الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد: حمة لخضر
الوادي

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

البنى الأسلوبية في شعر بشار بن برد
في قصيدة
"أصفراء ما في العيش بعدك مرغب" إنموذجا

مذكرة تخرج معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها تخصص علوم اللسان

إعداد الطالبة:
ميدون نسرين

إشراف:
د/ شيخة محمد الأمين

السنة الدراسية: 2015/2014م 1436/1435هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد: حمة لخضر
الوادي

كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية و آدابها

البنى الأسلوبية في شعر بشار بن برد
في قصيدة
"أصفراء ما في العيش بعدك مرغب" إنموذجا

مذكرة تخرج معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها تخصص علوم اللسان

إعداد الطالبة: إشراف:

✍ ميدون نسرين د/ شيخة محمد الأمين

لجنة المناقشة

الدكتور	محمد بن يحي	رئيسا
الدكتور	شيخة محمد الأمين	مشرفا
الدكتورة	حياة اعبيد	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 2015/2014م 1436/1435هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

✓ - *نبع الحنان و جوهرة الحياة، فيض السخاء و منح العطاء، إلى من تطمئن العين لرؤياها و يرتاح القلب لسماعها،إلى التي الجّنة تحت أقدامها، أمي الغالية:* ***بيدار حورية*** *أدعو الله أن يطيل في عمرها و أن يرزقها دوام الصحـــة و العافـية و أن يبارك و يرزق أفعالها .*

✓ - *ربّ عائلتي :* ***قويدري مسعود*** .

✓ - *ابني فلذة كبدي:* ***سعيد عبد المليك .***

✓ - *إخوتي و أخواتي كل واحد باسمه:* ***سمير إبراهيم مرزوق نوارة وسيمة يسرى نذيرة نزهة.***

✓ - *أولاد أخواتي :* ***نور اليقين الزميم و بن معمر رضا الحاج بلقاسم .***

✓ - *أزواج أخواتي:* ***ادريس الزميم ،بن معمر السايح، مادي محمد ومسعود الحلّ ي .***

✓ - *كل عائلة* ***قويدري*** *و* ***ميدون سالم*** *و* ***بيدار محمد*** .

✓ - *جميع زميلات الدرب الجامعي كلية الآداب و اللغات بالوادي.*

✓ - *كل من يسعى لحمل لواء العلم و المعرفة رقيا و تقدما.*

و في الأخير أدعو الله أن يرحم والدي: ***ميدون مبروك*** *و يطيب ثراه و يسكنه فسيح جنانه.*

✍ ***ميـــدون نسريـــن***

شكر و عرفان

بفضل الله و عونه؛ شاء لهذا المجهود أن يضيء نوره فأعطاني القوة لإتمام عملي. لذلك أوجه الشكر و العرفان إلى:

- الدكتور المشرف: **شيخة محمد الأمين،** الذي أطر بحثي و لم يبخل عليّ بنصائحه و توجيهاته لقيمة. فله كل الشكر و العرفان و الامتنان الصادق .
- كل أساتذة كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية و آدابها خاصة: الأستاذ **يوسف العايب**،الأستاذ **عبد الحميد جريوي**، الأستاذ **عبد الحميد بوترعة**، الدكتور **حمادة حمزة**، الدكتور **محمد بن يحي** الدكتورة **حسيني فتيحة**، الدكتورة **سلاف بوعزيز**، الدكتورة **عقيلة قرورو** ؛ حيث كانوا من الذين أحاطوني و ساعدوني بحقل علمي وافر.
- عمال الإدارة الذين صبغوني بنصائحهم و ارشاداتهم.
- عمال مكتبة دار الثقافة العمومية بولاية بالوادي.

و لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الخالص و الخاص إلى:

- الغالية أمي: **بيدار حورية** على كل ما قدمته لنا من أجل مواصلة دراستي.
- رمز الوفاء بربّ عائلتي: **قويدري مسعود** عن وقوفه بجانبي خاصة بعد الظروف الصحية التي مررت بها
- أخواتي **وسيمة** و **نزهة** لدعمها لنا من أجل اتمام هذه المحطة العلمية .

إلى كل من ساعدني و شجعني من قريب أو بعيد .

المقدمة

شهدت المناهج النقدية تطورا كبيرا في العصر الحديث، و ذلك نتيجة لعوامل عديدة؛ و الذي يتأتى على رأسها تطور علوم اللغة. و من ضمن صور هذا التطور الذي ارتبط بدراسة الخطاب الأدبي، ظهور علم جديد و المتمثل في " **علم الأسلوب** " أو " **الأسلوبية** " الذي تمتد جذوره في أعماق البلاغة القديمة، فجمع بذلك بين القديم و الحديث واضعا لنفسه هدفا أساسيا تمثل في البحث عن الخصائص الفنيّة و الجمالية، متخذا من اللغة مجالا خصبا للكشف و تتبع جميع التوظيفات الفردية وفق المستويات اللسانية المعروفة التي تميز كاتبا عن كاتب آخر، و نصا عن نص آخر و بالتالي **أسلوبا** عن **أسلوب آخر**.

و بالإضافة لما ذكرنا، يبرز أهمية هذا البحث، من خلال اختيارنا لهذا الشاعر الذي لم يكن اختياره اعتباطا و كذلك نمط القصيدة المتناولة.

فـ (**بشار بن برد**) أحد الشعراء الذين تميّزوا بروعة التصوير و دقته، فاعتبروه الرواة و النقاد العرب زعيم طبقة المحدثين، و من الذين لهم رصيدا وافرا في الشعر و أكثرهم إبداعا.وقد رأى فيه الكثيرون أنه من الذين وجّهوا الشعر العربي فترة الخلافة العباسي وجهة جديدة نحو البديع و الزخرفة مكثرا في ذلك كثرة تجعل منه مؤسسا للمذهب نفسه.

و لكن نتاج هذا الشاعر لم يحظ بالعناية التي تلقاها الشعراء من أمثال : **أبو تمام** و **المتنبي**، لربما يرجع ذلك إلى مسلكه في الحياة و طغيان سلوكه غير السوي على مواقفه الجديّة، ولعله سبب أدى ذلك لقلة انجاز الدراسات المنصبة حوله في الأطروحات الأكاديمية.

و مع أننا لا ندعيّ السبق في هذه الدراسة لا من حيث المنهج و لا من حيث اهتمامنا بهذا الشاعر،ولكن؛ لقد اكتفت بعض المراجع السابقة بتناول نتف شعرية لهذا الشاعر مسقطة عليها الجوانب السيئة من حياته و إعطائها أحكاما عامة دون أن تتناول شعره بالدراسة النقدية التحليلية و ذلك في مثل ما فعله **د/ شوقي ضيف** في كتابه (**تاريخ الأدب العربي**) و سار على هذا النمط النتفي **د/ رحمان غركان** في كتابه (**مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق**).

فمن الدراسات التي صادفتنا و التي أعطت لهذا الشاعر حقّه من الدراسة النقدية المرفقة بالتحليل البلاغي في ديوانه الشعري كاملا انجاز **عبد الفتاح صالح نافع** في مؤلفه (**الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد**)

لقد لاحظنا أن الظروف و الملابسات التي أحاطت بالشاعر تختلف عن أي شاعر آخر بسبب فقدانه لحاسة البصر بالإضافة لجنسه و معتقده. فكان لابد لمثل هذه الظروف بكل ما فيها من آلام و آمال أن تنعكس على نفسيته و تترك أثرا كبيرا في نتاجه الشعري الفني.

و من أجل ذلك سطرنا هدفا، بأن نحاول البحث عن الدلالات المعبرة عن الواقع الاجتماعي المؤثرة في شخصية الشاعر من خلال الواقع اللغوي.

و من هنا يمكن تصور **الدوافع** التي وجهتنا لاختيار هذا العنوان الذي يتمثل أحدهما في كونه : **دافعا موضوعيا** حيث يظهر في طبيعة البحث الأسلوبي الذي يترصد بدوره مكامن الجمال في الأعمال الأدبية، و ذلك عبر أبرز مستويات التحليل اللساني؛ الذي يبدأ من أصغر وحدة لغوية دالة و المتمثلة في الصوت من خلال دراسة المستوى الصوتي، وصولا للدلالة العامة في المستوى الدلالي، مرورا بالمستوى التركيبي و البلاغي وربط ذلك كله بالسياق اللغوي أولا ثم السياقات الخارجية ثانيا للكشف و الوصول لمواطن الجمال في الأثر الأدبي الإبداعي مبررا اتجاه سلوكه الأدبي و بالتالي أسلوب المبدع فبصمته الأدبية.

و دافعا آخرا ذاتيا متمثلا في :

أولا: الرغبة في مواصلة دراستنا و بحثنا الأكاديمي الذي تناولنا فيه إبداعات هذا الشاعر.

ثانيا: الرغبة في تطبيق منهجا حديثا على جنس أدبي قديما ألا و هو الشعر التقليدي أو ما يعرف بالقصيدة العمودية.

و على هذا الأساس طرحنا الإشكال التالي : **ما هي دلالة البنى الأسلوبية في شعر بشار بن برد في قصيدة " أصفراء ما في العيش بعدك مرغب " أنموذجا ؟**

و للبحث في هذا السؤال الرئيس برزت لنا إشكالات فرعية عديدة منها : ما هي الأسلوبية ؟ ما اتجاهاتها ؟ و ما طبيعة علاقتها بالنص الأدبي و اللغة خصوصا ؟

و للإجابة عن الإشكال المطروح، و هذه الأسئلة الثانوية، سطرنا خطة مقسمة إلى **ثلاثة فصول** مثمنة بحثي هذا **بمدخل** و **ملحق**.

ففي **المدخل** بحثنا عن جذور الأسلوبية في البيئة العربية و الغربية و ذلك في جزئين :

الجزء الأول حمل عنوان (**مفاهيم " الأسلوب " و معطياته عند علماء العرب القدامى و المحدثين**)، أما الجزء الثاني كان بعنوان (**مفاهيم " الأسلوب " و معطياته عند علماء الغرب المحدثين**).

لقد عرضنا في هذا المدخل مفهوم " **الأسلوب** " و تطور دلالته في كل بيئة و خاصة البيئة العربية لما لها من جانب تأصيلي.

أما **الملحق**؛ تناولنا فيه بعض من جوانب حياة الشاعر وعصره بهدف إبراز عوامل التأثير و التأثر في شخصية **بشار بن برد**؛ لربما كان له من أثر في قصائده الإبداعية. كما عرضنا نص القصيدة كاملا متبوعا بشروحات لبعض الكلمات الغريبة.

لقد سار هذا البحث في اتجاهين: **اتجاه نظري** و **اتجاه تطبيقي**. ففي **الاتجاه الأول** مهّدنا له ثم ضمناه فصلا واحدا معنونا بـ : **الأسلوبية " النشأة و المنهج "** الذي قسمناه إلى ثلاثة عناوين فرعية ؛ حمل العنوان الأول **الأسلوبية: " المصطلح و النشأة "** و حمل الثاني **الأسلوبية** : " **التعالقات والاتجاهات** "، ثم كان الأخير بـعنوان : " **محددات الأسلوب و مستويات تحليله** ".

أما عن **الجانب التطبيقي** قد قسمناه إلى فصلين :

فكان الأول بعنوان: **البنى الأسلوبية الظاهرية (السطحية)**، حيث شطرناه إلى ثلاثة بنى على سبيل الترتيب كمايلي بعد أن قدمنا فيه تمهيدا :

- " **البنية الإيقاعية** " و قد أدرجنا في هذا العنوان ثلاثة أخريات كانت على التوالي :
- **البنية الإيقاعية الخارجية** : حيث تناولنا فيه بعض من علم العروض و ما يتعلق به من مباحث كالوزن و القافية و الزحافات و العلل محاولينا مقاربة الدلالة الخفية.
- **البنية الإيقاعية الداخلية** : حيث تناولنا فيه مفهوم " **الإيقاع**"وعرجنا فيه عن" **إيقاع الأصوات المفردة** " و" **إيقاع الكلمات المتقابلة** " ذلك لما لها من دور إيقاعي يحدث في نسجها مع الإشارة أن هذه الجزئية بالذات

لم يكثر الشاعر منها ولم يول له اهتمام كبير لذلك لم نشعر بها إنما أردنا الوقوف عليها لما تلزمه علينا المنهجيّة.

❖ **البنية الصرفية**: حيث عرضنا فيه **التركيب الصرفي** (بنية الكلمة) من خلال بنية الأسماء و بنية الأفعال و بنية الحروف ثم ختمنا هذا الفصل الثاني **بنتائج و فوائد**.

❖ أما **الفصل الثالث** و الأخير كان بعنوان : **البنى الأسلوبية الباطنية** (**العميقة**)، حيث قدمناه بتمهيد ثم عرضناه في جزئين :

حيث كان **الأول** يحمل عنوان **: " البنية الدلالية "**، حيث حاولنا رصد المعجم اللغوي لهذه القصيدة من خلال ثنائيات **الحقول الدلالية** بعدما قدمنا جانبا تاريخيا **" للحقل الدلالي "** ثم عرضنا صورة لطبيعة العلاقات داخل كل حقل من جانب و بين الحقول من جانب آخر.

و كان الثاني بعنوان : " **البنية التصويرية** " الذي ضمناه بـ " **بينة الكناية و دلالتها** " ثم " **بينة التشبيه و دلالته** ".

و ختمنا هذا الفصل بجملة من النقاط لخصت في عنوان " **نتائج و فوائد** ".

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو " **المنهج الأسلوبي** " الذي حاولنا من خلاله الكشف عن دلالة البنى الأسلوبية في هذه القصيدة لما يتوفر عليه هذا الأخير من معطيات كثيرة حاولت هي نفسها فرض هذا الاتجاه في الدراسة خاصة بعد اقتران الأسلوبية بالدراسات اللغوية التي اتخذتها كغاية تعكس مباشرة صورا لنفسيّة الشاعر بما قدر ما تعكسه من دلالات ترسخ واقعا يتظافر فيه الواقع المادي و الواقع الاجتماعي مع الواقع الأدبي الإبداعي. كما أننا استفدنا من مناهج أخرى منها: **المنهج الوصفي** و **التاريخي** لكونهما مناسبين للمدخل و الملحق و الفصل الأول.

و مع أن الدراسة المختارة للقصيدة هي دراسة أسلوبية، انفتح البحث على تطبيق إجراءات و تقنيات الاتجاه الأسلوبي الإحصائي و ذلك من أجل رصد أعلى النسب الموظفة من طرف الشاعر.

وللإحاطة أكثر بجوانب البحث، استعنا بالعديد من **المصادر و المراجع** التي تعتبر من الدراسات التي قام بها رواد هذا الفكر الأسلوبي في الوطن العربي و على رأسهم : د/ **شكري عياد**، د/**سعد مصلوح**، د/**عبد السلام المسدي**، د/ **محمد عبد المطلب**، د/**عدنان بن ذريل** و غيرهم.

و نشير هنا على سبيل التمثيل لا الحصر إلى دراسة د/ **عبد السلام المسدي** في كتابة (**النقد و الحداثة**) التي تناول فيها تحليلا أسلوبيا لقصيدة (**ولد الهدى**) لأمير الشعراء **أحمد شوقي** ووفق لما سماه بالتظافر الأسلوبي أو تضافر مضامين الدلالة في هذه القصيدة و كذلك مقاربة د/ **محمد بن يحيى** لقصيدة (**مع جريدة**) لنزار القباني و للإشارة؛ فقد استخدمنا الجزء الأول من ديوان الشاعر **بشار بن برد** فقط دون الجزء الثاني لذات الطبعة لذلك لم نرد رقم الجزء في كامل البحث. كما أن جل المذكرات التخرج التي استفدنا منها كانت مطبوعة، بالإضافة أننا لم نسجل في **قائمة مكتبة البحث** كل ما همشنا منه في المتن نظرا لغزاتها و تنوعها الجم.

و من أهم الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا العمل قلة المراجع و الدراسات الأسلوبية في شعر بشار بن برد.

و تبقى هذه الدراسة مجرد محاولة للاقتراب من عالم المنهج الأسلوبي نابعة من إحساسنا بأهمية هذه الدراسات، و إعطاء شحنة دافعة لمسيرة هذه الدراسات و خاصة لهذا الشاعر.

و في الأخير نتقدم بالشكر الخالص و الجزيل للدكتور الفاضل : **شيخة محمد الأمين** على كل مساعيه لإنجاز هذا البحث على أحسن وجه، و كذلك العرفان التام لكل الأساتذة مؤطروا أقسام الماستر لكلية آداب و اللغات بالوادي على مجهوداتهم. وكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد

المدخل

- الأسلوب في التراث النقدي العربي و الغربي-

- مفاهيم **"الأسلوب"** و معطياته عند العلماء العرب القدامى و المحدثين .

- مفاهيم**"الأسلوب"** و معطياته عند العلماء الغرب المحدثين .

مدخل

في مطلع القرن العشرين شهدت الدراسات اللغوية و النقدية اهتماما و نشاطا كبيرين، مما أدى إلى بزوغ علم جديد ألا و هو " **الأسلوبية** " أو" **علم الأسلوب** ". فعدّت هذه الأخيرة منهجا من مناهج الحديثة و مدخلا للنصوص الأدبية التي تحدد الخصائص الأدبية للأدب و سماته الجمالية. إلا أن لهذا العلم جذور في تراثنا العربي من خلال تناول العلماء العرب لقضية " **الأسلوب** ". فقد قدم النقد العربي البلاغي تفكيرا أسلوبيّا، و لم تغب عنه أبرز القضايا التي أثارها البحث الأسلوبي.

و عليه يمكننا أن نستشف تلك العلاقة التي تربط محاور البحث الأسلوبي بالتراث العربي على النحو الآتي :

1) مفاهيم "الأسلوب" و معطياته عند العلماء العرب القدامى و المحدثين :

لقد حظي مدلول لفظة " **أسلوب** " بالدراسة عند العلماء العرب القدامى في مباحث الإعجاز القرآني منذ القرن الثاني للهجرة و ذلك عند البحث في إثبات ظاهرة الإعجاز في القرآن الكريم رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها بين بلاغة الخطاب القرآني أو دفع طعون الملحدين في القرآن عربيته.

فمن الملاحظ عن مساهمة العلماء العرب القدامى في الحديث عن مفاهيم " **أسلوب** " – لا على سبيل الحصر – ما جاء في مؤلفاتهم العربية، بحيث لم يغفل المعجم العربي عن الإشارة إلى مفهومه:

فـ**ابن منظور** في (**لسان العرب**) قال : " يقال للسطر من النخيل، و كل طريق ممتد أسلوب؛ فالأسلوب الطريق و الوجه و المذهب. يقال : أنتم في أسلوب سوء ... و يجمع على " **أساليب** "، و الأسلوب بالضم الفن، يقال : " أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين فيه "[1].

و بالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة " **أسلوب** " يمكن أن نتبيّن أمرين[2] :

أولا - البعد المادي من حيث ارتباط مدلوله بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل. و من حيث ارتباطه أحيانا بالنواحي الشكلية.

ثانيا - البعد الفني و الذي يتمثل في ربطه بأساليب القول و أفانينه.

[1]- لسان العرب، ابن منظور،دار صادر، ط3، بيروت، ج1 ،1994م، مادة (سلب)، ص : 474.

[2] - البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العلمية لونجمان، مصر، لبنان، 1994م، ص : 10.

وقد أكدّ **منذر العياشي** على ما ذكر سالفا حين قال أن: « التراث العربي عرف ملامح الظاهرة الأسلوبية ضمن الدرس البلاغي على الأكثر. و ما كان ذلك ليكون إلا أن الدرس اللغوي كان سابقا على الدرس البلاغي »[1].

و لقد تبلورت فكرة الأسلوب في تعريف **ابن خلدون (ت 808هـ)** إذ اتجه إلى **محاولة تنظرية مباشرة** له استلهم فيها خلاصات سابقيه من البلاغيين و النقاد العرب إذ قال : « و لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم فأعلم أنها عبارة عندهم عن **المنوال** الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي ينسج في التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه »[2].

و في حديثه عن الصناعة الشعرية حدد مفهوم الإبداع الأدبي فذكر أنه يرجع إلى: « **صورة ذهنية** للتراكيب المنتظمة كلية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص. و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يصيرها في الخيال كـ**القالب** أو **المنوال** ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب و البيان فيرصها فيها رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال »[3].

إن الأسلوب حسب تصور **ابن خلدون** صورة ذهنية تشبه القالب، تغمر النفس أو تطبع الذوق. الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الأدبية المتفردة ذات البعد الجمالي الأصيل، فتتألف التراكيب التي يمكن نعتها بـ **" الأسلوب "**.

و إذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى لتشكيل الصورة الذهنية، فإن "الصناعة الشعرية" تحمل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة و لا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب النحوية و البلاغية من ناحية الذوق و من ناحية أخرى.

و بذلك يكون **ابن خلدون** قد ربط مفهوم الأسلوب بـ**القدرة اللغوية**[4] التي تتكون لدى فرد من أفراد مجتمع معين سماها نعوم تشو مسكي **"** المعرفة اللغوية **"**[5].

و قد قرب **ابن خلدون** في نظرته للصناعة الشعرية من مسألة إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع عند الأسلوبيّن المعاصرين لتجسيد مبدأ الانزياح و التركيب و لهذا رأى **صلاح فضل**[6] أن **ابن خلدون استكمل الوجهة اللغوية** بالمفهوم **الدلالي للأسلوب** و أن حديثه عن الصورة الذهنية **أدق تحديد للأسلوب في التراث العربي.**

---

[1] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1994 م ، ص : 04 – 05.

[2] - المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967 م، ص : 353.

[3] - ينظر، المرجع نفسه .

[4] - ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي، عبد القاهر الجرجاني، انموذجا، لويزة ناصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 – 2012م، ص : 34 – 38.

[5] - البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص : 117.

[6] - علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، ط1، بيروت، 1999م، ص : 94.

و ذكر **حسن غزالة** في مفهوم **"الأسلوب"** بأنه : « مألوف بقدر ما هو مخادع فمعظمها يتحدث عنه برقة و حنان مع أن لدى القليل منا الاستعداد لتحديد معناه بدقة »[1].

و الفعل؛ لقد اختلف العلماء العرب المحدثون في تحديد مفهوم الأسلوب. وهذا راجع إلى اختلاف مصادرهم ، بسبب عامل الترجمة الذي لعب دورا كبيرا في تعدد مفهومه حيث جاء عن :

أحمد الشايب: في تحديده لمفهوم "الأسلوب" بأن جعله قار في القيمة المهيمنة في النص الأدبي و (**وسيلة اللازمة لنقل الأفكار و العواطف**)[2].

ثم طرح **أحمد الشايب** تعريف آخر بقول أنه: « **طريقة الكتابة** أو **طريقة الانشاء** أو **طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعنى** قصد الايضاح و التأثير »[3].

ففي هذا التعريف جمع الكاتب بين **الفن** و **الطريقة** و **الصورة** و هي عناصر تشترك في تفاعل عناصر ثلاثة هي : المنشئ للأدب و المتلقي له و الأدب نفسه[4].

ولعل في هذه الاشارة ما يقترب مما ذهب إليه **رومان جاكبسون** في تحديد ماهية الأسلوب على أنه : تماثل بين عمليتي **الاختيار** و **التوزيع** – سيأتي شرحه في الأجزاء المقبلة – و لم يقتصر الشايب في تحديده لماهية الأسلوب على **معيار الاختيار** وحده و إنما وظف معيار ا آخرا يتلخص في أن الأسلوب **انعكاس للشخصية** مؤمن بمقولة **بوفون** أن: الأسلوب هو الإنسان نفسه.

قائلا : « يريدون بذلك أن أسلوب الأديب مرآة صافية لشخصية كلها ... هذا الكلام يدل على أن أظهر خواص الأسلوب إنما ينشأ في شخصية كاتبه »[5].

كما عمد **أحمد الشايب** في تعريف **" الأسلوب "** توظيف معيار **الانزياح** كمعيار ثالث في قوله : « نعم هناك قوانين نحوية و بلاغية مقررة يراعيها جميع المنشئين ... أما العبقرية الذاتية و القدرة على تصفية الكلمات و التصرف في العبارات مما يجعلها مرآة لنفس الأديب و ذلك عمل ايجابي ما يحتقر القوانين المحددة هندسية الأسلوب »[6].

فبناءا على ما سبق فإن الأسلوب عند **أحمد الشايب** مبني على ثلاثة معايير هي : **معيار الاختيار، معيار الانعكاس الشخصية، و معيار الانزياح.**

---

[1] - الأسلوبية و التأويل و التعلم، حسن غزالة، مجلة كتاب الرياض،مؤسسة اليمامة، السعودية، العدد 60 ديسمبر، 1997م، ص : 38.

[2] - الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة ،ط3، مصر، 1990م، ص : 12.

[3] - المرجع نفسه، ص : 44.

[4] - الأسلوبية الرؤية و التطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسير، عمان، 2007م، ص : 26.

[5] - أصول في النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة، ص : 258.

[6] - المرجع نفسه، ص : 255.

أما **مصطفى أمين** و **علي حازم** فقد عرّفا " **الأسلوب** " في كتابهما (**البلاغة الواضحة**) بأن: ربطوه بالبلاغة و الفصاحة. و قد خصّاه " بالمعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام و أفعل في نفس سامعيه "[1]. و في هذه المرحلة التاريخية شهد مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين تطورا من خلال عرض **علي حازم** و **مصطفى أمين** لأنواع[2] من " **الأسلوب** " و ذلك متمثلا في :

1) الأسلوب العلمي (يخاطب العقل).
2) الأسلوب الأدبي (و عرّج عن الأسلوب العلمي المتأدب).
3) الأسلوب الخطابي.

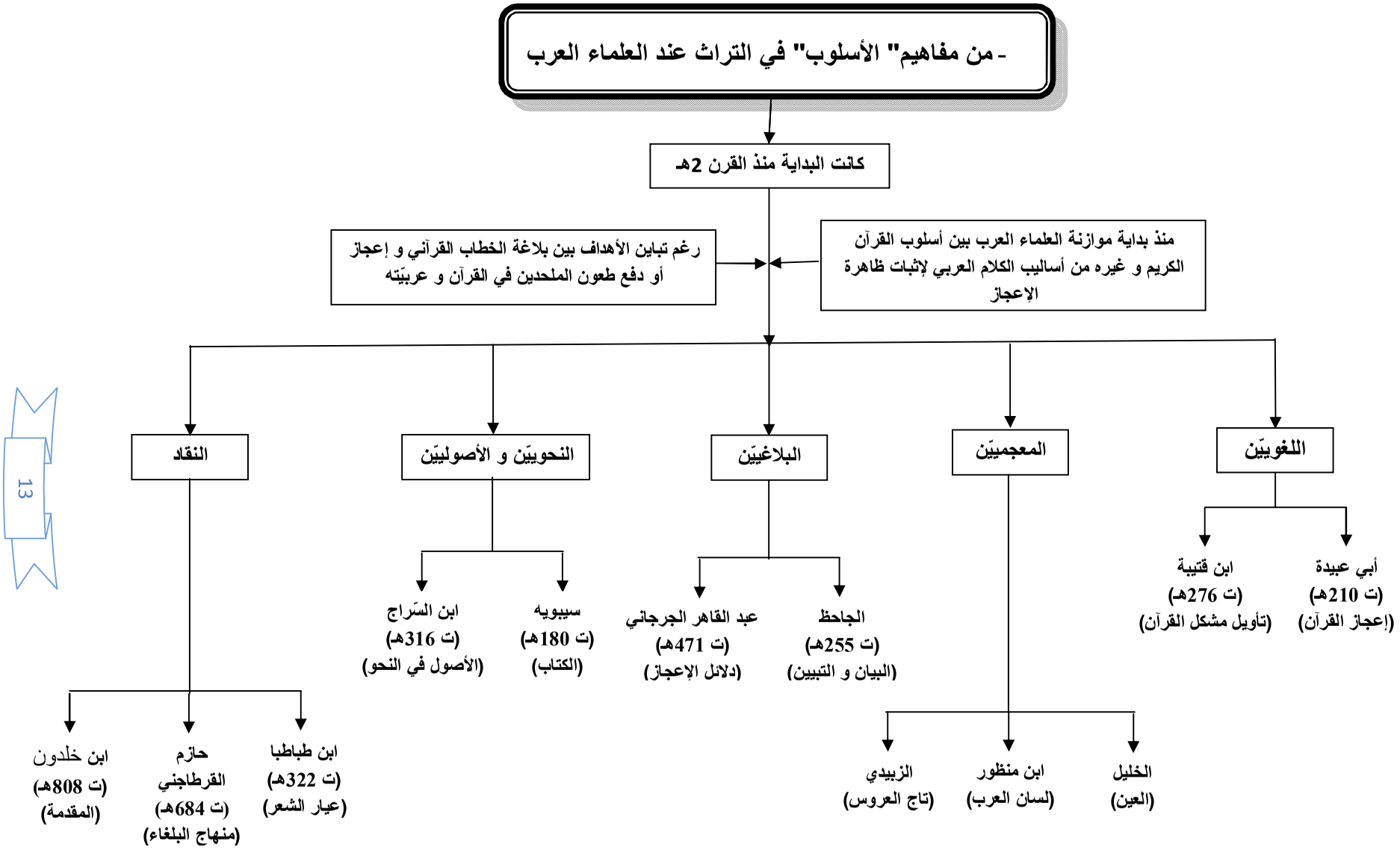
على العموم فإن رؤى **أحمد الشايب** و **مصطفى أمين** و **علي حازم** في مفهوم "الأسلوب" يؤكد عن المراحل التي مر بها المفهوم؛ و خاصة المرحلة الرابعة كونها بدايات محتشمة ظهرت في دروس مدرسية بلاغية.

جدول يبيّن تطور مفهوم الأسلوب في التراث عند العلماء العرب

[1] - البلاغة الواضحة، البيان و المعاني و البديع للمدارس الثانوية، مصطفى أمين، علي حازم، دار المعارف، القاهرة، 1999م، ص : 12.

[2] - المرجع نفسه، ص : 14 – 18.

اسم العلم	اسم الكتاب	الصفحة	أخضع المفهوم لـ :	من خلال الأفكار التالية	الملاحظات
الخليل (ت 175هـ)	العين	ج3/ مادة فكه ص 280	/	أسلوب اللغة العربية وظف في القرآن الكريم من باب التفضيل (مناقشة معنى : فاكهة).	/
سيبويه (ت 180هـ)	الكتاب	ج4/ ص 245	/	على مثال (أفعول).	
الجاحظ (ت 255هـ)	البيان و التبيين	80	طريقة في الكلام أو التعبير حسب الطبقات الاجتماعية	« كلام الناس طبقات كما أن الناس أنفسهم طبقات ».	
ابن قتيبة (ت 276هـ)	تأويل مشكل القرآن	74	اختلاف في الموقف ثم طبيعة الموضوع	ربطه تعدد الأساليب و الافتنان فيها و طرق العرب في تأدية المعنى بسبب اختلاف الموقف أولا ثم طبيعة الموضوع ثانيا	/
ابن منظور الزبيدي فيروز أبادي	لسان العرب تاج العروس القاموس المحيط	474 302 86	سطر من النخيل مذهب – طريق فن	على سبيل الحصر – لسان العرب – مذكور سابقا.	البعد المادي : طريق ممتد. البعد المعنوي : فن.
ابن السراج (ت 316هـ)	الأصول في النحو	ج3/ ص : 177	/	" إن الهمزة زائدة " في لفظة الأسلوب و الأصل (سلب).	/
ابن طباطبا (ت 322هـ)	عيار الشعر	11	مناسبة الكلام بعض لبعض	1. مطابقة بين اللفظ و المعنى. 2. التوفيق بين القوافي و الأبيات. 3. صدق التجربة الشعرية للشاعر. 4. موافقة تجربة الشاعر بتجربة السامعين. 5. الانتقاء و المراجعة.	الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوما رغم عدم تسميته.
جازم القرطاجني (ت 684هـ)	منهاج البلغاء و سراج الأدباء	364	هيئة التأليفات المعنوية و جعله مقابل لنظم التأليفات اللفظية.	« صورة الحركة الايقاعية للمعاني و كيفية تواليها و استمرارها و ما في ذلك من حس الاطراد و التناسب و التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة حيث يؤثر الناس إليها و لم يؤخذوا فيها مؤخذه و لا يسلك مذهب شاعرا واحدا ».	أول من خصص فصل كامل للمصطلح و جعله فن مستقل بذاته : نظم حازم ≠ نظم الجرجاني الذي جعله شاملا للألفاظ و المعاني.
عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)	دلائل الإعجاز	469	قواعد النحو = نظرية النظم	1. مراعاة مقتضى الحال. 2. توخي معاني النحو. 3. النسج على طريقة مخصصة تميز شاعر عن شاعر آخر.	أول من استعمل اللفظ.
ابن خلدون (ت 808هـ)	المقدمة	353	الصورة الذهبية و المنوال	1.تغذية سلوك الأسلوب بعلوم الآلات و هي : البلاغة، العروض، النحو و اللغة. 2.نتائج عن الدربة و قراءة النصوص الأدبية الأصيلة.	أدق تحديد المفهوم والأسلوب في التراث العربي.


- من مفاهيم" الأسلوب" في التراث عند العلماء العرب
كانت البداية منذ القرن 2هـ
منذ بداية موازنة العلماء العرب بين أسلوب القرآن الكريم و غيره من أساليب الكلام العربي لإثبات ظاهرة الإعجاز
رغم تباين الأهداف بين بلاغة الخطاب القرآني و إعجاز أو دفع طعون الملحدين في القرآن و عربيّته
اللغويّين
أبي عبيدة (ت 210هـ) (إعجاز القرآن)
ابن قتيبة (ت 276هـ) (تأويل مشكل القرآن)
المعجميّين
الخليل (العين)
ابن منظور (لسان العرب)
الزبيدي (تاج العروس)
البلاغيّين
الجاحظ (ت 255هـ) (البيان و التبيين)
عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) (دلائل الإعجاز)
النحويّين و الأصوليّين
سيبويه (ت 180هـ) (الكتاب)
ابن السّراج (ت 316هـ) (الأصول في النحو)
النقاد
ابن طباطبا (ت 322هـ) (عيار الشعر)
حازم القرطاجني (ت 684هـ) (منهاج البلغاء)
ابن خلدون (ت 808هـ) (المقدمة)

و لربما على أساس **معيار الزمن** قسمت اعتبارات الأسلوب عند العرب إلى أربعة مراحل على النحو[1] :

1- **مرحلة المخاض :** يمثلها كتاب **البيان و التبين** للجاحظ (ت **225** هـ).

2- **مرحلة النشأة :** يمثلها كتاب **دلائل الإعجاز** لعبد القاهر الجرجاني (ت **710** هـ).

3- **مرحلة النضج :** تمثلها ثلاث مصنفات :

1. **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** لجازم القرطاجني (ت **684** هـ).
2. **لسان العرب** لابن منظور.
3. **المقدمة** لابن خلدون (ت **808** هـ).

