما سواء عند أهل العروض أو عند أهل اللغة أو النحو أو البلاغة. فالشعر عندهم موضع اضطرار، أو أسير الوزن، والوفاء للوزن قد يقتضى من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو التركيب عما تقتضيه قواعد اللغة من نحو وصرف[6]، وكما يسمى الانحراف "الخروج" على مقتضى الظاهر"، إلى غير ذلك من المسميات التى يراها عدنان بن ذريل أنها فى الحقيقة لمسمًّى

(2) المسدى، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، المرجع السابق، ص100. ويراجع: أحمد غالب النورى الخرشة، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص13.

(1) أحمد، غالب النورى الخرشة، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني** المرجع السابق، ص 13.

(2) صالح على سليم الشتيوى، **ظاهرة الانزياح الأسلوبى فى شعر خالد بن يزيد الكاتب** المرجع السابق ص 84.

(3) ابن رشيق القيروانى، **العمدة**، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت، (1988م)، ص1020.

(4) ابن فارس، **ذم الخطأ فى الشعر**، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى بمصر، (1980م)، ص21.

(5) أحمد، محمد ويس، **الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح** المرجع السابق، ص118.

(6) أحمد، محمد ويس، المرجع السابق، ص١١٩.

واحدٍ، فأطلق عليها اسم: "عائلة الانزياح"، وما الاختلاف فيها فى التسمية إلا نتيجة للاختلاف فى النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها(1).

ويبدو للباحث مما تقدَّم أن كثرة المصطلحات التى أُطْلقتْ على ظاهرة الانحراف يشير إلى مدى أهمية ما تنطويه هذه المصطلحات من مفهوم، وإلى تأصُّلِه فى الدراسات العربية والغربية،

إلا أنه يشير فى الوقت نفسه إلى أن مصطلح "الانزياح" غير مستقرّ، إذ إن كثرة الأسماء قد يجعل القارىء يشعر أنه يتعامل فى كل مرة مع مصطلح جديد، "ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات كلَّها ليستْ فى مستوًى واحدٍ فى دلالتها على المفهوم، بل إن كثيرا منها يسئ إلى لغة النقد، لأنها بعيدة أن تتسم بها، ولذلك فإن المصطلحات الأكثر شيوعا هى: الانزياح، والعدول، والانحراف"[2]، حسب وجهه نظر أحمد غالب النورى، وإن كان بعض الباحثين يستبعد مصطلح "الانحراف، لما يحمله من بُعد سلبِيٍّ، كما يقوله الدكتور صلاح فضل: "إن التحوّل عن مصطلح "الانحراف" إلى "الانزياح" قد ارتبط بما يخفيه الانحراف من إيحاء أخلاقيٍّ سلبِيٍّ(٣)، ونتيجة لهذا البعد السلبِيِّ الذى يعكِّسه مصطلح "الانحراف" فإن الغالبية العظمى من الباحثين والمترجمين استعمل مصطلح "الانزياح"، ولكن الباحث انحرف عن هذه االفكرة الوهمية حسب نظره، ففضَّل أن يستعمل هو مصطلح "الانحراف" لما توحيه من معاني ومفاهيم أغلبِ المصطلحات المرادفة لها من رائحة الحيلة اللغوية أو الاحتيال فيها، مثل "العدول" الذى يدلُّ على التحول من لفظ إلى آخر" لمفاجأة القارىء بغير ما يتوقع من اللغة، و"الانزياح" الدالُّ على البعد عن المتوقع المعتاد من اللغة، و"اللحن" الذى يدل على مخالفة وجه الصواب فى النحو، و"الابتكار" الذى يدلُّ على الإبداع الفنى المخالف للعُرف اللغوِيِّ، وهكذا...، ويؤيد ما ذهب إليه الباحث قول الدكتور سايح مديحة جابر نصه: "والانحراف من أبرز المصطلحات التى يطلق عليها الأسلوبيون وعلماء اللسانيات الدالة على "الانزياح" عن الاستعمال العادى للغة، ومن ثم إن الانحراف يمثل عماد النظرية الأسلوبية كما أنه هو السمة المميزة

(1) ابن ذريل، عدنان، **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، (1989م)، ص26.

(2) أحمد، غالب النورى الخرشة ، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص14.

(٣) فضل صلاح الدين، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، مكتبة لبنان،، بيروت، ط١ ، ص٦٣.

للغة الأدبية، والذى تتحقق عن طريقه طليعة هذه اللغة وريادتها" (١)، لذا فإن مصطلح "الانحراف" كثُر وشاع تِرداده بشكل واضح فى الدراسات النقدية العربية الحديثة، فلا يرى الباحث من أجل ذلك أىّ إشكال فى اختياره هذا المصطلح عنوانا لبحثه هذا.

الآن وبعد أن تناول الباحث مفهوم الانحراف وأنواعه، وأشار إلى تعدد مصطلحات مرادفة لمفهومه، ورجّح استتعمال"الانحراف"، يرجو فى الوقفات التالية أن يجيب عن هذه الأسئلة: هل عرَف القدماء مصطلح "الانحراف كما عرَفه المحدَثون؟ ما وظيفة الانحراف؟ وما وسائله الرئيسية؟

---

(١) سايح، مديحة جابر، **المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر**، مجلة الهيئة العامة للقصور الثقافية، العدد: ١٣٥، ص١٤٧.

المبحث الثانى: الانحراف اللغوي فى التراث الأدبي القديم

ظاهرة الانحراف ليست خاصة بالنقد الحديث، فإذا كان المصطلح من حيث هو مصطلح أسلوبى، حديث النشأة ومِن ابتداع الزمن المتأخر، فإن شيئا من ملامح أو نشأة مفهومه يرتدّ فى أصوله إلى أرسطو وإلى ما تبع أرسطو مِن بلاغة ونقد.

فأما أرسطو فقد مازج بين اللغة العادية واللغة الأدبية، ورأى أن اللغة التى تنحو إلى الاغتراب، -أى إلى الانحراف- وتتفادى العبارات الشائعة هى اللغة الأدبية، يقول فى ذلك:

"وجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة، فالعبارة مؤلفة من الأسماء الأصلية هى أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة...أما العبارة السامية الخالية من السوقية، فهى التى تستخدم ألفاظا غير مألوفة، وأعنى بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والمحدود وكل ما بَعُد عن الاستعمال" (١)، ويقول أيضا: "بتحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية، والخروج عن الاستعمال العادى تجتنب السوقية" (٢).

وكلام أرسطو هنا من الوضوح فى ملامسة الانحراف بما لا يحتاج إلى شرح أو مزيد بيان وتفصيل. وبتتبع التراث العربى القديم يُشاهد بذور الانحراف فيه، وملامح الآراء والإشارات التى يصح اتخاذها مؤشرا دالا

---

(١) طاليس أرسطو، **صنعة الشعر**، **ترجمة شكرى** محمد عياد، دار الكتاب العربى، القاهرة، ط١، (١٩٦٧م)، ص ١٢٢ .

(٢) طاليس أرسطو، المصدر السابق، ص١٢٤.

وعلى الرغم من أنها كانت لا تغدو أن تكون ملاحظات وانطباعات اعتمدت على الذوق والسليقة، لا على القانون والنظريات، فإنها تدلّ- حقا- على حضور الانحراف والانزياح فى مفهوم آخر عند العرب منذو زمن بعيد، ولعل أهم ما يُذكر فى هذا الصدد أن العرب منذ جاهليتهم كانوا يتكلمون حسًّا نقديا، وكانت لهم آراء وانطباعات فى مجال النقد، على تذوقهم للشعر، وإحساسهم بالكلمة، وإدراكهم بأن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر أو الخطاب العادى.

ومن الإشارات المبكرة التى يمكن أن تُسلك ضمن هذا الإدراك المبكر لفكرة الانحراف ما رُوي من أن النعمان بن المنذر يدور فى خَلده يزعم بأن الأعشى يستعين بشيطان على شعره، ويقول: " لعلك تستعين على شعرك هذا"(1).

ويتضح من خلال ما سبق، أن النعمان قد أعجب بهذا الشعر المنحرف حينما فُوجىء به، فربما هو الأمر الذى دفعه إلى اتهام الشاعر باستعانة الشيطان على شعره.

وها هو-أيضا- الشاعر الحصين بن الحمام يباهي بأن شعره قد جاوز قدرة الإنسان على الإتيان بمثله قائلا:

وَقَافِيةً غَيـــرَ أُنسِيَّـــةٍ قَرَضْتُ مِنَ الشِّعْرِ أَمْثَالَهَا

شُرُودٌ تُلَمِّعُ فِى الْخَافِقَينِ إِذَا أُنْشِدَتْ قِيلَ مَنْ قَالَهَا(2)

---

(2) ويس، أحمد محمد، **الانزياح فى التراث النقدى والبلاغى**، المرجع السابق، ص11.

(3) المرجع السابق، ص١٢.

معنى أنه كان ينشد شعرا غير معهود، شعرٌ لم يك للأذن عهد به، وكلما أنشد منه قصيدة أو بيتا فاجأ بها أو به المستمعين، وتساءلوا مَن أنشدها أو أنشده!؟

ويمكن أن يفهم بذور نشأة الانحراف-أيضا- فى اهتمام الشعراء بالسبق فى ميدان هذا المصطلح كلَّما يُطالع القارىء إلى معانيهم المبتكرة والتى قد سيْطرتْ على أذهان كثير منهم، ويجد كذلك فى إبداعاتهم الفنية، الأمور التى تشير إشارة واضحة إلى فكرة "الانحراف"، منذ ذلكم العصور، فهذا شاعر آخر يقول:

أُحِبُّ الشِّعْرَ يُبْتَدَعُ ابْتِدَاعًا وَأَكْرَهُ مِنْهُ مَبْذُولًا مُشَاعًا

وَلِى رَأْىٌ غَيُورٌ فِى الْمَعَــانِى فَمَا أَتَى بِهَا إِلَّا افْتَــرَاعًا(1)

فإذا تقدم القارىء فى الزمن قليلا يَرى الفرزدق على إدراك ووعى بأن للشاعر امتيازا مِن غيره مِن أصحاب الكلام؛ إذ يرى أنه لما مدح يزيدَ بن عبد الله بقصيدة يقول فيها:

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّأْمِ تَضْرِبُنَا بِصَاحِبٍ كَنَدِيفِ الْقُطْنِ مَنْثُورِ

عَلَى عَمَائِمِنَا يُلْقَى وَأَرْحِلِــنَا عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجِى مُخَّهَا رِيرِ(2)

قال عبد الله بن أبى إسحاق: " أسأتَ إنما هى ريرُ، وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع(3)، فلما بلغ الفرزدقَ ذلك الإعتراضُ قال: " أما هذا المنتفخ- يعنى عبد الله بن أبى إسحاق- الخصيين لِبَيْتَيَّ مخرجا (منحرفا) فى العربية؟...أما إنى لو أشاء لقلتُ: على زواحفَ تزجيها المحاسيرُ، ولكننِى والله لا أقوله(4)،

(1) ويس، أحمد محمد، **الانزياح فى التراث النقدى والبلاغى**، المرجع السابق، ص١٦.

(2) الجمحى، محمد بن عبد السلام، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة الدنى، القاهرة، د.ط، و (د.ت)، ج١، ص١٧.

(3) نفس المرجع السابق.

(4) البغدادى، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ج١، ط٣، (١٩٨٩م)، ص٢٣٨-٢٣٩.

فالفرزدق خرج وانحرف عامدا عن قياس النحو، ربما لأن القياس لا يعبِّر عما بداخله- أو بأصح التعبير عما بضميره-، ولا يؤدِّى غرضَه بدقَّة، ولذلك مِن حقِّه أن يخرج على قواعد النحو لأنها قيود، وأن يبتكر من الأساليب والكلمات والأخيلة ما كان خاصا به، ولا يسمَّى مخطئا بل مبتكرا ومبدعا.

ومن ذلك قول المتنبى:

خَلَتِ الْبِلَادُ مِنَ الْغَزَالَةِ لَيْلَهَا فَأَعَاضَهَاكَ اللهُ كَيْ لَا تَحْزِنَا(1)

يلاحظ انحراف الشاعر عن قوانين اللغة المألوفة فى قوله: "فأعاضهاك الله..." حيث وصَّل الضميرين من جهة، وقدم غير الأعرف هو "الهاء" منهما على الأعرف "ك" من جهة أخرى؛ أى قدّم الضمير الأعرف الدال على الغائب على الضمير الحاضر، وأصله: "فأعاضكها الله" (بالشمس التى تطلع من المشرق كى لا تحزن) مع وجوب الفصل بينهما. هذا وليس يعدم مَن يروم التطلُّع فى تراث الأدب العربى القديم أن يرى مثل هذه الإشارات التى تشكل بذور فكرة الانحراف ويلتقط مجموعة غير قليلة مِن أمثال تلك البذور، ولكن الباحث يكتفى بقليل ما ذكره فى هذا الصدد، لينتقل إلى النقاد والبلاغيين الذين أدركوا- منذ المرحلة الأولى- أن المستوى الفنى لا يمكن أن يتحقق إلا بالانحراف عما هو مألوف من اللغة العادية ولعل ما جاء به هولاء النقاد – ومن أشهرهم عبد القاهر الجرجانى – من جماليات فى الأسلوب تتضمن الإستعارة والتشبيه والمجاز والكناية والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز وغيرها من مسائل بلاغية ونقدية، هى – فى ذاتها – إشارة كافية لِتَنَبُّه القدماء لكل ما هو خارج عن المألوف من الخطاب العادى والسوقى، وأنه إدراك تام للتفريق بين اللغة

---

(1) السيد، أحمد الهاشمىّ، **جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع**، مكتبة الإيمان بالمنصورة أمام جامعة الأزهر، ط١، (١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م)، ص١٨.

العادية واللغة الأدبية أو الفنية– بأبسط التعبير–، يشير فى هذا المنطلق عبد القاهر الجرجانى إلى أن الكلام على ضربين:

ضرب أنتَ تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنتَ لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلّك اللفظ على معناه الذى يقتضية موضوعه فى اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل، أَوَ لا ترى أنك إذا قلت: "هو كثير رماد القدر"، أو قلتَ: "طويل النجاد"، أو قلتَ فى المرأة: "نَؤوم الضُّحَى"، فإنّكَ فى جميع ذلك لا تفيد غرضكَ الذى تعنى من مجرَّد اللفظ، ولكن يدلُّ اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنًى ثانيا هو غرضكَ، كمعرفتكَ من "كثير رماد القدر" أنه مُضَيِّف، ومن "طويل النجاد" أنه طويل القامة، ومن "نؤوم الضحى"فى المرأة أنها مُتْرِفة ومخدومة لها من يكفيها أمرها. وكذا إذا قال: "رأيتُ أسدًا، ودلَّكَ الحالُ على أنه لم يرد السَّبُع، علِمْتَ أنه أراد التشبيه إلا أنه بالغَ فجعل الذى رآه لايتميز عن الأسد فى شجاعته" [1]

يبدو أن عبد القاهر الجرجانى فى النص السابق يفرق بين الكلام العادى "الذى تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده"، أى المعنى الحقيقى الذى تدل عليه الكلمة فى أصلها والمراد به المعنى المعجمى

(1) الجرجانى عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط3، (1992)، ص262. (بتصرف).

والكلام الذى فيه عدول وانحراف "الذى لا تصل منه إلى الغرض بدلالة واحدة لكن بذلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة، وقوله: "ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ويريد المعنى البلاغى أو المعنى المجازى أو معنى المعنى، أو المعنى الهامشى كما يسمّونه. لذا، يدل هذا القول على أن المعنى ينحرف عن مدلوله اللفظى أو المعجمى الكائن فى دلالته الظاهرة أو المباشرة (أى المعنى الحقيقى) إلى دلالة خفية غير مصرَّح بها (أى إلى المعنى الثانى- معنى المعنى أو المعنى البلاغى أو المجازى

أو المعنى الهامشي) كما سبق، وهكذا فإن الجرجانى فى حديثه عن المعنى أو معنى المعنى يقترب كثيرا من مفهوم "الانحراف" فى الدراسات الأسلوبية المعاصرة.

يمكن أيضا – أن يستدل على مفهوم الانحراف عنده من خلال حديثه عن فاعلية الاستعارة المفيدة، حيث يقول:

> فإنَّكَ لَترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأحسام الخرس مبِينةً، والمعانى الخفية باديةً جلية، وإذا نظرتَ فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها ولا رونق لها ما لم تزنها، ولا تجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تَكنِّها، إن شئتَ أرتْكَ المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها قد جسَّمتْ حتى رأتْها العيون، وإن شئتَ لطَّفْتَ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنال إلا الظنون" [1].

فالاستعارة المفيدة فى نظر عبد القاهر صورة من صور الخروج عن المألوف، وانتظار اللامنتظَر، وتوقع اللامتوقَّع، هى نوع مِن أنواع الانحراف فى كثير من نماذج الشعر العربى القديم، من ذلك مخاطبة الشعراء الطلل، والناقة، والليل، والغراب، والحمام، والريح، وغيرها من الجمادات والمعنويات[2].

(1) الجرجانى، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، (1991م)، ص55 – 56.

(2) أحمد، غالب النورى الخرشة ، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص17. (بتصرف).

ومما تجدر الإشارة إليه أن النقاد والبلاغيين العرب القدماء أطلقوا على الأساليب التى تخرج عن المألوف من قواعد اللغة عدة مصطلحات تقترب من المصطلحات التى أطلقها المحدَثون ليصفوا بها خروج المبدع على ما هو معهود فى استخدام العناصر اللغوية، منها "التوسع" أو "الاتساع" وهو من أغلب المصطلحات التى أطلقها علماء العرب القدامى للدلالة على كل استخدام ينحرف عن النمط التعبيرى المعهود ويتجاوز ما جرت العادة على استعماله، فسيبويه قد أشار إلى هذا المفهوم مرات عديدة[1].

وأما ابن جنّى فقدعالجه معالجة مستفيضة، يقول فى ذلك: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهى: "الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة" [2]، ويضرب على ذلك مثلا من قوله تعالى: چ گ گ گ گ ں ں ڻ ڻ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ چ[3] ويقوله إن فى هذه الآية المعانى الثلاثة "أما الاتساع (الذى هو الانحراف) فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لايصح فى الحقيقة سؤاله... فهذا ونحوه اتساع"[4] (أى انحراف).

وورد "التوسُّع" (الانحراف) عند ابن الأثير على ضربين؛ المضاف والمضاف إليه، وأما الضرب الثانى من التوسع فإنه يرد على غير وجه الإضافة، وهو حسن لا عيب فيه، وقد ورد فى القرآن الكريم من قوله تعالى: چ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى چ[5] . فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب "التوسّع" (أى من باب الانحراف) لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه[5].

---

(1) سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج 1، ط1، (1991م)، ص211 – 212.

(2) ابن جنى، أبو الفتح عثمان، **الخصائص فى النحو**، تحقيق: محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتب القاهرة، ج2، ط3، (١٩٨٧م)، ص444.

(3) سورة يوسف، الآية: 82.

(4) سورة فصلت، الآية:١١.

(5) ابن جنى، أبو الفتح عثمان، **الخصائص فى النحو**، نفس المرجع.

(5) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده، مصر، ج1، (د.ط) (1939م)، ص 361 – 373.

ومن ذلك قول الشاعر وهو يسأل البرق أن يسقىَ دارا:

يَابَرْقُ طَالِعْ مَنْزِلاً بِالْأَبْرَقِ وَاَحْدِ السَّحَابَ لَهَا حُدَاءَ الْأَيْنُقِ[1]

فقد خاطب الشاعر البرق وهو جماد مخاطبه الإنسان العاقل حيث ناداه بأداة يُنادَى بها إنسانٌ قريب وسأله على سبيل التماس "طالِعْ"، و "وَاَحْدُ السحاب". فقد شخص الشاعر البرق وخاطبه مخاطبه من يعقل على سبيل "التوسع" الذى هو انحراف عن المألوف من الكلام العادى. يقول الخارجية:

أَيَا شَجَرَ الْخَابُورِ مَالَكَ مُورِقًا كَأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعْ عَلَى ابْنِ طَرِيفِ [1]

فالشاعر فى هذا البيت يخاطب شحر الخابور ويستنكر له إنبات الأوراق وعدم التفجع بما أُصيب به الشاعر من فقدان الأحبة فى المعركة، فخاطب شحر الخابور وهو جماد مخاطبة الحىِّ من الناس، وهذا من باب التوسع فى اللغة.

وكذلك تحدث ابن رشيق القيروانى عن "الاتساع" وخصص له بابا فى كتابه "العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده"[2]، لا تسمح للباحث فرصة الخوض فيها بالحديث، لكن إذا تصفح القارىء الأمثلة التى أوردها كلٌّ مِن عبد القاهر الجرجانى وابن جنىّ وابن الأثير وابن رشيق فى حديثهم عن "التوسع" أو "الاتساع"، فإنه يجد أن هذه الأمثلة والشواهد تندرج تحت "الانحراف" أو "الانزياح" الذى شاع فى الدراسات الأسلوبية الحديثة، ولذلك لم يجد بعض الباحثين المعاصرين حرجا فى أن يجعلوا مصطلح "الاتساع" دالا على مفهوم الانحراف الذى تهتم به الدراسات النقدية الحديثة اهتماما كبيرا، يقول توفيق الزيدى فى هذا المضمار: "فإذا كانت اللسانيات قد أقرَّتْ أنّ لكل دال مدلوله فإنّ الأدب يخرق هذا

---

(1) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، المصدر السابق، ص33.

(2) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، المصدر السابق، ص٣٣.

(3) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى، **العمدة فى محاسن الشعر وأدابه ونقده**، تحقيق: محمد على الجيلانى، مكتبة التوفيقية القاهرة، ط1، (2012م)، ص 37.

القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليه، وهو ما عبّر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع".[1]

وإلى جانب مصطلح "الاتساع" أو التوسُّع" الذى استأصل من الموروث النقدى والبلاغى مصطلحات أخرى استخدمها علماء العرب القدامى دالة على مخالفة الاستعمال العادى للغة، والخروج عن أنماط التعبير التعارف عليها، ومن أشهر هذه المصطلحات وأكثرها استعمالا عندهم "العدول"، و"الغرابة"، و"التغريب"، و"التخييل"، و"الكذب"، و"التجوُّز" و"إعمال الحيلة"، و"منافرة العادة"، و"الخروج على مقتضى الظاهر"، وغيرها.[2]

وإذا كان مفهوم "الانحراف" ليس جديدا فى تراث النقد العربى القديم والبلاغة العربية، ولم يكن شيئا طارئا على فنون اللغة العربية، فما هو الجديد الذى أضافه المحدَثون الغربيون لهذا المفهوم ليتسم بالحَداثة وليُصبح سمة ملازمة للنقد الحديث؟

إن ما جاء به المحدَثون من توضيح لمصطلح "الانحراف" أو غيره بأنه خرق لقواعد اللغة المألوفة وخروج عن المعيار، هو نفس ما جاء به عبد القاهر الجرجانى وغيره من القدماء، والفرق بالتسمية من عدول واتساع إلى انحراف وانزياح ليس فرقا جذريا وجوهريا يمس صلب الموضوع أو يضرّ به،- اللهم- إلا أن المحدثين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة والنقد بمنهجية أكثر تطورا وعُمقا، وأكثر اتساعا وشمولا مما عرَفه القدماء.

الآن، وبعد وقفة متأنية للنظر فى قضية الانحراف نظريا فى تراث الأدب العربى القديم ونقده، وأنه كان معروفا عند القدماء العرب كما عرَفه المحدَثون، يودُّ الباحث فى الوقفة التالية أن يقف للبحث فى وظيفة "الانحراف" محاولا الإجابة عن سؤال: لِمَ الانحراف؟ وما وسائله؟

(1) الزيدى توفيق، **أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث** الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، (1984م)، ص86.

(2) للمزيد، ينظر المبحث الثاني، الفصل الثالث من هذا ال البحث.

المبحث الثالث: وظيفة الانحراف ووسائله

سبق الحديث فى أن للغة مستويين: الأولى مستواها العادي المثالي، والثانية مستواها الأدبي الفني، فالأولى تطابق النحويين واللغويين ومن سلك دربهم، والثانية؛ وهو المستوى الفني للغة، أى مستواها المنحرف الذى رأى البلاغيون والأسلوبيون فيه جمالا فنيًّا واعتبروه من متطلبات اللغة الأدبية، وجعلوا من مستوى اللغة العادية معيارا يقيسون به مقدار الانحراف مستواها الفني الأدبي الذى قد ينحرف عن النمط التقليدي بأن يحتوى بعض الملامح التى ينفرد بها عن غيره، "ولا ينبغي أن يُنظر إلى تلك الانحرافات على أنها رخص شعرية أو ابتداع فردي فحسب، وإنما هى فى الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفِّرة، وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة فى اللغة" [1]، قد يكون هذا الانحراف اختياريا يلجأ إليه الشاعر لغايات ودلالات فنية وجمالية يهدف إليها كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفتِ الانتباه، أو التأكيد أو غير ذلك من الأهداف التى يسعى إلى تحقيقها، "وقد يكون الانحراف اضطراريا بغرض المحافظة على قافية القصيدة أو وزن البيت، مثلما يفعل الشاعر حينما تدفعه المحافظة على الميزان الشعرى إلى أن يسلك طُرقا يباح له فيها مالا يباح للناثر"[2].

لذا، فليس علينا جناح إذا قلنا إن الدافع الرئيسي إلى الانحراف نفسيٌّ، أى إن وظيفة الانحراف متعلقة بـ "المفاجأة" التى يشعر بها المتلقِّي، فإن يكن الانحراف يشكل ما يسمّى بـ"الخاصية الأسلوبية التى هى نوع من أنواع الخروج على الاستخدام العادي للغة بحيث يبتعد الشاعر عما تقتضيه المعايير المقررة فى

الاستعمال اللغوي، "فإن قيمة كل خاصية أسلوبية تتوافق مع حدَّة المفاجأة التى تحدثها توافقا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها فى نفس المتلقي أعمق" [2].

---

(1) عيد رجاء، ، **البحث الأسلوبى "معاصرة وتراث"** منشأة المعارف، الاسكندرية، (1993م)، د.ط، ص148. (بتصرف).

(2) أحمد غالب النورى، الخرشة، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني** المرجع السابق، ص21، والمسدّى عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 86. (بتصرف).

فالانحراف إذن يحدث هزة سماعية غير متوقعة عند المتلقى، فهو مَن يوجّه إليه النص، وهو مِن ثمّ الذى يحكم على قيمة ذلك النص وأهميته، ولذلك اهتمت المناهج النقدية الحديثة بالمتلقِّى وأعطتْه عناية خاصة، بل أدخلتْه ضمن دائرة الإبداع الفنى. وكما أُشِيرَ فيما مضى مِن حديثٍ أن النقاد والبلاغيين العرب أدركوا مفهوم الانحرف منذ زمن بعيد، فإن ثمّة ما يُثبت ويؤيِّد هذا الإدراك من خلال نصوص ناقش فيها أصحابها وظيفة الانحراف، ويحتمل أن الجاحظ مِن أوائل مَن تحدّث عن وظيقة الانحراف من خلال كلامه عن أهمية خروج الخطاب الأدبى عن المألوف من الكلام العادي، وما ينتجه هذا الخروج من الطرافة والمفاجأة والدهشة، لأن تعلّق الناس بالغريب والخارج على المألوف غريزة من غرائزهم، ويقول فى هذا الصدد:

> إن الشئ مِن غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد فى الوهم،
> وكلّما كان أبعد فى الوهم كان أطرف وكلّما كان أطرف كان أعجب،
> وكلّما كان أعجب كان أبدع ... والناس موكلون بتعظيم الغريب،
> واستطراف البعيد، وليس لهم فى الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم
> من الرأى والهوى، مثل الذى لهم فى الغريب القليل، وفى النادر الشاذ...
> ولذلك قدم بعض الناس الخارج على العريق، والطارف على التليد [1].

ولا شك فى أن ظهور الشئ فى غير معدنه — فى هذا النص يعتبر انحرافا من شأن حدوثه بغتة أن يولِّد المفاحأة والدهشة والإعجاب فى نفس المتلقِّي.

ويوجد نص آخر ورد من أبى حيان التوحيدِىّ عن الانحراف ووظيفته إذ يقول: "إن الانحراف أمر ليس للنفس عنه غنى، إذ إن النفس كلفة بالتجدد مولعة به، فقد سأل أبو حيان صديقَه مسكويه عن سبب

---

(1) الجاحط، أبو عثمان بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الجيل، بيروت، د.ط، ج1، ص89-90 . والتليد: القديم الموروث. معجم الوسيط، مادة " تلد".

كراهية النفس الحديث المعتاد، فكان جواب مسكويه "أنَّ التحديث للنفس كالغذاء للبدن، فإعادته عليها كإعادة الغذاء لجسم اكتفى منه"[1].

ويصادف فكرةَ مسكويه هذه رأىٌ لابن وكيع فى سبب تفضيله المتنبِّى على سواه من الشعراء، قائلا: "لما كان شعره(أى المتنبى) أجدّ فيهم عهدا، كانوا له أشدَّ وُدّا، إذ النفوس مولعة بالاستبدال والتنقل، لهجة بالاستطراف والملل، ولكل جديد لذة" [2]، وإذن فإن التغيير والتجدد حاجة مستقرة فى النفس البشرية التى من شأنها تمل وتضجر من الأشياء المكررة والمألوفة، بل إن المعتاد المكرر لمما يناقضها أشد التناقض، وهذه حقيقة وغريزة نفسية من شأنها أن تزيد من قيمة الانحراف وقيمة ما يؤدِّيه من المفاجأة والدهشة، والاستطراف والإعجاب.

ومن النصوص التى وردت عن أسباب الانحراف فى لغة الشعر ووظيفته قول حازم القرطاجنِّي حينما أتى للمقارنه بين قسمين من التشبيه بين الكلام العادى المتداول بين الناس، وآخَر الكلام الفني المتداول بين الشعراء ويقول إنه مخترع، فيقول عن القسم الثاني: "إنه أشد تحريكا للنفوس إذا قدَّرنا تساوى قوة التخييل فى المعنيين، لأنها، أنست بالمعتاد فربما قلَّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به استئناس قط، فيُزْعِجها، أى يدفعها إلى الانفعال بديها بالميْل إلى الشئ والانقياد إليه، أو النفرة عنه والاستعصاء عليه"[3].

ويبدو أن حازم فى النص السابق يعزو للمفاجأة أهم ما يحصل للمتلقى من توتُّر وانفعال، وميل إلى

(١) أحمد، غالب النوري الخرشة، **الانزياح فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص22. بتصرف.

(٢) المرجع السابق، والصفحة.

(٣) أبو الحسن، حازم القرطاجنى، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحديب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (1966م) د.ط، ص96. وأحمد غالب النوري، **الانزياح فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص22.

الشئ أو نفر عنه، أى أنه أدرك أن المفاجأة إنما يحدثها وقوع غير المعتاد من الكلام، وهو ما يسميه الأسلوبيون "الانحراف" ولكن عبّر عنه جازم القرطاجني "غير المعتاد".

ومن الدواعي الأخرى التى يسعى إلى تحقيقها المنشئ عندما يلجأ إلى الانحراف هو"البعد الجمالي" فى الأدب الذى ربما لا يتحقق إلا عن طريق الانحراف، ومن ذلك "الضرورات الشعرية" أو "المحظورات الشعرية"، وعند بعضهم "رخصة شعرية"، وعند بعضهم الآخر " خطأ شعري"، أو " غلَط شعري"، و"شذوذ شعرية"، وعند البعض كأبي هلال العسكري"قبيحة شعرية" [1]، كما يسميه علماء العروض القدامى، وعند العلما المحدَثين "الانحراف الصرفي والنحوي"، والذى يلجأ إليه الشاعر، لأن الشعر أسيرا للوزن قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو التركيب عما تقتضيه قواعد اللغة مِن نحو وصرف، وهذه الضرورة الشعرية ينظر إليها على أنها سمة من سمات اللغة الشعرية.

والواقع أن محاولة تصور الأسلوب كالانحراف عن القاعدة المجودة خارج النص وابتعاد متعمّد من المؤلف لتحقيق أغراض جمالية هو أمر مسموح ومقبول، لا ينبغي إنكاره لأنه يساعد فى شرح كثير من الظواهر التى تلفت النظر فى النصوص الأدبية، ولغل هذا يتبين فى الحالات التى يصطدم فيها الشاعر بجدار الاستعمال اللغوي العادي، ويخرج عليه وهذه الحالات كانت تعدّ منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أو الضرورة الشعرية التى يسجيزها الشاعر على ثقة أنها لا تعدّ عجزا أو قصورا، أو ضعفا، أو عيبا عليه، بل إن ذلك

استثمار مشروع لإمكانات خارجة على نطاق التعبير العادي، وتفضيل عليها من الشعر الذى لايتأتى الوصول إليها بشكل أخر[2].

---

(1) ابن فارس، **ذَمُّ الخطأ فى الشعر**، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بمصر، (1980م)، ص21. والصاحبي، **فى فقه اللغة**، تحقيق: مصطفى شويمي، مؤسسة بدران، بيروت، (1963م)، ص276.

(2) عزام محمد، **الأسلوبية منهجا نقديا**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989م، (د.ط)، ص53-54.

فهذه ملاحظات نقدية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى عن وظيفة الانحراف، ويبدو أنها لم تختلف اختلافا جوهريا عما عرَفَه الأسلوبيون المحدَثون من وظيفته وأثره، فقد أدركتْ معظم المناهج النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة فى الخطاب الأدبى من أثر، فأصبحتْ تلك المناهج النقدية تركِّز على العناصر التى من شأنها أن تُورث أو تولِّد المفاجأة، ولعلها وجدتْ فى مفهوم الانحراف ووظيفته مصدرا ومَوْئلا لتلك العناصر، ولذلك يمكن القول إن الوظيفة الرئيسية التى أكثرتِ الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانحراف إنما هى "المفاجأة"[1] وهذه المفاجأة تكمن فى الانحراف بحيلة مقصودة لجذب انتباه المتلـقّـى

حسب وجهة نظر رِيفَاتِيرْ[2]. وعلى هذا الغرار يقول شكرى عياد: "والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى آخر بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنًى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، وفى هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادى للغة"[3]، فوسائل اللغة التى يراد بها جذب انتباه المتلقى خصوصا إذا كان فى الأدب المكتوب "إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادى، أو بفضل ما فيها من انحراف"[4].

وبالنظر إلى ما سبق من النصوص التى أوردها الباحث عن وظيفة الانحراف ودواعيه يتضح جليا أن غاية الانحراف فى الخطاب الأدبى- خصوصا الشعر منه- تتمثل فى لفت الانتباه، ومفاجأة المتلقى- القارئ أو السامع – بشئ جديد تثير فيه الدهشة والمفاجأة، والحرص على عدم تسرب الملل والسآمة

إليه ، فيصبح حضوره فى النص قادرا على جعل اللغة مُتوهِّجة ومُثيرة، تستطيع أن تمارس سلطة عليه من خلال عنصر المفاجأة والغرابة"[5].

---

(1) ويس، أحمد محمد ، **الانزياح فى منظور الدراسات الأسلوبية**، المرجع السابق، ص 179. (بتصرف).

(2) عَياد، شُكرى محمد ، **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربى**إنْتَرْنَاشُونَالْ بُرَسْ، القاهرة، ط1، (1988م)، ص 79. (بتصرف).

(3) ويس أحمد محمد، الانزياح **فى منظور الدراسات الأسلوبية**، المرجع السابق، 81.

(4) المرجع السابق، والصفحة.

(5) رباعة موسى، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، المرجع السابق، ص58.

وسائل الانحراف وأنماطه:

يمكن أن تُجمَل هذه الوسائل أو الأنماط الانحرافية إلى خمسة أنواع، هى:

أ- النمط الصوتي- الصرفي والعروضي المتمثل بإبدال صوت بصوت آخر أو تعويضه عنه لما فى المبدل أو المعوّض به من حسن الإيقاع الموسيقى.

ب- النمط التركيبي المتمثل فى التقديم والتأخير والالتفات والحذف.

ج- النمط الدلالي المتمثل فى المجاز والاستعارة والكناية(1) .

الانحراف الصرفي: فالصرفي هوالذى يتمثل فى عملية التغيرات أو التحويلات التى يقوم عليها علم الصرف والتى لا تنحصر علاقتها بالكلمة نفسها، وبما يطرأ عليها من تغييرات فى حروفها وحركاتها فحسب، وإنما تتسع دائرتها ليشمل تحويل الأبنية والصيغ الصرفية المستقلة، كأن يتم التحويل من اسم الفاعل، أو من اسم المفعول إلى صيغة المبالغة ... وهكذا، فمن المعلوم أنه يتم الانتقال أو التحويل — فى اللغة العربية — من صيغة صرفية إلى صيغة أخرى — فى السياق نفسه — لمعان مقصودة، وهو ما يقصد بـ"الانحراف الصرفى"[2]، لأنه يُعدّ من الظوهر الأسلوبية البارزة يشيع استخدامها فى النصوص الأدبية والقرآنية، ولا يبعد ذلك للمطالع فيهما، فكثير ما يجد مغايرة بين المصادر والمشتقات فى السياق نفسه، كأن ينتقل النص من المصدر إلى اسم الفاعل أو إلى الصفة المشبهة وبالعكس، والمغايرة بين صيغ الأفعال والأسماء، سواء كان ذلك

بين صيغتى الاسم، أو بين صيغتى الفعل، أو بين صيغة من صيغ الاسم، وأخرى من صيغ الفعل، ويجد مغايرة –أيضا– بين الأسماء المذكرة والأسما المؤنثة، والفعل المبنى للمعلوم والفعل المبنى للمجهول ... وغيرها من صورة الانحراف المختلفة لهذا النوع [3].

(1) (١) النورى الخرشة، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**،المرجع السابق، ص180

(١) المرجع السابق، والصفحة. وينظر: **ياقوت محمود، ظاهرة التحويل فى الصيغ الصرفية**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (1985م)، د.ط، ص5، 62.

(٢) النورى الخرشة، أحمد غالب، **الانزياح فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص181. (بتصرف).

والجدير بالذكر هنا أنه ورد فى تراث الأقدمين ما يشير إلى هذا النوع من الانحراف الصرفى خصوصا فى النص القرآنى، من قول أبى هلال العسكرى عن العدول عن صيغة "راحم" حيث قال "فإن (رحيم) مبالغة لعدوله، وإن (الرحمن) أشد مبالغة لأنه أشدّ عدولا [1]، وكذلك ما قاله الباقلاني: "ورحمن" عُدِل عن راحم للمبالغة"[2].

ومن ذلك فعّال، كقوله تعالى  [3]، و"غفَّار"معدول عن غافر للمبالغة[4]. ومما رُوى فى هذا الصدد عن ابن الأثير يشير إلى هذا النوع من الانحراف قوله: "اعلم أيها المتوشِّح لمعرفة علم البيان أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع الخصوصية اقتضتْ ذلك، وهو لايتوخاه فى كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة، الذى اطلع على أسرارهما وفتَّش عن دفائنهما، ولا تجد ذلك فى كل كلام، فإنه من أشكال ضروب علم البيان وأدقها فهمًا، وأغمضها طريقًا"[5].

وكقول أبي النجم بن قدامة:

اَلْحمدُ لِله الْعَلِيِّ الأَجْلَلِ أنتَ مَليكُ الناس ربًّا فاقْبَلِ(6)

قوله: "الأجْلَل" بدلا من (الأجَلّ) بإدغام اللام دون فكه آخر صدر البيت "انحراف صرفي".

(1) العسكرى، أبو هلال، **الفروق اللغوية**، ضبطه وحققه: حسام الدين القدسى، دار الكتب العلمية، بيروت، (1981)، د.ط، ص160.

(2) الباقلانى، أبو محمد بن الطيب، **إعجار القرآن**، د.ط، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 5، ص 273.

(3) سورة طـه، الآية: ص82.

(4) الرمانى، أبو الحسن، على بن عيسى، **النكت فى إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، د.ط، و (د.ت)، ص104.

(5) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر** ، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى وأولاده، مصر، ج2، د.ط، ص14.

(6) أيمن،أمين عبد الغنى، **الكافى فى البلاغة**، دار التوفيقية للتراث، خلف الجامع الأزهر، القاهرة، (٢٠١١ م)، ص٣١.

و كقول الفرزدق فى عبد الله بن أبي إسحاق:

وَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللهِ مَولًا هَجَوْتُهُ وَلَكِنَّ عَبْدَ اللهِ مَوْلَى مَوَالِيَا(1)

قال عبد الله: "لا أدري أخطؤه (أى انحرافه) فى البيت أشد أو هجاؤه لي؟ إنما (صوابه) هو مولى موالٍ" أى، وليس كما فى آخر البيت السابق "مواليا" بالياء فى آخره لأن حقَّها الحذف عند التنكير.

وملخص أقوال المتقدمين التى تتعلق بالانحراف الصرفي فى النصوص لا يكون إلا بغرض فنِي وجمالي فيها، فالتعبير الأدبي عندما يغاير بين الصيغ الصرفية، وينحرف من صيغة إلى صيغة أخرى فإنه يكشف لنا عن المعاني الجمالية والإيحاءات الدلالية التى على حسن صياغة النص وإبداعاته الفنية والجمالية.

الانحراف العروضي: أما الانحراف العروضي فيتمثل فى انحرافات أصوات التفعيلات والأوزان للبيت الشعري وتغيراتها عن النمط المألوف عند العروضيين، ويدخل فى ذلك الضرورات الشعرية ولزوم ما لم يلزم فى تقفية الأبيات، مثل تحويل الحركة الطويلة إلى القصيرة، وقطع همزة الوصل أو وصل همزة القطع، أو تغير الحركة إلى السكون وبتسكين المتحرك، وبإسقاط الساكن أو المتحرك، وبالتصرُّف فى أبنية بعض الكلمات، وكلها أمثلة محكومة بالضرورة ومحصورة فى مجالات محدودة كان الباعث عليه فى كثير من الأحيان الحفاظ على الكيان العروضي للبيت، أو حماية لقافية القصيدة ووزنها(2).

(1) أيمن،أمين عبد الغنى، **الكافي فى البلاغة**، المرجع السابق، ص٣٢.

(2)ويس، أحمد محمد، **الضرورة الشعرية ومفهوم الانحراف**، المرجع السابق، ص123.

يقول ابن جِنِّى: "الشعر موضع اضطرار، وموفق اعتذار وكثيرا ما تُحَرِّف فيه الكلم عن أبنيته وتُحَال فيه المثل عن أوضاع صِيَغها لأجله[1] كقول حاتم الطائي:

أَبُوكَ عَطَاءٌ أَلْأَمُ النَّاسِ كُلِّهِمْ فَقَبَّحَ مِنْ فَحْلٍ وَقَبَّحْتَ مِنْ نَجْلِ[2]

فكلمة "عطاء" فى البيت أصلها "عطيَّة" فانحرف الشاعر من "العطيَّة" إلى "عَطَاء".

ومن ذلك الإضمار قبل الذكر، قول حاتم الطائى – أيضا:

أُمَاوِيَّ مَا يُغْنِى الثِّرَاءُ عَنِ الْفَتَى إِذَا حَشْرجَتْ يَومًا وَضَاقَ بِهَا الصَّدَر [3]

وتقول الدكتورة آفرين

زارع فى هذا الصدد: الانزياح الصوتى: إنه انحراف النظام الصوتى المعيار، أو ما يسمى بدرجة الصفر قوله: "إذا حشرجتْ" فى أول عجز البيت يعنى النفس. وأضمرها بتاء تأنيت فى الفعل دون أن يسبق ذكر الاسم.

ومنه قوله تعالى على لسان نبيه سليمان: چڑ ک ک ک ک گ گ گ گ گ گ چ(1)

(٢) ابن جنى، **الخصائص فى النحو**، تحقيق:محمد على النجّار، دار الهدى، بيروت، ج٣، ص١٨٨.
(٣)ويس، أحمد محمد ، **الضرورة الشعرية ومفهوم الانحراف** المرجع السابق، ص123.
(٤) أحمد، على محمد، (الدكتور)، الانحراف الأسلوبى فى شعر أبى مسلم البهلانى، المرجع السابق، ص56. (بتصرف) .
(1) سورة ص، الآية: ٣٢.

"توارَتْ" فى الآية الكريمة يعني "الشمس" فأضمرها فى الفعل ولم يسبق ذكرها. وقول الدكتوراة آفرين زراع فى هذا الصدد: اللانزياح الصوتي إنه انحراف النظام الصوتي المعياري أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية وخرق له ويستخدم حدا أقصى من الأمامية لتصبح الوظيفة الجمالية هى المهيمنة، وفى الواقع يميز الفصل القاطع بين الوحدات الصوتية، لأن كل حرف له صوته وخصائصه، فإذا استُبدل مكانه بحرف آخر انحرف الصوت وميزاته الدلالية إثر هذا الاستبدال[1].

الانحراف التركيبي: هذا النوع من الانحراف يقع فى الروابط الموجودة بين المدلولات فى تركيب واحد أو مجموعة من التراكيب، فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصول الجملة المعهودة فهو "الانحراف التركيبي" ولعلاقة هذا العلم بالنحو أعطاه "كُوهِنْ" إسما آخر وهو "الانزياح النحوي" إلا أنه لا يُعَدّ انحرافًا أو انزياحًا إلا إثر الفجائية التى تَخلق قيمةً جمالية، ودون هذه الميزة لم يكن يوجد انزياح مَهما تغيَّرتْ التراكيب وكسّرتْ نطاق النحو وقواعدَه[2]، مِن ذلك قول الفرزدق:

وَعَضُّ زَمَانٍ يَا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ الْمَالِ إِلَّا مُسْحَتًا أَوْ مُجَلَّفُ(3)

فسأل عبد الله بن أبى إسحاق الفرزدق: "لماذا رفعتَ (مجلَّف) وحقها النصب؛ لأنها معطوفة؟ فقال: على ما يَسُوءك، عَلَىَّ أن أقول وعليكَ أن تُؤَوِّل..."(4).

ويتمثل الانحراف التركيبى غالبا "فى التقديم والتأخير، والحذف والإضافة، والانتقال من أسلوب إلى أخر،

(1) آفرين زارع، (الدكتورة)، ونادیا، دادبور، **الإعجاز البیانی للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح: دراسة وصفية تطبيقية**، مجلة دراسات اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الخامس، الربيع، (1390هـ/2011م)، ص 70 . (بتصرف).

(2) المرجع السابق، ص44.

(3) أيمن، أمين عبد الغنى، وغيره، **الكافى فى البلاغة**، المرجع السابق، ص٣٢.

(4) المرجع السابق، والصفحة.

والالتفات، وخلخلة العلاقات بين المسند والمنسد إليه"[1]

أما الدكتور أحمد غالب النورى، فإنه يذكر أن الانحراف التركيبى هو الذى لا ينحصر فى جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء متعددة ومتنوعة، ويقول: "فإذا كان قوام النص لا يعدُو أن يكون فى النهاية إلا كلماتٍ وجملا، فإن الانحراف قادر على أن يجىء فى الكثير من الكلمات والجمل، وهذا ما أُطلِق عليه فى النقد الحديث "الانزياح التركيبى " (أى، الانحراف التركيبي)[2]، وينطوي هذا النوع من الانحراف – حسب وجهة نظره أيضا – والذى يتميز بالتنوُّع فى الأساليب، والتصرُّف فى التراكيب من نواحى التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، والاعتراض، والالتفات، وغيرها من صور الانحراف التركيبِي التى كان لها أثرٌ واضح فى إثراء الدلالة فى النصوص والكشف عن قِيَمها وأسرارها البلاغية[3].

الانحراف الدلالي: وهو أن يعبِّر المنشئ عن بعض معانيه بطريقة غير مباشرة، فإذا أراد إثبات معنًى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع فى اللغة المألوفة بل يلجأ إلى لفظ آخر الموضوع لمعنى آخر، ولكنَّه تابعٌ للمعنى الذى يريد، فيعبِّر بهذا اللفظ عما يريد، لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد، فالانحراف الدلالي إذن هو الانتقال من المعنى الأساسى أو المعجمى للفظة إلى المعنى السياقى الذى تأخذه الكلمة حينما توضع فى سياق معيَّن يحدِّد معنى الجملة بأكملها حيث تنحرف الدلالات مِن مدلولاتها فتختفي- نتيجة لذلك – الدلالاتُ المألوفة للألفاظ لتحُلّ مكانها دلالاتٌ جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم[4].

يقول الدكتور زيد علِيّ:

وكثيرا ما يحدث ذلك فى المعانى المجردة والمظاهر الطبيعية حتى تكون الصورة مأخوذة

(1) آفرين زارع، ونادیا دادبور، **الإعجاز البيانى للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح: دراسة وصفية تطبيقية**،المرجع السابق، ص 45.

(2) النورى الخرشة، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى** المرجع السابق، ص98.

(3) النورى الخرشة، أحمد غالب، المرجع السابق، ص 100.

(4) المرجع السابق، ص 37. (بتصرف).

والانزياح (الانحراف) الدلالي يمكن فى نزوح الشاعر إلى تشخيص المعانى المجردة أو إحيائها وتجسيدها حتى تتمثل أمام المتلقِّى كما تتجلَّى فى استعمال التجريد واستخدام الرموز اللإشارة إلى أشياء معنوية لاتقع تحت الحواس [1]، ويقصد بتشخيص المعانى المجردة أو إحيائها تصويرها فى صورة إنسان حىّ يحس ويتحرَّك وينبض بالحياة، من الصفات الإنسانية وتتمثل هذه الظاهرة الأسلوبية فى الاستعارة والمجاز والكناية [2].

ومعنى هذا أن الانحراف الدلالي يقوم على استبدال المعنى الحقيقي أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثانى، أو كما بيَّن جَانْ كُوهِنْ:"من المعنى المفهوم إلى المعنى الانفعالي"(3)، وهذا الانفعال يحصل " عندما يتعادل المعنيان أو إذا كانا لا يختلفان من جهة العموم والخصوص، كما فى حالة الانتقال من المحل إلى الحال، أو من السبب إلى المسبب، أو من العلامة الدالة إلى الشئ المدلول عليه... أو العكس"[4]، كما فى قول المتنبِي:

لَهُ أَيَادٍ عَلَىَّ سَابِغَةٌ أُعَدُّ مِنْهَا وَلَا أَعَدِّدُهَا(5)

فعند قراءة هذا البيت يتبادر إلى ذهن القارئ أن المقصود بكلمة "أياد" فى صدر البيت هو المعنى الموجود فى المعجم وهو عضو من أعضاء الإنسان، أو هى الجارحة التى للإنسان، لكن هذا المعنى ليس- فى الحقيقة- هو المقصود، إذ إنه لا يلائم السياق، لهذا يجرى البحث عن معنى آخر له، ويقود الذهن فى ذلك على علاقات التجاور، حيث يقوده معنى الجارحة للإنسان إلى أقرب المعنى إليه وهو الإعطاء، إذ

وتجدر الإشارة هنا أن هذا الانحراف لا يراد به إبدال أحد المعنيين بالآخر بقدر ما يراد به عملية التفاعل بين هذين المعنيين، ذلك بأن المعنى الأساسى فيه لا يخفى، ولكنه يتراجع إلى خطٍّ خلفِي وراء المعنى السياقي، وهكذا تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل وتمام، ومن خلال هذه العلاقة وهذا التفاعل يبـرز

(1) عشرى، زيد على، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سيناء القاهرة، د.ط، ص55.

(2) قاسم، عدنان حسين، **التصوير الشعرى، رؤية فى بلاغتنا العربية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ت، ص 167. (بتصرف).

(3) كوهن جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولى، ومحمد العمرى، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، (1986م)، ص205.

(4) المرجع السابق، والصفحة.

(5) النورى الخرشة، أحمد، غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص ٠٣٧

"اليد" أو "أياد" وسيلته، والإعطاء يقود الذهن إلى إدراك معنى "النعمة"، وهو المراد فى البيت، والانتقال من المعنى الأول "الجارحة" إلى المعنى الثاني "النعمة" يمثل "انحرافا" عن الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية، وهو ما يسمى "الانحراف الدلالي"[1].

وانطلاقا من هذا المدخل والمهاد النظرى عن مفهوم الانحراف–أنواعه ووسائله الرئيسية، هى: الانحراف الصوتي؛ الصرفي والعروضي، والانحراف التركيبي، و الانحراف الدلالي فى هذا الفصل، سيحاول الباحث فى الفصل القادم الوقوفَ على جميع هذه الظواهر الأسلوبية الثلاثة بالدراسة التطبيقية من ديوان "تهنئة الْوُرَّاد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي بقدر استطاعته لإدراك ما وراء هذه الانحرافات من أسرار ومقاصد وإيحاءات.

(1) النوري الخرشة، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص٣٨.(بتصرف).

الفصل الرابع: الانحراف اللغوي فى ديوان التالكي

المبحث الأول: الانحرافُ الصوتي

أ- الصرف:

يدور مفهوم "الصرف" فى اللغة العربية حول التغيير والتبديل والتحويل (١)، ومنه قوله تعالى 

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مج١، الطبعة الأميرية، بولاق- القاهرة- مصر، (١٣٠٠٠هـ)، مادة: سلَب.
(٢) سورة البقرة، الآية: ١٦٤.

(3) سورة الأنعام، الآية: ٦٥.

(4) سورة الإسراء، الآية: ٨٩.

وغير ذلك مما لا يتصل بضرب من ضروب المعاني(١).

لذا، فمعنى "الصَّرْفُ" اصطلاحا، هو: علم تَصَرُّفِ أبنية الكلام واشتقاقه " [٢]، أى هو العلم الذى يبحث فى أبنية الوحدة اللغوية وتلوُّناتها على وجوه وأشكال عدة، وبما يكون لأصواتها من الأصالة، والزيادة والحذف، والصحة والإعلال والإدغام، والإمالة، وبما يعرض لتواليها من التغيُّرات مما يفيد معاني مختلفة "[٣].

يقول عبد القاهر الجرجانى: " اعلم أن التصريف " تفعيل" من الصرف، وهو أن تُصرَفَ الكلمة المفردة، فتتولد منها ألفاظٌ مختلفةٌ ومعان متفاوتة " [٤].

وبناءً على ما تقدّم الحديث عنه من مفهوم "علم الصرف أو التصريف"، يودّ الباحث من هذا المنطلق أن يتلمَّس ظواهر الانحراف الصوتي التى اصطلح عليها علماء العروض والقافية "الضرورات الشعرية" أو المحظورات الشعرية"، فى شعر الشيخ عبد القادر التالكي من ديوانه: " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " التى يستخدمها الشاعر إما لأغراض فنية وجمالية، أو لأغراض أخرى اضطرارية، ذلك لأن لغة الشعر لغة النفس بكل ما فى النفس من توتُّر وانفعال. يقول الخليل بن أحمد فى هذا الصدد: " والشعراء أمراء الكلام يُصرفونه أنَّى شاءوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيُّده..... ومدِّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّتِ الألسُنُ عن وصفه ونعته

(١) أحمد، غالب النورى، (بتصرف)، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص١٨٠.

(٢) عبد الجليل عبد القادر، (الدكتور)، **علم الصرف الصوتى**، (١٩٩٨)، ص:٣٧. .تم استرجاؤه:/22/12/2014.www.attaweel.com

(٣) عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق ، ص٣٧.

(٤) الجرجانى، عبد القادهر، **كتاب المفتاح فى الصرف**، تحقيق على توفيق الحمد (الدكتور)، كلية الآداب جامعة اليرموك إربد – عمان، ط/ مؤسسة الرسالة، (د.ت)، ص :٢٧.

والأذهانُ عن فهمه وإيضاحه، فيُقرِّبون البعيد ويُبْعدون القريب، ويُحتجُّ بهم ولا يُحتجُّ عليهم..."[١].

كما يتضح من خلال ما ساقه الباحث- سابقا- من نصوص لامس فيها العلماء فكرة الانحراف اللغوى فى الشعر على نحو مباشر أو غير مباشر.