4- **مرحلة النهضة المحتشمة :** و يمثلها كتب بلاغية مدرسية متأخرة[2] مثل كتاب (**البلاغة الواضحة**) لـ**علي جازم** و **مصطفى أمين**.

2) مفاهيم الأسلوب و معطياته عند العلماء الغرب المحدثين :

ارتبط مفهوم الأسلوب عند الغربيين بخصائص مختلفة، فلا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال من مخاطب و مخاطب و خطاب.مما جعل كتب الأسلوبية تحفل بتعريفات متعددة حسب هذه العناصر[3].

و من التعريفات التي حاول أصحابها تحديد ماهية الأسلوب من خلال ربطه بالخطاب ذاته تعريف **شارل بالي Charles Bally (1865 – 1947م)** الذي حصره في « **تفجير الطاقات التعبير الكامنة** في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى خير الوجود اللغوي »[4].

و قد استمد **بالي** فكرة ثائية اللغة الكلام من أستاذه **دي سوسير 1857 – 1913م**، بحيث مثل الأسلوب بالكلام أو الاستعمال الفعلي و الفردي المميز للغة. و بالتالي ادخال عناصر اللغة في علاقات تربطها ببعضها بعض للحصول على نص مكتمل أو بنية نصية دالة هي البنية و هو الأسلوب[5].

---

[1] - التفكير الأسلوبي في الموروث العربي، نعيمة سعدية، جامعة محمد خيضر- بسكرة – ب ت ، ص : 09 – 10.

[2] - مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا و تطبيقا، الهادي الجطلاوي، الدار البيضاء، المغرب، 1922م، ص : 11 – 12.

[3] - البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك)، سليمان جوادي، بن حمو حكيمة، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستر في الأدب الحديث، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان ، 2011م – 2012م، ص : 13-17.

[4] - الأسلوب و الأسلوبية ،بيار جيرو،تر: منذر العياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1944م، ص : 06 – 09. و الأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص : 63.

[5] - ينظر، بنية اللغة الشعرية، جان كوهين،تر: محمد المولى، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1986م، ص : 15.

و يعود جهود **رومان جاكبسون** في تعريفه لـ" **لأسلوب** " إلى سنة **1960م**، حينما عرّف النص الأدبي كونه خطابات تغلب فيه الوظيفة الشعرية لكلام . و يكون بذلك قد ربط الأسلوب بالخطاب من خلال تحديده لماهيته بكونه « الوظيفة المركزية المنظمة »[1].

لقد اخضع **جاكبسون** " **الأسلوب** " لمعطى لسانيا يتمثل في الحدث اللساني الذي يتكون من تركيب عمليتين متواليتين في الزمن و متطابقتين في الوظيفة هما : **اختيار** المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ،ثم تركيبه لها **تركيبا** يضفي بعضه لقوانين النحو. و تسمح بعضه الآخر شكل التصرف في الاستعمال فإذا يمكن أن يتحدد " **الأسلوب** " كونه توافق العمليتين أي تطابق **جدول الاختيار** على **جدول التوزيع**.

و هذه الفكرة وافقه عليها **أحمد الشايـب** بعد أن عرّف النـص الأدبـي وصولا إلى معيار **الاختيار** و **التوزيع**[2].

كمـا عـرّف **ميخـائيـل ريفـاتير** " **الأسلوب** " بأنه : « كل شكل مكتوب و فردي قصد به أن يكون أدبا »[3].

فهو بهذا الطرح ربط بين **الأسلوب** و **الخطاب**، و يتحدد من خلال مجموعة من المصطلحات و هي :

الشكل المكتوب و الفردي الذي يحمل بين ثناياه القصدية . و من هنا يخرج النص الشفوي و اللغة العامة و ينتفي انعدام القصدية أو الصدفة في الغاية المستوحاة من المخاطب[4].

و الأسلوب عنده أيضا **تأثير النص في المتلقي** فبواسطة النص يتم إبراز بعض عناصر « سلسلة الكلام و يحمل القارئ على انتباه إليها بحيث إن غفل عنها يشوه النص و إذ وجد لها دلالات تميزية خاصة بها يسمح بتقرير أن الكلام يعتبر و الأسلوب يبرز »[5].

و بهذا قد اعتبر ريفاتير الأسلوب إبداعا من المخاطب و إرجاعا من المخاطب . فالمبدع يسعى للفت الانتباه من خلال" تأسيس المخاطب نمطا معينا من الانتظام اللغوي و الوسيلة هي الشفرات التي تؤدي لإثارة توقعات المخاطب التي عليه كشفها"[6].

و اتخذ ريفاتير منهجا و طريقة في بحثه عن مفهوم الأسلوب إلى أن خلص لأمرين :

أولا- الأدبية و فرادة النص : يرى فيه أن النص فريدا دائما في جنسه فيحقق الأدبية.

ثانيا- النص و الأسلوب.

---

[1] - الأسلوبية، بيير جيرو تر: منذر عياشي، ص:531-533.

[2] - الأسلوب، أحمد الشايب، ص : 13 – 14.

[3] - الأسلوب و الأسلوبية،أحمد درويش، مجلة فصول، المجلد 05، العدد01،1984م ،ص : 83.

[4] - الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، موسى ربابعة، دار الكندي، ط1،الأردن، 2003م، ص : 16 – 17.

[5] - الأسلوبية و الأسلوب،عبد السلام المسدي، ص : 83.

[6] - النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص : 33

.

و في نهاية المطاف أعلن **ريفاتير** أن الأسلوب في الواقع هو: النص و أنه يخرج من كونه بصمة الشخص ويصبح شيئا من أشياء النص أو بمعنى أدق يصبح هو النص نفسه و ليس الشخص كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف (**كونت دي بوفون**).

الفصل الأول

الأسلوبية: (النشأة و المنهج)

- تمهيد:
- الأسلوبية : المصطلح و النشأة .
- الأسلوبية: التعالقات و الاتجاهات .
- محددات الأسلوب و مستويات تحليله .
- نتائج و فوائد .

تـمـهيـد:

لقد نشطت قضايا الاهتمام بـ " **الأسلوب** " من حيث زواياه الثلاثة طيلة حوالي قرن من الزمن، حتى ظهر علم جديد ألا و هو " **الأسلوبية** " أو " **علم الأسلوب** ".

فما هي هذه **الأسلوبية** ؟ و كيف **نشأت** في حقل الدراسات اللغوية ؟ و ما **علاقاتها** بالمجالات اللغوية الأخرى ؟

I. " الأسلوبية " المصطلح و النشأة.

" **الأسلوبية** " مصطلح كثرت فيه الدراسات و اختلفت حوله الآراء. و قد عرفت هذا الأخيرة تطورا في مسارها ومراحل تشكلها حيث أجرى " **هاترفيلد** " إحصاء عن عدد المؤلفات التي كتبت في " **الأسلوبية** " و " **الأسلوب** " خلال النصف الأول من القرن **20**م فعدّ **2000** مؤلفا[1].

لقد تطورت دلالتها الاصطلاحية عبر القرون فمن الدلالة على كيفية التنفيذ في القرن **14**م إلى دلالة كيفية التعارف أو التصرف في القرن **15**م إلى كيفية التعبير في القرن **16**م لتتحول دلالتها لـ : كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن**17**م و استقرت الدلالة الاصطلاحية في **حقل الكتابة** على الكيفية من جهة و من جهة أخرى كيفية الكتابة الخاصة لكاتب ما أو جنس ما أو عهد معين[2].

أما مصطلح " الأسلوبية " في اللغة : هي لفظة مشتقة من كلمة " الأسلوب " (**le style**) الذي يعد مأخوذ من المادة – عند العرب – من (سلب) و التي تعني سطر من النخيل، الطريق الممتد، مذهب و فن.

و ترجع كلمة " **أسلوب** " إلى الكلمة اللاتينية (**stilus**) التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة[3]. أما الوحدة الثانية للمصطلح هي اللاحقة (**يـة**) أو (**tique**) التي تعني الصفة العلمية.

---

[1] - ينظر، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، احمد درويش، مجلة فصول، العدد 01، المجلد 05، القاهرة، 1984م، ص : 63.

[2] - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر،2008م، ص : 175.

[3] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2 ، ليبيا ، 1982م . ص : 39.

و قد اختلفت كلمة (**le style**) من معناها الأصلي الخاص **بالكتابة** و استخدمت في الفن المعماري و في نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية[1].

لقد كان مصطلح " **الأسلوب** " سابقا في الظهور بالمقارنة مع مصطلح " **الأسلوبية** " حيث ظهر المصطلح الأول حسب القواميس في بداية القرن **15**م. أما المصطلح الثاني فتأخر في الظهور إلى بداية القرن **20**م.
و أشار **بياجيرو** إلى أن القواميس فتحت علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفا لكلمة " **الأسلوبية** "[2].

و في سنة **1875**م؛ أطلق " **فون درجابلفتش** " أول مرة مصطلح " **الأسلوبية** " على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية[3].

و لم تتضح معالم " **الأسلوبية** " إلى بعد جهود دوسوسير (**1865 – 1947م**) في كتابه (**محاضرات في اللسانيات العامة**) الذي رأى فيه أن اللغة خلق أنساني و نظام يحمل أفكار. و بالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب[4].

فهذه الفكرة التي حاول تلميذه **شارل بالي (1865 – 1947م)** التركيز عليها و اتجه في دراسة الأسلوب بالطرق اللغوية فعمل على تأسيس قواعد لـ " **لأسلوبية** " مستفيدة من أطروحات أستاذه.

وعليه يتفق مؤرخو النقد أن **بالي** هو من أصلّ " **للأسلوبية** " حيث نشر كتابه الأول " **بحث في الأسلوبية الفرنسية** " سنة **1902**م و (**المجمل في الأسلوبية**) سنة **1905م** اللذان يعتبران اللبنة الأولى في درس الأسلوبية العلمية.

وقد عرفها بأنها : « العلم الذي يدرس وقائع التعبيرات اللغوية من ناحية محتواها العاطفي ». أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وقائع اللغة عبر الحساسية[5].

ويتجلى أهمية هذا التعريف في مكانة صاحبه، الذي عدّ المؤسس الأول لـ " **لأسلوبية** ". وباعتبار أنه للمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية .ثم نقل الدرس الأسلوبي من مسار البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به.

وعليه بدأت تتشكل بعض ضوابط هذا المنهج وآلياته مما حدا بـ (**ريفاتير**) بأن عرفّ ها : " بعلم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المستقبل) و التي بها يستطيع أيضا أن يفرض وجهة نظر على المستقبل في الفهم و الإدراك "[6].

ثم تطورت الأسلوبية و صارت منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية بفضل جهود :

---

[1] - الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص : 39.

[2] - الأسلوبية، بياجيرو، تر : منذر عياشي ، دار الحاسوب، ط2 ، حلب، 1994م ، ص : 10.

[3] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث نور الدين السد، دار هومة ، الجزائر، ج1 ، 2007م، ص : 13.

[4] - ينظر، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، أحمد درويش، مجلة فصول، العدد 01، المجلد 05، القاهرة، 1984م، ص : 64.

[5] - علم الأسلوب، مبادؤه و إجراءاته، صلاح فضل، ص : 17.

[6] - البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص : 84.

فلاديمير بروب **(Vladmir Propp)** : في دراسة مورفولوجيا الحكاية الشعبية و من بعدها أعمال الانثروبولوجي " كلودليفي شتراوس " **(Clove Strouiss)** في بنيوية العلوم الاجتماعية.
ثم كانت جهود المدارس المختلفة التي ظهرت في أوروبا منها :

❖ **مدرسة براغ** : التي كان زعيمها "رومان جاكبسون" ، حيث اهتمت هذه المدرسة " بخصوصية اللغة الشعرية على أساس مغايرتها للغة العادية. وتأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تلفت الانتباه إلى تركيبها الذاتي "[1].

❖ وقد كان لترجمة الأعمال الأدبية إلى الفرنسية في **المدرسة الفرنسية** من طرف **تودوروف (Tzveton Todorov)** الأثر الكبير في إثراء البحوث الأسلوبية وقد أكد **بالي** الروس من تأثير على الأسلوبين بقوله " و نحن مدينون للشكلانيّين بنظرية الأدب التي وضعوها "[2].

❖ ناهيك عن جهود **المدرسة الألمانية** التي تجلت لدى " **كارل فولسلز** " **(Karl Vossler)** الذي بنى دراسته التحليلية على المطابقة بين اللغة و الفن فأطلق على " النظام الذي يدرس اللغة و بالخلق النظري الفردي اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي "[3].

و أعقبت سنوات الأزهار التي عاشتها " الأسلوبية " ما بين **1950 – 1960م** سنوات تقهر ما بين **1968 – 1975م** حتى ظن نقاد الأدب أنها زالت من الوجود و انطوت تحت لواء النقد " الذي قصر جهد على الاهتمام بالكتّاب و أصالتها في استعمال المفردات و غيره من العناصر اللغوية البيانية مما أدى إلى زوالها وتهميشها مؤقتا "[4].

ثم عادت للظهور و ازدهرت ما بين **1975 – 1985م** من جديد بتأثير تراكم الدراسات الحديثة. و عقب هذا الازدهار بارك **ستيفن أولمان (Stephen Ullmaun)** أنها قد استقرت علما ألسنيّا نقديّا حيث قال : « إن الأسلوبية اليوم أكثر أفنان الألسنية صرامة و لنا أن نتنبأ اليوم بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و الألسنية »[5].

لهذا باتت الأسلوبية علما لغويا و منهجا نقديا واضح المعالم – و أما عن أزمتها عند الغرب و العرب ليس المقام بالمناسب للحديث عنها و التفصيل –

[1]- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية، مصر، 2001م، ص : 54.
[2] - المرجع نفسه.
[3] - البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص : 129.
[4] - علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، ص : 17.
[5] - مرجع سابق، البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب،ص : 124.

و يرجع تطور الدراسات الأسلوبية و تفاعلها مع المناهج المعاصرة خاصة بعد انعقاد ندوة حول " **الأسلوبية و النقد الجديد** " بجامعة **أنديانا** التي كان موضوعها " **اللسانيات و الإنشائية** " سنة **1960م** حيث ألقى **رومان جاكبسون** مقال أكد فيه سلامة بناء جسر متواصل يربط علوم اللغة و الأدب[1].

و تبحث الأسلوبية عن الجمالية التي تميز نص عن غيره أو كاتب غيره من خلال اللغة و الوجدان كما أنها تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة.

فالسياق وحده هو الذي يوضح ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف و الانفعالات[2].

أما عند العلماء العرب المحدثين، لم يسلم مصطلح " **الأسلوبية** " من الانقسام عندما تلقفه الخطاب النقدي العربي. فقد انتقلت بفضل تنظيرات **عبد السلام المسدي** في كتابه **(الأسلوبية و الأسلوب)** عام **1977م**.

و تبعه **عدنان بن ذريل** بكتاب عنوانه **(التعبير و الأسلوبية)**عام **1997م** ، ثم **(اللغة و الأسلوب)**عام **1980م**.

ثم عرف النقد العربي طفرة إثرى تطبيقات **محمد الهادي الطرابلسي** الموسومة بـ **(خصائص الأسلوب في الشوقيات)**عام **1981م**، فكتاب **محمد عبد المطلب (البلاغة والأسلوبية)** الذي حاول ربط القديم بالحديث في عملية تواصلية بين **الجرجاني و أحمد الشايب**، ثم بعد ذلك جهود **صلاح فضل** في **(علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته)**، و **سعيد مصلوح** في (**الأسلوب دراسة لغوية)**. أما **كمال أبو ديب منذر عياشي** و **نور الدين السد** قد خصّوا " **الأسلوبية** " بأطروحات أكاديمية.

و لا يمكن أن نغادر هذا العنوان دون أن نشير إلى جهود **يوسف وغليسي** الذي تتبع المصطلحات لفظا و مفهوما في كتابه **(اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد)**[3].

II. الأسلوبية التعالقات و الاتجاهات .

➢ **الأسلوبية التعالقات** : لقد أدى بالنظر في" **الأسلوبية** " إلى أنها تستند في كثير من مفاهيمها للسانيات[4]؛ و باعتبار مناقشة هل هي علم أو منهج[5]؛ و كذا اعتبارها الوريث الشرعي للبلاغة[6].

أدى ذلك إلى تقاطع حقول معرفية تضمها. إلا أنها تبوأت منزلة المعرفة المختصة بنائها أصولا و منهجا. على هذا ارتأينا البحث في التعالقات الأسلوبية على النحو :

[1] - الأسلوبية، بياجيرو، تر: منذر عياشي، ص : 23.

[2] - مباحث في اللسانيات، أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص : 156.

[3] - البنيات الأسلوبية و الدلالية في " ديوان أطلس المعجزات لصالح خرفي "، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، بن عزة محمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2010 – 2011م، ص : 12 – 13.

[4] - الأسلوب و الأسلوبية، بياجيرو، تر: منذر عياشي،ص : 08.

[5] - المرج، السابق، الأسلوب و الأسلوبية، بياجيرو، تر: منذر عياشي،ص : 16.

[6] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 48.

☒ **الأسلوبية والبلاغة** : شغل هذا الموضع مكانا واسعا في الدرس اللغوي الحديث، ليترشح منه اتجاهين متضادين يذهب أحدها إلى أن " **الأسلوبية** " وليدة البلاغة و الوريث الشرعي لها (تخلّفت هجينا من أبو علم اللغة و أمومة البلاغة)[1].

و لكن غاب عن أصحاب هذه النظرة أنه، لو كانت " **الأسلوبية** " وريثة البلاغة لزالت الثانية من الوجود. إلا أن العلمين موجودان في ذات الوقت.

و نظرا اتجاه آخر أنها تمتص عظام أمّها (البلاغة) و ألا تزدهر" **الأسلوبية** " إلا بمقدار ذبول البلاغة – أي امتداد لها –.

في حين اتجهت كل منهما – البلاغة و الأسلوبية – إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي، متخذين من الأنماط التعبيرية مجالا للبحث، على الرغم من أنّ البلاغة قد تغاضت عن جوانب مهمة في الأداء الفني التي تحيط بالمخاطب و تفرض عليه قيودا تظهر جليا في المنتج كالجوانب الاجتماعية و النفسية بخلاف الأسلوبية.

و ذلك لأن البلاغيين قعّدوا للجمال الفني و قاسوا العمل الأدبي بمعايير ثابتة تصلح لكل مكان و زمان متناسبين الفرق بين كتاب أحكمت آياته منزل من لدن عليم حكيم و بين فن مبدعه الإنسان يحتمل الحسن و القبح كما يحتمل النقص

و على هذا الأساس كانوا الدارسين العرب في هذا الباب على عدة اتجاهات[2] :

- ففي الاتجاه الأول نظر إلى أن الأسلوبية و البلاغة من خلال الفروقات التي لمحها فيهما فعّد أن البلاغة كانت قد توقفت في نموها و تحجرت قوالبها و لم تحاول الوصول في العمل الأدبي و بحثه كاملا.

و يمثل هذا الموقف – على سبيل المثال – **محمد عبد المطلب** في كتابه **(البلاغة و الأسلوب)** ، و كانت الفروق التي لاحظها بين العلمين من حيث **مبدأ الحكم** الذي فيه البلاغة تعتمد على أصناف مسبقة و تصانيف جاهزة تحكم من خلالها على العمل الأدبي. بينما تتخذ الأسلوبية بقيود المنهج الوصفي. و كذا من حيث **الموقف من الإبداع** الذي من خلاله هدفت البلاغة إلى خلق الإبداع، من خلال وصاياها التقييميّة ؛ في حين اكتفت الأسلوبية بالسعي نحو تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يقرر وجودها.

و أيضا من حيث **الشكل و المضمون** فالبلاغة اعتمدت الفصل بين الشكل والمضمون بينما الأسلوبية رفضت هذا العمل.

[1] - علمية الأسلوب و أسلوبية التقبل، أحمد درويش،مجلة آفاق العربية، عالم الفكر، العدد 10، بغداد، 1996م ص : 73.

[2] - الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، إبراهيم عبد الجواد، وزارة الثقافة، الأردن، ص : 122 و ما بعدها .

- و في هذا الاتجاه الثاني سجل فيه **شكري عياد**[1] روح الأصالة التي تمتد جذورها الأسلوبية الحديثة لتضرب في أعماق البلاغة القديمة. حاول فيه **شكري** تثبيت أوجه التلاقي بين التصور اللغويين للغة و الدرس البلاغي العربي القديم.

و إن الفرق بينهما في بعض القضايا إلا أنها نقاط الالتقاط كانت على النحو :

✍ **أهمية الموقف** : حيث يهتم البلاغيين و الأسلوبيّين بمراعاة مقتضى الحال. و قد لعبت الظروف الفكرية التي أحاطت بالعصر القديم و العصر الحديث في اختلاف التركيز العلمين، فنظر لسيادة علم المنطق في ذلك الوقت كانت البلاغة تركز على عقلية المخاطب، على الرغم من وجود مادة تهتم بجانب الوجداني للمخاطب. بينما كانت الأسلوبية قد نشأت في عهد علم النفس الذي انتشر في شتى المجالات.

✍ **الهدف** : حيث يسعى كلا العلمين إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات و التراكيب و ما يختص منهما من دلالات و هذا نفيه ما يصفه علم البلاغة.

✍ **طرق التعبير** : كلا العلمين يفترضان طرق متعددة للتعبير عن المعنى و للمبدع أن يختار بما يراه مناسبا.

- و هذا الاتجاه الثالث يرى[2] البلاغة أكبر من الأسلوبية، و هو اتجاه من اتجاهي البلاغة التي تتصف بالمعيارية و التقريرية العلمية.

بينما تتصف الأسلوبية بالتقريرية العلمية دون المعيارية. و نادوا أصحاب هذا الاتجاه بعدم إقامة علاقة خلافية بين العلمين لدرجة التناقض لأن الأسلوبية عندهم مرحلة تالية للبلاغة.

☒ **الأسلوبية و النقد الأدبي : يعرف النقد بأنه " فن تقويم الأعمال الأدبية و الفنية و تحليلها تحليلا قائما على أساس علمي "**[3].

و تلتقي الأسلوبية مع النقد، في فكرة معالجة النص الأدبي من خلال عناصره و مقوماته الفنية و الإبداعية. متخذة من اللغة و البلاغة جسرا تصف به النص الأدبي[4].

و بالنظر في مفهوم النقد فإنه؛ يتضمن موضوع الحكم على العمل الأدبي حيث يستشف ذلك من معنى التقويم. أما الأسلوبية فإنها لا تقدم على تقييم العمل الأدبي. و أنما تركز جهودها على البحث عن أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أما النقد فيعمد في عمله بالإضافة إلى عنصر الجمال عنصر الصحة اللغوية. و هذا يجعل من الأسلوبية تمثل حلقة وصل بين اللغة و النقد.

---

[1] - مدخل إلى علم الأسلوبية، شكري عياد، دار العلوم، الرياض، 1982م، ص : 43.

[2] - الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، إبراهيم عبد الجواد، ص : 109.

[3] -النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، إبراهيم خليل، دار الميسرة، ط1،عمان، 2003، ص : 11.

[4] - الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف العدوس،دار الميسرة،ط1، عمان،2007م، ص : 52.

و قد كانت النظرة إلى العلاقة بين الأسلوبية و النقد الأدبي في ثلاثة اتجاهات[1] :

- **الاتجاه الأول** : يرى أن الأسلوبية تختلف عن النقد و لكنها ليست بديلا عنه فالنقد وفق هذا الاتجاه فهما شاملا بينما الأسلوبية محدودة الاتجاه، حيث يعد النقد ذا نظرة فاحصة. و يستخدم جميع الأدوات الفنية كاللغة و الذوق الفني و الصياغة ثم يحكم بالجودة أو الرداءة على العمل الإبداعي.أما الأسلوبية فهدفها جمالي بحت، ولا ترتقي إلى فكرة الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة.

-أما **الاتجاه الثاني** أشار إلى نقد الأسلوب فعد النقد قد استحال فرع من فـروع الأسلوبية و تمده بالتعريفات و معايير جديدة.

-و عن **الاتجاه الثالث** يعترف بمنهجية كل من النقد و الأسلوبية، ولا يرى العلاقة بينهما جدلية. حيث يستطيع كلا المنهجين لأن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته في معالجة النصوص، من خلال الوصف التحليل و التفسير. فيتعدى النقد إلى الحكم و التقييم بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف و التقرير.

و يمكن تلخيص تباين الآراء بشأن الأسلوبية بالنقد الأدبي كمايلي :

●فريق ذهب إلى أن الأسلوبية ليست وريثا للنقد بل هي مغايرة له و مختلفة عنه فهما " متواجدان في خطين متوازيين لا يلتقيان و ليس حتما أن يكون بقاء أحدهما مرتبط بزوال الأخر "[2].

و الاختلاف بينهما من منظور هؤلاء اختلاف منهجي. ففي الوقت الذي " تدرس فيه الأسلوبية الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها و لا يغفل النقد في أثناء دراسته للنص تلك الأوضاع المحيطة به "[3].

●و ذهب فريق آخر إلى أن العلاقة بينهما علاقة احتواء تكون؛ فيها الأسلوبية محتوية للنقد و شاملة له.و منطق الاحتواء ماثل في قدرة الأسلوبية على أن تحتل مكان النقد و تحيط بموضوعه. و من ثم استحال النقد نقد الأسلوب و صار فرع من فروع الأسلوبية.

●أما الفريق الثالث رأى أن النقد يشمل الأسلوبية و يحتويها فهي : " فرع من نشاط النقد الأدبي ففيها النقد و به قوام وجودها "[4].

☒ **الأسلوبية و اللسانيات** : نشأت الأسلوبية في ظل تطور الدراسات اللسانية الحديثة، فارتبطت بها ارتباط الجزء بالكل و الأصل بالفرع. لذلك جعل العلماء يعدون الأسلوبية جزءا مكملا للسانيات، إلا أنهم تنبؤوا لها

[1] - المرجع السابق، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، يوسف أبو العدوس، ص : 53 و ما بعدها.

[2] - نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر ، محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ط1، بغداد، 1999م، ص : 204.

[3] - المرجع نفسه، نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر ، محمد الدغمومي، ص : 209.

[4] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 86.

بمستقبل زاهر. و ما يؤكد هذه الصلة الوثيقة بينهما هو « أهم مستند أصولي يستند إليه في تحديد حقل الأسلوبية يرتكز على ثنائية متكاملة هي من موضوعات التفكير اللساني »[1].

هذه الثنائية هي (اللغة و الكلام) حيث اتجهت الأسلوبية إلى دراسة الحيز العملي " المحسوس المسمى عبارة أو خطابا أو نصا أو رسالة أو طاقة الفعل "[2].

إضافة إلى هذا كانت اللسانيات معينا خصبا للأسلوبية في تحديد ماهية الأسلوب، إذ أمدتها بقواعد عامة و ممارسات تجريبية منها " الدال و المدلول الكفاءة و الأداء البنية العميقة و البنية السطحية "[3].

و الحاصل أن الأسلوبية أبيحت عن ما أحجمت عنه اللسانيات؛ التي حصرت موضوعاتها في اللغة بينما تعنى الأسلوبية بمحاولة الكشف عن دواعي الاختيار اللغوي و الكشف عن الوجه الفني في العمل الأدبي.

إذن؛ فالأسلوبية تعالج ما لا يمكن للسانيات معالجته ولعل **بياجيرو** قصد هذا المعنى لما قال : " أن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي ..... فالأسلوبية تحدد نوع الحريات في داخل هذا النظام "[4].

و يمكن القول أن علاقة الأسلوبية باللسانيات علاقة منشأ و منبت. و قد أدى الارتباط التاريخي بين اللسانيات و الأسلوبية ببعض المؤرخين إلى الوقوع في الخلط بينهما، إذ لا يعني الالتقاء في التاريخ و الأدوات أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل بحيث ينتقي معه لتفريق بين العلمين.

فاللسانيات علم له حدود كما أن للأسلوبية حدود و معالم فلابد أن يحافظ كلا العلمين على ذلك التمايز.

و قد وضعت أهم الفروق بين العلمين في اتجاهين[5] :

- **الاتجاه الأول :** يرى أن اللسانيات تدرس ما يقال أي مكونات الكلام بينما تدرس الأسلوبية من حيث كيفية قوله فتصف و تحلل القول بناء عن ذلك.
- **الاتجاه الثاني :** يرى منح اللسانيات أدوات لازمة للمبدع ليفصح عن فكرته من ألفاظ و تراكيب و طرق بناء هذه الأدوات.

أما الأسلوبية فتقدم عنصر الاختيار الذي يحدد ما لا يصلح و ما يصلح من التعابير أو التراكيب ليصل المستخدم لنوع التأثير في المتلقي مع ضرورة احترام المتفق عليه بين العلماء مدلولات صرفية و قواعد لفظية و نحوية و بيانية[6].

---

[1] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 34.

[2] - الأسلوبيات و تحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي المختار، عنابة، الجزائر، ص : 10.

[3] - المرجع نفسه، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، رابح بوحوش، ص : 03.

[4] - الأسلوبية، بياجيرو، تر: منذر عياشي، ص : 08.

[5] - الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، يوسف أبو العدوس ، ص : 40 – 44.

[6] - المعجم الأدبي، جود عبد النور، دار العلم للملايين، ط2 ، بيروت، 1984م ، ص : 20 و ما بعدها نقلا عن : الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، يوسف أبو العدوس ص : 85.

➢ اتجاهات الأسلوبية :

لقد اختلفت اتجاهات الأسلوبية منذ بدايات ظهورها و يمكن تلخص ذلك في ما يلي :

1) – الأسلوبية التعبيرية : رائدها شارل بالي : **(1865 – 1947)**.

وضع شارل بالي الطابع الوجداني مهدا في عملية التواصل بين المخاطب و الخاطب ضمن لإطار اللغوي للرسالة. سو اهتم فيها بالجانب الأدائي للغة البلاغية من خلال تأليف المفردات و التراكيب انطلاقا مما يليه وجدان المخاطب و قد حصر بالي أسلوبيته في لغة التواصل اليومية دون اللغة الأدبية.

و من " هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات و الخصائص داخل اللغة اليومية ثم اكتشاف الجوانب العاطفية و التأثيرية و الانفعالية التي تميز أداء عن أداء "[1].

لذلك يعتبر بالي الأسلوبية علما يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي[2].

2) - الأسلوبية النفسية : رائدها ليوسبيتزر : **(1887 – 1960).**

و قد سماها سبيتزر في كتابه (**دراسة في الأسلوب**) بالأسلوبية الفرد. و قد تأثر في اتجاهه هذا بأفكار (كروتشه) و التحليلات النفسية لـ (فرويد).

" فالأسلوب عنده خصوصية شخصية في التعبير. و التي من خلالها تتعرف على المخاطب و ذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية "[3].

و ترمي نظريته إلى أن الأسلوبية هي " تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي و هذا يفترض وجود تعاطف كامل بين المخاطب و الخاطب "[4].

3) - الأسلوبية البنيوية : رائدها ميشال ريفاتير.

في عام **1971م** أصدر ريفاتير كتاب موسوم بـ (**محاولات في الأسلوبية**). غايته الاعتناء بوظائف اللغة على حساب اعتبارات أخرى و ينطلق التحليل الأسلوبي – عنده – من وحدات بنيوية مكونة للنص الأدبي كعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية و الدلالات و الإيحاءات ...

و تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني، علم الصرف و علم التراكيب[5].

كما تعتمد أسلوبية **ريفاتير** على عنصر المفاجأة. فكلما زادت حدة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقي.

---

[1] - البحث الأسلوبي، معاصرة و تراث، رجاء عيد ، دار المعارف، ط1، مصر ، 1993م ، ص : 31.

[2] - علم الأسلوب، صلاح فضل ، ص : 20 – 21.

[3] - مرجع سابق، البحث الأسلوبي، معاصرة تراث، رجاء عيد، ص : 126.

[4] - الأسلوبية، بياجيرو، تر : منذر عياشي ، ص : 51 – 53.

[5] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص : 82.

فمن مقومات نظرية ريفاتير و المتصلة بالمخاطب « هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الخطاب و تحدث تشويش. له فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة لعنصر المفاجأة، فإنها تحدث خلخلة و هوة في إدراك القارئ ووعيه »[1].

4) - **الأسلوبية الإحصائية :** من أهم أعلامها **جون كوهن، كراهام هاف** تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية إذ " يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية "[2].

و قد انصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة النصوص الإبداعية، من خلال بنياتها المشكلة لها و مراعاة عدم تكرارها. كما عملت على إظهار خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب.

و من النقاد العرب الذين برزوا في هذه الاتجاه :

1. **سعيد مصلوح** في كتابه (**الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**).
2. **صلاح فضل** في كتابه (**علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته**).

III. محددات الأسلوب مستويات تحليله.

تختلف المستويات التي يشملها التحليل الأسلوبي في دراسة النصوص الشعرية عنها في النصوص السردية و ذلك مبنية على محددات تظهر في الأسلوب المبدع و هذا كما يلي :

➢ **<u>محددات الأسلوب</u> :**

دأب النقاد المعاصرين على رصد و تتبع أساليب الكتّاب و اختلافهم من خلال المقولات الثلاث : الاختيار – التركيب – الانزياح.

1. **الاختيار :** ترجع هذه النظرية إلى النظرية إلى مقولة إنّ: « أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال و كيفيات متنوعة »[3].

حيث يعمد المخاطب إلى اللغة فيصفها بأنها خزّان جماعي يختار منه المفردات، كي يصب فيه ما تجيش به نفسه من مشاعر و أحاسيس و انطباعات. و منه يعتبر " الاختيار " أو " الانتقاء " خاصية من خصائص البحث الأسلوبي. و يبقى من العمليات المساعدة على كشف تفرد الخاطب (المبدع) من خلال اللغة أو من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية . و إذا ما نُظِرَ في تحديد الأسلوب بأنه " اختيار " لوجد أنه يدخل في جوهر

[1] - الأسلوبية مفاهيمها و تحليلاتها، موسى ،موسى ربابعة ،دار الكندي،ط1،جامعة الكويت،2003م، ص : 17.

[2] - حول الأسلوبية الإحصائية، محمد عبد العزيز الوافي، مجلة علاماتية، العدد 42، المجلد11، ديسمبر 2001م ، ص : 122.

[3] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 54 – 55.

العلاقة بين اللغة و الكلام « فإذا كانت اللغة هي النظام فإن الأسلوب هو ظاهرة كلامية فردية في الدرجة الأولى »[1].

فالاختيار عملية واعية يقوم بها (المبدع) المخاطب حين « يفضل بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محددة من لحظات الاستعمال »[2]. لذلك نجد الأسلوبيين يرجعون فِرادة الأسلوب و تميزه إلى الاختيار[3].

2. **التركيب :** يرتبط مفهوم الاختيار بمفهوم التركيب كي يتحقق الأسلوب لأن سلامة التركيب في جميع نواحه معجميّا، نحويّا، صوتيّا و دلاليّا، يستدعي انطلاقة من الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقا كان التركيب كذلك و تقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب و ثقافته الخاصة، و من ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب آخر.

فالأسلوبية إذا ترى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن أحاسيسه و لا تصوراته للوجود، إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يضفي إلى إفراز الصورة المنشودة و الانفعال المقصود و الانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة ليحضه القارئ[4].

3. **الانزياح :** ذهب منظِرو الأدب و علماء الأسلوب لتوظيف نظرية الانزياح في دراستهم النصوص الأدبية، حتى أصبح تعريف الأسلوب عند كثير منهم بأنه: " انزياح " أو " انحراف " أكثر تعريفات الأسلوب انتشارا[5] للدلالة على معنى " الانزياح " و منه : الإخلال، العدول و خرق السنن.

و قد اعتمد " **تودروف** " في تعريفه للأسلوب على مبدأ الانزياح بأنه : « لحن مبرر ما كان يوجد لولا أن اللغة كانت تطبيقا كليّا للأشكال النحوية الأولى »[6].

أما **ريفاتير** : فقد عرّفه بأنه « ... خرق للقواعد، أو لجوء إلى ما ندر من الصيغ فإذا كان خرق للقواعد فهو من محتويات علم البلاغة و يقتضي تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية. و إذا كان لجوء ما ندر من الصيغ فهو من مقتضيات اللسانيات العامة و الأسلوبية خاصة »[7].

و تبقى الاختلافات في مثل هذه القضايا مردها تناول الزاوية التي ينظر منها الدارس.

---

[1] - الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، موسى ربابعة، ص : 30.

[2] - المرجع نفسه، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، موسى ربابعة، ص : 72.

[3] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، نور الدين السد، ص : 160.

[4] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، نور الدين السد، ص : 169.

[5] - الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 31.

[6] - المرجع نفسه، الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، ص : 98 – 99.

[7] - التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير، مونية مكرسي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009 – 2010م، ص : 78.

➢ **مستويات التحليل الأسلوبي :**

تنطلق الأسلوبية في مقاربتها للنص الأدبي من بنيته اللغوية لهذا اعتمدت كمنهج علمي موضوعي وفق مستويات لغوية معروفة و هي[1] :

- ❖ **المستوى الصوتي :** و فيه يدرس الإيقاع و العناصر التي تعمل على تشكيله. و الأثر الأدبي الذي يحدثه كما تدرس فيه تكرار الأصوات و الدلالات الموحية التي تنتج عنه.
- ❖ **المستوى التركيبي :** و فيه تدرس الجملة من حيث طولها أو قصرها، بنيتها السطحية و العميقة، عناصرها المكونة لها : الفعل، الفاعل، المبتدأ و الخبر، الروابط ...
- ❖ **المستوى البلاغي :** و فيه يدرس الإنشاء الطلبي و غير الطلبي كالأمر و الاستفهام و المعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع :
  - الاستعارة و فاعليتها.
  - المجاز العقلي و المرسل.
  - البديع و دوره الموسيقي.

و تختلف المستويات التي يشملها التحليل الأسلوبي في النصوص الشعرية عنها في النصوص السردية و في هذا الجانب صنف نور الدين السد بكونه يشتمل مكونات الخطاب السردي التي تدخل مجال التحليل الأسلوبي و هذه المكونات: « الزمن (النظام الزمني)، الفضاء (الحيز المكاني)، (النصي)، (الحيز الدلالي)، الوصف (طبيعته ووظائفه)، الشخصية الحكائية (مصادرتها و تحديدها)، الحوار (الداخلي و الخارجي)، الرؤية السردية »[2].

و حددت العناصر التي يتعامل معها التحليل الأسلوبي على النحو التالي[3] :

- **العنصر اللغوي :** يعالج نصوص قامت اللغة بوضع شفرتها.
- **العنصر النفعي :** الذي يؤدى إلى إدخال مقومات غير لغوية مثل المؤلف القارئ الموقف التاريخي و هدف الرسالة.
- **العنصر الجمالي :** و يكشف عن تأثير النص على القارئ و التعبير و التقويم الأدبي له.

[1] - الأسلوبية الرؤية و التطبيق، يوسف أبو العدوس ، ص : 52.

[2] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، نور الدين السد ، ص : 182.

[3] - علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، ص : 132.

إلى جانب المستويات و العناصر شغلت ظاهرة " الانزياح " الأسلوبي، حيث اتجه فريق منهم إلى تمييز اتجاه آخر في الأسلوبية أطلقوا عليه اسم " الأسلوبية الانزياح " صنفوه إلى[1] :

- انزياح في التركيب العلاقة بين العلامات.
- انزياح في التداول العلاقة بين العلامة و المرسل و المتلقي.
- انزياح في الدلالة العلاقة بين العلامة و الواقع.

و إضافة إلى ظاهرة الانزياح بحثوا الأسلوبيّون في ظاهرة " **التناص** " « عن كيفية توظيف النص السابق في النص اللاحق و تحديد الوظيفة التي يؤديها في السياق الجديد »[2] لذلك كان النص – من منظورهم – (سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى)[3] تتعالق النصوص الحادثة مع مجموعة من النصوص السابقة لكيفيات متعددة فقد تكون :

- مقصودة يعتمدها المبدع على وعي.
- و بمكن أن تكون عفوية تتسرب من نص غائب إلى نص حاضر في غيبة الوعي.

و تبقى هذه القضايا مجالا حيويّا يؤكد نجاعة المنهج الأسلوبي و نجاعة أدواته الإجرائية التي تتبّع بها النقاد المعاصرين أساليب الكتّاب. فما هي هذه الأدوات يا ترى ؟

[1] - اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، يوسف وغليسي، ص : 208.

[2] - الأسلوبية و تحليل الخطاب، نور الدين السد، ص : 148.

[3] - المرجع نفسه، ص : 150 و ما بعدها.

❖ **نتائج و فوائد :**

و من ما سبق تناوله، نخلص إلى أن "**الأسلوبية**" منهج نقدي هدفه دراسة النصوص و قراءتها من خلال لغتها و ما تعرضه هذه اللغة من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها نحويّا، لفظيّا، صوتيّا و شكليّا.

كما أنها تسعى إلى دراسة أساليب الكتّاب و ما تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، و مدى استطاعية التأثير في المتلقي و من خلال اللغة من جهة أخرى.

و بهذا تكون الأسلوبية منهجا يزيح من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص، فغايتها بذلك مقارنة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص. و مدى تأثيره في القراء فيجعل من الأسلوب مادة للدراسة بحيث نجد أن هذا الأخير يكون حقلا تجد فيه الأسلوبية ضالتها درسا و تطبيقا.

الفصل الثاني

البنى الأسلوبية الظاهرية(السطحية)

- **تمهيد:**

I. البنيّة الايقاعية :

❖ **البنيّة الايقاعية الخارجية:**

- **الوزن و الزحافات و العلل .**
- **القافية و حروفها .**

❖ **البنيّة الايقاعية الداخلية :**

- **إيقاع الأصوات المنفردة .**
- **إيقاع الكلمات المتقابلة(الطباق/الجناس/السجع...)**

II. البنيّة الصرفية:

❖ **التركيب الصرفي(بنية الكلمة) .**

- **نتائج و فوائد .**

تمهيـــد :

تعد هذه القصيدة من الإبداعات الشعرية لدى الشاعر **بشار بن برد**. و قد وقع عليها اختيارنا لما تمتاز به من طاقة تعبيرية، التي تحتاج لدراسة أو **مقاربة** لاكتشاف عنصر التجديد على مستوى القصيدة العربية، و لعلمنا المتواضع أنها لم تدرس من قبل.

كان اختيارنا للوهلة الأولى انطباعيًا ذاتيا، لم يرتكز على فكرة مسبقة أو ملاحظة متفحصة. و لكن بعد المراوحة و التكرار في معالجتها و تفحص مقطوعاتها الشعرية، تبيّن لنا ما لا يتبيّن لمتلقي العادي من خصائص و طاقات و إمكانيات ذاتية داخلية تخص صاحبها، و نسقية سطحية تخص الصياغة و الشكل و وقائع خارجية تخص الواقع و المحيط.

حاول الشاعر بهذه القصيدة تبيان خصائص و معالم الموزّعة على أربعة مقاطع من خلال كل حرف و كل كلمة و كل صورة. و ما تحمله كل منها من تداعيات فكرية و عاطفية تعكس و تعبر عن ذاته، من خلال تجاربه الشخصية و ممارسة حسية في عالم الأدب و عالم الواقع.

و سنحاول من خلال سلوك شاعرنا، اتخاذ منهجية ترتكز على تقسيم هذه القصيدة وفق خطوات لمسناها من خلال تفحصنا لمضامين هذه القصيدة. بالإضافة إلى الفصل الضروري و المنهجي طبعا لتسهيل هذه المقاربة، و محاولة منا لاحتواء هذه المجموعة؛ و استخلاص أهم ما يُرادُ فيها من خصائص تعبيرية وفقا لمستويات التحليل الأسلوبي. و أولى هذه المستويات التي ميّزت هذه القصيدة هو جانب الإيقاع بفرعيه الداخلي و الخارجي.

و لكن ما هو مفهوم **الإيقاع** أولاً ؟ و ما علاقته بالقصيدة العمودية ؟

I- البنية الإيقاعية :

- **مفهوم الإيقاع :**

جاء في **لسان العرب** أن : " **الإيقاع** " من اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يُبنيها "[1].

و يرجّح أنه لفظ مشتق من (التوقّع) و هو نوع من المشي السريع، و إذا أعتبر أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع ففكرة الحركة بوجه عام هي الأهم[2].

و تشتق كلمة الإيقاع (**Rhytm**) في اللغات الأوروبية من لفظ (**rhuthoms**) اليوناني، و هو بدوره مشتق من الفعل (**rheein**) بمعنى ينســـاب أو يتدفـق أي فيهـا (حركة). و يعرفه **معجم إكسفورد الإنجليزي** بأنه:

" نظام الحركات الحسية و الصوتية بما يشتمل عليه من أزمة تتخلل النغم "[3].

و من الملاحظ أن هذه المفاهيم المعجمية لم تخرج توظيفها لـ " **الإيقاع** " في الإطار الموسيقي.

و يبدو منطقيا رغبة بعض الباحثين في تسمية **البنية الإيقاعية بالبنية الموسيقية** في العمل الأدبي.

و بما أن الشعر من بين أحد الفنون القوليّة؛ مادته الأصوات اللغوية محدثة في تشكيلاتها جرسا ذا دلالة، فعدّ هذا " **الإيقاع** " خاصة جوهرية في الشعر و ليس مفروض عليه من الخارج[4]*. و قد انتبه العلماء العرب لهذا الموضوع عندما وسموا مفهوم الشعر بميزتين هما : **الوزن و القافية**[5].

و قد عرف كثير هذا مصطلح من طرف علماء الموسيقى عند العرب منذ العصر العباسي، فـ**الفارابي** (**ت 780**هـ) يرى أن الإيقاع هو : « النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير و النسب »[6].

أما **ابن سينا** (**ت 867**هـ) فرق بين إيقاع اللحن و إيقاع الشعر. فعنده الإيقاع من حيث تقدير زمان النقرات؛ فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا و إن كانت النقرات محدثة للحروف منها كلام كالإيقاع شعريا[7].

و قد فرق **محمد هلال غنيمي** بين الإيقاع و الوزن فجعل الأول : وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر أو في أبيات من القصيدة مع احتمال وقوع الإيقاع في النثر. و قد سماه **قدامه بن جعفر** (**الترصيع**).

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1994م، مادة (وقع)، ج8، ص : 408.

[2]- الموسيقى ذكريات و دراسات، فؤاد زكريا، ص : 58، نقلا عن البنية الإيقاعية في شعر الجوهري، عبد النور داود عمران، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الأدب، الكوفة، 2008م، ص : 21.

[3]- النقد الأدبي، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973م، ص : 51.

[4]*- مثل ما اعتبره إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر) فقد حدد فيه أن طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهّل على العقل العادي حفظه.

[5]- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت، ص : 64. و ينظر في الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامهم، دار الكتب، تع : أحمد حسن، ط1، بيروت، 1995م، ص : 211.

[6] - البنية الإيقاعية في شعر الجواهري عبد نو داود عمران، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة،كلية الآداب،جامعة الكوفة،2008م ، ص : 65.

[7]- المرجع نفسه، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص : 65 ، نقلا عن : الشفاء ، ابن سينا ، ت ح : محمد سليم سالم ، ص : 63.

أما الوزن في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي؛ أي توالي عدد و نوع الأسباب و الوزن. هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت[1]. لذا يمكن القول بأن كل موزون ذو إيقاع و العكس غير صحيح.

و لقد شهد مفهوم الإيقاع الشعري في العصر الحديث، تطورا بسبب طبيعة التغيير الكبير الذي عرفه نمط القصيدة المعاصرة.

فهناك من بقي من الشعراء مرتبط بالنظرة التقليدية، بحيث الإيقاع عنده هو الوزن. و فريق آخر ركب موجة الحداثة، فنجد الإيقاع عنده يتخطى مفهوم الوزن إلى عناصر لغوية أخرى. و يمكن أن يرتبط ما يسمى بالإيقاع الخارجي المفهوم الأول و يرتبط ما يسمى بالإيقاع الداخلي المفهوم الثاني.

و عليه ينقسم هذا العنوان إلى قسمين هما : **البنية الإيقاعية الخارجية** و **البنية الإيقاعية الداخلية**.

و هو تقسيم يدفعنا إليه الرغبة في التبسيط. أما من الناحية الفنية أو الجمالية فالإيقاعان يتداخلان في القصيدة تداخلا عضويا بحيث من الصعب وضع أي قصيدة فقط في خانة الإيقاع الخارجي أو في خانة الإيقاع الداخلي.

فبعد العرض السابق يجدر بنا طرح السؤال التالي : **ما هي جماليات البنية الإيقاعية في قصيدتنا يا ترى ؟**

- **البنية الإيقاعية الخارجية :**

نقصد بها موسيقى الشعر التقليدية – حتى الحديثة في قصيدة التفعيلة – التي تعتمد على الجرس الموسيقي الخارجي، و على توالي الوحدات الموسيقية أو النغمية. و يدخل في هذا أسباب الأوزان العروضية التي بقيت لمدة طويلة إطارا إيقاعيا للشعر و ما يرتبط بها من قواف و زحافات و علل ، التي تظهر في شكل مقاطع صوتية تطرق الأسماع أثناء فترات محددة و في انسجام.

و عن هذا تتسم قصيدتنا في بنيتها الإيقاعية الخارجية بميزات تظهر في :

أ- **الوزن (البحر) :** الأوزان الشعرية هي البحور التي نظم بها العرب أشعارهم، و سمي الوزن بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر فشبه بالبحر الذي لا يتناهى لما يعترف منه[2].

و لقد أكد النقاد العرب على أن أبرز شيء في الشعر هو الوزن نظرا لأهميته، و ذلك لكونه الإطار العام الذي تنتظم فيه المقاطع الصوتية و القوالب الإيقاعية[3].

[1]- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ص : 435.

[2]- ينظر، موسيقى الشعر العربي، قديمه و حديثه، عبد الرضا على الودي، دار الشرق، عمان، 2007م ص : 179.

[3] - ينظر، دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، دار قباء، ب ت ، ص : 12.

يقول ابن **الرشيق القيرواني** في كتابه (**العمدة**) على أن : الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها خصوصية و هو المشتمل على القافية و طالب لها بالضرورة[1].

و لعل السؤال الذي يطرح في هذه الجزئية : **هل هناك علاقة بين الوزن العروضي و موضوع القصيدة ؟**

لقد آمن العرب القدامى بمناسبة الأوزان للأغراض الشعرية؛ فالوزن عندهم الذي يصلح لهذا الغرض قد لا يصلح لذلك :

و قد أكد **حازم القرطاجني** هذه القضية مصرحا أنه : « لما كانت الأغراض شتى و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة ، و ما يقصد به الهزل و الرشاقة و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم ... وجب أن تحاكي تلك القاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس »[2].

و قد دعم **ابن الرشيق** مذهبه هذا، بأن شعراء اليونان كانوا يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به و لا يتعدونه فيه إلى غيره[3].

أما المحدثون من العرب انقسموا في هذه القضية إلى فريقين :

فمن الفريق الأول نجد **يوسف حسين بكار** الذي يميل إلى مذهب النقاد الغربيين الذين ربطوا بين العاطفة و الوزن[4].

و محمد **صالح الضالع** الذي قام بتجارب فيزيائية في محاولة لتبين العلاقة بين الوزن العروضي و الكلمة الشعرية و الوزن و العناصر الفيزيائية فاستنتج : « أن الوزن العروضي أشياء مجردة موجودة في ذهن الشاعر أو في موهبة ابن اللغة المتذوق »[5].

و كانت هذه النتيجة مؤيدة لما توصل إليه **M. Elvots ايلفت** بعد إجرائه عدة تجارب على أدى أبيات من الشعر الهولندي و تحليلها صوتا إذ لم تظهر تجاربه عن حقيقة الإيقاع العروضي لذلك عنون بحثه بـ (خرافة العروض)[6].

أما الفريق الثاني نذكر منهم، **أحمد الشايب**[7] و **إبراهيم أنيس**[8] اللذان أكدا على وجود علاقة قائمة بين الطرفين خدمة للموضوع و القصيدة معا.

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ابن الرشيق القيرواني، تح: صلاح الدين الصحراوي، هدى عودة، دار المكتبة الهلال، 2002م، ج2، ص : 187.

[2]- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح : محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس، 1960م، ص : 206.

[3]- المرجع نفسه، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : 266.

[4]- بناء القصيدة في النقد العربي القديم : (في ضوء النقد الحديث) ، يوسف حسين بكار، دار الأندلس ، ط1 ، بيروت ، 1983م، ص : 163 – 166.

[5]- الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، 2002م ، ص : 187 – 188.

[6]- المرجع نفسه، الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص : 186.

[7]- الأسلوب، أحمد الشايب ، ص : 66.

[8]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلومصرية، ط6، القاهرة، 1988م، ص : 177.

☒ **القصيدة :** لقد نظم الشاعر بشار بن برد قصيدته على البحر الطويل، المبني على تفعيلتين (فعولن) (مفاعيلن) × 2 للشطر الواحد وضابط[1] هذا البحر هو :

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

كما يظهر أن هذا البحر من البحور المركبة، التي تتألف فيها الوحدة التكرارية أكثر من تفعيلة صافية، حيث تتكرر تفعيلة (فعولن) و (مفاعيلن) أربع مرات في البيت الخليلي التقليدي فتعطي 20 صوتا – بدون اعتبار لحالات الزحافات و العلل – **و البحر الطويل** من أكثر البحور استعمالا عند العرب. و **أبو حازم القرطاجني** يقول بهذا الصدد : « و من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان وجد الافتتان في بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة في الطويل و البسيط »[2].

فمن خلال هذه المقولة، أكد لنا **حازم** أن البحر الطويل من ضمن البحور الأكثر استعمالا في الشعر العربي قديما،و الذي رمى فيه شعراؤنا زوارقهم بما تحمله من مواضيع و عواطف و شجون ثم يقول : « فعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء و قوة »[3].

و يقول **مصطفى حركات** في كتابه **(أوزان الشعر)** أن : " الطويل هو أكثر بحور الشعر استعمالا و لا يكاد يكون ربع الشعر مكتوبا على ميزان الطويل و لم يرد إلا تاما "[4].

و **البحر التام :** هو ما استوفى أبياته عدد تفعيلاته كما وردت في دوائر الخليل من كل سطر[5] و إن أصابها شيء من التحوير نتيجة لإصابتها بزحاف أو علة من العلل. و قد التزموا الشعراء العرب في ممارسة شعرية على البحر الطويل و ذلك بحذف الخامس من جزء العروض و هو الجزء السابع فلا يثبتون الخامس إلا في " **التصريع** " المقابل لضرب تام و يسقطونه في جميع الأعاريض الواقعة في القصيدة[6].

✍ **وزن القصيدة :** إن النص الشعري الذي نحن بصدد دراسته هو من البحر الطويل و يتضح ذلك من خلال تقطيع بعض أبيات القصيدة بالطريقة المعروفة حيث مسحنا بها أغلب الأبيات التي جرت عليها جملة من التغيرات العروضية و ذلك كما يلي :

---

[1]- مختار من علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، دار العصماء،ط1، سوريا،2008م، ص : 207.

[2]- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح : محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م، ص : 268.

[3]- المرجع السابق، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : 269.

[4]- أوزان الشعر، مصطفى حركات، الدار الثقافية،ط1،القاهرة،،1998م ، ص : 41.

[5]- مرجع سابق، مختار في علوم البلاغة و العروض، ص : 209.

[6]- المرجع نفسه.

أصفراء ما في العيش بعدك مرغب **و لا للصبى ملهى فألهو و ألعب**

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أصفـراء إن أهلـــك فأنت قتلتني **و إن طال بي سقم فذنبـــك أذنب**

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أصفـراء لـي نفس إليـك مشوقـة **و عين على ما فات منك تصّبب**

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

فعولن مفاعيل فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ما كان أغرامي بها عن مراسـل **جرت بيننا بـل كاعب لا تحوّب**

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

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فيـــا حـزنا لا أنـــاغـــرّ مشبـــّب **نعمت و لا في الشوق إذ أنا أشيب**

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

إذا لم ترى الذهلي أنوك فالتمس **لـه نسبـا غير الـذي يتـنسّـب**

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

فعولن مفاعيلن عول مفاعلن فعول مفاعيلن عول مفاعلن

يجلى العمى عنّى بفصل إذا قضى **ضريبته ما في الحديدة مقضّب**

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لقد ساد أشراف العراق ابن حاتم **كما ساد أهل المشرقين المهذّب**

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

سيخبـر عـن روح ثنـــائي و فعله **و مـا منهما إلا رض لا يكـــذّب**

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

و مما سبق وجدنا الشاعر استعمل هذا الوزن كما جرت عليه العادة عند العرب و ذلك عن استعماله لنوع البيت التام. فأعطى **18** صوتا متكونة من **10** أوتادا مجموعة و **08** أسباب خفيفة موزعة على **63** بيت و بالتالي نحصل على **630** وتد مجموع و **504** سبب خفيف و الجدول التالي يوضح النسبة المستعملة باعتبارين :

أولا : تقسيم القصيدة إلى **04** لوحات شعرية.

ثانيا : كون القصيدة منظومة على البحر الطويل المقبوض.

اللوحة	رقم الأبيات	الموضوع	العدد		النسب المئوية	
			وتد مجموع	سبب خفيف	وتد مجموع	سبب خفيف
01	**15 - 01**	غزل	150	120	% 13.22	% 10.58
02	**18 - 16**	وصف	30	24	% 2.64	% 2.11
03	**33 - 19**	هجاء	150	120	% 13.26	% 10.58
04	**64 - 34**	مدح	300	240	% 26.45	% 21.16
المجموع			**630**	**504**	/	
المجموع العام			**1134**		**% 55.53**	**% 44.43**

جدول يبيّن توزّيع الأوتاد المجموعة و الأسباب الخفيفة في كل القصيدة

من خلال عرض الجدول نلاحظ أن :

- كل من عدد الأبيات في لوحتي الغزل و الهجاء تساوي عدد أبيات لوحة المدح.
- عدد أوتاد المجموعة في لوحتي الغزل و الهجاء تساوي عدد أوتاد المجموعة في لوحة المدح.
- عدد الأسباب الخفيفة في لوحتي الغزل و الهجاء تساوي عدد الأسباب الخفيفة في لوحة المدح.
- النسبة المئوية لكل من لوحتي الغزل و الهجاء تساوي النسبة المئوية في لوحة المدح.

و انطلاقا من مجموع نسب الأسباب الخفيفة – لكل من لوحتي الهجاء و الغزل – باتجاه مجموع نسب الأوتاد المجموعة – لنفسي اللوحتين – تمثل مجموع هذه الأسباب الخفيفة مجموع الأسباب و العوامل المؤثرة سلبا على شخصية الشاعر، المحدثة له آثارا نفسية جلية، ظهرت حتى في مستوى اختياره للبحر الطويل المقبوض.

فمن خلال واقعه المعيش، و ظروفه الصحية المرتبطة بعاهة فقدانه لحاسة البصر؛ مع بشاعة وجهه؛بالإضافة إلى تقدمه في السن مع سوء معاشرة الناس و الاختلاط بهم ولدت له حالة نفسية قاهرة.
و باعتبار النهوض بالسياق الاجتماعي كون أن لكل فعل رد فعل قد يساويه أو يفوقه بقليل في القوة و الانتفاضة تظهر كل هذه العوامل السالفة الذكر في صورة اعتبارها الفعل المحرك للفعل النفسي؛ المخلف للحالة الشعورية الفضيعة لدى الشاعر. و عليه كانت الأسباب الخفيفة تفوق قليلا نسبة الأوتاد المجموعة لأن الارتفاع النسبي للوتد المجموع قد يعبر عن رد فعل الشاعر و سخطه و رفضه لواقعه و البيئة المحيطة به.

و يتجه التحليل نفس المسار إذا ما اعتبرنا أن كل من لوحات الغزل و الهجاء و الوصف مقدمة غزلية لقصيدة **" أصفراء ما في العيش بعدك مرغب "** للشاعر بشار بن برد، حيث أن الواقع الذي كان بشار بن برد يعيشه في وسطه الاجتماعي صعب التعايش معه بسبب العوامل المذكورة سابقا. مع عدم تفهم أفراد المجتمع للحالة النفسية التي كانت تراود شخصه من حين إلى آخر.فبفعل عامل الضغط النفسي و القهر المعاش ولّد في نفسيته الكره و البغض لأفراد مجتمعه، إذ لم نقل كل من لم يسمع لندائه المستغيث بين الفينة و الفينة.

و هذا النداء سببه إما لكسب لقمة العيش أو النظر في روح انتمائه العرقي كونه ينتمي إلى أهل علم و سلطة و جاه وتاريخ عريق، و لو لا عامل الدين لما وجد نفسه في خير أمة و لربما في خير طليعة فيها.
فهذه النظرة الإيديولوجية للشاعر ولّدت فيه حب الانتقام و السخرية من الفرد العربي و الجنس العرب بأكمله مما أدى ذلك إلى نشوء توتر في علاقاته بأفراد المجتمع في عصره و مع أقرانه فأخذ من أسلوب الهجاء وسيلة للدفاع عن نفسه وسط ممارسات فعلية و عوامل سلبية محيطة به مؤثرة على شخصه.

و **في لوحة الهجاء** راج توظيف أسماء الحيوانات؛ و تلك الصفات التي وصفها بها لا تعبر فقط عن حادثة أو موقف عاشه الشاعر، بل تعبر عن واقع يعيشه و يعكس طابع المعاملات بينه و بين من يحيطون به من أقرانه أو دون ذلك أو أكبر. فهو يعبر عن رؤيته للمجتمع من زاوية واحدة متخذا من هذه الرؤية الشخصية عامل قوة لإثبات وجوده و ذلك من خلال بداية القصيدة **بلوحة غزلية** – دون مناقشة قضية الغزل عند بشار هل هو غزل حقيقي أم لا ؟ فليس المقام بالمناسب لمناقشة ذلك – التي كثر فيها من توظيف الضمير المتكلم.
و في نفس الوقت لربما ترجع هذه البدايـــــة إلى جملة الدواعي الواقعة في تلك الفترة و ما تتسم به من زخامة العيش و الثراء الفاحش.حيث أدى ذلك لظهور حياة البزغ داخل القصور و انتشار المغنيات و الراقصات و ليالي المؤانسة، التي كانت داخل تلك القصور في المجتمع آنذاك. و التي يفترض أن تؤثر في الجميع في كل الأحوال فحتم على الشاعر تناول مثل هذه المقامات لاستمالة أسماع الآخرين من حوله لما فيها هذه الدواعي الذاتية من مشاركة وجدانية أو شجنا إنسانيا عاما. لذلك كانت لوحة الهجاء معبرة على ممارسة فعلو رؤية خاصة للمجتمع و ملابساته المحيطة به، في حين كانت لوحة الغزل كرد فعل على وضع المعيش لوجوده

الشخصي الرافض لواقعه متخذا من **لوحة الوصف** مطية للهروب تطرحها خلفية لرحلة مقاومة الهجران و الفراق.

فمن خلال اللوحة المذكورة الأخيرة عبر الشاعر عن وضعه النفسي و تركيبته و ميولاته و اتجاهاته مصورا لنا الطابع العام للعصر و اتجاهاته الاجتماعية و الفنية الغالبة.

أما لوحة المدح فهو موضوع الشاعر و غرضه المحقق فالهدف المنشود في ذلك لربما يكون هو التأثير في ممدوحه رغبة في الحصول على غاية ما.

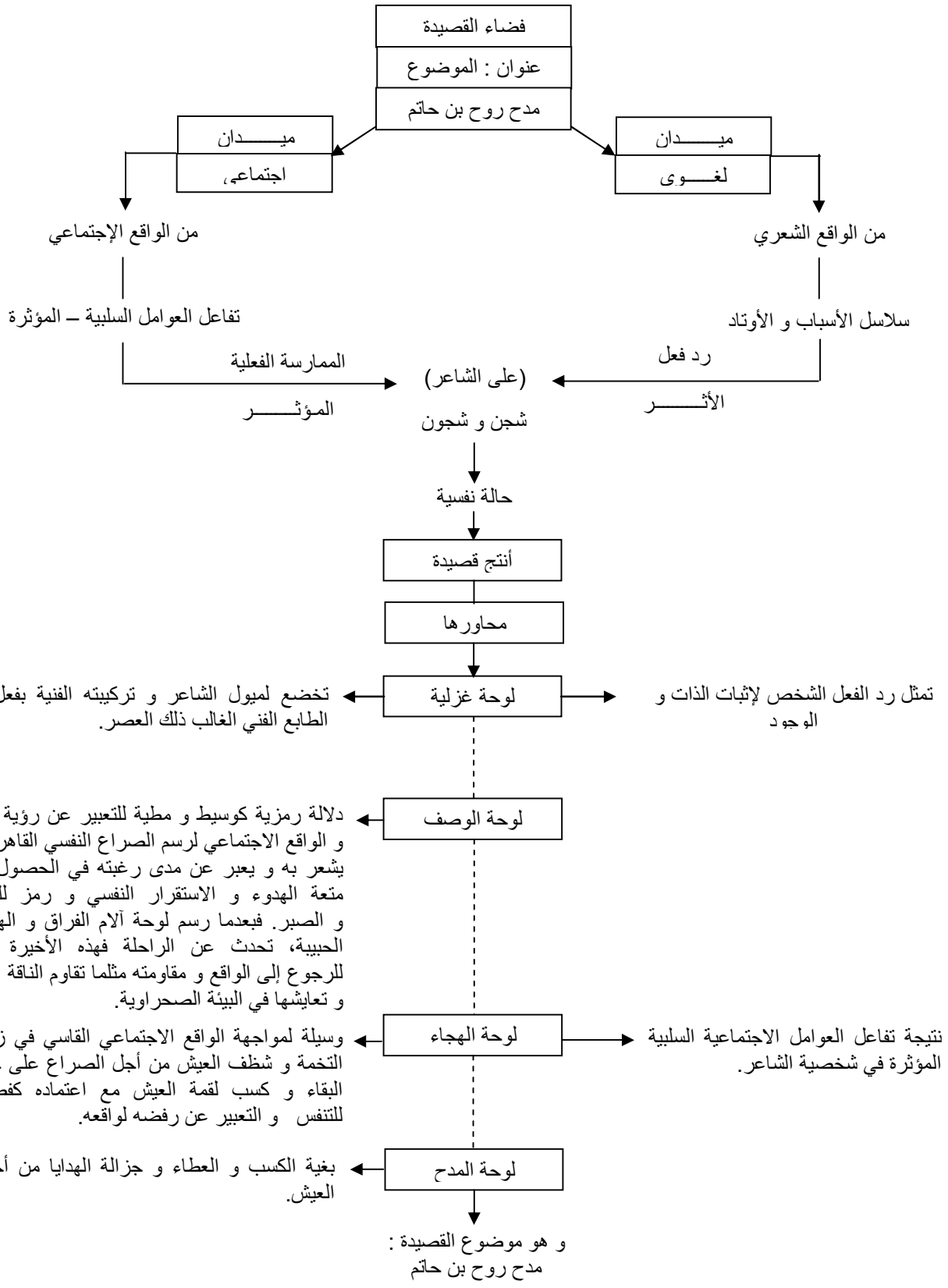
و من خلال التقطيع العروضي المعروف؛ و باعتبار نقلة النغمة في أزمنة محددة المقادير و النسب الموزعة على أسباب خفيفة و أوتاد مجموعة المحدثة إيقاع مؤثر معين.

كثرت نسبة الحركات على نسبة السواكن من خلال تحقيق **300** وتد مجموع و **240** سبب خفيف في **30** بيت فالوتد المجموع بناءه أكثف و أكبر من بناء الأسباب الخفيفة. فمدة الاستغراق الزمنية للأصوات المحتوية على أوتاد المجموعة أطول من مدة الاستغراق الزمني للأصوات المحتوية على أسباب خفيفة. و بالتالي في عمليات الإنتاج الشعري للوحدات اللغوية تحدث نوع من الإيقاع المؤثر على الممدوح، فضلا لنزول إلى ما هو معروف بأن الزيادة في المبنى يؤدي إلى الزيادة في المعنى.

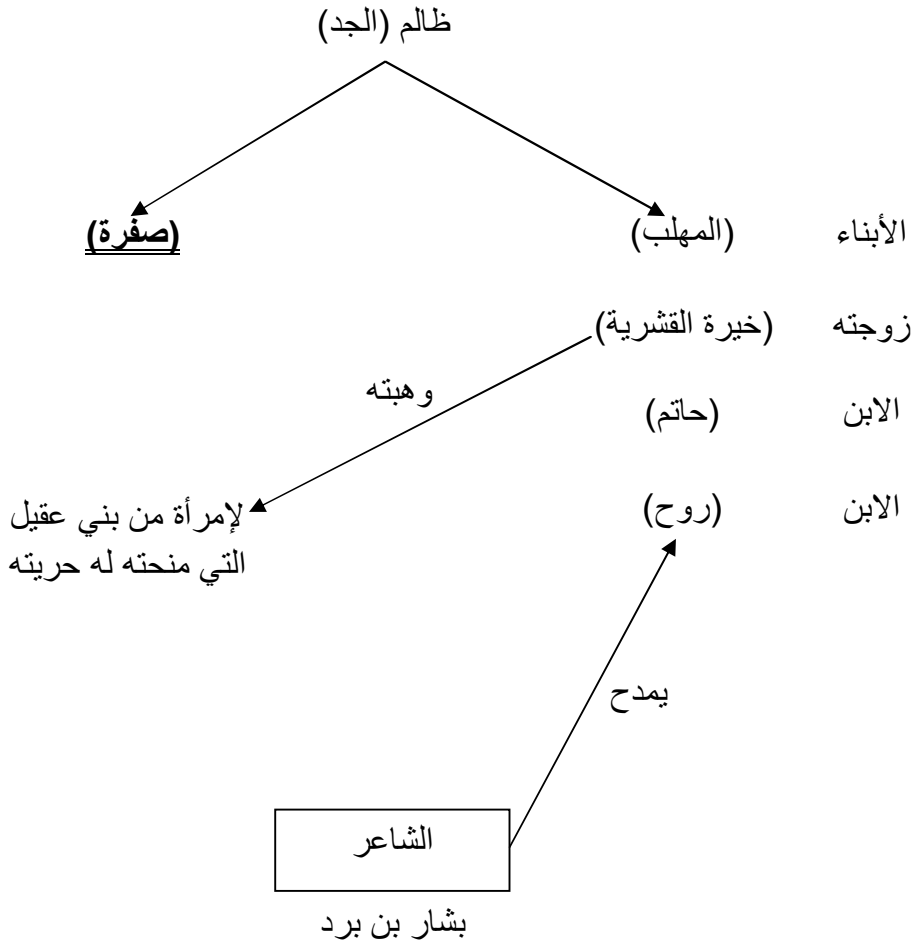
فكلما كانت الزيادة في المبنى زادت مدة الاستغراق الزمني للأصوات أو الحركات المتواجدة على نسبة الأوتاد المجموعة، و بالتالي زادت الوحدات اللغوية المؤثرة في شخصية الممدوح.