يقول الشيخ الشاعر:

لَقَدْ فَاقَ الْأَنَامَ عُلًا وصِيتًا لَهُ فِى كُلِّ مَرْتَبَةٍ سَنَاءُ[١]

وَعَلَّمَنَا الشَّرَائِعَ فَاهْتَدَيْنَا بِهِ وَالدِّينُ عِزٌّ لَاخَفَاءُ

وَشَيَّدَهَا وَعَضَّدَهَا بِرُكْنٍ وَحُقَّ لِمَنْ يُنَاوِيهَا جَلَاءُ[٢]

نَرُوحُ ونَغْدُو فِى الصَّلَاحِ بِجَاهِهِ إِلَى قَوْلِهِ إِنْ قَالَ نُهْدَى ونَصْوَغُ[1]

يلاحظ أيضا تغيير بنية كلمة القافية للبيت، هو قوله: " نَصْوَغُ "، فأصله " نَصْغُو" أو " نَصْغِى"، من " صَغَوْتُ إلى حديثة، أو صَغَيْتُ إلى حديثه" بالواو والياء بمعنًى. ويجوز أن تقول: " أَصْغَيتُ إليه ".

فاستعمال الشاعر " نصوغ " الفعل المضارع على الصيغة التى أمام القارىء من تقديم حرف الواو (و)

على الغين(غ) وتحريك حرف العلة (و) فى الفعل، انحراف صوتي لبنية المضارع المشتق من " الإصغاء "[1].

---

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، المصدر السابق، المجلد 14، مادة: نوأ، ص٣٥٠ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٠.

(٣) ديوان عبد القادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص46

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، المصدر السابق، مادة: صَغَى .

ويُرى الشيخ التالكي كثيرا ما يجرُّه حرص الحفاظ على الأوزان الشعرية والموسيقى العروضية إلى قطع همزة الوصل، ووصل همزة القطع أو تسهيل همزة القطع أو استبدالها بحروف اللين ياء أو واوا أو قلبها هاء، وكل ذلك بغية الحفاظ على الجمالية الشعرية وموسيقاه وهندساته الصوتية.

أ- قطع همزة الوصل:

وردت هذه الظاهرة الصوتية فى ثلاثة مواضع من قصائد ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد"

من ذلك قوله

إِلَهِى بِخَيرِ الْخَلْقِ بَيِّضْ صَحِيفَتِى وَاَسْتُرْ عُيُوبِى وَاغْسِلَنْ جِسْمَ مُجْرَبِ[2]

ومن ذلك قوله فى قصيدة أخرى:

وَحَـــدَّ بِتَوْفِيقِ الْإِلَهِ وَاَهْتَـدَى بِسُنَّـةِ خَيْرِ الْخَلْقِ فِى كُلِّ مَـا فَشَـا[١]

نَارُ الْخَلِيلِ بِجَاهِ أَحْمَدَ اِنْطَـفَتْ كَانَتْ بِهِ بَرْدًا مِنَ الضَّحْضَـــاحِ[٢]

(1)والمجرب: من الجَرَبِ وهو داء يصيب الإبل فى جلده، والمجرب: المصاب بالجَرَب، وهو هنا كناية عن كثرة الذنوب والانحراف عن السَوَاءِ السبيل. ديوان عبد القادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥.

(2) المرجع السابق، ص ٥٥ .

(3) الضحضاح : الماء القليل الباقى فى الغدران. المرجع السابق، ص ١٤ .

يلاحظ أن الشاعر حوّل صوت ألف الوصل(الحركة الْمُخْتَلَسَة) التى لا بقاء لها بعد وقوعها وسط الكلمة إلى صوت همزة القطع، عند قوله: " وَاسْتُرْ عيوبي" فى أول عجز البيت الأول، بتحريك الف الوصل. " واَهتدَى " فى آخر صدر البيت الأول والثالث مع وقوعها وسط الكلمة فى المواضع الثلاثة، وما ذلك إلا ليستقيم له وزن الشعر.

ب- تسهيل همزة القطع:

وعلى عكس ما سبق، وردت ظاهرة تسهيل نطق همزة القطع بتسهيل همزة القطع، أى تحويلها صوت مدٍّ طويل، فى الديوان مرة واحدة، عند قوله:

سَـلَامٌ عَلَيْهِ مَا جَرَى ذِكْرُهُ عَلَى مَجَالِسِ وُعَّاظٍ وَطَـــابَ كَـــــلَامُ

سَلَامٌ عَلَيْهِ مَا قَرَا ذِكْرَ أَحْمَدٍ لِمَجْلِسِ عِلْمٍ قَارِئٌ وَسَـــــــلَامُ

سَلَامٌ عَلَيْهِ مَا تَضَوّعَ عَنْــبَرٌ لَدَى ذِكْرِهِ أَوْ نَـــاحَ مِنْهُ حَمَـــامُ[٣]

يُهدي الشاعر فى الأبيات السابقة تحيةً وسلاما على النبى المنتقى- صلى الله عليه وسلم- امتثالا بأمر الشارع- سبحانه وتعالى- ويطالب مجالس العلم والوعظ بقراءة الصلاة والسلام والتسليم على الرسول المجتبى، كما

ناشد مجالس الذكر المعنبرة المعطرة، بالصلاة والسلام على الرسول الأعظم- صلى الله عليه وسلم- ويلتمس كذلك من الحمامة النائحة فى سجعها أن تقرأ الصلاة والسلام عليه وتسلم تسليما.

يُرى فى صدر البيت الثانى أن الشاعر سهَّل صوت همزة القطع فجعل لها صوت مدّ طويل " قرَا " بدلا من " قرَأَ " بالرغم من أن صوت الهمزة فى الكلمة أصليٌّ، بدليل: " قرأَ يقرأُ، قِراءَةً ".

---

(٣) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص35.

فليس له بديل سوى أن يسلب من هذا الحرف أثر صوته، ويسترقّه كى يؤدي دور صائت المدى الطويل قهرا لوصوله إلى هدفه وغايته، حتى يتسنَّى له حمايةُ الوزن الشعري ونغمات صوته الجمالي والفني مع ما لهذا الحرف من قوة وخصائص فى علم الأصوات والتصريف.

ج - قصر الاسم الممدود في صدر البيت أو عجُزه:

تتجلى هذه الظاهرة واضحة فى ديوان التالكي فى أماكن متعددة من الديوان.

كقوله:

وَتَبَاشَرَتْ لِقُدُومِهِ أَهْلُ السَّمَا وَالْأَرْضُ حَتَّى طَابَ كُلُّ الْبُقْعَةِ[٣]

قَـــدْ خَصَّهُ الرَّحْمَنُ بَيْنَ الْأَنْبِيَا وَالْمُرْسَلِينَ بِخَتْمِهِ النَّبَوِيَّـــةِ[١]

يلاحظ كلمة " أهل السما " من آخر صدر البيت أن الشاعر قصّر الاسم الممدود " السما " بدون الهمزة عوضا من " السماءِ " بالهمزة فى آخره، وقوله: "بين الأنبيا" بدلا من "الأنبياء"، رغبة لاستقامة صوت الوزن الشعري ولغاية فنية وجمالية.

قوله: " بِخَتْمِهِ النَّبَوِيَّة " من آخر عجز البيت، فكلمة " النَّبَوِيَّة " نسبة إلى النَّبِيِّ لا النُّبُوَةِ، فإرادة النبوة فى هذا المقام انحرافٌ عن القاعدة الأصلية للتركيب الصحيح، فينبغى أن يقال: " بِخَتْمِهِ النُّبُوَّة " بإضافة الختمة إلى الوصف " النبوة"، فانحرف الشاعر من ذلك إلى النسبة فى غير محلِّها اضطراريا وبغيةً لاستقامة

---

(1) ديوان التالكى، **تهنئة توراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص8.

(٣) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص6.

الوزن الشعرى وجماليته الفنية.

ويقول أيضا:

قَـــدْ خَصَّهُ الرَّحْمَنُ بَيْنَ الْأَنْبِيَا وَالْمُرْسَلِينَ بِخَتْمِهِ النَّبَوِيَّـــةِ

وَخَـــصَائِصًا أُخْرَى لَهُ وَعَجَائِبًا لَمْ يُعطِهَا فِى أَنْبِيَـــاءِ الْأُمَّـــةِ(1)

وَلِى كَبَدٌ حَرَّى لِشَوْقٍ وَمُقْلَةٍ تَفِيضُ دُمُوعًا وَالْبُكَا مِنْكَ جَائِزُ

وَكَيْفَ لِمَنْ شَقَّ الْغَرَامُ فُؤَادَهُ يَطِيبُ لَهُ عَيْشٌ وَلِلْوَصْلِ حَاجِزُ(2)

وَبِهِ النَّسِيمُ تَهُبُّ فِى أُفْقِ السَّمَا وَبِهِ يَطِيرُ الطَّيْرُ ذَاتَ جَـنَاحِ(3)

يُرى أن الشاعر قصّر الإسم الممدود بقوله من آخر صدر البيت الأول عند قوله: " بين الأنبيا " بغير الهمزة فى آخر الكلمة بدلا من " الأنبياء " بها، بغيةً لاستقامة الوزن الشعرى ونغمات موسيقاه.

ويُلاحَظ أنه فى البيت الثانى ارتأى أن إبقاء صوت همزة الإسم الممدود خيرُ مُعِين له وخيرُ وسيلة لسدّ خلل الوزن الشعرى فأبقاه فى قوله: " لم يعطها فى الأنبياء الأمة " بصوت همزة القطع فى آخر" الأنبياءِ".

يُدي الشاعر فى هذين البيتين عميق شغفه وتعلق قلبه بمحبة خير الخلق أجمعين، ويظهر اشتياقه إلى زيارة قبر حبيبه النبيّ- صلى الله عليه وسلم- قائلا: إن له قلبا يعانى من حرارة المحبة والوَجد لبعده عن وصل المحبوب، كما أن له عينا منهمرةَ الدموع الغزيرة لبُعْده عنه.

---

(١) ديوان عبد القادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٨ . ٧ .

(2) حاجز: مانع. ديوان التالكي، **تهنئةالوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص24.

وكيف لا يبكى على نأى محبوبه والتشوّق إليه ليخفّف عنه آلامَ الوَجد وقد أُبِيح للأحباب البكاء على أحِبّائهم إن انْقطعتْ عنهم أسباب الوصل؟ كيف تتصور حال من اخترق الحب قلبه وشُغِف به ، وفى الوقت نفسه مُنِع وصُدّ عن جميع سبل اللقاء به ونيل الوِصال إليه؟ فالجواب أن الحياة لا تطيب والحالة هذه!

ففى آخر الشطر البيت الثالث قصّر الشاعر الاسم الممدود " وَالْبُكَا "، من " البكاءِ" بالصامت وصوته القصير هو الهمزة. كما يلاحظ نفس القضية من آخر صدر البيت الخامس عند قوله: " فى أفق السما..." بدلا من "السماء" بالهمزة فى آخر الاسم الممدود.

ويقول الشاعر من قصيدة لامية:

مُـصْطَفَى أَرْسَلَــهُ اللَّـهُ إِلَىَ كَافَةِ النَّاسِ وَمَــرْفُـوعُ الْمَحَـلْ

خَــاتِمُ الرُّسْلِ وَخَيْرُ الْأَنْبِــيَـا وَشَفِيعُ الْخَلْقِ فِى يَوْمِ الْوَجَــلْ

هُوَ شَـمْسُ هُمْ بُدورٌ حَوْلَهَـا لَيْسَ لِلشَّمْـسُ غُيُوبٌ وَأَفَـلْ

خَيْرُ مَنْ فِى الْأَرْضِ بَعْدَ الْأَنْبِيَا عُصْبَةُ الصَّحْبِ وَأَخْيَارٌ فُضُـلْ(1)

سَـلَامٌ عَلَيْهِ دَائِـبًا أَبَدًا إِلَى أَبَادَ أَبَادٍ لَا نْتِـهَى وَسَلَامُ

وَأَبْنَـائِى وَوَسِّعْهِـمْ بِفَضْـلٍ فَلَا اسْتِثْنَـا ذُكُورٌ وَالْإِنَـاثُ(2)

ونَأْمَنُ طُولَ الدَّهْرِ ظُلْمًا وظُلْمَـةً نَـنَالُ جِـوَارَ الْمُصْطَـفَى فِى الْهَنَا نَمْضِ(3)

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٣٣ .

(2) ديوان عبدالقادر التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص11.

(3) المرجع السابق، ص 43.

يلاحظ أن الشاعر فى الأبيات السابقة قصّر إسمين ممدودين، الأول منهما فى آخر صدر البيت الثانى حيث قال: "خير الأنبيا " نيابة عن " الأنبياء" بالهمزة وصوتها القصير، بهدف أن يستقيم له الوزن الشعرى ورنين صوته الجمالى.

والثانى فى البيت الأخير، عند قوله من آخر الشطر الأول للبيت:" بعد الأنبيا " بدلا من "الأنبياء" بالهمزة وصوتها القصير.

يلاحظ كذلك أن الشاعر تعمد حذف الهمزة المنقلبة من الياء التى جاءت متطرفة ومتحركة بعد الألف، عند قوله: " لا نتهى"، من آخر عجز البيت الثالث، انحرافا من أصله " لانتهاء " بغية حفاظ على الجمالية الشعر.

. وقصر اسم الممدود فى قوله: " فلا استثنا " من أول عجز البيت الخامس، أى " فلا استثناءَ " بالهمزة فى آخر الكلمة.

يشاهد قصر الاسم الممدود من قوله: " فى الهنا " عوضا من أصل الكلمة " الهناء " بصوت الهمزة فى آخرَ الكلمة، فأصابها من النوائب مثل ما أصاب مثيلاتها السابقة من همزات أسماء الممدودة من الانحراف اللغوي، قصدا من الشاعر لرعاية الوزن العروضى وصوت موسيقاه.

د- استبدال همزة القطع بحرف لين ياءً أو واوا لرخاوته وسهولة النطق به لغرض فني وجمالي:

قال الشاعر من قصيدته الحائية:

مُــوسَى الْكَلِيمُ بِجَاهِ أَحْمَدَ قَدْ نَجَى يَا بِيسَ لِلْأَعْــدَاءِ ذَا الْإِصْبَــاحِ

فَالْأَنْبِيَاءُ وَكُلُّ خَلْــــقٍ دُونَــــهُ فَبِجَــــاهِهِ نُعْفَى بِكُلِّ جُنَــاحِ

ويلاحظ أيضا أن تسهيل صوت الهمزة من أول عجز البيت الثانى من قوله: " يا بِيسَ " حيث سُلِبتْ من حقّها للحركة وأحِلّ محلَّها بصائت الياء المدى الطويل هى الياء فى " بيس" بدلا من " بِئْسَ " فى اللغة العادية يحتمل أن يكون هذا هو السر فى عدم عدِّ الهمزة من حروف المعجم (الحروف العربية أو أصوات العربية)، لعدم ثبوتها فى الخط؛ "إذ تكتب ألفا مرة وواوا أخرى وياءً ثالثة، أى إعتمادا على صورتها فى الخط والكتابة"(2)، أو لعل مرجع ذلك يعود إلى تأثر الشاعر بالعلوم القرآنية التى لم يزل يتمتع

بها وقتئذ "بقراءة ورشٍ عن نافع المدنى" (٢)، ذلك لأن بقاء صوت الهمزة المقفل(الساكن) لايخلّ بالوزن الشعري من شئ إن هو أبقاه على أصله المعروف، ولأن الشاعر متأثر بلغة أهل الحجاز الذين يسهّلون الهمزة ولا يَنْبَرُونها، فيقولون: " توضَّيْتُ، ورَاسٌ، وفَاسٌ، وسَالَ، وبِيسَ، ومِنْسَاةٌ، والْكَلَا. بلا الهمزة ولا يَنْبَرُونها، فيقولون: " توضَّيْتُ، ورَاسٌ، وفَاسٌ، وسَالَ، وبِيسَ، ومِنْسَاةٌ، والْكَلَا. بلا همزة (4) بدلا من: توضأْتُ، رأْس، فأْس، سأَل، وبِئْسَ، ومنسأَة، والكلأُ، وما إلى ذلك. فيكون فى شأن "بيس" بتسهيل الهمزة "بئْس" بتشديد صوتها.(5)

(1) الجناح: الإثم والذنب. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص14.

(2) أبو الفضائل، أحمد بن محمد الرازى، (٦٣١ هـ)، **الحروف**، تحقيق الدكتور رشيد العبيدى، مجلة المورد، بغداد، المجلد الثالث، العدد الرابع سنة (١٩٧٤ م)، ص٢٠٩.

(3) مصطفى حراك ، (الدكتور)، **كيف تحفظ القرآن** دار الفجر للتراث، ، ط٢، (١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ص١٦٣.

(4) حاتم صالح الضامن، (الدكتور)، **فقه اللغة ض**، المرجع السابق، ص٦٥ .

(5) ابن الحاجب، عثمان بن عمر، **الشافية فى علم التصر يف**، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، لبنان، ط 1، (2008م/1429هـ)، ص٦٣ .

يقول الشاعر فى معجزاته- صلى الله عليه وسلم— وتبرك الحيوانات والجمادات بجاهه — صلى الله عليه وسلم:

وَتَسْلِيمُ أَحْجَارٍ وَذِيبٌ غَزَالَةٌ وَإِرْخَاءُ أَشْجَارِ الْفُرُوعِ مِنَ الزَّكِ[1]

بِهِ نَرْتَجِى حِينَ النُّشُورِ وَنَلْتَجِى إِلَيْكَ إِذَا نَارٌ تأَجَّجَ والْتَقَا[2]

بِكَ اللهُ أَعْلَى ذِكْرَ شِيثٍ وَوَرَّثَا وَنَالَ مَقَامًا لَا يُبَلَّغُ بِالدَّكِّ(٢)

يُرى ظاهر الانحراف فى البيت المذكور أعلاه عند قوله: " وذيب " من منتصف صدر البيت، بدلا من " وذئب ". وربما السر فى اختياره حركة صوت الياء المدى الطويل على حركة صوت الهمزة المقْفِل (

أى الساكن)، يرجع إلى سهولة النطق فى الياء، وقوة صوت الهمزة المقْفِل وشدَّتِه، أو لتأثر الشاعر بالثقافة القرآنية بقراءة ورش عن عاصم كما سبق.

يرى صوت الياء المدى الطويل فى آخر صدر البيت السابق فى حد قوله:"وَنَلْتَجِى" عوضا من "وَنَلْتَجِئُ" بحركة صوت الهمزة رَفْعًا.

يلاحظ اختيار الشاعر صوت الياء المدى الطويل لسهولته ومناسبته للكسرة على صوت الهمزة المقفل فى قوله من آخر صدر البيت: " شِيثٍ " بدلا من: " شِئْثٍ " بالهمزة على النبرة، انحرفَ عنه لشدة انفجار صوته.

---

(1) الزَّكِ: من زَكى يزكو زَكاءًا، وهو النماء. أى يطلب كل ما ذُكر النماءَ والتصديقَ به– صلى الله عليه وسلم. ديوان التالكي **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٣٢ .

(2) " به " أى، برضاك يا رسول الله– صلى الله عليه وسلم. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص ٥٢ .

(٢) المرجع السابق، ص 31.

هَنِيـــئًا لِلَّذِينَ رَأَوْا نَبِـــيًّا بِعَينِ مُحَبَّةٍ فَجَبَى وَحَـــيًّا

وَصَلُّواْ خَلْفَهُ وغَزَوْا جَمِيعًا وَنَالُواْ الْخُلْدَ وَالرِّزْقَ الْهَنِيًّا

وَفَـازُواْ بِالْمَـآثِرِ وَالْهَـدَايَا بِيُمْنِ نَبِـيِّنَا وَسُقُواْ سَرِيًّـا(1)

حَكَمُ بِلا جُورٍ وحِلْمٌ لِلَّذِى جَهِلَ المرُوَّةَ فى نِفَاقٍ جَافِ(2)

قال الشاعر:

يلاحظ أن الشاعر انحرف انحرافا صرفيا فى قوله: " المرُوّة " من منتصف عجز البيت السابق، فأصل الكلمة وعلى حسب القاعدة الصرفية، أن تقلب الواو الثانية همزة هكذا " المروءة "، لاجتماع الواوين أو حرفَىْ علة وكانت الأولى منهما ساكنة.

لكن الشاعر فى هذا المقام مُخَيَّر بين صوتين: الصوت الشديد، كما وصفه سيبويه، أو شبه صوت لين (semi – vowel) كما وصفه الدكتور عبد الجليل، فاختار الشاعر هذا الأخير " لرخاوتها وسهولة نطقها و لُيُونَتِها لأنها من الحروف البَيْنِيَّةِ "،[3] التى تنطق بين بين.

ويقول الشاعر من قصيدة أخرى:

بِكَ اللهُ أَنْجَى يَوْمَ غَرْقٍ كَلِيمَهُ فَأَغْرَقَ أَعْدَاهُ وَأَنْجَاهُ بِالشَّرَكِ[4]

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص64.

(2) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، **ص 48**.

(3) مصطفى حركات، **الصوتيات والفنولوجيا**، ط/ المكتبة العصرية ، بيروت، (١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص٥٦ .

(4) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ، المرجع السابق، ص 48.

(4) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص31

يلاحظ حذف الهمزة وصوتها بكامله من قوله: " أَعْدَاهُ " عوضا من " أَعْدَائَهُ " بالهمزة المنقلبة من الواو المتطرفة بعد ألف زائد. ويحتمل أن يكون سر حذفها قوة انفجار صوتها ومخافة ارتباك الوزن العروضى وحدوث الخلل فى نغمة الصوت الشعري.

هـ- قلب الهمزة هاءًا للغاية الفنية خصوصا المحافظة على نغمات القافية:

يقول الشاعر فى قصيدة له انتهت بهاء الوصل:

رَسُــولٌ شَاهِدٌ نُورٌ مُبِينٌ جَمِيلٌ ذُو انْبِسَاطٍ فِى نَدَاهُ

رَحِيبُ الَصَّدْرِ مُمْتَلِعٌ نَدِىٌّ كَغَيْثٍ حِينَ أَخْصَبَه سَمَاهُ

وَجِيـــــهٌ نابِهٌ فَطِنٌ ذَكِىٌّ زَكَى أَفْـعَالُهُ وَنَمَى عُـــلَاهُ

نَصِيرٌ نَاصِحٌ مَنْصُورُ دِينٍ خَمِيصٌ لَا يُبَارَى فِى صَفَاهُ(1)

يَذْكر الشاعر بعضا من صفات المصطفى- صلى الله عليه وسلم – ومميزاته، والتى أصبحت قدوة حسنة لكل مسلم ومسلمة، فيقول:

هو رسول عظيم الشأن، شاهد يوم القيامة للرسل قبله بتبليغ رسالاتهم إلى أممهم، هو نور يُخرِج الناس من ظلمات الكفر والضلالة إلى نور الإسلام والإيمان، وهو حسَنُ الخَلْق والخُلُق، مُنبسطُ الوجه حين يُسْدِى الخير للفقراء والمساكين. كان صلى الله عليه وسلم – واسعَ الصدر، بادىَ الصورة متماسكَ الأعْضاء، وكان جوَّادا كالغمام الممطرة على النبت. ومن صفاته عليه أفضل الصلاة والتسليم: الفطانة والذكاء ، والعقل، وإكثار الأعمال الخيرية، نَقِىُّ الأصل من آباء وأجداد. فقد نصر – صلى الله عليه وسلم – الدينَ، ونصح الأمةَ، وجاهد

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص57.

فى الله حقَّ جهاده. وإنه صَفْوَة الله بين العباد، لا ينافسه فى ذلك بشرٌ من أولاد آدم– عليه السلام.

تتضح ظاهرة الانحراف الصرفي من الأبيات السابقة فى قافية كل من البيت الثانى والبيت الأخير من القطعة، عند قوله: " سَمَاهُ " و " صَفَاهُ "، على الترتيب. فقد قُلِّبت الهمزة فى الموضعين هاءا (هـ) بدلا من الهمزة فى: " سَمَاهُ " أى " سَمَاءُ " بالهمزة، لأن الاسم مشتق من " سما يسمو سموا " فـ"سماء " بالهمزة

لوقوع الواو متطرفة. وفى " صَفَاهُ " أى " صفاءُ " بالهمزة، لأنه مشتق من " صفا يصفو صفوة "، ثم اشتق منه " الصفاء " بقلب الواو فيه همزة لتطرفها. فالهمزة فى الموضعين منقلبة من الواو المتطرفة بعد ألف زائدة " سماو" و" صفاو" فى الأصل، ثم بالتالي قُلبتا هاءا " سماه " و" صفاه " انحرافا عن المألوف من اللغة العادية.

ومردُّ هذا الإعلال لأسباب قد تكون الأولى منها: أن الشاعر افتتح قصيدته فى البيت الأول بهاء الوصل، مما يضطره إلى انتهاء قافية كل بيت من أبياتها بهاء الوصل أيضا. والثانى، رغبة الشاعر فى حماية تكرار حركة صوت القافية التى ينتظرها المتلقى. قال الشاعر:

فَهِيَّاكَ وَالْأَمْرَ الَّذِى إِن تَرَحَّبَتْ مَوَارِدُهُ ضَاقَتْ عَلَيْكَ مَصَادِرُه(١)

قوله: " فهِيَّاكَ " أصله: " فإيَّاكَ "، ويؤكد هذا القول ما رُوِى عن الخليل نقلا عن ابن كيسان مما حكاه السيوطي قال: " سمعتُ مَنْ يذكر عن الخليل أنه قال: " لم أبدأ (كتاب العين) بالهمزة، لأنه يلحقها النقص، والتغيير، والحذف...".[2]

---

(١) الزمخشرى، جار الله محمود بن عمر، **الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل**، مكتبة مصر- القاهرة، ج ١، ط ١، (١٤٣١هـ)، ص٣١ . والبيت لطفيل الغنوي الشاعر.

(2) عبد القادر عبد الجليل، **علم الصرف الصوتي**، المرجع السابق، ص١٧٧.

و- حذف الهمزة الأصلية فى الفعل لرعاية حركة قافية القصيدة:

يقول الشاعر فى إحدى قصيدته:

يُـــرَدَّدُهَا وَالْوَجْدُ يُبْـــدِى فُنُـــونَـــهُ يَمِيسُ بِـتِرْدَادِ الْغَـــنَاءِ مَتَى يَـشَـا

إِذَا الْـــــبَرْقُ أَسْرَى فِى غُيُومٍ أَخَـــالُهَـا تَبَسُّمُ مَنْ تاقَ الْبَـرِيَّةَ مُذْ نَـــشَـا

إِلَى أَحْمَدِ الْمُخْـتَارِ أَنْضِى مَطِيَّـــــتِى تَسِيرُ رُوَيْدًا عَلَّ تَبْـــلُغُ مَا تَـشَـا

إِذَا الشَّمْسُ ضَاءَتْ خِلْتُ ضَوْءَ جَبينِهِ وَإِنْ فَلَقَ الْإِصْبَاحُ وَامْشِ كَمَا تَشــا[1]

حينما يُتأمل الأفعال فى آخر كل من البيت الأول فالثانى والثالث ثم الرابع، يرى أنها أفعال مهموزة فى الكلام العادى، وفى كتابتها الصرفية المألوفة.

هى أفعال مهموزة فى قوافى الأبيات الأربعة، عند قول الشاعر: " متى يَشَا "، عوضا من " يشاءُ "، بالهمزة فى البيت الأول، و" مُذْ نَشَا " بدلا من " مُذْ نَشَأَ "، بالهمزة أيضا فى البيت الثانى، و" ما تَشَا " فى الثالث خلافا " عن " ما تَشَاءُ " بالهمزة، و" كما تَشَا " عوضا من " كما تَشَاءُ "، فى البيت الرابع .

والسبب فى كل هذه الانحرافات الصرفية–كما يبدو– هو الحفاظُ على حركة قافية القصيدة وللغاية الجمالية الشعرية.

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص55.

ويقول الشيخ التالكي:

فَهُمْ خُلَفــاؤُه أهْلُ المَـزايا أبوبكرٍ وآخرُهُمْ عَلِـــــيّا

وكُلُّهُمُ نُجُـــومٌ نَـــائِـرَاتٌ فَقَلّدْهُمْ بأمْرِكَ كُنْ حَفِيَّـــا[1]

يُلاحَظ الكلمة الأولى من صدر البيت الأول، أن الشاعر طبق القاعدة الصرفية المتعارف عليها لدى أهل اللغة، عند قوله " هَنِيئًا " بحركة صوت الهمزة الانفجاري الشديد. أما فى الكلمة الأخيرة من عجز البيت الثاني، والتى كانت مماثلة بتلك التى وردتْ فى أول صدر البيت الأول " هنيئا "، عند قوله: " هَنِيًّا "، من آخر عجز البيت الثانى، يلاحظ الانحراف الصرفي فيها، حيث لم تقلب فيها إحدى الياءين همزة مع اجتماعهما فى مكان واحد والأولى منهما ساكنة حسب القاعدة الصرفية للإعلال. يمكن أن يرجع سبب ذلك إلى حرص الشاعر ورغبته فى صَوْن تكرار صوت القافية الذى ينتظره السامع من جهة، ولإيمانه ورغبته بالتزام قواعد عروضية وتطبيقها على إنتاجه بقر المطاع فى هذا الديوان.

وقد تأخذ الشاعر الإسراع فى تحقيق معاني وإبراز خفايا مشاعر النفسية إلى اسخدام التنوين فى الفعل المضارع والذي يعد مخالفة للغة المعيارية، وقد يكون ذلك ناتجا للحفاظ على جمالية شعرية يقصدها المنشئ أو للإسراع فى التعبير عما فى ضميره.

ومن أمثلة ذلك قوله:

فَعَسَى الْإِلَهُ بِجَاهِ أَحْمَدَ يَنْظُراً بِاللُّطْفِ يَكْشِفُ كُلَّ أَمْرٍ فَاظِ[1]

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٦٢-٦٣.

(١) الفظُّ: الغليظ والشديد. وأمرٌ فاظِ: أمر شديد. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٢٩.

يُلاحَظ أن الشاعر استخدم صوت التنوين فى قوله: " ينظراً " من آخر صدر البيت السابق عوضا عن نون التوكيد الخفيفة، فالأصل أن يُقال: " يَنْظُرَنْ " بالنون الساكنة، ونظرا أن صوت النون المقفلة يساوى بصوت التنوين، اِنْحَرَف الشاعر عن استعمال نون التوكيد على الشكل الذى أَلِفَتْهُ اللغة العادية إلى الأسلوب المنحرَف.

ويقول من قصيدة أخرى:

سَلَامٌ أَرِيجٌ لَا تُفَارِقُ رَوْضَهُ يُؤَرِّجُ آفاقَ الدُّنَا فسَلَامُ[٢]

يُرَى تحريف الشاعر لفظة " الدُّنْيَا " فى أخر عجز البيت المذكور أعلاه، عند قوله: " آفَاقَ الدُّنَا " بحذف الياء بدلا من " اَلدُّنْيَا "، بالياء وصوتها للفتح بهدف استقامة الوزن الشعري، ورنينه الصوتي للجمال.

ز- حذف المورفيم اللاحقة بالأفعال والأسماء:

يوجد فى شعر التالكي كثرة حذف المورفيمات العربية اللاحقة بالأفعال، والتى تدل على علامات الجمع، فى قوافى القصائد. وعلى سبيل المثال لا الحصر، يقول من إحدى قصائد ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد ":

---

(٢) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خر العباد**،المرجع السابق، ص٣٦.

دَعِ الْغَافِلِينَ وَأَهْلَ الْهَوَى وَمَنْ هُوَ فِى دِينِهِ أَنْوَخُ

وَأَنْشِدْ بِهِ كُلَّ وَقْتٍ فَلَا تَمُلُّ فَقَبْلَكَ قَدْ صَرَّخُ

وَأَرِّخْ وَرَتِّبْ كَمَا رَتَّبُوا وَنَمِّقْ سُطُورًا كَمَا أَرَّخُ [1]

يلاحظ حذف مورفيم واوِ الجماعة من قافية البيت الثانى عند قوله: " صَرَّخُ " أى، " صَرَّخُواْ "، ولم يبق للروى الذى هو الخاء " خ " فى القافية إلا أن يُمنح لحركته حرف مد مناسب، هو الواو (و) الناتج من إشباع حركة روى القاقية المطلقة. لذا، فإن صوت واو الجماعة لم يزل محذوفا.

وحصل فى البيت الثالث وفى حرف روى قافيته المطلقة– أيضا– نفس ما وقع بقافية البيت الثانى عند قول الشاعر: " كما أَرَّخُ "، ولو أنه فى استخدام اللغة العادية لوجب أن تكون الجملة " كما أَرَّخُــواْ " بالصوت المدي الطويل للواو الدالة على جمع المذكر السالم، فتبين هنا على أن الواو الذى يكتب مع روى القافية لم يكن واو الجماعة، ولا ينبغي أن يكون،وإنما هو الواو الناتج من إشباع حركة الرويّ المطلقة، فمورفيم واو الجماعة لم يزل محذوفا.

يقول الشاعر من قصيدة عينية أخرى:

إِذَا قِيلَ أَيْنَ نَبِيُّ الْهُــدَى سَلْ تُعْطَ فَاشْفَعْ فَقَدْ تَشْفَعُ

وَقَدْ نُصِبَ الْجِسْرُ فِى مَوْقِفٍ وَنَــــادَى مُنَادٍ أَلَا فَاسْمَعُ

أَلَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْجِئْمُونَا فُــرَادَى وَأَعْمَالَكُمْ أَجْمَــعُ

وَلَا ظُلْمَ إِلَّا عَلَى ظَــالِمٍ وَمَنْ يَجِدِ الْخَيْرَ فَلْيَرْضَ عُ[1]

(1) ديوان التالكي. **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد،** المرجع السابق، ص17

(2) ديوان التالكي. **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد،** المرجع السابق، ص45

يتحدث الشاعر عن مشهد يوم البعث والحساب فى الأبيات السابقة، فيصور فيها الحالة المخيفة المدهشة، والفزع المذهل الذى يجد فيها العباد أنفسهم، حتى إذا بلغ السيل الزبا، وفار التنور، ذهبت

الأمم إلى أنبياءها ورسلها المختلفة سائلة لشفاعاتهم، فيعتذر لها كل رسول أنه غير قادر على شفاعة أمته لسبب هو أعلم به. وأخيرا يَرُدّ كلُّ رسول من رسل الأمم أُمّتَه إلى إمام المرسلين محمد بن عبد الله — صلى الله عليه وسلم — فيستشفع من خالقه- تعالى- ومصطفيه فيشفع له، ويعطيه كلَّ ما سأل وطلب.

وكان قبل ذلك، قد حصل ما حصل من مخاطبة الله جل وعلا لعباده حين وضع الصراط ليمرّ عليه العباد، حين اشتدّتْ بالناس الأهوال وغشيتْهم الهموم، وعمهم الفزع والرُّعب. فينادِي المنادِي قائلا بلسان حاله: ألا أيها الناس! فاسمعوا!!

تبدو ظاهرة الانحراف الصرفي من طيات الأبيات السابقة فى موضعين، الأول منهما فى آخر عجز البيت الثانى، حيث قال: " ألا فسمعُ " أى " فاسمعوا "، بالمورفيم للواو الدال على جماعة الذكور الذى يسمى بالواو الجماعة. فالواو الذى ينشأ من إشباع حركة الروي المطلقة هو حرف "وصل".

"فليرض"، فعل أمر لِرَضِيَ يرضَى، الرِّضا. و" عُ " بمعنى " عُوا "، فعل أمر لِوَعَى يعِى، الوَعْىُ. و " عُوا "، فعل أمر لجماعة الذكور، من "وعى يعى، عِ/عِهْ "؛ " عِهْ " عند السكْت، فعل أمر للمفرد المذكر، وقد تُجرَّد حرف العين " عِ " عن هاء

السكْت،" عِهْ " فعل أمر، بمعنى: "احفَظْ " حتى ولو عند الوقف. فإذا استعمل "وعى" لجماعة الذكور، جاء فعل الأمر فيه على " عُوا ". ومنه: " قِ " و " لِ " بالكسرة على القاف واللام، مأخوذ من " وقَى يقِى، وِقاية "، " قِ " فعل الأمر الدال على المفرد المذكر. و" وَلِيَ يَلِى، وِلْيَة " بكسر الواو. وللجمع المذكر: " قُوا " و" لُوا "و " عُوا "، أفعال لفعل الأمر.

ومن هذا المنطلق تتجلى أهمية دراسة علم الأصوات لكل دارس اللغة العربية والباحث فى قضاياها، لأن الحقائق الصوتية تلعب دورا بارزا فى تحديد الوحدات الصرفية وبيان قيمتها، فكأنه لا وجود لعلم الصرف

بدون علم الأصوات، لأن مباحثه مبنية فى أساسها على ما يقرره علم الأصوات من حقائق، وما يرسمه من حدود. لذا، فعلم الأصوات هو الأساس الأول الذى يقوم عليه البحث الصرفي والتصريفي.

وربما مردّ هذا كله يرجع إلى حرص الشاعر على حماية الوزن الشعرى وجمالية أصواته من جهة، ولإثارة مشاعر القارئ ومفاجأته وبث انفعالاته من جهه أخرى.

ح- حذف بعض الكلمة وزيادة بعض:

ومن طبيعة الشعراء منذ العصور الغابرة أن يحذفوا فى الشعر كلمة أو حرفا أو حرفين، وقد تحذف الجملة أو أكثر طالما هناك دليل يشير إليها، أو لا يؤدي ذلك إلى فساد المعنى ولا يقود إلى ضبابيته، للضرورة الشعرية.(1)

والشيخ التالكي الشاعر كان جزءا لم يتجزء من أمثال أولئك الشعراء.

يقول فى قصيدته التائية:

فَأَقَرَّ كُلُّ الْأَنْبِيَاءِ لِأَحْمَدٍ وَمَلَائِكُ الرَّحْمَنِ أَحْمَدُ جَلَّةِ(2)

أى، أقر جميع الأنبياء الكرام والملائكة البررة بتشريف محمد وتفضيله عليهم، – صلى الله عليه وسلم .

يلاحظ ظاهرة الانحراف من أول عجز البيت السابق، حيث اضطر الشاعر إلى حذف صوت التاء المقيدة أوالمربوطة فى قوله: " وملائك الرحمن " بدلا من إطلاقه على الصورة المعتادة للغة "وملائكة الرحمن "، لأنه جمع تكسير، وربما سبب الانحراف عن هذه القاعدة رغبةُ الناظم وحرصُه على استقامة الوزن العروضي والجمالية الشعرية، أو أنه حذفها إيذانا بجواز ذلك، لأنها تنطق هاءا فى الوقف.

---

(1) بديع يعقوب إميل، **المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط 1، (1411هـ/1991م)، ص304.

(2) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص ٨ .

سَـــــلَامٌ أَرِيجٌ لَا تُفَارِقُ رَوْضَهُ يُأَرِّجُ آفَاقَ الدُّنَا فَسَــلَامُ(1)

ويقول من قصيدة أخرى ثائية:

وعَلّمَهُ الشَّرَائِعَ فَاقْـــتَدَيْـــنَا بِسُنَّتِهِ فَحُقَّ لَنَا انْبِحَاثُ(1)

يلاحظ ظاهرة الانحراف الصرفى فى قافية الشطر الثاني من هذا البيت فى كلمة " انبحاث " الدالة على معنى " البحث " فكانت زيادة الألف والنون فى " البحث" الثلاثي بهذا المدلول انحرافا.

ولَرُبما سِرّ هذا الانحراف إن لم يكن حفظا للقافية ونغماتها، فهى لرعاية ألف التأسيس في القصيدة ودور النون وصوته المغلق فى جميع القصيدة. فإذا نُظر إلى تفعيلات أواخر أعجاز أبيات القصيدة غيـــر

البيت الأول منها يُرى أنها جاءت على وزن " انفعال " فى ثمانية مواضع، مما يشكل هذا الـوزن- تقريبا- ثُلث أبيات القصيدة التى كان عددها إحدى وثلاثين بيتا ، مما يقارب ثلاثة وثلاثين فى المـــائـة.

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص36.

ويقول فى قصيدة أخرى:

فَسَدَ الزَّمَانُ ولَيْتَ حِينَ مَنَاصٍ وَأَتَى الْمَشِيبُ وَهَلْ لَهَا مِنْ عَاصِ(1)

ذَهَبَ الَّذِينَ أَلِفْتَهُمْ وَعَرَفْتَهُمْ وَبَقَى الَّذِينَ طِبَاعُهُمْ خِنَّاصِ

فَاخْلُصْ عُبَيْدَ الْقَادِرِ بْنَ مُحَمَّدٍ إِذْ مَا لَهُ مِنْ مُنْقِذٍ أَوْ عَاصِ(2)

يَا رَبِّ صَلِّ عَلَى الْمُدَثِّرِ أَحْمَدٍ مَا لَاحَ بَرْقٌ فِى الْغَمَامِ الرَّاحِ(3)

يشتكي الشاعر ويتحسر من فساد العصر الذى يعايشه من فشو الفساد والبطالة والفحش فيه، وكثرة المجادلات والشحنات والأحقاد، وقلة الحياء والمروءة والزهد والورع، وما إلى ذلك من سوء الأوضاع والأحوال، وقد بلغ به الكبر واشتعل رأسُه شيبا، فيتمنى من ذلك الخلاص والملجأ، ولم يجد من ذلك الوضع السيء حلاّ ولا مفرًّا، فرجع يتشوق إلى العصور التى سبقت عصرَه، وكانتْ عصورا زاهرة وزهية، طيبة راقية ونقية. ونظرًا إلى طباع الناس فى عهده هذا، فلم ير مِن طباعهم وأحوالهم إلا وهى كطباع أولاد الخنازير التى تعتمد فى معاشها على الخبائث والقذورات والنجس والأوساخ، وغير ذلك من قبائح الأطعمة والأشربة. وأخيرا توسَّل الشاعر بجاه رسوله الكريم لينجيه اللهُ ربُّه ويخلصه من كل هذه المصائب والمشاكل.

يلاحظ حذف حرف أصليٍّ من الكلمة الأخيرة فى البيت الأول، عند قوله: " وهل لها من عاص "، فإن لفظة "عاص" أصلها " عاصم "، فحُذف منها الميم اضطرارا لحفظ حركة صوت القافية.

(1) عاص: عاصم. حذفت منه الميم للقافية. . ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص39 .

(2) عاص: عاصم. حذفت منه الميم للقافية أيضا. المرجع السابق، ص 41.

(3) الراح: الرائح. حذفت منه الهمزة للقافية. المرجع السابق، ص ١٥.

وحين يلاحظ الكلمة الأخيرة من قافية البيت الثالث من القطعة السابقة، يُرى حصولُ نفس القضية بحذف الميم من الكلمة الأخيرة، عند قوله: " من منقذ أو عاص، فـ" عاص" أصله " عاصم " فحذف منها الميم، حفاظا على قافية القصيدة، لما يتوقعه المتلقي من تكرار صوت القافية فى أبياتها، ويبرر التالكي ضرورة الوقوف على بعض الكلمة بقوله: "ومثل الوقوف على بعض الكلمة كثير فى الشعر"(1)

وحين يُنظر إلى قافية البيت الثاني، فالأمر مختلف تماما عن الأول والثالث، وذلك فى قوله : " خِنّاص " والأصل فى هذه اللفظة " خِنُّوص: ولد الخنزير "، فحوَّل الشاعر الصوتَ المدِّى الطويل هو الواو أَلِفًا حِفاظا على صوت القافية التى تتكرر فى القصيدة بألف التأسيس للحروف القافية من أولها وحتى آخرها.

أما قوله: "فى الغمام الراح" من البيت الثالث والأخير فى كلمة "الرَّاح" حذف بعضها، وأصلها "الرائح"، أى فى غمام ذى ريح شديدة. يقال: "يوم رائح" أى ذو ريح شديدة؛ وإلا كان "الرَّاح" اسما للخمر!

قصر الاسم الممدود لرعاية حركة قافية القصيدة:

كثيرا ما تأخذ الشاعر حاجة حفظ حركة صوت القافية إلى قصر الاسم الممدود بحذف همزته، ونراه مضطرا إلى ذلك، إذ يقول فى فضل الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين:

وَهُمْ خُلَفَاءُ اللهِ فِى الدِّينِ وَالتُّقَى بِهِمْ يَرْتَوِى مَنْ كَانَ فِى الْعِلْمِ ذَا رِوَا

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص18.

مَصَابِـــيحُ دَيْجُورٍ مَفَاتِيحُ رَحْمَـةٍ خِزَانَةُ إِلْهَـــامٍ وِرَاثَــةُ مَـــــنْ رَوَا

لَقَدْ بَالَغُواْ حَدَّ الْكَمَالِ وَأَسْبَقُواْ وَشَأْوَاهُمُ لَا يَلْحَقُ الدَّهْرَ مَنْ نَوَا

بِهِمْ رَبُّنَا اغْفِرْ كُلَّ ذَنْبٍ جَنَيتُــهُ أَنِلْنِى سُؤَالِى وَاجْعَلِ الْخُلْدِ لِى حِوَا

أُرَى فِى فَرَادِيسِ الْجِنَانِ مُوَرِّثَـا أُهَنِّئُ نَفْسِى مَا اشْتَهَتْهُ مِنَ الْبَوَا(1)

يلاحظ انحرافات صرفية من قافية البيت الأول والثانى، والبيت الخامس، على حد قول الشاعر: " من كان ذا رِوَا " من قافية البيت الأول، و" ما اشتهته من البَوَا ".

فمن قوله: " ذَا رِوَا " أصله " ذا رِوَاءٍ " بالهمزة المنقلبة من الياء آخر الكلمة ، لأنه مأخوذ من قولك: " رَوَى يَرْوِى، رِوَاءً، المصدر. إلا أن الهمزة حُذفتْ فى القافية صيانة لحركة صوت الشعر وجماليته الفنية.

ويلاحظ حدوث نفس القضية والسبب، حين يُنظر إلى قافية البيت الخامس المذكور أعلاه، فقوله: " من البَوَا "، أصل الكلمة: "البَوَاء" بالهمزة التى هى أصلية من حروفها. مثل: " بوَّأَ، يُبَوِّأُ، بَوَاءًا " أى، أَعَدَّ وهيَّأَ منزلا ومسكنا، ومنه قوله تعالى: " چ چ چ چ چ چچ"[1].

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص60.

(1) سورة الحج، الآية:٢٦.

ومن أمثلة قصر الشاعر الأسماء الممدودة فى أواخر الأبيات وخصوصا قوافيها، قوله فى شأن المصطفى- صلى الله عليه وسلم:

وسِيلَةُ مُشْتَاقٍ إِذَا حَالَتِ النَّـوَى مَدَائِحُ كَالْمِسْكِ الذَّكِـــيِّ هِىَ الدَّوَا(1)

وَهَلْ تَحْصُرُ الْأَعْدَادُ رَمْلَةَ عَالِجٍ وَأَمْــوَاجَ بَحْـرٍ أَوْ نُجُـومًا مِنْ الْهَـوَا(2)

وَعَلَّمَنَـــا الْآدَابَ فِى كُلِّ سُـنَّـــةٍ وَكُـنَّـا فِئَـامًـــا لَا ابْتِـــعَادَ وَلَا قِـوَا

وَمَهَّدَ دِينَ اللهِ فَــوْق دَعَــائِـــمٍ مِنْ الْخَمْسِ مَأْمُونُ الْأَطَانِبِ وَالْهَوَا(4)

يلاحظ أواخر الأبيات السابقة، أن ولوع الشاعر على حماية حركات القافية اضطرَّه إلى قصر الأسماء الممدودة فى: " الدوا " بدلا من " الدواء " بالهمزة المنقلبة من الياء المتطرفة بعد ألف زائد، أى بعد الصائت الطويل المدي. وكذلك الحكم فى قافية البيت الثانى عند قوله: "من الهوا " بدلا من " الهواء " بالهمزة أيضا، و (الهواء) هو ما بين السماء والأرض؛ والمراد بالهواء هنا " السماء ". وليس المراد بـ"الهوى" الذى بمعنى هَوَى النفس؛ أى حُبُّهُ. وفى قافية البيت الرابع أيضا، يُرى أن الشاعر قصَّر الاسم الممدود، حيث حذف الهمزة التى قُلبتْ من الياء الواقعة فى آخر الكلمة بعد ألف زائد. وأصل اللفظة "الهواء" الذى يتضمن معنى "الفناء " و"الخلاء" فى هذا البيت الشعري.

---

(1) الدوا: الدواء. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٥٨ .

(2) الهوا: الهواء، الممدود، هو ما بين السماء والأرض، والمراد هنا السماء. المرجع السابق، ص ٥٩.

(3) الأطانب: جمع طُنُب: وهو حبل الخباء؛ كناية عن القوة والمتانة. والهوى: الفناء. ديوان التالكى، المرجع السابق والصفحة نفسها.

وقد تحتمل كلمة "الهواء " معنى آخر هو: "الفارغ أو الجافى الخائف الجَبان " الذى لا شئ فيه، ولا خير يُرْجَى منه، كمن لا عقل له، أو الجبان الذى لا قلب له للصمود والجلاد . ٹ ڈ چ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ ٻ پ چ4

قول حسّان بن ثابت–رضى الله عنه– فى ردّ هجاء المشركين:

أَلَا أَبْلِغْ أَبَا سُفْيَانَ عَنِّي فَأَنْتَ مُجَوَّفٌ نَخِبٌ هَوَاءُ(1)

وبالرجوع إلى قافية البيت الثالث من القطعة، يلاحظ أن الكلمة " القِوَا " اسمٌ ممدود، قصَّره الشاعر القِوَاء" بالهمزة، وهو الأرض القفر، أو المكان القفر الذى لا ماء فيه . يقال: " أقام بمنزل قواء "(2). أى، أقام بمنزل لا أنيس فيه، أو لا أحد فيه.

وقوله:

وَحُبُّك يَمْحُو الْخَطَا وَالذُّنُوبَا وَمَدْحُكَ أَعْلَى بِمَا نَبْذَخُ(3)

يلاحظ حذف الياء والألف المدى الطويل فى وسط صدر البيت عند قوله: " يمـحو الْخَطَا "، وأصله " اَلْخَطَايَا "، بالياء والصائت الطويل، فانحرف عن أصل الكلمة لدليل يدل على ما حذف منها من ناحية، وليستقيم الوزن الشعرى وصوته الفنى من ناحية أخرى.

---

(4) سورة إبراهيم، الأية 34.

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، المصدر السابق، المجلد11، مادة: قوي، ص383.

(2) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٥٤ _٥٥.

(3) نبذخ: نفتخر به. المرجع السابق، ص١٦ .

وقوله :

قَدْخَصَّهُ الرَّحْمَنُ بَيْنَ الْأَنْبِيَا وَالْمُرْسَلِينَ بِخَتْمِهِ النَّبَوِيَّةِ[4]

ويلاحظ أنه حذف الهمزة فى آخر صدر البيت، حيث قال:" اَلْأَنْبِيَا " على حساب " اَلْأَنْبِيَاءِ " بصوت الهمزة، وما ذلك إلا لغاية فنية تتعلق بالوزن الشعري.

فإذا ما نُظِر إلى قافية هذا البيت، يُرَى أن الشاعر قد انحرف فى استعمال الكلمة " النبوية " بدلا من أن يقول " النُّبُوَّة " فتنكسر له حركة صوت القافية، الأمر الذى يقوده إلى ارتكاب خطيئة عروضية فتّاكة هو الخلل فى الوزن.

قال الشاعر التالكي:

وَلَوْ كَانَ الْبُحُورُ مِدَادَ كَتْبٍ لَضَاقَ الْبَحرُ عَنْ حَصْرِ الْمَعَانِ[1]

ينظر إلى آخر صدر البيت فى قوله: "مِدَادَ كَتْبٍ"، أى مداد الكتابة. يلاحظ أنه انحرف عن المألوف من اللغة لمصدر " كتب يكتب، كتابة " فى اللغة المألوفة، بتوسط الصائت المدى الطويل هو الألف، والتاء المقيدة أو المربوطة كما تسمى " ة ". ولم يترك للتاء بعد الكاف أىَّ حركةٍ إلا صوتها المقفل،- صوت السكون "كَتْبٍ" عوضا من " كتابة "، وذلك للجمالية الفنية.

---

(4) ديوان التلكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٨ .

(1) المرجع السابق، ص٣٩.

يلاحظ انحرافه عن هذا المصدر عن وضعه المألوف. فقد يقال: كتَب يكتُب،" كَتْبًا " و" كِتابَةً ".

ويلاحظ أيضا أن الياء فى جمع الإسم المقصور " المعنى " وجمعه: " المعانى " مع القافية فى البيت حذفت، عند قوله: " اَلْمَعَانِ "، والأصل " المعانى "، ولم يبق مع روِيِّ القافية إلا ياء الوصل الناتجة من إشباع حركته ولا بقاء للياء الأصلية فى الكلمة.

وقال الشاعر أيضا:

خَاضُواْ وَغَاصُواْ طَالِبِينَ مَعَانَهُ فَحَظَوْا بِهِ لُمَعًا كَفَى تَحْصِيلًا[1]

استخدم الشاعر لفظة " مَعَانَهُ " من آخر صدر البيت، خلافا عن المألوف فى اللغة، فى مصدر: "أعان، يعين عونا، وإعانة و " معانة ". على وزن " مَفْعَلَة "، أى " معْوَنَة " مثل:" مقال " و " مقالة " مِن " مِقْوَلٌ " و " مِقْوَلَةٌ ", بردّ الألف إلى أصلها. ومن ذلك: " إِعَانَةٌ، وَمَعُونَةٌ، وَعَوْنٌ ". يُرى مما سبق أن الشاعر انحرف فى فى استخدام مصدر " مَعَانِ " عن الأصل، فـ "معانه " بدلا مِن " مَعَانَته أو معونته" بالتاء فى آخر المصدر.(2)

---

(٢) اَللُّمَعُ : الشيء القليل كقطعة من النبت اليابس إذا أُخِذَتْ فى اليُبْس. والاسم منه: اللُّمْعَةُ. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص ٦٢ .

(١)ابن منظور، **لسان العرب**، المصدر السابق، المجلد9، مادة: عون.

قال ال الشاعر:

بِكَ اللهُ أَصْفَى دَارِسَ الْعِلْمِ سَيِّدًا مَكَانًا عَلِيًّا لَيْـــسَ يُدْرَكُ بِالْبَـــرَكِ

بِكَ اللهُ أَنْجَى دَانِيَالَ وَحِـــزْبَـــهُ وَقَدْ بَلَغُوا الْمَجْهُودَ فى مَنْزِلِ الضَّنْكِ(1)

يلاحظ الانحراف فى وسط صدر البيت الأول، عند قول الشاعر " دَارِسَ "، ويريد به " إِدْرِيسَ" نبِيِّ الله– عليه الصلاة والسلام. مما يسميه الصرفيون بالقلب المكانى داخل اللاسم.

يحتمل أن قصده فى تعبير " إدريس" على " دارس " انحرافا عن ظاهر الاسم إلى ما يشير إليه من المعنى، فقد قيل أنه سُمِّىَ " إِدْرِيسَ " بهذا الإسم لكثرة دراسته فى الكتب المقدَّسة، ذلك لأن أصل اسمه " أُخْنُوخُ ".(2)

وبينما يُنظَر إلى منتصف صدر البيت الثانى عند قوله: " دَانِيَالَ "، يُرى أن الشاعر حرّف الصوت الأخير للاسم، لاستقامة وزن البيت ونغمات صوته الشعرية، فصوت اللام حركة مقفلة أو الساكنة

" وما إلى ذلك من الأسماء Samuel" و"Emanuel " ، و مثل "Daniel، " هكذا: "دَانِيَالْ: ". فاللام فى مثل هذه الأسماء ساكنة وتحريكها بصوت كامل يعدّ " انحرافا لغويا uel " و "iel"بأصوات: "انحرافا لغويا.

وتبدو ظاهرة الانحراف الصرفى أيضا فى وسط عجز البيت الثانى والأخير، فى قوله: " أعداه " بدلا من " أَعْدَاءَهُ " بالهمزة المنقلبة من الواو، ومفرده: " العَدُوُّ ". والمصدر: " العداوة ". والجمع: " الأعداء ".

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٣١ .

(2) المرجع السابق، ص ٣١ .

وقوله من قصيدة أخرى:

وَاتْرُكْ سِوَاكَ سَوَاكَ وَامْرُرْ عَازِمًا قَطْعَ اَلْأُمَيْلِحَ لُجَّةَ الْأَجْنَادِ[1]

تتضح ظاهرة الانحراف الصرفي من وسط عجز البيت فى حدِّ قوله: " الأُمَيْلِح " تصغيرا " اَلْمَالِحُ "(اَلْبَحْرُ الْمَالِحُ أو اَلْبَحْرُ الْمِلْحُ)، فلا يصغر الثلاثى المزيد بحرف هو الألف على هذه الصورة فى اللغة العادية، بل تقلب الألف فيه واوا، نحو: " مَالِحُ: مُوَيْلِحُ "، و" شَاعِرٌ: شُوَيْعِرٌ "، و" ضَارِبٌ: ضُوَيْرِبٌ "، و " عَالِمٌ: عُوَيْلِمٌ ".