فبهذا البناء المنظوم قد يحقق الشاعر نوع من الشهرة و الخلود للممدوح و بالتالي يجزي له العطايا و الهدايا و هو هدف الشاعر و مطلبه الأخير.

مخطط عام يلخص المقاربة بين الوزن الشعري و موضوع القصيدة



مخطط عام يبيّن علاقة الشاعر بـ " صفرة الحقيقية "



تبعا لدراسة الوزن لهذه القصيدة كانت تفعيلاتها موزعة وفقا للجدول التالي :

التفعيلة	الأصل	الزحاف	النوع	زحاف مجرى العلة	النوع	العدد	النسبة المئوية
فعولن	×					137	%26.98
عول		×	*[1] الثرم			18	%3.57
عولن		×	*2 الخرم			01	%0.19
فعول		×				96	% 9.04
مفاعيلن	×					124	%24.60
مفاعلن				×	القبض	126	%25
مفاعيل		×	الكف			2	%0.39
المجموع العام						504	%100

جدول يبيّن توزيع التفعيلات البحر على كل القصيدة

مفاتيح الجدول:

***1- الثرم :** حذف الحرف الأول من التفعيلة الوتد المجموع بالإضافة لزحاف القبض.

***2- الخرم :** حذف الحرف الأول من التفعيلة الوتد المجموع.

الرمز (×) : موجود.

فمن خلال الجدول نلاحظ أن :

❖ تفعيلة (فعولن) تصدرت كل النسب المئوية و ذلك بتقدير **%26.98** .كما تصدرت كل بيت من أبيات القصيدة. و بالرجوع إلى كتب التراث العربي نجد أن **الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 147هـ)** قد صنف التفعيلات إلى أصول و فروع؛ فتفعيلة الأصل هي ما ابتدأت بوتد و تفعيلة الفرع هي ما نتجت عن الأصول بتقديم الأسباب عن الأوتاد، فكانت لدينا من التصنيف الخليلي أن هذا التقسيم مبني على أساس[2] أن الأسباب هي الوحدات المتغيرات و الأوتاد هي الوحدات الثابتة.

* الدليل في العروض، سعيد محمود عقيل، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1999م ، ص : 17- 18.

[2]- أوزان الشعر، مصطفى حركات، ص : 19 - 20.

كما أشرنا سابقا فالتقطيع العروضي أظهر أن هذه القصيدة تتكون من تركيبة هذين التفعيلتين(فعولن – مفاعيلن)*.

لقد عالجت بعض الدراسات[1] في أطروحاتها الربط بين الوزن الشعري و العاطفة مخلصة أن الوزن مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، مستدلين لذلك بدراسة صلة نبضات القلب و كثرت عدد دقاتها، و إذا ما استولى عليها الهلع و الحزن كانت نبضات القلب بطيئة.

و البحر الطويل يتكون من **28** صوتا[2] مقطعا، يمكن أن ينطق به الفرد . و يتم ذلك خلال تسع نبضات من نبضات القلب التي تزيد كثيرا في حالة الانفعالات النفسية.

و الشاعر– حسب هذه الدراسة – يجد مشقة حين يحاول الوصل بيتين من البحر الطويل بنفس واحد. و لا يكاد ينتهي من البيت الثاني حتى نسمعه ينطق بألفاظ مع جهد كبير.و قد يتخللها بعض الإبهام و لا تتضح للسامع.

و قد أثبتت هذه الأخيرة أن أقصى ما يستطيع المرء إنشاءه دون مشقة و إجهاد مع وضوح الألفاظ هو ذلك القدر من المقاطع الذي نجده في البحر الطويل.

لأن الشاعر يحتاج لإعادة التنفس بعد كل بيت من أبيات. إن لم يكن في وسط البيت الواحد. لذلك كان العرب القدامى من أطول الأمم نفسا في الشعر، لكثرة نظمهم من البحور كالطويل و البسيط و ندرة المجزوءات في أشعارهم.

و حين ينشد الشاعر شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكه أثناء الوزن حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه و يشعر بشعوره، فإذا كان الشاعر في حالة يأس و حزن و جزع يميل في منظوماته للوزن الطويل لأنه كثير المقاطع كي يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه.

و ليست المطالع الغزلية وقفا على قصائد المدح في الأدب القديم بل هي من المفاخرات و النقائض و غير ذلك من الأغراض تتراوح بين الإسهاب و الاقتضاب. و إن كانت قصيدة ذاتية المضمون تتمركز حول شخص الشاعر فإن حظ النسيب و الغزل و النساء يغطي نصف القصيدة أو يزيد مثل : لامية معلقة امرؤ القيس.

و إن كان موضوع القصيدة غير ذاتي تتراجع إلى نسبة قليلة سوى كان مدحا أو فخرا قبليا أو ذاتيا.و هذا نجده في **معلقة عنترة بن شداد** الذي كان موضوع القصيدة متمركز على الجانب العملي من حياته التي أراد فيها رفع شأنه من خلال مواقف البطولة و حسن البلاء.

---

[1]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ، ص: 174.

[2]- المرجع نفسه موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، 175 و ما بعدها.

*** فعولن : أصل ينتج عنه تفعيلة فاعلن و تكون بذلك واقع شعري لأصل التفعيلات الخماسية و إن طرأ عليها شيء من التحوير كإصابتها بنوع من أنواع الزحافات أو علة من أنواع العلل.**

*** مفاعيلن : أصل ينتج عنه تفعيلتي مستفعلن فاعلاتن و تكون بذلك واقع شعري لأصل التفعيلات السباعية و إن طرأ عليها شيء من التحوير كإصابتها بنوع من أنواع الزحافات أو علة من أنواع العلل**

و لكن قصائد المدح و الفخر التي تعد نموذج في العصر الجاهلي و الإسلام ،يظهر توافقها على الابتداء بمقدمة ذاتية أكثر من الوقوف على الديار ، و أحيانا من الغزل الصرف بالنساء و هذا ما أثبته **ابن قتيبة** في القرن الثالث الهجري دافعا قويا في نظم الشاعر باعتبار هذه الخطوة مقصدا ذاتيا و فنيا معا.

فالشاعر يبعث في النظم من أقرب الدواعي إليه القادرة على استمالة الآخرين لما فيها من مشاركة وجدانية أو شجنا إنسانيا عام[1].

لقد أثبتت الدراسات كون هذا التقليد الشعري مرده إما النموذج النفسي أو الوضع النفسي للشاعر و تركيبة ميولاته و اتجاهاته، و إما لطابع العصر و اتجاهه الفني الغالب.

أما المدح فليس من المواضيع التي تنفعل لها النفوس و تضطرب لها القلوب في قصائد طويلة و بحور كثيرة المقاطع كالطويل و البسيط و الكامل ... و مثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام.

و الغزل الثائر العنيف الذي قد يشمل على لوعة فالأحرى أن يظم في بحور قصيرة أو متوسطة و ألا تطول قصائده. و مثل هذا كان الشعر ينظم في مجالس العبث و اللهو ووصف معاقرة الخمرة مما كان يتغنى به أيام العباسيّين و ما كان يسمى بشعر المجون.

و قد يستأنس لمثل هذا الرأي، بأن نلحظ ندرة المجزوءات في أيام الجاهليّن و كثرة النظم منها أيام العباسيّين حيث شاعت مجالس الطرب و ألوان الغناء و اللهو و المجون و كل هذا مما تنفعل به نفوس الشعراء انفعالا شديدا فينظمون في لهفة و شوق حين تعرض أمامهم مباهج النساء و تلعب الخمرة بعقولهم و أفئدتهم و يمتلكهم طرب الغناء و نشوته. فالنظم حين تم ساعة الانفعال النفسي، يميل عادة إلى البحور و أبيات قصيرة.

و في قصيدة بشار بن برد و من خلال عرض لوحاتها على البحر الطويل و من خلال رتابة الوزن في لوحة المدح توحي و كأنها خالية من الانفعال النفسي التي تؤكد على عدم ارتجال القصيدة.

ففي اللوحة الغزلية قد وافق هذا الوزن حالة الشاعر النفسية المرتبطة لميولاته و تركيبته الفنية و ذلك من خلال نحوه لهذا النوع من المقدمات الغزلية لإثبات الذات و إثبات الجانب الوجودي.

و هذا نظرا لعدة عوامل اجتماعية سلبية مؤثرة في شخصيته سبق التطرق إليها. بالإضافة للطابع الفني السائد في ذلك العصر بما يتسم به من زخامة العيش و الثراء الفاحش و بظهور المغنيات و ليالي السمر و السهر و المؤانسات وطغيان مجالس اللهو و معاقرة الخمرة.

فكل هذا يفترض أن يؤثر في كل فرد من أفراد المجتمع و يحتم عليه تناول مقدمات غزلية لاستمالة أسماع الآخرين لما في هذه الدواعي من مشاركة وجدانية أو شجنا إنسانيا عاما.أشجانه ما ينفس به عن حزنه و جزعه.

و بالتأمل في اللوحة الغزلية بدقة، لوجدت تكرار الوحدة اللغوية **" صفراء "** التي هي محور اللوحة كلها. و مع ربطها بموضوع القصيدة المسجل في الديوان ألا و هو (مدح روح بن حاتم) ألقينا نظرة عن سيرة هذا

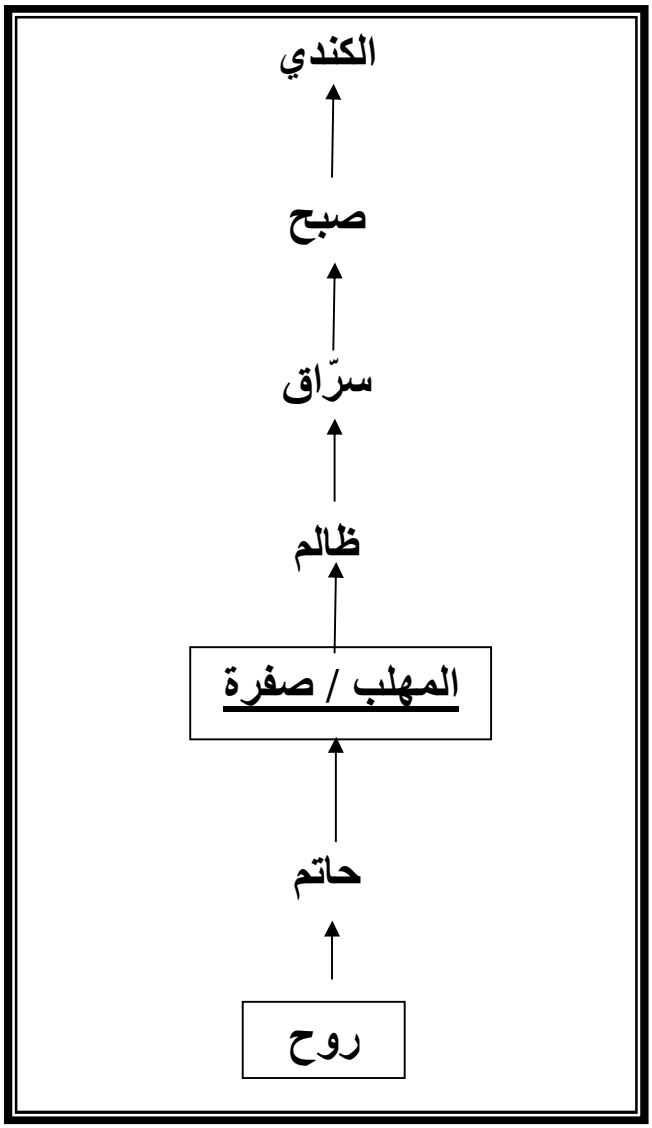
[1]- الشعر و الشعراء، ابن قتيبة، تح : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1977م، ص : 80 – 81.

الأخير، فتظهر " **صفرة** " بوجود فعلي حقيقي و لذا وجب علينا إلغاء احتمالية كون " **صفراء** " اسم لحبيبة للشاعر شبب بها في نسيب هذه القصيدة و تغزل بها في قصيدة أخرى أتت في حرف الدال التي مطلعها " **أصفراء ما أنسى هواك و لا ودي** "[1].

حيث ذكر المحقق أنها كانت تخالط الشاعر ، و رحلت عنه مع رجل يقال له **ابن السميدع** . و ذلك لأن موضوع الغزل لدى بشار بن برد أمر مشكوك في طبيعته و طرح في العديد من المحطات عن حقيقة قضيتها. أما " **صفرة** " هذه كانت لها صلة غير مباشرة في عتقه و منح له حريته بعد وفاة أبيه بكونها أحد أصول ممدوحه.

و القصة أنها بعد ما وقع والد بشار بن برد في سبئ المهلب من عجم ما وراء النهر في حدود سنة **80** هـ. صار والده عبدا لـ (**خيرة القشيرية**) زوج المهلب بن أبي صفرة.
و بعد مدة زمنية وهبته " **خيرة** " لامرأة من بني عقيل بن كعب بن عامر، و كان آنذاك والده متزوجا عند زوج المهلب وولد له بشار عند العقيليّين.
و بعد ما توفي والده أعتقت العقيليّة بشارا فصار مولى عقيل و بالتالي فـ " **روح بن حاتم** " هذا فرع من أصل " **صفرة** " و من خلال تتبع الأبيات استنتجنا شجرة العائلة ابتداءا من " **روح** " وصولا لأجداد " **صفرة** " هذه و ذلك كمايلي :

[1]- ديوان بشار بن برد، تح : محمد الطاهر بن عاشور، ج1، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2007م، ص : 355.



مخطط يبيـن شـجـرة أجداد و نسب
" روح بـن حـاتـم"

فـ " **صفرة** " أخت الجد " **روح بن حاتم** " التي كانت سبب غير مباشر في عتقه بعد وفاة والده و لم يعش عبدا في تلك القبيلة.

لذا نجد الشاعر يمدح " **روح** " بأشراف أجداده و بالتالي اللوحة الغزلية الأولى للقصيدة مرتبطة مع اللوحة الأخيرة التي هي موضوع القصيدة في " **مدح روح بن حاتم** ".

و " **صفرة** " لربما هي رمز و شعار الحرية و التخلص من ظروف الرّق و العبودية بالنسبة للشاعر.

أما في اللوحة الثانية التي وصف فيها الراحلة و الصحراء لربما تدعم انطلاقتنا كون " **صفرة** " ليست اسم لحبيبة شبب بها الشاعر. فوصف الراحلة و الصحراء دلالة رمزية و مطية للتعبير عن الذات و ربطها بالتخيل فرسم الشاعر لوحة الصراع النفسي بين الواقع الذي يعيشه معبرا بذلك عن مرارة الهجران و آلام الفراق ثم الاستسلام بعد انقطاع الأمل و اليأس و بين الرغبة في حصوله على نوع من التفهم و الانسجام داخل المجتمع ، بغية التمتع بشعور الاستقرار و الهدوء النفسي الذي يراه لن يتحقق بعد اليأس إلا بالعودة إلى الواقع و مقاومته.

و هذه العودة وسيلتها و مطيتها الناقة، رمز الصبر و المقاومة لأنها تعيش و تتعايش في البيئة الصحراوية، أنها هي الحيوان الوحيد الذي يعبر عن أصالة البيئة الصحراوية عاكسة صراع (الذات) مع الطبيعة ثم مقاومتها.

فعناصر الصراع في هذه اللوحة هي الذات التي تعبر عن الحيوان أي الناقة : الراحلة. و (الطبيعة) التي تعبر عن الواقع و بذلك يكون الربط بين تفعيلة (فعولن) التي هي أصل للواقع الشعري و بين أصالة الطبيعة الصحراوية باتخاذ الناقة رمز و مطية للعودة و الرجوع إلى الواقع (الأصل).

و بالاتجاه إلى لوحة الهجاء تظهر قضية الأصل في موقف الشاعر من هذه الغرض الشعري ذلك باعتباره الأصل – عنده – الوحيد لكسب الرزق و مقاومة شظف العيش و السبيل الأوحد لمواجهة الواقع الاجتماعي القاسي زمن التخمة و الثراء المادي و المعنوي الذي برز بصورة واضحة من خلال مظاهر الحياة الاجتماعية و الاقتصادية و العمرانية في تلك الفترة.

و بالتالي يتضح لنا عدم تسجيل أي جديد من خلال ما وظفه الشاعر في هذه القصيدة من خلال محاولة الربط بين العاطفة و الوزن و النتيجة الوحيدة في هذه المحطة التي توصلنا إليها هي :

أن موضوع القصيدة واحد و ملتحم الدلالات الرمزية و هذه اللوحات ما هي إلا جسر عبور على ما كان يربك مقصده بين محاولة استمالة من حوله في ظروف مخصوصة في حين يسجل بها الهدف المرجو ألا و هو كسب لقمة العيش.

فالشاعر نظم قصيدته بحالة نفسية تتسم بالاستقرار و الهدوء النفسي و هذا من خلال عنوان القصيدة المسجل على الديوان كونه في : **" مدح روح بن حاتم "**.

و المدح غرض لا تنفعل فيه النفوس و لا تضطرب فيها القلوب ،و الذي يدعم فكرتنا لربما يظهر في اختيار الشاعر البحر الطويل الذي يحمل تفعيلتين (فعولن مفاعيلن) اللتان تحملان دلالة أصل أجداد**" روح بن حاتم "**.

و النظر إلى" **صفرة** " كونها أصل شريف لممدوحه و رمز الحرية و التخلص من المعاناة العبودية في قالب البحر الطويل المتميز بكثرة مقاطعه مناسب لذوقه الذي رماه في هذا البحر بما يحمله هذا الزورق من معاني تجيش به أشجانه و ما يتنفس به عن جزاعته و غضبه.

☒ **الزحافات و العلل :** قبل دراسة هذه العناصر نحاول عرض مايلي :

❖ **مفهوم الزحاف :**

- **لغة**[1] **:** يطلق على الإسراع و منه قوله تعالى عز و جل {إذا لقيتم الذين كفروا زحفا} **الأنفال : 15.**
  أي : مسرعين.
- **اصطلاحا :** تغيير يطرأ على ثوان الأسباب دون الأوتاد و هو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها[2].

و الزحافات صنفين : حسن مستحب و قبيح مستكره و إلا أن الخليل كان : « يستحسنه إذا قل منه البيت و البيتان فإذا توالى سمح »[3].

و قد حذروا الذين جاؤوا بعده و عدوه عيبا من عيوب الشعر منهم **حازم القرطاجني** الذي عدّه مخلا بالأوزان إذا كثر فهو يزيل – عنده – حلاوتها و تناسبها[4].

و قد شبه **قدامه بن جعفر** الزحاف بالحول و اللثغ في الجارية يشتهي منه القليل فإن كثرهجن[5].

أما المحدثون، فقد نظروا إلى الزحاف نظرة مختلفة عن نظرة القدامى حيث أشارت هذه الفنية بأن القدامى « لم ينظروا إلى الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة و بنيتها العامة و تركيبتها الداخلية خاصة أنها كانت ترد طبيعية لا يد لأكثر الشعراء فيها و منه يمكن عد الزحاف تنويعا في موسيقى القصيدة يحقق من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها »[6].

✍ **الزحافات في القصيدة :** كما أسلفنا الذكر أظهرت قصيدتنا التي في متناولنا حوالي **504** تفعيلة سجل فيها الشاعر توقيع **117** زحافا على تفعيلاتها أي ما يقارب نسبة **23%** من النسبة المئوية العامة.

و إليك الجدول التالي يبيّن زحافات القصيدة عددها و نوعها :

---

[1]- المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2004م، ص : 28.

[2]- المرجع نفسه، المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، ص : 28.

[3]- نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص : 180.

[4]- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : 264.

[5]- مرجع سابق، نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص : 180.

[6]- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار، ص : 172 – 173.

التفعيلــة	نــوع الزحــاف	الــعدد	النسبــة المئويــة
فعول	**القبض**	**96**	**%19.04**
عول	**الثرم**	**18**	**%3.57**
عولن	**الخرم**	**01**	**%0.19**
مفاعيل	**الكف**	**22**	**%0.39**
المجموع العام		**117**	**%23.21**

و بالرجوع إلى تقطيع العروضي للقصيدة، نلاحظ أنه لا يكاد بيت يخلو من زحاف (فعولن) بينما (مفاعيلن) لا تزاحف إلا في العروض و هذه الظاهرة تحتاج لتفسير.

يقول في هذا الصدد **مصطفى حركات** في كتابه (**أوزان الشعر**) ما نصه : « تزاحف تفعيلة (فعولن) بدلا من تفعيلة (مفاعيلن) في الحشو لأن :

الوحدة التي تتكرر في البيت على البحر الطويل هي (فعولن مفاعيلن) و إنهاء هذه الوحدة بساكن يبرزها و يجعل حدودها واضحة للسماع، لذا فإن الحرف السابع من (مفاعيلن) لم يسقط و لم يسقط الخامس من نفس التفعيلة لتمييزها عن أختها الواردة في العروض فبقيت (مفاعيلن) تفعيلة ثابتة في الحشو و لكن لا بد أن يحدث تغيير في البيت و ذلك لسببين :

- تنويع الإيقاع.
- تسهيل مهمة الشاعر.

فلم يبقى إلا سبب تفعيلة (فعولن) فقبل الزحاف و أسقط الخامس اختيارا »[1].

و لكن؛ لقد تصرف الشاعر بشار بخروجه عما نظّر له **مصطفى حركات** حيث سجلت القصيدة أن تفعيلة (مفاعيلن) أصابها نوع من التحوير و ذلك بإخضاعها لزحاف (الكف)[2].

و يعني (الكف) حذف السابع الساكن من التفعيلة و ذلك في الأبيات التالية : البيت **06** و البيت **13**.

و قد يكون هذا الحذف مقصودا لسببين بارزين في فضاء القصيدة هما :

أولا : موضوع القصيدة (مدح **روح بن حاتم**)، ثنى فيه الشاعر لروح بأشراف أجداده في لوحة المدح و ذكر ستة من أجداده فقط و أسقط جدا سابعا الذي موقعه بين الجد الأول الذي اسمه " الكندي " و الجد الثالث الذي اسمه " سرّاق " و هذا الجد اسمه " **صبح** ".

و الأمر لربما يعود إلى انجاز هذا الجد المحذوف اسمه من القائمة لربما كونها انجازات غير مرضية و لا تليق بالثناء و المدح.

[1]- أوزان الشعر، مصطفى حركات، ص : 45.

[2]- العروض العربية و محاولات التطور و التجديد، فوزي سعيد عيسى، دار المعرفة الجامعية، ط2، مصر، 1998م، ص : 26.

و هذا ما يؤكد لنا صحة اعتقادنا بارتباط لوحات القصيدة بعضها ببعض من الناحية الدلالية، كما يؤكد لنا صحة ما ذهبنا عليه بكون " **صفراء** " المتغزل بها هي أحد أصول شجرة عائلة الممدوح (**روح بن حاتم**).

ثانيا : و بالرجوع لموقع هذا التصرف من طرف الشاعر لوجدناها تكررت فقط مرتين في نفس اللوحة و هي لوحة الغزل بما تحمله هذه اللوحة من أبعاد و جوانب نفسية ، من خلال التعبير عن الذات و الإفصاح عن الجانب الوجداني.

و لعل سقوط السابع السكن من تفعيلة (مفاعيلن) و هي أطول التفعيلات في هذا البحر مردها التعبير عن النقص الذي يشعر به بشار حتى في أغلى ما يملكه الفرد أو الإنسان العادي و هو موضوع انتمائه لقبيلة ما بصورة مولى لا كفرد حرّا مثل باقي الأفراد فـ **(صفرة)** كما ذكرنا هي رمز الحرية و التخلص من مظاهر العبودية المؤثرة في شخصية الشاعر.

و بالتالي فإن كل من ممارسة زحاف (القبض) في تفعيلة (فعولن) إذ صارت (فعول) و زحاف (الكف) في تفعيلة (مفاعيلن)، فصارت (مفاعيل) فهما جائزان إلا أن اجتماعهما في بيت واحد أوجب ثقلا و ذلك الثقل المعبر على تشنج نفسيته و ثقل هذا الموضوع على صدره خاصة بعد أن كان يعتز بانتمائه لأهل الفرس أهل الحضارة فأصبح مولى عند بني الجنس العربي بسبب عامل الدين.

❖ **مفهـوم العلـة :** فمن معاني العلة مايلي :

- **لغة**[1] **:** المرض و سمي بذلك لأنها إذا دخلت التفعيلة أمرضتها و أضعفتها فصارت كالرجل العليل.
- **اصطلاحا :** تحويل يطرأ على وزن البحر يحـدد نمـــــوذج القصيدة يصيب الأسباب و الأوتاد من العروض أو الضرب و هي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة ألتزمت في جميع أبياتها[2].

و ذلك لتوفير النغم المتجدد في القصيدة كلها بما يطلقه المنشد من أصداء في أذن السامع و نفسه انطلاقا من أن الأعاريض و الأضرب هي المواطن التي يتوقف عندها المنشد غالبا و يطلق فيها العنان لصوته فيتضح التباين الإيقاعي بين الأبيات إن لم تتوافق في النقص أو الزيادة مما ورد في البيت الأول[3].

مما يجدر ذكره خروج بعض الزحافات و بعض العلل عن هذه القيود المتقدمة فهناك زحافات تجري مجرى العلة في وجوب الالتزام و التكرار في سائر القصيدة و في صحة وقوعها في العروض و الضرب منها زحاف القبض في عروض و أضرب البحر الطويل.

و هذا ما وجدناه في مدونتنا كما يوضحها الجدول التالي :

[1] - المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، ص : 32.

[2] - المرج السابق، المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، ص : 33.

[3] - المختار في علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، ص : 200.

التفعيلة	الزحاف الذي جرى مجرى العلة	العدد	النسبة المئوية
مفاعلن	القبض	126	%25

جدول يبيّن الزحاف الذي جرى مجرى العلة في القصيدة

و العلل في القصيدة غير واردة على الإطلاق إلا أن البحر الطويل يمكن أن يأتي ذا عروض مقبوضة بتفعيلة (مفاعلن) مع الضرب مقبوض بتفعيلة (مفاعلن) كذلك ، و لكن لماذا زوحفت تفعيلة (مفاعلين) وجوبا العروض فجاءت على شكل (مفاعلن).

إن طول البيت في الشعر العربي يقتضي وقفات استراحة و ذلك من أجل تسهيل النطق بالبيت أولا ثم لإشعار بالوزن و لذا فإن البيت الشعري العربي جزئ إلى شطرين فيقتضي ذلك وجود علامات خطية و علامات صوتية.

فالعلامات الخطية جاءت لفصل الشطر الأول عن الثاني بواسطة الكتابة و العلامات الصوتية ألزمت دخول العلل.

فكان من اللازم لفصل الشطر الأول عن الثاني في وزن الطويل إحداث زحاف في العروض : مفاعيلن و وقع الاختيار على الحرف الخامس بدلا من السابع لإنهاء الشطر بساكن.

و قد يعود توزيع (مفاعلن) على كل قصيدة باعتبارها زحاف يجري مجرى العلة التي بدورها تدخل على التفعيلة فتمرضها و تصبح كالرجل العليل.

و انطلاقا من مفهوم العلة بكونها ممارسة أو إجراء يدخل على تفعيلة العروض و الضرب فيمرضها أو يضعفها.

و أخذا بمعيار الزحاف الذي يجري مجرى العلة لربما يعكس غاية الشاعر في التعبير عن الشعور بعاهة فقدان لحاسة البصر و خاصة باعتبار هذه العاهة تمثل إحدى الحواس الخمسة المفقودة عبّر الشاعر عن علته و مرضه بهذا الإجراء الذي شغل به كل فضاء القصيدة ليعبر عن مدى تأثره بفقدان هذه الحاسة حيث بلغت نسبتها **25%** و هي النسبة الوحيدة التي عددها صحيح حيث كان يتمنى أن يعيش بصحة و عافية، سليم الأعضاء و الحواس كسائر البشر و عامتهم الأصحاء، و لو لا هذه العلة لتحقق له أكثر ما كان يطمـــح إليه.

و لكن من جانب آخر تجدر الاشارة أن إحدى الدراسات العروضية[1] أكدت ثبات عدد الحركات في قصيدة البحر الطويل و ذلك كمايلي :

- إذا زحفت تفعيلة (فعولن) //0/0 فإنها تصبح (فعول) //0/ بإدخال زحاف و ذلك بإسقاط ساكن و يبقى عدد الحركات ثابتة في هذه التفعيلة التي يساوي عدد الحركات فيها **03**.
- و كذلك تفعيلة (مفاعيلن) //0/0/0 تصبح بعد الزحاف (مفاعلن) //0//0 أو مفاعيل //0/0/ و تبقى عدد الحركات **04**.

و بالتالي إذا نظرنا إلى قصائد البحر الطويل المقبوض فعدد الحركات فيها تساوي :

(4 + 3 + 4 + 3) **(4 + 3 + 4 + 3)**

فعدد **03** هو عدد حركات تفعيلة (فعولن أو فعول)

فعدد **04** هو عدد حركات تفعيلة (مفاعيلن أو مفاعلن أو مفاعيل)

و بالتالي يكون مجموع الحركات **28** حركة.

و بذلك يمكننا أن نستنتج أن ثبات عدد الحركات بالشكل المتواتر لربما دلالة عن ثبات حركية الشاعر داخل مجتمعه و ثبات موقفه من رغم العوامل المؤثرة على شخصيته لأنه اتخذ سلوك معين سار عليه و لم يرجع رغم انتقاد الناس و السخرية منه.

بالإضافة لثبات تصدره في تناول غرض الهجاء و ذلك بفعل العوامل الاجتماعية السائرة معه. و غرض الغزل باعتبار هذا الغزل رد فعل لإثبات وجوده على الرغم من الحالة النفسية التي تغمره خاصة بسبب عاهة فقدانه حاسة البصر مع بشاعة وجهه و تقدمه في السن.

☒ القـــافيـة :

- **لغة :** تعني مؤخرة العنق و يسمى كذلك القفا[2].
- **اصطلاحا :** هي ما اتفق العروضيون العموديون على وجوب تكراره في نهاية كل بيت في القصيدة و هي عند الخليل مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين[3].

و عند **قطرب** : هي آخر حرف صحيح و يسمى الروي و عند **الأخفش** : هي آخر كلمة من البيت.

و سميت قافية لأنها تقفوا آخر بيت و كل قافية تتبع أختها التي قبلها فهي قواف يقف و بعضها بعض[4].

و قد قال ابن الرشيق القيرواني في كتابه العمدة : « ... و تكون مرة بعض كلمة و مرة كلمة و مرة كلمتين »[5].

---

[1] - أوزان الشعر، مصطفى حركات، ص : 61.

[2] - المختار في علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، ص : 269.

[3] - علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، عبد الحكيم العبد، دار غريب، ط2، بيروت ، 2004م، ص : 130.

[4] - القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، محمد بن فلاح المطيري، شركة الكويت، الكويت، ص : 103.

[5] - العمدة، ابن الرشيق القيرواني ،ج1، ص : 261.

و كان اهتمام القدامى بالقافية بالغا فحدوا بها الشعر و جعلوها قسيمة الوزن و شريكه و خصوها بعلم القوافي قال ابن الرشيق : « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا و قافية »[1].

و لها وظيفتان[2] :

- **وظيفة إيقاعية :** بما توفره من تكرار المقطع الصوتي نفسه بمعظم أصواته في كل أبيات أو أسطر القصيدة.
- **وظيفة دلالية :** و ذلك يتمثل في ارتباط ألفاظها بمعنى البيت أو السطر الذي هي ختامه.

✍ **القافية في القصيدة :** فمن خلال تقطيع البيت الأول يمكننا استنتاج قافية القصيدة كمايلي :

أصفراء ما في العيش بعدك مرغب	**و لا للصبى ملهى فألهو و ألعب**
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فالجزء الذي بين العمودين يمثل القافية و هكذا تتكرر هاته الموسيقى و الإيقاع في باقي الأبيات و منه فالقافية هي آخر سبب خفيف و وتد مجموع من التفعيلة (مفاعلن) أي التي تتحول إلى تفعيلة (فاعلن) /0//0.

حـــروف القافيـــة : حروف القافية ستة هي : الروي الوصل الخروج الردف التأسيس الدخيل و كلها إذا دخلت أول القصيدة تلزم بها كل أبياتها[3].

و في هذه القصيدة التي بين أيدينا وجدنا إلا نوعين من هذه الحروف هما : **الروي** و **الوصل**.

- **حرف الرّوي :** و هو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة فتنسب إليه فيقال " سينية " و" دالية "[4].

و حرف الرّوي في القصيدة هو **(الباء)** و ذلك كمايلي :

(ألعب – تلهّب) ⟵ في لوحة الغزل (منغب – أخطب) ⟵ في لوحة الوصف

(المرطب – تحلب) ⟵ في لوحة الهجاء (المهلّب – ترحب) ⟵ في لوحة المدح

- **اســـم الـــرّوي :** ظهر حرف الروي بصفة **الإطلاق** أي من صنف **الرّوي المطلق** لأنه كان متحركا و لم

[1] - العمدة، ابن الرشيق القيرواني ،ج1، ص : 267.

[2] - بنية الخطاب الشعري (الإيقاع - المعنى) ، محمد خان، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004م، ص : 174.

[3] - ميزان الذهب في صناعة الشعر، السيد أحمد الهاشمي، دار الفكر، ط1، بيروت، 2005م، ص : 99.

[4]- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، محمود مصطفى، شر : سعيد محمد الرّحام، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1996م، ص : 157.

يرد ساكنا.

- **حركــة الــرّوي :** جاءت حركة الرّوي ضمة و تسمى **بالمجرى**[1] الذي هو حركة الروي المطلق.

- **الــوصــل :**

و هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي أو هاء و ليس الروي[2].

و في القصيدة لم نجد إلا بيت واحد في لوحة المدح ظهر فيه حرف الوصل (الواو) مثبتا نطقا و كتابة و ذلك في البيت **39**. في كلمة (تعجبّوا) الذي جاء بعد حرف الباء من حرف المدّ أشبعت به حركة الضم من حرف الرّوي. و في باقي أبيات القصيدة على اختلاف اللوحات ثبت حرف الوصل الواو نطقا و حذف خطا نحو **(أذنب –تقلّب – مؤنب – أب)** وذلك في اللوحات الأربعة على التوالي.

نــوع القــافيــة : تنوعت القافية لاعتبارات عدة منها :

- **من حيث الإطلاق و التقييد[3] :**

القافية تسمى مطلقة أو مقيدة تبعا لرويها و قافية القصيدة وجدناها من النوع المطلق لأن رويها ذو حركة – و قد أشرنا إلى هذا – قافية مجردة من التأسيس و الردف موصولة بمد سوى كان هذا المد مثبت بالكتابة و النطق مثل كلمة (تعجبّوا) في البيت **39** – و سبق الإشارة إلى ذلك – أو مد مثبت نطقا مثل قافية باقي الأبيات.

- **من حيث الحركة[4] :** تظهر نوعية القافية من حيث الحركة كونها من النوع المتدارك لأن كل قافية بين ساكنيها متحركان و لنا في قصيدتنا من مثل :

أصفراء ما في العيش بعدك مرغب	**و لا للصبى ملهى فألهو و ألعب**
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فحرفي العين و الباء هما المتحركان بين ساكني القافية.

[1]- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، محمود مصطفى، ص : 120.

[2]- المرجع نفسه، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، محمود مصطفى، ص : 119.

[3]- نفسه، ص : 159.

[4]- المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، ص : 170.

إذن فإن جميع الجوانب التي تطرقنا لدراستها في القافية لها أبعادا إيقاعية موسيقية و أخرى دلالية معنوية. و قد ذكر **محمد عوني عبد الرؤوف** في كتابه (**القافية و الأصوات اللغوية**) شيئا من هذا فقال : « تنبه القدامى إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية و إلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى و مبنى »[1].

ثم طرح بعض الآراء القدامى كرأي بشر بن المعتمر " الذي ينصح الشاعر بقوله : إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك و أحضرها على قلبك و أطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في القافية و لا تتمكن منه في أخرى، و أن تكون في هذه أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك "[2].

و في الأخير خلص إلى أن القافية الواحدة لا تصلح أن تأتي لكل غرض كما أن ثمة قواف أكثر ورودا و دورانا على ألسنة الشعراء من غيرها على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق حوشي بنفر منها الشاعر و السامع.

و لم يتمكن الدارسون إلى حد الآن من ضبط قافية معينة أو وزن معين بغرض ما يكون الوزن و القافية ذوا دلالة محددة إلا أن هناك بعض المحاولات و الإشارات عند القدامى و المحدثين و تبقى نسبيّة إلى حد ما و لكن من المعروف أن البحر الطويل نوعان[3] من القافية :

- فإذا كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه تام (مفاعلين) كانت القافية من نوع المتواتر /0/0 و يحدث ذلك إذا وجدت حركة واحدة بين ساكني القافية.
- و إذا كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) و ضربه محذوف فعولن – مفاعي كانت قافيته من نوع المتواتر/0/0.
- و إذا كانت عروضه **مقبوضة** (مفاعلن) و ضربه **مقبوض** (مفاعلن) كانت قافيته من نوع **المتدارك**.

و أصبح من المعروف أيضا أن الوزن الطويل أكثر البحور استعمالا عند الجاهليّين و في وقت الفتوحات الإسلامية و فترة الخلافة العباسية و غيرهم[4] فأغلب هؤلاء الشعراء قد طرقوا كل من باب الغزل و الوصف و الهجاء و المدح و يحتمل أنى كانوا قد استعملوا قافية المتدارك لأن استعمال البحر الطويل لا يأت إلا مقبوضا العروض و الضرب و لا يخرج عنه إلا نادرا.

[1]- القافية و الأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، مصر، ص : 94 بتصرف.

[2]- القافية و الأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، ص : 96.

[3]- ميزان الذهب في صناعة الشعر، السيد أحمد الهاشمي، ص : 105.

[4]- أوزان الشعر، مصطفى حركات، ص : 59.

و بهذا يمكن القول أن الشاعر لم يخالف غيره من الشعراء في هذا أيضا و أنه كان موفقا إلى حد ما في اختيار القافية طالما اتسعت لغيره من الشعراء و لربما فسر لنا هذا الاستنتاج عدم وقوع الشاعر في القافية لأكثر من عيب كما أن لاختيار حروف القافية كالروي مثلا له أبعادا موسيقية و دلالية غير أن هذا مما لا يمكن بسطه هنا و سيأتي في موضعه.

- **البنية الإيقاعية الداخلية** .

1- إيقاع الأصوات المنفردة :

" الصوت من البنى الأساسية في النظام اللغوي شأنه في ذلك شأن البنى الأخرى التي تقوم عليها الأسلوبية في دراسة النصوص، و قوام الصوت هو المادة و الصنعة. فالمادة هنا هي الأصوات المقررة لكل لغة و صنعتها للإتيان بها أداء و نطقا على وجهها الصحيح "[1].

و لدراسة المكونات الصوتية على مادتها الصحيحة في قصيدة **"أصفراء ما في العيش بعدك مرغب"** هي إضاءة لمعرفة معدلات تواتر الأصوات ذات التأثير الأسلوبي الواضح " فالتحولات الصوتية التي تحدثها الأصوات المجهورة و المهموسة في النص توضح لنا مدى التوافق النفسي و الشعوري و الحياتي بين هذه الأصوات وما تعبر عنه "[2]

و عليه كان لا بد من الوقوف على علاقة تكرار الأصوات بالمعنى و الدلالة على اعتبار أنه قد تنشأ ألفاظ أصوات لها علاقة بدلالتها كما أشار **ابن جني** في كتابه(**الخصائص**) تحت باب" أمساس الألفاظ أشباه المعاني ".

و من هذا المنطلق اعتمدنا على الإحصاء التكراري و حصره في أعداد و تصنيفها إلى أنواع مختلفة فمنها الأصوات المجهورة، المهموسة، الاحتكاكية و الانفجارية ثم قرأنا كميات هذا التكرار و قارناه لتعرف على دلالة الأصوات المهيمنة أسلوبيا مع دراسة توزعها على لوحات القصيدة.

1. **القصيدة :**

حوت هذه القصيدة على مجموعة **1037** صوتا مجهورا و **572** صوتا مهموسا و **537** صوتا انفجاريا و **521** صوتا احتكاكيا.

[1] - علم الأصوات، كمال بشير، ص : 26.

[2] - من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2002م، ص : 50.

- **الأصوات المجهورة في القصيدة :** الأصوات المجهورة هي : " التي يهتزّ معها الوترين الصوتيين "[1].

فالصوت المجهور عند العلماء هو الذي يصاحب تكوّنه تذبذب أو اهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة اللذان يعترضان مجرى الهواء فإذا تذبذب الوتران و أحدث نغمة صوتية مصاحبة لتكون الصوت يسمى **جهرا** و ذلك الصوت يسمى **مجهورا**.

و قد توزع ورود الأصوات المجهورة في القصيدة حسب هذا الجدول :

اللوحة / الصوت	تواتر الصوت على مستوى كل من				مجموع الأصوات المجهورة
	الغزل	الوصف	الهجاء	الوصف	
ب	41	14	46	69	170
ج	0	2	4	17	23
د	8	5	17	29	59
ذ	8	2	11	15	36
ر	22	7	28	64	121
ز	6	7	9	5	27
ض	2	1	2	9	14
ظ	0	0	0	1	1
ع	15	5	18	36	74
غ	8	3	4	8	23
م	44	10	46	72	172
ن	50	12	46	60	168
ل	42	6	47	54	149
المجموع الكلي					1037

جدول يبيّن توزيع الأصوات المجهورة في كل القصيدة

[1] - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة النهضة، مصر، ص : 21.

- **الأصوات المهموسة في القصيدة :** الأصوات المهموسة هي : " الأصوات التي لا يهتزّ معها الوترين الصوتيين "[1].

و قد توزعت هذه الأصوات في القصيدة كما يلي :

اللوحة / الصوت	تواتر الصوت على مستوى كل من				مجموع الأصوات المهموسة
	الغزل	الوصف	الهجاء	المدح	
ح	5	3	11	26	45
ث	0	0	2	3	5
هـ	12	2	24	38	76
ش	12	1	5	11	29
خ	0	1	10	10	21
ص	22	1	5	11	39
ف	28	2	15	26	71
س	8	2	12	18	40
ك	14	2	16	21	53
ت	21	1	30	49	101
ق	11	2	15	29	57
ط	5	1	7	22	35
المجموع الكلي					572

جدول يبيّن توزيع الأصوات المهموسة في كل القصيدة

[1] - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص : 21.

- **الأصوات الانفجارية في القصيدة :**

الأصوات الانفجارية هي : " التي يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا "[1].

و قد توزعت هذه الأصوات على القصيدة كما يبينه الجدول التالي :

اللوحة / الصوت	تواتر الصوت على مستوى كل من				مجموع الأصوات الانفجارية
	الغزل	الوصف	الهجاء	المدح	
ط	5	1	7	22	35
ب	41	14	46	69	170
ق	11	2	15	29	57
ك	14	2	16	21	53
د	8	5	17	29	59
ج	0	2	4	17	23
ت	21	1	30	49	101
ص	22	1	11	11	39
المجموع الكلي					537

جدول يبيّن توزيع الأصوات الانفجارية في كل القصيدة

ملاحظة : لقد استثنينا صوت الهمزة من الأصوات الانفجارية باعتبار اختلافات تصنيفها.

[1] - علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب،القاهرة،2000م، ص : 247.

- **الأصوات الاحتكاكية في القصيدة :**

الأصوات الاحتكاكية هي التي فيها : " يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع و يمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا "[1].

و قد توزعت هذه الأصوات على القصيدة على النحو :

اللوحة / الصوت	تواتر الصوت على مستوى كل من				مجموع الأصوات الاحتكاكية
	الغزل	الوصف	الهجاء	المدح	
ف	28	2	15	26	71
ث	0	0	2	3	5
ذ	8	2	11	15	36
ط	5	1	7	22	35
س	8	2	12	18	40
ز	6	7	9	5	27
ص	22	1	5	11	39
ش	12	1	5	11	29
خ	0	1	10	10	21
غ	8	3	4	8	23
ح	5	3	11	26	45
ع	15	5	18	36	74
هـ	12	2	24	38	76
المجموع الكلي					521

جدول يبيّن توزيع الأصوات الاحتكاكية في كل القصيدة

[1] - المرجع نفسه، علم الأصوات، كمال بشر، ص : 297.

من خلال عرض الجداول السابقة نلاحظ أن :

1. ارتفاع عدد الأصوات المجهورة في القصيدة بتواتر **1037** مرة على الأصوات المهموسة بتواتر **572** مرة.
2. جاءت كمية الأصوات الانفجارية بتواتر **537** مرة متقاربة مع مثيلاتها الاحتكاكية بتواتر **521** مرة و ذلك لأن: " معظم الأصوات الانفجارية يوجد لها ما يقابلها من الأصوات الاحتكاكية ومن ثم تتماثل معه في كمية الصوت فتحدث بنية إيقاعية في النص الشعري و هذا ما يساهم في جماليات القصيدة "[1].
3. حقق الشاعر من صوت الميم أعلى تواتر في الصوت المجهور و ذلك بـ : **172** مرة يحدث صوت الميم " بانطباق الشفتان انطباقا تاما عند النطق فيندفق الهواء أي يحبس حبسا تاما في الفم و يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط و يذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به "[2] . **فالميم :** إذن " صوت شفوي متوسط أنفي مجهور "[3]و يصدر من أوضح مخارج الأصوات و أبرزها كما تعتبر مع النون من أصوات الغنة.

لقد وظف الشاعر هذا الصوت بأعلى تواتر من بين حروف الجهر، لربما معبرا لممدوحه بوضوح حاله و ظروفه المكشوفة .محاولا بذلك الخروج من هذا الوضع بأبسط الطرق التي يمتلكها الشاعر، ألا و هي الكلمة بحيث من خلالها يصبوا الطرفين إلى ما يرغبان فيه.

فالشاعر يرغب في الحصول على أجزل العطايا من أجل الإعانة و كسب الرزق، أما الممدوح فكان يصب إلى أن يحفظ اسمه من بين القبائل و يمدح بأفضل ما أقدم عليه من بطولات و إنجازات.

و من أجل تحقيق هذا الهدف انطلق الشاعر من باب اللين حيث أخذ يذكر أجداد ممدوحه، فبدأ من ما يقارب الطبقة المتوسطة من الأنساب المتمثلة في (صفرة) التي كانت تمثل عند الشاعر روح التحرر من أشكال العبودية فصورة (صفرة) قدمها بشار كمحبوبة متغزل بها. وهذا راجع لدور غرض الغزل في تلك الفترة العباسية و لما له من تأثير – هذا الغرض – حتى في شخصية الشاعر.

وقد عرج **إبراهيم أنيس** عن صوت الميم مع النون فقال أنهما من " الأصوات الأنفية لخفتها و قلة ما تلتزمه من الجهد العضلي في النطق لما فيهما من طاقة نغمية و غنائية غير محددة "[4].

و قد استغل الشاعر هذه الطاقة النغمية معبرا به عن حالته النفسية ، و ما يشعر به في نفسه من آلام و ضعف آمال أيضا تعبيره على ضعف جهده و أنه لا يستطيع سد حاجاته و لعله استدل بذلك لحاله الظاهر و الواضح البارز لكل الناس.

---

[1] - من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمان مبروك ، ص : 51.

[2] - من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمان مبروك،ص:56.

[3] - علم الأصوات، كمال بشر، ص . 245

[4] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار المعارف، ط3 ، القاهرة ، 1965م ص : 15.

4. **الباء** صوت شفوي مجهور انفجاري له نفس مخرج صوت الميم حقق به بشار أعلى تواتر في الأصوات الانفجارية بـ : **170** مرة.

يحدث هذا الصوت عندما يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفا تاما عند الشفتين إذ تنطبق هاتان الشفتان انطباقا كاملا و يضغط الهواء مدة قصيرة من الزمن ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم محدث صوتا انفجاريا و يذبذب الوتران الصوتيان في أثناء النطق[1].

لقد رأى الشاعر من هذا الصوت أقوى تأثيرا لتوصيل رسالته، لذلك اختاره روي لقصيدته موزعا هذا الصوت في قاع الأبيات و قرارها.

ذلك لأن صوت **الباء** يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به ثم انفجار إذا يحدث رويا انفجاريا. و الواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت، يأتي منسجما لحالته النفسية التي اتسمت بالمعاناة و الآلام و الحزن لاسيما من قضية التفرقة على أساس الجنس. إذ يحاول بشار أن يظهر تفوقه الإنساني على أقرانه من خلال محاولة لإثبات الذات و هذا السبب جعله يتعرض لمقدمات غزلية و استخدامه لصوت انفجاريا قويا.

فدلالة دوي هذا الصوت و تكراره على مستوى كل الأبيات في القصيدة يعكس طابع الأنا مع غاياته النفسية.

5. **التاء "** صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس، يحدث بإيقاف الهواء وقوفا تاما حال النطق عند نقطة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا و مقدم اللثة و يضغط الهواء مدة من الزمن ثم ينفصل اللسان فجأة تاركا نقطة الالتقاء فيحدث صوتا انفجاريا و لا تذبذب الأوتار الصوتية حال النطق "[2].

سجل الشاعر ما تواتره **101** مرة محاولا بذلك التعبير للممدوح على ما يعانيه في خفاء من الظروف الأحوال التي كانت تعتريه، حيث أدت به لتراكمها إلى الانفجار و الخروج من ثوبه للحديث على ما يجول في نفسه بلسان حالة ، موظف ذكر أصول الممدوح و بعض المقربين منه من سلالة نسبه محاولا بذلك نصرة نفسه في مجتمع لا يرحم حاجته.

6. **" الهاء "** صوت احتكاكي حنجري مهموس، يصدر من أقصى الحلق[3]. يحدث عندما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة. يمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين بالحنجرة ، محدثا صوتا احتكاكا يرفع الحنك اللين فلا يمر الهواء من الأنف و لا تتذبذب الأوتار الصوتية[4].

[1] - مرجع سابق، علم الأصوات، كمال بشر، ص : 246.

[2] - علم الأصوات، كمال بشر ، ص : 249.

[3] - دروس في النظام الصوتي للغة العربية، عبد الرحمان بن ابراهيم، 1428هـ ص : 38.

[4] - علم اللغة، محمود السعران،، دار النهضة العربية، بيروت،،ص:195.

وظف الشاعر هذا الصوت بما يقارب تواتر **76** مرة . و قد كان معظم توظيفه لهذا الصوت ملحقا بالحروف، فإذا كان الحرف لا يدل على معنى في نفسه إلا إذا اسند إلى غيره- و أشرنا إلى هذا في الأسطر السابقة - فحال (الهاء) تعبر عن حالة الشاعر الصحية، كونه لا يستطيع أن يواصل حياته بظروفه الخاصة مثل جميع البشر ، إلا إذا حصل على إعانة و عطايا من مثل ما يطلبها من ممدوحه (روح)؛ تعوله عن شظف العيش و حاجيات الحياة و هذا الصوت تعبيرا على شدة تأوهه من وضعه المأساوي الذي يعيشه.

2- إيقاع الكلمات المتقابلة :

يستخدم الإيقاع الداخلي أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة و قد فهم البلاغيون البديع على أنه : " الجديد و الغريب و البارع و أنه درجة عالية من التميّز في الفن "[1].

و أصبح للبديع منظور جديد في اللسانيات[2] فهو فاعلية الربط بين أجزاء النص إضافة إلى وظيفة التحسين و الحلية و من التلوينات البديعية التي تساهم في تأثيث بنى الإيقاع الداخلي التي تضمن منها : الجناس، التكرار، التورية، رد الصدر على العجز، الطباق، التصريع ...

و يمكن رصد بعض مظاهر البديع في قصيدتنا كمايلي :

1. الجناس : و هو أن تتشابه اللفظين في الشكل الخارجي و تختلفان في المعنى[3] و يسمى كذلك بالتجنيس و المجانسة و هي أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع[4]، لأنه يحدث نوع من الإيقاع الموسيقي يتردد في مساحة البيت الشعري و هذا بالمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد و مادة واحدة و هو على نوعين[5] : جناس تام و جناس غير تام.

- **فالتام :** هو ما اتفق فيه اللفظين في أمور أربعة و هي : نوع الحروف شكلها و عددها و ترتيبها.
- **غير التام** أو **الناقص :** هو تماثل الكلمات في ثلاثة من الأركان الأربعة السابقة.

و نظرا لكونه أكثر المظاهر البديعية الموسيقية، إلا أنه لم يقتصر على هذا النوع من الحركة المتجانسة فالترديد و التماثل اللذان يصاحبا شيوع الجناس لما يمتاز به من خاصية التكرار و الترجيع اللذان يسمحان بتكثيف

[1]- البديع تأصيل وتجديد، منير سلطاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1986م، ص : 11.

[2]- المختار في علوم البلاغة، محمد علي سلطاني، ص : 163.

[3]- البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح فخري، بن عزة محمد ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستر، بسكرة، 2010 – 2011م، ص : 46.

[4]- البلاغة العربية في ضوء المنهج المتكامل، محمد كامل، دار البشير، ط1، الأردن،1992م، ص : 64.

[5]- جواهر البلاغة في المعاني و البديع و البيان، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،1991م، ص : 391.

جرس الأصوات و إبرازها، فتحدد ملامحه وفقا لما يمتاز به السياق من حركة و نشاط ووفقا لموقعه من السياق و مدى تماثل أطرافه لأن خاصية الترجيع الإيقاعي لا يتم بمعزل عن المعنى[1].

و هذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني بأن: (ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن و لما وجد فيه من معيب مستهجن)[2].

و قد كثر بشار من النظام التجنيسي المبني على التماثل الناتج عن التكرار المحدث عنصر الترجيع و ذلك وفقا لتوزيعها على اللوحات كمايلي:

اللوحة	العدد	الوحدات اللغوية	البيت
الغزل	05	ألهو – ملهى سلوة – أسلو	01 05
الوصف	01	المفاوز– المفاوز	16
الهجاء	06	طالب – تطلب قربا – أقرب	23 25
المدح	05	ذببوا – مذبب زيّن – يزين	45 43

جدول يبيّن توزيع من لون الجناس على اللوحات الأربعة في القصيدة

فمن خلال الجدول :

- لاحظنا ارتفاع هذا اللون البديعي في لوحة الهجاء مما أكسبها جرسا و إيقاعا موسيقيا غنيا؛ و متجاوبا لما ولده تماثل صوتي ترجيعي تنغيمي نتيجة التكرار الذي بدوره يكثف من الإيحاءات التي تعكس تحديّا لما وقع للشاعر من قسوة و ظلم وسط المحيط الذي يعيش فيه، كما يعكس لنا طابع المعاملات الحياتية اليومية في تلك الفترة.

1- أسرار البلاغة في علم البيان ،عبد القاهر الجرجاني، ، تح، السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،2002م، ص : 08.

2- المرجع نفسه، أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص : 08.

– لاحظنا تقارب عدد هذا اللون البديعي في كل من لوحتي الغزل و المدح مما يؤكد اتجاهنا التحليلي كون المتغزل بها جزء من موضوع القصيدة و التي تعكس في مجموع إيحاءات اللوحتين ترجيع تنغيمي ذو طابع وجداني مرتبط بالحب و الامتنان.

و إذا كان النظام السابق للتجنيس قد كثر في قصيدتنا فإن ألوانه الأخرى لم تغب لأنها لا تقل أهمية و فاعلية عن سابقتها فقد وظف الشاعر التجنيس الناقص للتعبير عن انفعالاته و حالته النفسية و ذلك كمايلي :

اللوحة	الوحدات اللغوية	البيت
الغزل	صفراء – تصفو	11
	مشبب – أشيب	13
	قلبي – قلّب	15
المدح	عريب – معرب	36
	طلوب –مطلّب	59

جدول يبيّن توزيع من لون الجناس الناقص في القصيدة

تجدر الاشارة إلى أنه، من خلال تتبعنا لأبيات القصيدة قد ورد بعض من الجناس في الحشو مما شكل محور إيقاعي أفقي تجعل من القارئ أن يضطر لرفع صوته و تشديده، لأنه بلـــغ ذروته مما يظهر نوعا من العاطفة الحادة المنبعثة عن ذلك التشديد، لتوحي بذروة بلوغ الانفعال النفسي الصادر عن الشاعر. و بذلك نجد أن بشار في هذه القصيدة استطاع أن يستغل طاقاته السمعية التي ترتكز فيه أحاسيسه و قواه الفنية، مدركا ما للجناس من فاعلية كبيرة و هذا لما يمتاز به من مزاوجة التكرار الصوتي الذي يولد تأثيرات موسيقية بفضل عنصر الترجيع الذي زاد في موسيقى الشعر تغن و إيقاع يرضي ذوق الحضارة و الترف اللذان سادا في ذلك العصر.

2. رد الصدر عن العجز : و هو أن يعيد الشاعر كلمة في عجز البيت قد أوردها في صدره لغاية في نفسه يرمي إليها بهذه الوسيلة[1] الذي يبنى على الترديد و التماثل اللازمين لتعميق الإيحاء[2].

فالأنين و التوجع و شعور بالأسى الذي يشعر به الشاعر عبر عنه من خلال الإيقاع الترجيعي محزنا في النفس بما يوحي بعمق المواجهة و الصراع و ما تعانيه نفسيته تارة.

[1] - المختار في علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، ص : 179.

[2]- الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان،دار القلم العربي،سوريا،1998م، ص : 300.

كما عبر بالترجيع عن صدى الحب و الإعجاب و الشعور بالامتنان تارة أخرى بما توحي بعمق تجربته و ممدوحه لما يبديه له من قبول و استحسان و ذلك من خلال الحركة الايقاعية المكثفة و الموزعة على لوحات القصيدة و من ذلك قول الشاعر في لوحة الغزل :

بعيني من صفراء بـاد عجاب هو ما بالحشـا مـن حـبّ صـــفراء أعجب[1]

و في لوحة الوصف :

سأرمي بصولان المفاوز و إنـــــه خروج مــن أبــواب المفـــاوز منغب[2]

أما في لوحة الهجاء :

عتبت على خنزير كلب و إننـــــي بذلك علــى الكلــب التميمـي أعتـب[3]

فحين ذكر الشاعر (صفراء – المفاوز– الكلب) في الشطر الأول كان المعنى عاديا لا جديد فيه؛ غير أنه عمد الإثارة الصوتية بإعادة الكلمة في عجز البيت. ليشعرنا بأن وراء هذا الصنيع غاية ما أو حدثا محزنا وقع له ذي وقعا شديدا على شخصه.

فكانت كأنها دعوة لإعادة النظر في البيت من جديد و طرح العديد من التساؤلات عن ما وقع له معبرا عنه بهذه الأبيات لربما نجده يقصده توجيه أنظارنا إلى حوادث شديدة الوقع على نفسيته من خلال الجوانب التالية :

- النظر في جانب حبه و إعجاب بحب (صفراء) على الرغم من سلوك الصد و الهجران.
- النظر في جانب الفوز المظفر نتيجة لسلوك الصبر في مواجهة الواقع الاجتماعي بما حمله له من عوامل سلبية في حقه.

فكلها جوانب تضفي على الإيقاع ترجيع محزنا في النفس شعورا بالأسى، لما يوحي بعمق التجربة و المواجهة و الصراع بين ما يعانيه من أفراد وسطه الاجتماعي.

و في لوحة المدح قال بن برد :

لقد ساد أشراف العراق ابن حاتم كما ساد أهل المشرقين المهذّب[4]

و قال أيضا :

فـدام لــهم غـم بروح بـن حاتـم و دام لـروح مـلكـه المـرتقـب[5]

[1]- الديوان، ص : 356.

[2]- الديوان، ص : 357.

[3]- الديوان، ص : 357.

[4]- الديوان، ص : 360.

[5]- الديوان، ص : 362.

لقد زاد هذا البديع من انتظام الإيقاع، بما فيه من تصدير الاعتماد على تكرار العبارة، مع اختلاف بسيط في تركيبها حتى تتلاءم مع سياق المعنى مما جعله يبدو ركنا أساسيا مكثفا للمعنى. و ذلك في كلمتين (ساد – دام) فهو ليس مجرد تكرار زائد لأن هذا الأخير انطوى على مقارنة سيادة الممدوح لأشراف العراق كلها قاطبة أي (السيادة على السادة) و بين سيادة جده المهلب على مشرفي العراق البصرة و الكوفة فقط.

و قد قارن الشاعر بين دوام الغم لأعداء ممدوحه و بين دوام ملك الممدوح في البيت الثاني و ذلك بهدف إبراز معنى فضيلة الحكمة المقرّة أصالة في ممدوحه مقتبسا ذلك من كتاب القرآن الكريم في حكمة لقمان في الحياة.

فيكون الشاعر بهذا الصنيع قد وقع في التناص الموضوع المطروح و قد أعاد الشاعر كلمتين (ساد) و (دام) ليشير أنها موضع الاستحسان، و ما يدور في نفسه من قبول لما يقوم به ممدوحه و يقدمه فهذا عند الشاعر من أسباب سيادة الأشراف و طول مدة استمرار الملك و دوامه.

3. الطبـــاق: هو الجمع بين الشيء و ضده[1] و قد تعددت مسمياته عند البلاغيين فهو المطابقة التطابق التضاد و التكافؤ[2].

و من هنا فالطباق يرتبط بالمعنى في أحداث المفارقة التصويرية التي يبتغها الشاعر. لقد وظف الشاعر هذا اللون البديعي و ذلك في :

3-**الطباق الحقيقي :** و هو ما كان طرفاه بألفاظ الحقيقة اسمين أو فعلين أو حرفين أو مختلفين. و قد ورد هذا النوع من الطباق كمايلي :

اللوحة	الوحدات اللغوية	البيت
الغزل	البؤس – النعيم	03
	تبكي – تطرب	10
	يومي – ليلي	14
المدح	له – منه	54
الوصف	العشي – الفجر	17
	أمسى – غدا	17

جدول يبيّن بعض من توزيع بديع " الطباق " في القصيدة

[1]- البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999م، ص : 25.

[2]- الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، ط1، الأردن،2002م، ص : 521.

لقد حقق الشاعر هذا النوع من الطباق و أكثر منه في لوحة الغزل ليعبر عن حقيقتين : إحداهما حقيقة ظاهرة و الأخرى خفية.

فأما عن **الحقيقة الظاهرة :** تتمثل في تصوير قصة حبه في شكل مفارقات معنوية التي تحول البؤس إلى نعيم و تحول البكاء إلى طرب و يتساوى فيها الليل مع النهار. فهي أحداث ثابتة عند الشاعر بطغيان توظيفه لجنس الاسم على جنس الفعل في هذه اللوحة.

أما **الحقيقة الخفية :** تظهر من خلال الإشارة إلى صنيع **" صفرة "** الحقيقية الذي جسدته هي بالتخلص من مظاهر العبودية فكان فعلها قنديل مضيئا في حياته و كانت هي رمز للحرية و السعادة و التي من خلالها تحولت حياته من حياة البؤس إلى حياة النعيم و من البكاء بسبب القهر و الزجر إلى طرب و قرض شعر و التغني بما يجب و يعبر عن ما لا يحب ليلا نهارا.

و كل هذه السلوكات عبر عنها الشاعر بفعلان يثبتان هذا التحول و الحركية و هما (تبكي – تطرب).

4-**<u>الطباق المجازي</u> :** ما كان طرفاه غير حقيقيين[1] – أي مستعملان في المجاز – و قد وظف الشاعر هذا اللون في البيت **02** لمّا قال :

أصفراء إن أهلك فأنت قتلتني و إن طال بي سقم فذنبك أذنب[2]

فالقتل و الهلاك حقيقتهما الموت و السقم و طوله حقيقته الحياة فالقتل و السقم متضادان معنويان لحقيقة الموت و الحياة.

استخدم الشاعر هذا البديع من أجل الوصول إلى أعماق نفس محبوبته و إثارة شفقتها، و مما زاد هذا النوع من قوة أثر وروده يبدو عفويّا لا تكلف فيه و لم تؤت به على سبيل التحسين و التزيّن.

5-**<u>الطباق المعنوي</u> :** و هو ما كانت المقابلة فيه بين الشيء و ضده في المعنى و لا في اللفظ[3]فصدر مثل قول الشاعر :

و أما بـنو قيس فإن نبيـــــذهم كثيـــر و أما خيرهم فمُغَيّـــــبُ[4]

و قال في موقع آخر :

و في جحدر لؤم و في آل مسمع صلاح و لكن درهم القوم كوكبُ[5]

[1]- البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص : 27.

[2]- الديوان، ص : 355.

[3]- مرجع سابق، البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص : 28.

[4]- الديوان، ص : 358.

[5]- الديوان، ص : 358.

في البيت الأول صوّر لنا الشاعر مفارقات في سلوك اجتماعي أخلاقي مرتبط بقبيلة من قبائل العرب في فترة معينة ما. حيث كانوا كثير تناول النبيذ ليدل على صفة الكرم موحيّا على كثر نزول الزوار إلى تلك القبيلة غير أن الشاعر أوقع المتلقي في صدمة واقع من خلال قراءة الشطر الثاني من البيت و هذا في عبارة (**خيرهم فمُغيّـَبُ**) و بالتالي فالطباق المعنوي يظهر المفارقة في المعنى بين (كثرة النبيذ) للدلالة عن صفة الكرم و في (غياب الخير) للدلالة على صفة البخل أما جمعها في بيت واحد رتبها الشاعر ليوحي لنا بشدة وقع هذه الحالة على نفسيّة و لربما يحاكي لنا تجربة عاشها لمّا قصد مضارب هذه القصيدة بعد ضياع صيت امتلاكها المغانم و غنى سادتها و امتلاكهم للثروات الثمينة و مع ذلك ردّ خائبا ذليلا غير متوقع و مستوعب ما حدث له من طرف سادة هذه القبيلة، فوجد نفسه مقابلا بصدمة الواقع، صدمة تجمع بين متقابلين اثنين متضادان في المعنى يظهرُ ذلك في كثرة النبيذ الذي شاع عن القبيلة دلالة عن الكرم و ما وجده في الواقع و صدمته لمّا قبل بالرفض و ردُّوه بحاجته.

أما البيت الثاني ظهر الطباق بصفة مزدوجة بين ما نوعه طباق حقيقي الذي جمع فيه الشاعر بين صفة (اللؤم و الصلاح) بجنس الاسم تارة و بين ما هو طباق معنوي الذي جمع فيه الشاعر بين الشيء و ضده في المعنى و هذا البيت صور بشار سلوكا أخلاقيا اجتماعيا أيضا لقبيلتين في شكل مفارقة شاسعة حيث عقد الشاعر صفة اللؤم في قبيلة جحدر للدلالة عن سلوك سلبي يعتري القبيلة و بين صفة الصلاح في آل مسمع كونه سلوك إيجابي لكن يقع القارئ في صدمة حين وظف الشاعر لأداة الاستدراك (لكن) ليحقق مفارقة أخرى في نفس الشطر داخل نفس القبيلة التي جمعت بين صفة الصلاح للدلالة عن سلوك إيجابي و ربط درهم القوم بمكان الكوكب بقرينة العلو للدلالة على صفة البخل.

و من الملاحظ أن هذين البيتين جمع صفتين (الكرم و البخل) و هذه الصفتين هما محور حياة الشاعر و مشكلته الحقيقية فهو يعبر عن احتياجه لكسب قوته اليومي و بشاعة تعامل المجتمع مع هذا الفرد دون مراعاة حالته النفسية و احتياجاته.

و من الألوان البديعية التي تصنف ما يلحق بالطباق هو : **إيهام التضاد** الذي هو ما جُمِع فيه بين معنيّين غير متقابلين عُبر عنهما بلفظين يتقابل معناهما الحقيقي[1] الذي منه :

الطباق الخفي : الذي يجمع ركنين غير متقابلين لتعلق أحدهما سببيّا أو لزوميّا بما يقابل الآخر[2].

و عن مثله قال الشاعر :

من الغُـــرّ منعام كأنه جبينه هلال بـــــدا في ظلمة متنصّـــــبُ[3]

[1]- البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص : 31.

[2]- المرجع نفسه، البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص : 35.

[3]- الديوان، ص : 362.

استخدم الشاعر هذا اللون من الطباق لما جمع فيه بين (الظلمة) التي هي مظهر لزومي سببه حلول الظلام و بين (الهلال) الذي هو مظهر من مظاهر النور سببه حلول الظلام.

فالتطابق الخفي نتج على مستوى ركنيين غير متقابلين.

إذن استعمال بشار بن برد الطباق بأنواعه المدرجة لاعتبار طرفاه و ذلك بأن جمع بين الشيء و ضده يفيد من حيث الوقع الموسيقي الذي يحدثه و نتيجة توالي بعض الحركات و الحروف من خلال عنصري التنوين و التسكين من جهة التي تؤثر في المتلقي بإثارة نفس القارئ محققا تجاوبا في انفعالاته محدثة أثر إيقاظ النفس و تعميق الشعور بالمعنى عن طريق إبراز المفارقة بالإضافة إلى السكتات التي يمكن أن يتوقف عندها القارئ لما لها من دور تنغيمي مؤثر، و الذي يظهر جليا أكثر في مثال الطباق المجازي و في الطباق الخفي.