ولربما مَرَدُّ هذا النوع من تصغير: " اَلْمَالِحُ " على " اَلْأُمَيْلِحُ " بدلا من " اَلْمُوَيْلِحُ "، للوزن و تجنب الخلل الصوتى، وليستقيم له الوزن الشعرى وجمالية صوته.

---

(1) سَوَاكَ:محلٌّ فى ساحل اِلْبَحْرِ اِلْمِلْحِ أَو الْمَالِحِ. أُمَيْلِح: تصغير لِـ "مَالِح". ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص١٧ .

ب- الانحرافالصوتي

يقصد بالانحراف الصوتي فى هذا الصدد ما يتعلق بالتغييرات التى تطرئ على أصوات التفعيلات والأوزان للبيت الشعري وتغيراتها عن النمط المعروف عند العروضيين، ويدخل فى ذلك الضرورات أوالمحظورات الشعرية، والزحافات والعلل، المسموحة منها وغير المسموحة، مثل تحول الحركة الطويلة إلى القصيرة، وقطع همزة الوصل أو وصل همزة القطع، أو تحريك الساكن وتسكين المتحرك، أو إسقاط الساكن أو المتحرك، أو زيادتهما، وغير ذلك من الانحرافات العروضية الصوتية.

مفهوم العروض:

يدور معنى"العروض" لغة عن: الناحية. من ذلك قول العرب: " أنتَ معِى فى عروض لا تلائمنى ". (١) ...فى عروض لا تلائمنى ". أى، فى ناحية لا تُناسبني. ومنه قول الشاعر:

فإنْ يَعْرُضْ أَبُو الْعَبَّاسِ عَنِّى ويَرْكَبُ بِى عَرُوضًا عَنْ عَرُوضِ(٢)

ولهذا سُمِّيت الناقة التى تعترض فى سيرها عروضا، لأنها تأخذ فى ناحية غير الناحية التى تسلكها. فمِن المحتمل إذن أن يكون سبب تسمية " علم العروض " عروضا من هذا المعنى، لأنه ناحية من علوم الشعر ، أو أنه سُمّى بذلك " لأن الشعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحا وما خالفه كان فاسدا "(٣).

ويذكر صاحب لسان العرب أنه سُمّى" عروضا" لأن الشعر يُعرض عليه- أى يوزن بواسطته(٤).

أما العروض اصطلاحا: فهو " علم يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة "، أىْ " هو ميزان الشعر، به

(١) حسنى، عبد الجليل يوسف، (الدكتور)، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى** ، دار الآفاق العربية، ط ١، القاهرة- مدينة نصر، (١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص٧ .

(٢) حسنى، عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، ص٧.

(٣) المرجع السابق، ص٧.

(٤) عبد العزيز عتيق، (الدكتور)، **علم العروض والقافية**، دار الآفاق العربية مدينة نصر- القاهرة، ط ١، (١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ص ٧ .

يُعْرَف مكسورُه من موزونه، كما أن علم النحو معيار الكلام، به يُعْرف مُعْرَبُه مِن مَلْحُونِه " (٥).

يُفهَم مما سبق الحديث عنه من مفهوم "العروض" لغة واصطلاحا، أنه علم ميزان الشعر وموسيقاه، وذلك لوجود صلة قوية تجمع بين الشعر وبين الموسِيقَى بصفة عامة، وهذه الصلة فى الجانب الصوتي.

فالموسيقى تعتمد على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية أو – بأصح التعبير– إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين دون النظر إلى بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك الحال بالنسبة للشعر والعروض.

فالبيت من الشعر يُقسَّم إلى وحدات صوتية محدَّدة، أو مقاطع صوتية معينة، والتى تُعْرف بالتفاعيل بغضِّ النظر إلى بداية الكلمات ونهايتها، فقد ينتهى المقطع الصوتى فى آخر كلمة وقد ينتهى فى وسطها، أو يبدأ من نهاية كلمة وينتهى ببدإ الكلمة التى تليها. وسوف يتعرض عليها الباحث بالحديث لحينها.

فشأن الشعر والعروض فى ذلك شأن الموسيقى التى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع ووحدات صوتية معلومة ومعينة.

وهذه الألفاظ تُقابِل حروفُها فى الوزن حروفَ الكلمات الموزونة فى بيت الشعر، فما كان متحركا قُوبِل بمتحرك، وما كان ساكنا قُوبِل بساكن، (١)كقول الشاعر:

سَتُبْدى لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ(٢)

سَتُبْدِى لَكَلْأَيْيَا مُمَاكُنْ تَجـَا هِلَنْ وَيـَأْ تِيْ كَبِلْ أَخْبَا رِمَنْلَمْ تُزَوْوِدِىْ

5 ||5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|5 || 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|| 5|5|5|| 5

فَعُولُنْ مَفَا عِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُـنْ مَفَاعِيـلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

---

(٥) عبد العزيز عتيق، (الدكتور)، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص٥ .

(١) محمود مصطفى، (أ.د.)، **أهدى سبيل إلى علمى الخليل(العروض والقافية)**، تحقيق: د/محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت– لبنان، (٢٠١١م/١٤٣٢هـ)، ص١٧ .

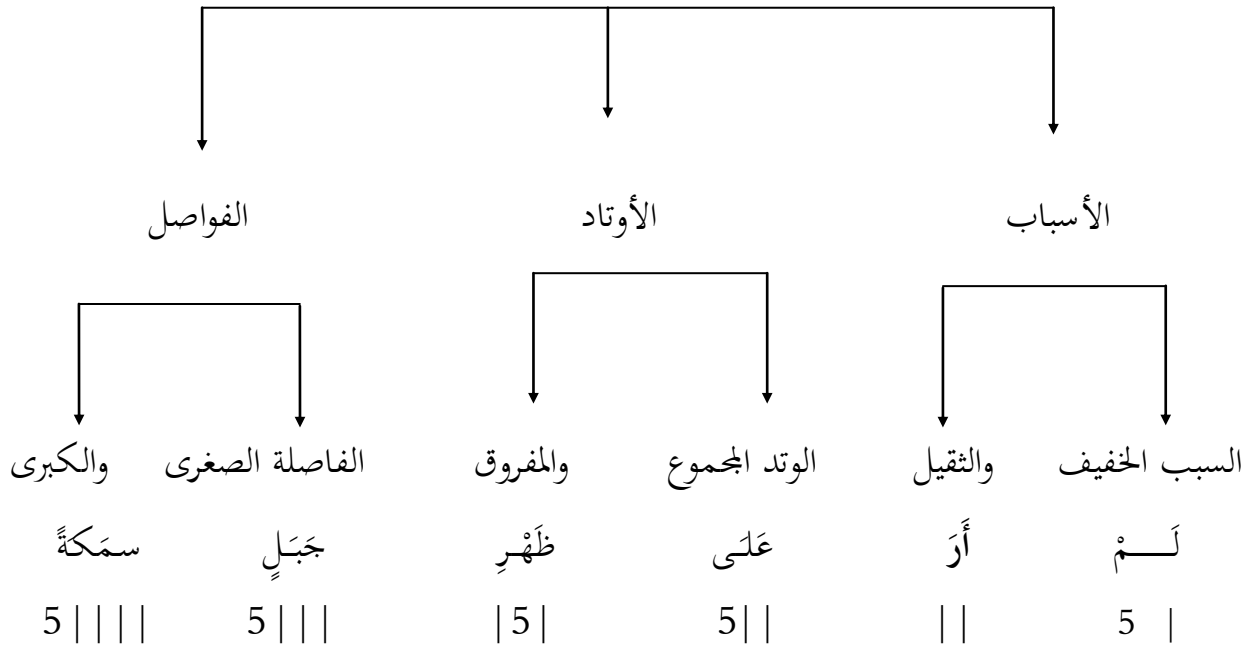
(٢) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، المرجع السابق، ص٣٤.

المقاطع العروضية (الوحدات الصوتية):

أما المقاطع الصوتية العروضية، فإنه يتألَّف كل مقطع صوتى على حرفين على الأقل وقد يتعدَّى ذلك إلى خمسة أحرف، وتختلف المقاطع فى عدد حروفها وحركاتها وسكناتها طولا وقصرا. فهناك السبب الخفيف والثقيل اللذان يتألفان من حرفين، وهناك الوتد المجموع والمفروق اللذان يتكونان من ثلاثة أحرف، ثم هنالك الفاصلة الكبرى والصغرى اللتان تشتملان على أربعة أحرف وخمسة أحرف على الترتيب.

وهذا الجدول التالى يوضِّح المقاطع الصوتية العروضية لفظا ورمزا:

جدول يبيِّن المقطع العروضى أو الوحدة الصوتية



يلاحظ مما مضى فى الجدول أن التركيب السابق " لَمْ أَرَ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً " أمثلة لفظية لبيان المقاطع العروضية الصوتية التى تتولد منها التفاعيل العشر التى سبق ذكرها. أما ما كان تحت الألفاظ

فرموزٌ تستعمل لِتَدُلّ على مواقع السكنات والمتحركات من الحروف تسهيلا لتقطيع بيت شعرى لمعرفة وزنه وبحره، وكشف ما عسى أن يدخل فيه من الانحرافات الصوتية العروضية.

الوزن وعلاقته بالمعنى:

عُرِّف الشعر بأنه " كلام موزون مقفًّى...".(١) لذا، كان الوزن ركنا أساسيا فى الشعر، بل الوزن عماد وعنصر مُهِمٌّ يعتمد عليه الشعر ويميِّزه عن سائر الفنون الأدبية التى لاتُعَدُّ شعرا كالخطابة والحِكَم والأمثال والقصص والروايات والمسرحيات، وغيرها من فنون النثر الفنى.

يقول بن رشيق القيروانى عند كلامه عن حد الشعر: " الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء، وهى: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر..."(٢)

فبالنظر إلى الشعر بإمعان يمكن القول بأن " الشعر مُوسِيقىٌّ أو أن الموسيقَى هى الركن الأساسى الأكبر بين أركان الشعر، وهى الخاصة الأساسية التى تميِّزه عن النثر الفنى "(٣) وهذه الموسيقَى يساهم فى تشكيلها العناصر التى تقوم عليها البُنْية العروضية للشعر أو ما يُسمَّى بالموسيقى الخارجية؛ هى الوزن والقافية وما يعتريهما من زحافات وعلل(انحرافات) من جهة، ولما لهما من أهمية فى الشعر العمودى من جهة أخرى.

يوجد أن بن رشيق القيرواني ربط بين الوزن والقافية فى تعريفه للشعر قائلا: " القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ".(٤)

---

(١) زكريا حسين، (أ. د)، **المأدبة الأدبية لطلاب العربية فى إفريقيا الغربية**،دار النور أَوِتْشِى، نيجيريا، ط١، (١٤٢١هـ/٢٠٠١م)، ص٤ .

(٢) أبو على، الحسن بن رشيق القيروان، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده** المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، ط1، (2013)، ص٨٩ .

(٣) على يوسف، **أوزان الشعر وقوافيه (مدخل مُيَسَّر لتذوُّقها ودراستها)**،دار غُريب، القاهرة، (٢٠٠٦م)، ص ١١٤ .

(٤) ابن رشيق القيروانى، **العمدة (فى محاسن الشعر وآدابه ونقده)**، تقديم صلاح الدين الهوارى وهدى عودة، ج١، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، (٢٠٠٢م)، ص ٢٦١ .

ولأهمية الوزن ومساهمته فى إحداث الموسيقَى فى الشعر عَلَّق يُنَيس بيانَه عليه، إذ يقول: " يعتبر الوزن عنصرا من عناصر الإيقاع الشعرى، فهو دالٌ يتفاعل مع دوالٍ أخرى لِبناء الإيقاع فى نسق يُنتج دلالية المعنى ".(١)

تكلّم كثير من الباحثين والنقاد عن احتمال وجود العلاقة الوثيقة بين الوزن والمعنى وعدمها، فانقسمو فى ذلك بين مؤيد ومعارض.

فممن أيّد فكرة وجود الصلة بين الوزن والمعنى القرطاجنِي فى " منهاج البلغاء "، والدكتور إبراهيم أنيس فى " موسيقى الشعر "، والدكتور ناصر الدين أسد فى " القيان والغناء فى العصر الجاهلى "، والرافعى فى " تاريخ آداب العرب "، وعلىُّ الجُنَدى فى " الشعراء وإنشاد الشعر "، وغيرهم من كبار الكتاب والنقاد والباحثين والدارسين.(٢)

فالوزن فى نظر إبراهيم خليل هو " تنظيم استثنائى للمعنى والألفاظ فى إطار نسق تضبطه التفعيلات، يخلخل النظام التعبيرى السائد فى لغة النثر ".(٣)

ويؤكّد هذا القولُ وغيرُه من الأقوال السابقة فكرةَ ربط علاقة وطيدة بين الوزن والمعنى، لأن الشاعر يُكيِّف أفكاره ومعانيه تبعا للوزن أو البحر الذى يريد فيه قرض الشعر بعد اختياره الغرض الذى يناسب والبحر؛ من مدح ورثاء أو وصف وفخر، أو زهد وحكمة وتوسُّل، وما إلى ذلك من أغراض الشعر العمودى. يقول فى هذا الصدد الدكتور حسنى عبد الجليل: " فالوزن إطار عام للموسيقى الشعرية التى تتشكل القصيدةُ وفقا لها، والقافية علاقات أبيات، أى علاقات نهاية البيت بنهاية البيت الذى يليه،

---

(١) محمد يُنيس، **الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاته**، ج٣، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، (د.ت)، ص١٠٧ .

(٢) أحمد، جعفر عبد الملك، (الدكتور)، "الأبعاد الموسيقية فى قصيدة " تحفة الرجاء " للشيخ شِعْت كُسْفَا، زاريا "، **اَلْمِعْيَارِ (مجلة الدراسات العربية العالَمية)**، المرجع السابق، ص٣٤٢ .

(٣) المرجع السابق، ص٣٤١ .

وليست شرطا من شروط الوزن، لأن الوزن ينتهى بنهاية البيت الواحد ".(1)

ولذلك يُوجَد ابن رشيق يربط الوزن بالمعنى ويعدّه من المقوّمات الأساسية التى إذا لم يعمدها الشاعر فى نَظْمه لاتستقيم القصيدة، لما له من وظيفة جمالية وفنية تبعث فى النفوس اللذة والمتعة، فقال: " أن الوزن أعظم أركان حدّ الشعر ".(2)

وبالإضافة إلى موسيقى الخارجية- الوزن والقافية- يوجد بجانبها الموسيقى الداخلية والتى هى الأخرى تلعب دورا مهما فى إحداث الهندسات الصوتية؛ الجناس والتصريع والتكرار التى تختص بالأصوات والنغمات التى تحدثها الحروف تبعا لمخارجها وطبيعة أصواتها، ولما له من أثر فى توكيده للمعنى وتفعيله الإيقاع الموسيقى، ويشمل التكرار الصيغ الصرفية والأصوات.(3)

مقوّمات القصيدة العربية:

القصيدة العربية فى الشعر العربى الملتزم أو العمودي تتركز من ناحية نُظمها أساسا على أمرين رئيسيين، هما وحدة الوزن، ووحدة القافية.

فأبيات القصيدة مهْما كان عددها أو قلّ يتحتَّم أن تكون جميعا فى وزن واحد وخصوصا من جهة عدد المقاطع والتفاعيل. فمثلا إذا كانت تفاعيل البيت الأول من القصيدة ثلاثة أو أربعة أو خمسة يجب أن تلتزم هذه التفاعيل بعددها فى جميع أبيات القصيدة.

وكذلك الحال بالنسبة إلى وحدة القافية؛ فكلما كان آخر البيت الأول من القصيدة منتهيا بحرف من الحروف التى يصح أن تكون رويا للقصيدة كالباء والتاء والثاء والجيم والحاء أو الخاء مثلا، التزم ذلك الحرف فى آخر كل بيت من القصيدة، كما ورد فى قصيدة الشيخ التالكى البائية فى مدح المصطفى-

(1) حسنى، عبد الجليل يوسف، (أ.د)، **علم القافية عند القدماء والمحدَثين " دراسة نظرية وتطبيقية "**، مؤسسة المختار، القاهرة- مصر الجديدة، ط١، (١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م)، ص٩ .

(2) ابن رشيق القيروانى، **العمدة (فى محاسن الشعر وآدابه ونقده)**، المصدر السابق، ص٢٣٨ .

(3) أحمد، جعفر عبد الملك، **" الأبعاد الموسيقية فى قصيدة " تحفة الرجاء "** للشيخ شئت كُسْفًا، زاريا، مجلة المعيار، المرجع السابق، ص ٣٤٠- ٣٤١ . (بتصرف).

صلى الله عليه وسلم- حيث يقول:

هُوَ الْأَحْمَدُ الْمُخْتَارُ سَيِّدُ مُرسَلٍ سَخِيٌّ كَرِيـمٌ مُنقِـذٌ مُتَحَبِـبٌ

أَمِينٌ مُعِينٌ ذُو وَفَـاءٍ مُحَـمَّـدٌ عَطُوفٌ رَؤُوفٌ لِلْأَرَاجِلَ كَالْأَبِ

بِتَعْظِيمِـهِ أَمَـرَ الْإِلَهُ عِبَـادَهُ فَأَعْظِمْ بِخَيْرِ الْخَلْقِ مُعْطٍ مُهَـذَّبِ(١)

وقوله من قصيدته الثائيه:

بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى يَرتَاحُ قَلْبِى أَثَانِى حُبُّـهُ فَكَفَى الْأَثَـاثُ

ولِلرُّعْيَانِ رَوْدُ الْغَيْثِ حَتْمًا إِذَا عَدِمُوا الْكَلَا عَنْهُمْ يُغَاثُ

وغَيْثِى حُبُّ أَحْمَدَ وَهْوَ غَوْثِى مَتَى نَـادَيْتُـهُ حَـالًا أُغَـاثُ

هُوَ الْمُخْتَارُ سَيِّـدُنَا كَرِيـمٌ لَنَا مِنْ حُسْنِ مِدْحَتِهِ نَبَـاثُ(٢)

وقوله من قصيدة له جيمية:

مَدَائِحُ طَابَتْ فِى النُّفُوسِ سَمَاعُهَا تُثَمِّرُ أَفْكَـارَ الصُّـدُورِ وتُنْتِـجُ

نَخُصُّ بِهَا خَيْـرَ الْبَرِيَّـةِ أَحْمَـدٍ لِمَا هُوَ مِنْ فَضْلٍ وَحُسْنٍ مُتَوَّجُ

لَقَـدْ كَمُلَتْ أَخْلَاقُـهُ وَصِفَاتُـهُ جَمِيـلٌ جَلِيـلٌ بِالجَمَـالِ مُـدَبَّـجُ

غَمَامٌ وَوَبْلٌ يُنْعِشُ النَّاسَ صَوْبُـهُ ومِسْكٌ وَكَافُـورٌ نَسِيـمٌ بَنَفْسَـجُ

وَشَمْـسٌ وَبَـدْرٌ وَالضِّيَـاءُ جَمِيعُهَـا وَمَـا نُشِّقَـتْ إِلَّا لِأَحْمَـدَ يَعْـرُجُ(٣)

---

(١) ديوان التلكي: **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥ .

(٢) المرجع السابق، ص ٩ .

(٣) المرجع السابق، ص١١ .

لذا، فوحدة الوزن والقافية فى الشعر العربي القديم أمر ضروري دعتْ إليه العادة والطباع الإنسانية للشعراء عبر عصور الأدب قديم وحديثا. يقول الدكتور عبد العزيز عتيق فى هذا المضمار: " وليستْ وحدة الوزن ووحدة القافية عيبا فى الشعر العربى أو تقييدا له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزام بهما من شأنه أن يُقوِّىَ بناءَ القصيدة ويرفع بموسيقاها "، (١) لأن اللغة العربية غنية عن غيرها من اللغات بسعة مفرداتها وكثرة ألفاظها ومشتقاتها، الأمر الذى يساعد الشاعر على إطالة القصيدة على قافية واحدة ونغمة وزن واحد، وقلَّ ما يوجد لذلك مثيلا فى آداب الأمم الأخرى، فمن أجل ذلك يستعين شعراء غير العرب على إطالة القصائد بتوزيع القوافى وتلوينها فى أشعارهم.(٢)

هذا، ويمكن القول بأن التزام وحدة الوزن ووحدة القافية فى القصيدة العربية أمر فرضته طبيعة حياة الشعراء العرب ومن يسير على دربهم من شعراء العربية غير العرب بما فيهم شعراء الأدب العربى فى غرب أفريقيا منذ قرون متتالية إلى العهد الراهن.

يعتبر الشيخ التالكى من شعراء القرن العشرين فى منطقة شمالي نيجيريا، فكانت أشعاره ملتزمة بوحدة الوزن والقافية خصوصا قصائد مديحه فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "،- صلى الله عليه وسلم.

---

(١) عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص١٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٧. (بتصرف).

يحتمل أن يكون سرُّ شدة التزام الشاعر بوحدة الوزن والقافية فى شعره ما ذكره الدكتور عبد العزيز عتيق إذ يقول: " وأمر آخر قد يخفى إلا على من يعالجون الشعر وينظِّمونه، ذلك الأمر هو أن التزام القافية كثيرا ما يُلجىء الشاعر إلى التريُّث بحثا عن القافية المناسبة وكثيرا ما يولِّد هذا التمهُّل الناشىء عن الجرى وراء القافية أفكارا ما كانت لتتاح للشاعر أن تخطر على باله لو واتتْه القافية من أول الأمر بسهولة ". (١) فالقافية كما يراها آلوجى" تعدُّ من العناصر المكمِّلة للإيقاع الخارجى للشعر العربى"،(٢) "وتكون مع الوزن فى إطار معيَّن للشعر لأن لها مَهمَّة فى تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معا...وهى أيضا شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر "(٣)، حسب ما ذكره حماسة عبد اللطيف.

فالتداخل بين الوزن والقافية أمر ضرورى لأنها جزء من البيت فى القصيدة ولها دور بارز فى جودة الشعر العمودى. يقول ابن الجنى فى هذا الصدد: " ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى...، وكلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه ". (٤) فالقافية كما عبَّرها آلوجى عبد الرحمن وغيره " تَرَنُّمِيَّة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزنى طاقةً جديدة، وتعطيه نِبَرًا وقوة جرسٍ، يصبُّ فيها الشاعر دَفْقَه، حتى إذا استعاد قوة نفَسِه بدأ من جديد، كمن يجرِى على شوطٍ محدّد، حتى إذا بلغه استراح قليلا لينطلق من جديد(٥)

---

(١) عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، (بتصرف)، المرجع السابق ص١٧ .

(٢) آلوجى عبد الرحمن، **الإيقاع فى الشعر العربى**، دار الحصاد، دمشق، ط١، (١٩٨٩)، ص ٧٠ .

(٣) حماسة، عبد اللطيف محمد، (الدكتور)، **البناء العروضى للقصيدة العربية**، دار الشروق، ط١، (١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م)، ص١٦٥ .

(٤) المرجع السابق، ص١٧٣ .

(٥) المرجع السابق، ص١٧٤ .

ب– ظواهر الانحراف العروضي فى ديوان التالكي:

سبق الحديث على أن الوزن والقافية من أهم العناصر التى يتميز بها الشعر العربى مِن غيره من سائر الفنون الأدبية، بل فأُولى خصيصة من خصائص لغة الشعر التشكيلية هى الوزن؛ وهذا الوزن الشعرى، يتألَّف مِنِ ائْتلاف مجموعة أصوات الحروف وتناسقها على اختلاف درجاتها الصوتية، فتحدث وحدات ونغمات تتكرر بشكل أو بآخر فيحدث منها الوزن أو البحر، وهذا هو الطريق الوحيد لجعل اللغة شعرا.(١)

" عبارة عن تناظر أُفقِيٍّ ورأْسِيٍّ "،(٢) أى أن De Groot فالقصيدة الشعرية حسب رؤية دِى جرُوتْ الشعر عبارة عن عنصرى الوزن والقافية. فالتناظر الأفقى هو تناظر التفعيلات فى البحور أو فى الأبيات، وأما التناظر الرأْسى فهو اطراد هذه التفعيلات مع الخاتمة المقفاة والموحَّدة، فكأنها أعمدة من التفعيلات والقافية،(٣) إلا أن للشاعر المبدعِ الفطنِ اِختراقَ بعضِ المحظورات العروضية أو الضرورات الشعرية (الانحراف العرورضي) اضطراريا أو اختياريا لأغراض فنية وجمالية، فيتخلل صوت وزن بحر من البحور الشعرية المتَّفَق عليها عروضيا، فيميل إلى تغيير أدائها الصوتية والوظيفية، فتنتج هذه الفعلة التى فعلها إلى مغايرة عن الوزن الأصلى لذلك البحر إبداعا من الشاعر، مما يُعرف "بأسلوبية الانحراف العروضي"، الذى يتمثَّل فى انحرافات أصوات تفعيلات البيت وأوزانه الشعرى، وتغيّراتها عن النمط المألون عند العروضيين، ويدخل فى ذلك الضرورات الشعرية ولزوم ما لم يلزم فى تقفية الأبيات، مثل تحويل الحركة الطويلة إلى القصيرة، وقطع همزة الوصل أو وصل همزة القطع، أو تغيُّر الحركة إلى السكون وبتسكين المتحرك، وبإسقاط الساكن أو المتحرك فى تفعيلات البيت أو الوحدات الصوتية، وبالتصرُّف فى أبنية بعض الكلمات؛ وكلها أمثلة محكومة بالضرورة ومحصورة فى مجالات محدودة كان الباعث عليه فى كثير

---

(١) فتوح، شعيب سليمان، **عناصر الإبداع الفنى فى شعر البحترى**،(بتصرف)، دار الوفاء للطباعة، مصر، (٢٠٠٧م)، ص٤٧ .

(٢) الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية**، دار غُريب للطباعة، القاهرة، (٢٠٠٢م)، ص٤٩ . (بتصرف).

من الأحيان حِفاظا على الكيان العروضي للبيت، أو حماية لقافية القصيدة ووزنها[1].

فقد نهج الشيخ التالكى هذا النهج من الانحراف عن القواعد العروضية المتعارَف عليها هادفا فى ذلك الاختراقات جماليةً فى النص ومفاجأةَ المتلقِّى وإثارة مشاعره بها كى ينفعل معه.

وهدف الباحث فى هذه الوقفة محاولةَ كشف انحرافات عروضية صوتية الواردة فى ديوان " تهنئة الوُرَّاد فى مدح خير العباد " ومعرفة أثرها الجمالية والفنية.

قال الشاعر التالكِيُّ فى مطلع قصيدته الأولى الهمزية من قصائد ديوانه:

خَلِيلَىَّ اَرْبَعَـــا عُوجَا إِلَيْنَـــا مُعَـانَقَـــةً فَـرُؤْيَتُكُمْ شِفَـــاءُ

* * *

أَقُولُ إِذَا نَأَتْ دَارِى فَشِعْرِى شَفِيعٌ لِى وَعِنْدَكُمُ حِبَـــاءُ[2]
صَلَاةٌ دَائِمٌ أَبَـدًا عَلَى مَـنْ تُنَالُ بِهِ الْمَـآرِبُ وَالْعَطَاءُ
حَبِيـــبُ اللَّـهِ سيِّدُنَـا نَبِـىٌّ شَفِيعُ الْخَلقِ شِيمَتُهُ الْوَفَاءُ
لَـهُ خُلُـقٌ وَأَفْـعَـالٌ جَمِيـلٌ وَأَقْوَالٌ صَحِيحٌ وَاصْطِفَاءُ
فَأَخْلَدَ ذِكْرَهُ الرَّحْمَنُ نَصًّـا وَأَثْنَـــاهُ فَطَابَ لَهُ الثَّنَـاءُ
وَإِنَّـكَ إِنْ قَرَأْتَ إِلَى عَظِيمٍ تَرَى سِـرًّا يُشَيِّدُهَا اجْتِبَاءُ
لَقَدْ فَاقَ الْأَنَامَ عُلاً وَصِيتًا لَـهُ فِى كُـلِّ مَرْتَبَـةٍ سَنَـاءُ[3]

---

(١) أحمد، محمد ويس، **الضرورة الشعرية ومفهوم الانحراف** المرجع السابق، ص١٢٣.

(٢) الحِبَاء: الهبة والعطية. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص٢.

(٣) سناء: الرفعة والعلو. المرجع السابق، ص٣.

وَقَالَتْ خُلُقُـهُ الْقُـرْآنُ دَأْبًـا لِسَائِلِهَـا وَأدَّبَنِى اكْتِفَـاءُ

فَكُلُّ الْخَيْـرِ مِنْـهُ إِلَيْهِ يُنمَـى وَكُـلُّ الْحَمْـدِ فِيـهِ لَـهُ نَمَاءُ(1)

قصيدة التالكي هذه من البحر الوافر المتألِّف من ستة أجزاء أو سِتِّ تفعيلات، هى:

مُفَاعَلَتُنْ– مُفَاعَلَتُنْ– مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ– مُفَاعَلَتُنْ– مُفَاعَلَتُنْ .

سالم سالم سالم سالم سالم سالم

قرض الشيخ التالكي الشعر بهذا الوزن فى الديوان خمس قصائد، وكلها تتحدث عن شخصية أفضل الخَلْق محمد بن عبد الله– صلى الله عليه وسلم.

تعليق عن البحر الوافر

سُمِّىَ هذا البحر " وافرا " لِتوفُّر حركاته، لأنه ليس فى الأجزاء العروضية أكثر حركات من" مُفَاعَلَتُنْ " وما يفكُّ منه وهو" مُتَفَاعِلُنْ ". وقيل: بل، سمى " الوافر" وافرا لوفور أجزائه. أى كثرتها[2] " .

والوافر من أكثر بحور الشعر استعمالا " فى نظر الدكتور عبد العزيز العتيق [3]. كما أنه من البحور النشيطة والشهوانية ذوات إيقاعات وموسيقات مُطْرِبة مُمْتِعة حسب رؤية زيواش آمنة ونش السعدية. [4]

ويعد الوافر من بين البحور القصيرة المجزوءة التى تناسب أحاسيس الطرب والنشوة الصوفية التى اشتهر عليها اسم " البحور الشهوانية "، وذلك أن بناء الموسيقى ليس بعيدا عن الفكر والعاطفة والخيال والصور التعبيرية.[5]

---

(1) ينمى: ينسب ويسند إليه. نماء: الزيادة. ديوان التالكى **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص3.

(2) ابن الخطيب التبريزى، يحى بن على بن محمد، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق الدكتور محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية– بيروت– لبنان، (١٤٣٥هـ/٢٠١٤م)، ص٤٠ . **وتيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، للدكتور حسنى عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، ص٥٢ .

(3) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، المرجع السابق، ص٤٤ .

(4) زيواش آمنة، ونش السعدية، **دراسة أسلوبية لقصيدة الحرية لرمضان حمود**،مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية وآدابها ، جامعة المسيلة كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية وزارة التعليم العالى والبحث العلمى، (٢٠١٠– ٢٠١١م)، ص٩ . تم استرجاعه ٢٠٥١/٣/٢٥م . htt://www.novapddf.com

(5) أحمد، جعفر عبد الملك، " **الأبعاد الموسيقية فى قصيدة " تحفة الرجاء** " للشيخ شِئْتُ كُسْفَا، زاريا"، مجلة المعيار، المرجع السابق، ص ٣٤٣ .

وربما هذه الأمور المذكورة أعلاه هى الحوافز الرئيسية المتعلقة باختيار التالكي البحر الوافر لافتتاح ديوانه هذا، لأنه من غريزة الإنسان الشروع فى عمله نَشِطا متشوِّقا قبل أن يتخلله فى وسطه ونهايته مللٌ وسئمٌ وتعبٌ.

ولْيُلاحَظ الآن إلى أجزاء الوافر الستة السالمة الصحيحة جيدا لِيُقاس بها البيت الأول من قصيدة التالكى الأولى من هذا الديوان ما إذا وائمتْ أجزاؤُه أجزاءَ البحر الوافر أو انحرفتْ عروضيا وصوتيا عن صحيح أوزانه.

ومطلع القصيدة كما سبق، هو:

خَليلَىَّ ارْبَعَا عُوجَا إِلَيْنَا مُعَانَقَةً فُرُؤْيَتُكُمْ شَفَاءُ(١)

تقطيع البيت:

خلِيلَيْيَرْ بَعَاعُوجَا إِلَيْنَا مُعَانَقَتَنْ فَرُأْيَتُكُمْ شَفَاءُو

5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|| 5|||5|| 5| ||5|| 5|5|| 5|5|5||

مفاعَلْتُنْ مفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ مفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

منحرف منحرف منحرف سالم سالم منحرف

يلاحظ الانحرافات العروضية الصوتية عن تفعيلات الوزن الوافر الأصلية فى الأجزاء الثلاثة الأولى من البيت السابق، وفى الجزء الأخير أو فى ضربه، حيث ورد الجزء الأول والثانى من صدره " مُفَاعَلْتُنْ " بإسكان الحرف الخامس هو اللام منهما خلافا عن الأصل" مُفَاعَلَتُنْ " بتحريك خامسه، أى بفتح اللام فيه مما يُعدُّ انحرافا صوتيا طرأ على الشاعر اضطراريا، ويعرف ذلك عند العروضيين بالزحاف.

ويُعرف هذا الخلل الصوتى عند العروضيين بـ " العصب " وهو تسكين الخامس المتحرك فى " مفاعلَتن " فتصير " مفاعَلْتن " بإسكان لامه، وقد يجوز أن ينقل إلى " مفاعِيلن " جوازا (٢). وكل جزء لحق به " العصب " سمى " معصوبا " ويسمى " معصوبا لأن حركته أُخِذتْ فمُنِع من أن يتحرك، وكل شىء عَصَبْتَهُ فمَنَعْتَه من الحركة فهو معصوب "(٣).

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٢ .

(٢) ابن الخطيب التبريزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق. ص ٤١ .

(3) المرجع السابق، نفس الصفحة.

كلاهما جزئا مِثْلٌ لقد عَلِمَتْ وَالثَّانِ عَصْبٌ مَفَاعِيلُنْ عَجِبْتُ حُلَا(1)

يقول الأستاذ الدكتور، محمود محمد العمودي نقلا عن ابن الحاجب عند قوله:

" حسن العصب؛ لأن حركات هذا البحر (الوافر) لما كثرت خففوه بالعصب فحسن وحَلَى فى الذوق"(2). لذا يكون صوت زنة البيت التالكي السابق، هكذا:

خَلِيلَيَّ ارْبَعَا عُوجَا إِلَيْنَا مُعَانَقَةً فُرُؤْيَتُكُمْ شَفَاءُ

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ

ويمكن أن يُستنتج مما ذكره الأستاذ محمود مِنْ تحويل " مفاعَلْتُنْ " المعصوب، إلى: " مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ" مرتين من البيت السابق للتذوق الشعرى وجماليته من الشاعر المبدع الفطن الذكي كما مر، وقد يكون–أيضا– لمفاجأة المتلقي وجذب انتباهه كى يشترك معه فى المشاعر التى تكمُن وتمور فى خاطرته مورا عن طريق الموسيقى الخارجية المتمثلة فى الوزن والقافية.

ويظهر الانحراف الشاعر الصوتى أيضا فى عروض البيت وضربه من " فعولن " فى الجزء الثالث من صدر البيت و" فعولن " فى الجزء الأخير من عجُزئه عن وضعهما الأصلى للوافر " مُفَاعَلَتُنْ "، حيث أسقط آخر تفعيلتهما؛ زنة سبب خفيف بعد سكون خامسه. كان أصله " مفاعلَتن " بتحريك الحرف الخامس هو اللام، فسكن لامه فبقى " مفاعَلْتن " بإسكان لامه فَنُقل إلى " مفاعِيلُنْ "، ثم حذفت منه " لُنْ " السبب الخفيف، فبقى " مفاعى " بعد ما سُلبتْ منه " لُنْ " الذى هو السبب الخفيف كما مرَّ، فنُقل " مفاعى " إلى " فَعُولُنْ "، مما سمَّوْه فى علمهم بـ " القَطْفِ "، والجزء الذى دخل عليه هذا النوع من الزحاف سمَّوه " مقطوفا "؛ " والمقطوف " هو ما سقط من آخره زنة سبب خفيف بعد إسكان خامسه "(3).

---

(1) محمود، محمد العامودى، (أ.د) ، **مقصد الطالب فى شرح قصيدة ابن الحاجب فى علمى العروض والقافية**، مكتبة الآداب، ميدان الأوابر– القاهرة، ط١، (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ص ٦٥ .

(2) المرجع السابق، ص66.

(3) ابن الخطيب التبريزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٤١ .

وقال أيضا من نفس القصيدة:

أَيَا خَيْرَ الْوَرَى خُذْ بِعُبَيْدٍ كَثِيرُ الذَّنْبِ خُطَّتُهُ الْتِوَاءُ(١)

تقطيع البيت:

أَيَاخَيْرَلْ وَرَاخُذْبِ عُبَيْدِنْ كَثِيرُذْذَنْ بِخُطْطَتُهُلْ تِوَاءُو

5|5|| 5|||5|| 5|5|5|5|| 5|5|| 5|5|5|5|| 15| 5||

مفَاعَلْتُ مَفَاعِلْتُنْ فَعُولُنْ مفَاعَلْتُنْ مَفَاعِلَتُنْ فَعُولُنْ

منحرف منحرف منحرف منحرف سالم منحرف

ويجوز أن ينقل " مفاعلْتن " المعصوب إلى: " مفاعيلن " فى جميع الأجزاء المعصوبة للذوق الشعرى وجماليته، كما سبق بيان ذلك آنفا.

يُشعر انحرافات صوتية عروضية فى جميع أجزاء هذا البيت ما عدا الجزء الثانى من عجُزِه فهو الذى ورد فيه أصلُ وزن الوافر " مفَاعَلَتُنْ " بتحريك لامه. أما التفعيلة الأولى والثانية من صدر البيت، والتفعيلة الأولى من عجزه، فقد حدث بها كلها خلل صوتي " مفاعلْتن " بإسكان لاماتها بدلا من " مفاعلَتن " بتحريك لاماتها فى وزن أجزاء الوفر الحقيقية أو الأصلية مع حذف نون "تُنْ" الساكنة والذى يمكن اعتباره "زحافا" فى علم العروض و"انحرافا عروضيا" فى الانحراف الأسلوبي.

أما عروض البيت وضربه وجميع أعاريض القصيدة تبقَى مصابة معلَّة بالقطف " فَعُولُنْ " عوضا عن " مُفَاعَلَتُنْ " أصلا كما أصاب فاتحة القصيدة وهو مطلعها.

---

(١) الخطة: الأمر والغصة. إلتواء: الإمالة والإعراض. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٣ .

وقول الشاعر فى قصيدته الثائية مطلعها:

إِلَى عَلَمِ الْهُدَى هَادِى الْبَرَايَا تَقَلْقَلَتِ الْقُلُوبُ لَهَا انْبِعَاثُ(١)

تقطيع البيت:

إِلَاعَلَمِلْ هُدَاهَادِلْ بَرَايَا تَقَلْقَتِلْ قُلُوبُلَهَنْ بِعَاثُو

5|5|| 5|||5|| 5|||5|| 5|5|| 5|5|5 5|||5

مفَاعَلَتُنْ مفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ مفَاعَلَتُنْ مفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

سالم منحرف منحرف سالم سالم منحرف

يُرى انحرافات صوتية عروضية من ضرب وعروض البيت السابق لأجزاء مطلع هذه القصيد التى هى الأخرى من وزن الوافر مع أنها تختلف عن انحرافات أصوات الأبيات السابقة بعض الشىء، خصوصا فى التفعيلة الثانية من صدر البيت حيث وردتْ " مفاعَلْتن " بإسكان الحرف الخامس هو اللام، وكان حقه التحريك " مفاعلَتن " لولا هذا الانحراف الذى ولَّد فيها نوعا من الارتباك والخلل الصوتى الذى وقع على وزنه.

يلاحظ إن نُظر إلى التفعيلة الأولى من الشطر الأول للبيت، والتفعيلة الرابعة والخامسة اللتين فى شطره الثانى صحيحة، جاءت على أصل أوزان البحر الوافر. أما عروضه وضربه فمقطوفتان لسقوط السبب الخفيف منهما " فعولن "، وأصله " مفاعلَتن "، فحذف من جزئه " تُنْ " لِيبقَى "مفاعِلُ ". ثم تسكين خامسه وهو لامه ليصبح " مفاعِلْ " وينقل بعد ذلك إلى " فعولن " كما سبق تفاصيل مثله، إن يُذكر.

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٩ .

ويمكن أن يدرك القارىء رائحة تشابه الخلل الصوتى ونبراته بين مطلع تلك القصيدة التى مرَّ بها الحديث و مطلع هذه التى يتعرض لها الباحث بالكلام الآن.

قال الشاعر فى مطلع قصيدة يائية بزنة الوافر أيضا:

هَنِــيئًا لِلَّذِينَ رَأَواْ نَبِيًّــا بِعَيْنِ مُــحَبَّةٍ فَجَــبَى وَحَــيًّــا(١)

تقطيعه:

هَنِيئَنْلِلْ لَذِينَرَأَوْ نَبِيَنْ بِعَيْنِمُحَبْ بَتِنْفَجَبَا وَحَيْيَا

5|5|5|| 5|||5|| 5|5|| 5|||5|| 5|||5|| 5|5||

مفَاعَلْتُنْ مفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مفَاعَلَتُنْ مفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

منحرف سالم منحرف سالم سالم منحرف

يلاحظ توافق أصوات الأوزان بين هذه القصيدة اليائية وتلك الثائية صحة وانحرافا إلا فى وزنهما الأول حيث جاء فى الأولى سالما، وفى الثانية مُنحَرفا. أما فى باقي أجزاء مطلع القصيدتين توائمت أجزاء القصيدتين صحة وانحرافا.

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥٦.

وقال فى قصيدته الواردة بحرف الهاء فى الوافر، مطلعها:

بِمَدْحِ المُصْطَفَى تُمْحَى الذُّنُــوبُ بِهَــا الرَّحْمَنُ حَقًّــا وَاجْتَبَاهُ(١)

تقطيعه:

بِمَدْحِلْمُصْ طَفَاتُمْحَذْ ذُنُـوبُـو بِهَرْرَحْمَا نُحَقْقَنْوَجْ تَبَاهُو

||5|5|5 ||5|5|5 ||5|5 ||5|5|5 ||5|5|5 ||5|5|5 5|5|| 5|5|5

مفَاعَلْـتُنْ مفَاعَلْتُنْ فَعُولُـنْ مفَاعَلْتُنْ مفَاعَلْتُنْ فَعُولُـنْ

منحرف منحرف منحرف منحرف منحرف منحرف

يقول الشاعر:

إن حسن الثناء والصلاة والسلام والتسليم على النبي فى مجالس الذكر والأوراد الصوفية تغتفر ذنوب أهل الطرق المتصوفة،

وبسبب هذه الصلوات والتسليمات عليه من الله، ومن الملائكة، ثم من المخلوقات أجمعين، اختاره الله واصطفاه على سائر المخلوقات أجمعين.

يُرى الانحرافات العروضية الصوتية فى جميع أجزاء هذا البيت عن أصل أوزان الوافر المعروفة عند أهل الصناعة، إذ جاء جميع حشو البيت بإسكان الحرف الخامس وهو لامه فى " مفاعَلْتن " بتحريفه عن أصل وزن الوافر المعهودة " مفاعَلَتن " بتحريك حرفه الخامس حسب ما يُرى.

يجوز أن يُخَفَّفَ " مفاعَلْتن " المعصوب إلى " مَفَاعِيلُنْ " للتسهيل والذوق الشعرى. فيكون وزن البيت السابق، هكذا:

" مفاعِيلُنْ مفاعِيلن فعولن مفاعِيلن مفاعِيلن فعولن "(٢)

أما عروض البيت السابق وضربه " فعولن " فمنحرَفٌ عن أصل وزن الوافر الذى هو من " مُفَاعَلَتُنْ " فأُسقِط منه السبب الخفيف " تُنْ " وبقى " مفاعلُ " بتحريك خامسه (اللام)، ثم من هنا تسكينه " مفاعِلْ " ونُقل بعد ذلك إلى " فَعُولُنْ ". فقد سبق الكلام عن القطف وما له من الأثر البارز فى القصيدة، فلا يَرى الباحث حاجة إلى التكرار.

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥٦ .

(٢) ابن الخطيب التبريزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٤٠ .

تعليق عن " بحر الطويل"(١)

قرض الشيخ التالكي الشعر بوزن الطويل فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " بتسعة قصائد، فى كل قصيدة واحد وثلاثون بيتا. يحتمل أن يكون سِرِّ اختياره هذا البحر وقرض الشعر فيه أكثر من غيره من البحور ما عدا البحر الكامل راجعا ما يقوله الدكتور حسنى عبد الجليل:" ليس فى الشعر ما يبلغ عدد حروفه (من المتحركات والسواكن المنطوقة والداخلة فى الوزن) ثمانية وأربعين حرفا غيره "، (٢) أو يكون لأنه " أحد أبحرٍ ثلاثةٍ كثُر ورودها فى أشعار العرب القدماء " حسب ما ذكره الأستاذ الدكتور محمود مصطفى. (٣) أو يكون الدافع فى اختيار التالكى وزن الطويل أكثر من غيره لِما ذكره النقاد وأكَّدوه من أنَّ وزن الطويل " يصلح للأغراض التى توحِى بالمهابة والوقار والرزانة... ".(٤)

يرجِّح الباحث السبب الأخير أن يكون هو العامل الرئيسى فى استخدام الشاعر وزن الطويل والكامل فى ديوانه " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، أكثر من غيرهما من سائر البحور الشعرية، نظرا إلى هذه القصائد كلها تناولتْ قضايا ذات الصلة بشخصية عظمى وبارزة، وهو المصطفى– صلى الله عليه وسلم.

---

(١) أصح القول " بحر الطويل " وليس " البحر الطويل " لأن الطويل اسم عَلَم، وسمى بذلك لأنه أطول الشعر كله... ". ينظر: محمود مصطفى، (أ.د)، **أهدى سبيل إلى علمى الخليل(العروض والقافية)**،تحقيق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٣٦ .

(٢) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى** ، المرجع السابق، ص ٣١ . والخطيب التبريزى، كتاب الكافي فى العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٣٦ .

(٣) محمود مصطفى، (أ.د)، **أهدى سبيل إلى علمى الخليل**0تحقيق، محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٣٦ .

(٤) أحمد، جعفر عبد الملك، " **الأبعاد الموسيقية فى قصيدة تحفة الرجاء** " للشيخ شِنْت كُسْنَا، زاريا، مجلة المعيار، المرجع السابق، ص ٣٤٣ .

أجزاء بحر الطويل:

وأجزاؤه الأصلية المفرضة عندهم ثمانية، هى:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم

كقول امرىء القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ وَرَسْمٍ خَلَتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَانِ(١)

قِفَّانَبْ كِمِنْ ذِكْرَى حَبِيبِنْ وَعِرْفَانِى وَرَسْمِنْ خَلَتْ اَايَا تُهُو مُنْ ذُ أَزْمَانِى

5|5|5|| 5| 5|| 5|5| 5|| 5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5| 5|| 5|5|5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُن فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فعولن مفاعيلن

سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم

هذه هى تفاعيل بحر الطويل الصحيحة والمفترضة عند أهل الصناعة. وسيُلقى الباحث بدلوه الآن فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد " لمعرفة ما إذا صادفتْ أبيات قصائد التالكى فى الطويل أوزانه الأصلية أم لم تصادفه فتُعدّ من هذا المنطلق انحرافا صوتيا عن أصلها.

قال الشاعر فى مطلع قصيدته البائية:

بَدَارٍ إَلَى مَدْحِ النَّبِىِّ مُحَمَّدٍ بَدَارٍ إِلَى نُورٍ سَطِيعٍ بِيَثْرِبِ(٢)

تقطيعه:

بَدَارِنْ إِلَامَدْحِنْ نَبِيِى مُحَمْمَدِنْ بَدَارِنْ إِلَانُورِنْ سَطِيعِنْ بِيَثْرِبِى

5||5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5||5|| 5||5|| 5|5|5|| 5|5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُن مَفَاعِيلُن فَعُولُنْ مَفَاعِلُن

سالم سالم منحرف منحرف سالم سالم سالم منحرف

---

(١) مصطفى السقا، (أ.د)، **مختار الشعر الجاهلى**، ج١، المكتبة الشعبية، القاهرة، (١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)، ص٧٣ .

(٢) ديوان التالكي، تهنئة **الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص ٤ .

بالنظر إلى الأوزان الأصلية المفترضة من قبل العروضيين لوزن الطويل، يمكن اكتشاف مواقع الانحرافات الصوتية العروضية من هذا البيت الذى تم قطعه وانسلاخه. إذا نُظر بإمعان إلى التفعيلة الثالثة والرابعة من صدره، والتفعيلة الثالثة الأخيرة من عجُزِه، يلاحظ الخلل الصوتى وارتباكه عن حقيقة أوزان الطويل السابق ذكرها. ففى التفعيلة الثالثة من صدر البيت وردتْ " فعولُ " بإسقاط نونه الساكن؛ أى حرفه الخامس، وكان أصله " فعولُنْ ". وجاءت التفعيلة الرابعة منه " مفاعِلن " بحذف حرفه الخامس هو الياء، وكان وزنه الأصلى " مفاعِيلن " بالياء بين العين واللام. ويمكن اعتبار كل هذا الخروج من الأوزان الأصلية للبحر الطويل انحرافا عروضيا.

أطلق العروضيون على هذا النوع من الخلل الصوتى فى أوزان الطويل اسم " القبض "؛ والقبض هو حذف الخامس الساكن من " فعولُنْ " إلى " فعولُ " بإسقاط نونه الساكن، ومن " مفاعِيلن " بالياء المدى ، فيصير " مفاعِلن " بحذفها. وسمى الوزن الذى لحق به هذا التغيير الصوتى " المقبوض "، والقبض يدخل فى حشو البيت كما يدخل فى عروضه وضربه، ولكن دخوله فى الحشو لايلتزم سائر أبيات القصيدة لأنه يعدُّ– حينئذ– زحافا، أى أنه يأتى فى الحشو بصورة عَرَضِية فى تفعيلة من بيت ولا يأتى فيما يناظرها فى آخر. أما إذا دخل القبض فى عروض أول بيت من القصيدة أو ضربه التزم جميع أبياتها لأنه فى مثل هذه الحال يجرى مجرى العلة.

يقول أبو المحاسن: " القبض فى(فعولُنْ) حسنٌ ، وفى (مفاعيلن) صالح ". (١) لذا، تبدو ظاهرة القبض فى كثير من أبيات قصائد التالكى من هذا الديوان، إذ يقول فى نفس هذه القصيدة البائية:

هُوَ النُّورُ وَالْأَنْوَارُ مِنْ سِرِّ نُورِهِ إِلَى أَنْ بَدَا فى صُلْبِ عَبْدِ المُطَلَّبِ(٢)

تقطيع البيت:

هُوَنْنُو رُوَلْأَنْوَا رُمِنْ سِرْ رِنُورِهِى إِلَاأَنْ بَدَافِيصُلْ بِعَبْدِلْ مُطَلْلَبِى

5||5|| 5|5| 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5|5|5|| 5||5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُن فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

سالم سالم سالم منحرف سالم سالم سالم منحرف

(١) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، المرجع السابق، ص٣٢ .

(٢) ديوان الشيخ التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٤ .

يُلاحَظ قلة ارتباك الصوتى من البيت السابق، فقد كانت تفعيلاته الثلاثة الأولى من الشطر الأول صحيحة سالمة وملائمة لوزن الطويل الأصلية، وكذلك التفعيلات الثلاثة فى الشطر الثانى للبيت كانت سالمة أيضا على حسب الوزن الأصلى المعروف فى الطويل.

وقال الشاعر من نفس القصيدة:

هُوَ الْأَحْمَدُ الْمُخْتَارُ سَيِّدُ مُرْسَلٍ سَخِـــيٌّ كَرِيمٌ مُنْقِــذٌ مُتَحَــبِّبِ(١)

تقطيعه:

هُوَلْأَحْ مَدُلْمُخْتَا رُسَيْيِ دُمُرْسَلِنْ سَخِييُنْ كَرِيمُنْمُنْ قِذُنْمُ تَحَبْـبِبِى

5||5|| |5|| 5|5|5|| 5|5|| 5||5|| |5|| 5|5|5|| 5|5|| 5||5|| |5|| 5|5|5|| 5|5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

سالم سالم منحرف منحرف سالم سالم منحرف منحرف

قوله: "سيد مرسلِ" أِىْ سيد المرسلين أو سيد كل مرسَل مهما كان وأينما كان.

تظهر الانحرافات العروضية الصوتية فى الوزن الثالث والرابع من الشطر الأول لهذا البيت فى " فعولُ " بحذف حرفه الخامس الساكن وهو النون فى " فعولُنْ " الذى هو أصل وزن الطويل. وكذلك فى " مفاعِلُنْ " أسقط منه الحرف الخامس الساكن هو الياء المدى فى أصل وزنه " مفاعيلن " بالياء المدى في تفعيلته.

وبإعادة النظر إلى الشطر الثانى للبيت يُرى نفس الانحراف الصوتى من التفعيلة الثالثة والرابعة عن أصلهما المفترض لأجزاء الطويل " فعولُنْ " و " مفاعِيلُنْ "، فجاءت هنا " فعولُ " بإسقاط خامسه الساكن هو النون فى(فعولُنْ)، وفى " مفاعيلن " بـ " مفاعِلُنْ " حيث حذف منه خامسه هو الياء أيضا. وكان أصله " مفاعِيلن " بالياء المدى فيه. وتُعَدُّ كل هذه الارتباكات الصوتية انحرافا عـــروضـــيا

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥ .

صوتيا طرأ على الشاعر اضطرارا أو اختيارا لأغرار فنية وجمالية.

يقل الشاعر فى مطلع قصيدة جيمية من هذا الديوان:

إِلَى أَحْمَدِ الْمُخْتَارِ أَغْدُو وَأدْلِجَ وَذَلِكَ أَعْلَى مَا بِهِ الْمَرْءُ يَبْهَجُ (١)

تقطيع البيت:

إِلَاأَحْ مِدِلْمُخْتَا رِأَغْدُو وَأدْلِجَا وَذَالِ كَأَعْلَا مَاِ بِهِلْ مَرْ أُيَبْهِجُو

5||5|| 5|5|| 5|5|5|| 5|5|| 5||5|| 5||5|| 5|5|| 5|5|5|| 5|5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيـلُنْ فَعُولُنْ مَـفَاعِلُنْ فَعُولُ مَـفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

سـالم سـالم سـالم منحرف منحرف سـالم سـالم منحرف

يُشاهَد انحرافات عروضية من مطلع هذه القصيدة التى هى الأخرى من بحر الطويل فى عروض البيت وضربه عن وزنهما المفترض فى " مفاعِيلن " بالياء المدى، إذ وردت عروضه " مفاعِلن " وضربه مماثل لها كذلك " مفاعِلن " بإسقاط حرفه الخامس الساكن هو الياء، مما اشتهر عند العروضيين بـ " القبض " كما سبق بيان ذلك.

ويُوجَد فى البيت الخلل الصوتى أى، " الانحراف " فى التفعيلة الأولى من عجُز البيت فى " فعولُ " بحذف خامسه الساكن هو النون من أصل وزن الطويل " فعولُنْ "، مما يعتبره الأسلوبيون " انحرافا صوتيا ". فليُذكَر أن القبض إذا ورد فى البيت الأول من قصيدة –كما هو الحال بالنسبة لهذه القصيدة– تأثَّرتْ به جميع أعاريض وأضرب أبياتها حتى النهاية. أما القبض فيما عدا العروض والضرب فأمر عرَضِىٌّ يضطرُّ إليه الشاعر فى حين لآخر.

كما فى قوله من القصيدة نفسها عن خُلُقه وصفاته – صلى الله عليه وسلم:

---

(١) يُبهج به: يُفرح ويُسرّ به. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص ١١ .

لَقَدْ كَمُلَتْ أَخْلَاقُهُ وَصِفَاتُهُ جَمِيلٌ جَلِيلٌ بِالْجَمَالِ مُدَبَّجُ(١)

تقطيعه:

لَقَدْكَ مُلَتْأَخْلَا قُهُووَ صِفَاتُهُو جَمِيلُنْ جَلِيلُنْبِلْ جَمَالِ مُدَبْبَجُو

5|| 5|| |5|| 5|5|5|| |5|| 5|| 5|5|5|| 5|5|| |5|| 5||5||

فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

منحرف سالم منحرف منحرف سالم سالم منحرف منحرف

يمكن ملاحظة الانحرافات الصوتية العروضية من التفعيلة الأولى والثالثة والرابعة من صدر البيت السابق عند زنة الأولى والثالثة " فعولُ " بإسقاط النون الساكنة من أصله " فعولُنْ "، وبحذف الياء فى "مفاعِلن " من أصل زنة الطويل "مفاعِيلن" بالياء المدى فيه. وتوجد نفس القضية واقعة من الجزئين الثالث والرابع من عجُز البيت. وذلك كله بهدف الذوق الشعرى وجماليته الفنية.

ويقول الشاعر فى افتتاح قصيدة ميمية بحرها الطويل– أيضا:

إِلَى رَوْضَةِ الْمُخْتَارِ سِيقَ سَلَامُ وَلِى عِنْدَ إِهْدَاءِ السَّلَامِ غَرَامُ(٢)

تقطيعه:

إِلَارَوْ ضَتِلْمُخْتَا رِسِيقَ سَلَامُو وَلِيعِنْ دَإِهْدَاءِسْ سَلَامِ غَرَامُو

5|5|| |5|| 5|5|5|| 5|5|| 5|5|| |5|| 5|5|5|| 5|5||

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ

سالم سالم منحرف منحرف سالم سالم منحرف منحرف

---

(١) مُدبَّج: مزيَّن. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص ١١ .

(٢) غرام: التعلق بشئ تعلقا لايُستطاع التخلص منه: **المعجم الوسيط**، مادة "غرم". ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص ٣٥ .

بالنظر إلى أجزاء البيت السابق من هذه القصيدة الميمية لهذا الشاعر، يمكن تحديد الانحرافات الصوتية عن أصول وزن الطويل المفترض عند أهل هذه الصناعة بلفت النظر إلى " فعولُ " و" فعولن " من جزئى شطر البيت، أى فى عروضه وضربه حيث سقطت النون الساكنة من الأول الذى كان أصله " فعولُنْ "، بالنون الساكنة بعد اللام، فأصبح " فعول " بإسقطها.

أما فى " فعولن " الثانى الذى فى عروض البيت وضربه فإنه منحرَف عن أصل زنته "مفاعِيلن ", إذ سقط من آخره سبب خفيف هو" لُنْ " فبقى " مفاعِى "، ثم نُقل (مفاعى) إلى " مفاعِلْ " بسكون اللام تسهيلا للنطق، ومن ثَمَّ تحوَّل " مفاعِلْ " هذا إلى " فعولُنْ "، كما يشاهد علنًا. وسَمُّوا هذه التحوُّلات الصوتية فى عروض البيت أو ضربه " حَذْفا "، والجزء الذى دخله الحذف " محذوفا "؛ والمحذف هو: " ما سقط من آخره سبب خفيف ".(١) مثل: " لُنْ " فى " مفاعيلُنْ " فى عروض وضرب البيت المذكور أعلاه والذى لابد أن يلتزم جميع أبيات هذه القصيدة بغضِّ النظر عن طولها أو قَصرها.

أما " المقبوض " فهو الجزء الذى سقط حرفه الخامس الساكن كالنون فى " فعولن " فيبقى " فعولُ " كما يرى، فقد مرَّ عنه البيان فلا طائل لإعادته هُنا.

هذا، ويلاحظ وقوع نفس الانحراف الصوتى العروضى الذى سبقتْ تفاصيله فى " فعولُ " و " فعولن " الموجودان من عجُز البيت السابق، أى فى التفعيلة الأخيرة وما قبلها، فلا يَرى الباحث إفادة للتكرار.

---

(١)الخطيب التبرنزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص١٨. وعبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص ٢٣ .

تعليق عن البحر الكامل:

قالوا: " إن الكامل سُمِّى كاملا لتكامل حركاته، وهى ثلاثون حركة، ليس فى الشعر شىء له ثلاثون حركة غيره، فهو إذن أكمل من الوافر، لأن هذا الأخير وإن توفَّرتْ حركاته ولم يجىء على أصله. أما الكامل توفَّرتْ حركاته وجاء على أصله ".(١)

استخدم التالكى الشاعر البحر الكامل فى قرض الشعر ما يبلغ ثمانى قصائد، فى مواقف متعددة تعبيرا عن أفكاره وأعماق مشاعره وانفعالاته تجاه الرسول الكريم- صلى الله عليه وسلم- من هذا الديوان القويم فى مدح صاحب الخُلُق العظيم.

وأمل الباحث فى هذه اللحظة القصيرة هو لفت نظره والبحث فى هذه القصائد الكامليَّة محاولا اكتشاف مظاهر الانحرافات العروضية منها لمعرفة أسرارها الجمالية والفنية.

أجزاء الكامل وأوزانه:

وأجزاء البحر الكامل الأصلية المفترضة عند العروضيين ستة، هى:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	**مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ**
5||5||| 5||5||| 5||5|||	5||5||| 5||5||| 5||5|||
سالم سالم سالم	سالم سالم سالم

(١) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق د/ محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص٤٦.

كقول لبيد بن ربيعة العامرى فى معلقته:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَـا(١)

عَفَتِـدْدِيَا رُمَحَلْلُهـا فَمُقَـامُهُا بِمِنَنْتَأَبْـ بَدَغَوْلُهَـا فَرِجَامُهَـا

5||5||| 5||5||| 5||5||| 5||5||| 5||5||| 5|| 5|||

مُتَـفَاعِـلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

سـالم سـالم سـالم سـالم سـالم سـالم

وقال الشيخ الشاعر فى مطلع قصيدة تائية من ديوانه:

أَغُيُوثُ يَثْرِبَ فِى فُؤَادِكَ طَلَّتِى أَمْ مُخْبِرٌ فِى ثُقْبِ أُذْنِكَ غَنَّةِ(٢)

تقطيع البيت:

أَغُيُوثُيَثْ رِبَفِيفُؤَا دِكَطَلْلَتِى أَمْمُخْبِرُنْ فِيثُقْبِأُذْ نِكَغَنْنَتِى

5||5||| 5||5|5| 5||5|5| 5||5||| 5||5||| 5||5|||

مُتَـفَاعِـلُنْ مُتَـفَاعِلُن مُتَـفَاعِلُنْ مُتْـفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

سـالم سـالم سـالم منحرف منحرف سـالم

يلاحظ سلامة أوزان الكامل الأصلية فى صدر هذا البيت بعد العملية الجراحية فيه وتشريحه، وأما أوزان عجُزِه الأول والثانى فمنحرَفة عن أصل أزان الكامل وأجزائه. ففى الأول " مُتْفَاعِلُنْ " بإسكان التاء المتحركة فى أصل التفعيلة " مُتَفاعلن " بفتحها.

---

(١) عفتْ: اِنمحتْ وانْدرستْ. ومنىً: موضع بحِمَى ضريَّة وليس بمنى الحرم الشريف. تأبَّد: توحَّش. والغول والرجام: جبلان معروفان. الزوزنى، الحسين بن أحمد، **شرح المعلقات السبع**، حققه وعلق على حواشيه: محمد محى الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، مدينة صيدا– لبنان (٢٠٠٥)، ص١٢٩ .

(٢) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٦ .

وفى الجزء الثانى كذلك " مُتْفَاعِلُنْ " بسكون التاء فيه بدلا من " متَفاعلن " بتحريكها فتحا والذى هو الأصل فى وزن الكامل الستة المفترضة لديهم.

فقد عُرف هذا التحوُّل الصوتى وخللُه فى علم الموسيقى الشعرية بـ " الإضمار "؛ والإضمار هو" تسكين (الحرف) الثانى المتحرك "(١) ،كما فى " متْفاعلن ". ويسمى الجزء الذى يدخل فيه هذا الضرب من الزحاف " مضمرا ".

يقول الدكتو حسنى عبد الجليل يوسف: " فقد سامحوا دخول الإضمار فى كل " متَفاعلن " بفتح التاء، أن تُسَكَّن تاؤه فيبقى " متْفاعلن " بسكون التاء.(٢)

يقول الشاعر فى مطلع قصيدة حائية من البحر الكامل:

فَرِحَ الْفُؤَادُ وَكَانَ ذَا أَفْرَاحٍ بِمُبَشِّرٍ يَغْدُو بِطِيبِ صَبَاحِ(٣)

تقطيعه:

فَرِحَلْفُؤَا دُوَكَانَذَا أَفْـرَاحِنْ بِمُبَشْشِرِنْ يَغْدُوبِطِيـ بِصَبَاحِى

5|5|5| 5||5||| 5||5||| 5|5||| 5||5|5| 5||5|||

مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُـتَفَاعِلْ

سـالم سـالم منحرف سـالم منحرف منحرف

يمكن ملاحظة الانحرافات العروضية الصوتية فى الجزء الأخير من الشطر الأول للبيت السابق، أى فى عروضه " مُتْفَاعِلْ " بإسكان ثانيه المتحرك أصلا وهو التاء، فى (مُتْ) وبإسقاط نونه الساكنة وإسكان لام " لُنْ " (عِلْ) بعد حذف نونه. وكان أصل هذا الجزء المفترض عروضيا هو: " متَفاعِلُنْ " خلافا لما ورد هنا " متْفاعِلْ " بسكون التاء وحذف النون وإسكان اللام المتحركة أصلا كما يُشاهَد.

---

(١) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، المرجع السابق، ص٥٦ .

(٢) المرجع السابق، ص٥٦ .

(٣) الصَّباح: الصَّبُوح؛ هو شرب الصَّبُوح (شرب الخمر أو الماء بكرة)، ويقصد به هنا ورود الماء أوالمشرب صباحا. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص١٣ .

اشتهر إسكان الثانى المتحرك فى " مُتَفاعلن " ليكون " مُتْفاعلن " عندهم بـ " الإضمار "، بينما اشتهر لديهم إسقاط النون الساكنة وإسكان ما قبلها الذى كان متحركا فى أصل تفعيلته " متَفاعلُنْ " ليُصبح " متَفاعِلْ " بـ " القطع "، وسَمُّوا الجزء الذى دخل فيه القطع " مقطوعا ".

لذا، يُرى أن عروض مطلع هذه القصيدة " مضمر مقطوع " وضربها " مقطوع " فقط، واجتماع الإضمار والقطع فى عروض البيت أمر غريب وخارق للعُرف العروضى عند أهل الصناعة. فليُتنبَّه!

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الانحراف الصوتى العروضى يلتزم جميع أعاريض وأضرب الأبيات التالية الموجودة فى هذه القصيدة لاعتباره علة إلا أن ينتهك الشاعر هذه القاعدة وينحرف منها اضطراريا للمحافظة على الجمالية الشعرية، كما سيأتى عن قريب.

أما ما يطرأ فى حشو الأبيات من الانحراف الصوتى فأمر عرَضِىٌّ يُقصد به جمالية شعرية قد يخلو منه بيت من أبيات القصيدة كما يُرى من عجُز البيت السابق فى الجزء الثانى منه " مُتْفاعلن " بإسكان ثانيه بدلا من " مُتَفاعلن " بتحريكه بالفتحة. (١)

وقول الشاعر من نفس القصيدة:

نُوحٌ وَآدَمُ مِنْ عُلَاهُ تَوَسَّلَا فَحَظَى بِهِ كُلٌّ بِطِيبِ فَلَاحِ(٢)

تقطيعه:

نُوحُنْوَأَا دَمُمِنْعُلَا هُتَوَسْسَلَا فَحَظَابِهِى كُلْلُنْبِطِي بِفَلَاحِى

5|5|| |5||5|| |5||5|| |5||5|5| 5||5||| 5|5||5| 5|||5|5

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

منحرف سالم سالم سالم منحرف منحرف

---

(١) عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص٤٧ .

(٢) الفلاح: الفوز والبقاء والنجاة. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص١٣ .

يلاحظ لاانحرافات الصوتية فى التفعيلة الأولى من صدر البيت " مُتْفاعلن " بسكون التاء عوضا من " متَفاعلن " بفتحها. ويوجد نفس القضية فى التفعيلة الثانية من عجُز البيت " متْفاعلن " بدلا من " متَفاعلن " بالفتح أصلا لوزن الكامل. وفى التفعيلة الأخيرة التى هى ضرب البيت انحرف صوتُها عن أصل وزنه فى الكامل " مُتَفاعلُنْ " إلى " متَفاعِلْ " بإسقاط نونه الساكن وكسر المتحرك قبلها هو اللام كما يُرى.

يقول الشاعر فى قصيدة ظائية أخرى من وزن الكامل، مطلعها:

هَلْ يَبْلُغَنَّ الْقَلْبُ مِنْكَ مُرَادَهُ فِى يَثْرِبٍ وَالْعَيْنُ ذَاتَ لَحَاظِ(١)

تقطيع البيت:

هَلْيَبْلُغَنْ نَلْقَلْبُمِنْ كَمُرَادَهُو فِيثْرِبِنْ وَلْعَيْنُذَا تَلَحَاظِى

5|5|||5|5|5|5||5|5|5|5||5|5|5|5||5|||5|5

مُتْـفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَـفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعِلَاتُنْ

منحرف منحرف ســالم منحرف منحرف منحرف

يحلاظ لاانحرافات العروضية الصوتية فى جميع حشو هذا البيت الأول من هذه القصية التى هى- أيضا- من البحر الكامل، إذ ورد الوزن الأول والثانى من صدر البيت " متْفاعلن " بإسكان الحرف الثانى المتحرك هو التاء منهما بدلا من " متَفاعلن " بتحريكها بالفتح الذى هو الأصل المفترض لأوزان الكامل الستة المعروفة لدى العروضيين. كما يُشاهَد نفس الارتباك الصوتى وخلله من الوزن الأول والثانى من عجُز البيت حيث انحرف من " متَفاعلن " بفتح التاء إلى " متْفاعلن " بسكونها أيضا.

أما عروض البيت فوزنه سالم صحيح، وأما ضربه فمُنحرَف بإسقاط نونه الساكنة وتسكين مــا قبــلها

(١) لحَاظ : من اللحظة، وهو البصيرة والتنبه واليقظة. ينظر ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٢٨.

المتحرك قبل حدوث الواقعة عليه " متَفاعِلْ "، ثم نقل إلى " فَعِلَاتُنْ " كما يُرى. وكان وزنه الأصلى " متَفاعلُنْ " لولا حدوث هذا الانحراف الصوتى فى التفعيلة.(١)

عُرفتْ هذه التغيرات الصوتية فى صناعة الشعر فى حشو البيت بـ " الإضمار "؛ وهو تسكين الثانى المتحرك " متْفاعلن " عوضا من " متَفاعلن " بتحريك التاء. وفى " مُتَفَاعِلْ " الذى قد ينقل إلى " فَعِلَاتُنْ " بدلا من أصل وزن الكامل المفترض " مُتَفَاعِلُنْ " بـ " القطع ". كما يُشاهَد فى ضرب البيت السابق والذى يُتوقَّع أن يلتزم سائر أضرب أبيات القصيدة حسب قاعدتهم المطردة.

وتجدر الإشارة إلى أن الإضمار فى حشو من البيت فى القصيدة لا يلزم سائر أبياتها بوزن معين من أوزان البحر. كقول الشاعر فى نفس قصيدته الظائية:

وَنَدَاكَ يَا خَيرَ الْوَرَى هِىَ مُنْيَتِى وَحِمَاكَ فِى الْأَرْجَاءِ خَيْرُ حِفَاظِ(٢)

تقطيعه:

وَنَدَاكَيَا خَيْرَلْـوَرَا هِيَمُنْيَتِى وَحِمَاكَفِلْ أَرْجَاءِخَيْ رُحِفَاظِى

5||5||| 5||5|5| 5||5||| 5|5||| 5||5|5| 5||5|||

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ فَعِلَاتُنْ

سالم منحرف سالم سالم منحرف منحرف

يرى الانحراف الصوتى فى الوزن الثانى من أوزان شطرى البيت السابق " مُتْفَاعِلُنْ " بإسكان الحرف الثانى هو التاء خلافا من تحريكها " مُتَفاعلن " بالفتح فى الوزن الأصلى للبحر الكامل .

---

(١) ابن الخطيب التبريزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق د/ أحمد محمد قاسم، المرجع السابق، ص ٤٧ .

(٢) خير حِفاظِ: أفضل محَلِّ حفظى. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٢٩ .

أما ضربه وهو التفعيلة الأخيرة من البيت فإنه لم يزل " مقطوفا " (فعِلاتُنْ) المنقول من " مُتَفاعِلْ " الذى سقطتْ منه النون الساكنة من أصل وزن الكامل المفترض " مُتَفَاعِلُنْ ". فَلْيُتذكَّر ذلك.

وأما الجزء الأول والثالث فالرابع فصحيحة سالمة من أى تحريف عن أصلها كما يُشاهَد. الموسيقية.

تعليق عن البحر المتقارب

المتقارب هو البحر الخامس عشر من البحور الشعرية الخليلية المتفق على نسبتها إلى منشئها خليل بن أحمد الفراهدى.

سُمِّىَ البحر المتقارب " متقاربا " لتقارب أوتاده بعضها من بعض: لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، (" فعولن " أربع مرات) فتتقارب فيه الأوتاد، فسمى لذلك متقاربا ".(١)

أجـزائه:

وأجزاء البحر المتقارب ثمانية، هى:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

كقول الشاعر:

فَأَمَّا تَمِيـمٌ تَمِيـمُ بْـنُ مُـرٍّ فَأَلْفَاهُمُ الْقَوْمُ رَوْبَى نِيَامَا(٢)

تقطيعه:

فَأَمْمَا تَمِيمُنْ تَمِيمُبْ نُمُرْرِنْ فَـأَلْفَا هُمُلْقَوْ مُـرَوْبَا نِـيَـامَا

5|5|| 5|5|| 5|5||5|5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|| 5|5||5|5||

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَـعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم سالم

---

(١) حسنى، عبد الجليل يوسف، **تيسير كافى التبريزى فى العروض والقوافى**، المرجع السابق، ص١١٢ . وابن الخطيب التبريزى، **كتاب الكافى فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المرجع السابق، ص١٠٠ .

(٢) المرجع السابق، ص ١١٢ . والبيت لبشر بن أبى حازم.

استخدم الشيخ التالكي البحر المتقارب فى قرض الشعر من ديوانه هذا بقصيدتين؛ الأولى الخائية، والثانية العينية. أى، القصيدة الأولى قافيتها بحرف الخاء والثانية بحرف العين.

وهدف الباحث فى هذه الوقفة الوجيزة أن يلقى بيده إليهما لينظر ما إذا كانت أوزان أبياتهما صحيحة وسالمة من انحرافات صوتية كالبيت السابق لبشر بن أبى حازم، أو أن هناك انحرافات صوتية عن أوزان المتقارب الأصلية؟

يقول الشاعر فى مطلع قصيدته الخائية:

تُشَـدُّ الرِّحَالُ إِلَى أَحْمَدٍ وَمَاءُ الْعُيُونِ بِهِ يُنْضَخُ(١)

تقطيع البيت:

تُشَدْدُرْ رِحَالُ إِلَاأَحْ مَدِنْ وَمَاءُلْ عُيُونِ بِهِيُنْ ضَخُو

5|| 5|5|| |5|| 5|5|| 5|| 5|5|| |5|| 5|5||

فَـعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ فَـعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُن فَعَـلْ

سـالم منحرف سالم منحرف سالم منحرف سـالم منحرف

تبدو ظاهرة الانحرافات العروضية الصوتية من البيت السابق بل فى القصيدة بأكملها خصوصا فى أعاريض أبياتها وأضربها ، وفى حشو أبياتها عموما.

يُنظر الآن إلى التفعيلة الثانية من صدر البيت، حيث انحرف الشاعر عن الوزن الأصلى فيها بإسقاط الحرف الخامس الساكن هو النون من " فعولُنْ " ليصبح " فعولُ " بدونها. ويُرى نفس الانحراف الصوتى من عجُز البيت " فعولُ " بحذف نونه الساكن أيضا بدلا من " فعولنْ " الأصلى لِوزن المتقارب المفترض.

سَمَّى العروضيون هذه الانحرافات الصوتية التى تدخل على أوزان المتقارب " قبضا "، والقبض هو: " حذف (الحرف) الخامس الساكن؛ أى النون من " فَعُولُنْ " فتصبح " فَعُولُ ".(٢)

وبإعادة النظر إلى عروض البيت وضربه, أى التفعيلة التى فى آخر الشطر الأول والتى فى آخر الشطر الثانى منه يمكن ملاحظة تحوُّل صوتى من فعولُنْ إلى " فَعَلْ "،

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص١٥ .

(٢) عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص٩٧ .

مما يُعدُّ انحرافا عن القاعدة الأساسية لأوزان الوافر الأصلية المفترضة لدى أهل الصناعة، وهو " فَعُولُنْ " ثمان مرات ،كما سبق.

وأصل وزن كل من عروض البيت وضربه " فَعُولُنْ " فحذف منه السبب الخفيف من آخره ليصبح " فَعُو " بغير " لُنْ "، ثم نُقل إلى " فَعَلْ " بفتح العين وسكون اللام، (١) والذى اشتهر عندهم بـ " الحذف" وسَمُّوا الوزن الذى دخل فيه الحذف " محذوفا " كما يُرى.

إذا لحق الحذف بعروض البيت الأول وضربه التزم جميع أعاريض القصيدة وأضربها، كما يُتوقع أن يكون شأن هذه القصيدة التالكية والتى سبق ذكر مطلعها الذى هو البيت السابق، لاعتبارالحذف هنا علة. أما إذا لحق الحذف بغيرهما من أجزاء البيت فى الحشو مثلا والذى يعتبر زحافا فهو أمر عرَضِيٌّ قد يقع فى بيت أو وزن دون آخَر فى القصيدة. كقول الشاعر فى نفس القصيدة:

وُفُودٌ إِلَى أَحْمَـدٍ قَـادِمٌ فَلَيْسَتْ لَهُمْ بَعْدَهُ مَذْيَخُ(٢)

تقطيعه:

وُفُودُنْ إِلَاأَحْ مَدِنْقَا دِمُنْ فَلَيْسَتْ لَهُمْبَعْ دَهُومَذْ يَخـُو

5|| 5|5|| 5|5|| 5|5| 5|| 5|| 5|5|| 5|5|| 5|5| 5||

فَـعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ فَعُولُنْ فَـعُولُنْ فَـعُولُنْ فَعَلْ

سالم سالم سالم منحرف سالم سالم سالم منحرف

ألا يُرى أن جميع أوزان هذا البيت سالمة وصحيحة لأصل أزان المتقارب ما عدا عروضه وضربه اللذان سقط منهما السبب الخفيف؟ وكان أصل وزنهما " فعولن "، فلما حُذف " لُنْ " بقىَ " فَعُو "، فنُقل إلى " فعَلْ " فى الموضعين. فلْيُلاحظ ذلك.

---

(١) عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، المرجع السابق، ص٩٧ .

(٢) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص١٥ .

وكثيرا ما تأخذ الشاعر التالكي النزعة الصوفية والتشوُّق إلى زيارة قبر حبيبه – صلى الله عليه وسلم– فلا يُلقى إلى قواعد عروضية بالا مَهْما كان خطرها عند أهل الصناعة الشعرية طالما تحُول دون إيصل مُراده من المعانى والأفكار، وما يموج فى أعماق خواطره موجا. ولْيُستمع إلى قوله من نفس قصيدته الخائية:

بِنَارِ الْغَرَامِ وَفَيْضِ الـدُّمُوعِ وَطَمعِ الْوِصَالِ لَهُمْ طَرْثُخُ(١)

تقطيعه:

بِنَارِلْ غَرَامِ وَفَيْضِدْ دُمُوعِى وَطَمْعِلْ وِصَالِ لَهُمْطَرْ ثُخُو

5|| 5|5|| |5|| 5|5|| |5|| 5|5|| 5|

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ

سالم منحرف سالم سالم سالم منحرف سالم منحرف

يُرى أن التفعيلة الثانية مِن صدر البيت منحرَفٌ صوتُه عن أصل تفعيلة المتقارب الصحيحة (فعولن)، وكذلك التفعيلة الثانية عجُزه منحرَفٌ صوتُه– أيضا– عن حقيقة وزن المتقارب!

وتجدر الإشار هنا بأن أماكن الانحرافات الصوتية من هذا البيت تختلف تماما عن أماكن انحرافاتها من البيت المذكور قبله، إذا أُمْعِن النظر. ويلاحظ– كذلك– أن عروض هذا البيت صحيحة " فعولن" وضربها محذوف " فَعَلْ " المنقول من " فَعُو " بعد إسقاط " لُنْ " منه. والقاعدة الأساسية المتبعة عند العروضيين هى التواؤم بين وزنهما فى علة الحذف " فَعَلْ "، ليكون العروض والضرب محذوفان كما هو الحال فى مطلع هذه القصيدة.

---

(١) طرثُخُ: خفة النزق والطيش، أى السرعة الخفيفة فى العَدْوِ. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص١٦ .

يقول الشاعر فى مُصَرَّعِه من قصيدته العَيْنِيَّة:(١)

أَبَرْقٌ بِذَاتِ الْغَضَى يَلْمَعُ أَمِ النُّورِ فِى تَيَّتٍ يَسْطَـعُ(٢)

تقطيع البيت:

أَبَرْقُنْ بِذَاتِلْ غَضَايَلْ مَعُو أَمِنْنُو رِفِيتَيْ يَتِنْيَسْ طَعُو

5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|| 5|5|| 5||

فَـعُولُنْ فَعُولُنْ فَـعُولُنْ فَعَلْ فَـعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

سالم سالم سـالم منحرف سالم سـالم سالم منحرف

يُرى أن جميع أجزاء هذا البيت سالمة وموافقة لأوزان البحر المتقارِب الأصلية المفترضة عند أهل صناعة الشعر العربى العمودى ما عدا وزن عروضه وضربه، فهما منحرِفان عروضيا بإسقاط " لُنْ " الذى هو السبب الخفيف منهما ليصير الوزن " فعو "، فيُنقَل إلى " فَعَلْ" فى الموضعَين.

---

(١) البيت المصرَّع: التصريع فى الشعر كما عرَّفه ابن الحموِى " هو تقفية تغيير العروض إلى زنة الضرب وقافيته وتعريضها لأن يقع فيها من الإعلال ما يجوز وقوع مثله فى الضرب، سواء وقع ذلك الإعلال فيها، أو فى أحدهما، أو لم يقع فى واحد منهما ". وسمى التصريع تصريعا تشبيها به بمصراع البيت، أى أحد طرفيه، وتثنيته: مصرعان. يقال: " مصرعا البيت ". حسنى، عبد الجليل يوسف، **علم القافية عند القدماء والمحدثين " دراسة نظرية وتطبيقية "**، المرجع السابق، ص٧٨ . وديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص ٤٥. ويقول التالكى فى شأن طبيعة التصريع فى الشعر العربى العمودى عند الشعراء القدامى وأعقابهم:

وَأَنْتَ حِمَانَا بِهَا نَحْتَمِى وظِلُّكَ وَافٍ بها نَصْرَعُ

نصرع : من التصريع فى الشعر لا من الصراع الذى هو السقوط والجثو. نصرع: أى، نقرض الشعر ونصرع فى البيت الأول من القصيدة. ينظر: ديوان التالكى، المرجع السابق، ص٤٣ .

يقول فى البيت الثانى من نفس القصيدة:

وَهَبَّ النَّسِيمُ نَسِيمُ الصَّبَاحِ يُرَوِّحُ ذَا مُقْلَةٍ تَدْمَـعُ(١)

تقطيعه:

وَهَبْبَنْ نَسِيمُ نَسِيمُصْ صَبَاحِى يُرَوْوِ حُذَامُقْ لَتِنْتَدْ مَعُو

||5|5 ||5| ||5|5 5|5|| 5|5|| |5|| ||5|5 ||5|5 |5||

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُن فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُن فَعُولُنْ فَعَلْ

سالم منحرف سالم سالم منحرف سالم سالم منحرف

يلاحظ فى أوزان البيت السابق انحرافات صوتية عن أصل أوزان البحر المتقارِب المعروفة عروضيا من " فعولُنْ" إلى " فعولُ " بحذف نونه الساكن " نْ "، أى الحرف الخامس الساكن من وزنه الحقيقى " فعولُنْ " مِن التفعيلة الثانية فى صدر البيت، والتفعيلة الأولى من عجُزِه. أما عروضه فصحيحة " فعولُنْ "، وضربه منحرَف مِن " فعولُنْ " وزنُه الأصلى إلى " فَعُو " بإسقاط السبب الخفيف منه هو " لُنْ " ليُصبِح " فَعَلْ " بفتح العين وسكون اللام، مما اصطلحوه بـ " الحذف " والوزن الذى يلحقه بـ " المحذوف ". كما سبق بيانه.

هذا، ويرجو الباحث أن ما توصَّل إليه من محاولته لكشف الانحرافات العروضية الصوتية المتمثلة فى الزحافات والعلل العروضية من شعر ديوان الشيخ عبد القادر التالكى هذا- مع قلَّتها- تُسلِّط للقارىء ودارس العربية ضوءًا يهتديا به إلى معرفة الموسيقى الشعرية الصحيح والمزاحَف المنحرَف من جهة، وتُريها مدى إمكانية الشاعر الفنية وتجربته الشعرية وحسن إبداعه الفكرى من جهة أخرى .

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٤٣ .

المبحث الثاني: الِانْحِرَافُ التركِيبِي

لعل ما يؤكد أهمية الانحراف أنه لا يتقيد فى جزء أو أكثرمن أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء متعددة ومتنوعة، فإذا كان قوام النص لا يعدُو أن يكون فى النهاية إلا كلمات وجملا، فإن اللانحراف قادر على أن يأتى فى الكثير من هذه الكلمات والجمل، وهذا ما يسمى فى النقد الأدبى الحديث "الانزياح (الانحراف) التركيبي"، (١) لأنه يرتبط بتركيب اللفظة أو الكلمة مع جارتها فى السياق الذى جاءت فيه. وقد تنبه نقاد العرب القدامى إلى قيمة هذا الجانب الأسلوبى فى باب التطبيق النقدى، إذ يقول فى ذلك عبد القاهر الجرجانى فى حديثه عن قيمة التركيب: " اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى نفسها، ومن حيث هى على الإطلاق، ولكن تعْرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض ". (٢)

وعلى الرغم من أن ضوابط اللغة وقواعدها النحوية تعتنى كثيرا بأن تكون الألفاظ واردة فى أماكنها اللائقة والصحيحة حسب ما يسمونه "المعنى النحوى" الذى يُقصد به أن يكون الضابط النحوى مقيدا بحاجات الدلالة أو خادما للبعد النفعى والوظيفى للغة، إلا أن هذا النظام ليس فرضا فى كل الأحوال إذ يتخلله فى حين لآخر بعض الخروج والخرق الذى لا يخِلُّ بالمعنى، لأن المعنى محفوظ من خلال موضع الكلمة أو اللفظة فى السياق الذى وردت فيه، وحينئذ " فإن تحريك الكلمة أُفقيا إلى الأمامى، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة فى الخروج باللغة من طابعها النفعى إلى طابعها الإبداعي ".(٣)

ولذلك فإن المنشىء حين يخرج من قواعد اللغة المعيارية المطردة ويلجأ إلى الانحراف التركيبي، فإنه يسعى فى ذلك إلى تحقيق غرض دلالي، لا يمكن تحقيقه من خلال الحدود المعيارية التى وضعها المتكلمون

---

(١)الخرشة،أحمد غالب النورى، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى** المرجع السابق، ص٩٨.

(٢) الجرجانى، عبد القاهر، **دلائل إعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانْجى، القاهرة، ط٣، (١٩٩٢م)، ص٨٧.

(٣) محمد عبد المطلب، **جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم** مكتبة الحرية الحديثة، (د.ط)، (١٩٨٤م)، ص١٤٣.

باللغة لأنها تحقِّق فقط المستوى الإيصالى النفعى، أما الانحراف عن تلك الحدود المعيارية فإنه يحقق الوظيفة الإبداعية. يقول سامح الرواشدى فى هذا المضمار: " أن الانزياح (الانحراف) التركيبى لا يكسِّر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القوانين باعتنائه بما يُعدُّ استثناءً أو نادرا فيه "(١)، وهدف ذلك أن يتحقق للنص سمات جديدة تعجز عنها اللغة فى حال تمسُّكها بأبعاد المعيارية الصارمة، وهذه السمات هى السمات الأدبية التى تتحقق عن مثل هذا الانحراف وغيره من أنواع الانحرفات والانزياحات التى لا تكتفى بوصف الجمل كما هى فى النظر البنيوية، ولكنها تبحث عن الدلالات التى تموج فى النص موجا التى سمَّاها "تِشَمُومْسكِى" (CHOMSKY): " حدس المبدع أو المتكلم "،(٢) ذلك أن أى تغيير فى بناء التركيب لا بد أن يحمل معه تغيرا فى الدلالة والرُّؤَى، فالدلالة إذنْ هى التى تسوّغ الانحراف التركيبى وانزياحه.

فلانحراف التركيبي النحوي هوالذى يحتاج إلى أن يكون مخرجا من حيث الدلالة لدَى المتلقِّي، ومعنى ذلك أنها لا تحقق التأثير المرجُوّ إلا إذا وجدتْ لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادي المألوف للغة.(٣)

ما يهُمُّ الباحث هنا هو الوقوف على بعض مظاهر الانحراف التركيبى فى نصوصٍ مِن ديوان التالكى هذا، الذى يتميز بالتنوع فى الأساليب، والتصرّف فى التراكيب مِن حيث: الحذف، والالتفات، والتقديم والتأخير. والتى كان لها أثر بارز فى إثراء الدلالة فى نصوصه، ومحاولة الكشف عن قِيَمها وأسرارها البلاغية ومغذاها الجمالي والفني.

ارتأى الباحث أن يقف فى دراسته على هذه الظواهر الثلاث مِن مظاهر الانحراف التركيبي فقط؛ لأنها تمثِّل فى- نظره- بؤرة مباحث أسلوب الدائرة التركيبية.

---

(١) الرواشدى، سامح، **الفضاءات الشعرية " دراسة فى ديوان أمل دَنْقَل "**،المركز القومى للنشر، إربد، ط١، (١٩٩٩م)، ص٤٦٧.

(٢) عيد رجاء، **البحث الأسلوبى، " معاصرة وتراث "**، المرجع السابق، ص٥٩.

(٣) عياد شكرى، **دائرة الإبداع " مقدمة فى أصول النقد"**، دار الياس العصرية، القاهرة، (د.ط)، (١٩٨٦م)، (بتصرف)، ص١٢٦.

أ- الحذف:

مسألة الحذف من المسائل التى تناولتْها الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، وهى أيضا مِن بين القضايا التى ناقشتها البحوث النحوية والبلاغية قديما وحديثا بوصفها انحراف عن المستوى التعبيرى العادى للغة.

يستمد الحذف أهمية كبيرة من حيث إنه لا يكمِّل المنتظرَ من الألفاظ، ومن ثمّ يفجّر فى ذهن المتلقّى شحنة فكرية تُوقظ ذهنه، وتجعله يتصوّر ما هو مقصود المنشىء، الأمر الذى يؤدِّى إلى إيجاد تفاعل بينه وبين المنشىء ومشاركة الأول هو المتلقِّى على إتمام المحذوف مِن جانب الثانى وهو المنشىء.(1)

قيل: إن الحذف لا يحسُن فى كلّ وقت واشترطوا فيه ألا يخلّ بالمعنى أو يؤدى إلى فساد التركيب، لذا فعلَى المنشىء أن يتأكّد من وضوح المحذوف فى ذهن المتلقِّى وإمكان تصوّره. (2) فالحذف من خصائص العربية ويوجد فيها أنماط متعددة منه فهى لا تكفى "بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوِّعه أيضا، حتى لو قال قائل، إن العربية هى لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس ".(3)

اعتبر النحاة والبلاغيون معا على أن الحذف ليس نفْيًا كليًّا على المحذوف، وإنما هو عدم ظهوره فى البناء الظاهري للجملة – أو بأصح التعبير– عدم ظهوره شكلا دون المضمون، يبدو وكأنهم لاحظوا قول ابن مالك فى ألفيته:

وَحَذْفُ مَا يُعْلَمُ جَائِزٌ كَمَا تَقُولُ"زَيْدٌ " بَعْدَ "مَنْ عِنْدَكُمَا "

وَفِى جَوَابِ"كَيْفَ زَيْدٌ" قُلْ "دَنَفْ" فَزَيْدٌ اِسْتُغْنِىَ عَنْهُ إِذْ عُرِفْ.(4)

ومما يجوز حذفه تمييز " كَمْ " الاستفهامية، مهما دل عليه دليل. نحو: " كم اشتريتَ هذا البيت؟ أى، كم نقودا اشتريتَه؟

---

(1) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، المرجع السابق، ص137. (بتصرف)

(2)المرجع السابق، والصفحة. (بتصرف).

(3) مجمع اللغة العربية، **كتاب الألفاظ والأساليب**، القاهرة، (١٩٧٧م)، ص٢٣٢.

(4) بهاء الدين، عبد الله بن عقِيل العُقَيْلِىّ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ، دار الطلائع للنشر والتوزيع- مدينة نصر- القاهرة، ج١, (٢٠٠٩م)، ص١٩٦. دنف: صحيح.

كما جوَّزوا حذف " رُبَّ " الجارى وبقاء عمله، كقول امرىء القيس:

"**وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله** #...". أى، ورُبَّ ليلٍ.(١) وتحدثوا كذلك عن بعض مواضع يكون فيها الحذف أمرا مفروضا مثل خبر " لولا"، و" لا" النافية للجنس، كقولك: " لولا زيد لأتيتُكَ"، والتقدير: لولا زيد (موجود) لأتيتك. ونحو: " لا أحد فى البيت"، وتقديره: لا أحدَ (موجود) فى البيت.

أما وجهة نظر البلاغيين فى قضية الحذف أو بمعنى آخر فى " الإيجاز"، فيؤكدون ألَّا يؤدِّى إلى غموض المعنى، إذ تكون صورة الجملة مؤدِّية للمقصود البلاغى، ومن ثم دلالة على معالجتهم قضية الحذف وتحديد ماهيته وكيفيته وعلة اللجوء إليه.

تتمثل أهمية الحذف عندهم فى إثارة الانتباه ولفت النظر، وبعثة على التفكير فيما حُذف، وينتج كل ذلك عملية إشراك المتلقِّى فى الرسالة الموجَهة إليه. ويعنى ذلك أن البلاغيين كانوا على بصيرة بتأثير الحذف وقيمته فى التركيب, ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، لأن الذكر جرْىٌ على المألوف من اللغة وأساليب التعبير فيها، والمألوف– أيا كان– ليس له من الإثارة مثلما لغير المألوف وهو " الانحراف ".

يقول الدكتور فتح الله أحمد: " الحذف خروج عن النمط الشائع فى التعبير أو هو خرق للسن اللغوى (الانحراف اللغوى). ومن هنا كانت قيمته وتأثيره".(٢)

الآن وبعد هذه الكلمة القصيرة عن الحذف والإيجاز نظريا، يأمل الباحث أن يشير إلى بعض صور من الحذف وما تدل إليه من الدلالات بشىء من الإيجاز لأن الوقت غير كاف للتفصيل فيها، فخير الكلام ما قلَّ ودلَّ.

---

(١) الزوزنى، حسين بن عبد الله، **شرح المعلقات السبع**، المصدر السابق، ص٣٦.

(٢) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقة**، الرجع السابق، ص١٣٨.

وردتْ صورٌ متعددة من الحذف فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، أغلبها فى المدح والوصف والتوسُّل والتشوُّق، وتدل أكثر هذه الأنماط من الحذف على التعظيم والإجلال والمهابة والوقار نحو الممدوح، أو على الشجاعة والإقدام والرحمة والشفقة والحلم والصبر والسماحة والعفو والجود والكرم نحوه، وغير ذلك من الصفات المعنوية والحسية كالجمال والقوة وحسن الخَلْق والخُلُق، خصوصا فى الصور التى ورد فيها حذف المسند إليه فى الجمل الاسمية.

الصورة الأولى: حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية فى المدح والوصف فى صدور الأبيات وأعجُزها:

وردتْ ظاهرة حذف المسند إليه (المبتدأ) فى واحد وأربعين موضعا من إحدى عشر قصيدة للديوان، يذكر منها الباحث ما يلى:

قول الشاعر:

أَقُولُ إذا نَأَتْ دارِى فشِعْرِى شفيعٌ لِى وعِندَكُمُ حِبَـاءُ(١)
صَلَاةٌ دامٌ أَبَـدًا عَلَى مَــنْ تُنَالُ بِهِ الْمَآرِبُ وَالْعَطَـاءُ(٢)
إِمَـــامُ الرُّسْلِ سَيِّدُ كُلِّ حَىٍّ نَمَاهُ الْأَصْلُ عَنْهُمْ وَالذَّكَاءُ(٣)

يلاحظ حذف المسند إليه فى صدر البيت الثانى والثالث، فتقديره فى الثانى:(قولى)، أو (هى). ويُقدَّر فى الثالث:(محمد)، أو (هو). والغرض من هذا الحذف يأتى للتعظيم والتوقير وإضفاء المهابة على الموصوف، ومردُّ ذلك كله وقوع المسند خبرا للمسند إليه المحذوف مما يجعل هذا المسند مِفتاحا للبيت ينطلق منه الشاعر، ويبنى أفكاره ومعانيه.

ويلاحظ أن الألفاظ التى وردتْ مسندا هى " الصلاة " التى تدل على زيادة البركة والتشريف، و" الإمامة " التى تدل على التفضيل والاحترام، و" السيادة " التى تدل على التعظيم والمهابة والقوة والسطوة والسيطرة على الغير.

(١) حباء: عطية. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص٢.

(٢) المآرب: الحاجات. المرجع السابق، ص ٢.

(٣) نماه الأصل: رفعه الأصل. الذكاء: العقل. المرجع السابق، ص ١-٣.

وورود هذه الألفاظ وأمثالها التى ستَعْرُض أثناء هذه الوقفة وما تحمله من معان دليل يؤيِّد ما ذهب إليه الباحث مِن أن حذف المسند إليه (المبتدأ) فى مثل هذه المواضع كان بهدف بثّ الهيبة والعظمة على الممدوح وجعل البيت يَنْبني على هذه اللفظة التى تتصدّره.

يقول الشاعر فى المدح من قصيدة بائية:

أَمِينٌ مُعِينٌ ذُو وَفَاءٍ مُحَمَّدٌ عَطُوفٌ رَؤُوفٌ لِلْأَرَامِلَ كَالْأَبِ

مُغِيثُ الْبَرَايَا كَفُّهُ وَابِلٌ مَتَى هَمَتْ لَا تَرَى جَدْبًا عَفُوٌّ لِمُذْنِبِ[1]

حُذف المسند إليه، أى المبتدأ فى صدر البيت الأول والثانى، إذ تقديره (محمد) أو (هو). أما ما ذُكر فى آخر صدر البيت الأول فهو المسند إليه لما بعده، أو هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره: " (هو) محمدٌ عطوفٌ رؤوفٌ، أو مبتدأ تقديره: " محمدٌ عطوفٌ رؤوفٌ ".

أما تقدير المسند إليه المحذوف فى صدرى البيتين يمكن أن يكون (محمد)، أو (هو) بالإضمار.

ويلاحظ أن ألفاظ المسند (خبر المبتدأ) هى: أمينٌ، معينٌ، ذُو وفاءٍ " فى البيت الأول. و" مغيثُ البرايا " فى صدر البيت الثانى، وهى ألفاظ حقيقية تدل إما على الرحمة والكرم والشفقة، أو على الصدق والأمانة.

ويقول فى المدح متوسِّلا بجاه حبيبه- صلى الله عليه وسلم- بعد ذكر الأحبة وركب الحجيج فى قصيدته العينية:

نَبِـيٌّ كَرِيـمٌ سَـمَا صِيتُـهُ وَشَمْسُ الْهِدَايَةِ إِذْ تَطْلُـعُ[2]

رَسُولٌ إِلَى كَافَّةِ النَّاسِ قَـدْ أَبَانَ الهُدَى ذِكْرُهُ مَهْيَـعُ[3]

جَمِيلُ الْمُحَيَّا كَثِيـرُ النَّـدَى مُغِيثُ الْأَنَامَ بِـهِ نَمْرَعُ[4]

---

(١) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٥.

(٢) سما صيته: اشتهر اسمه وذكره. المرجع السابق، ص٤٤.

(٣) المهيع: الطريق. المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٤) المحيا: الوجه. نمرع: نُنَعِّم ونتمتع ونخصب. المرجع السابق، والصفحة المذكورة أعلاه.

أمينُ السَّرِيرَةِ هامِ النَّــدَى كَغَيْثٍ إِذَا صَابَ لَا تَقْلَعُ(١)

وَضِيءُ المُحيَّا كبَدْرٍ بَدَى بِشَمْسِ الظَّهِيرَةِ نسْتَشْفِعُ(٢)

يلاحظ حذف المسند إليه الذى هو المبتدأ وبقاء المسند الذى هو خبر المبدأ فى الأبيات الخمسة السابقة، خصوصا فى صدورها، وتقديره فى جميع المواضع:" محمد"، أو إضماره " هو".

وحذف المسند إليه فى المدح أى، فى المواضع السابقة يأتى ليضفِى الهيبة والجلالة على الممدوح وتوقيره وتعظيمه.

والمدح عند الشيخ التالكىِّ يتسم بسمة أساسية، وهى أن كل الصفات المخلوعة على الممدوح إما معنوية أو الحسية.

ولْيُنْظر إلى هذه الألفاظ التى هى المسند والتى وردتْ فى صدور الأبيات السابقة، مثل: نبىٌّ، كريمٌ، رسولٌ، أمين السريرة، وشمسُ الهداية، هام الندَى. كلها صفات معنوية فى الممدوح. أما لفظة الشمس، فالمراد بها نورها وضوؤها، فهى إذن صفة معنوية.

أما قوله: جميلُ المِحَيَّا، كثيرُ الندى، وضىءُ المِحَيَّا، مُغيثُ الأنام. فهى صفات حقيقية فى الممدوح بادية وظاهرة فيه.

وردت بعض هذه الألفاظ لتدلَّ على اتصاف الممدوح بالكرم والجود والرحمة والإشفاق على الخلق مثل: شمسُ الهداية، كثير الندى، هام الندى، مغيث الأنام.

يشهد على ذلك قوله من قصيدة نونية له:

إِلَى خَيْرِ الوَرَى وَطَبِيبُ دَائِى يلُذُّ لَنَا الشَّرَابُ بِذَا الدِّنانِ

طَبِيبُ النَّاسِ يُنْقِذُ عَنْ ضَلَالٍ رَفِيعُ الذِّكْرِ مَرْفُوعُ الْمَكَانِ

دَوَاءٌ لِلْقُلُوبِ بِغَيْرِ شَـــــكٍّ يُزِيلُ الشِّرْكَ عَنْهَا بِالبَيَانِ

---

(١) أمين السريرة: طاهر القلب وخالصه. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص٤٤.

رَحِيمُ الْقَلْبِ يَرْحَمُ كُلَّ شَيْئٍ حَنِينٌ لِلسُّؤَالِ كَفَى الْحَنَـانِ
ثِمَالٌ لِلْأَرَامِلِ غَيْثُ فَضْـــلٍ نَدِيُّ الْكَفِّ مُنقِذُ كُلَّ عَانِ[1]

وقوله فى أخرى:

ثِمَالٌ الْأَرَامِلِ غَيْثُ الْوَرَى طَبِيبُ الْقُلُوبِ لَهَا طُيَّـــخُ[2]
شُجَاعٌ مُهِيبٌ لَدَى مَعْرَكٍ وَرَأْسُ الْكُفُورِ بِهِ تُشْـــدَخُ[3]

يُشاهَد حذفُ المسند إليه فى صدور الأبيات السابقة ما عدَى البيت الأول، وحذف المسند إليه فى صدر البيت وبقاء المسند فى أوله يزيد له من الأهمية أكثر مما لو حذف المسند إليه فى عجُزِه، فبقاء المسند فى صدر البيت بعد حذف المسند إليه يجعل له الصدارة فيُعَدُّ هو مِحْور الرئيسى للبيت، بل صار جزءًا من المعانى والأفكار التى يحتويها البيت.

وتقدير المسند إليه المحذوف فى صدور الأبيات الأربعة السابقة، قد يكون اسما ظاهرا (محمَّدُ)، وقد يكون ضميرا (هو)، فكلٌّ من اللفظين صالح بأن يشْغَل المحلَّ.

والملاحَظ أن حذف المسند إليه فى المدح للتعظيم والإجلال والتوقير والمهابة لشأن الممدوح، وكذلك حذفه فى الرثاء والوصف والفخز والغزل.[4]

يقول الشاعر فى شأن زُوَّار قبره- صلى الله عليه وسلم- ومادحا إياه فى قصيدته الفائية:

يَرْجُـــونَ نَيْلَ مُـــرَادِهِ بِزِيَـــارَةٍ مَيْمُونَةٍ فِى سَاحَةِ الْإِنْصَافِ
وَهُـــوَ الَّذِى مَنْ عَمَّهُ قَدْ فَازَ مِـنْ نَيْلِ الْمَطَالِبِ فِى حُبُورٍ وَافِ

---

(١) العان: الأسير البائس. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٣٧-٣٨.

(٢) طُيَّخ: الفساد أو التكبر، من طاخ يطيخ؛ أى فسد يفسُد، أو تكبَّر يتكبَّر. المرجع السابق، ص١٦

(٣) تشدخ: تُشجُّ وتُجْرح، أو تُقْطَع وتُكْسَر. المرجع السابق، ص١٦

(٤) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية** المرجع السابق، ص١٤٥. (بتصرف).

غَيْثٌ لِمُنْتَجِعٍ وَبَحْرٌ زَاخِـــــرٌ لِلْوَارِدِينَ وَبَابُ آتٍ عَــافِ[1]
شَمْسُ الوُجُودِ فَلَا أُفُولَ لِشَمْسِهِ أَبَدًا وَغَيْثٌ لِلْــوَرَى وَكَّــافِ[2]
شَجَرُ الْوُجُودِ وَكُلُّ فَرْعٍ أَصْلُــهُ مِنْ أَصْلِهِ وَفُرُوعِـهِ رَفْــرَافِ[3]
حَكَمٌ بِلَا جُورٍ وَحِلْمٌ لِلَّـــذِى جَهِلَ الْمُرُوَّةَ فِى نِفَاقٍ جَــافِ
صَبْرٌ وَإِغْضَاءٌ عَلَى ذِى عَافَــةٍ وَدُنُوٌّ كُلِّ مُـــؤَمِّــلٍ مِتْــلَافِ
صِدْقٌ وَفَاءٌ لَا يحِيفُ عَلَى الْعِدَا حُلْوُ الشَّمَائِلِ كَامِلُ الْإِنْصَافِ
حَسَـــنٌ رَشِيـــقٌ أَبْلَجٌ فَكَمَـالُهُ بَـدْرٌ مَلِيـــحٌ فِى صَفَــاءٍ وَافٍ[4]

يُلاحَظ مما سبق أن المسند إليه وهو المبتدأ محذوف فى صدور الأبيات السابقة سوى البيت الأول والثانى، ويقدر المحذوف فى كل موضع من المواضع التى حُذف فيها المسند إليه وبقىَ المسند (خبر المبتدأ) بالضمير (هو) أو الاسم الظاهر (محمد)، والأول أفضل وألْيَق فى نظر الباحث لإشهار الممدوح، فلا داعى للتصريح باسمه.

ويُشاهَد حذفُ المسند إليه فى أعجُز الأبيات أيضا، يبدو أنها وردتْ معطوفة على سابقتها فى صدور الأبيات، يمكن أن تُقدَّر لها ما قدِّرتْ لنظيراتها.

والألفاظ التى وردت مسندا (خبرا للمبتدأ المحذوف) هى: غيثٌ، بحرٌ، بابُ آتٍ عافٍ. وشمسُ الوجود، غيثٌ لِلورَى وكَّافِ. شجرُ الوُجودِ، حَكَمٌ بلا جُور، وحلمٌ للذى جهل المروَّة. وصبرٌ وإغضاءٌ لِذِّى عافةٍ، ودُنُوٌّ كلّ مُؤَمِّلٍ مِتْلافِ، صَفْحٌ على أهل الجَفاء، ومُهْلةٌ عنهم، وإعطاءُ البعيد النافِى. صِدقٌ، ووفاءٌ، حُلْوُ الشمائل, كامل الإنصاف. وحَسَنٌ، رشيقٌ، أَبْلَجٌ، بدرٌ ومَلِيحٌ.

---

(١) المنتجع: طالب المعروف واللإحسان، والمصدر: النجعة: طلب الكلأ والغيث. وانتجع فلان فلانا: طلب معروفه وإحسانه. العافى: من يطلب قضاء الحاجات. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٤٨ .

(٢) وكَّاف: الماء الكثير الغزير. المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) رفراف: المنبسط الوافر كالثياب المتخذة للمجلس. المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٤) الأبلج: المضيء المشرق. المليحُ: الحَسَنُ. وافٍ: كامل. المرجع السابق، ص ٤٨-٤٩.

وأغلب ألفاظ المسند هنا تدل على الرحمة والشفقة والسماحة، والعفو، والانصاف والصفح والجود والكرم وغيرها. مما يدل على تلهُّف الشاعر للوصول إليها ونيلها بالتوسُّل بمديحه الذى كان المصدر الأول لهذه الصفات، لذا وردتْ فى صيغ المصادر لتوحى بأن الرسول الكريم هو منبعها الأصيل، وغيرُه مقتبِسٌ منه، وهذا فى غاية من المدح والمبالغة فيه والتأكيد، كقوله تعالى: " ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ " [1] أى صاحب نور السموات والأرض وأصله ومصدره، كقولك: " زيدٌ كَرَمٌ وجُودٌ " يَنْعَشُ الناسُ بكرمه وجوده ".

كقول النابغة الذبيانى فى مدح النعمان بن المنذر معتذرا:

وَأَنْتَ رَبِيعٌ يُنْعِشُ النَّاسَ سَيْبُهُ وَسَيْفٌ أُعِيرَتْهُ المنِيَّةَ قاطِعُ [2]

فورود المسند فى صدور الأبيات السابقة بعد حذف المسند إليه دليلٌ على أن له من الأهمية بحيث يتقدَّم على ما سِواه ويبدأ مطلعُ البيت به، كما يجعل منه المحور الأساس الذى يدور حوله معنى البيت.

ويعنى ذلك كله أن البدء بالمسند فى صدر البيت يزيده أهميةً يفتقِد بعضَها إذا تأخَّر. وفى ذلك قوله فى رائيته يصف النبى- صلى الله عليه وسلم:

كَمِثْلِ أَحْمَدَ فِى الدُّنْيَا وَلَسْتَ تَرَى مُخَصَّصًا بِكَمَالِ الخَلْقِ فِى عُصُرِ[3]

حَسَنُ الْكَمَالِ ضَلِيعٌ طَابَ مَبْسَمُهُ أَسِيلُ خَدٍّ وَلِينُ الْمَسِّ كَالسِّيَرِ[4]

رَجِلٌ أَغَرُّ بَعِيدُ الْمَنْكِبَيْنِ كَمَا سِبْطُ البَنَانِ وَشَثْنُ الْكَفِّ ذَا الظُّرَرِ[5]

وَأَدْعَجٌ أَهْدَبُ الْأَشْفَارِ عَارِىَ مَا سِوَاهُ خَاتِمُهُ فِى مَنْكِبِ الْيُسْرِ[6]

مُتَمَاسِكٌ بَادِنٌ أَزْجُ الْحَوَاجِبِ ذَا سَوَابِغٍ وَاسِعُ الْجَبَّيْنِ مُخْتَطِرِ[7]

مُفَلَّجٌ سَهْلُ الخَدَيْنِ كَثَّتَهُ أَقْنَى تَرَى نُورَهُ تَعْلُوهُ بِالبِشْرِ[8]

(1) سورة النور، الآية: 35.

(2) الربيع: الغيث. السيب: العطاء. يقول: أنت سيبُ لأولئك، تنعشهم، وترفعهم، وسيف على أعدائك، تهلكهم وتستأصلهم. المصطفى السقا، **مختار الشعر الجاهلى**، المرجع السابق، ط1، ص159.

(3) عصر: جمع عصر، وهو الزمن.

(4) ضليع الفم: عظيم الفم، والعرب تمدح بسعة الفم لأنه دليل على الفصحة، وعكسه مذموم. أسيل الخد: مرتفع الخد. كالسير: كالحرير. ديوان التالكى، **تهنئة الو راد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٢٢

(5) أغر: أبيض. سبط البنان: طول البنان. المرجع السابق، نفس الصفحة السابقة.