4. السجع : فهو ما اتفقت فاصلتاه وزنا و تقفية مع اتفاق باقي ألفاظ القرينتين أو أكثر في الوزن و القافية[1].

على مثله قال الشاعر :

معوج إذا أمسى طروب إذا غدا مجدا كما غنى على الأيك أخطب[2]

من خلال هذا البيت؛ استخدم الشاعر هذا اللون من البديع على سبيل السجع المرصع المتوازي[3] القصير[4] و يمثل هذا النمط أعلى درجة من غيره لاتفاق فواصله وزنا و قافية،ثم أنها تشكل أجمل صورة أعلى موقعا لوقع جمالها الموسيقي في الأذن و النفس لتوارد فواصلها على السمع مع توالي سرعة أزمنة متساوية يشعر المتلقي من خلالها بانسجام حاصلا دائما. تظل الأذن فيها مسترسلة الإصغاء دون أن يفاجئها أي شيء غير منتظر.

لقد استفاد الشاعر من صفة التوازي من خلال رسم آماله بتوازي حالته النفسية و انفعالاته بفعل واقعه الشعري الذي ينقله من لوحة الغزل إلى لوحة الهجاء و ذلك عن طريق وسيلة الراحلة التي لها بحيوان **" صولان "** آملا أن تكون هذه الرحلة قصيرة.

5. التصريع : و هو أن يعمد الشاعر في مطلع قصيدته إلى إقامة القافية في عروض البيت و ضربه و قد تمسّك معظم الشعراء بهذا اللون منذ عصر الجاهلية[5].

و بالتالي يتحقق **" التصريع "** عندما يكون العروض كالضرب في الوزن و القافية و الإعراب[6].

---

[1]- دراسة بلاغية في السجع و الفاصلة القرآنية،عبد الجواد محمد طبق، جامعة الأزهر،ط1،مصر،1993م ،ص : 24.

[2]- الديوان، ص : 357.

[3]- مرجع سابق، دراسة بلاغية في السجع و الفاصلة القرآنية، عبد الجواد محمد طبق،، ص : 27.

[4]- البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص :131.

[5]- المختار في علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، ص : 180.

[6]- الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، عبد القادر عبد الجليل ،ص : 578.

و هذا يعني أن التصريع يرتبط ارتباطا وثيقا بالقافية إذ يساهم في إبراز الفاعلية الصوتية و الإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول مماثلة لمقطع الكلمة التي في القافية حيث يساهم في تأثير المتلقي الذي تجعله يعجب بقصيدة دون أخرى.

و لربما وظف الشاعر هذا اللون البديعي معبرا عن إدراكه لأهميته و ذلك في البيت الأول لما قال :

أصفراء ما في العيش بعدك مرغب و لا للصّبى ملهى فألهو و ألعب

فالمتلقي لهذا البيت يلتمس توازيا صوتيا واضحا بين لفظتين (مرغب – ألعب) لتنتج عن تكرار الوحدات الصوتية إيقاعا خاصا كمؤشر لسمو آراء الشاعر و دلالة لعمق تجربته و بالتالي يدرك المتلقي أن الشاعر يمتلك طاقات فنيّة متعددة تستقطب أوتار نفسه.

و كما يبدو أن هاتين الكلمتين تشتركان دلاليا و تتماثلان صوتيا من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة التي انساق وراءها لدرجة أنه كان لربما يتعمد توظيف " التصريع " للإشارة إلى عنف ما نضجت به نفسه من حرارة الانفعالات بطريقة كومة التصريع و بما يحمله من شحنات دلالية موسيقية بعيدة المرمى و ذلك قبل أن يتم السيطرة النسبيّة على هذه الانفعالات لتنظيم بعدها أنفاسه و يعتدل مزاجه اعتدالا يسمح له بالتعبير عن أحاسيسه بشيء من الهدوء و الاتزان و هكذا يكون " التصريع " وسيلة فنية إيقاعية ذو تأثير مزدوج فهو يعمل على إراحة السامع و إرضاء حسّه في تفريغ انفعالي أثناء القصيدة بعد أن كان الشاعر قد شحنه بهذه العواطف و الانفعالات منذ بداية القصيدة.

فمن خلال هذا البديع جعل بشار هذا البيت مفتاحا لقصيدته باعتبار لوحاتها و دلالات المباشرة و غير المباشرة. و لربما نقترب من الدلالات غير المباشرة بالنظر في بديع " التصريع " فعنده لقد صارع الشاعر بين كلمتين (مرغب) و (ألعب) و قد سبق الاشارة إلى أنهما تشتركان دلاليا و تتماثلان صوتيا.

فكلمة (مرغب) من أصل ثلاثي للمادة (رغب) التي من مصدرها (الرغبة) و اللعب لا يكون إلا بالرغبة.

ففي صدر البيت باشر الشاعر قصيدته بذكر اسم (**صفراء**) التي هي المحور أو العنصر الأساسي في القصيدة كلما ناف بذلك الرغبة في العيش معبرا بلسان حاله عن فترة من حياته عاشها و مازال يعيشها كانت فيه (**صفراء**) هي السبب في بث الرغبة في نفسه من خلال تصرفها معه سبق الإشارة إليه.

فكان آملا في العيش على أحسن ما كان يعيشه و هو عبدا فصدم بالواقع فنفى الرغبة في العيش بعد (**صفراء**).

و قد راوده الحنين للحديث عن الصبّى بأحلى ما فيه من رغبة و هي الرغبة في اللعب.

لربما يريد الشاعر أن يقول غير هذا الشيء الظاهر فهو من خلال إدراكه لدور التصريع قابل فيه بين حالتين متضادتين في حين أنهما لا يتضادان و لا يختلفان عنده على أرض الواقع : حالة يعيش ظروفها

المستمرة الحال و ذلك مما جعله يوظف صيغة الجملة الاسمية فدلالة ثباتها مرتبطة باستمرارية الحال نافٍ فيها الرغبة في العيش و ذلك لما لقاه من واقع و ظروف غير المتوقعة فصدمته.
و الحالة الثانية تعبيره عن ظروف صباه و كيف قضاه من خلال الإشارة لنفيه فيه التمتع بمتعة اللعب.

فهذا البيت يمكن للقارئ له أن يتصور بعض من ظروف حياة الشاعر قبل هجران صفرة من حياته و بعدها خاصة و أنه أشار حتى لصباه المنطوي بلا أدنى حقٍ في تلك المرحلة.
فهو بهذا الصنيع البديعي أرسل كومة من معاناة منذ صباه إلى أن صادف (صفوة) التي لربما غرست فيه شيء ما أو منحته شيء آخر ظانًا أنه سيغيّر في حياته شيء من الشخص لكنه سرعان ما افتقدها و أخذ يلومها بهجرانها.
فمتلقي هذا البيت تجعل من القارئ يشحن عاطفيا و يأخذ في البحث عن سر (صفراء) أين مكمنه من خلال قراءاته في طول القصيدة لربما يجدها بين الأبيات من خلال قراءته السطحية أو تجعله حائرا تائها بين لوحات القصيدة المختلفة.

على العموم هذه الأساليب البديعية لم تكن في القصيدة مقصودة بذاتها أو متكلفة لذا لم نشعر بكثرتها إلا أنا تعمدنا الوقوف عليها لأنها كانت موظفة لخدمة النظام الإيقاعي العام.

II- **البنيــة الصرفيــة:** يتكون الأسلوب الأدبي عامة من جمل تتكون من مفردات لأسماء و أفعال و حروف. و لتحديد نوعية و طبيعة أي أسلوب يجب أن نقف على هذه الوحدات دراسة و تحليلا. يقول عبد المالك مرتاض " إن المفردة أو المونيم أو اللفظ ... هي التي تشكل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت أم أدبية أم ألسنية ثم أن الجملة هي التي تمثل قاعدة النص الأدبي و النص هو الكلام الأدبي الذي تتخذ منه المناهج الحديثة مجالا فسيحا لكشف الأسرار الغامضة و إبراز الدقائق الكامنة "[1].
و إذا كانت الجملة هي الأساس الذي ينطلق منه دارسو النص من الناحية الأسلوبية أو غيرها.فعليه قمنا بتحليل هذه الجمل إلى عناصرها الأساسية المكونة لها و التي شكلت النسيج العام و البناء الكلي للقصيدة.
و **نبدأ بالأسماء لنرى كيف جاءت ؟**

- **الأسماء :**لقد سجلنا غلبة توظيف الأسماء و ذلك بنسبة **42.52 %** على نسبة توظيف الأفعال بتقدير **13.86 %**.قد كانت نسبة الأسماء النكرة مقدرة بـ : **65.57 %** من نسبة الأسماء العامة.

على الرغم من ورود أسماء أشخاص و أسماء الطبيعة و الأسماء الخاصة بالمعنويات إلا أن الأسماء النكرة طغت على النص الشعري منها الكلمات التالية من مثل (سقم – نار – نفس - حزنا) في لوحة الغزل.

[1] - النص الأدبي من أين و إلى أين، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 م ، ص : 66.

(خروج – أبواب - معوج) في لوحة الوصف.
(كلب – خنزير – لئيم – درهم - كوكب) في لوحة الهجاء.
(مهابة – أكرومة – يد - راحة) في لوحة الغزل.

في **لوحة الغزل**؛ استحضر الشاعر معاني الذكران و الصد و الهجران بسبب ما فعلته به محبوبته (صفراء) التي سببت له سقم و تعذيب كسى به نفسه و قلبه، وحرقه كما تحرق النار الحطب فهذا الصد و النكران جعله يشعر بحزن شديد طغى على كل مشاوير حياته.
حاول الشاعر الخروج بهذا الوضع في **لوحة الوصف** من خلال البحث عن أبواب الفرج بواسطة ناقة تسمى **" صولان "** المعوج في السير حيث وظف بشار كلمة (معوج) بصيغة المبالغة من (معج) : أي كثير السرعة مع تصبرها الكبير على ما يحيط بها من قسوة بيئتها.

فلوحة الغزل مع لوحة الوصف تصورنا خلفية ما يتحدث عنها الشاعر من خلال التعبير عن رفض لواقع منكره إنكارا شديدا تجعله يبحث عن حل في أسرع وقت أقرب مدة.
فهذا الواقع عبر عنه بشار في لوحة الهجاء من خلال تعرضه لصديقين مجسدا ذلك في عقد سلوكهما بما يصنعه كل من حيوان (الكلب و الخنزير) في (الغدر) فهو مرة أخرى ناكرا لتصرفات صديقيه اللذين من شدة لؤمهما و نكرانهما له تحولا إلى عدوين له.

و لقد استحضر الشاعر تجربة أخرى خاضها مع بعض القبائل الذين قصدهم راجيا منهم المساعدة و التكريم فإذا بهم نكروه و قابلوه بالصد مرة أخرى.
فهو بذلك في أمس الحاجة لمن يرفع بيده و ينقضه من صد و فرقة المجتمع فلم يلقى إلا (روح بن حاتم). الذي أكرمه بمهابة ملأت راحة يده و أرضته.
و لعل الأسماء المعرفة توحي بوعي الشاعر لحدود تجربته و الظروف المحيطة به فوظف أسماء معرفة على الرغم من أن أغلبها مرتبطة بأسماء لأنه يحاول مد خيوط الوصال مع أفراد المجتمع من جهة و بأن يقوم هذا الاسم المعرف مقام الوصف من جهة أخرى ليؤدي وظيفته.
و بالتالي يستغني عن التفاصيل غير الضرورية فالحزن و الفقر و الهجران و الصد و النكران يضاف لأسماء الدالة على الجانب المعنوي بما فيها من إيحاءات دلالات ثابتة تغني عن الاستطراد في وصف تجربته.

و لعل هذا البيت يمكن أن يجمع كل دلالات النكران و الحزن و المعاناة التي يتلقاها الشاعر و تلقاها منذ صغره إلى أن لحق عمره الذي نظم فيه قصيدته حيث قال :

فيا حزنا لا أنا غرا مشبب نعمت و لا الشوق إذ أنا أشب[1].

لقد استغنى الشاعر من خلال هذا البيت عن التفاصيل غير الضرورية من حياته من مثل (أنه استولى عليه الحزن بسبب ما يعيشه من ظروف محيطة به مع بشاعة منظره وواقع حياته من جهة و أنه لم يعش مغر لمحبوبته و لم ينعم بحياة هنيئة مطمئنة مثل جميع الناس من جهة أخرى حتى أدركه الشيب).

لقد وظف الشاعر أكثر من 70% من هذا البيت بصيغة النكرة إلا أن كلمة (الشوق) التي أتت معرفة توحي بمدى حاجته للاطمئنان و الراحة و الاستقرار مثل جميع البشر .

- **الأفعال :**

ففي هذه القصيدة سجل بشار بن برد ما يقدر بـ: **13.86 %** من نسبة الأفعال حيث كان حضورها موزعا كما في الجدول التالي :

اللوحة / الصوت	الغزل	الوصف	الهجاء	المدح
الماض	12	0	11	21
المضارع	15	2	13	24
الأمر	0	0	2	0

جدول يبيّن توزيع الأفعال على أربع لوحات في كل القصيدة

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر :

- حقق من فعل الماضي أعلى تواتر في لوحة المدح، و هذا مما يعكس النظرة التحليلية السابقة للقصيدة من حيث اعتبارها موضوعا واحدا.

فالشاعر حقق ذلك منتظرا من ممدوحه الأكرومة و المهابة و ما تمطره يد الفياض (روح بن حاتم) دون أن يشير بمآثر أجداده في الماضي و هذا من أجل إيصال فكرة أصالة صفتي الكرم و الشجاعة مع أصالة النسب فكثّر من الفعل الماضي.

[1] - الديوان،ص:356.

و قد ظهر هذا الفعل في القصيدة بدلالة واحدة هي دلالة الماضي المعبرة عن الماضي الشاعر بما فيها من آلام و آمال و ماضي أجداد ممدوحه بما فيها من صنائع و انجازات فضيلة يرغب الشاعر أن يعيدها روح بن حاتم بهدف الوصول لمبتغاه.

- تجدر الإشارة إلى أن الفعل الماضي غاب تاما في لوحة الوصف لأن هذه اللوحة رسم فيها بشار إصراره في البحث عن حل من أجل المقاومة و الخروج عن واقعه و لهذا لا يمكنه أن يعبر بصيغة الماضي عن شغفه في رحلة البحث عن مخرج سوى التعبير عن وسيلة تخرجه من الوضع الذي يعيشه أو أن يعبر عن حل ممكن بصيغة الماضي.

- لقد وظف الشاعر الفعل المضارع بأعلى تواتر في لوحة المدح فكانت أغلب توظيفاته لهذا الفعل ذو دلالة حاضرة و كيف لا و هو راسما هدفا منذ الأول و المتمثل في حصوله على أجزل العطايا و الهدايا من الممدوح و إن لم يكثر من انجازات التي قام بها في ولايته بالإضافة لانتصاراته في الحروب و خروجه من ساحة القتال و الجرب منتصرا بكل شجاعة.

- أما في لوحة الغزل وظفت أيضا أفعال المضارعة بنفس دلالة المضارة حاول الشاعر بتوظيفاته له التعبير عن نفسه بلسان حاله بما يعانيه من حزن و آلام بعد هجران محبوبته (صفراء) و إن كان يرمي بهذه الدلالة إلى معاناة الحقيقة من بعد ما أصبح مولى لبني عقيل عاجزا حتى على لقمة العيش و كيف لقاه المجتمع بالصد و الهجران.

- لم يوظف الشاعر فعل الأمر إلا مرتين في لوحة الهجاء في كليهما كان بشار بن برد يرمي بهما لغرض النصح و الإرشاد و خاصة لما وظف أحدهما بعد اقتران بأداة النهي " لا " و ذلك لما قال : (فلا تخلطهما).

أما في الثانية أورد هذا الفعل لما قال : (التمس) ، فقد خصه الشاعر بقيمة وضيعة وضع قبيلة بني الذهل لما لقاه منهم من ذل و مهانة في شخصه.

و من خلال ما تم عرضه لقد لاحظنا ارتفاع توظيف الأسماء على توظيف الأفعال راودنا الشك حول انفعالية الشاعر خاصة أنه من خلال دراسة هذه المدونة حاول الشاعر بها تقرير حقيقة أنشأتها حوافز و بواعث مادية فجدير أن نكشف عن فعالية الرغبة الحاشدة في صناعة المديح و تحديد ما إن كانت ثمة تفاعل ايجابي و تبادل موضوعي ما بين الشاعر و الممدوح ؟

فاستعنا بمعادلة بوزيمان التي اختصرها سعد مصلوح في :

$$(\text{ن . ف . ص}) \quad \boxed{\text{ن} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}} \quad 1$$

[1] - الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، سعد مصلوح ،عالم الكتب،ط3،1996م،ص:85.

و قد جاء نسبة الأفعال إلى الصفات في هذه القصيدة على النحو الآتي :

	النوع		العدد
01	الأفعال	ماض	100
		مضارع	
		أمر	
02	الصفات	اسم الفاعل	18
		صفة	

- من خلال الجدول يبدو لنا أن :

$$\frac{100}{18} = 5.5$$ **(ن . ف . ص)**

و هذه النتيجة تبين أن القصيدة تمتاز بانفعالية التي تعكس من خلال هذه النسبة موحية عن حدة الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر مع أفراد مجتمعه و الواقع الهامشي التهميشي الذي تلقاه من وسط بيئته ومن يحيطون به ، و حتى من أقرب الناس منه، أصاحبه و قبيلته فضلا عن القبائل المجاورة و ما تعرض له من رفض و صد و لربما كان روح بن حاتم من خلال نسبة الشريف و الكريم حركة له انفعالاته أكثر كي يمدح فيجزل له العطاء و كيف لا و هو من نسب (صفرة) رمز الحرية و مخلصته الشاعر من أول ما نسج البيت الأول على بديع " التصريع " سجل فيه كومة معاناة و أحزان وزعها فيما بعد على باقي أبيات القصيدة.

- **الحروف :**

سجلت هذه القصيدة نسبة توظيف الحروف تفوق كل من نسبة الأسماء و نسبة الأفعال.

و قد حقق الشاعر ما يقارب 43.62 % حيث كانت موزعة على لوحات القصيدة كما يلي :

اللوحات	**النوع**		**المجموع**
	متصلة	**منفصلة**	
الغزل	46	59	105
الوصف	3	5	8
الهجاء	26	56	82
المدح	31	63	94
المجموع الكلي			289

جدول يبيّن توزيع الحروف على اللوحات في كل القصيدة

فمن خلال هذا الجدول نلاحظ:

- تواتر الحروف المنفصلة أكثر من الحروف المتصلة المقدرة بـ:59 مرة في لوحة الغزل .

وقد يوحي هذا التواتر بشكل ظاهر عن انفصال الشاعر عن محبوبته و ما خلفته له من آلام و معاناة و شوق و حنين و آمال محطمة بالإضافة أن هذه التواترات تؤكد هجران (صفراء)و نكرانها للشاعر على صيغة توظيف بشار للأسماء النكرة أما من ناحية أخرى فتصدر الحروف المنفصلة توحي أيضا بأثر انفصال الشاعر عن عبيد (صفرة) و ما خلفه هذا الانفصال من آلام و معاناة.

- و خلال النسب المحققة لكل من الأسماء و الأفعال و الحروف تقارب فيها كل من نسبة الحروف إلى نسبة الأسماء كون هذا الحرف لا معنى له في ذاته إلا إذا أسند إلى غيره فكان هذا هو حال الشاعر بعد أن أصبح مولى بني عقيل فصنيع (صفرة) لربما وجد نفسه يحل محل الحرف الذي لا معنى له إلا إذا قبل بالاهتمام و التقبل من طرف المجتمع وهذا التقبل لا يصل إلى حدي التواكل بل من أجل سد لقمة العيش بكونه عاطلا على أداء حاجاته بنفسه فلا تتضح أموره إلا إذا حصل على مساعدة من غيره.

و مفتاح الشاعر هو (روح بن حاتم) لذلك تواتر الحروف تمثل الشاعر و تواتر الأسماء تمثل الممدوح.

- **التضعيف :**

و هو من الصيغ الدالة على وضوح المعنى و تثبته في الذهن و له الأثر الواضح في إثراء القصيدة بنغم أكثر قوة و التحاما فاللفظ المشدد يمنح البيت الشعري جزالة و قوة و تأكيد.

بقول ابن جني : « جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل فقالوا : كسّر ، قطّع ، فتّح ... و ذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليل المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل »[1].

كما يبرز دور التضعيف أيضا في إخفاء الحركة و التنوع في الإلقاء و تلوين طريقة الأداء و يتلازم في أغلب الأحيان معه تاء الفاعل بقوله في القصيدة على النحو التالي :

اللوحات	صيغ التضعيف
الغزل	تلهّب – تصبّب – تطّرّب - تقلّب
الوصف	يقربّني
الهجاء	تحلّب – يتنسّب – مغيّب - محجّب
المدح	توجّب – يكّنب – تنقّب – تقلّب

جدول يبين توزيع من صيغ التضعيف على لوحات في كل القصيدة

[1] - الخصائص ، ابن جني ، تح : علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط1 ، القاهرة ، ج2 ، ص : 104.

قال الشاعر :

ما ولدوا إلّا أغرّ متوجا له راحة تبكي أخرى تحلّب[1]

إن صيغة الفعل "تحلّب " الفعل توحي لما هذا الشاعر من مبالغة و إصرار على ما لممدوح من كرم و سخاء خاصة حين وظف الشاعر اللفظة المشددة في نهاية البيت فهي منحته حركة و ديمومة أكثر كون هذا الممدوح تحتل صدارة في الكرم من بين أجداده و نسبه الشريف ونجد لمثل هذا الصنيع في لوحة الهجاء لما قال :

إذا لم تر الذهلي أنوك فالتمس له نسبا غير الذي يتنسّب[2]

ذكر هذا البيت في القصيدة لما بدأ الشاعر بذكر لؤم القبائل و قوله : **إذا لم تر الذهلي أنوك**

قال الشاعر :

ما ولدوا إلاّ أغرّ متوجّا له راحة تبكي و أخرى تخلّب[3]

عن صياغة الفعل **" تخلّب"** توحي لما هذا الشاعر من مبالغة و إصرار على ما للممدوح من كرم و سخاء و خاصة حين وظف الشاعر اللفظة المشددة في نهاية البيت فهي منحته حركة و ديمومة أكثر كونه هذا الممدوح يحتل صدارة الكرم من بين أجداده و نسبة الشريف.

و نجد لمثل هذا الصيغ في لوحة الهجاء لما قال :

إذا لم تر الذهلي أنوك فالتمس * له نسبا غير الذي يتنسّب** ذكر هذا البيت في القصيدة لما بدأ الشاعر يذكر لؤم القبائل و قوله : **" إذا لم تر الذهلي أنوك "** أراد أنمه نوكى فإن وجدت منهم فردا غير أنوك أي أحمق فاتبع نسبه فتجده ليس من قبيلة بني الذهل.

و لكن ورود هذه الصياغة المضعفة و أصبحت أكثر وقعا و تأثيرا على الممدوح و القارئ معا فهذا التضعيف أضفى طابع التحقير و السخرية و الحط من قيمة بني الذهل جميعا .

فالحركة و الديمومة المرسومة هنا يجعل القارئ يتأثر ثم يقتنع من خلال توظيف هذه الصياغة بما وصفه الشاعر و تترك الممدوح ينشغل بما أشار إليه الشاعر حتى يفاجئه بأبيات من المدح و الثناء فيقع الممدوح في صدمة يجعل يرفع من العطايا و الهدايا لبشار و يكون بذلك قد حقق مبتغاه و أصاب هدفه.

[1] - الديوان ، ص : 361 .
[2] - الديوان ، ص : 358.
[3] - الديوان، ص : 361.

❖ **نتائج و فوائد :**

من خلال ما تم عرضه في هذا الفصل توصلنا إلى أن :

- الشاعر كان موفقا في اختيار البحر الطويل لرميّ فيه زورقه المليء بالأشجان و العواطف. حيث استطاع أن يوحيّ باستعماله إلى دلالات أخرى خفية غير ظاهرة في **البنية السطحية.**
- تجدر الإشارة إلى أن الشاعر كان موفقا جدا في اختيار صوت الباء كروي للقصيدة، و إحدى حروف القافية كونها صوت مجهور و انفجاري فهذه الصفتين تمنح الشاعر قوة لإيصال ما يجول في خاطره معبرا به عن حالته النفسية.
- لقد استطاع الشاعر التعبير عما تحمله عواطفه و شعوره ونظرته للمجتمع من خلال توظيفه لنسب تواتر الأفعال إلى الأسماء و الحروف كذلك اختياره لخاصية التضعيف التي تزيد في شحن الدلالات فتصبح أكثر رنين في الأذن فتؤدي وظيفة التأثير في الممدوح و الملتقي معا.
- الأساليب البديعية لم تكن في القصيدة مقصودة بذاتها أو متكلفة. لذا لم نشعر بكثرتها إلا أنا تعمدنا الوقوف عليها لأنها كانت موظفة لخدمة النظام الإيقاعي العام.

الفصل الثالث

البنى الأسلوبية الباطنية(العميقة)

- **تمهيد:**

I. البنيّة الدلالية (المجال أو الحقل الدلالى) :

1) حقول الدلالية في القصيدة:

- **حقل الموت و الحياة .**
- **حقل التفاؤل و الحزن .**
- **حقل الطبيعة و الإنسان .**

2) العلاقات الدلالية:

II. البنيّة التصويرية (مجال البيان البلاغي):

- **بنية الكناية و دلالتها.**
- **بنية التشبيه و دلالته .**

- **نتائج و فوائد .**

تمهيـــد :

لقد عرضنا في الفصل السابق مقاربة في البنى الظاهرية (السطحية) و ذلك على المستوى كل من البنية الإيقاعية و الصرفية محاولينا رصد مكامن جمال الكلمة بما تحمله من دلالات أخرى خفية متعلقة بحياة الشاعر و حكايته مع (صفرة)الحقيقية.

و أما في هذا الفصل سنحاول تقديم مقاربة في البنى الأسلوبية الباطنية (العميقة) و ذلك من خلال دراسة البنية الدلالية و التصويرية.

I- البنية الدلالية (الحقل الدلالي) :

تتضمن وحدات تتمثل في :

1) الحقل الدلالي :

يعتبر الحقل الدلالي أحد المصطلحات التي لم يتمكن الباحثون من إعطاء تعريف له إلا بعد أبحاث عديدة و بعد عمق نظر لدقائق مجالات المعنى، حيث نجد تعريف " **ستيفان أولمان** " (**S. Olmon**) للحقل بأنه : « قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة »[1]. في حين يرى " **جورج مونان** " (**G. Mounin**) أن الحقل الدلالي : هو " مجموع الوحدات المعجمية التي تستمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل "[2]، أي أنه مجموعة الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي و يجمعها مفهوم عام تظل متصلة و مقترنة به و لا تفهم إلا في ضوئه.

يعد البحث في الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم الجهود الألسنية و الدلالة إلا في عشرينيات و ثلاثينات القرن العشرين[3].

و قد أشار " **سوسير** " في مجال حديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية أن الدليل اللساني بإمكانه أن يخضع إلى نوعين من العلاقات :

1- علاقة مبنيّة على معايير صورية : مثل كلمة " تعليم " التي توحي بكلمات أخرى مشتقة و تنتمي إلى نفس المجال الدلالي مثل : علم، نعلم.

2- علاقة مبنيّة على معايير دلالية، فكلمة " تعليم " توحي بكلمات أخرى مثل : تربية، تعليم، تكوين.

و بذلك وضع " **سوسير** " الإطار العام الذي يمكن أن تدرس فيه الأدلة اللغوية حيث يبحث عن العلاقات التي تجمعها و تصنفها ضمن حقول دلالية.

---

[1]- علم الدلالة العربي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2006م، ص : 20.

[2]- المرجع نفسه، علم الدلالة العربي، أحمد مختار عمر، ص : 79.

[3]- نفسه، ص : 82.

لقد تحدّث عن هذه النظرية علماء اللغة العربية القدامى أثناء عملية تصنيف المعجم. فعملوا على وضع معاجم تحوي كلمات وفق أنساق تنبني على دلالات مشتركة أطلق عليها اسم (**معاجم الموضوعات**). و من مثلهم (**الثعاليبي**). و كتاب **ابن فارس** (**فقه اللغة و أسرار العربية**) فهو من الأوائل المصنفين، حيث نجده يقول في أصوات الماء و ما ينطوي تحت مدلول : " الخرير صوت للماء الجاري، القصيب صوته تحت ورق أو قماش ... "[1].

فقد صنف كتابه المعجمي بجمعه للألفاظ التي تدور حول موضوع واحد ثم قام بترتيبها حسب معانيها فجاءت بذلك على شكل حقول دلالية متنوعة.

و يعرّف **أحمد مختار عمر** الحقل الدلالي بأنه : " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها "[2]، كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي " جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا و الكشف عن الصلة الواحدة منها و الآخر و صلاتها بالمصطلح العام "[3].

كما أن الحقول الدلالية تساهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عن الشاعر و دلالتها، فضلا عن علاقة ألفاظ كل حقل مما تضفي إلى جوهر المعنى. و هذا ما تتجه الأسلوبية حيث تعتبر أن الألفاظ ممثلة لجوهر المعنى. و اختيار الشاعر لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها و تأثير ذلك على الفكرة المطروحة و كذا في مجاورة الألفاظ لبعضها البعض.

و من أجل محاولة حصر الحقول الدلالية في القصيدة توصلنا للجدول التالي :

حقل التفاؤل	حقل الحزن	حقل الحياة	حقـل الطبيعـة		حقل الزمن	حقـل الانسـان		حقل الموت
			الموجودات	الحيوان		الأعضاء	الأسماء	
النعيم ألذّ	ذنبك أذنب	العيش ألعب	ماء	صولان	غدا	قلبي	صفراء-	أهلك
أطيّب تطرب	البؤسى الحرارة	مرغب الصبى	السماوات	خنزير	أمسى	قلوب	حاتم-	قتلتني
طربت فغنني	نار تنقلب	ملهى سلوة	الفراتي	كلب	الضّحى	كبدي	روح-	سقم
غنى طروب	أنصبت غلب	أسلو أشيب	هلال	نسور	العشى	يد	المهلب-	الموت
جود خير	تبكي حزن	مشيب حبّ	الحديدة	أم الريّال	ليلي	راحة	سرّاق-	موتا
دام يقربني	حاسرا ضربا	سأرمي نعمت		خيل	يومي	طلى	ظالم-	
يقرب أقرب	ظلمة غمّ	شبعا احتالا		الطير	عشيّة	جلده	محمد	
	يتلّهب راح	احتال			المقادير	رؤوسهم	أم الريّال	
	قضى	تخلطهما					لقمان	
		ارتحالي					كندي	

جدول يبيّن تصنيف الحقول الدلالية في القصيدة

[1]- مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، نور الهدى لوشن، الأزريطة، الإسكندرية ، ط1، 2001م، ص : 367.

[2]- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة ،ط5 ، 1998م ، ص : 79.

[3]- المرجع نفسه، علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص : 80.

❖ تحليل الحقول الدلالية:

1- تحليل حقل الموت و الحياة :

الألفاظ الدالة عن الموت	الألفاظ الدالة عن الحياة
أهلك – تقلتني – سقم – الموت – موتا.	العيش – مرغب – ألهو – ألعب – سلوة – ملهى – أسلو – أشيب – مشبب – حبي – سأرمي – نعمت – شبعا – احتالا – احتال – تخلطهما – ارتحالي.

جدول يبيّن عناصر الحقل الدلالي" للموت و الحياة" في القصيدة

لقد وظف الشاعر دلائل الموت و الفناء التي من بينها (تقلتني – أهلك ... إلخ). فالموت بالنسبة لبشار يمثل الحقيقة الوحيدة التي تنهي و تقضي على ارتباطه العاطفي و أحاسيسه سوى ارتباطه مع (**صفراء**) على الرغم من أسلوب الصد و الهجران و النكران الـذي عاملته به. أو مع (**صفرة**) كونـها أدت له جميلا يبقى يتتبعه طول حيـــاته إلى أن تحضـره حقيقـــة الموت فهو ممتن لهـا.

أما الحياة بالنسبة للشاعر هي صراع مع النفس و الواقع بكل ما فيها من آلام و آمالو مع أخـذ بعض من معايير و أساليب العيش الهني ألا و هي :

- ❖ العيش في سلوة.
- ❖ اقترب من اللهو و اللعب.
- ❖ التنعم بالحب.
- ❖ الإكثار من الإرتحال.
- ❖ عدم مخالطة اللؤوم من البشر.
- ❖ عدم الرضوخ للواقع و الاستسلام له مع التحلي بروح الصبر و التصبر.
- ❖ محاولة التأقلم مع المحيط.

و بالنظر إلى تواتر ألفاظ الحياة مازال الشاعر يطمح في حياة هنيئة يملؤها روح الاتصال و التواصل مع المحيط ، و مع من يحيطنا به على الرغم من كل الحواجز و الصعوبات من أجل التعايش مع الوسط راغبا في تقبل مجتمعه له كما هو فمشكلته في الحياة تؤول إلى عاهة الخلفية التي أبتلاه الله بها و لا يستطيع بشر أن يغيّرها و يأمل في احتضانه و احترام إنسانيته.

2- تحليل حقل الحزن والتفاؤل :

لقد كثر بشار من ألفاظ و عبارات الحزن و الأسى، كما قارب تواتر توظيف ألفاظ و عبارات التفاؤل. و هـذا لربما راجع لمعاناته النفسية التي يعيشها و يأمل في انتزاعها باحثا عن الراحة و الاطمئنان في الحياة.

و من الألفاظ الدالة على ذلك :

الألفاظ الدالة عن الحزن	الألفاظ الدالة عن التفاؤل
ذنبك – أذنب – البؤسى – حرارة – نار – تتلهب – أنصب – تغلب – تبكي – حزنا – حاسرا – ضرب – ظلمة – غم – يتلهب – راح – قضى.	النعيم – أطيب – ألذ - تطرب – طربت – فغنى – غنى – جود – خير – دام – يقربني – يقرب.

جدول يبيّن عناصر الحقل الدلالي" للحزن و التفاؤل" في القصيدة

3- تحليل حقل الطبيعة و الإنسان :

يتضمن حقل الطبيعة و الإنسان على الألفاظ التالية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن في حقل الإنسان استوحى التركيز فقط عن الأعضاء و الأسماء و لم نعمد في الحقل أفعال الإنسان تفادي للتعقيد فكان الجدول كالتالي :

الطبيعــة		الإنســـان	
الموجودات	الحيوانات	الأعضاء	الأسماء
ماء – السماوات – الفراتي – هلال	صولان – خنزير – كلب – سور – أم الريال – خيل – الطير.	قلبي – قلوب – كبدي – يد – راحة – ظّلى – جلده – رؤوسهم.	صفراء – حاتم – روح – المهلب – كندي – سراق – محمد – ظالم – لقمان.