(6) أدعج: شديد سواد العينين. أهدب الأشفار: طويل الأشفار. المرجع السابق، ص ٢٢.

(7) ذا سوابغ: كامل. المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(8) مفلّج: هو انفراج ما بين الثنايا. أقنى العرنين: مرتفع قصبة الأنف. المرجع السابق، الصفحة المذكورة أعلاه.

وَأَشْعَـرٌ وَطَـوِيلُ الـزِّنْـدِ ثَنِّهِمَـا ذَا رَاحَـةٍ رَحِـبٍ خُصْمَـانَ فِى الْأَثَرِ(١)

وَخَافِضُ الطَّرْفِ ذَا لَحْظٍ إِذَا نَظَـرَا كَمَـا أَتَى أَشْكَـلُ العَيْنَين مُبْـتَـدِرِ(٢)

مَهْمُوسُ عَقْبٍ فَلَا أَحْدٌ يُقَارِبُـهُ فِى الْحُسْنِ بَعْدَ كَمَالِ الْخَلْـقِ وَالسِّيَـرِ(٣)

حُلْوُ الشَّمَائِلِ بَـادِ الْبِشْر مُبْتَسِمُ غَضٌّ حَيِـىٌّ رَحِيـبُ الْبَـاع ذَا الْفَخَـرِ(٤)

مُنَوِّرُ الْوَجْـهِ لَاشَمْسٌ تُعَـادِلُـهُ طِيبُ الثَّنَـايَا تُـرَى كَالنُّـورِ فِى قَـمَـرِ

اَلطَّـاهِرِ الْمُجْتَبَى الْمُخْتَـارُ سَيِّدُنَـا اَلْمُصْطَـفَى الْمُنْتَقَى يَاسِينَ مِنْ مُضَـرِ(٥)

فحذف المسند إليه فى المدح والوصف فى ديوان التالكى شائع جدا.

الصور ة الثانية: حذف المسنه إليه فى الذم:

يقول الشاعر فى قصيدته الخائية:

فلا تُبْعِدَنِّى فَأَنْتَ طَبِيبِى فَمَاءُ النَّدَى مِنْ يدَيْكَ أَنْفَخُ(٦)

ذُنُوبٌ كثيرٌ وَسَعْىٌ قَليلٌ وَهَلْ غَيْرُ جَاهِكَ لِى بَخْـبَـخُ(٧)

بِجاهِكَ كُنْ لِى شفيعًا غَدًا عُبَيْـدٌ علَـى ذَنْبِـهِ مُلْطِـخُ(٨)

يُلاحَظ حذف المسند إليه فى صدر البيت الثانى وعجز البيت الثالث. وتقدير المسند إليه المحذوف فى البيت الثانى (هى) الذى هو المبتدأ. بمعنى: (هى ذنوب كثيرة معى، وسعى قليل عندى فليس لى فى هذا الوضع السئ مسكنٌ ومَبْرَدٌ إلا بجاهكَ وكرمكَ يا سيدِى.

---

(١) أشعر: كثير الشعر. ذا راحة رحب: صاحب كفٍّ واسع، أى كثير العطية والجود. خصمان: الأخمص. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٢٣.

(٢) ذا لحظ: حاد البصر. أشكل العينين: طويل شقِّ العين. مبتدرا: يبتدر بالسلام لمن لقيه، ويسبق بالسلام على من لقيه. المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) مهموس عقب: قليل لحم العقب. السير: الطباع. المرجع السابق، والصفحة.

(٤) غض: غضُّ البصر.حيي: مستحى. المرجع السابق، ورقم صفحته.

(٥) من مضر: من قبيلة مضر. المرجع السابق، ص٢٢-٢٣.

(٦) أنفخ: أبرد. المرجع السابق، ص١٦.

(٧) بخبخ: مسكنٌ ومبردٌ. المرجع السابق، ص١٧.

(٨) ملطخٌ بالذنوب: متلوّثٌ ومُلتَبس بها. المرجع السابق، ص١٦-١٧.

أما تقدير المسند إليه من أول عجز البيت الثالث: (أنا). أى، أنا عُبَيد مُتلطِّخٌ ومُتدنِّسٌ فى الذنوب والمعاصى فكن لى- يار رسول الكريم = شفيعا يومَ القيامة.

يوجد " أن حذف المسند إليه فى الذم يجئ لتحقير المذموم، والتهوين من شأنه، والحطِّ من منزلته، كما أن هذا الحذف يفيد أن المذموم ليس بحاجة إلى تأكيد تلك الصفات التى نُعِتَ (وصف) بها، فهى متأصِّلة (وثابتة) فيه ".[1]

استخدم الشاعر كلمة " ذنوبٌ كثيرٌ " و" سعىٌ قليل" و" عُبَيْدٌ " فى الذم للتقليل مِن شأنه والحطِّ مِن قيمته والدُّنُوِّ من منزلته تواضعا وضارحا إلى ربّه راغبا فى نيل شفاعة حبيبه المصطفى- صلى الله عليه وسلم.

الصورة الثانية: حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية:

والمراد بحذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية هو حذف الفعل والفاعل والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق.

تنتشر ظاهرة ورود المفعول المطلق والاستغناء عن المسند (الفعل) والمسند إليه (الفاعل) فى التراث العربى انتشارا كثيرا، ومن هنا يتجلَّى تأثُّر التالكى الشاعر بالأساليب العربية التقليدية فى شعر ديوانه هذا.

ورد فى هذه الظاهره المفعول المطلق " هنيئا " ثلاث مرات فى الديوان، و"خصائصا" مرة واحدة، و"علوما "، و"تفصيلا "، و"ذكرا "، و"وعدا "، و "وعيدا "، مرة مرة فى دفعة واحدة من بيت قصيدة بحرف الكاف، فى الديوان. وردتْ تلك الظاهرة على النحو التالى:

يقول الشاعر فى تهنئة من كانتْ طبيعته وشعاره مدح النبى- صلى الله عليه وسلم- فى قصيدته الجيمية:

هَنِيئًا لِمَنْ قَدْ كَانَ دَأْبًا شِعارُهُ مَدَائِحُ خَيْرِ الْخَلْقِ يُسْدِى ويَنْسِجُ(٢)

ويقول مهنئا الصحابة الذين عاصروا النبى- صلى الله عليه وسلم- وصاحبوه ونالوا جواره وأصبحوا أُولِى القربَى منه فى قصيدته الواوية:

هَنِيئًا لِقَوْمٍ عَاصَرُوهُ وَصَاحَبُوا ونالُوا جِوَارًا مِنْهُ قُرْبَى بِلَا نَوَا[3]

---

(١) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، المرجع السابق، ص١٤٥.

(٢) ديوان التلكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ، المرجع السابق، ص١١.

(٣) بلا نوى: بلا توان وتأخير، المرجع السابق، ص٥٩.

ويقول فى تهنئتهم أيضا فى قصيدة يائية:

هَنِيئًا لِلَّذِينَ رَأَوْا نَبِيًّا بِعَيْنِ مُحَبَّةٍ فَحَبَى وحيًّا [١]

يلاحظ حذف المسند والمسند إليه فى صدور الأبيات الثلاثة السابقة والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق (هنيئا) إذ تقديره فى كل موضع " أهنئ هنيئا ". " أُهَنِّئُ " الفعل المضارع وفاعله ضمير مستتر تقديره " أنا "، " هنيئا أو تهنئة " المفعول المطلق منصوب.

وهذه الظاهرة لم تستخدم فى الديوان إلا فى مجال التهنئة وإظهار السرور والفرح على نيل المهنَّأ بالسعادة والفضل والتشريف.

فالمعانى المفهومة من المفعول المطلق التى استخدمتْ لا توحى إلا بهذا، ويمكن ملاحظة ذلك فى عنوان الديوان الذى هو: "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد".

وبما أن الشاعر لم يصرِّح بأسماء الذين يهنئهم بل اكتفَى بذكر أوصافهم صراحةً بعد حذف المسند والمسند إليه، فوقوع هذه الأوصاف فى صدور الأبيات يضفى على من اتصف بها مهابة وتوقيرا وشرفا واحتراما وتكريما، ويجعلهم أيضا المحور الرئيسى فى الأبيات.

يقول الشاعر بعد ذكر مقدِّمات نبوة النبى صلى الله عليه وسلم من انتشار أخباره قبل ولادته، وإهلاك جيش الفيل بطير أبابيل ترميهم بحجارة مِن سجِّين، وتظليل الغمام له فى سفرته مع عمِّه إلى الشام، وإخبار راهب بحير عما يتطلَّع مِن عِظم الأمور فى مستقبل حياته- صلى الله عليه وسلم-، وغرائب الأمور التى حدثتْ مدةَ إقامته فى بيت مرضعته حليمة السعدية وسائر خصوصيات خصَّه الله- تبارك وتعالى- بها:

وَخَصَائصًا أُخْرَى لَهُ وَعَجَائِبًا لَمْ يُعْطِها فِى الْأَنْبِيَاءِ الأُمَّةِ [٢]

و " خصائصا " المفعول المطلق إذ تقديره: خصه الله بخصائص أخر، وأعطاه من عجائب الأمور وغرائبها ما لم يعطها للأنبياء والمرسلين قبله. وقوله أيضا:

حِمًى مَلْجَئًا تُؤْوِى اِلْغَرِيبَ فِنَاؤُهُ وَظِلٌّ ظَلِيلٌ لِلْأَرَامِلِ وَالْقُوَى [٣]

(١) فحبى: فحباهم وحبوه. وحيّا: وحياهم وحيوه. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٦٢.

(٢) المرجع السابق، ص٨.

(٣) المرجع السابق، ص٥٩.

يُشاهَد احتمال كون لفظة "حِمًى" و"ملجأً " مفعولا مطلقا حُذف منهما المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل)، أو حُذف المسند إليه (المبتدأ) فقط من صدر البيت تقديره: حماه الله حِمًى، وأَلْجَأَهُ ملجأً. أو يكون تقديره: (هو)، أى المختار– صلى الله عليه وسلم. وفى أول عجُز البيت أيضا تقديره: (هو)، وحذفه كذلك فى آخر البيت فى قوله "والقوى" أى، هو– صلى الله عليه وسلم– قُوًى للضعيف. يحتمل أن يكون تعريف خبر المبتدأ بالألف واللام فى (القوى) إشارة ودليل على المبتدأ المحذوف.

وقوله من كافيته:

علومًا وَتَفْصِيلًا وَذِكْرًا وَعِبْرَةً وَوَعْدًا وَعِيدًا وَاجْتِنَابًا مِنَ الهُلْكِ[1]

يُلاحَظ أن المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل) محذوفان، واكتفَى الشاعر بالمفعول المطلق عنهما تعظيما وتوقيرا ومهابة لمن قام بهذه الأعمال الجليلة وهو الرسول الكريم الذى أرسله الله هدًى للناس، وبشيرا للمؤمنين، نذيرا للكافرين. فتقدير المسند والمسند إليه فى " علومًا ": أى " عَلَّمَه علومًا "، وفى " تفصيلًا ": " فصَّل بيانه تفصيلا "، وفى " ذِكرًا ": " ذَكَّر ذِكْرًا وتذكيرا "، وفى "وَعْدًا ": وَعَدَ وَعْدًا، وفى " وعيدًا ": وَعَّدَ وَعِيدًا، وهى توحى إلى التحذير والتخويف والتحديد. وفى" اجتنابًا ": اِجْتَنَبَ اِجْتِنَابًا ".

ويُرَى مما سبق أن الجمل الفعلية المحذوفة بفعلها وفاعلها لا بد أن تكون من جنس المذكور كما عُلِم.

(١) من الهُلْكِ من الهلاك. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٣١.

الصورة الثالثة: حذف الحروف:

وردتْ ظاهرة الحذف فى حرف النداء فى ثلاث عشرة موضعا فى الديوان، تأتى أداة النداء المحذوفة فى أحوال مختلفة من ذلك:

قد يكون المنادى مضافا إلى ياء المتكلم، وموقعه صدارة البيت، وهو لفظة " خَلِيلَىَّ ". ووردت هذه الظاهرة فى ديوان التالكى مرة واحدة فى قوله:

خَلِيلَىَّ اَرْبَعَا عُوجَا إِلَيْنَا مُعانَقَةً فرُؤْيَتُكُمْ شِفاءُ[1]

فمخاطبة الصديقين من عادات الشعراء، ويقال: " إن الشاعر عند ما يفعل ذلك، إنما يخاطب واحدا فيُخْرِج كلامَه مخرج الخطاب مع الاثنين، لأن أدنى أعوان الرجل اثنان..."[2] وتقديره: يا خليلىَّ.

يوجد فى البيت السابق مسحة من الشوق والحب والحزن واليأس والحسرة. وألفاظ البيت تشير إلى ذلك، كقوله: " معانقة " و" فرؤيتُكم شِفاء ".

حذف حرف النداء فى الدعاء:

وردتْ هذه الظاهرة فى ديوان التالكى فى اِثْنَىْ عشرة موضعا، خمسة منها لنداء الخالق- سبحانه وتعالى- مباشرة، وسبعة مواضع لنداء الخَلْقِ الأعظم رسولِ الله- صلى الله عليه وسلم.

أما المواضع التى ينادِى فيها الشاعر ربَّه وحَذف فيها أداة النداء لأنه ليس هناك داع يقوده إلى ذكرها لقرب المنادَى ودُنُوِّه منه، وثقة الشاعر بحُضوره، الأمر الذى جعله لايحتاج إلى إظهار حرف النداء وذكرها، كقوله تعالى على لسان يوسف عليه الصلاة والسلام:

چ ۇ ۋ ۋ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې چ[3]

(١) ديوان التالكي، تهنئة الوراد فى مدح خير العبا، المرجع السابق،ص٢.

(٢) الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، المرجع السابق، ص٤. والزوزني، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق وشرح: محمدن محى الدين عبد الحميد، المرجع السابق، ص٦.

(٣) سورة يوسف، الآية: ١٠١.

و " رَبِّ" فى الآية الكريمة منادًى منصوب بفتحة مقدرة منع من ظهورها الكسرة التى جيئ بها، لمناسبة ياء المتكلم المحذوفة، وتقديره: " يا ربى قد آتيتنى من الملك... يا فاطرَ السموات والأرض...". وهل " فَاطِرَ" نُصِب على النعت أم نداءا ثانيا؟ نعم، يحتمل أمران؛ الأول: أن يُنصب على النعت، إذ يمكن أن يقدر: " يا ربِّ فاطرَ السموات..." . والثانى: إن شئتَ كان " فَاطِرَ" نداءً ثانيا، فيكون منادًى منصوبا بالفتحة الظاهرة وهو مضاف و"السموات" مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة. وأداة النداء محذوفة فى الموضعين تقديرها: " يا ربِّ قد أتيتنى...يا فَاطِرَ السموات والأرض...".(١)

ومنه قوله تعالى على لسان هارون عيه السلام لأخيه موسى: ﭽ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ(2) قوله: "قَالَ اَبْنَ أُمَّ" فى الأية الكريمة. أي، "يَا اَبْنَ أُمَّ" بحذف حرف النداء "على الاستعطاف له؛ لأنه أخوه لأمه"(3). ومن ذلك– أيضا– قوله تعالى على لسان رُسله الملائكة لامرأة سيدنا إبراهيم عليه الصلاة والسلام: ﭽ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ (4) " قوله:"أهلَ اَلْبَيْتِ" فى الأية الشريفة؛ منصوب على النداء، تقديره:"يَا أَهْلَ اَلْبَيْتِ"، فحُذفتْ منه أداةُ النداء، هى الياء "يا".(5)

---

(١) أبو جعفر، أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس, **إعراب القرآن**, تخريج وتحقيق, د/ محمد محمد تامر, د/ محمد رضوان, وغيرهما, دار الحديث– القاهرة, (١٤٢٨هـ– ٢٠٠٧م), المجلد الثانى، ص٢٧.

(2) سورة الأعراف، الأية:150.

(3) أبو جعفر، أحمد بن محمد، **إعراب القرآن**، المصدر السابق، المجلد الأول، ص441.

(4) سورة هود، الأية: 73.

(5) أبو جعفر، أحمد بن محمد **إعراب القرآن**، المصدر السابق، المجلد الأول، ص562.

يقول الشاعر التالكي:

إِلَهِى بِخَيْرِ الْخَلْقِ بَيِّضْ صَحِيفَتِى وَأَسْتُرْ عُيُوبِى وَاغْسِلَنْ جِسْمَ مُجْرَبِ[1]

وقوله:

إِلَهِى بِالَّذِى أَعْطَيْتَ سِرًّا فَحَمَّلَهُ وأدَّبَ جُـمْلَتَـــاهُ

أَنِلْنَا سُؤْلَنَا حَقِّقْ رَجَانَــا وَنَجِّ الْعَبْدَ مَا كَسَبَتْ يَدَاهُ[2]

وقوله:

إِلَهِى بِخَيرِ الْخَلْقِ أحْمَدَ نَـجِّـــنِى عُبَيْدٌ رَجَى فِيمَا أَتَا وَتَفَرَّشَا[3]

وقوله:

بِهِمْ رَبَّنَا اغْفِرْ كُلَّ ذَنْبٍ جَنَيْتُهُ أَنِلْنِى سُؤَالِى وَاجْعَلِ الْخُلْدَ لِى حِوَا (4)

و" إلهى" فى البيت الأول والثانى والثالث، و" رَبَّنَا " فى البيت الرابع ألفاظ للمنادى المنصوب بالفتحة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بالكسرة المناسبة لياء المتكلم المذكورة فى الموضعين " إِلَهِى"، أى (يا إِلَهِى).

أما " رَبَّنَا " فى صدر البيت الأخير، فـ"رَبَّ" منادًى منصوب بالفتحة الظاهرة وهو مضاف، و" نا " مضاف إليه فى مَحَلِّ جَرٍّ. وأداة النداء محذوفة تقديره:" يا ربَّنا".

يُرى أن أداة النداء فى المواضع الأربعة حذفتْ، وهى الياء (يا) المقدرة.

---

(1) المجرب: من أصيب بالجرب، وهو داء يصب جلد الإبل أو الإنسان، وهو هنا كناية عن الذنوب والآثام. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق, ص٦.

(2) المرجع السابق، ص58.

(3) تفرَّشا: زيد مالًا اكتسب. المرجع السابق، ص ٥٦.

(4) الحواء: المسكن الذى نأوى إليه أوالمنزل الذى نقيم فيه. المرجع السابق، ص ٦٠.

ويُلاحَظ أيضا أن هذه الأبيات الأربعة تشترك فى سمات واحدة، فهى دعاء إلى الله- سبحانه وتعالى- عن طريق التوسُّل بجاه المصطفى- صلى الله عليه وسلم- فى البيتين الأوَّلَيْن، وبشرف وكرامة خلفاء الراشدين؛ أبى بكر وعمر وعثمان وعلي – رضِى الله عنهم أجمعين، كما اشتركتِ الأبيات فى نوع الأفعال؛ فقد بدأتْ بفعل الأمر بعد المنادَى، نحو: " بَيِّضْ صحيفتى"، و"أَسْتُرْ عيوبى"، و"وَاغْسِلَنْ جسمَ مُجْرَب" فى البيت الأول.

و"أَنِلْنَا سؤلنا ", و"حَقِّقْ رَجَانَا", و"نَجِّ العبدَ ما كسبتْ يداه". فى البيت الثالث بعد النداء الذى كان فى البيت الثانى. وفى قوله: "رَبَّنا اغْفِرْ كلَّ ذنبٍ جنيتُه ", و"أَنِلْنِي سؤالى" و"واجْعَلِ الخُلْدَ لى حِوَا "، فى البيت الرابع.

ويُلاحَظ كذلك أن وُرودَ المنادي فى صدور الأبيات قد أضفى عليه من الأهمية الفائقة ما لا توجد لو ورد فى أعجُزها، فإن ورود المنادى فى صدور الأبيات جعله أيضا – المحور الرئيسى لما يُذْكَر فى كل بيت. فوجود هذه السمات كان مناسبا للدعاء، وحذف أداة النداء عند الدعاء إلى الله لا يحتاج إلى بيان طويل سوى الثقة والتحقُّق بقُربِه من الداعى.

أما المواضع التى كان المنادى هو الخَلْق الأعظم رسولُ الله- صلى الله عليه وسلم- سوى البيت الثالث الذى كان المنادى " ربى ", فإن الشاعر يتوسَّل به إلى الخالق الكبير الله- سبحانه وتعالى.

من ذلك قوله:

إِلَيْكَ رسولَ الله أَلْتَمِسُ النَّدَى وحُبُّكَ كَسْبِى وَهُوَ بَيْتِى الْمُطَنَّبِى[1].

وقوله:

إِلَيْكَ رَسُولَ اللهِ أَشْكُو النَّوَا فَهَلْ يَطِيقُ نِطَاقُ الصَّبْرِ ثَاوٍ عَلَى الْغَضِّ[2]

وقوله:

أَخَذْتُ يَدَ النَّبِىِّ إِلَيْكَ رَبِّى لِيُنْجِيَنِى عَسَاهُ بِنَا عَسَاهُ(٣)

---

(١) البيت المطنب: والطنب حبل الخباء، وهو هنا كناية عن المحل الآمن للإقامة. ديوان التالكى, **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**,المرجع السابق, ص٦.

(٢) الغَضُّ: الحجارة والحصباء. المرجع السابق, ص٤٣.

(٣) المرجع السابق، ص٥٨.

حُذِفتْ أداة النداء فى الموضعين من الأبيات الثلاثة المذكورة أعلاه عند قوله: " رسولَ الله ". وتقديره: " يا رسولَ الله ". لذا بقى المنادَى منصوبا إشارة إلي المحذوف، وكذلك تقديره فى البيت الثانى: " يا رسولَ الله " فحُذفتْ منه أداة النداء وبقىَ عملُها هو نصب المنادى "رسولَ الله".

أما قوله: " ...إليك ربِّى..." فى آخر صدر البيت الثالث, يجد فيه القارىءُ ملامح حذف حرف النداء من قوله: " أخذْتُ يدَ الرسولِ إليكَ رَبِّى..." أى حُزتُها وحصَّلتها (1)، وليس بمعنى القبض ولإمساك" إليك يَا رَبِّى", فرَبِّى منادًى منصوب بالفتحة منع من ظهورها اشغال المحل بالكسرة المناسبة لياء المتكلم المضافة إلى اسم الجلالة فى محل الجر.

يُلاحَظ أن هذه الأبيات تشترك فى سمات واحدة أخرى أيضا، فهى توسُّلٌ وإلتجاءٌ إلى الحبيب المصطفى- صلى الله عليه وسلم، وهى تتساوَى فى نوع الفعل وعدده؛ فالفعل فعل مضارع بعد المنادى مثل قوله: "أَلْتَمِس الندَى "، و"أَشْكُو النَّوَى" فى صدر البيتين, مما جعل ورود المنادَى والفعلين المضارعين بعده فى صدر البيتين لهما من الأهمية الكبرى، وأنهما المحور المركزى فى البيتين.

وأما قوله: " لِيُنْجيَنِى" فى عجز البيت الثالث فالفعل فيه مضارع -أيضا- إلا أنه ورد مُلَصَّقا باللام التعليل التى تدل على سبب أخذ الشاعر بيد رسول الله- صلى الله عليه وسلم- وفى ذلك إيحاءات بتوسُّله به طالبا من الله النجاة.

وقول الشاعر:

لَا عَيشُ إلَّا غَيْثُ وَبْلِكَ سَيِّدِى لَا خِصْبَ لِى إلَّاَ يَمِينِكَ تُرْعَةِ(2)

لا خَيْرَ إلَّا مِنْ يَمِينِكَ سَيِّـــدِى كَمْ أَشْبَعَتْ أَلْفًا بِكَفٍّ قُـرَاصِ(3)

يُلمَح علامات النداء فى البيتين وحذف حرف النداء فيهما عند قوله: "سَيِّدِى" فى آخر صدر البيت الأول, و"سيِّدِى" آخر صدر البيت الثانى، فـ " سيِّدِى " فى الموضعين منادًى منصوب بالفتحة منع من ظهورها مجئ الكسرة التى تناسب ياء المتكلم التى وقعتْ مضافا إليه فى محل جر، وتقديره: "يا سَيِّدِى". وحذف حرف النداء فى الموضعين الأول والثانى كان لقرب المنادَى من المنادِى، سواء أكان قربا معنويا

---

(١) الترعة: الحوض أوالخير والبركة والقوة. ديوان التالكى, **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**,المرجع السابق، ص٨.

(٢) قُراص: جمع قُرْصٍ، ويجمع على أقراص وقراريص؛ هو مأكل معروف بـ (غُرَاسَ) فى لغة هوسا. المرجع السابق، ص٤٠.

(3) **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، مادة "أخذ".

كما سبق، أو كان قربا حقيقيا كما فى هذا المقام.

يُلاحَظ أن لفظ "سَيِّدِى", معناه: "يَا سَيِّدِى" يُشْعِر تعظيمَ المنادَى وتوقيره كما يُشْعِر إلى محبته ومصاحبته والتوسُّل بجاهه وخيره وفضله لأنه مصدر كل خير وفضل.

وقول الشاعر:

وَمَالِى شِفَاءٌ غَيْرَ وَصْلِكَ سَيِّدِى فَقِيرٌ إِلَى لُقْيَاكَ بَوْشِىٌّ مُنْفَضِّ[1]

قوله: "سَيِّدِى"، منادًى منصوب بالفتحة منع من ظهورها اشتغال المحل بالكسرة المناسبة لياء المتكلم المبنية على السكون فى محل الجر بالإضافة، وأداة النداء محذوفة تقديرها " يا "، أى "يا سَيِّدِى".

ويقول الشاعر:

أَسَدُ اللهِ أَبَا السِّبْطَيْنِ جُدْ لِعُبَيْدٍ عُودَهُ مِنْكُمْ زَغَلْ(٢)

قوله: "أسد الله أَبَا السبطين..."، " أَبَا " منادًى منصوب بالألف لأنه من الأسماء الستة، وهو مضاف، " السبطين " مضاف إليه مجرور بالياء لأنه مثنى، وأداة النداء فيه محذوفة تقديرها " يا ", أى " يا أبا السبطين...".

وقول الشاعر:

لَا صَبْرَ لِى إِلَّا بِظِلِّكَ سَيِّدِى وَالْقَلْبُ مِنِّى دَائِمُ الْإِلْظَاظِ[3]

فى البيت ملاح من النداء فى قوله: " سَيِّدِى" فهو مُنادًى منصوب بحرف النداء المحذوف، منع من ظهور الفتحة الكسرةُ المناسبة لياء المتكلم، إذ تقديره: " يَا سَيِّدِى ".

من هذا يرى أن حذف حرف النداء — بوصفه ظاهرة أسلوبية — قد ورد فى الديوان فى اِثْنَيْ عشر موضعا، خمسة منها المنادَى هو" الإله والرب " (الله- سبحانه وتعالى), وباقى المواضع السبعة كان المنادى " رسول الله" ورد مرتين، "سَيِّدِى" أربع مرات, "أَبَا السِّبْطَيْن" ورد مرة. (محمد رسول الله – صلى الله عليه وسلم).

ومن هذا المنطلق يُرَى أن أدا النداء التى تُقدَّر فى كل صورة من صور الحذف السابقة هى الياء " يا ",

(١) البوشى: الفقير الذى كثُر عِياله. المنفَضّ: الذى لا شىء عنده من الزاد. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص٤٣.

(٢) زَغَلَ: رَفَعَ. المرجع السابق, ص ٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص٢٩.

ولا يُقَدَّر سواها عند الحذف، ذلك أن "يا" هى أُمُّ حروف النداء وأكثرها استعمالا "[1]

وقد يكون الحرف المحذوف حرف جر (نزع الخافض) وبقاء عمله:

قالوا: "لايجوز حذف حرف الجر، وإبقاء عمله إلا فى "رُبَّ" [2]، فقد ورد حذف حرف الجر بغيرها مرة فى ديوان التالكى انحرافا تركيبيا عن الأصل عند قوله:

وَرَغَّبَ عَنْ دُنْيًا لِأُخْرَى وَشَمَّرَا وَرَاعَى خِطَابِ الشَّرْعِ خَوْفًا مِنَ الْعَرْضِ(3)

وَعَلَّقَ مِنْ حُبِّ النَّبِيِّ فُؤَادَهُ عَلَى الدِّينِ وَاخْتَارَ الْعِبَادَةَ عَنْ عُـرُضِ[4]

يُلاحَظ من قوله: "وراعى خطابِ الشرع..." فى أول عجز البيت الأول أنه جُرَّ "خِطَابِ" بحرف جر محذوف تقديره: " عَنْ خِطَابِ الشرع "، فحذف "عن" الذى هو حرف جرٍّ وبَقِىَ عملُه فى " خِطَابِ " بالكسرة الظاهرة(5).

ومثله قول الشاعر:

إِذَا قِيلَ: أَىُّ النَّاسِ شَرُّ قَبِيلَةٍ؟ أَشَارَتْ كُلَيْبٍ بِالْأَكَفِّ الْأَصَابِعُ

قوله: " أشارتْ كُلَيْبٍ..." بالكسرة من أول عجز البيت، و" كُلَيْبٍ " اسم مجرور بحرف جَرٍّ محذوف، تقديره: "إِلَى"، أى أَشَارَتْ إِلَى كُلَيْبٍ ".[6]

ومثاله أيضا قول رُؤْبَة لِمَن قال: " كيف أصبحتَ؟" (قال) : خَيْرٍ وَالْحَمْدُ لِله". والتقدير، عَلَى خَيْرٍ..."[7] أى، أصبحتُ (على) خيرٍ. فحذف حرف الجرّ "على".

---

(1) فتح الله, أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية** المرجع السابق، ص١٥٨.

(2) بهاء الدين، عبد الله بن عقيل، **شرح بن عقيل على ألفية بن مالك**, دار الطلائع للنشر والتوزيع مدينة نصر- القاهرة, ج٣, (٢٠٠٩م), ص٢٦.

(3) خوفا من العَرْض: خوفا من القيامة. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص٤٢.

(4) العُرْض: العُرْض: متاع الدنيا. المرجع السابق، نفس الصفحة.

(5) المرجع السابق، ص42.

(6) بهاء الدين, عبد الله بن عقيل، **شرح بن عقيل على ألفية بن مالك**, المصدر السابق، ص٢٩. والبيت من قصيدة للفرزدق يهجو فيها جريرا.

(7) المصدر السابق, والصفحة نفسها.

تغيير الحركات الإعرابية (الانحراف النحوي):

ومن انحرافات الشاعر التركيبية (النحوية) فى الديوان تغيير الحركات الإعرابية وخرق قواعد إعرابها نحويا، كجر الاسم المجزوم بحرف جزم، كقوله:

وَلَا كَسْبَ إِلَّا الْحُبُّ مِنْ حَيْثُ أَنَّنِي قَرِيبٌ بَعِيدُ الدَّارِ ذَا الْفَقْرِ مُجْرَبِ

وَفِى الْقَلْبِ وَجْدٌ حَيْثُ لَمْ أَعْرِفُ النَّوَى وَلِلْوَصْلِ طَمْعٌ حَيْثُ لَمْ أَتَقَرَّبِ(1)

قوله فى عجُز البيت الثاني: "لم أتقربِ" بالكسرة انحراف عن القاعدة النحوية، لأن حق الفعل المضارع هنا الجزم (السكون) بـ"لم "، وليس بالجرِّ لأنه لا يلحق بالجر وإنما يلحق بالأسماء، فقد اضطرَّه إلى ذلك الحفاظ على الجمالية الشعرية لقافية القصيدة.

وقوله أيضا:

فَلَوْلَاهُ لَمْ نَعْرِفْ فُرُوضًا وَلَمْ نَزَلْ مِنَ الْجَهْلِ فِى تِيهِ الضَّلَالَةِ نَلْعَبِ(2)

وقوله فى عجز البيت السابق "نَلْعَبِ" بالكسرة على الباء، خرق للقاعدة النحوية، لأن الفعل المضارع لا يجرُّ بحال من الأحوال إلا فى مثل هذه الموقف الاضطرارية فى الشعر، وصوابه هنا الرفع "نَلْعَبُ".

وقوله:

هُوَ الْأَحْمَدُ الْمُخْتَارُ سَيِّدُ مُرْسَلٍ سَخِيٌّ كَرِيمٌ مُنْقِذٌ مُتَحَبِّبِ

عَلَيْهِ صَلَاةُ اللهِ مَا زَرَّ شَارِقٌ وَمَا طَلَعَتْ قِنْوٌ مِنَ الْبُصْرِ مُرْطِبِ (3)

وَأَجَلَهُ رَبُّ الْعِبَادِ مُقَارِنًا مِنْ اِسْمِهِ اِسْمَ النَّبِيِّ الأُمَّةِ(4)

يلاحظ الانحرافا ت أسلوب الشاعر الإعرابية فى قوافى البيتين السابقين فى قوله: "مُتَحَبِّبِ" و"مُرْطِبِ" وردت مجرورة، وهى فى الأصل مرفوعة لأنها صفات تابعة لمصوفاتها. ويلاحظ خرق الشاعر قاعدة نحوية أيضا فى قوله: "هوالأحمد" فى صدر البيت الأول حيث عرَّف الاسم العلم بـ "اَلْ"، فى (أحمد) والصواب ألا يعرّف به لأنه معلوم قبل تعريفه بـ (اَلْ)، ويلاحظ انحراف الشاعر أيضا فى قوله: "النبيّ الأمة" بتعريف المضاف بالألف واللام، حفاظا على صوت الوزن الشعري.

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص6.

(2) دويان التالكي، المرجع السابق، ص4.

(3) ديوان التالكي، المرجع السابق، ص5.

(4) ديوان التالكي، المرجع السابق، ص8.

وقوله:

وَإِذَا نَزَلْتَ بِجُدَّ جِدَّ وَلَا تَـــــمَلْ سِرْ حَيْثُ سَارَ أُولَئِكَ الْوَفَّادِ

وَالْمُرْضِعَاتُ تَبَادَرَتْ لِحِضَانَةٍ وَحَظَتْ بِهَا خَيرُ النِّساءِ حَلِيمَةِ (1)

سُوحٌ تَكُونُ مَنَاخُهَا أَهْلُ التُّقَى سُوحٌ تَكُونُ وُرُودَهَـــا الزُّهَّـــادِ

سُوحٌ تَكُونُ بِهَا الْجِمَالُ فَلَا تَرَى إِلَّا وُفُـــودَ اَللَّـــهِ وَالْأَحْشَـــادِ(2)

يلاحظ فى قوافى الأبيات السابقة ألفاظ "الوفَّدِ" و"حليمةِ" و"الزُّهَّادِ" ألفاظ منحرفة إعرابيا، حيث وردت مجرورة مع أنها فى الحقيقة مرفوعة، لأنها بمنزلة فاعل لفعل قبلها، كما فى "سِرْ حَيْثُ سَارَ أُولَئِكَ الْوَفَّاد" فى عجُز البيت الأول، أو بدل كما ورد فى "وحظتْ به خيرُ النساء حليمةِ"، أو اسم لكان كما فى "سوح تكون ورودَها الزُّهَّادِ ". وذلك للحفاظ على نغمات القافية والجمالية الشعرية.

أما قوله: "فلا تَرى إلا وفودَ الله والأحشادِ" بالكسرة، فحَقُّ لفظ "الأحشاد" النصب، لأن المستثنى منه غير مذكور والجملة منفية، لذا تعرب الجملة على حسب موقعها فى الكلام، وأداة الاستثناء هنا لا تؤثر، وتقديرالكلام (ترى وفودَ الله والأحشادَ)، فـ"الأحشاد" فى عجُز البيت الثالث منصوب لأنه معطوف على المنصوب، والمعطوف على المنصوب منصوب!

وقول الشاعر:

بِمَدْحِ رَسُولِ اللهِ نَفْلِي كَذَا فَرْضِي وَفِى مَدْحِهِ نَرْجُو الشَّافَعَةَ وَالْقَرْضِ

نُصَلِّي صَلَاةَ الْفَرْضِ وَالنَّفْلِ كُلِّهَا فَلَوْلَاهُ مَا نَدْرِي النَّوَافِلَ وَالْفَـرْضِ (3)

يلاحظ الانحرافات النحوية فى قوافى البيتين، حيث وردت مجرورة، وكان حقها النصب لأنها معطوفة على المنصوب، والمعطوف على المنصوب منصوب! ولكن دعت الشاعر الحاجةُ إلى الحفاظ على كيان قافية القصيدة وحفظ حركة رويها الإيقاعية.

يُوجد مثل هذه الانحرافات النحوية فى ديوان التالكي هذا فى مواضع كثيرة ولكن يكتفى الباحث بما أورده علَّه يسلِّط بعض الأضواء على ما يقصد إليه فى الدراسة.

ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص7 .

(1) المرجع السابق، ص18.

(2) المرجع السابق، ص41.

ب– الالتفات:

والالتفات مظهر من مظاهر الانحراف التركيبى، وارتأى الباحث أهمية دراسته لأنه يمثِّل بؤرةَ مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب.

مفهومه:

الالتفات لغة: هو التحوُّل والانصراف من جهة إلى أخرى. فيقال: لَفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه عنهم، وتَلَفَّتَ إلى الشئ وَالْتَفَتَ إليه: صرف وجهه إليه, واللَّفْتُ: لَيُّ الشىء عن جهته، ولَفَتُّ فلانا عن رَأْيِهِ: أى صَرَفْتُهُ عنه، ومنه الالتفات.[1]

والالتفات اصطلاحا: هو التحوُّل عن معنًى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره, أو عن أسلوب إلى آخر.[2]

يُلاحَظ مما سيق عنه الحديث من مفهوم الالتفات اصطلاحا أنه لا يختلف عن مفهومه اللغوى كثيرا، فهو يدل فى مفهومه الواسع على التحوُّل والانتقال من أسلوب فى الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول.[3]

وأول من اقترح للالتفات مفهومه الاصطلاحى أو اسمه الاصطلاحى هو "الأصمعى المتوفى سنة (٢١١هـ).[٤]

ثم بلغتْ به العناية إلى الحد الذى جعل ابن المعتز المتوفى سنة (296هـ), يورده فى بداية الحديث عن محاسن الكلام،[5] " فجعله على نوعين: نوع ينصرف فيه المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك...، ونوع ثان ينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر". [6] أى بعد أن يفرغ من المعنى تَظُنُّ أنَّه سيجاوزه يَلْتفتُ إليه، فيَذْكره بغير ما تَقدَّم ذكرُه به.

---

(١) ابن منظور, **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد12، ص331، مادة " لَفَتَ ".

(٢) فتح الله، أحمد سليمان، **الاسلوبية مدخل النظرى ودراسة تطبيقية**،المرجع السابق، ص٢٢٣ .

(٣) أحمد غالب النورى الخرشة, **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى** المرجع السابق، ص١٠٠ .

(٤) شوقى ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف كورنيش– القاهرة، ط١٢، (١٩٦٥م)، ص٣٠ .

(٥) ابن المعتز، **البديع**, تحقيق: د/ محمد عبد المنعم خفاجى، مطبعة الحلَبِى, (١٩٤٥م)، ص٥٧ .

(٦) المرجع السابق, ص٣١ .

لذا, " إن الالتفات يُعدّ انحرافا عن مبدأ المطابقة الذى التزمه النحاة واللغويون، المتمثِّل فى الضمير (ضمير المتكلم، والمخاطب, والغائب)، وفى زمن الفعل (الماضى, والمضارع، والأمر), وفى العدد (الافراد، والتثنية، والجمع)، وفى التذكير والتأنيث, والتعريف والتنكير. فهذه المطابقة فى الخطاب اللغوى تُعد المستوَى المثالِيُّ الذى ينتهكه الالتفات وينحرف عنه بوصفه ظاهرة أسلوبية تتميز بالانتقال من أسلوب فى الكلام إلى أسلوب آخر ".[1]

صور الالتفات:

للالتفات صور متعددة يمكن إجمالها فى الأمور الآتية، منها:

- التحوُّل عن التكلم إلى الخطاب، أو إلى الغيبة.
- التحوُّل عن الخطاب إلى التكلُّم أو إلى الغيبة.
- التحول عن الغيبة إلى التكلُّم أو إلى الخطاب.

والشرط اللازم لتحقيق الالتفات- فى أى هذه الحالات الست- أن يعود الضمير إلى واحد.(٢)

- الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث.
- التحول عن المؤنث إلى المذكر.
- الانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع.
- التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى.
- الإخبار عن الماضى بصيغة المضارع، أو الاخبار عن المستقبل بصيغة الماضى.[٣]

---

(١) الخرشة، أحمد غالب النورى، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، 0المرجع السابق، ص١٠١. (بتصرف).

(٢) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**, المرجع السابق، ص٢٢٣ .

(٣) المرجع السابق, ونفس الصفحة.

فائدة أسلوبية لالتفات (الانحراف):

ذكر السيوطي فوائد الالتفات إذ يقول: "وللالتفات فوائد منها: تطرية الكلام، وصيانة السمع عن الضجر والملل، لما جُبِلتْ عليه النفوس مِن حُبِّ التَّنَقُّلات، والسآمة من الاستمرار على منوال واحد، وهذه هى فائدته العامة، ويختص كلُّ موضع بِنُكَتٍ ولطائف باختلاف محلِّه ".[١]

ومن فوائده الإتيان بغير المتوقع لَدَى القارئ أو السامع، فيؤدِّى إلى حالة من اليقظ الذهنى والنشاط العقلي، ويُبعِد عن المتلقِّى ما قد يصيبه مِن مَلل نتيجة السير على نمط واحد مِن أنماط التعبير[٢].

من أجل ذلك، يُرى أن هذه السمة الأسلوبية برزتْ فى نماذج عديدة من نصوص ديوان التالكى هذا، مكسبة التعبير دِلالاتٍ وإيماءات خاصة تشابكَتْ فجأةً مع الدلالة الأصلية فأضْفَتْ على التعبير عُمقا ونَبَضا وحيويةً تُكْسِر نمطية الأداء لتحقيق فائدة لا تقِف بِتطْرية نشاط المتلقِّى وإيقاظه للإصغاء فقط، وإنما تتنوَّع معتصيةً على التحديد والضبط، يقول فى ذلك ابن الأثير: " والذى عندى فى ذلك أن الالتفات من الخطاب إلى الغيبة، أو مِن الغيبة إلى الخاطب، لا يكون إلا لفائدة اقتضتْه، وتلك الفائدة أمرٌ وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب....."[٣].

أما بالنسبة للمُبدِع فإن الانحراف فى الضمائر يُتيح له حريةً كبيرةً فى إضفاء الحيَوية على تراكيب النص، من خلال تعدد زوايا الرُّؤية، لأن بنية هذا الانحراف تُسهم فى خلق مسافة التوَتُّر فى جسد النص، وتمنح المتكلمَ حريةً كبيرةً فى المناورة.[٤]

ومن المعلوم أن الالفات يتضمن وجوها متنوعةً من الاستعمالات، تجرى على مخالفة قواعد اللغة وأساليب تراكيبها، ولهذا فإنه يأتى ضمن دائرة الانحراف التركيبى. والمتأمل أو المطالع فى أشعار التالكى يجد أن الإلتفات من الظواهر الأسلوبية والألوان البلاغية التى شاع استخدامُها فى دواوينه وخاصة ديوانه " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد "، الأمر الذى يجعل تناول صُوَر الالتفات على سبيل الاستقصاء فى

---

(١) السيوطى، جلال الدين عبد الرحمن، **الإتقان فى علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، (١٩٨٧م)، ص٢٥٣

(٢) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، المرجع السابق، ص٢٢٤ . (بتصرف)،

(٣) ابن الأثير، **المثل السائر**، المصدر السابق، ج ٢, ص٥ .

(٤) علي عواد، **نهر المجرة**، **"مختارات من شعر البياتى"**، هيئة قصور الثقافة, سلسلة آفاق الكتابة, القاهرة, العدد السادس، (١٩٩٨م)، ص١٣ . (بتصرف).

هذه الوقفة الوجيزة أمرا يكاد يكون مستحيلا، ولذلك فإن الباحث سيكتفى بتناوُل أبرز المجالات التى تحقَّق فيها الالتفات فى الديوان محاولا أن يقف فى تناوله التفصيل لكل مجال- إزاء بعض الأمثلة والشواهد التى تنتمِى إليه، كى توضِّح ما جاء فيها من انحرافات تركيبية، ويستَجْلِىَ بعض ما تُومِض به هذه الأمثلة من قِيَم وأسرار.

هذا، فإن الانحراف التركيبى فى نصوص ذلك الديوان يبدو جليا فى أسلوب الالتفات، ويمكن للباحث أن يضعه ضمن الأشكال أو الصور التالية؛ وراء كل صورة من هذه الصور، بل وراء كل شاهد من شواهد انحراف الضمائر أو غيره مغزًى بلاغىٌّ جميلٌ، يرى الباحث ضرورة الوقوف مع كل صورة من صوره وقفةً متأنِّيةً ليُبرز ما وراءها من أسرار.

الصورة الأولى: الانحراف عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

يقول الشاعر:

وَكَسْبِى مَأْثَمٌ وَجَفَاءُ قَوْلٍ وَعَفْوُكَ وَاسِعٌ عَمَّا جَنَاهُ[1]

يُلاحَظ تحوّل الشاعر من التكلم فى قوله من صدر البيت " وكسبى مأثم..." إلى الغيبة عند قوله: " وعفوُك واسع عما جَنَاهُ ". كلمة " جَنَاه " فعل ماضٍ فاعله ضمير مستتر يدل على الغيبة تقديره :هو . والهاء بعده مفعول به. والمراد به فى المعنى الهامشي"وعفوك واسع عما جنيتُه"، فانحرف عن إسناد السىء من العمل إلى نفسه استنكارا وستنفارا لهذا الوضع.

ومن ذلك قوله:

أَخَيْرَ الْــوَرَى هَذِهِ حَالَتِى فَأَنْتَ مُنَايَـا وَلِى أَوَّخُ[2]

بِجَاهِكَ كُنْ لِى شَفِيعًا غَدًا عُبَيْدٌ عَلَى ذَنْبِهِ مُلْطِخُ[3]

والانحراف فى مثل هذه الأحوال يفيد المبالغة فى وصف ما اعترى الشاعر من ضعف وعجز وما يعاني به من قلق عن حال مصيره يوم الفزع الأكبر، لأنه عُبَيْد متلوِّث فى الذنوب ومتدنِّس فى أوساخ المعاصي والآثام.

(١) عمَّا جناه: عما اقترف من الإثم. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ص٥٨.

(٢) أوَّخُ: القصد إليك فى كل حال. المرجع السابق، ص١٦.

(٣) مُلْطِخ: متلوِّث به. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

يُلاحَظ من قوله: " عُبَيد على ذنبه مُلطِخ " فى البيت الثانى، الضمير في " ذنبه " دال على الغائب بعد قوله: " كن لي شفيعا..." و " لي " الياء ضمير المتكلم فى التركيب.

الصورة الثانية: الانحراف عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلِّم:

لا يتصور فى الكلام العادي أن يكون الشخص مخاطَبًا ومتكلِّمًا وبالعكس فى الوقت نفسه، أو مرسِلا ومتلَقِّيًا فى آن واحدٍ إلا على نحوٍ من أنحاء الانحراف فى الكلام الإنشائى لَدَى المنشئِين.

ولكن مع هذا كلِّه فقد ورد هذا النوع من الانحراف فى النص القرآني مرة واحدة فى قوله تعالى على لسان " حَبِيبِ النجَّار فى نُصحه لقومه بعد تكذيبهم لرسل الله: ﭽ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﭽ

وقوله: ﭽ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﭽ[1]، وإليه ترجعون " بدلا من " وإليه أرجع" فى البنية العميقة كى يطابق ضمير التكلم " وما لي لا أعبد الذى فطرني..."، فانحرف عن ذلك إلى ضمير الخطاب جمعا، أى تحوّل عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطَبين.

ومن أمثلة الانحراف أن ينتقل الشاعر من الضمير المخاطب إلى المتكلم أو المتكلمون والحال أنه يخاطب نفسه، كما فى قول الشاعر:

وفِرْقَــةُ كُلِّ دِينٍ غَيْــرَ دِيـــنِ حَبِيبِ اللهِ مَلْبَسُهُمْ رَثَــاثُ[2]

دَعِ الْمَغْرُورَ وَامْدَحْ خَيْرَ خَلْقٍ وَسَرِّدْ مَدْحَهُ وَلَكَ الدِّحَاثُ[3]

وَرِدْ فِى مَدْحِهِ فِى كُـــلِّ وِرْدٍ كَمَا وَرَدَ الْأَشَاعِرَةُ الشِّعَــاثُ[4]

فقُلْ يا خيرَ خَلْقِ اللهِ جاهًا وأَسْخاهُمْ يَدًا فَلَكَ الدِّمَاثُ[5]

فَجُودُكَ مَطْلَبِى وَغَنَاءُ نَفْسِى فَلَا يُغْنِى حَوَائِجَنَا الدَّثَــاثُ[6]

---

(1) سورة ياسين، الآية: 21 – 22.

(2) الرثاث: القبيح البالى. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص10.

(3) الدحاث: الحديث الطيِّب، دَحَثَ فى حديثه: أجاد فى سياق حديثه. المرجع السابق وصفحة.

(4) الشعاث: جمع شَعْثٍ. المرجع السابق وصفحة.

(5) الدماث: الخُلُق السهل. المرجع السابق وصفحة.

(6) الدثاث: العطاء القليل، من دثَّ المطر إذا خف نزوله أو نزل قليلا قليلا. المرجع السابق وصفحة.

فَحُبُّكَ خَيْرُ مَكْسَبِنَا فَجِئْنَا بِبَابِكَ وَالنُّفُــوسُ لَهَا قَعَــاثُ[1]

فَحَيْثُ رَضِيتَ كَانَ لَهَا شِفَاءُ وَمَا بَعْدَ الرِّضَى فِى اللهِ بَــاثُ[2]

فَحُبُّكَ خَامَرَتْ عَيْنِى وَقَلْبِى وَجِسْمِى حَيْثُ لَازَمَهَا الْوِعَاثُ[3]

وَكُنْ لِى شَافِعًا وَشَفِيعُ أَهْلِى وَأَصْحَــابِى يَعُمُّــهُــمُ الْغِيَــاثُ[4]

وَأَبْنَائِى وَوَسِّعْهِمْ بِفَضْــــلٍ فَلَا اسْتِثْــنَا ذُكُــورٌ وَالْإِنَــاثُ[5]

يُلاحَظ فى الأبيات السابقة الانحراف عن ضمير المخاطَب فى قوله: " دَعِ المغرور وامْدح خير خلقٍ..." والفاعل لأفعال الأمر " أنت " فى صدر البيت الثانى، والحال أنه يخاطب نفسه، وكذلك فى عجُزالبيت عند قوله: " وسَرِّدْ مدحَه... " وفى قوله: " وَرِدْ فى مدحه..." فى صدر البيت الثالث، و فى قوله: " وَقُلْ يا خيرَ خلقِ الله... " هى ضمائر تدل على المكلم المفرد فى الظاهر والحال أن الشاعر يخاطب نفسه! بدليل قوله: " فجُودكَ مَطْلَبِى وغَنَاءُ نَفْسِى..." فى صدر البيت الخامس. ثم تحوّل الشاعر إلى ضمير المتكلمين فى المفعول عند قوله: "فلا يُغْنِى حَوائِجَنَا..." فى عجز البيت، بدلا من حوائجي قال: "حوائجنا"، وفى قوله: خير مكسبنَا فجئنَا..." فى البيت السادس، بدلا (من خير مكسبي فجئتُ)، بدليل قوله فى البيت الثامن " فحبُّكَ خامرَتْ **عيني وقلبي وجسمي** ..." ضمير المتكلم المفرد. وفى التاسع: " وكن لِي... أهلى وأصحابي ...إلى قوله فى البيت العاشر : " وأبنائ..." كلها ضمائر المتكلم المفرد التى تشير إلى أن الشاعر يتحدث عن نفسه فى جميع الضمائر.

وفائدة هذا الضرب من الانحراف جاء به الشاعر للشمولية فى حب المحبوب، والتلطف فى توجيه النصح إلى كل الناس وإسداء الموعظة إليهم مع العناية النفسية والأهليه الخاصة بهذه النصح والارشادات والمواعظ والأدعية.

فكأن الشاعر بعد الحديث فى الحب مع المخاطَب (مع نفسه) سِرًّا لم يجد للتصريح بالهوى بعد كتمانه مفرًّا من أن يبوح بما فى قلبه من حرارة نار الهوَى والشوق، وينفثه من أعماق نفسه لينشرح صدره.

(1) قعاث داء يأخذ أنوف الغنم. ديوان التالكي**تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص10.

(2) الباث: البحثُ، من باث يبيث، أى بحث يبحث، المرجع السابق، ص ١١

(3) والوِعاث: شدّة التعب. المرجع السابق والصفحة.

(4) الغياث: الخير والفضل والرحمة. المرجع السابق والصفحة.

(5) المرجع السابق، نفس الصفحة.

الصورة الثالثة: الانتقال من الخطاب (المخاطب) إلى التكلُّم (المتكلِّم) كقوله من قصيدة أخرى:

تَسِيرُ رُوَيْدًا والْمَطَايَا بِكَ ارْتَقَى وَهَلْ ترتَجِى إِدْرَاكَ مَنْ هُــوَ أَسْبَقَـا

تُسَوِّفُ عَنْ إِقْلَاعِ مَا قَدْ قَرَفْتَهُ تُنادِى بدارًا فى الْمَعاصِى بِلا تُقَــا[1]

كَأَنَّكَ لَمْ تَدْرى مَنِ الْبَيْنِ فِى غَدٍ وَلَمْ تَدْرِ مَا مَأْوَى الْبَذِىِّ وَمَنْ شَقَــا[2]

وَلَمْ تَــدْرِ تِرْيَاقَ الذُّنُوبِ لِعَاثِرٍ إِذَا جَــدَّ فِى سَيْــرٍ يُنَــالُ بِهَا لِقَــا[3]

تَلَطَّفْتُ بِالْمُخْتَارِ أَفْضَلِ قَائِدٍ إِلَى الْبِــرِّ وَالتَّقْوَى أَنِيــلُ بِــهِ تُقَــا

تُنَظِّفُ دَرْنِى حُبُّــهُ وَتَعُــلُّنِى يَــدَاهُ فَأُلْفَى طَيِّبُ النَّفْسِ مُنْــتَــقَــا[4]

يُلاحَظ فى الأبيات السابقة من البيت الأول إلى الرابع انحراف من ضمير المخاطَب إلى ضمير المتكلِّم فى البيت الخامس والسادس. فالشاعر افتتح القصيدة بمخاطبة نفسه يحذِّرها الإصرار فى المعاصى واستأجال التوبة، فانحرف عن استعمال ضمير المتكلم لاستنكاف إسناد الرذائل إلى نفسه صراحة.

أما فى البيت الخامس والسادسا انحرف الشاعر عن ضمير المخاطَب إلى ضمير المتكلِّم لأنه يتوسل بالمصطفى صلى الله عليه وسلم – أن يتقبل الله منه صالح الأعمال ويتجاوز عن سيئاته، عند قوله: " تَلَطَّفْتُ بالمختار أفضل قائد..."، فى صدر البيت الخامس، و".. أَنِيلُ بِهِ تُقَا " فى آخر عجُزه. وقوله: " تُنَظِّفُ دَرْنِى حُبُّه" وتعُلُّنِى..."، فى صدر البيت السادس، وقوله: " فَأُلْفَى طيِّبَ النَّفْسِ مُنْتَقَا " فى عجُزه .

---

(1) الإقلاع: الترك، وهى عبارة عن التوبة. قرفتَه: ارتكبتَه من الآثام والمعاصى. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص50

(2) البذىِّ: الفاحش، ومنه بذىء اللسان: فاحشه. المرجع السابق والصفحة.

(3) الترياق: دواء السموم، والكلمة فارسية الأصل. العاثر: المخطىء. المرجع السابق والصفحة.

(4) منتقا: مطهَّرا من أوساخ الذنوب. ، المرجع السابق، نفس الصفحة .

الصورة الرابعة: الانحراف عن ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب:

يقول الشاعر:

هُوَ الْأَحْمَدُ الْمُخْتَارُ سَيِّدُ مُرْسَلٍ سَخِـــيٌّ كَرِيـــمٌ مُنْقِذٌ مُتَحَبِّـــبُ
أَمِينٌ مُعِينٌ ذُو وَفَاءٍ مُحَـــمَّـــدٌ عَطُوفٌ رَؤُوفٌ لِلْأَرَامِلِ كَالْأَبِ
بِتَعْظِيمِهِ أَمَرَ الْإِلَهُ عِبَـــادَهُ فَأَعْظِمْ بِخَيرِ الْخَلْقِ مُعْطٍ مُهَذَّبِ[1]
لَهُ الْجُودُ وَالْفَضْلُ الْجَمِيلُ لِمَنْ عَرَى وَكِلْتَا يَدَيْهِ الْغَيْثُ لِلْخَيْرِ مُـدْئِبِ [2]
مُغِيـــثُ الْبَرَايَـــا كَفُّهُ وَابِلٌ مَتَى هَمَتْ لَا تَرَى جَدْبًا عَفُوٌّ لِمُذْنِـــبِ
إِلَيْكَ انْتَهَتْ أَمَالُنَـــا وَنَجَـــاحُـــنَا وَبَحْـــرُكَ لِلْوُرَّادِ أَهْنَـــأُ مَـــرْغَـــبِ
أَجِـــرْنِي أَجِـــرْنِي كُلَّ هَوْلٍ وَغُمَّةٍ وَجَـــاهُكَ عِنْدَ اللهِ أَرْفَـــعُ مَرْقَـــبِ

فى الأبيت السابقة انحراف عن ضمير الغائب فى قوله: "هو الأحمد المختار" من صدر البيت الأول، إلى قوله: " مغيب البرايا كفه وابل..."، و: " عَفُوٌّ لمذنب" فى عجز البيت الخامس. فالشاعر فى هذه الأبيات الأربع يخبر المتلَقِّىَ عن شخصية المصطفى- صلى الله عليه وسلم — وصفاته الرفيعة بضمير الغائب إلى ضمير المخاطب فى قوله: " إليكَ انتهتْ... "، و: " وبحرُكَ للوراد..."، فى البيت السادس، وقوله: " أجرنى أجرنى..." و: " وجاهك عند الله ...". فالكاف فى " إليك"و " بحرك" فى البيت السادس ضمير المخاطَب. والفاعل المستتر فى " أجرنى أجرنى..."(أنتَ) أى أنت يا رسول الله، فى البيت السابع ضمير المخاطَب أيضا. وكذلك قوله فى عجز البيت " وجاهكَ عند الله..." فالكاف ضمير المخاطَب.

وفائدة الانحراف من ضمير الغيبة إلى ضمير الخِطاب فى موقف المدح هو: " تهئة الممدوح وإظهار الرغبة فى النظر إليه "[4].

---

(١) المهذَّب: مطهَّر الأخلاق.

(٢) لِمَن عرَى: لمن غشِيه. الغيثُ: المطر. المدئب: الدائم.

(٣) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٦ .

(٤) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية** المرجع السابق، ص٢٣٩ .

الصورة الخامسة: الانحراف عن ضمير المخاطَب إلى ضمير الغائب:

يقول الشاعر:

فقُلْ يا رسولَ الله ياخيرَ مَن أتَى بِفضْـلِ خِـطـابٍ لايُشـابَه بِالـرَّكِّ[١]

بِكَ الله أبْدَى العالَمِين وأَرْشَـدَا ولوْلاكَ كَانَ الدِّينُ فى الغِمْدِ بِالشَّكِ[٢]

بِكَ الله أهْدَى آدمًا حِينَ تَابَ أَنْ رَأَى النُّورَ واسْتَهْدَى فَغَابَ عَنِ الدَّرْكِ[٣]

وَهُودٌ وَرُوحُ الله كُلٌّ بِكَ احْتَمَـى وَنَـالَ مَقَامًـا لَيْسَ تُـدْرَكُ بِالـرَّتْكِ[٤]

وَدَانَ بِكَ الأَجْنَادُ شَرْقًـا وَمَغْرِبًـا وَعُـرْبٌ وَعُـجْـمٌ وَالْأَحَابِـيشُ كَالتُّـرْكِ

لَكَ الْمُعْجَزَاتُ الْبَاهِرَاتُ عَلَى الْوَرَى يَفُوقُ وَيَعْلُو لَيْسَ تُضْبَطُ فِى الصَّـكِ[٥]

تِبَاعُ غَمَامٍ حيْثُمَـا سَـارَ سَـائِرٌ فَلَا حَصْرَ فَالْمُخْتَارُ جَلَّ عَنِ الـدَّرْكِ[٦]

شَفِيعُ الْبَرَايَا مُنْقِذٌ مِنْ يَـدِ الرَّدَى فَـلَا أَحَـدٌ يُـدْنِيـهِ فِى رُتْبَـةِ الْمُلْـكِ[٧]

لَهُ الْكَـوْثَرُ الْمُرْوِى عَلَى كُلِّ مُتَّقٍ بَيَاضًا يَفُـوقُ اللَّبْنَ عَنْ طُعْمَـةِ الْعَلْكِ[٨]

أَيَـا رَبِّ لَا تَحْـرِمْ عُبَيْدَكَ شُرْبَـهُ وَإِنْ كَـانَ ذَا ذَنْـبٍ أَتَـاكَ بِلَا شِـرْكِ

وَعَدْتَ بِغُفْرَانِ الـذُّنُوبِ جَمِيعِهَـا خُصُوصًا لِمَنْ فِى حَبْلِ أَحْمَدَ ذَا مَسْكِ[٩]

---

(١) الرك والركاكة: ضعف القول، يقال: كلام ركيك، أى غير متألف. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص31.

(٢) الغمد: مخبأ السيف أو السكينة، كناية عن خفاء الدين وغيابه وعدم ظهوره. المرجع السابق والصفحة.

(٣) غاب عن الدرك: نجى من الهلاك. المرجع السابق والصفحة.

(٤) الرتك: السرعة. المرجع السابق، ص32.

(٥) فى الصك: فى الكتاب. المرجع السابق والصفحة.

(٦) جل عن الدرك: فاق من أن يُدرَك. المرجع السابق والصفحة.

(٧) من يد الردى: من الهلاك أو المهالك. المرجع السابق والصفحة.

(٨) العلك: كل ما يُعلك ويُتَذَوَّق من الحلوى فهو عَلْكٌ. المرجع السابق والصفحة.

(٩) ذا مَسَك: متمسكٌ ومعتصمٌ به. المرجع السابق والصفحة.

وَصَلِّ عَلَيْهِ بُكْـــرَةً وَعَشِيَّـــةً بِلَا عَدَدٍ مَا دَارَتِ الشَّمْسُ فِى الْفَلَكِ[١]

فى الأبيات السابقة انحراف من ضمير الخطاب فى قوله: "يا رسولَ الله.... يا خير من أتى" فى البيت الأول، وباقي الضمائر المتصلة هى الكاف فى قوله: " بكَ الله..." من صدر البيت الثانى، فالثالث والرابع ثم الخامس، والكاف فى قوله: " لك المعجزات... "، إلى ضمير الغائب المستتر الذى كان فاعلا فى قوله: : " تِباعُ غمام حيثما سار(النبِيُّ) و(الغمامُ)سائر "، فى صدر البيت السابع، وقوله من عجُزه: " فالمختار جل عن الدرك " فاعله ضمير تقديره: هو.

والمبتدأ المحذوف فى "شفيع البرايا" أى، "(هو) شفيع البرايا". وفى" مُنْقِذٌ من يد الردى"، أى "(هو) منقذ من يد الردى" من البيت الثامن، و فى قوله: "فلا أحد يدنيه" أى المختار، فى عجز البيت.

والضمير فى قوله: " له الكوثر..." أى المختار، فى صدر البيت التاسع، وكذلك الضمير فى قوله: "وصلِّ عليه... " أى على المختار. كل هذه الضمائر الموجودة من البيت السابع إلى البيت الأخير دالة على الغيبة.

والسر فى هذه الانحرافات كلها فى المدح يقصد بها تهنئة الممدوح وإظهار الرغبة فى النظر إليه، كماسبق الحديث عنه فى الصورة الرابعة.

الصورة السادسة: التعبير عن المثنى بالمفرد:

يقول فى ذلك الشاعر:

فَالْأَنْبِيَـاءُ وَكُـــلُّ خَلْقٍ دُونَـــهُ فَبِجاهِهِ نُعْفَى بِكُلِّ جُنَاحِ[٢]

وَبِهِ النَّسِيمُ تَهُبُّ فِى أُفُقِ السَّمَا وَبِهِ يَطِيرُ الطَّيْرُ ذَاتُ جَنَاحِ[٣]

وردت ظاهرة الانحراف بالتعبير عن المثنى بالمفرد مرة واحدة فى الديوان، وهو قوله: "وَبِهِ يَطِيرُ الطَّيْرُ ذَاتُ جَنَاحِ" فى آخر عجُز البيت الثانى السابق، "ذات جناح" واحد! بل ذات جناحين!.

(١) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص٣١- ٣٥ .

(٢) الجُناح: الإثم.

(٣) ديوان التالكى، المرجع السابق، ص١٤ .

فالمعلوم المعهود أن يطيران الطير فى أفق السماء بجناحَيْنِ، أما أنْ يطير بجناح واحد غير ممكن ومحال عقلا ونقلا بدليل قوله تعالى: 

(٦) الزوزنى، شرح المعلقات السبع، المصدر السابق، ص٦.

والمراد بقول الشاعر: " اربعا " و" عوجا " فى البيت السابق قِفْ قِفْ وَانْتَظِرْ. وأَقِمْ أَقِمْ بالمكان بقصد الإفراد، وعلى جهة التكرير فى اللفظين لتفسير المازنى قوله تعالى: چ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ٹ ٹ چ[1] قال: معناه: أَلْقِ أَلْقِ أَلْقِ. وفى قوله تعالى: چ ہ ہ ہ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ چ[2] " قال ربِّ ارْجِعُون "، قال: ذهب بعض النحاة إلى أن معنى " ارجعون" بلفظ الجمع على جهة التكرير بقصد الإفراد: أى، اِرْجِعْنِى اِرْجِعْنِى اِرْجِعْنِى بلفظ الجمع وإرادة الواحد.[3]

ومنه قول الشاعر:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[4]

وقول الآخر:

فَإِنْ تَزْجُرَانِى يا ابْن عَفَّانَ أَنْزَجِرْ وَإِنْ تَرْعَيَانِى أَحْمِ عِرْضًا مُمَنَّعَا[5]

قوله: " قِفَا " فى صدر البيت الأول معنا: قِفْ قِفْ، و" تَزْجُرَانِى " معناه: تَزْجُرْنِى، و" تَرْعَيَانِى " معناه: تَرْعَانِى. فقد وردتْ هذه الألفاظ بصيغة ألفاظ المثنى والمراد بها المفرد.

وكقول ابن زيدون حين أرسل قصيدتَه إلى ولادة بنت المستكفِى يخاطبها بلفظ جماعة الذكور بدلا من المخاطَبة الواحدة، قائلا:

لَا تَحْسَبُوا نَأْيَكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا، أَنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْىُ الْمُحِبِّيـــنَا!

وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا مِنْكُمْ وَلَا انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِينَا[6]

ومحل الشاهد: "تحسبوا" و"نأيكم" فى صدر البيت الأول، و"منكم" فى عجُز البيت الثانى.

---

(١) سورة ق، الآية: ٢٤ .

(٢) سورة المؤمنون، الآية: ٩٩ .

(٣) أبو جعفر،أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس، **إعراب القرآن**، المصدر السابق، ص٢٤٧.

(٤) الزوزنى، **شرح المعلقات السبع** ، المصدر السابق، ص٦. والبيت لامرىء القيس.

(5) المصدر السابق والصفحة. والبيت لسويد بن كراع العكلى.

(٦) عبد الله سنده، **ديوان ابن زيدون، دراسة وتهذيب**: أ/ عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ط٢، (١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م)، ص١٣.

الصورة الثامنة: التعبير عن المستقبل بصيغة الفعل الماضى:

يقول الشاعر:

وَمَا وَلَدَتْ أُنْثَى كَمِثْلِ مُحَمَّدٍ وَكُلُّ طَرِيقٍ غَيْرَ أَحْمَدَ مَعْوِجُ[1]

قوله: "وما ولدَتْ أُنْثَى.." أى، ما ولدتْ أنثى مولودا مثل محمد فى الفضل والشرف والكرم، وكل الصفات المحمودة فى الماضى، ولا تلد أنثى مولودا مثلَه فى المستقبل حتى تقوم الساعة. وجاء اللفظ بهذه الصيغة تأكيدا لنفى وقوعه، لأنه –صلى الله عليه وسلم – خاتمُ النبيين وإمامُ المرسلين.

وقوله أيضا:

وَمَادِحُهُ لَوْ فِى الرِّيَاءِ حَظَى غَدًا وَحَرِّضْ بِهَا دَهْرًا وَكُنْ مَنْ تَحَرَّشَا[2]

يقول: كل من يمدح النبى –صلى الله عليه وسلم– حتى ولو رياءا سيفوز يوم القيامة فوزا عظيما، وكن أنتَ من يحرص على مدحه طولَ حياتكَ.

فقول الشاعر فى آخر صدر البيت: " حَظَى غدا " أى، سيحظَى يوم القيامة، فالفعل (حَظَى) بمعنى المستقبل " سيحظى "، فإحلال الفعل الماضى محل فعل المستقبل – هنا – يدل على تحقيق وقوعه، وتعبير المستقبل بصيغة الماضى انحرف عن المألوف من قواعد اللغة.

كقول البارودى:

قَبَائِلُ أَفْنَتْهَا الْحُرُوبُ، وَلَمْ تَكُنْ لِتَفْنَى كِرَامُ النَّاسِ مَالَمْ تُقَاتِلِ

قَضَتْ بَعْدَهُمْ نَفْسِى عَزَاءَ، وَأَصْبَحَتْ عَشَوْزَنَتِى، وَانْقَادَ لِلذُّلِّ كَاهِلِى[3]

أى، ستفنى نفسى بعد رحيلهم، بسبب العزاء، فالفعل (قضتْ) فى صدر البيت الثانى بمعنى ستقضى. " فإحلال الفعل الماضى – هنا – محل المستقبل يدل على تحقيق وقوعه"[4]

---

(١) معوج: غير مستقيم. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص١٢.

(٢) التحريش: الاغراء بين الناس، ويكون غالبا فى الحرب للتحريض فى القتال. فاستعماله فى مجال الحب انحراف لغوى عن توظيفها المألوف.

(٣) فتح الله، أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، المرجع السابق، ص٢٣٨.

(٤) المرجع السابق، والصفحة.

وقول التالكي فى قصيدة أخرى:

يَلُوذُ إِلَيْكَ يَوْمَ الْحَشْرِ خَوْفًا جَمِيعُ الْخَلْقِ لَيْسَ لَهُمْ غِلَاطُ[1]

وَمَاجَ النَّاسُ بَعْضُهُمُ لِبَعْضٍ وَضَرَّهُمُ التَّزَاحُمُ وَاخْتِـــلَاطُ

فَقُمْتَ لَهُمْ مَقَامَ الْحَمْدِ فَرْدًا وَتَشْفَعُ فَالْكُرُوبُ بِهَا تُمَاطُ[2]

فى البيتين الثانى والثالث التعبير عن المضارع المستقبل بصيغة الفعل الماضى فى قوله: "ومَاجَ الناس..." و: "فَقُمْتَ لهم..." فى صدرى البيتين. ثم قوله: و"ضَرَّهُم التزاحم..." من أول عجز البيت الثانى. فالذى يُشعِر بأن هذه الأفعال الماضية تدل على المضارع المستقبل قوله فى صدر البيت الأول: " يلوذ إليك يوم الحشر... ". فمعنى البيت الثانى هكذا: يومَ يموج الناس بعضهم ببعض ويضرُّهم التزاحمُ الشديد والاختلاط المضيِّق، فتقوم لهم يومئذ مقاما محمدودا الذى وعدكَ به ربُّك — يا رسولَ الله — وتشفع لهم شفاعتك الكبرى، فتزولُ عنهم الكروبُ والهمومُ بسببها.

لذا، فالسر البلاغي فى منوط بهذا الانحراف اللغوى من دلالة الفعل الماضي المعهود فى الزمان الماضي للحدث المستقبل لتحقيق وقوعه، شائع فى النصوص النقلية.

ج – التقديم والتأخير:

تخضع الجملة العربية –كغيرها من اللغات – لنظام محدد فى ترتيب كلماتها وشدِّ أجزاء التراكب على دقة متناهية فى التناسق والتلاؤم تشكيلا للوحدة العضوية أو الفنية وللوصول إلى غاية من الكلام.

والتقديم والتأخير من أقوى العوامل التى يَنْبنى عليه أقصى تلك الغايات وأهدى سبلها المقصودة. لذا، اهتم علماء اللغة من البلاغيين والنحاة بالتقديم والتأخير، فخصَّصوا له للبحث والدراسة أبوابا وفصولا، " وحرَصوا حرصا شديدا على بديع الترتيب، وحسن التأليف لأصناف ما يهدفون إليه من فنون الإبداع الجميل أدبا وبيانا، ويقيمون له وزنا كبيرا... وكان سيبويه أوّلَ من فتح هذه الشعبة ". [3]

---

(١) ليس لهم غلاط: لاخطأ ولا غلط حين لاذوا إليه. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، ص27.

(٢) تُماط: تُزال. المرجع السابق، ص٢٧.

(٣) عبد الباقى، شعيب أَغَاكَا، (أ.د)، **أساليب بلاغية فى ديوان الأستاذ عبد الله بن فودى**، مركز المضبف لخدمة الكمبيوتر والطباعة والنشر، إلورن، ولاية كوارا، نيجيريا، ط2، (1426هـ/2005م)، ص ١٠٨ .

وإذا كان للجملة فى العربية نظام مثالىٌّ فى ترتيب مفرداتها، فإن هذا النظام قابل للتغير لأنه ليس نظاما مقدَّسا لا يجوز المساس به، فثمَّة تغييرات تحدث فى طريقة ترتيب الجملة بحيث يُقدَّم عُنصر أو يُؤَخَّر آخر للعناية والاهتمام بالمقدَّم أكثر من المؤخَّر.(١)

فإذا قلتُ مثلا: " قتل المعتدِىَ الشرطِىُّ " فالمعتدِى الظالم أكثر أهمية وعناية بسماعه من الشرطِىِّ القائل، لأن الناس استرحوا من شرِّه وإفساده فى الأرض بعد القتل، فالشرطى جديرٌ بقتله، فأخَّرتَ الفاعلَ الذى هو الشرطى.

أما إذا كان الفاعل غير جدير بقتل المعتدِي الذى يَعِث فى الأرض فسادا، فقلت فى إخبارك الناس عن قتله: "قتل زيدٌ المعتدىَ "، فتقديم الفاعل (زيد) على المفعول به (المعتدىَ) دلالة على أن المقدَّم أكثر أهمية وعناية من المؤخَّر الذى هو المعدي لعدم أهلية زيد وهو مدني لكنه اجترأ فقتل المعتدي الظالم دون الشرطى.

فهذا الذى ذكره الباحث هو السر الأكبر فى مباحث التقديم والتأخير- حسب نظره، ومما يؤكد هذا الرأى ما ذكره الجرجانى نقلا عن سيبويه صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول: " كأنهم (العرب) يقدِّمون الذى بيانه أهمّ لهم، وهم بشأنه أعْنَى، وإن كانا جميعًا يُهِمَّانهم ويَعْنِيَانهم ". (٢)

على الرغم من كثير فوائد التقديم والتأخير، وجم محاسنه، وبُعد غاياته حيث "لا يزال يفتَرُّ لك عن بديعة، ويفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال تَرى شعرا يروقُكَ مسمعُه، ويَلْطُف لديكَ موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقكَ ولطُف عندكَ، أن قُدِّم فيه شيء وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان ".(٣)

يعلِّق الزجاجى عن الأسباب التى تؤدِّى إلى التقديم والتأخير فيُرْجِعها إلى أسباب طبيعية وعقلية مقبولة أو أسباب أخرى طارئة قد تُفرض التقديم، إذ يقول: " للأشياء مراتب فى التقديم والتأخير إما بالتفضيل، أو بالاستحقاق، أو بالطبع، أو على حسب ما يوجبه المعقول".(4)

---

(١) الإمام، عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز فى علم المعانى**، شرح: د/ ياسَيْن الأيوبى، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م)، ص ١٤٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٩ .

(٣) المصدر السابق،ص148.

(4) السيوطى، جلال الدين، **الأشباه والنظائر فى النحو**، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1،(1975م)، ص173.

ومهما يكن من شيء فى دوافع التقديم والتأخير فإن الإسراف فى استخدمه يؤدِّى إلى غموض المعنى وثقل التراكيب والتكلُّف، الأمور التى تُرفَض من شروط فصاحة الكلام مما يُطلق عليه البلاغيون " التعقيد اللفظي"، والكتب البلاغية مليئة بالشواهد المتواترة الدالة على هذا الضرب من التعقيد ليس للباحث فرصة الحديث عنها الآن.

نصوص التالكي الشعرية تمتلئ بظاهرة التقديم والتأخير الرائع الذى ليس فيه غموض ولا تكلُّف، يذكر الباحث أبرزها فى الفقرات التالية:

1- تقديم المفعول به على الفاعل:

يقول الشاعر:

فَأَخْلَدَ ذِكْرَهُ الرَّحمنُ نَصًّا وَأَثْنَاهُ فَطَابَ لَهُ الثَّنَاءُ[1]

فالمفعول به المقدّم على فاعله هو " ذكرَه " والهاء بعده مضاف إليه، والسر البلاغي فى هذا التقديم أنه يريد التنبيه بشأن المقدم وفضله، لأن الشاعر يريد إعلام المتلقِّىَ عظمة الرسول الكريم ومنزلته عند الخالق- سبحانه وتعالى – ومدى سموِّ صوته فى العالم العُلُوىّ والسُّفلِىّ حيث كلما قال قائل: " لا إله إلا الله " يعقبه: " محمد رسول الله...." أو قال: " أشهد أن لا إله إلا الله وأنَّ...أو وأشهد..." أو قال: " رضيتُ بالله ربًّا وبالإسلام دينًا وبمحمد...رسولا ونبيا"، سواء كان ذلك عند اعتناق الإسلام أو الأذان للصلاة أو بعده أو فى التشهد أثناء الصلاة، أو فى أوقات الأدعية والأذكار.

وقول الشاعر:

غَمَامٌ وَوَبْلٌ يُنْعِشُ النَّبْتَ صَوْبُهُ وَمِسْكٌ وَكَافُورٌ نَسِيمٌ بَنَفْسَجُ[2]

يشبِّه الشاعر المصطفى صلى الله عليه وسلم وبما جاء به من نعم الهداية وخيراتها وأنه أُرْسِل رحمة للعالمين بالغمام وهو المطر، إذا نزل على النبت أحياه وأعاد إليه الحركة والنشاط بعد الذبول واليبس.

فالمفعول به المقدَّم على الفاعل فى البيت هو " النَّبْتَ " الذى بمثابة العباد وسائر المخلوقات، والحكمة

---

(١) الثاء: المدح. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص ٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ١١ .

فى تقديمه على الفاعل عظيم شأنه وأهميته عليه، ذلك لأن العباد وسائر المخلوقات علةُ إرسال الله الرسل- عليهم الصلاة والسلام.

وردت ظاهرة تقديم المفعول به على الفاعل فى عدة مواضع فى الديوان، كقوله:

نِدًا وَيَدًا يُشْفِى الْقُلُوبَ رِوَاؤُهُ وَيَكْفِى الرَّدَى والزَّيْغَ والْجَهْلَ وَالْتَوَى [1]

حِمًى مَلْجَأً تُؤْوِى الْغَرِيبَ فِنَاؤُهُ وَظِـلٌّ ظَلِيـلٌ لِـلْأَرَامِـلِ وَالْقُـوَى[2]

أَنَـارَ قُلُوبَ الْعَارِفِيـنَ ضِيَـاؤُهُ وَأَبْعَدَ عَنْ رَيْبٍ وَأَحْسَبَ عَنْ طَـوَى[3]

وقوله:

فَتَهَيَّجَتْ مِنْكَ الْبَلَابِلَ وَالْأَسَى نَـارُ الْغَـرَامِ وَبُعْـدِ ذَاكَ خَلِيـلاً[4]

يُرى تقديم المفعول به " القلوبَ " على فاعله " رِوَاؤُه " فى آخر صدر البيت الأول، و " الغريبَ " الذى هو مفعول به تقدَّم على فاعله " فِنَاؤُه "، فى آخر الشطر الأول للبيت الثانى، كما قُدِّم المفعول به " البلابلَ والأسَى " على فاعلهما " ضِيَاؤُه " آخر الجزء الأول من البيت الثالث.

والملحوظ أن هذه الأبيات الثلاث اشتركتْ فى سمة واحدة فى تقديم المفعول وتأخير الفاعل حيث وردتْ ألفاظ المفعول والفاعل فى المقاطع الأخيرة من صدور الأبيات، واشركتْ-أيضا- فى نغمات الأصوات فى فاعلها وشكل حرفه الأخيرة " رِوَاؤُ "، " فِنَاؤُ"، و" ضِيَاؤُ ". كما اتحدتْ فى عدد حروف الفاعل وترتيبها.

وفى البيت الرابع فالمفعول المقدَّم على الفاعل وارد آخِرَ صدر البيت، وفاعله المؤخَّر وارد فى أوّل عجز البيت، ويلاحظ أن سمات التقديم والتأخير فى هذا البيت تختلف تماما عن السمات المشتركة للأبيات الثلاثة المتقدمة فى جميع الأحوال.

---

(١) اَلتَّوَى: الهلاك. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص59.

(٢) والقوى: أى، هو صلى الله عليه وسلم قُوى للضعيف.

(٣) أحسب عن طوى: أعطى وأكفى العطية عن الجوع، والطوى: الجوع. المرجع السابق، ص ٥٩ .

(٤) البلابل: الهم أو الهموم وسدالصدر. الأسى: الحزن. المرجع السابق، ص٦١ .

2 – تقديم المفعو ل به والجار والمجرور والظرف والمضاف إليه على الفاعل:

وردتْ هذه الظاهرة فى موضع واحد فقط فى الديوان، وهو قوله:

يَلُوذُ إِلَيْكَ يَوْمَ الْحَشْرِ خَوْفًا جَمِيعُ الْخَلْقِ لَيْسَ **لَهُمْ غِلَاطُ**[١]

تقديم الجارى والمجرور على الفاعل "يلوذ إليك " فى البيت يدل على التخصيص والحصر، بمعنى لا ملاذ لجميع الخلق إلا إليك– يا رسول الله. أما تقديم الظرف والمضاف إليه " يومَ الْحَشْرِ... " فللتركيز على تحديد الفترة الزمنية وهو يوم الفزع الأكبر؛ يوم القيامة. وتقديم المفعول لأجله على الفاعل " خوفا " جاء تأكيدا وإثباتا لعلَّة الفعل السابق " يَلُوذُ "، فلا يمكن أن يُطلَب الملاذ والملجأ إلا فى حالة حَرِجة من الذُّعْر والرَّوْع.

3 – تقديم الجار والمجرور على الفعل:

وردت هذه الظاهرة فى العديد من المواضع أغلبها تدل على التخصيص والحصر، أى أكثر المواضع التى قُدِّمَتْ فيها الجار والمجرور فى ديوان التالكى هذا، وردَتْ فى أسلوب القصر والتخصيص، من ذلك قوله:

إِلَيْكَ رسولَ الله أَلْتَمِسُ النَّدَى وَحُبُّكَ كَسْبِى وَهْوَ بَيْتِى الْمُطَنَّبِ[٢]

أى إليك – فقط– يا رسول الله ألتمس الخير والعون لا إلى غيرك.

و من ذلك قوله:

إليكَ انْتَهَتْ آمالُنَا وَنَجَاحُنَا وبَحْرُكَ لِلْوُرَّادِ أَهْنَئُ مَرْغَبِ[٣]

ويقول من قصيدة أخرى:

إِلَى اللهِ أَشْكُو الْبُعْدَ وَالْوَحْشَةَ الَّتِى أُكَابِدُهَا هَلْ ذَا الْمُرَادُ الْمُبَلِّغُ[٤]

فتقديم الجار والمجرور "إلى الله " فى هذا البيت يفيد قصر بَثِّ الشكوى على الله، واختصاص الله وحده بالشكوى دون أحد سواه.

---

(١) ليس لهم غلاط: ليس لهم أخطاء، والغلاط جمع غلَط، وهو الخطأ. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص27.

(٢) الطِّنب: حبل الخباء، والمطنب: المحكم القويّ. المرجع السابق، ص ٦ .

(٣) المرجع السابق، والصفحة.

(٤) أكابدها: أعانى بها وأتحمَّل مشقاتها. المرجع السابق، ص ٤٥.

وقول الشاعر:

يَا رَبِّ بِالْمُخْتَارِ نَفِّسْ كُرْبَتِى حتَّى أُرَى بَيْنَ الْورَى دِلْشَادِ[١]

يَا رَبِّ بِالْمُخْتَارِ سَهِّلْ مَأْرَبِى وَأَنِلْ سُؤَالِى طَهِّرَنَّ لِبَـــاسِ[٢]

قوله: " يا رب بالمختار...." فى صدر البيت الأول والثانى معناه: بجاهه ويمنه فقط دون جاه غيره من سائر المخلوقات، فالجار والمجرور للقصر والتخصيص، كقوله أيضا:

بِجَاهِ النَّبِى الْهَاشِمِىِّ مُـحَمَّدٍ بِهِ يُدْرِكُ الْإِنْسَانُ غَايَةَ مَا نَوَى[٣]

ويتقدم الجار والمجرور تارة لبيان مصدر الحدث كقوله:

وَفِى لَيْلٍ يَقُومُ بِطِيبِ أُنْسٍ وَفِى يَوْمٍ يَصُومُ كَفَاكَ ذَانِ[٤]

وكان صلى الله عليه وسلم يُحْيِ لياليه بالقرآن الكريم متهجِّدا، وأيّامَه صائما.

وقد يتقدم الجار والمجرور على الفاعل للإشارة على التحديد المكانى، مثل قوله:

عَلَى جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ مَادِحُ أَحْمَـدٍ وَإِنْ كَانَ بَيْتًا إِنْ لَزِمْتَ عَلَى الدَّلْكِ[٥]

والحرف الجارى "على" يدل أيضا على سموِّ منزلة أهل جنة الفردوس وتفاوت طبقاتها، فهم مستعلون فيها كما أنهم مستولون عليها.

ومما يدل على التحديد المكانى فى تقديم الجار والمجرور على الفاعل قوله:

إِلَى أَحْمَدِ الْمُخْتَارِ أَنْضِى مَطِيَّتِى تَسِيرُ رُوْيدًا عَلَّ تَبْلُغُ مَا تَشَا[٦]

فتقديم الجاري والمجرور على الفاعل هنا لا يدل على الحصر والتخصيص، وإنما ورد أولا للإشارة إلى التحديد المكانى والتركيز عليه، لأن الشاعر يسوق حديثه حين قصد للحج والعمرة. كقوله فى قصيدة:

---

(١) دلشاد: كلمة فارسية الأصل، معناها القلب الفرح المسرور. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص١٩.

(٢) لباسى: قلبى، لأنه كناية. المرجع السابق، ص ٥٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٠

(٤) المرجع السابق، ص٣٨.

(٥) الدلك: كناية عن التوبة. المرجع السابق، ص ٣٠ .

(٦) المرجع السابق، ص٥٥ .

تُشَدُّ الرِّحَالُ إِلَى أَحْمَدٍ وَمَـاءُ الْعُيُـونِ بِهِ يُنْضَخُ[1]

يَؤُمُّونَ خَيْرَ الْوَرَى أَحْمَدَا بِطِيبِ الْكَلَامِ لَهُمْ مَرْتَخُ[2]

قوله: "إلى أحمد " أى إلى مكان قبره- صلى الله عليه وسلم.

4 – تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

وتقديم الظرف والمضاف إليه فى هذه الظاهرة لأحد الغرضين، إما التركيز على الحالة المكانية أو على الحالة الزمانية. 22123لا

ويوضح الحالة الأولى قولُه:

وَهَلْ أَرِدَنْ يَوْمًا مِيَـاهَ مَدِينَـةٍ يُـحَثْحِـثُنِى رَوْدُ الْمَنَـاهِلِ وَالْـوَمْضِ[3]

هُنَاكَ أُلَاقِى الْبِشْرَ وَالْفَوْزَ لِلَّذِى أُؤَمِّلُهُ لَا خَوْفَ مِنْ بَعْدُ فِى الدَّحْضِ[4]

وتقديم الظرف فى صدر البيت الثانى عند قوله: " هناك ألاقِى البشر..." يشير على التحديد المكانى والتركيز عليه. ومن ذلك قوله:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِى هَلْ أُرَافِقُ رُفْقَـةً إِلَيْهَا فَيُدْنِينَا نِيَاقُ النَّوَاهِـزُ[5]

هُنَاكَ نُلَاقِ الْبِشْرَ غَايَـةَ سُـؤْلِنَـا وَإِلَّا فَشُرْبِى ذَا الْمَرَارَةَ حَامِزُ[6]

يتشوف الشاعر ويشتاق إلى زيارة قبر المصطفى – صلى الله عليه وسلم- بالمدينة المنورة فيحصل بذلك على غاية السرور والفرح، وإذا لم يتمكن الذهاب والوصول إلى المدينة المنورة، فلا تطيب له الحياة بالحالة هذه.

وقوله: " هناك نلاقى البشر غاية سؤلنا..." فى صدر البيت الثانى، إشارة على التحديد المكانى والتركيز عليه لقيمته وأهميته.

---

(١) ينضخ: يُصبُّ ويُرشُّ من ماء أو دمع. **المعجم الوسيط**، مادة: نضح.

(٢) مرتخ: مقام، اِرتخَ يَرْتَخُ: أقام بالمكان. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص١٥.

(٣) يحثحثنى: يحرِّكنى ويعجلنى. رود المناهل: ورود المياه للشرب، كناية عن زيارة قبر الحبيب المصطفى. الومض: السرعة، من وَمَضَ البرق. المرجع السابق،ص 43

(٤) الدحض: الازلاق أو الزلق. المرجع السابق والصفحة، ص 43.

(٥) النياق النواهز: النياق جمع ناقة، والنواهز:المندفعات فى السير. المرجع السابق، نفس الصفحة.
(٦) المرجع السابق والصفحة.

ويقول الشاعر أيضا:

فَهُنَاكَ أَسْعَدُ بِالزِّيَارَةِ خَيْرِ مَنْ لَبَّى وَطَافَ وَرَحَّبَ الْأَضْيَافِ[١]

قوله: " فهناك أسعد بزيارة خير مَن لبَّى ..." إيحاءات على التحديد المكانى والتركيز عليه أيضا، فإن زيارة قبر النبى- صلى الله عليه وسلم- غير ممكنة إلا بعد الذهاب إلى المدينة المنورة والوصول إلى مكانه ومِن ثَمَّ تحصل للشاعر سعادة الدارين والفوز بخيراتهما.

أما الحالة الثانية وهى تحديد الفترة الزمنية والتركيز عليها،فيوضحها قوله:

وَدَّعْتَ مَكَّةَ لَا قِلًى بَلْ رِفْعَةً وَقَدِمْتَ طَيْبَةَ نِلْتَ مِنْهُ مَلَاذَا[٢]

يَوْمَ الْقُدُومِ بِطَيْبَةٍ فَرِحَتْ بِهِ أَهْلُ الْحُلُومِ وَحَبَّذُوا اسْتِحْبَاذَا[٣]

يقول الشاعر تركتَ – يا رسول الله صلى الله عليه وسلم – مكةَ المكرمةَ مهاجرًا إلى المدينة المنورة لا عن غير طيب النفس بل كانت الهجرة منها إلى المدينة تشريفا لك ولدِينِكَ وأصحابِكَ، فنِلْتم بذلك ملاذا وملجئًا.

وفرح بقدومك ذَوُوا العقول من أهل المدينة المنورة، وقالو: حبذا جبذا، طلع البدر علينا من ثنية الوداع وجب الشكر علينا ما دعا لله داع.

يلاحظ فى البيت الثانى تقديم الظرف والمضاف إليه على الفعل والفاعل فى قوله: " يوم القدوم بطيبة فرحتْ به أهلُ الحلوم... "، إشارة إلى التحديد الزمنى والتركيز عليه، فإن مجيء هذا اليوم وحضوره مناط سرورهم ومصدر فرحهم.

---

(١) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٤٨.

(٢) طيبة: المدينة المنورة. المرجع السابق، ص 21.

(٣) حبذوا استحباذا: قالوا حبذا حبذا، وهى كلمة مدح لإظهار غاية السرور والفرح. المرجع السابق، ص ٢١.

5– تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت:

يقول الشاعر:

فَخُذْبِى إِلَيْكَ وَكُنْ لِى حِمًى فَقَدْ أَفْسَدَ الْجِسْمَ لِى أَوْسَخُ[1]

أَمِينُ اللهِ يُهْدِى كُلَّ وَقْتٍ وَتَشْفِى كُلَّ وَقْتٍ رَاحَتَاهُ[2]

يأتى تأخير الفاعل به ليقع مقطعا للبيت بغرض المخافظة على قافية القصيدة غالبا، وذلك فى مثل قوله من عجز البيت الأول "فقد أفسد الجسمَ لى أَوْسخُ " تأخير الفاعل " أَوْسَخُ " عن فعله ومفعوله ووقوعه مقطعا للبيت للحفاظ على قافية القصيدة، ويعنى ذلك التركيز على معانى العناصر التى تقدمَتْه مِن قوله : " فخذبى إليك، وكن لِى حِمًى...".

وقوله: أيضا "وتشفِي كلَّ وقت راحتَاه " فى عجُز البيت الثاني ، يُرى أنه أخَّر الفاعل على المفعول به وهو " راحتاه " أى كفَّاه، وعلامة رفعه الألف لأنه مثنى. ويلاحظ أن الفاعل وقع مقطعا للبيت حِفاظا على قافية القصيدة.

6- تأخير الضمير وانفصاله عن الاسم المذكور قبله:

يجعل هذا التأخير المتلقِّىَ أنْ يستغرق فى الأبيات والتراكيب والأسماء الواردة بحثا عن ما يعود إليه هذا الضمير من الأسماء المذكورة قبله، ويعنى ذلك أيضا إحضار ذهن المتلقِّى وإيقاظها بعد الركود والمَلَلِ.

---

(1) أوسخ وأوساخ: جمع وسخ وهو القذر والنجس كناية عن الذنوب. ديوان التالكى،**تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**،المرجع السابق، ص١٦

(٢) راحتاه: كفَّاه. المرجع السابق، ص ٥٦ .

يقول الشاعر فى ذلك:

بِنَارِ الْغَرَامِ وَفَيْضِ الدُّمُوعِ وَطَمْعِ الْوِصَالِ لَهُمْ طَرْثُخُ[1]

يَؤُمُّونَ خَيْرَ الْوَرَى أَحْمَدَا بِطِيبِ الْكَلَامِ لَهُمْ مَرْتَخُ[2]

وُفُـودٌ إِلَى أَحْمَـدٍ قَـــادِمٌ فَلَيْسَتْ لَهُمْ بَعْدَهُ مَذْيَخُ[3]

يسوق الشاعر حديثه فى القصيدة عن ضيوف الرحمن وزوَّار رسول الرحمن وعُشَّاقه المولَعُون بالوصال إليه. فالضمير فى قوله: " بَعْدَهُ " فى عجُز البيت الثالث لا يعود إلَّا إلى " الوِصال" الذى ذكره فى وسط عجُز البيت الأول لأنه هو المحور الرئيسى والهدف الأكبر للزيارة ،مع احتمال إعادته إلى الأسماء المذكورة مثل: أحمد، بطيب الكلام، مرتخ ، وفود، وقادم ذهولا ونسيانا وخطئا.

ويقول فى قصيدة أخرى:

وَدَّعْتَ مَكَّةَ لَا قِلًى بَلْ رِفْعَةً وَقَدِمْتَ طَيْبَةَ نِلْتَ مِنْهُ مَلَاذَا(٤)

فالهاء فى قوله: " منه " ضمير قد يتوهم المتلقِّي إعادتَه إلى الأسماء المذكورة قبله، والحقيقة أنه يعود إلى " القدوم " الذى ورد فى صيغة الماضي مع ضمير الرفع البارز المتمثل فى " قَدِمْتَ " مع احتمال إعادته إلى "طَيْبة " (المدينة المنورة) لأنه أقرب إليه، أو إلى " الرفعة " لورودها بعد أداة استدراك، أو إلى " مكة " لشرف البقعة المباركة، وهْمًا وسوءَ الفهم.

---

(١) طَرْثُخُ: خفة النزق. ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص15.

(٢) مَرْتَخ: مقام، من اِرْتَخ يرتخ: أقام بالمكان يقيم به. المرجع السابق والصفحة.
(٣) مَذْيخُ: مَطافٌ، أى ليس لهم بعد الوصول مكان يطوفون به. المرجع السابق والصفحة.
(٤) طيْبة: المدينة المنورة. والضمير فى "منه" عائد إلى القدوم. المرجع السابق، ص ٢١.

7- الإضمار بدون الذكر:

ورد فى الديوان الإضمار أو الضمير الدال على التأنيث فى الفعل الماضى دون أن يذكر الشاعر قبله أو بعده اسما يعود إليه ذلك الضمير، وذلك لإشهار صاحب الضمير ومعرفته مما لا يدع المجال والتردد فى غيره.

يقول الشاعر:

وَإِنَّكَ إِنْ قَرَأْتَ إِلَى عَظِيمٍ تَرَى سِرًّا يُشَيِّدُهَا اَجْتِبَاءُ
لَقَدْ فَاقَ الْأَنَامَ عُلًا وَصِيتَا لَهُ فِى كُلِّ مَرْتَبَةٍ سَنَــاءُ
وَقَالَتْ خُلُقُهُ الْقُرْآنُ دَأْبًا لِسَائِلِهَا وَأَدَّبَــنِى اِكْتِفَاءُ(١)

يتحدث الشاعر فى الأبيات الثلاثة السابقة عن عِظم شأن ممدوحه المصطفى- صلى الله عليه وسلم- وعُلوِّ منزلته عند ذى العرش العظيم فى كتابه الكريم مشيرا إلى خُلُقِه العظيم، وتزداد هذه المرتبة والرفعة حتى تقوم الآزفة.

يلاحظ انحراف الشاعر لُغَويا فى صدر البيت الأخير عند قوله: "وقالتْ خُلُقُه القرآن... ". فعلامة التأنيث فى الفعل "قالتْ" وفاعله المستتر " هى " ليس لهما اسم ظاهر يعودان إليه، الأمر الذى يمكن أن يُعَدَّ من الانحرافات التركيبية التى لا تتمشَّى مع القاعد المضبوطة المتعارَف عليها نحويًّا. ومِن أمثلته قول لبيد بن ربيعة الذى عدَّه ابن قتيبة أوَّلَ من أضمر الاسم ولم يجر قبله ذكر اسم ظاهر:

حَــتَّى إِذَا أَلْــقَــتْ فِى كَــافِرٍ وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا)
أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دُونَهَا جُرَّامُهَــا(٣)

يقول الشاعر فى البيتين السابقين: أنه ما زال يراقب الأعداء فى المرقب ومواضع المخافة، حتى إذا غربت الشمس وأظلم الليل،نزل من المرقب وأتى مكانا سهلا، أى مرتفعا.

(١) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص٣.

(٢) الكَفْرُ: الليل، سُمِّيَ به لكفره الأشياء: أى لستره، والكَفْرُ: الستر. والإجنان: الستر أيضا. الثَّغَر: موضع المخافة، وعورته: أشد مخافة.

(٣) الزوزنى، الحسين بن أحمد بن الحسين، **شرح المعلقات السبع**، المصدر السابق، ص١٦٢. والإمام ابن قتيبة، عبد الله بن مُسْلِم، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ج١، (١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م)، ص٢٧٧.

وانتصبت فرسه مرتفعة عنقها، وكأنه فى الطول والانتصاب جذع نخلة طويلة يضيق صدور الذين يريدون قطع حملها من البسر لعجزهم وضعفهم عن ارتقائها.(١)

قوله: " حَتَّى إِذَا أَلْقَلَتْ فى كَافِرٍ... " قال الأصمعى: أى: " تهيأتْ لِلمَغيب "(٢)

يلاحظ مما سبق أن الشاعر لم يذكر اسم الشمس قبل الإضمار من قوله: " أَلْقَتْ " بتأنيث الفعل الماضى ومجىء فاعله ضميرا مستترا تقديره: "هى"، "يعنى الشمس، أضمرها ولم يجر لها ذكر"(٣)

---

(١) الزوزنى، الحسين بن أحمد بن الحسين، **شرح المعلقات السبع**، المرجع السابق، ص١٦٢.

(٢) الإمام، ابن قتيبة، عبد الله بن مُسْلِم، **الشعر والشعراء**، المصدر السابق، ص٢٧٧.
(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

المبحث الثالث: الانحراف الدلالي

الدلالى: مأخوذ من دلَّ يدُلُّ، دِلالة. و الدال والمدلول، والدلالة وعلم الدلالات. (1) والدال والمدلول والدلالة، وكذلك العلامة من المفاهيم الأساسية التى قامت عليها نظريات اللسانيات العامة، ومرجع كل هذه المصطلحات فى اللسانيات الحديثة إلى دروس فَرْدِينَان دِى سُوسِير، ذلك لأن اللغة تعتبر مجموعة علامات، والعلامة هى ما يمكن إدراكة بالحس – رؤية أو سماعا أو لمسا – وبإدارك الحس لذلك الشئ يُدرك به شئ غيره، والعلامة اللسانية مقوَّم مركب من مظهر حسِّى فيزيائىّ تُدركه العينُ كتابةً ويدركه السماعُ ملفوظًا ويسمى "الدال"، ومظهر مجرد هو المتصور الذهني الذى يدلُّنا عليه ذلك الدالُ، والذى بحصوله نقول إننا فهمنا "الدال"، ويسمى هذا المظهر "المدلول". أما العملية التى يقترن فيها الدال بالمدلول فى أذهاننا فهى التى تسمى "الدلالة .(2)

وتجدر الإشارة هنا أن وجود " الدلالة"- أو بأبسط التعبير ما يمكن أن يسمى بحصول المعنى أو حدوث الفهم – مرتبط بعملية ثلاثية، هى سماع سلسة أصوات معيَّنة يحدد للسامع "الدال"(3) ثم إن ذلك الدال يحيلة على متصور قائم فى مخزونه الذهني وهذا المتصور هو "المدلول" (4) وهذا المدلول يحيله على ما هو صورته، أى على الشئ الموجود فعلا فى العالم الخارجىِّ المحسوس أو الخيالىِّ، وذلك الموجود فعلا هو ما يسمى بالمرجع أو "الدلالة. ولِنضرب على ذلك مثالا: فإذا سمعتُ صوت الفاء والكسرة الطويلة واللام "فيل" انتهيتُ على قرعٍ حِسّىٍّ – سمعىٍّ: الهاتفى وتسجلها الأشرطة المغناطيسية والأستوانات المنقوشة هو ما يمثل "الدال"، وبحصول السماع يرتسم فى الذهن متصور هو عبارة عن صورة ذلك الحيوان ذى الخرطوم الذى يكون قد سبق لي أن رأيتُه ولو مرة فى صورة أو فِلِمٍ أو حديقة حيوانات أو يكون قد سبق

(1) عبد السلام المسدّى، **الأسلوبية والأسلوب**، المرجع السابق، ص152.

(2) عبد السلام المسدّى، المصدر السابق، ص 103. (بتصرف)

(3) النوري، أحمد غالب، **أسلبية الانحراف فى النص القرآني**، المرجعالسابق، ص37.

(4) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، (1986م)، ص205

لي وصفُه، وذلك المتصور الذى يحصل فى الذهن هو "المدلول". وأما ذلك الحيوان بعينه جسمًا ذا حجم أو متشكّلا فى صورة فهو "المرجع"، وهو ضرورىٌّ فى كل مرة أسمع فيها كلمة "فيل" وأفهمها.

فإذا تبين لنا مفهوم الدلالة فى اللسانيات والأسلوبية فالباحث يودُّ فى هذا المقام أن ينتقل منه إلى الحديث فى الانحراف الدلالي الذى هو الانتقال من المعنى الأساسى أو المعجمِّى للفظة إلى المعنى السياقىِّ الذى تأخذه الكلمة حينما توضع فى سياق معيّن يحدد معنى الجملة بأكملها، حيث تنحرف الدوال عن مدلولاتها فتختفي- نتيجة لذلك- الدلالات المألوفةللألفاظ لتحلَّ مكانها دلالات جديدة غير المألوفة يسعى إليها المتكلم(1). أو كما عرف جان كوهن الانحراف الدلالي هو "الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"(2)، وهذا الانتقال يحصل عند ما يتعادل المعنيان أو إذا كانا لا يختلفان من جهة العموم والخصوص، كما فى حالة الانتقال من المحل إلى الحال، أو من السبب إلى المسبِّب أو من العلامة الدالة إلى الشىء المدلول عليه... أو بالعكس"(3).

لذا، فإنه يبدو مما تقدم أن الانحراف الدلالي أسلوب من أساليب أداء المعاني عن طريق غير مباشر والتى لا تتحقق غالبا إلا عن المجاز والاستعارة والكناية وغيرها من العلوم البلاغية التى يتم فيها انحراف المعنى وتبدُّله بطريقة تدخل البلاغة فى علم الدلالة، فمن يبحث فى موضوعات علم الدلالة لا يمكنه أن يبتعد من هذه الألوان البلاغية من أجل أنها من العوامل المؤدية لِتبدُّلات المعنى وانحرافه، كما أن عليه أيضا – أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلاله، وكما قيل أنه: "لا غنى للبلاغة عن الدلالة، ولا

---

(1) النورى، أحمد غالب، **أسلوبية الانحراف فى النص القرآني**، المرجع السابق، ص37.

(2) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 205.

(3) فندريس جوزيف، **اللغة**، تعريب عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصَّاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (1950م)، د.ط، ص256. للمزيد ينظر المبحث الأول من هذا الفصل فى هذا البحث.

غنى للدلالة عن البلاغة، إذ إن القاسم المشترك بينهما هو التبدّل أو التعبير الدلالي" [1]، وهو تغيير يمكن أن يدرس فى معظم الألوان البلاغية، خاصة تلك الألوان التى تقوم على العدول عن الأداء المباشر، والانحراف بالدلالات الحقيقية إلى دلالات مجازية بقصد الإبانة والتوضيح وتثبيت المعنى فى ذهن السامع. هذا وبكل اختصار فالباحث فى الأسلوبية الدلالية، يهدف إلى محاولة دراسة أنماط الانحرافات الدلالية من تشخيص، وإيحاء وتجسيد المتمثلة فى المجاز والاستعارة والكناية فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر بن محمد التالكي.

(1) عبد الواحد، حسن، **العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي**، مكتبة الاشعاع الفنية، الاسكندرية، ط1، (1999م)، ص 20 – 16.

الانحراف المجازي والاستعاري

أولا: الانحراف المجازي:

المجاز مأخوذ من جاز الطريق أو الموضع جوازا ومجازا إذا سار فيه أو سكله. وأجاز الطريق أو المكان بمعنى تعدَّاه وقطعة إلى غيره[1]. لذا يدور مفهوم "المجاز" فى اللغة العربية حول معاني الانتقال والعبور من مكان إلى مكان آخر.

فلفظة "المجاز" تحمل فى أساس دلالتها اللغوي فكرة المسلك الرابط بين نقطتين بما يمكن معه الانتقال والعبور من إحداهما إلى الأخرى.

أما المجاز فى اصطلاح البلاغيين هو "استخدام الكلمة فى معنى غير المعنى الذى وُضعتْ له فى أصل اللغة، أى أن المجاز اللغوي هو "استعمال اللفظ فى غير ما وضع له أصلا، لعلاقة بين المعنى المجازي والمعنى المجازي له مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[2]. فإذا كانت الحقيقة أصلا فى استعمال اللغوى فإن المجاز يُعدّ انحرافا وخروجا عن هذا الأصل، وانتقالا فى دلالة الكلمة المعيّنة مِن مساحة دلالية إلى مساحة أخرى لعلاقة بين الدلالتين، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلى، "فالدلالة الأولى لا تَعدو أن تكون استعمالا إلى شائع مألوف للفظ من الألفاظ، وفى المقابل فإن الدلالة الثانية تمثل انزياحا (انحراف) عن ذلك المألوف الشائع، وهذا الانتقال من الدلالة الأولى الحقيقية إلى الدلالة الثانية المجازية هو ما يسمى بـ " الانزياح (الانحراف) الدلالي".[3]

وهذا يعنى أن الألفاظ لا تتقيّد بدلاتها الأصلية أو الحقيقية وإنما تنتقل إلى دلالات أخرى جديدة يسعى المنشئ إلى إيصالها إلى المتلقِّي.

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد الثاني، (2009م)، ص490، مادة "جوز".

(2) القزويني الخطيب، **الإيضاح فى علوم البلاغة**، شرح وتحقيق: محمد عبد المنعيم الخفاجي، دار الجيل بيروت، ط 3، (1993م)، ج5، ص 12.

(3) النورى، أحمد غالب، **أسلوبية الإنزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص43.

ثانيا: الانحراف الاستعاري:

يدور مفهوم الاستعارة لغة على ما تداوله الناس بينهم. وفى اللسان لابن منظور؛ الاستعارة مأخوذة من العارية، والعارية والإعارة ما تداوله الناس بينهم، واستعاره الشئَ واستعاره منه: طلب منه أن يعِيره إيّاه، واعتبرُوا الشئَ وتعوّروه وتعاوروه: تداولوه فيما بينهم [1]، والاستعارة لغة فى نظر الدكتور مطلوب أحمد هو: " نقل الشيءِ من شخص إلى آخر حتى تُصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه"[2]

والاستعارة اصطلاحا هو: " تسمية باسم غيره إذا قام مقامه "[3]، وعرّف الروماني الاستعارة بأنها " تعليق العبارة على غير ما وُضعتْ له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة "[4] والاستعارة فى نظر القاضى الجرجاني هو: "ما اكتُفِى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونُقلت العبارة فجعلتْ فى مكان غيرها".[5]

أما أبو هلال العسكرى يعرِّف الاستعارة بأنها: " نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة لغرض".[6] والملاحظ من هذه التعريفات جميعها لم يتجاوز مفهوم الاستعارة فكرة نقل الكلمة أو اللفظة من استعمالها اللغوي إلى استعمال آخر – وبتعبير أدقّ – نقل اللفظة من معناها الحقيقي إلى معنى مجازيّ.

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد التاسع، ص544، مادة: "عور".

(2) مطلوب أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط) 1983م، ج1، ص136.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المرجع السابق، ص 753.

(4) الرمانى، أبو الحسن على بن عيسى، **النكت فى إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل فى إعجز القرآن، تحقيق خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف مصر، ط1، (1968م)، ص85.

(5) الجرجانى، علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنى وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص41.

(6) العسكرى، أبو هلال، **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، (1984م)، ص 295.

ولعل تعريف عبد القاهر الجرجاني للإستعارة، وتعريف أبى يعقوب محمد بن علي السكاكي لها أكثر دقة وأقرب إلى تعريف المحْدَثِين لها منه إلى التعريفات السابقة، فمثلا يقول عبد القاهر الجرجانى: " الاستعارة أن تريد تشبيه الشئ بالشئ وتظهره وتجىء إلى اسم المشبه به فتعِيره المشبه وتجريه عليه".[1]

ويعرّف السكاكي الاستعارة قائلا: "هى أن تذكر أحد طرَفَىّ التشبيه (المشبه أو المشبه به) وتريد به الطرف الآخر، مُدَّعِيا دخول المشبه فى جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتكَ للمشبه ما يخص المشبه به".[2]

ويتبين أن مردّ هذه التعريفات يكاد يكون متّفقا لأن مفهوم الاستعارة فيها يَرمز إلى استبدال شئ بشئ، أو استبدال لفظ بلفظ آخر لعلاقة معيّنة هى على- الدوام- المشابهة، وهى أيضا تمثل الأساس الذى انبثقت منه نظرية الاستعارة الحديثة المعروفة بـ "النظرية الاستبدالية"[3] التى ترى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها شأن التشبيه، إلا أنها تتمايز عنه من أجل اعتمادها على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، معنى ذلك أن المعنى لا يقدّم فيها بطريقة مباشرة، وإنما يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، "فإذا كنا نواجه فى التشبيه طرفين يجتمعان معا، فإننا فى الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحُلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التى يقوم عليها التشبيه.[4]

وتذهب النظرية الاستبدالية إلى أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة دون النظر إلى السياق الوارد فيه، ويكون لهذه الكلمة معنيان الأول منهما معنى حقيقِىّ، والثانى معنى مجازِىّ، وتحصل الاستعارة باستبدال المعنى المجازىّ بالمعنى الحقيقىّ، وهذا الاستبدال- فى الحقيقة — هو جوهر ما فى الاستعارة من

---

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 67.