جدول يبيّن عناصر الحقل الدلالي" للطبيعة و الانسان" في القصيدة

من خلال الجدول وجدنا أنه :

- تضمن " **حقل الطبيعة** " ثنائيات توحي بتواجدها القوي و حضورها الدائم الضروري في الحياة مثل : (الماء و الفراتي) اللــذان يمثل بالنسبة للشاعر رمز الكرم و العطاء.
- أما (السماوات و هلال) فسموّهما من حيث تكرّمها السماء بالماء و الهلال من حيث الحاجة و لو ببصيص نوره؛ اتخذها الشاعر كرمز للعطاء و الجود، فهما المعطى الكريم الــذي يرغب كل الناس التوجه إليهم عند الحاجة. لذلك قارن بشار ممدوحه بوجه الكرم و السخاء محققا هدف التأثير و التأثر.
- أما " **حقل الحيوانات** " وظفه الشاعر ليعبر به عن بعض الصفات، التي يجب امتلاكها أو امتلاك بعضها لمواجهة الحياة و مسايرتها. فالصولان مثلا رمز الصبر و النسر رمز البطش و القوة.
- كما وظف الشاعر بعض أسماء الحيوانات التي لا يرغب أن يتخـذها كرموز الحياة مثل حيوان : الكلب و الخنزير فهما يرمزان للغدر و عدم الوفاء.
- و جاء في " **حقل الإنسان** " بأن وظف الشاعر بعض من **أعضاء** جسم **الإنسان**، و لم يعرج عن ذكر عضو البصر و لا حاسة النظر على الرغم من شدة تعلقه بـ : **(صفراء)** و **(صفرة)** و ما توحيه الأسماء من اندفاع عاطفي و ايجابي يحركان أحاسيسه.

و قد رغب الشاعر في التواصل مع أفراد المجتمع، و لكن عبر عن ذلك بشكل صوري، لما راح بــذكر قائمة **أسماء** أجداد روح بن حاتم بالثناء أفعالهم و مناقبهم كأنه كان يواصلهم و يتواصل معهم.

2) العــلاقــات الدلاليــة:

العلاقات الدلالية مصطلح حديث، يعنى بدراسة العلاقات التي بين الكلمات من نواحي متعددة كالترادف و الاشتمال و التضاد و نحو ذلك. إذ تبين بأنّ الكلمة لا يتضح معناها إلا بمجاورتها للكلمات الأخرى ضمن الحقل الذي تنتمي إليه[1].

فمعنى الكلمة عند بعض الباحثين المعاصرين هو مكانها في نظام من العلاقات التي تربطها بكلمات أخرى في المادة اللغوية[2]. ولذا يرى أصحاب هذه النظرية أنه من الضروري توضيح أنواع العلاقات داخل كل حقل معجمي و بين الحقول فيما بينهم. و من جملة العلاقات ما يأتي :

1- علاقة الترادف .

2- علاقة التضاد .

3- علاقة الجزء بالكل .

[1]- مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، ط1، دمشق، 1996م، ص : 306.

[2]- علم الدلالة العربي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2006م، ص : 98.

❖ **علاقات داخل الحقول الدلالية في القصيدة :**

حقـل المـوت		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
أهلك قتلتني	02 – 02	سببيّة
سقم للموت	02– 56	سببيّة
أهلك سقم	02 – 03	ترادف

حقـل الحزن		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
حرارة نار	4 – 4	سببيّة
يتلهّب تلهب نار	4 – 4 – 47	ترادف
تبكي تطرب	11 – 11	تضاد
راح قضى	35 – 36	ترادف
البؤسى حزن	03 – 14	سببيّة

حقـل التفاؤل		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
تطرب طروب طربت غنى غنّتني	11–12–12–18– 11	ترادف
يقربني يقرب أقرب	26– 19 – 35	ترادف
ألذّ أطيب	03 – 03	ترادف
النعيم أطيّب	03 – 03	ترادف

حقـل الحيـاة		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
ألهو ألعب	01 – 01	ترادف
مرغب حبّ	01 – 15	ترادف
سلوة ملهى	01 – 05	ترادف
مرغب ألعب	01 – 01	ترادف

يتضـح لنـا من خـلال هـذا الجـداول أن الألفـاظ المتـرادفـة سجلـت الحضـور الغالـب.

و **<u>علاقة الترادف</u> :** هي ألفاظ متعددة المعنى **SYNONYMIE** للتبادل فيما بينها أي السياق[1]. و قد ظهر خلاف بين العلماء القدامى كما ظهر بين العلماء المحدثين العرب و الغربيّين حول ظاهرة الترادف ما بين معترف بوجودها ومنكر لها[2].

و المتأمل ألفاظ القصيدة من خلال هذا الجدول يلاحظ أن **علاقة الترادف** تتمركز أكثر في حقل التفاؤل و حقل الحياة و من مثلها : (تطرب - غنّتني) (ألهو - ألعب) (سلوة - ملهى) (ألهو - ألعب) (ألذ - أطيب) (مرغب - حبّ) فالشاعر بهذه الألفاظ استطاع أن يعبر عن رغبته في مواجهة واقعه المعاش وآماله من خلال حديثه عن الحبّ و اللعب و اللهو و الغنى الذي يبسط النفس و يشرح الصدر و يبعث روح التفاؤل في الحياة للوصول للأحسن.

[1]- بعض الظواهر علم الدلالة من خلال ديوان حسان بن ثابت، عمر صبور، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1990م، ص : 06.

[2]- علم الدلالة العربي، أحمد مختار عمر، ص : 215 – 231.

و قد جاء في حقل الحزن و حقل الموت من علاقة الترادف ما يلي :

(يتلهّب - تلهب - نار) (راح - قضى) (أهلك - قتلتني) (أهلك - الموت) و هذه الألفاظ أو الرموز تحمل دلالة الحزن و المعاناة و الاضطراب النفسي الذي يوحي بشدة أرقه لمقاومة و مواجهة الواقع المعاش.

❖ **علاقات خارج الحقول الدلالية في القصيدة :**

حقـل التفاؤل و الحزن		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
البؤسى النعيم	**03 – 03**	تضاد
تبكي غنى	**18 – 11**	تضاد
حزن النعيم	**03 – 14**	تضاد
غم خير	**60 – 64**	تضاد
تبكي(غنّني تطرب طربت فغنّني)	**11 – 12 – 18 – 11**	تضاد
راح(يقرب أقرب يقربني)	**35 – 19 – 26 – 35**	تضاد

حقل الموت و الحياة		
الوحدات اللغوية	رقم البيت	نوع العلاقة
العيش أهلك	**01 – 02**	تضاد
للموت العيش	**55 – 01**	تضاد
نعمت سقم	**14 – 02**	تضاد

يتضح لنا من خلال هذا الجداول أن الألفاظ المتضادة سجلت الحضور الغالب.

<u>وعلاقة التضاد</u> : قال فيها **أبو الطيب اللغوي** (ت **351** هـ) أنها هي : جمع ضد و ضد كل شيء ما نفاه نحو البياض و السواد، السخاء و البخل ...

و ليس كل ما خالف الشيء ضد له ترى أن القوة و الجهل مختلفان و ليس ضدين و إنما ضد الجهل العلم[1].

و بهذا فإن التضاد هو الجمع بين النقيضين و لأن الكلمة عندما تذكر تستدعي كلمة مطابقة لها دلاليا فإن ذكرنا الحياة يتبادر في أذهاننا الموت مباشرة.

و أول ما نلاحظه من خلال هذا الجدول هو أن الألفاظ جميعها تقريبا تأتي للإيحاء بالمفارقة. فالتضاد الذي هيمن في العلاقات خارج الحقول الدلالية وقعت بين الكلمات من مثل :

- البؤسى ← النعيم .
- تبكي ← غنى .
- الموت ← العيش.

و هذا التضاد يسير في منحى واحد للكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة، فالشاعر في هذه القصيدة يجسد لنا ما تستقطبه ذاته و ما يخضعه له واقعه.

[1]- البنى الأسلوبية في النص الشعري، راشد الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004 م، ص : 175.

II- البنيّة التصويرية (مجال البيان الدلالي) :

تعد البنية التصويرية من أهم مقومات القصيدة. حيث لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها، لربما نجدها تعبر عن الفرق الجوهري الذي يميز الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى، لأن الشعر ينحو منحا تصويريا خاصا.و من هنا غدت الصورة الفنية " وسيلة التي يستكشف بها عن القصيدة و موقف الشاعر من الواقع و هي إحدى المعايير العامة في الحكم على أصالة التجربة و قدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحفز المتعة و الخبرة لمن يتلقاها "[1].

و لقد عرف **جابر عصفور** البنية التصويرية على أساس مصطلح الصورة الفنية فقال : " هي الجوهر الثابت و الدائم في الشعر. قد تغير مفاهيم الشعر و نظرياتها. فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية و نظرياتها و لكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون و نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه و أدركه و الحكم عليه "[2].

و تختلف مفاهيم الصورة الشعرية التي تعبر عن البنى التصويرية تبعا لاختلاف المذاهب و التيارات و الرؤى. فعند القدامى نجدها محصورة في الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه و استعارة و مجاز و غيرها.

و هي عند الرومانسيّين " ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة "[3].

و هي عند المحدثين تتميز " باتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسيّة المحدودة و الانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسيِّة "[4].

و من خلال استقصائنا للتعريفات المختلفة للصورة الشعرية، وجدناها تقوم على العالم الحسي و المحسوس أي أن جوهرها وقائع أو موجودات حسية يستخدمها الشاعر و يستخلصها من الطبيعة مضيفا عليها من أحاسيسه و مشاعره و من رؤاه المختلفة سواء جاء ذلك عفويّا أو قصدا و هي في النهاية تعبر عن موقفه من القضايا التي يريد طرحها.

" و إن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي و لكنه ليس جوهر الصورة أي بعبارة أخرى إن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة و لكن ليس الوظيفة إنّه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة و تقريبها

---

[1]- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور، دار الثقافة ، 1973م ، ص : 07.

[2]- المرجع الِسابق، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور، ص : 19.

[3]- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، ط2 ، دار المعارف، مصر، 1983م ، ص : 93.

[4]- المرجع السابق، لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي ص : 145.

النفس "[1]. و عندما تتبعنا الصورة الواردة في القصيدة وجدنا أغلبها ينتمي للصورة التقليدية القائمة عادة على الكناية و التشبيه.

لقد رسم بشار لنفسه خطا شعريّا أسلوبيا، و ذلك راجع في الأساس للموضوع أو الدائرة التي يدور حولها أغلبية شعره، و هو موضوع **المرأة و الحب** مما يتفرع عنه من قضايا ترتبط به. فهو الخيط الذي يربط بين كل الدلالات و المعاني الواردة في قصائده عامة.

و يتميز هذا الخط من الناحية الأسلوبية و اللغوية بالسهولة و الوضوح و البعد عن التعقيد و من أبرز ما وظفه الشاعر من البنى التصويرية لهذه القصيدة :

1- بنية الكناية :

الكناية من الصور البيانية ذات الأثر العميق في النفوس، فهي تؤدي المعاني بما تحمل في طياتها من حدة و طرافة . يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك بـ : " أن المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة و لكن يجئ إلى معنى هو تاليه فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه "[2].

و قد تتضح أقسام هذه الكناية الموظفة في القصيدة كما يوضحها الجدول التالي :

اللوحات				
الغزل	الوصف	الهجاء		المدح
		نوعها	البيت	نوعها	البيت
		الكناية عن نسبة	28	الكناية عن موصوف	37
		الكناية عن نسبة	29	الكناية عن موصوف	45
		الكناية عن نسبة	31	الكناية عن نسبة	47
		الكناية عن نسبة	32	الكناية عن صفة	50
				الكناية عن موصوف	56
				الكناية عن نسبة	59
				الكناية عن موصوف	60

جدول يبيّن بعض البنى التصويرية : الكناية الموظفة في القصيدة للشاعر بشار بن برد

[1]- الصورة و البناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ب ت، ص : 32.

[2]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني،تع: أحمد محمود شاكر،مكتبة الخانجي، القاهرة،2000م، ص : 109 – 111.

من خلال عرض هذا الجدول نلاحظ :

1. أن الصورة الكنائية البيانية غابت في كل من لوحتيّ الغزل و الوصف على التوالي. هذا الأمر لربما راجع لطبيعة الموضوع، حيث إذا كنى الشاعر لعرفان (صفرة) لا يكون بذلك قد أدى بموضوع القصيدة إلى المدح، ولأصبحت هذه اللوحة ذي موضوع غزلي صرف مُؤدٍ لوظيفة الإيحاء عن مشاعر و أحاسيس الشاعر و عواطفه.

بينما في لوحة الوصف التي قد تكون تعبر عن رفض الشاعر لواقعه، و ذلك من خلال امتطائه لناقة" **صولان** " حيث أخذها رمزا للصبر و مثال في التأقلم مع بيئتها الصحراوية.

بالإضافة أنه لم يستحضر شيء كنى به عن ذلك فبقت لوحة الوصف متنفس يبحث فيه عن حل بعيد عن توظيف الصورة البيانية الكنائية.

2. أن في لوحة الهجاء وظف الشاعر الكناية من **قسم الكناية عن نسبة** التي يعرفها البلاغيّون على أنها : " يراد بها إثبات أمرًا لأمرٍ أو نفيه عنه و بها تذكر الصفة و الموصوف و لا يسرح بالنسبة الموجودة مع أنها هي المقصودة بالنسبة هي اثبات شيء أو نفيه عنه "[1].

و من أمثلة ذلك يقول الشاعر بشار في قصيدته :

و أما بنو قيس فإن نبيذهم كثير و أما خيرهم فمُغيَّبُ

و في جحدر لؤم و في آل مسمع صلاح و لكن درهم القوم كوكب[2]

ابتدأ الشاعر بذكر لؤم قبائل التي من بينهم قبيلة بنو قيس و قبيلة جحدر و آل مسمع و من قبلهم قبيلة بني الدَّهَل، ليقفز من هذه اللوحة إلى لوحة المدح بعد أن تعرض لـ **(صفرة)** في مقدمة غزلية التي تمتلك لمؤشرات اجتماعية موحية لرفض واقعه و ما يعاني منه بشار في ذات الوقت، ليبيّن للممدوح أن صفة الكرم الجم و العميم و الشجاعة و الحزم التي يمتلكها؛ لا بدّ لها من علة جوهرية تبعث هذه الصفات.

و قد نفذ الشاعر بالعلة إلى العمق النفسي الأصيل الفطري لممدوحه، فهو مركبا جبلة على العطاء التي ذكرها في القصيدة. حيث أنها تفتقر لذلك في قبائل بني قيس، فتعرض لهم بصفة البخل و قبيلة آل جحدر تعرض لهم بصفة اللؤم و عدم الوفاء، أما قبيلة آل مسمع تعرض لهم كذلك بصفة البخل. حيث عقد درهم القوم عندهم بمكان الكوكب العالي الصعب تحقيق الوصول إليه . و كل هذه الصور قدمها الشاعر على سبيل **الكناية عن نسبة** ثبّت فيها الشاعر صفة البخل و اللؤم على قبائل، و نفى عنهم صفة الكرم و الشجاعة. لأن ممدوحه لا يجد نفسه مرتاحا إلا إذا منح و أعطى ليحقق لذاته الراحة و المتعة.

و لقد عرّج الشاعر مرّة أخرى لأجداد (روح بن حاتم) و لكي يقنعه بسجيّة صفة الكرم و الشجاعة في سلالته قال :

[1]- في البلاغة العربية، علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ب ت، ص : 118 – 119.

[2]- الديوان، ص : 358.

ملوك إذا هــاب العطاء معاشــر و ضرب الطّلى سنّوهما و تعجّبوا[1]

ففي هذا البيت، تناول الشاعر صفتي الكرم و الشجاعة دون أن يذكرهما، و كيف سنّوهما أجداده في عوائدهم و عاداتهم، و أنهم يتعجبون من منع العطاء و يرونه أمرًا عجيبا لأنهم لم يألفونه.

فنجد بشار بن برد تناول صفتي الكرم و الشجاعة بقرينة (العطاء) و (ضرب الطلى) بقرينة الشجاعة فهو بذلك ثبّت سجيّة الصفات المحمودة و المنشودة للأجداد.

3. و قد وظف الشاعر **قسم الكناية عن الموصوف** " الذي يذكر فيه الصفة و النسبة و لا يذكر الموصوف المكنى عنه "[2].

و قال الشاعر عن مثله :

و كم من أب غمر لروح بن حاتم يُزَيِّنُ آبـــاء و زيَّنـــــه أب

إن ذكروا في مأقط أطرق العــدى و رنَّح فحل القريتين المقبقب[3]

في ثنايا هذه القصيدة و بعد ذكر الشاعر لقبائل اللؤم في لوحة الهجاء أراد أن يقدم دليلا و إثباتا للممدوح كونه يستحق الشهرة بالأفضلية لما له من صفات مجبولا عليها.

حيث كلما كان الاثبات قويا مقنعا تؤثر على ممدوحه، فسيجل له العطايا. و قد قدّم الشاعر لروح بن حاتم دليلا محسوسا على أصالة صفة الكرم .و هو الآن يعرض له مشهدا في ساحة الوغى لإثبات صفة الشجاعة فقال :

(و كم من أب غمر لروح بن حاتم... و رنَّح فحل القريتين المقبقب).

لقد كنى الشاعر من خلال البيتين السابقين على هيئة الأعداء في ساحة المأقط (أي موقع الحرب) إذا ما ذكر أحد من أسماء أجداد الممدوح. و ذلك ليثبت له أن صفة الشجاعة أيضا من التي يمتلكها على فطرة الأجداد.

ويكون الشاعر بذلك قدره فضيلتي الممدوح إلى المنبع النفيس الأصلي.

2- <u>بنية التشبيه</u> :

لقد عرّف أبو هلال العسكري التشبيه على أنه " الوصف بأحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب و قد جاء في الشعر وسائل الكلام بغية أداة التشبيه و ذلك قولك (زيد شديد كالأسد) فهذا القول هو الصواب في العرف و داخل في محدود المبالغة و إذا لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة "[4].

---

[1]- الديوان، ص : 361.

[2]- في البلاغة العربية، علم البيان، ص : 116 – 118.

[3]- الديوان، ص : 360.

[4]- الصناعتين، أبو هلال العسكري، دار احياء الكتب العربية، مصر، 1952م، ص : 61.

- **أركان التشبيه :** الأصل في التشبيه أن يكون فيه أربعة أجزاء :

1. **المشبه :**و هو الطرف الذي يراد ربطه بطرف آخر له صفة أو صفات تتضمن حكما نفسيًا أو عقليا؛
2. **المشبه به :** و هو الذي يلحق به المشبه و يسميان طرفي التشبيه؛
3. **وجه الشبه :** و هو المعنى المشترك بين الطرفين و يكون فيه المشبه به أقوى منه في المشبه؛
4. **الأداة :** هي اللفظ الدال على التشبيه.

و لعلنا نستطيع الوصول لبعض من الصور التشبيهية في قصيدة "أَصفراءُ ما في العيش بعدك مرغب " مردفة ما أترصده بمحاولة المقاربة مع تصنيفها كما يلي :

✍ **التشبيه المرسل المجمل :** و هو التشبيه الذي حذف فيه وجه الشبه، قال بشار :

أبلــج مسهــاء كأن لسانـــــه إذا راح ذو النـونيــن بل هــو أقرب[1]

شبّه لنا الشاعر سيف و لسان الممدوح ، بمن هم أعرف العرب بهم في تلك الفترة. فباشر حديثه في وصف سيف (روح) الذي صور حدثه لذلك المصباح المضيّء (الأبلج) و أحضر له قرينة معروفة عند العرب في تلك المرحلة ألا و هو سيف معقل بن خويلد الهذلي، حيث كان سيفه عريض معطوف طرفي الظبة.

كما أشار الشاعر لحسن معاشرة الممدوح لكلمة (لسانه). و قد نستنتج كذلك عقد هذه الصفة مع ما عرف من العرب من معاملة طيبة لمعقل بن خويلد و يكون بذلك قد خلص إلى مدح (روح) و سيفه.

و قد جاءت هذه الصورة على سبيل التشبيه المرسل المجمل بحيث توفر لنا عناصر هذه الصورة مع التركيز على الأداة و تسجيل غياب وجه الشبه على النحو :

المشبه : الممدوح (سيف و اللسان).

المشبه به : معقل بن خويلد الذهلي.

الأداة : كأن.

وجه الشبه : محذوف المقدر على الشجاعة و طيب المعاشرة.

فهذا الضيع استطاع الشاعر أن يرسل تشبيه مجملا كاف لممدوحه و لأغر ما يملكه عربيا في تلك الفترة؛ (السيف) الدال على الشهامة و الرجولة و البطولات، مستغلا خصائص هذا التشبيه ليوحي لممدوح بالعبرة في الحذف الذي يكون أقوى من الذكر و التصريح أحيانا. و قد أخف الشاعر وجه الشبه بين الممدوح و المشبه به، لكي يوحي إليه أنه أشرف و أنبل مما ذكرنا و أقررنا.

[1]- الديوان، ص : 359.

و قد تناول الشاعر في موضع آخر من القصيدة على هذا النموذج من التشبيه لما رآه بليغا يؤدي غرضه الظاهر و الخفي و ذلك في قوله :

و لما رأى الحساد روح بن حـاتم أميرا عليه بيت ملك مطنب

أصاخوا كأن الطير فوق رؤوسهم يشمون موتا فوقهم يتقلب[1]

عرض لنا الشاعر مشهدا بيت الملك أو لربما بمنزل ممدوحه صور لنا كيف (أصاخوا) لما خرج لهم فشبههم بالطير الـذي يحوم و يتقلب الموت فوق رأسه فوجه الشبه من خلال هذا المشهد يكمن في درجة الهلع و الخوف و الفزع. و تكون بذلك الصورة مقسمة على أركان التشبيه كالتالي :

المشبه : صراخ الحساد.

المشبه به : الطير الذي يتقلب الموت فوق رأسه.

الأداة : كأن.

وجه الشبه : محـذوف المقدر على : الهلع، الخوف و الفزع.

و لعل الشاعر أراد بهذا التشبيه أن يصور لنا شدة فتك الممدوح بأعدائه و تقديمه على هيئة الشجاع المقدام الذي يرعب حتى من ينظر إليه.

✍ **تشبيه المعنوي بالحسي :** هو تشبيه المعنوي بالصورة[2].

جاء في القصيدة على مثل هذا التشبيه من التصوير و ذلك لما قال :

صفت لي يد الفياض روح بن حاتم فتلك يد كالمـاء تصفـو و تعـذب[3]

لقد صدّر الشاعر في هـذا البيت معان دالة على رغبة في الحصول على هدايا و عطايا فنسب لنفسه فعل حصوله ووقوع ذلك الأمر عليه. و قد بالغ الشاعر في استعمال صيغ المبالغة مضعفة بالشدة على كلمة (الفيّاض) لتكون أكثر وقعا، و تؤدي وظيفة التأثير في المتلقي و الممدوح معا.

انطلق بشار بن برد في هذه الصورة من التشبيه المعنوي إلى التشبيه فرد ألا و هي رؤية الماء العذب و ما يتركه هذا المظهر الطبيعي من أثر طيب في النفس من جهة.

---

[1]- الديوان، ص : 362.

[2]- البيان و البديع ، طالب محمد الزويعي ، ناصر حلاوي : ص : 26 – 27.

[3]- الديوان ، ص : 361.

و قد انتبه الشاعر لهذا الأثر الطبيعي و ما يتركه من شعور، فاستوحى هذه الفكرة مستحضرا أركان هذا التشبيه كما يلي :

- **المشبه المعنوي :** الكرم و السخاء.
- **المشبه الحسي :** الماء العذب في الجداول.
- **الأداة :** حرف الكاف.
- **وجه الشبه :** الأثر الطيب الذي يتركه كل الأطراف في نفس المتلقي.

و لربما أراد الشاعر بهذا التشبيه أن يوحي لروح ما يعانيه ماديا و معنويا بسبب الظروف التي تحيط به.

- **التشبيه التمثيلي :** " و هو ما كان و جه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور هذا مذهب اللاغيين في تعريفه "[1].

تناول بشار في هذا القالب البلاغي حين قال :

من الغر منعام كأن حبينه هلال بدا في ظلمة متنصّب[2]

صوّر لنا بشار ممدوحه و هو في ساحة القتال و كيف تبدو علامات الشجاعة و الإقدام لروح بن حاتم في ساحات الحرب و كيف كان العرق يتصبب من جبينه حتى بدى كأنه بياضا في (ظلمة).

و هذه (ظلمة) التي تحدث عنها الشاعر لربما يقصد به لون بشرة الممدوح حيث بسالته أثناء المعرك تجعله إنسانا ثائرا منقضا على عدوه مثل الظلام الذي ينقض على النهار فيسدله ففي لحظة سدول الليل و انحلال الظلام يبدو جبين روح عند الشاعر مثل الهلال المضيء. فجاءت هذه الصورة منتزعة من متعدد استطاع بشار من خلالها الغوص في أبسط الدقائق و القيام بتصويرها.

[1]- في البلاغة العربية، ص : 85.

[2]- الديوان، ص : 362.

❖ نتـائج و فــوائد :

من خلال ما تم عرضه؛ لقد استطاع الشاعر أن يطرح عدة نقاط مهمة في حياته عبر عنها ، و التي من بينها آماله في الحصول على حالة نفسية مستقرة و الحد من المعاناة و الأسى. و ذلك من خلال توظيفه للمعجم اللغوي الخاص بهذه القصيدة.

و تبقى علاقتي الترادف و التضاد من بين العلاقات الدلالية الأكثر توظيفا في الحقول الدلالية، و لربما يرجع هذا لعاهته في فقدانه لحاسة البصر التي تمنعه من النظر في القصيدة، و كفرصة يمكن أن يعيد فيها النظر في اختيار لوحداته اللغوية.

و توصلنا تصوريا إلى أن الشاعر مصيب في توظيف **الكناية عن نسبة** من أجل اثبات صفة الكـــرم و الشجــاعة في نفسية ممدوحه. كما أنه أصاب أيضا في اختيار **الكنــاية عن موصــوف** فالحذف – بصفة بلاغية – يكون أبلغ من الذكر أحيانا كون الممدوح معروفا.

كما استعان بشار بن برد من التصوير التشبيهي بأنواعه من أجل تنويع في إثبات الصفة المعنية بالأدلة و البراهين، مستمدا من أطرف الصورة الدلالات المادية منها و المعنوية لتصير أكثر اقناعا.

الخاتمة

خاتمة

من خلال بحثنا و دراستنا لهذه القصيدة توصلنا إلى النتائج التالية :

1. أنّ الأسلوبية نشأت بمعطياتها النظرية في بيئة غربيّة في مطلع القرن العشرين حيث نتشت بذورها بين ثنايا محاور متعلقة بقضايا **" الأسلوب "**و بزواياه المختلفة.
2. أنّ النقد العربي البلاغي القديم قدّم تفكيرا أسلوبيا في التراث؛ و لم تغب عنه محاور أسلوبية، و من ذلك ما تم اختيارنا لبعض الأعلام الذين يمثلون محطات تاريخية في النقدي العربي بين القديم و الحديث بحيث:

يعتبر **ابن خلدون (ت 808 هـ)** من خلال أفكاره أنه قدّم خلاصة سابقة من بلاغيين و نقاد عرب، و بالإضافة كونه قدّم أول محاولة تنظيرية مباشرة في مفهوم الأسلوب من خلال مفهومه " للصورة الذهنية و القالب" و خاصة في نظرته للصناعة الشعرية.

كما يعتبر **أحمد الشايب** من خلال كتابه **(الأسلوب)** من أوائل الكتب التي صدرت عن مؤلف عربي اطلع عن ثقافات العالم الغربي في مفهوم **" الأسلوب "** بشكل نظري.

أمّا **مصطفى أمين** و **علي حازم** حقق كتابهما **(البلاغة الواضحة)** نزولا بقضايا الأسلوب إلى المدارس الثانوية عند العرب، أصبح في بساطته في متناول بحث التلاميذ و الطلاب.

3. أنّ الأسلوبية منهج نقدي تسعى إلى دراسة أساليب الكتاب و تمايزها من خلال قدراتهم على توظيف معاجمه الفنية من جهة، و مدى استطاعية التأثير في المتلقي من خلال اللغة من جهة أخرى عبر مستويات شتى : صوتا و نحويا و صرفيا و دلاليا.
4. أنّ **(صفراء)** المذكورة في القصيدة لم تكن اسم لمحبوبة شبب بها الشاعر في مقدمة غزلية لهذه القصيدة ؛ كما ذكر لنا شارح هذا الديوان و محققه ، بل هي **(صفرة)** بنت **(ظالم)** التي كان لها الفضل في عتقه و تحرره و أصبح من بعدها مولى لبني عقيل. وإن كانت **(صفراء)** المشبب بها على رأي المحقق لما كتبت القصيدة بعنوان**(في مدح روح بن حاتم)** و **(روح)** هذا من سلالة **(صفرة)** الحقيقية، و شاعر يمدحه و يمدح صاحبة الفضل عليه على ما صنعت معه. لأنه كان من زمرة العبيد ولا يستطيع أن يقدم ما يمكن تقديم لسادته، كونه فاقد لحاسة البصر. فلم يقم بأداء واجباته على أكمل وجه، بل كان هو مما يحتاج إلى معين

يساعده على صعوبة العيش سواء ماديا أو معنويا. لأنه كان يعيش نوعا من المعاناة و ظروف قاسية، و لم يجد أمامه في تلك الفترة إلا (**روح بن حاتم**) .

5. أنّ بناء القصيدة على الرغم من تنوع للوحاتها، إلا أنه لا يمكن الحذف و لا التقديم أو التأخير بين هذه اللوحات لأنها تحمل في طياتها موضوع واحد مكمل تحت عنوان (**مدح روح بن حاتم**).

6. أن القصيدة من حيث النظر في بناء المقدمة تختلف على ما كانت عليه مقدمات القصيدة العربية فهي بذلك تمثل نوع من الخروج عن التقليد العام و العرف العربي في بناء القصيدة العربية.

لقد انطلق الشاعر في نظم مقدمته بـ: **لوحة غزلية** و ذلك لما كان مواكب للعصر العباسي، و انعكاسا لمظاهر الترف و بناء القصور و انتشار الجواري و المغنيات و ليالي السمر. فاتخذها في قصيدته نمطا ليسهل تداولها و تغنيها بين الناس.

و من مميزات هذه اللوحة أن أخضعت لميولات الشاعر و تركيبته الفنية، بفعل الطابع الفني السائد. كما أنه يرمي لهدف إبراز مكانة (**صفرة**)الحقيقية بالنسبة له. و أنّ فضل (**روح بن حاتم**) مجبولا عليه، و من فطرة الأجداد.

ثم عرض **لوحة الوصف**، حيث مثلت لنا دلالة رمزية تجسد كوسيط و مطية للتعبير عن رؤية الذات و الواقع الاجتماعي. لرسم صورة الصراع النفسي القاهر الذي يعيشه و يشعر به الشاعر، معبرا عن مدى رغبته في الحصول على متعة الهدوء والاستقرار النفسي. فكانت هذه اللوحة رمز التحدي و الصبر. فبعد أن رسم لوحة آلام الفراق و الهجران لمحبوبته بمعناها الحقيقي و المجازي تحدث عن الراحلة المتمثلة في الناقة (صولان) فكانت هذه الأخيرة مطية للرجوع إلى الواقع و مقاومته، مثل ما تقاوم الناقة عيشتها و تعايشها في البيئة الصحراوية و هي الحيوان الوحيد الذي يعبر عن أصالة بيئته.

تم تناول بشار **لوحة الهجاء**، و ذلك نتيجة لتفاعل العوامل الاجتماعية السلبية المحيطة به و المؤثرة في شخصه فكانت هذه اللوحة الوسيلة الوحيدة لمواجهة واقعه القاسي في زمن التخمة و شظف العيش، و دليل بارز للصراع على حب البقاء و كسب لقمة العيش.

كما استطاع بشار بن برد أن يتخذها كفضاء و متنفس للتعبير عن رفضه للواقع المعيش. فلم يجد مخرج في هذه الفترة أمامه بعد شدة ضيق إلا مع (**روح بن حاتم**) صاحب سلالة الفضل عليه و أفاض في مدحه ليجزل له العطاء في لوحة المدح و هو موضوع القصيدة و مطلوب الشاعر.

عليه، فموضوع القصيدة متسلسل و متلاحم و مكتمل .لا يمكن حذف إحدى اللوحات ولا التقديم و التأخير فيما بينها .

7. أنّ بشار بن برد وظف ما يخدم مبتغاه المرتبط بعنوان القصيدة في **(مدح روح بن حاتم)** حيث استغل كل طاقات الأصوات بما فيها من صفات (الجهر و الهمس) (الاحتكاك و الانفجار). ولكن، تجدر الإشارة إلى أن الشاعر كان موقفا جدا لاختيار صوت **(الباء)** كحرف روي لقصيدته. كونها صوت يمتاز بصفات الجهر و الانفجار فهاتين الصفتين منحت للشاعر قوة لإيصال ما يجول بخاطره و يخلج صدره.فعبّر عن ما يشعر به و ما يعكسه حالته النفسية وواقعه الإجتماعي في وسطه الذي يعيش فيه.

8. أما في الجانب الصرفي استطاع بشار بن برد من خلال توظيفه للأفعال و الأسماء و الحروف أن يعبر عن ما يجيش شعوره و تحمله عواطفه، و ذلك بترشيح توظيف نسبة الحروف على كل من الأفعال و الأسماء بكونه دال لا يحمل معنى في ذاته إلا إذا ما قورن أو أسند إلى غيره. و هو بذلك حال الشاعر في وسطه الذي يحيط به مع معاناته، بسبب عاهته الخلقية فهو بذلك لا يستطيع أن يكون فاعل أن يعيش كفرد عادي و بسيط إلا إذا ما أستند و ساعده فرد من أفراد المجتمع إن لم نقل كل أفراد المجتمع الذين يحيطون به.

و كذا اختياره لخاصية التضعيف التي زادت من شحن الدلالات اللفظية فأصبحت أكثر رنين في الأذن. فأدى ذلك لوظيفة التأثير في الممدوح و المتلقي معا. و هذا هو مطلبه مستغلا الطاقة النغمية الموسيقية لهذه العناصر.

9. أما من حيث البنى التصويرية فمن خلال ثنائيات الحقول الدلالية توصلنا إلى أن الشاعر يعيش مرحلة الخروج من عنق الزجاجة بمحاولة نخطي الصعوبات و التصدي للآلام. و بأن يطمح للهدوء و الراحة و السكينة و محاولة التأقلم التي عبر عنها في سياق لغوي.