(2) السكاكي، أبو يعقوب محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة درا الرسالة، بغداد، ط1، (1981م)، ص 599.

(3) النورى، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني** المرجع السابق، ص 62.

(4) أبو العدوس يوسف، **الاستعارة فى النقد الأدبى الحديث** الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، (1997م)، ص7.

الانحراف، وهو- أيضا- نفس ما تنبَّه إليه بعض من النقاد الغربيين وعلى رأسهم "جان كوهن" الذى أطلق على الانحراف المتعلق بالاستعارة "الانزياح (الانحراف) الاستبدالى"[4]، ومثَّل له ببيت فاليري (Vellery) :

هَذَا السَّطْحُ الْهَادِى الَّذِى تَمْشِى عَلَيْهِ الْحَمَائِمُ... [2]

"فالسطح" فى سياق القصيدة يعنى " البحر"، أما "الحمائم" فتعني "السفن"، ولو أن كلمة "السطح" فى البيت ورد بلفظ " البحر"، ولفظ "الحمائم" فى البيت جاء بكلمة " السفن" لما كانت فيه أىُّ شاعرية؛ أىْ لما كانت فى البيت اللغة الشعرية المخالفة للغة العادية، ويمثل هذا الاستبدال عند جان كوهن "خرقا لِقانون اللغة، أى " انحرافا لغويا" يمكن أن نسميه كما تسميه البلاغة "صورة بلاغية".[1]

هذا، ويكتفي الباحث بهذا التمهيد عن مفهوم الاستعارة عند القدماء وعند المحْدَثِين، وسيحاول – هنا – أن يمعن نظره فى مجازات واستعارات واردة فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" ليبرز دورها الدلالي والجمالي فى تعبير التالكي الشاعر، وليشير إلى الأثر النفسي المنبعث من تلك الاستعارات من خلال الكشف عن المفارقة بين دلالة البنية السطحية الظاهرة، ودلالات البنية العميقة الباطنة، وبعبارة أخرى بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للاستعارة والمجاز فى الديوان، وهو فى كل ذلك لا يسعى إلى التقسيمات المتنوعة للاستعارة والمجاز لأن ذلك ليس من هدف بحثه وإنما يريد أن يسلّط ضوءًا على نماذج مختارة من هذه الاستعارات والمجازات لِيتيسّر له من خلالها إظهار انحراف التعبير الشعري عن دلالات الألفاظ المألوفة التى تسمح للمتلقّي باختراقها سريعا إلى ناتجها الدلالي السطحي، إلى تلك الدلالات العميقة أو الكثيفة والتى لا يمكن اختراقها والوصول إلى ناتجها الدلالي العميق إلا بعد طول تدبّر وتأمّل فى السّياق الشعري الذى جاءتْ فيه هذه الألفاظ أو التعبيرات.

---

(3) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، المرجع السابق، ص 205.

(4) النورى، أحمد غالب، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآنى**، المرجع السابق، ص 63.

(1) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، المرجع السابق، ص 42.

المدخل لدراسة الانحرافات المجازية والاستعارية فى ديوان التالكي:

يعتقد كل مسلم أن فى الرسول محمد- صلى الله عليه وسلم – المثَل الأعلى للإنسان الكامل منذ بعثته، سواء فى رسالته الربانية التى كانت مناط سعادة الدارين للإنسان، أو فى شمائلة- صلى الله عليه وسلم – العاطرة؛ كالتواضع والحِلم والوفاء، والكرم والشجاعة والعفو عند المقدرة، والبرّ والإحسان والرحمة والشفقة، والإيثار والصبر فى البأساء والضراء، والأمر بامعروف والنهى عن المنكر، والتوجه بكل الأعمال والأقوال إلى الخير للفرد والجماعة طلبا لرضى الخالق – سبحانه وتعالى – ومحبته مع تقواه وعبادته بالخشوع والتبتُّل إليه والإخلاص له حتى يصبح الإنسان موصولا بخالقه.

وكان من نتيجة هذا الإعتقاد أن يقتدىَ المسلمون برسلهم الذين أرسلوا إليهم عبر العصور المتعاقبة، وأن يجدوا فى هذا التعلق فرحتهم وسعادتهم، إذ أن محمد – صلى الله عليه وسلم- صاحب هذا الدين الحنيف الذى بُعث به، وهو صورته المثْلَى ومُثلُه الرائع الذى لا يلحقه أى مُثل إلا أن يتمسَّك بنوره الإنسان ويقتبس من ضيائه.

لذا، نظم الشعراء مالا يحصى من القصائد فى بيان قيمة هذا الدين وذكر شمائل من أُرسل به، وأطالوا فى بيان سيرته العطرة، فدوَّى المديح النبوي فى كل مكان، ووصل صيتُه فى كل عصر ويتكاثر فى كل بيئة، وخاصة بيئة المتصوفة الذين جعلوا محبة الرسول- صلى الله عليه وسلم- جزءا لا يتجزء من محبة الله، بل إن محبتهما واحدة، وحقيقها واحدة، فلا فرق بين الحقيقة المحمدية والحقيقة الإلهية، إذ هما جميعا روح كل كائن وحياة كل موجود فى نظرهم.

ويعتقدون أن محبة النبي تُمحى الخطايا والذنوب، وتُجلب بها الخيرات، وتُتقى بها الشرور فى العاجل أو الآجل.

ولكن الغالبية العظمى من المسلمين يعتقدون بأن هذه الخاصية الصوفية لا تخلو من غلوّ بعض الشئ، ويرون أن الحقيقة الإلهية حقيقة لا يشركه فيها أحد، والحقيقة المحمدية حقيقة بشرية وآدمية يشركه فيها

رسل الله وأنبيائه.

و تتجلى كل هذه الظواهر المذكورة أعلاه فى ديوان الشيخ عبد القادر التالكي: "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد".

الانحرافات المجازية والاستعارية فى الديوان:

يقول فى إحدى قصائده:

إِلَى عَلَمِ الْهُدَى هَادِى الْبَرَايَا تَقَلْقَلَتِ الْقُلُوبُ لَهَا انْبِعَاثُ

فَكَانَتْ حُبُّهُ فَرْضًا عَلَيْـــهَا تُبَتُّ بِكُلِّ مَبْغِضِهِ الثَّـــلَاثُ

ونَشَّقتِ النَّسِيمَ نَسِيمَ وَجْدٍ سَقَتْهَا رَاحَهَا وَلَـــهَا الْوِكَـــاثُ

فَطَارَتْ نَحْوَ مَحْبُوبٍ وَمَالَتْ كَغُصْنٍ حِينَ طَابَ لَهَا الْكَبَاثُ

فَمِنْ وَجْدٍ ومِنْ شَوْقٍ إِلَيْهِ تُحَثْحِثُ وَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِثَـــاثُ (1)

فالشاعر فى هذه الأبيات يفدى محبته بروحه إلى الروح الشريف ويصور حالات هذا الحب المضطرم فى فؤاده بالمحسوسات كالنسيم، والراح، والطير، وتارة بأغصان الشجرة، وانحدار المياه، ولهيب النار وأشعلتها وكلها ألفاظ استعارها الشاعر لتؤدى له وظيفة إبلاغ رسالته إلى المتلقي، فهى لذلك أكثر إيحاءً وأوسع نداءً وصدًى إلى ملكوت السماوات السبع من كلمات الحب الإنسانى الذى لم يجاوز حدود السماء الدنيا.

فهو يبدي مدى شغفه وتعلُّق قلبه بمحبة الرسول صلى الله عليه وسلم، واضطرابه فى القرار إلى المقصود عن كل ما ينتظر فى السير إليه أو يقضى على الصدود التى تحول دون ذلك قائلا: " تقلقلت" الذى هو " تحريكُ الشوق صاحبَه بإسقاط صبره، أو هو تحريك النفس إلى طلب الموعود، والسآمة عن ما سواه فى الوجود".(2) فمِن أجل هذا الحب أصبحتِ القلوب نشطة حيث شمَّت نسيم الوَجْد الذى هو "لهبٌ مُشتعِل يستفيق له القلب من شهود عارض"(3)، وليس يقصد بالوجد الذى هو "الغضب" أو "الحزن"

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص9.

(2) عبد الرزاق الكاشاني ، **معجم مصطلحات الصوفية**، تحقيق وتقديم وتعليق الدكتور عبد العال شاهين، دار العناد–القاهرة، ط 1، (1992م)، ص213.

(3) المرجع السابق، ص317.

لغة. فهل للوجد نسيم؟ لا، ولكن الشاعر أراد أن يجسم الصورة المعنوية ويشخصها حتى تتمثل للمتلقي فى صورة محسوسة، وأضفى عليها بلفظ ينبعث فيها الحياة بقوله: "سقتْها راحها" والراح هو الماء البارد، أى سقت النسيم القلوبَ ماءً باردا بعد ما أكلتْ ما طاب لها من الغذاء الذى يعجبها ويطيب لها أكله، والذى عبره الشاعر بـ " الوِكاث"، مما أعاد إليها القوة بعد التعب من مشقات السفر إلى زيارة قبر محبوبها– صلى الله عليه وسلم.

فطارت القلوب صوب محبوبها منطلقة إلى آفاق لا تستطيع أجنحة الطيور العادية الوصول إلى سماواتها إلا أجنحة أصحاب العشق المحمدية لنيل الوصال بالنبى الأعظم، ولشدة التلذذ والتنعُّم بنسيم الوجد الذى طار بها إلى معشوقها "مالت كغصن" حين أينعت ثمراته. فقد أصبحت القلوب بين الوصال إلى حبيبها والتشوف إليه فى حالة الوَجد الذى أشعله الحب المحمدى الذى لا يمكنها إطفاء جذوته، وبين حركة الشوق إلى النبى بالمحبة المنبعثة من مطالعة تجليات الصفات، والارتياح إلى لقائه، والتروح بنور جماله، قال أبو عثمان: " الشوق ثمرة المحبة. وقال ذو النون: " الشوق أعلى الدرجات وأعلى المقامات، فإذا بلغلها الإنسان استبطأ الموت شوقا إلى ربه ورجاءً للقائه والنظر إليه" [1]، تُخْتِحثُ القلوب وتسرع إلى محبوبها بِطَيْبة والحال أن الدموع تسيل وتنحدر بغاية السرعة اشتياقا إليه.

فقد صدق ابن حزم الأندلسى حين أورد علامات الحب فذكر منها: " الإسراع بالسير نحو المكان الذى يكون فيه (المحبوب) والتعمُّد للقعود بقربه، والدنُوّ منه واطّراح الأشغال الموجبة للزوال عنه والزهد فيها والرغبة عنها، والاستهانة بكل خطب جلل داع إلى مفارقته، والتباطؤ عند القيام عنه"[2]

يَطِيرُ قُلُوبُ الْعَاشِقِينَ بِذِكْـــرِهِ وَنَارُ غَـــرَامٍ دَائِـــمًا تَـتَأَجَّـجُّ

تَخَلَّصَ أَصْحَابُ الْحَقَائِقَ وَالْهَوَى وَأَنْـتَ عَلَى آثَـــارِهِمْ تَتَدَرَّجُ

(1) عبد الرزاق الكاشانى، **معجم مصطلحات الصوفية**، المرجع السابق، ص 311.

(2) على بن حزم الأندلسي، **طوق الحمامة فى الأُلْفَة والأَلَّاف** تحقيق وتعليق محمد إبرهيم سليم، مكتبة بن سينا، مصر الجديدة– القاهرة، (2010م)، ص25.

(3) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص 11 .

شَفِيعُ الْبَرَايَا خَيْرُهُ مَلَأَ الْـوَرَى لَهُ مِقْوَلٌ فِى طَاعَةٍ لَيْسَ يُرْتَج [1]

وترى الشاعر دائما فى ولَهٍ وهُيام بذكر حبيبه متشوّقا إلى لقائه فى كل مجلس ومتمنِّيا الوصال به.

ويقول فى ذلك:

يُلاحَظ استخدام الشاعر بعض الألفاظ فى غير مواضعها المألوفة كإسناد الطيران للقلوب وهو من خصائص الطيور ذوات الأجنة، والغرض من هذا تجسيم صورة المشهد وتقريرها فى ذهن المتلقى فصور القلوب فى شكل الطيور التى تحلق فى جو السماء منطلقة إلى أماكن غذائها وورودها المياه، وكذلك فى استخدامه تركيب: "ونار الغرام دائما تّتأجَّجُ" تعبيرا عن شدة عشقه بالمحبوب وتلهفه للوصال به، فجسمالصورة والحالة هذه بالنار المتوقدة التى تتأجج فى أعماق صدره وتلتهب، فقلبه بذلك فى أشد الحاجة إلى الماء الذى يطفئ له نار الغرام وحرارة ظمئه ويخفف عنه آلام العشق وحرارة الاشتياق إلى لقاء محبوبه ونيل الوصال به.

وانطلق الشاعر يقول:

وَيَا أَسَفِى إِنْ لَمْ يُنِلْ بِىَ وُصْلَةً زَمَانِى فَقَلْبِى دَائِمُ الْوَجْدِ مُتْعِبِ

وَقَيَّدنِى فَقْرٌ وَذَنْبٌ وَلَمْ أَجِـــدْ خَلَاصَا وَلَكِنْ جَاهَهُ لِىَ مَرْكَبِ

عَسَى جَاهُهُ يَومًا يُبَلِّغُ مَأْرَبِى عَسَى فَيْضُهُ يَومَا يُهَنِّئُ مَشْرَبِى

فَيُنْقِذُنِى فِى الْحَشْرِ عَمَّا جَنَيْتُهُ لِمَا هُوَ مِنْ فَضْلٍ عَمِيمٍ مُرَجَّبِ[2]

يتمثل انحراف أسلوب الشاعر فى استعماله تركيب " قيَّدنى فقرٌ وذنبٌ...." تعبيرا بذلك عن " اعتقاد نفسه بأن المِلك الحق يتصرف فيه كيف يشاء، وإقراره بكثرة أخطائه وتقصيره أعمال الطاعات حتى

وكأنه مكبول ومغلول فى السلائل بالأحبال التى قيَّدتْه ومنعتْه من التحرُّك، فلم يجد فى ذلك مخرجا ومَراحا إلا

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص11.

(2) المرجَّب: المعظم المهاب. المرجع السابق، ص 5.

يسلك طريق محمد – صلى الله عليه وسلم. فجسم الشاعر "جاه النبي" بصورة مركب يركبه ليسهِّل له البلوغ والوصول إلى شاطئ النجاة وبر السلام والسعادة، بقوله:

يسلك طريق محمد – صلى الله عليه وسلم. فجسم الشاعر "جاه النبى" بصورة مركب يركبه ليسهِّل له البلوغ والوصول إلى شاطئ النجاة وبر السلام والسعادة، بقوله:

وقيَّدَنِى فَقْرٌ وَذَنْبٌ وَلَمْ أَجِدْ خَلَاصًا وَلَكِنْ جَاهَهُ لِىَ مَرْكَبِ

قال إبراهيم الخواص: " الفقر رداءُ الشرف، ولباسُ المرسلين وجلباب الصالحين..." [1]، فالفقر الذى يقصده التالكي هنا هو:" الذهول عن الدنيا وتركها ذكرا وتصورا ووجودا وعدما وحسنا وقبحا". [2]

فالحب عند الشاعر التالكي زينته التى يبتهج بها، وهو دواؤه الذى يشفِى به إذا مرض أو تعب، والحب طعامُه وغذؤُه وشرابُه إذا جاع أو ظمِأ وعطش.

يقول فى ذلك:

بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى يَرْتَاحُ قَلْبِى أَثَاثِى حُبُّهُ فَكَفَى الْأَثَـــاثُ

وَلِلرُّعْيَانَ رَوْدُ الْغَيْثِ حَتْمًا إِذَا عَدِمُوا الْكَلَا عَنْهُمْ يُغَاثُ

وَغَيْثِى حُبُّ أَحْمَدَ وَهُوَ غَوْثِى مَتَى نَادَيْتُـــهُ حَالًا أُغـــاثُ[1]

يقول: كان لا بد من الرعاة من ورود أماكن الكلأ والعشب، وكلما جفَّت الأرض بنباتاتها يمطرون وانعشبت الأرض بالكلأ والمراعى الخصبة، فكانت ذلك حياة لبهائم الرعاة.

أما هو فغيثه ومراعيه محبة النبي – صلى الله عليه وسلم – فهى حياته ومعاشه، كلما احتاج إلى شئ من مأكل أو مشرب ذكر اسم حبيبه وناداه فى دعائه واستجاب دعوته فى الحال دون توان.

---

(1) عبد الرزاق الكاشانى، **معجم مصطلحات الصوفية**، المرجع السابق ص 279.

(2) المرجع السابق، والصفحة.

(1) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص10.

يلاحظ أن الشاعر استخدم ألفاظ فى الحب فى غير مواضعها لغرض فني وجمالي، ولتقرير المعنى فى ذهن المتلقى، من ذلك قوله فى البيت الأول:" أثاثى حبُّه فكفَى الأثاثُ". فهل الحب شئ محسوس حتى يعبِّره الشاعر بالأثاث؟ بل الحبُّ شئ معنوي غير محسوس، واستخدم " الأثاث" فى الحب انحراف عن المعهود فى استعمال اللغة، ولكن الشاعر أراد أن يجسم الصورة المعنوية حتى تصير وتصبح أمام الملقى وكأنها من المحسوسات، وليبين أنه فى أعماق العشق بالمحبوب وأنه منقطع عن زخارف الدنيا وملذاتها وكل ما يتعلق بمتعها إلى محبوبه، لأنه مصدر كل خير ومنبع كل رحمة وأداة كل ملاذة و ومأوى كل مُتعة، فقال:

"وغيثى حبُّ أحمد وهو غوْثى...".

وللشيخ التالكي اعتقاد وإيمان جازم بأن المرء يوم القيامة يُحشر ويُقرن مع من أحب فى الدنيا، لذا أنه موقن سيُحشر يوم القيامة مع حبيبه يوم الجمع، فعبّر عن ذلك بقوله:

لَنَا وَالْمَرْءُ جَامَـــعَ مَنْ أَحَبَّا فَـحُـبُّ نَبِـيِّـنَا فِينَـــا الْـوِرَاثُ

فَحُبُّكَ خَامَرَتْ عَيْنِى وَقَلْبِى وَجِسْمِى حَيْثُ لَازَمَهَا الْوِعَاثُ[1]

فَكُنْ لِى شَافِعًا وَشَفِيعَ أَهْلِى وَأَصْـحَـــابِى يَعُمُّـهُـــمُ الْغِيَـــاثُ[2]

يظهر الانحراف فى قوله: " فحبُّكَ خامرتْ عينِى وقلبِى وجسمِى....". وهل يخامر الحب العين والقلب والجسم؟ فلا بد أن يكون تركيب "خامرتْ" مستعار فى غير ما وضعتْ له فى أصل استعمال اللغة المألوفة، " فخامرت" معناها خالطتْ تغيّرتْ عيني وقلبي وجسمي عما كان عليها، وعمَّمتْها جميعا حتى

ولم يبق عضو من أعضائي إلا وقد تسرَّب إليه حبُّك وتغير عما كان عليه أصلا يا رسول الله! لذا، فكن لنا شفيعا!

---

(1) خامر: خالط وتغير عما كان عليه أصلا. الوعاث: التعب الشديد. إبراهيم أنيس، وغيره، **معجم الوسيط**، ج1-2، المرجع السابق، ص278، مادة "خمر".

(2) ديوان التالكى، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص10 – 11.

وكذلك قوله: " يعمُّهم الغياثُ" فى اليت الأخير و"الغياث" فى معناه اللغوى الحقيقي هو:"المطر". وبينما كان المطر أصل كل خير ورحمة، وأصل كل رزق وسعادة، استعِيرت لتؤدِّى رسالة الشاعر إلى المتلقّي. فـ" الغيث" هنا " الرحمة والخير، أو " السعادة والرزق".

فانحراف الشاعر عن استخدام " الرحمة" أو " الخير" أو " السعادة" إلى لفظ أكثر شمولا منها هو " الغياث" الذى اشتق من الغيث وهو المطر لِيعمَّ كل الفائدة وكل الخير.

ويَرى الشاعر أن محبة النبى هى وحدها تمحو الخطايا والذنوب، وتغتفر بها المعاصي والآثام، وهذه الفكرة انحراف عن المعهود من أن الله وحده يقبل التوبة عن عباده، ويغفو عن السيئات، لذلك كان من أسمائه الحسنى " العَفُوُّ"، و" الغَفُورُ".

يقول الشاعر:

بِمَدْحِ الْمُصْطَفَى تُمْحَى الذُّنُوبُ بِهَا الرَّحْمَنُ حَقًّا وَاجْتَبَاهُ
أَمِينُ اللهِ يُهْدِى كُلَّ وَقْتٍ وَتَشْفِي كُلَّ دَاءٍ رَاحَـــتَاهُ (1)
أَخَذْتُ يَدَ الرَّسُولِ إِلَيْكَ رَبِّى لِيُنْجِيَنِى عَسَاهُ بِنَا عَسَاهُ
وَلَا تَجْعَلْ رَجَـــــائِى يَا إِلَهِى وَمَدْحِى بَهْرَجَا يَا رَبِّ يَاهُ(2)

وقال من قصيدة أخرى:

تَلَطَّفْتُ بِالْمُخْتَارِ أَفْضَلَ قَائِدٍ إِلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَى أَنِيلُ بِهِ ثِـــقَا
تُنَظِّفُ دَرْنِى حُبُّـــهُ وتَعُلُّـــنِى يَدَاهُ فَأُلْفَى طَيِّبَ النَّفْسِ مُنْتَقَا

وَيَنْفُثُ فِى رَوْعِى فَأُحْيَى بِهِ وَلَا أَخَافُ فَسَادًا بَعْدَهُ فَأُوَفِّـــقَا (3)

وقال: يَا مُصْطَفَى خَيْرِ الْـــوَرَى لَا تَنْسَنِى بِتَلَـــؤُثِى كَالْجَعْظَـرِ الْجَـــوَّاظِ(4)

(1) راحتاه: كَفَّاهُ، تثنية الكفِّ لليد.

(2) البهرج: الباطل الفاسد. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص 56 – 57.

(3) ديوان التالكى، المرجع السابق، ص 50.

(4) الجعظر: الأكول. الجواظ: سيء الخُلق. المرجع السابق، ص 29.

عبَّر الشاعر شدة تمسكه بجل رسول الله واتباع سنته واقتفاء آثاره عقبا إلى عقب باستعمال تركيب فى غير ما وضع له فى أصل اللغة وهو "أخذتُ يد الرسول"، والحال أنه لم يعايش النبى ولم يره قط، صلى الله عليه وسلم. فكيف يأخذبيد؟ وإنما استخدم الشاعر هذا الأسلوب المنحرف لبيين شدة تمسكه بالسنة، لأن مَن أخذتَ بيده قادك حيث شاء ولزمك اتباعُه حيثما سار ما دمتَ قابضا ومتمسكا بيده. كقوله:

وَحُبُّكَ يَمْحُو الْخَطَا وَالذُّنُوبَا وَمَدْحُكَ أَعْلَى بِمَا نَبْذَخُ (1)

وتساوِى فكرتُه فكرةَ البوصيري الصوفي الشاذلي قبله، إذ يقول:

بِمَدْحِ المُصْطَفَى تَحْيَا القُلُوبُ وتُغْتَفَرُ الخَطَايَا والذُّنُوبُ (2)

يُلاحَظ أن تحويل الصورة المحسوسة إلى الصورة المعنوية من مباحث الانحراف الأسلوبي، وكذلك تحويل الصورة المعنوية إلى الصورة المحسوسة، كما فى قول الشاعر: " تُنَظِّفُ دَرْنِى حُبُّهُ..."، فى صدر البيت الثانى من القطعة الثانية. فالدرن هو اللوث والقذر وسائر الأوساخ الحسية، فعبّر بها الشاعر عن الذنوب والآثام التى هى من المعنويات، ليجسِّم بهذا التركيب صورة عظم الذنوب والمعاصي التى يعتقد ارتكابها، لأنه إنسان عاديٌّ غير معصوم. ويُلاحَظ أنه قد أضاف " تنظيف الدرن" إلى الحب والحال أن الحب لا ينظِّف الدرن بل الصابون وأشابه ينظِّف الأدران والأوساخ وسائر الملوِّثات، لأن الحب شيىء معنوِىٌّ وليس له قوة فاعلة للتنظيف! ولهذا النوع مِن الأسلوب المنحرف غاية فنية وجمالية وتقرير المعنى وتصوير المشهد فى ذهن الملقي.

ويلاحظ قوله: "وينفث فى رَوْعِى ..." فالروع هو القلب، وهل يُنْفَثُ فى القلب الذى مستقرُّه "الصدر؟ وهو أيضا من المعنويات التى تعد سرّا مخفيا ومختوما فى الجسم كالروح، فاستعمال تركيب "يَنْفُثُ فِى رَوْعِى" على الشئ المعنوى انحراف عن استعمال اللغة فى أصل وضعها المألوف لأنه جعل الشئ المعنوى محسوسا، وقوله: "... لا تنسني بتلوُّثي..." فى البيت الأخير، فـ"التلوُّث" بشئ قذر هو التنجس به أو

(1) نبذخ: نفتخر به. المرجع السابق، ص16.

(2) شوقى ضيف، **فصول فى الشعر ونقده** المرجع السابق، ص 239.

التلطُّخ به حِسِيًّا فى أصل استعمال اللغة، ولكن استعمال اللفظ ليدل على كثرة الذنوب والمعاصي التى هى معنوية مجازا يُعدّ انحرافا عن المعروف فى استعمال اللغة.

وكثيرا ما تأخذ الشاعر النشوة الصوفية فينحرف نظره بالكون عن ما هو معرف عند العامة من الناس الذين ليس لديهم علوم الحقيقة المحمدية التى هى: " الروح المحمدية التى سبقتْ فى الوجود صورة محمد الجسدية، وبذلك كان وجودها سابقا لوجود جميع الكائنات... واتحادها مع الذات الإلهية، وكأنهما حقيقة واحدة"[1]. هذه هى علوم الحقيقة التى لا يمنحها الله إلا للخاصة من عباده، فى نظر المتصوفين. يقول الشاعر التالكي فيما يتعلق بقضية النور المحمدية الأذلي فى نظر المتصوفة:

بَدَارِ إِلَى مَدْحِ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ ... بَدَارِ إِلَى نُورٍ سَطِيعٍ يِبَثْرِبِ

هُوَ النُّورُ وَالْأَنْوَارُ مِنْ سِرِّ نُورِهِ ... إِلَى أَنْ بَدَى فِى صُلْبِ عَبْدِ الْمُطَلّبِ

أَضَاءَتْ بِهِ الْأَكْوَانُ لَوْلَاهُ لَمْ تَزَلْ ... عَلَى عَدَمٍ وَالْكُلُّ مِنْهُ بِمَاهُبِ[1]

بِهِ قَبْلَ مَوْجُودٍ تَوَسَّلَ آدَمُ ... فَتِيبَ عَلَيْه فَالتَّوَسُّلُ وَاَطْلُبِ

تَعَبَّدَ قَبْلَ الْخَلْقِ مُدَّةَ لُبْثِهِ ... وَمَا ثَمَّ تَكْلِيفٌ تَلِيقُ لِمَأْرَبِ[2]

مُحَمَّدٌ الْمَحْمُودُ مِنْ آلِ هَاشِمٍ ... بِهِ نَبَّهَ اللهُ الْأَنَامَ وَعَتَّقَا

بِهِ خَلَقَ اللَّهُ النَّعِيمَ وَخُلْدَهَا ... بِهِ خَلَقَ النِّيرَانَ دَارًا لِمَنْ شَقَا

بِهِ خَلَقَ الْكُرْسِيَّ وَاللَّوْحَ وَالْقَلَمْ ... وَدُنيًا وَأُخْرَى كُنْ بِذَاكَ مُحَقِّقًا

مَحَبَّتُهُ دِيْنٌ وَلَا فِعْلَ يُــرْتَضَى سِوَى حُبِّهُ وَالْحُبُّ زَادٌ لِمَا بَقَا
فَخُذْهُ عُرًى وَاتْرُكْ سَبِيلَ تَدَلُّهٍ بِكَثْرَةِ أَفْعَالٍ وَدَعْ قَوْلَ مَنْ لَقَى[3]

(1) بماهب: أى وُهِب.

(2) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص4.

(3) سبيل تدلُّهٍ: عقيدة مَن يفتخر فى حيرته على الباطل. واللَّقْىُ: الشئ الملقَى لهوانه. المرجع السابق، ص51.

(4) تحَنَّق: اغتاظ عن أفعال الطاعات. المرجع السابق، نفس الصفحة.

فَــوَ اللهِ لَوْلَا الْحُبُّ مَا سَجَدَ امْرُؤٌ أَلَمْ تَرَ لِلْكُفَّارِ كَيْــفَ تَـحَنَّــقَا[1]
فَقُلْ يَا حَبِيبَ اللهِ جَاهُكَ رَاحَتِى وَحُبُّكَ زَادِى فِى الْمَعَادِ عَلَى ثِقَا[2]
رِضَاكَ غِنَى الدَّارَيْنِ لَا سُخْطَ بَعْدَهُ رِضَاكَ رِضَى الرَّحْمَنِ يَا فَوْزَ مَنْ وَقَا
لَكَ الْأَمْنُ وَالْآوِى إِلَى الْأَمْـنِ آمِنٌ وَغَايَةُ نَيْلِ الْأَمْنِ حُبٌّ مُلَفَّــقَا[3]

وقوله:

هُوَ النُّورُ وَالْأَنْوَارُ مِنْ سِرِّ نُوْرِهِ إِلَى أَنْ بَدَا فِى صُلْبِ عَبْدِ الْمُطَلّبِ

فواضح أن التالكي فى هذا البيت يستهلّ هذه القصيدة بتصوير النور المحمدية والذي يمثّل صفاته فى كل زمان نبى من الأنبياء، وإن هذه الصفة المحمدية النورانية تبدو فى كل من الأنبياء كما تبدو النجوم فى الماء، وإنَّ كل ضوء ونور يستمدُّ من مصباح تلك الحقيقة الربانية المحمدية، فهى مبدأ كل نور ومصدره، كما أنها منبع كل علم، سواء علم الشريعة أو علم
الحقيقة الباطنة وما يتصل به من وحْيٍ إلهىٍّ ومِن معجزاتٍ باهرة، نور يتصل بعالَم الغيب قبل عالَم الشهود والحس، وكل نبى مْن آدم إلى زمنه– صلى الله عليه وسلم – يستمدُّ مِن مشكاته ومصباحه إلى ظهر هذا النور فى صلب عبد المطلب الذى كان والد عبد الله، وجد محمد الذى ولدته آمنة لزوجها عبد الله الذى كان والد محمد– صلى الله عليه وسلم.

فأولية نوره- صلى الله عليه وسلم- جعلتهم أن يعتقدوا أن المحبة النبوية قمة لجميع أفعال العبادة والطاعات.

---

(1) على ثقا: على ثقة مني. المرجع السابق، ص52.

(2) حب ملفَّقٌ: حب ملصَّق ومخاط، كتلفيق الشقة بعضه ببعض. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** ، المرجع السابق، ص52

يقول الشاعر فى هذا الصدد:

إِذَا ذُكِـرَ الْمُخْـتَارُ حَيَّ وَحَيَّـهَلْ وَأَنْشِـدْ وَغَـرَّد مِلْأْ فَـاكَ وَأَرِّشَـا[1]

وَرَقِّصْ مَتَى مَا شِئْتَ هَيْنِمْ وَخَيْثَمَا وَمِسْ فَخَرًا وَارْتَشِّ فِيمَنْ تَـوَرَّشَا[2]

ومادِحُهُ لَوْ فِى الرِّيَاءِ حَظَى غَـدًا وَحَرِّضْ بِـهَا دَهْرًا وَكُنْ مَنْ تَهَـرَّشَا[3]

وَأَلْبِسْ لِبَاسَ الفَخْرِ إِنْ كُنْتَ مَادِحًا إِجَارَتُكَ الْفِرْدَوْسِ لَا خُلْفَ يـُخْتَشَـا

وَقُـلْ يَا رَسُولَ الله جَاهُكَ مَلْجَئِى وَكَهْفِى وَحَسْبِى ذَلِكَ الْجَاهُ مُنْعِـشَا

وَلَا عَمَلٌ إِلَّا مَـنُوطٌ بِذِكْـرِهِ وَلَا وَزَرٌ إِلَّا لِـمَنْ حُبُّـهُ ارْتَـشَّا[4]

وصَاحِبُـهُ فِى الْأَمْـنِ وَالْيُسْرِ دَائِمًا وَلَمْ يَخْشَ طُولَ الدَّهْرِ أَمْرًا مُهَـوِّشَـا[5]

هَنِـيْئًا لِمَنْ مَـدْحُ النَّبِيِّ صِنَاعُـهُ وَتَابَعَـهُ فِى الْقَـوْلِ وَالْفِعْلِ مَـا غَشَّا[6]

وردتْ فى الأبيات السابقة ألفاظ منحرفة الاستعمال فى مواضعها الأصلية، منها قوله فى عجز البيت الثالث من القطعة الأولى: "وغاية نيل الأمن حُبٌّ مُلَفَّقٌ"، فكلمة "ملفَّقٌ" من "التلفِيق"، والفعل " لَفَّقَ" يُلَفِّق، تلفيقا". ولا تستعمل إلا فى الأشياء المحسوسة، كتلفيق شقة الثوب بعضُه ببعض، أى تلصيقه. وكل شئ يلصَّق بعضُه ببعض فهو " التلفيق"، واستعمال " التلفيق" فى الحب انحراف لغوي، لأن الحب

أمر معنوى، إلا أ الشاعر استخدم " التلفيق" فى الحب ليعبر كمال حبه الخالص فى أعماق قلبه، فكأن الحب رداءُ لِفَاف استُعمل فى لفِّ وربط القلب بعضه ببعض فلتصق به القلب.

---

(1) حيَّ: تعال: حيَّهَلْ: أَسْرِعْ.

(2) الهينمة: الصوت الخفى. والخيثم: الصوت العالى. والميس: الاختيال والتبختر. توزَّشا: تناول الرشاء، وهى حبل الوداد.

(3) تمرَّشا: من التهريش، وه الإغراء بين الناس وتحضيضهم فى الحرب. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص56.

(4) الوزر: الملجأ. إرتشا: أخذ الرشاء، وهى الحبل. المرجع السابق، ص56.

(5) مهوِّشا: والتهويش: إيقاع الفتنة والهلاك.

(6) ما غشا: ما غشَّ وما خان، من الغِشِّ والخيانة. المرجع السابق، ص 56.

وفى قوله: " وأنشِدْ وغرِّد مِلأ فاك وأرِّشا " فى عجز من القطعة الثانية البيت الأول فكلمة "غرِّدْ" من "التغريد" للطيور كتغريد البلبل ونحوه من الطيور المغرِّدة تمتُّعا ولذَّة ونشاطا فى حالة سرور كانت فيها،

ويقابله " النشيد" و"الشَّدْو" "الأنشودة" للإنسان. وقوله فى عجز البيت الثالث من نفس القطعة: "وحَرِّضْ بها دهرا وكنْ مَن تَهَرَّشَا"، فكلمة: "حَرِّضْ" من "التحريض" الذى هو "التحضيض"، و"التحريص"، ولا تستعمل كلمة "التحريض" إلا فى القتال أو فى الحرب، واستعمالها فى الحب انحراف عن موضع استعمالها الأصل. وكذلك قوله: " وكن من تّهَرَّشَا"، فـ"التَّهْرِيشِ" كلمة تستعمل لإغراء الكلاب على اقتتال بعضها البعض وإيقاع الفتنة بينها، ثم استُعيرتْ فى الحرب والقتال بين الناس، فاستعمالها فى الحب انحراف عن الاستعمال الحقيقى للكلمة.

هذا وقد وردت لفظة "الانحراف" فى صيغة اسم الفاعل فى ديوان "تهنئة الوراج فى مدح خير العباد" مرة واحدة عند قوله:

بَشِيرٌ مُهْتَدٍ يَهْدِى الْبَرَايَا بِسُنَّتِهِ ويُنْذِرُ مَنْ جَفَـاهُ

فَأَنْقَذَ كُلَّ مُنْحَرِفٍ شَرِيرٍ وَعَلَّمَهُ الشَّرَائِعَ وَاَهْتَدَاه[1]

فـ"المنحَرِف" فى نظر الشاعر هو مَن أشرف على الهلاك غرقا فى البحر أو اليم، ولم يذكر صراحة لفظ البحر أو اليم، بل عدَّل وانحرفَ عن ذكرهما إلى لفظ له ارتباط وصلة بهما هو" الإنقاذ"، مما يثير دهشة وتأثيرا في المتلقِّى، ويجسم فى ذهنه وضع هذا المسكين والحالة التى وجد فيها نفسه، والتى لو سُلِّم إليه البيض الهندى لأخذها للخلاص من الهلاك غرقا. فهذا رسول الله- صلى الله عليه وسلم – أشفق على ذلك المسكين الفقير وأنقذه من مخاطر الأمواج والحيوانات البحرية المفترسة الفتاكة، والمعنى كان ذلك المنحرف الضليل اكافرا مشركا، وفاسقا فاجرا مذنبا عاصيا وكان على شفا جُرَف من النار، فهداه النبى وأرشده إلى لإيمان

---

(1) ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص 57.

والشريعة السمحاء، لينجى من خزى الحياة الدنيا وعذاب الأخرة.

وعلى الرغم من كل ما سبق الحديث عنه من محبة الرسول عند المتصوفين، فقد انتهى التالكي الشاعر الكلام عن حقيقة محبة النبى ومُحِبِّيهِ فى الأبيات التالية بقوله:

وَهَذَا نَعِيمُ الْخُلْدِ لَيْسَ يَنَالُــهُ سِوَى مَنْ إِلَى حُبِّ النَّبِيِّ تَهَشَّشَــا(1)

وَأَدَّى زَكَاةَ الْقولِ وَالْفِعْلِ بَعْدَهُ وَأَدَّى زَكَــاةَ الْمَالِ وَالْبَيْتَ عَــرَّشَا

وحَدَّ بِتَوْفِيقِ الْإِلَـه وَأَهْتَــدَى بِسُنَّــةِ خَيْرِ الْخَلْقِ فِى كُلَّ مَا فَشَــا

فَذَاكَ هُوَ الصِّنْدِيدُ سيِّدُ مَعْشرِ مُحِبُّ رَسُولِ اللهِ حَاشٍ لِمَا حَشَــا(2)

يقول الشاعر فى الأبيات السابقة: نعيم هذه الجنة الخالد الذى لا يفنى بالانفاق، لا يناله ولا يتمتع به إلا محبُّ الرسول الكريم، وهو فى كل حال ووقت نَشِطٌ وفَرِحٌ بمدحه وذكر اسمه ، والذى قبل ذلك قد نطق وأقرَّ بكلمتَى الشهادة، وأقام الصلاة، وصام رمضان، وأتى الزكاة، وحجَّ البيت الحرام، وأحل الحلال

وحرَّم الحرام، واهتدى بهدى النبي واستن بسنته فى كل ما ثبت منه من قول وعمل. فكل من اتصف بهذه الصفات المذكورة هو المسلم الخالص المحب الحقيقي لرسول الله- صلى الله عليه وسلم.

يلاحظ مواقع الانحراف من الأبيات السابقة عند قول الشاعر: "وهذا نعيم الخلد..." إشارة إلى جنة الخلد التى وُعدت للمتقين، حيث انحرف فى استعمال اسم الإشارة الدال على القريب للبعيد لتحضيض المتلقي وتشويقة إلى نعيمها كى يسعى لها اليوم، ويدخلها الغد.

وكذلك عند قوله: "وأَدَّى زَكاةَ القولِ والفعلِ بعده...." فى صدر البيت الثانى انحراف، لأن القول والفعل لا يؤدَّى لهما زكاة، وإنما تُؤَدَّى الزكاة من الأموال والزروع والأنعام والمعادن، وغيرها. فـأداء زكـاة

---

(1) تهشَّشا: فرح به ونشط. **المعجم الوسيط**، مادة "هشَّ".

(2) الصنديد: الشديد القوِىُّ أو الشريف الشجاع. إبراهيم أنيس، وغيره، **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، ص550، مادة "صندد". ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص54-55.

القول والفعل تركيب مستعار، فهو عبارة عن الإقرار بكلمتى السشهادة: (لا إله إلا الله محمد رسول الله، وإقام الصلاة، وصوم رمضان).

وقوله فى عجز البيت الثانى:" والبيت عرَّشا"، وعرَّش البيتَ أى رفعه.فكلمة "التعريش" هنا انحراف عن الأصل، لأن الله- سبحانه وتعالى- قد رفع بناء الكعبة منذ سنوات وقرون سالفة، والحاجُّ لا يرفع بناء البيت

الحرام، ولكن يقصده لأداء مناسك الحج.

وترى الشاعر أحيانا يجسِّم الحبَّ ووَجْدَه وحرقته فى صدره بالداء العُضال الذى لا يُرجى له دواء سوى نيل الوصال بحبيبه المصطفَى الذى هو الطبيب الحقيقي الذى يشفى العِلَل والأسقام بدوائه، وهو منقذ الخلْق من مهالك الضلال، وهو الشمس الطالعة فى كل وقت لا تأفل، وهو -صلى الله عليه وسلم - أيضا- دواء للقلوب المريضة لأنه يداوي مرض الشرك والكفر والكذب، والحسد والحقد وكل الأمراض الأخلاقية، وذلك بمواعظه وإرشاداته ونصحه، فيقول فى ذلك:

أَتَرْجُو الحُبَّ يَكْتُمُ أويُرَاقَى بَلِ الدَّاءُ الْعُضَالُ عَنِ الْعَيَانِ [1]

وَأَعْجَزَتِ الطَّبِيبَ وأهَلَ حَلٍّ فَلَيْسَ لَهَا الدَّوَاءُ سِوَى التَّدَان[2]

إِلَى خَيْرِ الْوَرَى وَطَبِيبِ دَائِى يَلُذُّ لَنَا الشَّرَابُ بِــذَا الدِّنَانِ[3]

طَبِيبُ الناسِ يُنْقِذُ عَنْ ضَلَالٍ رَفِيعُ الذِّكْـرِ مَرْفُــوعُ الْمَكَانِ

هُوَ الْفَجْرُ الْمُنِيرُ دُجَى اللَّيَالِى وَشَمْسٌ طَالِــعٌ فى كُـــلِّ آنِ[4]

دَوَاءٌ لِلْقُلُوبِ بِغَيْرِ شَكٍّ يُزِيــلُ الشِّــرْكَ عَنْهَا بِالْبَــيَان[5]

---

(1) يُراقى: يُداوَى، ويراقَى من الرقية وهى عوذة. والداء العضال: المرض الذى لا يرجى له البرء والشفاء كالداء العصبى. عن العيان: عن العين الناظرة الباصرة. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص37.

(2) أهل حل: الذين يحللو العقدة وينجلونها، وهى من أعمال السحرة والشعبذة. التدانى: التقرُّب والوِصال. المرجع السابق، ونس الصفحة.

(3) الدِّنان: جمع دَنٍّ وهو حباب الماء؛ أى مجرى المياه أو الماء الجارى. المرجع السايق، ص 37.

(4) دجى الليالى: ظلة الليالى، فى كل آنٍ: فى كل ساعة.

(5) بالبيان: بالحُجج الدامغة، والمواعظ المقنعة، والنصح والارشادات. المرجع السابق، ص 37.

يُلاحَظ انحراف أسلوب الشاعر فى استخدام بعض الكلمات فى غير مواضعها الأصلية، وذلك فى مثل قوله: " بل الداء العُضال...". وهل الحب داءٌ عُضال فيُداوى بدواء؟

نعم، الحب داء مجازا لأن المراد بالداء أو المرض هاهنا فى معناه المجازى الحب الذى أصبح للشاعر محنةً، فهو لا يستطيع خلاصا منه ولا انصرافا عنه، وإنه لَيبكِي بُكاءً مُرًّا، وقلبُه يحترق وَجْدًا، وهو غارق في ذلك الحب الذى ملك على نفسه كل أهوائه وعوطفه وكل إحساساته ومشاعره، وإنه لَيَرْقَى فى سُلَّمه من درجة إلى أخرى ولكنْ دون أن يَبلغ مَرامَه من الوصول، وإنما كل ما يحققه التَّوْقَ والشوقَ والحب الشديد الذى يندفع كالسيل الجارف ولا يستطيع كبحه.

فكأن الشاعر يريد أن يَبُثَّ الرسولَ حُبَّه فى أقوَى صورة من الوَجْد والحنين الظامئ الذى لا تنطفئ غلّته إلا بوصال ومشاهدة الحبيب وحضوره معه فى اليقظة أو فى النوم حين يحلم. فحبُّ النبى عند أصحاب الطرق الصوفية حبٌّ يستمدُّ مِن حبُّ الله "فالنَّبِي حبيبُ الله وهو لذلك حبيب الصوفية، وعلى

نحو من فنائهم فى حب الذات العلية كانوا يفنون فى حب النبى فناءٌ دفَع نفوسَهم إلى الرغبة الشديدة فى دوام حضوره معهم فى اليقظة حين يتعمَّقون فى حقيقته الإلهية وفى النوم حين يحلمون".[1]

وقوله: " طبيب الناس ينقذ عن ضلال...." من صدر البيت الرابع. يبين الشاعر أن النبى طبيب للناس يداويهم من أمراضهم، نعم وما هى هذه الأمراض؟ وهل هى الأمراض الظاهرة المعروفة لدينا حسًّا؟

لا شك أن الشاعر لا يقصد أن الرسول يداوي تلك الأمراض التى تعترى أجساد الناس، وإنما يقصد تلك الأمراض التى ذكرتها سورة البقرة فى القرأن الكريم عند قوله تعالى: "فى قلوبهم مرض فزادهم الله مرضا..."[2] قال القرطبى: "والمراض عبارة مستعارة للفساد الذى فى عقائـدهم وذلك إما شكا ونــفاقا،

وإما جُحدا وتكذيبا"[3] وقال الزمخشرى "مَرَضٌ" مجاز استعير لبعض أعراض القلب، " كسوء الاعتقاد، وإما جُحدا وتكذيبا"[3] وقال الزمخشرى "مَرَضٌ" مجاز استعير لبعض أعراض القلب، " كسوء الاعتـقاد،

(1) شوقى ضيق، **فصول فى الشعر ونقده**، المرجع السابق، ص244.

(2) سورة البقرة، الآية: 10 .

(3) محمد بن أحمد الأنصارى، **الجامع لأحكام القرآن: تفسير القرطبى**، تحقيق د/مجدى، محمد سرور سعد باسلوم، دار البيان العربي خلف الجامع الأزهر – القاهرة، ط1، (1429هـ - 2008م)، المجلد الأول، ص158.

والغلِّ، والحسد، والميْل إلى المعاصى، والعزم عليها واستشعار الهوى، والجبن، والضعف وغير ذلك مما هو فساد وآفة شبيهة بالمرض....[1].

فيحتمل أن يكون هذا هو معنى قوله: فى صدر البيت الثالث — أيضا "إلى خير الورى وطبيب دائى..." فالداء هو المرض الأخلاقى الذى ذكره كل من القرطبى والزمخشرى. ولكن الشاعر انحرف وعدَّل عن الصراحة بها إلى لفظ مستعار هو " الداء"، وأن لفظ " الداء" لا يحتفظ فى السياق بمدلوله الأصلى الذى يصل إليه المتلقى مباشر بمجر الوقوف عند المستوى السطحى للصياغة، ولكنه يكتسب مدلولا جديد هو" النِّفاق" أو " الغِلُّ" أو " الحسد" أو " الضعف فى الطاعات"، أو "الجحد والتكذيب" وما إلى ذلك من الفساد والآفة الأخلاقية الذى يفهم من سياق النص القرآنى والشعرى.

يلاحظ فى هذين المدلولين الحقيقي والمجازي بينهما علاقة سوَّغت الانحراف عن المدلول الأول الحقيقى للداء إلى المدلول الثانى المجازي من النفاق والغلِّ والحسد والجحود وغيرها من الألفاظ المذكورة أعلاه، وهذه العلاقة هى المشابهة الحاصلة بين الداء الذى هو المرض والنفاق أو الغل، أو الحسد، أو الضعف أو الجحد، أو التكذيب، أو الميل إلى المعاصى والعزم عليها، واستشعار الهوى أو الجبن، وكل ما يتعلق بالآفة النفسية فى أن كل واحد منها يفسد ما يتصل به، فالمرضالجنسي يفسد الأجساد، والنفاق وما يشاكله يفسد القلوب ويفضي بها إلى الهلاك كذلك.

فسِرُّ الانحراف عن المدلول الأول الحقيقي إلى المدلول الثانى المجازي فى "الداء" هو تشبيه المرض النفسي بالمرض الجسدي أقوى فى التأثير، وأبلغ فى البيان، لأن الأمراض الظاهرة الجسدية تشهدها العيون بالأثر، أضف إلى ذلك ما لهذا الانحراف من الجمال وحسن التعبير الذى أنتجهما، والإيجاز الذى أحدَثه، لأن اللفظ المنحرف إليه — وهو لفظ "الداء"- يستقلُّ به المعنى فلا يكون حشوا لأن المعنى المعبِّر عنه بهذه اللفظة لا يمكن أن يستوفى بغيرها من الألفاظ إذا ما أردنا أن يستوفى بغيرها من الألفاظ، حيث لو أردنا أن نبدّلها قد نحتاح إلى ألفاظ وتركيب كثيرة، وربما لا تسدّ هذه الألـفاظ والتراكيب الثغرات التى

(1) جار الله، محمود بن عمر الزمخشر الخوارزمي، **الكشَّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل** ، المرجع السابق، ط 1، (1431هـ-2010)، ،ج1، ص71.

تتركها لفظة " الداء"!

ويوجد نفس التأثير اللغوى المنحرف فى قول الشاعر:

هُوَ الْفَجْرُ الْمُنِيرُ دُجَى اللَّيَالِى وَشَمْسٌ طَالِعٌ فِى كُلِّ آنِ(1)

فقدشبه الشاعرُ الرسولَ بأنه مِثل نور الفجر وضوئه الذى يشقُّ ظلامَ الليل الحالك بغاية قوَّة نوره الساطع حتى يتفوق عليه ويعمُّ الآفاق بضيائه، فلا يكون بعده لظلمة الليل بقاء ووجود، وهذه الصورة تمثيل لما كان موجود فى الكون بين الهداية والضلالة، وبين الحق والباطل وبين الإيمان والكفر وبين التوحيد

والشرك. فكلما ثبت الهُدى انتفى الضلال، وكلما جاء الحق زهق الباطل، وكلما استقر الإيمان اضمحل الكفر، وهكذا بين التوحيد والشرك.

قوله: "وشمس طالع فى كل آن" فى عجز البيت نفسه. فالنبى محمد شمس تطلع فى كل يوم وفى كل ساعة ليلَ نهارَ، فشمس نبوَّته لا تغِيب ولا تأْفَل خِلاف الشمس المعروفة التى تطلع فى ساعات النهار وتغيب أو تأفل فى ساعات الليل، فالكون مستفيد بنور نبوَّته فى جميع الأوقات والساعات، فلا يغيب عن العالَم هذا النور طرفةَ عينٍ إذن لاختَلَّ نظام الكون وانعدم العالَم.

يقول الشاعر فى هذا الصدد:

مُصْطَفَى أَرْسَلَهُ اللَّــهُ إِلَى كَافَّةِ النَّاسِ وَمَرْفُوعُ الْمَحَلْ[2]

خَاتِمُ الرُّسْلُ وَخَيْرُ الْأَنَبِيَا وَشَفِيعُ الْخَلْقِ فِى يَوْمِ الْوَجَلْ[3]

هُوَ شَمْسٌ هُمْ بُدُورٌ حَوْلَهَا لَيْسَ لِلشَّمْسِ غُيُوبٌ وَأَفَلْ[4]

طَلَعَتْ وَالنَّاسُ فِى غَفْلَاتِهِمْ بَهْمٌ تَــرْتَــعُ فِى وَخْـــمِ الْوَبَلْ[5]

(1) آن:ساعة. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى خير العباد**، المرجع السابق، ص37.

(2) المحل: المقام.

(3) يوم الوجل: يوم الخوف؛ يوم القيامة.

(4) أفل: سقوط وغيوب

(5) وخم الوبل: مكان قذر وسخ ترتع فيه الخنازير، والوخم الوبئ القبيح.

أَشْرَقَتْ كُلَّ جِهَاتٍ فَــرَأَى سُعَدَاءُ نُورَهَا مِنْ حَيْثُ حَلْ[1]

فَاسْتَضَاءُوا نُورَهَا وَابْتَدَرُوا بِالتِّبَاعِ النُّــورِ مِنْ غَيْرِ مَهَـلْ[2]

خَيْرُ مَنْ فِى الْأَرْضِ بَعْدَ الْأَنْبِيَا عُصْبَةُ الصَّحْبِ وَأَخْيَارٌ فُضُلْ[3]

هذا، فالديوان ممتلئ بالمجازات والاستعارات، لا تسمح للباحث الظروفُ لإيرادها جميعا، ولكن فى ودِّه أن يُغنى القارئَ القليلُ الذى أوردَه، وإلا يُحال إلى المصدر الأصيل لمطالعة الديوان.

(1) حيث حل: حيث نزل.

(2) من غير مهل: من غير تأخير ولا توان.

(3) عصبة الصحب: أصحاب رسو الله– صلى الله عليه وسلم. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص33.

ثالثا: الانحراف الكنائي:

يدور معنى الكناية فى اللغة العربية على الانتقال من لفظ إلى لفظ آخر لغرض يريده المنشئ، فهى مشتقة من كَنَى عن الأمر بغيره يَكْنِي كِناية، أى تكلَّم بغيره مما يُستَدلُّ به عليه. [1] قال ابن منظور: "الكِناية أن تتكلَّم بالشئ وتريد غيره وكَنَى عن الأمر بغيره يَكْنِي كِناية: يعنى إذا تكلَّم بغيره مما يُستَدلُّ عليه نحو الرَّفَثُ والغائِط، ونحوه..." [2]. وهى مصدر كَنَى يَكْنُو، أو كَنَى يَكْنِي، والْكَنْوُ أو الْكَنْيُ معناه السِّتْرُ، أى سِتر الاسم الدال على المعنى المراد والتعبير عنه بغيره.

ويجتمع المعنى الاصطلاحي للكناية مع المعنى اللغوي لها عند علماء البلاغة العربية حيث عرَّف عبد القاهر الجرجانى الكناية اصطلاحا بأنها " أن يريد المتكلِّم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تالِيه ورِدفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه..."[3]، كقولهم: هو طويل النجاد، ويريدون طويل القامة أى أنه شجاع عظيم، فعدَّلوا وانحرفوا عن التصريح بهذه الصيغة، إلى الإشارة إليها بشئ تترتَّب عليه وتَلزمه، من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزام من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذن: المراد طول قامته، وإن لم يكن له نجاد، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقى، ومن هنا يعلم أن الفرق بين الكناية والمجاز صحَّة إرادة المعنى الأصلى فى الكناية، دون المجاز: فإنه ينافى صحة إرادة معناه الأصلى، مع أنه قد تمتنع إرادة المعنى الأصلى فى الكناية، لخصوص الموضوع فى مثل قوله تعال : " چ ئۇ ئۇ ئۆ ئۆئۈچ "[4]. وفى قوله: چ ڈ ژ ژ ڑ ڑ چ[5]. "كناية عن تمام، وقوة التمكُّن والاستيلاء".(6)

(1) أيمن أمين عبد الغنى، **الكافى فى البلاغة – البيان والبديع والمعانى**، المرجع السابق، ص92.

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد12، ص192، مادة "كنى" .

(3) عبد القاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز**، المرجع السابق، ص66.

(4) سورة الزمر، الآية: 67.

(5) سورة طـه، الآية: 5

(6) السيد، أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة فى المعاني والبيان والبديع**، حققه وضبطه وعلّق عليه محمد رضوان مهَنَا، مكتبة الإيمان بالمنصورة أمام جامعة الأزهر- القاهرة، ط1، (1420هـ-1999م)، ص271.

فالكناية تشمل أىَّ لفظ يُذكر ويُراد منه المعنى غير المباشر له، أو لازم معناه، ويؤيد هذا القول تعريف فخر الرازى للكناية بأنها " عبارة عن تَذكر لفظة، وتفيد بمعناها معنى ثانيا هو المقصود"،(1)وتعريف ضياء الدين بن الأثير حيث قال: " الكناية كل لفظة دلَّتْ على معنى يجوز حمله على جانبَىّ الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[2]. ولذلك يمكن القول بأن الانحراف عن لفظة إلى لفظة أخرى هو ما يميِّز مفهوم الكناية، ولكن الانحراف عن هذه اللفظة لا يقصد الاستغناء التام عنها، بل يظَلُّ معناها ماثلا وفاعلا فى الأسلوب الكنائي لأجل أنها هى الدليل على المعنى المقصود، ويعتمد عليها المتلقِّى لمعرفة

مدى القرب أو البعد بين المكنَّى به والمكنى عنه؛ ولهذا يمكن أن تعدَّ الكناية انحرافا دلاليا يعمد فيه المبدِع إلى الانتقال من المدلول الحقيقى للفظة إلى المدلول الكنائي لها لعلاقة بين المدلولين، هذه العلاقة هى علاقة اللزوم أو التلازم بين المعنى الذى يدلُّ عليه ظاهر اللفظ والمعنى الكنائي المراد منه.

الآن وبعد هذه الوقفة المتواضعة للحديث عن مفهوم الكناية لغة وصطلاحا وعلاقتها بالمجاز مع ذكر جوانب الائتلاف والاختلاف يتحوَّل الباحث إلى إيراد نماذج من انحرافات كنائية فى ديوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي.

---

(1) الرازى، فخر الدين، **نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز**، تحقيق: إبرهيم السَّامَرَائي، ومحمد بركات أبو علي، دارا الفكر، عمان، (د.ط)، (1985م)، ص 135.

(2) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر**، المرجع السابق، ج2، ص194.

الانحرافات الكنائية فى الديوان:

قال الشاعر:

يَا رَبِّ بِالْمُخْتَارِ سَهِّلْ مَأْرَبِى وَأَنِلْ سُؤَالِى طَهِّرَنَّ لِبَاسِ [1]

يتمثل تركيب الانحراف الكنائي فى البيت السابق عند قوله: "طهِّرنَّ لِبَاسِ" أى طهِّرْ ثوبي أو لباسي فاللباس أو الثوب كناية تهدف صياغته إلى رسم صورة إيجابية للتعامل مع الخالق فى الدعاء، ولكن الصورة لا تظهر من خلال البنية السطحية مباشرة، بل من خلال الحضور العقلي أو الذهني الفعَّال للمتلقي الذى يحاول إبراز المعاني الكنائية الخفية التى كانت مستقرة فى البنية العميقة للتركيب وربطه بالسياق الشامل.

فالمعنى الحقيقي فى تطهير اللباس هو تطهير الثياب الملبوس ليستر الجسم أوالجسد، ولكن هذه الصياغة تحيل إلى معان كنائية عميقة تحتاج من القارئ فى فهمها وإدراكها إلى تدبُّر وطول نظر فى التركيب وربطه بالسياق الشامل، فتطهير اللباس عملية ظاهرة يخفي وراء أشياء كثيرة توازى المعانى الكنائية المتولدة من المعنى الحقيقي الظاهر، فقد يقصد الشاعر بتطهير الله لباسه فى الدعاء (اللهم طهِّرْ لِباسي) أو (يارب طهِّرْ ثِيابى)، فيكون اللباس أو الثوب كناية عن "العمل"، أو "القلب"، أو "النفس"، أو "الجسم"، أو "الأهل" أو "الخُلُق"، أو "الدِّين". وردت هذه المعاني فى تفسير قوله تعالى: چ ڭ ۇ ۇ چ "[2]

وكما فى قول امرئ القيس:

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّى خَلِيقَةٌ فَسُلِّى ثِيَابِى مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسَل[3]

---

(1) المأرب: ما يحتاج إليه الإنسان من الخير أو ما يقصده من الخير. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص54.

(2) سورة المدثر، الأية: 4. **والجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)**عند تفسيره الآتية.

(3) الحسين أحمد الحسين الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق: محى الدين عبد الحميد، المدرجع السابق، ص20.

أى "إن سماءتك خُلُق مِن أخلاقِي وكرهتِ خصلةً مِن خصالي فرُدِّى علىَّ قلبي أُفارقكِ أو "استرجى قلبي مِن قلبكِ يفارقه"، [1] فالثياب فى البيت السابق قد يكون بمعنى "الخُلُق"، وقد يكون بمعنى "القلب"، كما فى قول عنترة ابن شداد:

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّم[2]

فالثِّياب فى آخر صدر البيت بمعنى "القلب". ويحتمل أن يكون مراد التالكي بـ "اللباس" ما ذهب إليه امرؤ القيس فى البيت السابق، أو ما أورده عنترة بن شداد فى بيته، أويكون المراد به "الأهل" كقوله تعالى: " 

قوله: "واغسلن جسم مجرب" فى آخر عجُز البيت تعبير كنائى منحرف قصد به الشاعر أن يطهِّره الله من أدران ذنوبه الكثيرة، وانحرافاته وآفاته الموبقة، ولكنه انحرف عن التصريح بها إلى استخدام أسلوب منحرف، فمعناه: (وَاغْفرلِى جميعَ ذنوبِى).

وقوله:

فَخُذْبِى إِلَيْكَ وَكُنْ لِى حِمًى فَقَدْ أَفْسَدَ الْجِسْمَ لِى أَوْسَخ(2)

يتمثل الانحراف فى قوله: " أَفسدَ الجِسمَ لى أوسخُ" فى عجز البيت، حيث عبر عن كثرة الذنوب والآثام والمعاصي بتعبير كنائي منحرف؛ وهو أن الأوساخ أفسدتْ جسمَه ولوَّثتْه حتى لا يُرى مِن جسمه ما تقر به العيون. وهذه الصيغة الكنائية عبارة عن كثرة ذنوبه وآثامه وإقراره بها، وإلْحاحه مسألةَ ربِّه ليغفر له ويتجاز عن سيئاته ويعفو عنه.

ومن ضرب هذا الأسلوب المنحرف قوله:

يَا بَاسِطَ الْكَفَّيْنِ يَا بَدْرَ الدُّجَى أَجْبُرْ كُسُورِى وَانْفَشَنَّ جَرَاحِ(3)

يلاحظ أسلوب الانحراف الكنائى فى قوله: " أَجْبُرْ كُسُورِى وَانْفَشَنَّ جَرَاحِ" فى عجُز البيت، وفَشُّ الجراح: إزالته ومحوه، والجراح أثر طعنة أو ضرب. والاستجراح هو الفساد والعيب والنقصان(4)، فاستعمال هذا الأسلوب للتعبير عن غفران الذنوب والآثام انحراف عن استخدام اللغة فى مواضعها المألوفة.

(1) المجرَب: من أُصيب بالجرب: وهو بالجرب: وهو بَثَرٌ يعلو أبدان الناس والإبل. ابن منظور، **لسان العرب**، المصدر السابق، مادة "جرب". ديوان التالكى، تهنئة الوراد فى مدح خير العباد، المرجع السابق، ص6.

(2) أوسخ: جمع وسخ، وهو القذر والدرن أو النجس.

(3) جَراح: أثر طعنة أو ضرب، وهو هنا كناية عن اللآثام. ويقال: "جرح أو اجترح، أى اكتسب . ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد**، المرجع السابق، ص14.

(4) ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص274، مادة "جرح".

ويبدو أنه من الأسباب التى تدعو للانحراف عن الأسلوب الصريح إلى الأسلوب الكنائى أن الأسلوب الكنائى يستخدم غالبا لستر وإخفاء المعانى التى يحسن إخفاؤها وعدم التصريح، لإبعادها الذوق السليم، كما بين الدكتور ناجي إذ يقول:

فهناك كثير من ألفاظ اللغة ما هى: أسماء، أو صفات، أو أفعال

ذات مرضية أو خُبُثية أو حياتية، أو غير ذلك من الدلالات التى

يثير التعبير عنها بألفاظها المألوفة نوعا من الحرج أو الخجل أو

الاستحياء أو انفعال منفِّر ومستهْجن مقْزِر، للانطباعات المرتكزة

فى ذهن المتلقى عنها. [1]

ومعنى ذلك أن الانحراف عن المدلول الحقيقى إلى المدلول الكنائى أسهم فى إيجاد جو نفسى إيحائى خاص عند المتلقى، من أجل ما للصورة الكنائية الجديدة من دلالة إيحائية مناسبة تختلف عن الدلالة الإيحائية التى يُوجدها التعبير الصريح أو المباشر.

لذا، نرى هذه الظاهرة فى شعر الشيخ التالكى عند ما يمدح تبتُّل المصطفى إلى ربه وزهده عن الدنيا، فيصف الدنيا بأنها دار ممرٍّ إلى الآخرة التى هى دار مقرٍّ، ويصفها تارة بأنها أمُّ الخبائث وقرارة الأقذار والأكدار، وأنها ملعونة وملعون ما فيها إلا ذكر الله وما والاه، وإلا محبَّة محمدٍ ومدحه، وتراه يصف ما فيها من مُتع وزخارف سرابٌ غرَّارٌ يزول ويفنَى كما هى تزول وتفنَى. ويعبر الشاعر عن كل ذلك بالأساليب الكانية المنحرفة قائلا:

---

(1) ناجى، مجيد عبد الحميد، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (1984م)، ط1، ص233. بتصرف.

إِلَى خَيْرِ الْوَرَى وَطَبِيبِ دَائِى يَلُذُّ لَنَا الشَّرَابُ بِذَا الدِّنَان [1]

حَبَـاهُ اللهُ أَشْتَاتَ الْمَعَـانِى وَخَيَّرَهُ فَحَادَ عَنِ الظِّعَـانِ [2]

وَشَمَّرَ ذَيْلَهُ عَـنْ أُمِّ دَفْـرٍ تَوَجَّه لِلْمَعَادِ بِـلَا تَـوَانْ [3]

زَوَى عَنْ وَجْهِهِ مِنْ زَهْرِ دُنْيَا وَنَظَّفَ نَفْسَهُ عَنْ لَمْسِ فَانٍ[4]

وَزَهَّدَ عَنْ طِلَابِ حُطَامِ دُنْيَا وَنَفَّـــرَ لَا يَغُـرَّكُمُ الْمَـــجَانُ[5]

وَلَا يُعْزَى إِلَيْهِ سِـــوَى جَمِيلٍ وَفِعْلِ الْخَيْرِ وَالْمِنَـنِ الْحِسَـانُ[6]

سَـــوَاءٌ مِنْهُ ذُو مَـالٍ كَثِيـرٍ وَصُعْلُـوكٌ يُحَكِّـكُ بِالْبَنَـــانُ[7]

تتمثل أساليب المنحرفة من الأبيات السابقة عند قوله: "فحاد عن الظِّعان" فى عجز البيت الثانى، فا لظعن هو الذهاب والسفر. أما الظِّعان فهو الحبل الذى يُربط به الهودج أو الحمل استعدادا للسفر أو الارحال والانتقا من دار إلى أخرى، ولذلك يلزم من ربط الهودج والحمل الاستعداد للمغادرة من مكان إلى مكان آخر، وتأسيسا على هذا يمكن القول بأن العلاقة التى ربطت الدلالة الكنائية – علاقة اللزوم، فقد عبّر النصُّ الشعري بالملزوم وهو شدُّ الهودج أو الحمل وأراد ما يلزم وهو الانتقال من دار إلى أخرى، فسمَّاها الشاعر بـ" الظِّعان"، وهذا التحول فى التعبير الخفي قد أفاد المبالغة فى تأدية المعنى أكثر من التعبير

(1) الدنان: جمع دَنٍّ وهى الجباب، والجباب الماء الجارى الصافى.

(2) حاد: مال. الظِّعان أو الظَّعون: الحبل الذى يشد به الهَوْدج أو الحمل، و الفعل ظعن يظعن، ظعنا: ذهب وسار. ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد الثامن، ص288، مادة "ظعن".

(3) شمَّر ذيْلَه: شدَّه. أُمُّ دَفْر: الدَّفْر: النَّتْن أو الذُّل. و دَفِر دَفَرا: ذلُّ. يقال: دفِر اللحم أو الطعامُ: تولَّدَ الدودُ فيه. ودَفِر الشئُ: خَبُثَتْ رائحتُه والدَّفْر: الداهية. وأُم دَفْر: الدُّنْيا. بلاتوان: بلا تأخير. إبراهيم أنيس، وغيره، **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، ص312، مادة "دفر".

(4) زوى: أبْعد وصرَّف ونحَّى. فان: مِن فنَى الشئُ فَناءً: بادَ وانتهى وجودُه، وفان، اسم فاعل. إبراهيم أنيس، وغيره، **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، ص737، مادة "فَنِيَ".

(5) مجان" ما يجتنى به مِن ثمار وغيره. ديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص38.

(6) لا يُعزى إليه سوى جميل: لا ينسب إليه إلا الخير. المرجع السابق، نفس الصفحة.

(7) الصعلوك: الفقير. البنان: طرف الأصابع. إبراهيم أنيس، وغيره، **المعجم الوسيط**، المرجع السابق، ص540، ماد "صعلك". وديوان التالكي، **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد** المرجع السابق، ص38.

المباشر.

وقوله فى صدر البيت الثالث "وشمَّر ذيلَه عَن أمِّ دَفْرٍ....."، فلظ " شمَّر ذيلَه" استعارة مكنية حيث شبه استعداد الإنسان للفرار من خطر جسيم يتوفعه باستعداد الكلب للفرار والجرى الشديد من شرٍّ جسيم

يواجهه. أما قوله: "عن أُمِّ دَفْرٍ"؛ فهو ذلك الخطر الذى شمَّر ذيلَه الرسولُ فارًّا من الوقوع فيه، و"الدَّفر": النتن. وأصله: "الداهية". و" أُمُّ دَفْرٍ" هى الدنيا. وإذا أراد العرب أن يبالغوا فى تعظيم شأن شيء أضافت له لفظ " أُمُّ "، كما تقول: " أُمُّ الخير"، و " أُمُّ الشرِّ"، و " أُمُّ الحرب"، و" أُمُّ الْقُرَى". فالدينا أُمُّ خيرٍ لمن اتخذها دار استعداد للآخرته، وهى-أيضا- دار شرٍّ و"أُمُّ دَفْرٍ" لمن اتخذها دارَ حياة وقرار. فـ"دَفَارِ" بالبناء على الكسر "الدنيا". والأمة يقال لها إذا شُتِمَتْ (أى سُبَّتْ ولُعِنَتْ): يَا دَفَارِ: يَا مُنْتِنَةُ. أى يا خَبَاثِ.[5]

يقول الحريرى محذّرَ من اتخذ الدنيا دار تمتُّع وقرار:

يا خاطبَ الدُّنيا الدنيَّــةَ إنّــــها شرَكُ الرَّدَى وقرارة الأَكْدارِ

دارٌ متى ما أَضْحكتْ فى يومها أَبْكتْ غدًا تبًّا لها مِن دار [1]

وقال أحد الشعراء مخمِّسا أبيات أبى الفرج الساوي:

دعِ الدُّنيا الدنيَّة مع بنِيها وطلِّقْها الثلاثَ وكُنْ نبِيها

ألم يُنْبِيكَ ما قد قِيل فيها هى الدُّنيا تقول لساكنِيها

حَذارِ حَذارِ مِن بطشِى وفتكِى

فلمْ يُسمعْ لها فيهمْ كلامٌ وتاهوا فى محبَّتها وهاموا

وكمْ نصحتْ وقالتْ يا نِيامٌ فلا يغرُرْكُمُ مِنِّى ابْتِسام

فقَوْلِى مُضحِكٌ والفعلُ مُبْكِى[2]

---

(1) السيد أحمد الهاشمى، **ميزان الذهب فى صناعة الشعر العربى**، مكتبة التجانى مَتَارُ، كانو – نيجيريا، (د.ت)، ص121.

(2) المرجع السابق، والصفحة.

وقول التالكي: فى عجز البيت الرابع من القطعة السابقة:"ونَظَّفَ نفسَه عن لَمْسِ فَانِ" أى لم تمد عينا الرسول إلى متاع الدنيا وزخارفها، ولم يطمع فى جمعها، ولم يغرره شهواتها المهلكة بل صرَّف نفسَه عن كل ما يشغله عن عبادة خالقه ورازقه.

يلاحظ مِن قوله: " نَظَّفَ نَفْسَهُ عَنْ لَمْسِ فَانٍ" أنه تعبير يوحِى إلى غاية تزهُّده- صلى الله عليه وسلم – عن الدنيا وما فيها، وهو تعبير رائع، وأسلوب كنائي فى غاية الرونق والجمال والذوق السليم مما لو صرَّح به وقال على سبيل المثال: (وأبعد نفسه من متاع وزُخرف الحياة الدنيا). ولكن الشاعر انحرف عن استخدام الأسلوب المباشر إلى الأسلوب الخفىّ لأنه أدقّ معنًى وأكثر تأثيرًا فى المتلقِّي، فهو تنظيف النفس وتطهيره والذى يشعر بعدم وجود أى بقية من أثر الوسخ والدنس، أو الخبث والحدث. وقوله: "عن لمس فان"، فلفظة "اللمس" توحي إلى أدنَى التمتُّع الجنسىّ المتمثِّل فى المرأة التى شُبِّهتْ بها الدنيا الفانية التى نظَّف المصطفى نفسَه عن ملامستها والتلذُّذ بأىِّ نوع من مُتُعها فى المأكل والمشرب والملبس والمسكن والمفرش، وفى المنظر والمسمَع وغيرها مما تحتاج إليه الحياة السعيدة الكريمة الشريفة فى هذه الدنيا، وصدَق من قال:

غِنَى النَّفْسِ مَا يَكْفِيكَ مِنْ سَدِّ خَلَّةٍ فَإِنْ زَادَ شَيْئًا عَادَ ذَاكَ الْغِنَى فَقْرَا(1)

وقول التالكي فى البيت السابع من القطعة السابقة:

سَوَاءٌ مِنْهُ ذُو مَالٍ كَثِيرٍ وَصُعْلُوكٌ يُحَكِّكُ بِالْبَنَانِ

يبين الشاعر شدةَ تواضع المصطفى وحسن خُلُقه ولِين جانِبه وبشاسة وجهة فى تعامله مع صحابته فى مجلسه، حيث يساوى فيه الذكر والأنثى والشريف والوضيع، وفيه الأمن الكامل فى مقابلته بالأسئلة عما يتعلق بأمور دينهم ودنياهم، وهو – صلى الله عليه وسلم- دائما وأبدا- يصارحهم بالأجوبة فيما أُوحى إليه، وينتطر عن الأجوبة فيها لم يُوح إليه حتى يجد منها مخرجا.

---

(1) سيد أحمد الهاشمى، **ميزان الذهب فى صناعة الشعر العربى** المرجع السابق، ص32.

قوله فى عجُز البيت: "وَصُعْلُوكٌ يُحَكِّكُ بِالْبَنَانِ"، والصُّعْلوك هو الفقير الذى لم يمتلك قُوةَ يومه، فهو إذن أعدم من المسكين. وفى تعبيره "يُحَكِّكُ بِالْبَنَانِ" معناه يحك جسمه بأصابه، فهذا التعبير الرائع

أسلوب كنائى منحرف فى غاية من الجمال الفني والذى يوحِى القارىءَ شدة فقر هذا المسكين الذى يتكبَّد معاناة الحياة القاسية، حتى بلغ به الأمر إلى الحياة مع الحشرات المؤذية كالبعوض والقُمَّل والبراغيث والديدان التى كانت جميعا تعيش إما على دمه أو على أوساخه وأدرانه، الأمر الذى يجعله أن يحكَّ جسمَه على الدوام للفقر المدقع الذى يعاني به، ومع ذلك كله فهو أمام رسول الله مع الغني فى المجلس سواء.

الـخاتـمة

لكل أجل كتاب ولكل مسيرة دار مقام، كما أن لكل بداية نهاية ولكل فتحة ختمه؛ وصل هذا البحث إلى النهاية بعد أن ناقش الانحرافات اللغوية فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد"، فشرع بالحديث عن حياة الشاعر وعوامل تكوينه الثقافية متناولا انتاجته الفكرية، ثم انطلق للكلام عن الديوان ونظامه وترتيب قصائده، قبل أن يخوض الحديث عن الدراسة النظرية عن مفهوم الانحراف – أنواعه ومصطلحات تراف معناه، كما ناقش البحث ارتباط الدراسة الأسلوبية المعاصرة المنبثقة من الغرب بالدراسة الأسلوبية البلاغية أو- بأبسط التعبير – الدارسة البلاغية القديمة، فاختتم كلامَه فى هذا المنطلق عن وظيفة الانحراف الأسلوبي ووسائله.

وبعد وقفة وجيزة وتنفُّس بسيط يتناول البحث مظاهر الانحرافات الأسلوبية فى الدويوان بالنقاش محاولا كشفَ أسرارها اللغوية والفنية والجمالية، وذلك بالنظر فى انحرافات أسلوب المنشئ الصوتية؛ الصرفية والعروضية، وانحرفاته التركيبية فى الحذف والالتفات، وفى التقديم والتأخير، وكما ناقش الانحرافات الدلالية المتمثلة فى المجازات والاستعارات والكنايات.

ملخص البحث:

الانحراف للغوى فى ديوان "تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" لعبد القادر التالكى: دراسة لغوية أسلوبية

وصل هذا البحث إلى تناول مظاهر الانحراف فى الديوان المذكور أعلاه فى العنوان تناولا لغويا وأسلوبيا، وقد اشتمل على المقدمة التى هى الفصل الأول، وتلتها فصول ثلاث وخائمة.

تعرض البحث فى المقدمة للحديث عن دوافع اختيار الموضوع، وأهداف البحث ثم مراجعة الدراسات السابقة. أما الفصل الثانى انطلق البحث يناقش فيه حياة الشيخ عبد القادر التالكي من حيث ولادته – نشأته وحياته العلمية وعوامل تكوينه الثقافية، ثم واصل النقاش حول انتاجاته الفكرية، وأخير التفت إلى الحديث عن الديوان ونظامه وترتيبه مع عرض نماذج من شعر قصائده. كما تناول البحث فى الفصل الثالث الدراسة النظرية عن الانحراف، فناقش مفهوم الانحراف، وذكَر أنواعَه وبعضَ مصطلحات ترادفه معنًى، مشيرا إلى مفهوم الانحراف فى الدراسات الحديثة والقديمة، ثم انتهى البحث فى هذا الفصل بالحديث عن وظيفة الانحراف وسائله أو أنماطه.

أما فى الفصل الرابع انصرف البحث إلى الدراسة التطبيقية فى الديوان، فبدأ بالنظر فى الانحرافات الصوتية الصرفية فى الأسماء أو الأفعال، وفى أبنية بعض الكلمات وصيغها الصرفية كالإعلال والإبدال والقلب والحذف والزيادة والتصغير والنسب وغير من القضايا الصرفية المنحرفة مما يصطلح بـ"الضرورات الشعرية، أو المحظورات الشعرية". وتابعه بالنظر فى الانحرافات العروضية عرض فى تلك الوقفة للانحرافات العروضية التى طرأتْ للشاعر إما اضطرايا أو اختياريا بغية الحفاظ على الأوزان الشعرية وموسيقاه كتسكين المتحرِّك وتحريك الساكن، وكحذف المتحرِّك أو حذف الساكن فى بعض التفعلات العروضية والوحدات الصوتية وغيرها. واصلت الدراسة فى الفصل الرابع هذا حول الانحراف التركيبى، حيث ناقش البحث مفهوم الانحراف التركيبي فى الدراسة الأسلوبية المعاصرة، ثم عرض نماذج شعرية فى الديوان مشيرا

إلى الانحرافات التركيبية فى الحذف وصوره الثلاث؛ الحذف فى الجملة الاسمية والحذف فى الجملة الفعلية، والحذف فى الحروف. ثم تحوَّل البحث بعد ذلك للكلام عن الانحرافات التركيبية المتمثلة فى الالتفات بوصفه ظاهرة أسلوبية، فذكر أبرز صوره الثمانية، مع عرض نماذج شعرية عنها من الديوان، وصولا بعد ذلك إلى الحديث عن قضية التقديم والتأخير وأسرارهما الفنية والجمالية، وأثرهما الدلالية.

وأخيرا انتهى البحث بالحديث عن الانحرافات الدلالية المتمثلة فى المجاز والاستعارة والكناية فى الديوان، محاولا إبراز دورها الفنية وغايتها التوظيفية والدلالية.

نتائــج البحث:

بعد جولة طويلة فى هذا السعى ووصول الباحث إلى سدرة منتهى البحث استطاع أن يتوصل إلى النتائج التالية:

1- يرى الباحث أن التالكي الشاعر سلك منهج سابقيه من الشعراء قبله فى فن المديح النبوي أمثال حسان بن ثابت وكعب بن زهير صاحب قصدة "بانت سعاد" فى صدر الإسلام، وألفازازي صاحب " البردة"، والبوصيري صحب " الوسائل المتقبلة" (العشرينية)، وغيرهم فى تأليف دوان " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد، -صلى الله عليه وسلم- ابتغاء مرضات ربه لا رياءً ولا طلبا لحطامٍ من الدنيا.

لاحظ الباحث فى شعر التالكي ملامح المحاكة والتقليد بالشعر العربي القديم وانتحال بعض المعاني والأساليب التى استخدمها شعراء المديح النبوي قبله فى ديوانه ذلك.

2- كشف الباحث خلال هذه الدراسة حرص الشاعر الشديد ورغبته الملحة فى المحافظة على الجمالية الشعرية ومحالته الإبداع الفني مما اضطرَّه إلى انحرافات صوتية، وانحرافات تركيبية ودلالية.

ففى انحرفات أسلوب الشاعر الصوتية وردت فيه غرائب الأمور وعجائبها، حيث يحوّل همزة قطع إلى همزة وصل،وهمزة وصل إلى همزة قطع، وتارة يسهّل همزة قطع كما فى "قرأ" فتصير " قرا"، أو يحذفها إذا وقعت متطرفة فى مثل: السماء، البكاء، الأنبياء، الهواء، القِواء، البواء، الدواء. فتصير: السما، البكا، الأنبيا، الهوا، القِوا، البوا، الدوا. كما يوحد أنْ قلبتْ همزةالقطع هاءً فى مثل: صفاء، سماء لتصير إلى: صفاه،و سماه. وكما قلب همزة القطع فى" إيّاكَ" هاءً، فأصبحتْ" هِيّاكَ". وورد فى الديوان تصغير الشاعر "المالِح " الصفة إلى " الأُمَيْلِح" بدلا مِن " المَوَيْلِح"، ليستقيم له الصوت الشعري وموسيقاه.

أما فيما يتعلق بالانحرافات الصوتية فى العروضية الواردة فى أسلوب التالكي، بشكل معجب، حتى ظن بعض الباحثين أن ذلك محاولة من الشاعر للتجديد فى البحور الشعرية المعروفة، والحال أنها مجرَّد ابتكار وإبداع فنيّ من الشاعر- حسب نظر الباحث وإدراكه. ويتمثل أبرز هذه الانحرافات فى المقاطع

العروضية خصوصا فى أعاريض الأبيات وأضربها، وفى قوافي القصائد، وذلك بحذف بعض أصوات المقاطع العروضية أو زيادة صوت فى بعضها، وفى تسكين صوت المتحرك وتحريك صوت الساكن، كما هو الشأن فى "فعولُنْ" بدلا مِن " مفاعلَتن"، وفى " مفاعلْتن" عوضا مِن "مفاعلَتن" مِن زنة البحر الوافر.

وفى "فعولُ" نيابة مِن "فعولُنْ"، وفى "مفاعِلن" على حساب " مفاعِيلن" مِن وزن بحر الطويل. وكذلك الحال فى البحر الكامل فى نحو " متْفاعلن" بدلا مِن " متَفاعلن"، وفى " متْفاعلْ " نقيض "متَفاعلُن"، وفى" متَفاعلْ" عوضا مِن " متَفاعلُن"، وفى " متْفاعلن" عكس " متَفاعلن"، و" فعِلاتن" بدلا مِن " متَفاعلن" للوحدات الكامل.

ولم تخل وحدات البحر المتقارب مِن نفس الانحرافات العروضية مِن شعر التالكي والتى وردت على النحو التالي فى مثل: " فعولُنْ" لتصير إلى " فَعَلْ"، وفى " فعولنْ" لتتحول إلى " فعولُ" مِن زنة البحر المتقارب، وهكذا.

وفيما يتعلق بالانحرافات التركيبية فى ديوان التالكي شهد الباحث كثرة الحذف فى الجمل الاسمية والفعلية فى مواضع المدح والذم، وحذف حروف النداء وحروف الجر لأغراض فنية وجمالية شعرية، خصوصا فى أماكن الدعاء، والسرُّ فى ذلك كلِّه هو حينما كان المنادَى قريبا من المنادِي، إما قربا معنويا كما فى نداء الذات الإلهية، أو قربا حقيقيًّا كما فى نداء الذات النبوية الشريفة.

وبينما تناول الباحث قضية الانحرافات المتمثلة فى الالتفات بالدراسة، اكتشف أن من أبرز الحكمة والسر فى الانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة، ومن ضمير الغيبة إلى ضمير التكلم، ونداء المخطاب المفرد بلفظ الاثنين أو بلفظ الجماعة هو إتيان السامع والمتلقِّي بغير ما يتوقع، ليؤدي ذلك إلى حالة من يقظته الذهني ونشاطه العقلي، وليُبعده عما قد يصيبه من السآمة والملل، نتيجة السير على نمط واحد من أنماط الأسلوب والتعبير.

ومن ناحية المنشئ أن السر والحكمة فى الانحراف فى الضمائر والانتقال بها من نوع إلى آخر، هو لتتيح له حرية كبيرة كىْ يضفي الحيوية على تراكيب نصّه من خلال تعدُّد زوايا رُؤيته، وليساعده فى إيجاد مسافة التوتر فى جسد النص، كما يمنحه حرية كبيرة فى مناورته الشعرية.

3- تحصّل الباحث أثناء دراسته فى قضية التقديم والتأخير أن هناك ثمّة تغيرات تطرأ فى طريق تكوين الجملة العربية وترتيبها بحيث يُقدَّم عنصر أو يُؤخَّر آخر نظرا لعناية المقدَّم على المؤخر. وكان من دأب

العرب أن يقدموا الشيئ الذى بيانه لهم أهم، والسر فى ذلك أن للأشياء درجات ومراتب فى التقديم والتأخير، إما بالتفضيل أو الاستحقاق أو بالطبع، أو على حسب ما يفرضه المعقول. لذا يعتقد الباحث هذا من أسرار كثرة ورود ضروب من التقديم والتأخير فى ديوان" تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشاعر التالكي.

وحينما تطرق الباحث بالدراسة فى الانحرافات الدلالية المتمثلة فى المجازات والاستعارات والكنايات، لاحظ أن الشاعر التالكي استخدمها كوسيلة وأداة للتعبير بها عن أحاسيسه النفسية، وخباياه الشعورية نحو خالقه- سبحانه وتعالى- من جهة، ونحو حبيبه محمد- صل الله عليه وسلم- من جهة أخرى، ذلك لأن الانحراف الدلالي أسلوب من أساليب أداء المعاني عن طريق غير مباشر، بقصد الإبانة والإفصاح والتوضيح، لتثبيت المعنى فى ذهن المتلقّي عن طريق تشخيص الصورة وتجسيدها، وإيحاء المعاني المتمثلة فى المجاز والاستعارة والكناية.

توصيات البحث ومقترحاته:

وبناءًا على ما تقدّم ذكرهُ يَرى الباحثُ أهميةَ المقرحات الآتية:

– تحتاج إنتاجات التالكي إلى ترجمتها إلى اللغات الأجنبية كلغة هوسا واللغة اليربوية والإبوية والفلاتية والكانورية، وغيرها من بقية اللغات الوطنية والدولية مثل اللغة الإنجليزية والفرنسية والروسية والألمانية، خصوصا ديوانه " تهنئة الوراد فى مدح خير العباد"، لما فيه من الثروة الأدبية والعلمية والثقافية والاجتماعية والتربوية الهائلة، فعلى المترجمين الخبراء فى تلك اللغات القيام بهذا المهام لاستفادة الأجيال القادمة.

– يَرى الباحث الشعر الإسلامي الصوفي فى غرب أفريقيا جدير بأن يحقق دواوينه وأشعاره، والتى تستحق أن تُدْرس دراسةً بلاغيةً نقديةً، أو تُدْرس دراسة لغويةأسلوبية.

– يتوقع بعض من طلبة العربية وباحثين أن هذا التراث الشعري الذى خلَّفه الشيخ التالكي فى المديح النبوي إن أُحْسنتْ دراسته ونشره وتوزيعه بمختلف اللغات الوطنية يساهم كثيرا فى معالجة القضايا الإجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية خصوصا فى عصرنا هذا الذى انتشر فيه الفساد بأنواعه؛ الخُلُقي والديني والعلمي والسياسي والمالي.

– هناك فجوات عديدة وثغرات واسعة تركها الباحث فى هذا الديوان، وهى– حقا– تستحق التسديد وتحتاج إلى التصحيح والتقويم، أو الزيادة والشرح، والاستفسار والتوضيح، لذا يقترح على طلبة العلم والباحثين أن يتفضلوا بالدراسة فى هذا الديوان القيم، ليقينه أن هذا البحث لا يخلو من نقص ولا يسلم من عيب، ويعتقد أنه محاولة للابتدء وليس للاكتمال، فالكمال لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف. بالمدينة النورة

أيمن، أمين عبد الغني، (2011م)، **الكافي فى البلاغة**، دار التوفيقية للتراث، خلف الجامع الأزهر، القاهرة.

أحمد، عثمان فُلَّاتي(1990م)، **الشيخ عبد القادر التالكي: حياته وشعره**، بحث للحصول على شهادة الليسانس فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة بايرو، كانو.

أحمد، على محمد، (2003م)، " **الانحراف الأسلوبى (العدول) فى شعر أبى مسلم البهلانى**" مجلة جامعة دمشق – المجلد 19 – العدد 3-4.

" " " (2010م)، **الشيخ عبد القادر التالكي وإنتاجاته الأدبية**، رسالة الماجستير فى اللغة العربية، شعبة اللغة العربية قسم الفلسفة والأديان، كلية الأداب، جامعة جوس.

أحمد، غالب النورى الخرشة، (2008م)، **أسلوبية الانزياح فى النص القرآني**، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه فى النقد والبلاغة قسم اللغة العربية وآدابها جامعة مؤتة، الأردن.

آفرين زراع، ونادية دادبور، (1390هـ/2011م)، " **الإعجاز البيانى للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح: دراسة وصفية تطبيقية** "، مجلة دراسات اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الخامس، الربيع.

أحمد، سليمان فتح الله، (1428هـ/2008م)، **الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية**، ط1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر – القاهرة.

أحمد شايب، (1991م)، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصل الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة.

ألوجى عبد الرحمن، (1989م)، **الإيقاع فى الشعر العربى**، دار الحصاد، دمشق، ط1.

أبوبكر، محمد مَىْ (1993م)، ديوان " **تهنئة الوراد فى مدح خير العباد" للشيخ عبد القادر التالكي: مسح عام ودراسة**، رسالة للحصول على درجة الماجستير فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة بايَرُو، كانو.

أبوبكر، موسى إبراهيم، (2009م)، **الميسر فى الأدب العربى وتاريخه لطلاب العربية فى نيجيريا**، ط1، مطبعة الأمين، شارع بوتشي، جوس، ولاية بلاتو نيجيريا.

أبو بكر، محمد المهيب (الإمام)، (1434هـ/2013) **تخميس الوسائل المتقبلة فى مدح النبى المصطفى**، مكتبة الهدى المحمدية.

إبراهيم أنيس، وغيره، (د.ت)، **المعجم الوسيط**، ط1 مجمع اللغة العربية القاهرة.

إبراهيم خليل، (2008م)، **الشيخ عبد القادر ومساهمته فى علم اللغة: دراسة نموذجية لكاتاب " النهر الطافح للبيب الرابح"**، بحث تكميلي للحصول على شهادة الليسانس فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة مَيْدُغُري.

الإلوري، آدم عبد الله، (1401هـ/1981م)، **نظام التعليم العربى وتاريخه فى العالَم الإسلامي**، دار العربية بيروت – لبنان.

أبو جعفر، أحمد بن محمد إسماعيل النحاس، (1428هـ/2007م)، **إعراب القرآن**، تخريج وتحقيق: محمد محمد تامر، وغيره، دار الحديث القاهرة.

أبو الفضائل، أحمد بن محمد الرازى، (1974م)، " **الحروف**" تحقيق الدكتور رشيد العبيدي، مجلة المورد، بغداد، المجلد الثالث، العدد الرابع.

أبو الحسن، حازم القرطاجني، (1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدبا**، تقديم وتحقيق: محمد الحديب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط.

أبو عبد الله، محمد البوصيرى؛ **بردة المديح المباركة فى مدح خير البرية**، الناشر: مالم عبد الرحمن غثوني غرنيا.

أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسي، (د.ت)، **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر.

أبو العدوس يوسف، (1997م)، **الاستعارة فى النقد الأدبي الحديث**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

ابن الأثير، ضياء الدين، (1939م)، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده، مصر، (د.ط).

البغدادي، (1989م)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،ج، ط3.

الباقلاني، أبو محمد بن طيب، (د.ت)، **إعجاز القرآن**، د.ط. تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارق، القاهرة، ط5.

بهاء الدين، عبد الله بن عقيل، (2009م)، **شرح بن عقيل على ألفية بن مالك** ، دار الطلائع للنشر والتوزيع، مدينة نصر– القاهرة.

بديع، يعقوب إميل، (1411هـ/1991م)، **المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1.

تكر إسماعيل، (1998م)، **الشكوى فى شعر عبد القادر التالكي**، بحث لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية جامعة مَيْدُغُري.

ثاني، أبوبكر عبد الله، (1436هـ/2015م)، **فن المديح النبوي لدى الشيخ عبد القادر محمد التالكي النيجيري (دراسة أدبية تحليلية)** لديوانه: (تهنئة الوراد فى مدح خير العباد)، بحث لنيل درجة الدكتوراه فى اللغة العربية. عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة بخت الرضا- سودان. ، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

الجرجانى، عبد القاهر، (1991م)، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق: محمد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرق، دار الجيل، بيروت، ط1.

" " " (1992م)، **دلائل الإعجاز**، قرأة وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.

" " " (د.ت)، **كتاب المفتاح فى الصرف**، تحقيق: على توفيق الحمد، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد – عمان، مؤسسة الرسالة.

الجمحي، محمد عبد السلام، (د.ت)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرَّحه محمود شاكر، مطبعة الدُّنَى، القاهرة.

الجاحظ، أبو عثمان عمر ابن بحر، (د.ت)، **البيان والتبيان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط.

الجرجانى، على عبد العزيز، (د.ت)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ط).

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (1987م)، **الخصائص فى النحو**، تحقيق محمد على النجار.

ابن الحاجب، عثمان بن عمر، (2008م/1429هـ)، **الشافية فى علم التصريف**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت – لبنان، ط1.

ابن الخطيب التبريزى، يحي بن على بن محمد، (1435هـ/2014م)، **كتاب الكافي فى العروض والقوافى**، شرح وتعليق محمد قاسم، المكتبة العصرية – بيروت – لبنان.

ابن ذريل، عدنان، (1989م) **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

ابن رشيق القيروانى، (1988م)، **العمدة فى محاسن الشعر وآدبه ونقده**، تحقيق: محمد قرقزان دار المعرفة، بيروت، ط1.

" " " (2012م) **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد على الجيلاني، مكتبة التوفيقية، القاهرة، ط1.

حسان بن ثابت، (1974م)، **الديوان**، تحقيق وليد عرفات، دار الصادر، بيروت.

حاتم، صالح الضامن، (1428هـ/2006م)، **فقه اللغة ض**، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.

حسنى، عبد الجليل يوسف، (1418هـ/1998م)، **تيسير كافي التبريزي فى العروض والقوافى**، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، ط1.

" " " (1425هـ/2005م)، **علم القافية عند القدماء والمحدَثِين "دراسة نظرية وتطبيقة"**، موسسة المختار، القاهرة– مصر الجديدة.

حماسة، عبد اللطيف محمد، (1420هـ/1999م)، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، دار الشروق، القاهرة، ط1.

حسنين، محمد مخلوف، (1429هـ-2008م)، **كلمات القرآن- تفسير وبيان**، دار الضياء، القاهرة.

ربابعة موسى، (2003م) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندى للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1.

الرماني، أبو الحسن على بن عيسى، (1968)، **النكت فى إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق: خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط1.

زكريا حسين، (1421هـ/2001م)، **المأدبة الأدبية لطلاب العربية فى إفريقيا الغربية**، دار أَوِشِي نيجيريا، ط1.

زيواش آمنة، وغيرها، (2010 – 2011م)، **دراسة أسلوبية لقصيدة الحرية لرمضان حمود**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية وآدبها، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، (http://www.novapdddp.com)

الرواشدى، سامح، (1999م)، **الفضاءات الشعرية** "دراسة فى ديوان أمل دنقل" المركز القومى للنشر، إربد، عمان، ط1.

الرازي، محمد أبوبكر عبد القادر، (1977)، **مختار الصحاح**، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط1.

الرازي، فخر الدين، (19م)، **نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز** ، تحقيق: إبراهيم السامَرَائِي، ومحمد بركات أبو على، دار الفكر، عمان، (د.ط).

الزيات، أحمد حسن، (د.ت) **تاريخ الأدب العربى**، ط25، دار نهضة مصر – القاهرة.

الزيدى، توفيق، (1984م)، **أثر اللسانيات فى النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، لبيا، ط1.

الزمخشرى، جار الله محمود بن عمر، **الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل**، مكتبة مصر – القاهرة، ط1.

الزوزنى، الحسين بن أحمد، (2005م)، **شرح المعلقات السبع**، حققه وعلق على حواشيه: محمد محى الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، صيدا – لبنان.

سعد، عمر مقبول وآخرون، (1427 من ميلاد الرسول)، **الأدب والنصوص والبلاغة**، دار الكتب الوطنية.

سايح، مديحة جابر، **" المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبي فى مصر"**، مجلة الهيئة العامة للقصور الثقافية، العدد135.

سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان، **الكتاب**، (1991م)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبى بكر، (1987م)، **الإتقان فى علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، (د.ط).

" " " (1975م)، **الأشباه والنظائر فى النحو**، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.

" " " (د.ت) **المزهر فى علوم اللغة**، تحقيق: جاد المولى ورفيقَيْه، ط2، دار الكتب العربية، القاهرة.

الساكاكي، أبو يعقوب محمد بن على، **مفتاح العلوم**، (1976م)، تحقيق: أكرم عثمان، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1.

السيد، أحمد الهاشمى، (1420هـ/1999م)، **جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع**، مكتبة الإيمان، المنصورة أمام جامعة الأزهر، ط1.

" " " (د.ت)، **ميزان الذهب فى صناعة الشعر العربى**، مكتبة التجاني مَتَازُ، كانوا – نيجيريا.

السدى نور الدين، (1998م)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة فى النقد الأدبي الحديث**، دار هومة، الجزائر.

شايب، أحمد، (1991م)، **الأسلوب دراسة بلاغية لأصل الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة.

شوقى ضيف، (1965م)، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف كورنيش، القاهرة، ط2.

" " " (1971م)، **فصول فى الشعر ونقده**، دار المعارف، القاهرة.

صالح، علي الشُّتَيْوي، (2005م)، **" ظاهرة الانحراف الأسلوبي فى شعر خالد بن يزيد الكاتب"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21 – العدد – (2-3).

صلاح، فضل، (1980م)، **نظرية البنائية فى النقد الأدبى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2.

الصاحبي، (1963م)، **فى فقه اللغة** تحقيق: مصطفى شويمي، مؤسسة بدران، بيروت.

الضالع، محمد صالح، (2002م)، **الأسلوبية الصوتية**، دار غريب، القاهرة.

طاليس أرسطو، (1967م)، **صنعة الشعر**، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربى، القاهرة، ط1.

على بن حزم الأندلسي، (2020م)، **طوق الحمامة فى الأُلْفَة والأُلَّاف**، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم سليم، مكتبة بن سينا، مصر الجديدة– القاهرة.

عبد الله سند، (1429هـ/2008م)، **ديوان ابن زيدون**، دراسة وتهذيب: عبد الله سنده، دار المعارف بيروت – لبنان، ط1.

عياد، شكري محمد، (1986م)، **دائرة الإبداع " مقدة فى أصول النقد"**، دار الياس العصرية، القاهرة، (د.ط).

" " " (1988م)، **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، اِنتَرْنَاشُونَالْ برس، القاهرة، ط1.

عبد الصبور شاهن، (1400هـ/1980م)، **المنهج الصوتى للبنية العربية** ، موسسة الرسالة – بيروت.

عبد الباقي، شعيب أغاكا، (1426هـ/2005م)، **أساليب بلاغية فى ديوان عبد الله بن فودي**، مركز المضيف لخدمة الكمبيوتر والطباعة والنشر، إِلُورِنْ، ولاية كُوَارَا، نيجيريا، ط2.

عبد العزيز عتيق، (1427هـ/2006م)، **علم العروض والقافية**، دار الآفاق العربية، مدينة نصر – القاهرة، ط1.

عبد الجليل عبد القادر، (1998م)، **علم الصرف الصوتي**، (www.attaweed.com)

علي عودي، (1998م)، **نهر المجرة، " مختارات من شعر البياتى"** ، هيئة قصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، القاهرة، العدد السادس.

عبد الواحد بن علي، (1430هـ/2009م)، **مراتب النحويين**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت – لبنان.

عبد البديع لطفي، (1970م)، **التركيب اللغوى للأدب**، دار النهضة المصرية، ط1.

عبد القادر، محمد بلُّو التالكي، (1389م)، **تهنئة الوراد فى خير العباد**، طبعة مصورة، ينكسا، كانوا – نيجيريا.

" " " (د.ت) **تحبير النقول فى معاني أصحاب العقول**، ط/ co-operative ميدغري.

عبد السلام المسدّى، (1982م)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1.

عزام محمد، (1989م)، **الأسلوبية منهجا نقديا**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط.

عياش منذر، (2002م)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضارى، حَلَب، ط1.

العسكري، أبو هلال، (1981م)، **الفروق اللغوية**، ضبطه وحققه: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.

" " " (1984م), **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

عشرى، زيد علي، (د.ت)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة بن سيناء القاهرة.

عثمان، عبد الله غمبو،(2008م)، **شعر الرثاء عند الشيخ عبد القادر التالكى: دراسة تحليلية لقصيدة " تعزية الإخوان"**، بحث تكميلي لنيل شهادة الليسانس فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية والدرسات الإسلامية، جامعة مَيْدُغُري.

عيسى، محمد الأول عبد المؤمن، (1987م)، **التالكي وإنتاجاته الشعرى**، بحث تكميلي لنيل شهادة لليسانس فى اللغة العربية قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة مَيْدُغُري.

" " " (2002م)، " **التالكي: حياته وإنتاجه الشعري**", مجلة الأقلام، جامعة ميدغري، السنة الأولى، العدد الأول يونيو.

" " " (2002م) التالكي: " **خصائص شعره**"، مجلة الأقلام، جامعة ميدغري، السنة الأولى، العدد الثانى، ديسمبر.

" " (2003م)، " **التالكي: أغراض شعره"**، مجلة الأقلام، جامعة ميدغرى، السنة الثانية، العدد الأول والثانى ديسمبر.

على يوسف، (2006م)، **أوزان الشعر وقوافية (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها) دار غريب**، القاهرة.

غاليم محمد، (1987م)، **التوليد الدلالي فى البلاغة والمعجم**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

فندريس جوزيف، (1950م)، **اللغة**، تعريب عبد الحميد الداخلي، ومحمد القصَّاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط.

فاتن، خليل المحجازى، (2003م)، " **الانحراف اللغوى أسبابه وعلاجه"**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد (80)، ج ا.

فتوح، شعيب سليمان، (2007م)، **عناصر الإبداع الفني فى شعر البحتري**، دار الطباعة، مصر.

فضل صلاح الدين، (1985م)، **علم الأسلوب مبادئة وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط2.

" " (د.ت) **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، مكتبة لبنان،بيروت، ط 1.

ابن فارس، (1980م)، **ذَمُّ الخطأ فى الشعر**،تحقيق: رمضان عبدالتوّاب، مكتبة الخانجي بمصر.

ابن قُتَيْبة، عبد الله بن مسلم، (1427هـ/2007م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة.

قاسم، عدنان حسين، (د.ت)، **التصوير الشعري، رؤية فى بلاغتنا العربية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط.

القزويني الخطيب، (1993م)، **الإيضاح فى علوم البلاغة**، شرح وتحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3.

كوهن، جان، (1986م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومحمد العُمَري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

الكاشاني، عبد الرزاق، (1992م)، **معجم مصطلحات الصوفية**، تحقيق وتقديم وتعليق: الدكتور عبد العالي شاحين، دار العناد– القاهرة، ط1.

مطلوب أحمد، (1983م)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط).

محمد بن، أحمد الأنصاري، (1429هـ/2008م)، **الجامع لأحكام القرآن: (تفسير القرطبي)**، تحقيق: الدكتور مجدي ومحمد سرور سعد بسلوم، دار البيان العربي خلف الجامع الأزهر– القاهرة، ط1.

محمد أبوبكر، عبد القادر الرازى، (1967م)، **مختار الصحاح**، دار الكتار العربي، بيروت – لبنان، ط1.

محمد، ثاني علي، (2012م)، "**ديوان التالكي فى مدح الشيخ الصّمداني أبى العبّاس سيّدي أحمد التجاني: دراسة تحليلية**". بحث لنيل درجة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها. شعبة اللغة العربية والدراسات الإسلامية، قسم الدين والفلسفة، كلية الآداب، جامعة جوس.

مصطفى حراك، (1431هـ/2010م)، **كيف تحفظ القرآن**، ط2، دار الفجر للتراث.

مصطفى حركات، (1481هـ/1998م)، **الصوتيات والفنولوجيا**، المكتبة العصرية، لبنان.

مصطفى السقا، (1389هـ/1969)، **مختار الشعر الجاهلي**، المكتبة الشعبية، القاهرة.

محمد عبد المطلب، (1994م)، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان، شركة المصر العامة للنشر والتوزيع – لونجمان.

محمود مصطفى، (2011م/1432هـ)، **أهدى سبيل إلى علمَي الخليل (العروض والقافية)**، تحقيق: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت – لبنان.

محمود، محمد العمودي، (1433هـ/2012م)، **مقصد الطالب فى شرح قصيدة ابن الحاجب فى علمي العروض والقافية**، مكتبة الآداب، ميدان الأوابر – القاهرة.

" " " (1994م)، **البلاغة والأسلوبية**، ط1، مكتبة لبنان.

" " " (1984م)، **جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربي القديم**، مكتبة الحرية الحديثة، د.ط

ماهر، هارون ماهر، (2015م)، **جمالية الصور الشعرية فى ديوان التالكي فى مدح الشيخ أحمد التجاني**، الرسالة لنيل درجة الدكتوراه فى الدراسات العربية، كلية الدراسات العليا، بجامعة ميدغري.

محمد يُنَيْس، (د.ت)، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (1300هـ)، **لسان العرب**، الطبعة الأميرية، بولاق – القاهرة – مصر.

ابن المعتز، **البديع**، (د.ت)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلَبي.

نور الدين السدى، (1997م)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة فى النقد الأدبي الحديث، دار هومة، الجزئر ط1.

ناجي مجيد، (1984م)، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

ويس، أحمد محمد، (2010م)، " **الانحراف فى التراث النقدي والبلاغي**"، موقع اتحاد كتاب العرب، شبكة انترنت، http//www.awu.dam.com

" " " (2015م)، " **الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح**"، http/www.awu.dam.com

يوسف، عبد الله يوسف، (2014م)، **ديوان التالكي فى مدح أحمد التجاني: تحقيق وتحليل عروضي**، الرسالة لنيل درجة الدكتوراه فى اللغة العربية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عثمان بن فودي، صكتو.

ياقوب محمود، (1985م)، **ظاهرة التحويل فى الصيغ الصرفية**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ط.

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI TTALIKIY "TAHNIkATIL-WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH)

BY

IBRAHIM ABUBAKAR MUSA

B.A (ARABIC) 2002. M.A (ARABIC), 2012. UNIVERSITY OF JOS

Ph.D/Arts/ P13ARA R9003

A DISSERTATION SUBMITTED TO THE POSTGRADUATE SCHOOL AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA, NIGERIA. IN PARTIAL FULFILLMENT FOR THE AWARD OF DOCTORATE DEGREE OF ARTS IN ARABIC.

DEPARTMENT OF ARABIC

AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA, NIGERIA.

(2018) م**2018**

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI- TTALIKIY "TAHNIKATIL-WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH)

BY

IBRAHIM ABUBAKAR MUSA

DEPARTMENT OF ARABIC, FACULTY OF ARTS

AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA

NIGERIA

(2018) م**2018**

DECLARATION

I declare that this dissertation entitled: "A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY"(ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI-TTALIKIY "TAHNI,ATIL-

WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), has been preformed by me in the department of Arabic, under the supervision of Dr. Yahuza Sulaiman Imam, Professor Adam Said Khalid, and Professor Bashir Hassan Abubakar.

The information derived from the literature has been duly acknowledged in the text and a list of references provided is also by me. No part of this dissertation was previously presented for another degree, diploma or NCE at any University or tertiary institutions.

Ibrahim Abubakar Musa	Signature	Date

CERTIFICATION

This dissertation entitled **الانـحراف اللُغوي فى ديـون"تـهـنـئـة الوُرَّاد فى مدح خير العـباد" لـعـبـد القادر التـالكي:**

دراسـة أُسـلوبـيـة

A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDULKADIR TALIKI'S ANTHOLOGY

إعداد:

إبـراهـيـم أبـوبكر مـوسـى

B.A (UNIJOS, 2002), M.A (UNIJOS, 2012).
Ph.D/ Arts/ P13ARAR9003

قسم اللغة العربية، جامعة أحمد بلُّو، زاريا – نيجيريا

(2018) م2018

"A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY" (ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI- TTALIKIY "TAHNI,ATIL- WURRADI FI MADHI KHAIRIL- IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), by Ibrahim Abubakar Musa, P13ARA A9003 meets the requirements / regulations governing the award of Ph.D Arabic of Ahmadu Bello University, Zaria, and is approved for its contribution to knowledge and literary presentation

……. ……

Dr. Yahuza Sulaiman Imam Date
Supervisor I

……. ……..

Professor Adam Said Khalid Date
Supervisor II

……. ……

Professor Bashir Hassan Abubakr Date
Supervisor III

…… …….

Prof. Iliyasu Abbas Date
Head of Department

…… ……

Prof. A. Z. Sadiq Date
Dean School of Postgraduate Studies

ABSTRACT

This research entitled: "A STYLISTIC ANALYSIS ON DEVIATION IN ABDUL-KADIR TALIKI'S ANTHOLOGY" (ALLINHIRAFUL-LUGAWI FI DIYWANI- TTALIKIY "TAHNI,ATIL- WURRADI FI MADHI KHAIRIL-IBADI": DIRASAH USLUBIYYAH), is a study of deviation that aims at looking into the phenomenon of deviation in the poetry of Ash – Shaikh Abdul – kadir Muhammad Attaliki from stylistic point of view. It includes four chapters, introduction followed by three other chapters and an conclusion. In the introduction the researcher shows the importance of the subject, the reasons of th study,the topic and limitation of the study. The second chapter highlights on the life of Ash-shaikh Abdul-Kadir Attaliki, such as his birth, growing, studentship, scholarship, some students he taught and a quite number of his famous publications/manuscripts, especially his anthology " TAHNI'ATUL – WURRAD FI- MADHI KHAIRIL – IBADI". The third chapter discusses the term "Deviation" from a theoretical point of view, which includes the concept of "Deviation" its types and the terms being designated to, in old and modern analysis which includes the function of deviation, the sorts and fashions of deviation, while the fourth chapter of the study analyses deviation from a practical aspect in the anthology by studying syntactic deviations such as, deviation in the structure of nouns and verbs, deviation in verb predication. Structured deviation, such as deviation of deletion and its types, turning deviation and its divisions, forwardness and backwardness deviations are also discussed in the chapter. It also deals with semantic deviation in the anthology, which contains figurative deviation, metaphorical deviation and metonymic deviation. Finally, the study ends with a conclusion which includes the results of the entire study that summarizes its findings and gives some recommendations followed by a list of sources and references it referred to.