10. كما نجده قد وظف في قصيدته البنية الكناية خاصة بنوعين: كناية عن نسبة و كناية عن موصول. و ذلك من أجل تقديم إثباتات و براهين للممدوح على ما يصفه به، بحيث كلما كانت الدلالة أكثر تأثيرا كلما أجاز له العطايا و الهدايا فوجد بشار من الكناية عن نسبة مجالا خصبا من أجل إثبات صفة الكرم و الشجاعة و نفي عنه صفة الخوف و الجبن و البخل. و مما جعله يوظف الكناية عن الموصوف تخصيصه لهذه الصفات كونه مجبولا عليها و كيف لا قد سنّوها أجداده بين الناس.

و قد وظف بشار من التشبيه الحسي أحيانا و التمثيلي بهدف إقناع روح بفضائله الموروثة لشخصه، و من أجل تنويع في إثبات الصفة المعنية بالأدلة و البراهين مستمدا من أطرف الصورة الدلالات المادية منها و المعنوية لتصير أكثر اقناعا.

➢ و في الأخير الشكر الخالص لله على منحه لنا الصحة و العافية و طول العمر في إنجاز هذا العمل.

الملحق

صورة تقريبية للشاعر: بشار بن برد

الملحق

I- السيرة و القصيدة :

ولد بشار بن برد العقلي الأعجمي عام **95 هـ - 714 م** باتفاق الرواة[1] طخارستاني فارسي الأصل، ولد أعمى على مقربة من البصرة، نشأ في قبيلة بني عقيل، و عمل فيها كأحد الموالي. اختلط بالأعراب المخيّمين بها فشبّ فصيح اللسان صحيح البيان مخضرما. فقد عاش بين العصرين الأموي و العباسي (نشأ في أسرة فقيرة تكدح من أجل لقمة العيش، كان أبوه يعمل طيّانا، له أخوين يعملان قصابين هما: بشر و بشير، قرض الشعر منذ سن العاشرة من عمره، متّخذا من غرض الهجاء سلاحا للدفاع عن نفسه، فكانوا يخشونه لسلاطة لسانه)[2]. روى له شوقي ضيف إحدى حادثاته : بأن أباه كان يضربه بسبب هجائه لكثرة ما يشكونه فيقول إني لأرحمه و لكنه يتعرض للناس فقال قل لهم" أليس الله عزّ وجلّ " يقول:« ليس على الأعمى حرج » فانصرفوا و هم يقولون : فقه برد أغيظ لنا من شعر بشار. و يقال كان ضخما عظيم الخلق و مجور الوجه جاحظ المقلتين تغشاهما لحم أحمر.

تنقل بشار بين المدن العراقية بحثا عن العلم، ثم عاد إلى البصرة و راح يختلف على مجالس المتكلمين و مادحا ولاة العراق أحيانا منهم عبد الله بن عمر بن عبد العزيز و هاجيا العباد أحيانا أخرى يقول شوقي ضيف في هذا الشأن : " ... و عاد إلى البصرة يكثر من الاختلاف إلى حلقات المتكلمين و مجالسهم، كما كثر من النظم في المديح و غير المديح "[3].

---

[1]- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج3، دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة، مصر، 1963م، ص : 135.

[2]- المرجع السابق، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج3، ص : 207.

[3]- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف ، ط2، مصر، 1966م، ص : 202.

لقد رجّح الدارسون لهذا الشاعر أنه زعيم شعراء العصر العباسي بلا جدال و أكثرهم تأثيرا في الانقلاب الشعري الذي امتاز به ذلك العصر و أقربهم من الخلفاء لتقدمه في الشاعرية. أجمعت الآراء أنه مات مقتولا في عام 167هـ - 784م في عهد الخليفة المهدي بسبب عدوله في المعتقد الذي استشفوه من خلال أشعارهفي العديد من المناسبات و في خلافاته مع أعدائه[1].

و المؤكد على مقتله هو ارتباطه بحادثة الآذان و هو سكران قام الخليفة المهدي بضربه بالسياط حتى مات على إثرها.

II- القصيدة و شروحاتها :

[1]- الأغاني، ج3، ص : 242.

يَابْنَ روْحٍ أشْبهْتَ رَوْحاً ومنْ يُشْـــــبهْ أبـاهُ تُتْمَـمْ لـهُ الأنْسـابُ

* * *

وقال أيضاً يمدح روْح بن حاتم(*) :

أصفْراءُ مافي الْعيْش بعْدكِ مَرْغَبٌ ولا للصِّبَى ملْهًى فألْهُـو وألْعَبُ(1)
أصفْراءُ إنْ أهْلكْ فأنْتِ قتلْتِنِـي وإنْ طال بي سُقْمٌ فذنْبُك أذْنبُ(2)
أصفْراءُ أيَّامُ النَّعيـم لذيـذةٌ وأنْتِ مع الْبُؤْسى ألذُّ وأطْيـبُ(3)
أصَفْـراءُ في قلْبي علَيْك حَرَارَةٌ وَفي كَبدي الْهَيْمَاءِ نَـارٌ تَلَهَّـبُ

---

*) وقال أيضا يمدح روح بن حاتم . تقدم بعض أبيات هذه القصيدة منفصلة في الورقة 55 من أوراق الديوان، وتقدمت ترجمة روح في الورقة 79. والقصيدة من بحر الطويل .

1) (صفراء) اسم حبيبة له شبب بها في نسيب هذه القصيدة ، وتغزل بها في قصيدة أخرى تأتي في الدال ، أولهـا :

أصفراء ما أنسى هـواك ولا ودي

وذكر أنه كان خليطا لها، وأنها رحلت عنه وذكر أنها عند رجل يقال له ابن السميدع . وتكرر ذكر «صفراء» في شعر بشار. وفي آمالي المرتضى احتمال وجوه ثلاثة:

أولها : أن يكون المراد الكناية من كثرة تطيبها وتضمخها ، قال الأعشى :

بيضاء ضحوتهـا وصفـراء العشيـة كـالعـقـار

أراد أنها تتضمخ في العشي بالطيب فيصفرها ، وقال الشاعر :

وقد خنقتها عبرة فدموعهـا على خدها حمر وفي نحرها صفر

وقريب من صفرة النحر صفرة الترائب في قول بشار :

وأصفر مثل الزعفران شربتـه على صوت صفراء الترائب رود

ثانيها : أن يكون المراد بوصفها بالصفرة رقة لونها، فعندهم أن المرأة إذا كانت صافية اللون رقيقة ضرب لونها بالعشي إلى الصفرة ، قال الراجز :

قد علمت بيضـاء صفراء الأصـل

ثالثها : أن المرأة كانت صفراء على الحقيقة، فإن بشارا كثيرا ما يشبه بامرأة صفراء، كقولـه :

أصفراء لا أنسى هواك ولا ودي ولا ما مضى بيني وبينك من عهد

وكقولـه :

أصفراء كان الود منك مباحا ليالي كان الهجر منك مزاحـا

2) (أذنب) بمعنى : أكثر متابعة لطول السقم ، من قولهم (ذنبه) إذا تبعه فلم يفارقه .

3) «البؤسى» بوزن النعمى ، وهي ضد النعمى .

أَصَفْـــرَاءُ مَالِي فِي الْمَعَازِفِ سَلْوَةٌ ... فَأَسْلُو وَلَا فِي الْغَانِيَـــاتِ مُعَقَّبُ(1)
أَصَفْرَاءُ لِي نَفْسٌ إِلَيْكِ مَشُوقَـــةٌ ... وَعَيْنٌ عَلَى مَا فَاتَ مِنْـــكِ تَصَبَّـــبُ
أَصَفْـــرَاءُ لَـمْ أَعْرِفْكِ يَوْماً وَإِنَّنِي ... إِلَيْكِ لَمُشْتَاقٌ أَحِـــنُّ وَأَنْصَـــبُ(2)
لَقَدْ كُنْتُ عَنْ عَضِّ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى ... غَنِيًّا وَلَكِنَّ الْمَقَـــادِيـــرَ تَغْلِـــبُ(3)
بِعَيْنَـــيَ مَنْ صَفْرَاءَ بَـــادٍ عُجَـــابُهُ ... وَمَا بِالْحَشَا مِنْ حُبِّ صَفْرَاءَ أَعْجَبُ(4)
وَقَدْ زَادَنِي شَـــوْقاً هَدِيـــلُ حَمَامَةٍ ... عَلَى إِلْفِهَـــا تَبْكِي لَـــهُ وَتُطَـــرِّبُ
فَقُلْـــتُ لِنَدْمَانِي طَرِبْتُ فَغَنِّنِي ... بِصَفْرَاءَ لَا يَصْفُو مَعَ الشَّوْقِ مَشْـــرَبُ
وَمَا كَانَ أَغْرَامِي بِهَا عَنْ مَرَاسِلٍ ... جَرَتْ بَيْنَنَا بَلْ كَاعِبٌ لَا تَحَـــوَّبُ(5)
فَيَـــا حَزَنَاً لَا أَنَا غَرٌّ مُشَبَّـــبٌ ... نَعِمْتُ وَلَا فِي الشَّوْقِ إِذْ أَنَـــا أَشْيَبُ(6)

---

1) كتب «المعارف» بالراء ، ولا يظهر له معنى، ولعل صوابه «المعازف» (بزاي) جمع معزف (كمنبر) وهو آلة الطرب ، كالعود والطنبور ، وتقدم هذا البيت في الورقة 55 بلفظ «مالي في المدامة». و«المعقب» مصدر ميمي من عقب إذا رجع على طريقه، وفي القرآن «ولّى مدبرا ولم يعقب» وقالوا: عقب الأمر إذا أعاد النظر والتدبر فيه «والله يحكم لا معقب لحكمه» والمعنى وليس لي في الغانيات غيرك من أرجع إليها إذا انصرفت عنك .

2) «لم أعرفك يوما» أي كنت فيما مضى لم أعرفك فلما عرفتك صرت مشتاقا إليك،

3) «عض الصبابة » شدة ألمها ، قيل إذا كان العض حقيقة كان بالضاد ساقطة ، وإذا كان مجازا مثل قول الفرزدق «وعض زمان» كان بالظاء المشالة ، وممن ذكر ذلك ابن عطية في التفسير وهو مشكل ، إذ العض في مثله مجاز، وحقيقته هو العض بمعنى الكدم ، فلو كان بالظاء المشالة لكان لفظا آخر مخصوصا بالوضع .

4) قوله «باد» صفة موصوف محذوف لوضوحه ، يعني شيء باد عجابه .

5) ضبط في الديوان «أغرامي» بفتحة على الهمزة، فهو جمع غرام، وأفرد الضمير في قوله «كان» على وجه الندور ، والقياس «كانت».

والأظهر أن الإغرام بكسر الهمزة الإلزام بالغرم (بضم الغين) وهو دفع عوض الجناية أو دفع مال بالباطل : ويسمى ذلك المال مغرما (بفتح الميم) وأراد به هنا إعانته بالهجر والصد ، وأراد مغرم الحب: أي أسره ، والمراسل : يحتمل أنه أراد بها السعايات والوشايات بناء على الوجه الاول في الإغرام ، أو أراد المراسلة والمخاطبة وعرض أحد المحبين نفسه على الآخر على الوجه الثاني : وهو على الوجهين جمع مرسل . وتحوب : تأثم .

6) في الصدر من البيت قبض (فعولن) إذ صار (فعول) ، وكف (مفاعيلن) الثاني فصار (مفاعيل) ، وهما جائزان إلا أن اجتماعهما أوجب ثقلا ، والمشبب (بفتح الباء) أراد به المشبوب وهو الجميل الوجه.

وما ذاك إلَّا حُبُّ صفْـراءَ مسَّنـي ... فيوْمي بـه مُرٌّ وليْلي مُوصَّـبُ(1)
وما بالُ قلْبي لَايزُولُ عن الصِّبى ... وقدْ زعمُوا أنَّ الْقُلُـوب تُقلَّـبُ(2)
سأرْمي بصوْلَانَ الْمفاوزَ إنَّـهُ ... خرُوجٌ مِنَ ابْواب الْمفاوز مُنْغِب(3)
معُوجٌ إذا أمْسى طرُوبٌ إذا غدا ... مُجِدًّا كما غنَّى علَى الْأَيْك أخْطَبُ(4)
لعلَّ ارْتحالي بالْعشـيِّ وبالضُّحى ... يُقرِّبُنـي، والنَّـازحُ الـدَّارِ يقْـرُبُ
عتَبْتُ علَى خنْزير كلْب وإنَّنـي ... بذاك علَى الْكلْب التَّميميِّ أعْتَبُ(5)
همـا أنَّباني أنْ نعمْتُ ببـدْرة ... ومـا منْهُمـا إلَّا لئيمٌ مُؤنَّـبُ
إذا شبِعَـا احْتـالَا علَى صاحِبَيْهِما ... كما احْتال برْذوْنُ الْأَمير الْمُرطَّبُ(6)
يهُـرَّان آبـاءً لِئَـامـاً وفيهمـا ... حُقُوقٌ لـزُوَّار النَّـدى وتحلُّـبُ
وطالب عُـرْف يسْتعينُ عليْهما ... فقُلْتُ لهُ: أخْطَأتَ مـا كنْتَ تطْلُبُ
علَى الْكَلْبِ أهْوالٌ إذا ما رأيْتَـهُ ... وخنْزيرُ كلْبٍ بالْمخازي مُـدرَّبُ

---

1) في المخطوطة «مؤصب» (بالهمز مع فتح الصاد المشددة).

2) «وقد زعموا . . . .» أي في قول الشاعر :

وما سمي الانسان إلا لنسيه ... ولا القلب إلا أنه يتقلب

وفي الحديث «القلب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبه حيث يشاء» ومن دعائه صلى الله عليه وسلم «يا مقلب القلوب ثبت قلبي على دينك»، ولم يرد بالزعم هنا توهين هذا القول، فإنه ليقول في البيت 4 من الورقة 88 :

ما زلت عنك وقد أرى ... أن القلوب تقلب

وإنما أراد التعجب من عدم تغير قلبه عن الحب متى شك في صدق قولهم «القلوب تقلب». وتقدم هذا البيت في الورقة 55 بلفظ «ألا ما لقلبي لا يزول عن الهوى».

3) «صولان» اسم جمل، مشتق من صال يصول، لأن للجمال الفارهة صولة. وكتب في الديوان «منغب» بغين معجمة فهو من أنغب، إذا زال نَغْبه، والنغب: بلع الماء، فالهمزة للإزالة أي هو صبور على العطش؟

4) المعوج: صيغة مبالغة من معج إذا أسرع، ويقال: نعوج (بالنون) تقدم في البيت 13 من الورقة 70. أي هو سريع في المساء بعد أن سار النهار كله.

5) «خنزير كلب وكلب التميمي» رجلان من أعدائه، لم أقف على تعيينهما.

6) «برذون الامير» لم أقف عليه، وهي قصة لامحالة، ولعل فيها ما يفسر معنى «المرطب».

تَعَـرَّ فـلَا تخْلطْهمـا بمـودَّةٍ ... ولَا قُرباً، ما في السَّماوات أقْربُ(1)
إذا لمْ تَرَ الذُّهْليَّ أنوكَ فَالْتَمِسْ ... لَهُ نَسَبـاً غَيْرَ الذي يَتَنَسَّبُ(2)
وَأمَّا بَنُـو قَيْسٍ فَإنَّ نَبيـذَهُـمْ ... كَثيرٌ وَأمَّا خَيْـرُهُـمْ فَمُغَيَّـبُ(3)
وَفي جَحْدَرٍ لُؤْمٌ، وَفي آل مسْمَعٍ ... صَلَاحٌ وَلَكـنْ درْهَمُ الْقَوْمِ كَوْكَبُ
وَسَيِّدُ تَيْمِ اللَّاتِ عنْـدَ غَدَائـه ... هِزَبْرٌ وَأمَّـا في اللِّقَاء فَثَعْلَـبُ(4)
وَقَدْ كَانَ في «شَيْبَانَ» عزٌّ فَحَلَّقَتْ ... به في قَديمِ الدَّهْرِ عَنْقَاءُ مُغْـرِبُ(5)

---

1) كتب «قربا» بالنصب، والوجه أنه مجرور عطفا على «بمودة»، وجملة «ما في السموات أقرب» تعليلا للنهي عن مودتهما. و (مـا) موصـولـة .

2) ابتـدأ بشار بذكر لؤم قبائل من العرب وغيرهم . ويدل لذلك أن الجاحظ ذكر في البيان انظر صفحة 139 و 141 بيتين من هذه القصيدة في جملة مـا قيل من الشعر وغيـره في نبز القبـائل ولؤمهـم. وقوله «إذا لم تر الذهلي أنوك . . .» الخ أراد أنهـم نوكى فإن وجدت منهم رجلا غير أنوك فاتبع نسبه تجده غير ذهلي ، والأنوك: وصف من النوك وهو الحمق. يقال نوك (بكسر الواو) نوكا (بضم النون) فهو أنوك ، وجمعه نوكى كهلكى ونوك (كهوج) .

3) المعنى أنهـم حريصون على النبيذ لأنهـم يسكرون، ووقع هذا البيت في الورقـة 55 بلفظ «ولكن درهم القوم كوكب» أي بعيد المنـال .

4) وقع هذا البيت في الورقة 55 بلفظ (تحت غذائه) أي طعامه، لا يقترب كأن تحته أسدا ، وما هنا أحسن . والمراد بسيد تيم اللات من يكون سيـدا فيهم ، أي هذا حال سادتهم فكيف تكون عامتهـم .

5) «شيبان»: من أشرف وأعز قبـائل العرب في الجاهلية والاسلام ؛ ولهم ذكر جميل في أيام حرب البسوس، وكانت لهم فرسان وأيام انتصار، وقد زعم بشار أن عزهم القديم زال، يريد أنهـم انهزموا في أيام ثورات الخوارج ، وقوله «فحلقت به في قديم الدهر عنقـاء مغرب» أشار إلى مثل يقول «طارت به العنقاء وطارت به عنقاء مغرب» والعنقاء: طائر مزعوم للعرب ، زعموا أنه كان من سباع الطير، وأنه كان عظيم الجثة طويل العنق ، وأنه يستطيع أن يخطف الفيل وسموه العنقاء على اعتبار التأنيث لطول عنقها أو لأن عنقها أبيض ، وزعم العرب أن مساكن هذه الطير في جبال عدن بلاد أهل الرس، وأن طائرا منه اختطف عروسا يوم عرسها ، فشكى أهل الرس إلى حنظلة بن صفوان نبيهم، فدعا الله، فانقرض هذا الصنف من الطير، ووصف العنقاء بمغرب (بضم الميم وكسر الراء) لأنه مشتق من الغربة ، وهي البعـد ، أي البعـد فـي الطيران ، وإنمـا لم يقولـوا «مغربـة» مع أن الموصوف مؤنث لأن ألف التأنيث صارت جزء اسم فتنوسي منها التأنيث، فلذلك يطلق لفظ العنقاء على الذكر والأنثى من صنفه، أو يضيفون الموصوف إلى الصفة فيقولون عنقاء مغرب .

وَحَيَّا «لُجَيْمٍ» قَسْوَرَانِ تَنَـزَّعَتْ شَبَاتُهُمَا لَمْ يَبْقَ نَـابٌ وَمِخْلَبُ(1)
وَأَنْذَلُ مَنْ يَمْشِي «ضُبَيْعَةُ» إِنَّهُمْ زَعَانِفُ لَمْ يَخْطُبْ إِلَيْهِمْ مُحَجَّبُ(2)
وَ «يَشْكُـرُ» خِصْيَـانٌ عَلَيْهِـمْ غَضَـارَةٌ
وَهَلْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْخَصِيُّ الْمُجَبَّبُ(3)
وَأَبْلَـجَ مِسْهَـاءٍ كَـأَنَّ لِسَـانَـهُ
إِذَا رَاحَ ذُو النُّونَيْنِ بَـلْ هُوَ أَقْرَبُ(4)
يُجَلِّي الْعَمَـى عَنَّـا بِفَصْـلٍ إِذَا قَضَى
ضَرِيبَتُهُ صَافِـي الْحَدِيدَةِ مِقْضَـبُ(5)
إِذَا شِئْتَ نَـادَى فِي الْأَنَـامِ بِصَوْتِـهِ
لِأَرْفَـعِ مَا أَدَّى عَرِيبٌ وَمُعْـرِبُ(6)

---

1) «حيّا لجيم» هما حنيفة وعجل، ابنا لجيم بن صعب بن علي بن بكر بن وائل. والقسور : الأسد، ويقال: قسورة ، والشباة (بفتح الشين المعجمة): الحديدة المحددة والظفر ، وهو المراد هنا، أي هما كأسدين قصمت أظفارهما وقلعت أنيابهما ، وقوله «تنزعت» بضم التاء وضم النون أي انتزعت .

2) «ضبيعة» بضم الضاد وفتح الباء اسم حيين من بكر بن وائل ، أحدهما : بنو ضبيعة بن قيس ابن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن بكر ، والآخر بنو ضبيعة بن عجل بن لجيم بن صعب بن بكر. وكان أحد الحيين أو كلاهما ينزلون البصرة ، ولهم بها محلة تعرف بضبيعة ، قال ياقوت : ولا أدري أيتهما نزلت بهذا الموضع فسمي بها، وروي هذا البيت في البيان «وألأم من يمشي».

3) كتب في الديوان «تشكر» بالمثناة الفوقية ، وهو غلط ، وانما هو بالمثناة التحية اسم حي من بكر بن وائل وتقدم في الورقة 55 . والغضارة: النعمة، أي هم في نعمة ولا مجد لهم .

4) الأبلج : الوضيء ، والمسهاء: صاحب المساهاة ، وهي حسن المعاشرة ، أو هو اللين المشي ، شبهه ببعير يمشي السهو ، وهو المشي اللين ، وذو النونين سيف من سيوف العرب المشهورة ، وهو سيف معقل بن خويلد الهذلي ، وهو كل سيف عريض معطوف طرفي الظبة، وأراد هنا التخلص إلى مدح الممدوح وسيفه .

5) الضريبة : الذات المضروبة ، والمقضب : آلة القضب، أي القطع .

6) كتب «غريب ومغرب» بالغين المعجمة، والظاهر أنهما بالعين، وعريب بمعنى أحد من الأسماء المتوغلة في الإبهام ، مثل ديار ، ولكن غالب استعماله في النفي ، والمعرب: المفصح، يعني أن لسان سيف روح يبلغ إلى ما لا يبلغه لسان المعرب الفصيح .

لَقَدْ سَادَ أَشْرافَ الْعِرَاقِ ابْنُ «حَاتِمٍ» كما سَادَ أَهْلَ الْمَشْرِقَيْنِ «الْمُهَلَّبُ»(1)
لَهُ فَضَلَاتٌ مِنْ «قَبِيصَةَ» فِي النَّدَى وَأَكْرُومَةٌ مِنْ «حَاتِمٍ» لَا تَعَطَّبُ(2)
وَمِنْ إِرْثِ «سَرَّاقٍ» عَلَيْهِ مَهَابَةٌ تَظَلُّ قُلُوبُ الْقَوْمِ مِنْهَا تَوَجَّبُ(3)
وَيَغْدُو بِأَخْلَاقِ «الْمُهَلَّبِ» مُولَعاً كما شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الْحَرْبُ تَطْرَبُ(4)
وَيَعْطِفُ «كِنْدِيٌّ» عَلَيْهِ وَ «ظَالِمٌ» مَآثِرَ أَيَّامٍ تَطِيبُ وَتَرْحُبُ(5)
وَتَعْرِفُ مِنْهُ مِنْ شَمَائِلِ «ظَالِمٍ» مَنَاقِبَ مَفْضَالٍ تَعُودُ وَتَشْعَبُ(6)
وَكَمْ مِنْ أَبٍ غَمْرٍ لـ «رَوْحِ بنِ حاتمٍ» يُزَيِّنُ آبَاءً وَزَيَّنَهُ أَبُ
إِذَا ذُكِرُوا فِي مَأْقِطٍ أَطْرَقَ الْعِدَى وَرَنَّحَ فَحْلُ الْقَرْيَتَيْنِ الْمُقَبْقِبُ(7)
هُمُ ذَبَّبُوا عَنْ عَظْمِ دِينٍ «مُحَمَّدٍ» بِأَسْيَافِهِمْ إِذْ لَيْسَ فِينَا مُذَبَّبُ(8)

---

1) المهلب: جد الممدوح ، وهو المهلب بن أبي صفرة ظالم (كني بأبي صفرة باسم بنت له تسمى صفرة) ابن سراق بن صبح بن كندي، وهو من الأزد ، ولد المهلب قبل وفاة النبي صلى الله عليه وسلم بعامين، وشب شجاعا سيدا ، وله مواقف عظيمة في قتال الخوارج بالأهواز زمن عبد الملك، وولي خراسان وعراق العجم نائبا عن الحجاج، ولم يزل بها إلى أن مات سنة 83، وقد ذكر المبرد في الكامل أخبارا كثيرة من أيام المهلب، وأراد بشار بالمشرقين العراق العجمي وبلاد فارس، لأنهما شرق العراق العربي، وكان المهلب واليا عليهما. وليس مراد بشار المفاضلة بين روح وجده كما أراد الاعشى بقوله :

أن تسد الحوص فلم تعدهم وعامر ساد بني عامر

2) «أكرومة» اسم مصدر الكرم، «لا تعطب» أي لا تتعطب، أي لا يعتريها العطب وهو الاختلال.
3) «سراق» من أجداد روح ، كما تقدم . و«توجب» أي لها وجيب واضطراب .
4) كتب في الديوان «كما» ولعل صوابه «لما» باللام عوض الكاف وضمير «تطرب» عائد إلى أخلاق.
5) كندي : جد أبي المهلب ، وظالم : أبو المهلب .
6) « تعود » مضارع عاد، أي أعطى العائدة وهي الصلة، قال زهير :

سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم

و«تشعب» أي تصلح الصدع ، يقال: شعب القدح إذا أصلح شقا فيه .
7) أراد بالقريتين البصرة والكوفة . «المقبقب» الذي يصوت بأنابه من شدته، وصوته: القبقبة ، والمأقط (بهمزة بعد الميم وبكسر القاف): موضع الحرب، ورنح : تغاشى ، يقال (رنح عليه) إذا غشي عليه، وضبط في الديوان رنح بفتحة على الراء وفتحة على النون، والوجه أن يكون بضمة على الراء وكسرة للنون .
8) ذبب: ضرب بذباب السيف ، وهو حده، والعظم يكنى به عن الجسد كما في قوله تعالى «قال ربي إني وهن العظم مني»، أراد وهنت .

حَلَّهُ بأبي أمِّ الرِّيَال فَأجْفَلَتْ نَعَامَتُهُ عَنْ عَارِضٍ يَتَلَهَّبُ(1)
وَلَاحَتْ وَمَاءُ الْأَزْرَقَيْنِ عَشِيَّةً أَنَاقِيعُ تَعْفُوهَا نُسُورٌ وَأَذْؤُبُ (2)
صَفَتْ لِي يَدُ الْفَيَّاضِ«رَوْحِ بنِ حَاتِمٍ» فَتِلْكَ يَدٌ كَالْمَاءِ تَصْفُو وَتَعْذُبُ
وَمَا وَلَدُوا إِلَّا أَغَرَّ مُتَوَّجاً لَهُ رَاحَةٌ تُبْكِي وَأُخْرَى تَحَلَّبُ
وَأَيَّامُ أَبْطَالٍ عَلَيْهَا بَسَالَةٌ وَجُودٌ كما جَادَ الْفُرَاتِيُّ أَغْلَبُ(3)
مُلُوكٌ إِذَا هَابَ الْعَطَاءَ مَعَاشِرٌ وَضَرْبَ الطُّلَى سَنُّوهُمَا وَتَعَجَّبُوا(4)
سَيُخْبِرُ عَنْ «رَوْحٍ» ثَنَائِي وَفِعْلُهُ وَمَا مِنْهُمَا إِلَّا رِضًى لَا يُكَذَّبُ(5)
تَعَصَّبَ «رَوْحٌ» وَالْمَكَارِمُ تَابِعاً لِأَشْيَاخِهِ وَالسَّابِقُ الْمُتَعَصِّبُ(6)
لَهُ حُكْمُ لُقْمَانٍ وَجَزْمُ مُوَفَّقٍ وَلِلْمَوْتِ مِنْهُ مَخْرَجٌ حِينَ يَغْضَبُ(7) [84]
مِنَ الْوَارِدِينَ الرَّوْعَ كُلَّ عَشِيَّةٍ إِذَا هِيَ قَامَتْ حَاسِراً لَا تَنَقَّبُ(8)

---

1) كتب في الديوان «الزيال» بزاي ثم ياء ولعلها محرفة عن «الرئال» بالراء المهملة بعدها همزة: والرئال: جمع رأل (وهو فرخ النعامة) وأم الرئال: النعامة ، والمراد بـ (أبي أم الرئال): أبو نعامة قطري بن الفجاءة من زعماء الخوارج ، كان يكنى بـ (أبي نعامة) وكان شجاعا. ومعنى «جدا» أنه تمكن من غلبته كما يتمكن الحادي من الراحلة ، و«أجفلت» فرت. تخيل لقطري نعامة لأنه مكنى بأبي نعامة فتخيل لتلك النعامة إجفالا أي فرارا لأن الفرار من شأن النعام .

2) وضبطت (تحلب) بضم التاء والوجه فتح التاء كما تقدم في البيت الرابع من ورقة 71 .

3) «الفراتي» هو نهر الفرات ، كقول الأعشى :

مثل الفراتي إذا ما طمى يقذف بالبوصي والماهر

4) «الطلى»: أصول الأعناق، جمع طيلة (بضم الطاء). «سنوهما» جعلوهما سنة، أي عادة. و« تعجبوا » أي اعتبروا منع العطاء أمرا عجيبا لأنهم لم يألفوه من عوائدهم .

5) « رضى » أي عدل مرضي قال تعالى : « ممن ترضون من الشهداء ».

6) « لأشياخه » أي أجداده و آبائه ، قال قيس بن الخطيم :

ثأرت عديا والخطيمَ ولم أضع ولاية أشياخ جُعلتُ إزاءها

وقوله «تعصب» أي اتفق هو والمكارم، كما يقال: حليف المكارم، وكما قال الأعشى:

رضيعي لبان ثدي أم تحالفا بأسحم داج عوض لا نتفرق

7) حكم لقمان: حكمته وعلمه. قال تعالى في ذكر يحيى «وآتيناه الحكم صبيا» ، أي الحكمة والنبوة.

8) « هي » ضمير الحرب بقرينة السياق ، « حاسرا » حال من الضمير في «قامت» أي الحرب ، وأراد إذا اشتدت الحرب ، فشبهها بامرأة قامت لعمل شديد ، كقولهم : قامت على ساق ، وقوله : قد شمرت عن ساقها فجدوا .

وأَصْيدَ نرْجُوهُ لكُلِّ مُلِمَّـــة ... عَلَيْنا ويرْجُوهُ الْهُمـامُ الْمُحَجَّبُ(1)
من الْغُرِّ منْعامٌ كأنَّ جبينَـــهُ ... هلالٌ بدا في ظُلْمَـةٍ مُتنصِّـــبُ
يُطيِّبُ ذفْراءَ الدُّروع بجلْـدِهِ ... ويُثْنَى بمسْكٍ كأسُهُ حين يشْـرَبُ(2)
طلُوبٌ ومطْلُوبٌ إليْه إذا غـدا ... وخيرُ خَليلَيْكَ الطَّلُوبُ الْمطلَّبُ(3)
وما زال في آل الْمُهلَّب قـائلٌ ... وخيْلٌ تُسرَّى للطِّعـان وتُجْلَـبُ(4)
ولما رأى الْحُسَّادُ روْح بْن حاتِمٍ ... أميرًا عليْه بيْـتُ مُلْـك مُطنَّـبُ
أصاخُوا كأنَّ الطَّيْرَ فوْقَ رُؤُوسِهِمْ ... يشيمُون مَوتاً فَوْقَهُـمْ يَتَقَلَّـبُ(5)
فَدَامَ لَهُمْ غَمٌّ بِرَوْحِ بْنِ حَاتِـمٍ ... وَدَامَ لِرَوْحٍ مُلْكُـهُ الْمُتَـرَقَّـبُ(6)

* * *

وقال أيضاً(*):

آبَ لَيْلِي لَيْتَ لَيْلِي لَمْ يَؤُبْ ... إنَّمَـا اللَّيْـلُ عَنَـاءٌ لِلْـوَصِـبْ
أرْقُـبُ اللَّيْـلَ كَـأنِّي وَاجِـدٌ ... رَاحَـةً في الصُّبْحِ منْ جَهْـدِ التَّعَبْ

---

1) «أصيـد» : الملك وهو الخليفة .

2) «ذفـراء» : تغيرت رائحتهـا لصدإ الحديد و « يثني » أي يزاد عليه كما يقال : يشفع .

3) «الطلوب» الشديد الطلب للأعداء يتتبع جيوشهم ويهجم على بلادهم ، كقول النابغة :

طلوب الاعادي واضح غير خامل

« ومطلاب » (بكسر الميم) من أمثلة المبالغة، كقول العرب « إنه لمنحار بوائكها » وهو مشتق من الطلب بمعنى السؤال، وقوله « المطلب » بفتح اللام اسم مفعول من « طلب » المضاعف، للمبالغة في أنه مطاوب ، أي مسؤول ، وحذف حرف الجر لأن التقدير المطلب إليه ، أي : وخير نوعي الأصحاب الشجاع الكريم .

4) كتب « قائلا » بالقاف وبالنصب، ولا وجه لهما ، فهو مرفوع ، ولعله « نائل » بنون وبالرفع ، و« قائد » بقاف وبدال في آخره ، وقوله « تسري » بضم التاء من قولهم : تسرى سرية ، أي جردها ، وقوله «وتجلب» كتب باللام أي تساق ويوتى بها ، ولعله «تجنب» بالنون ، أي يجعل الفرس منها بجنب فرس آخر . يقال: فرس مجنوب .

5) «يشيمـون» ينظرون ، وأصل الشيم ، النظر إلى البرق لتعرف جهة المطر ، قـال امرؤ القيس :

على قطـن بالشيـم أيمـن صوبـه

6) المترقب أي المرقوب من أعدائه أي المخوف منه.

*) وقال أيضا في النسيب . وهي من بحر الرمـل .

قائمة مكتبة البحث

قائمة مكتبة البحث

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

❖ الكتــب:

1. الاتجاه الأسلوبي النبوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية، مصر، 2001م.
2. الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان،دار القلم العربي،سوريا،1998م.
3. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة ،ط3، مصر، 1990م.
4. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، سعد مصلوح ،عالم الكتب،ط3،1996م.
5. الأسلوبيات و تحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي المختار، عنابة، الجزائر، ب ت.
6. الأسلوبية الرؤية و التطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسير، عمان، 2007م.
7. الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، 2002م.
8. الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، فتح الله أخمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.
9. الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، موسى ربايعة، دار الكندي، ط$_1$،الأردن، 2003م.
10. الأسلوبية و الأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2 ، ليبيا ، 1982م.
11. الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد الحديث نور الدين السد، دار هومة ، الجزائر، ج1 ، 2007م.
12. الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، ط1، الأردن،2002م.
13. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر،2008م.
14. أصول في النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة،1993م.

15.أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، محمود مصطفى، شر : سعيد محمد الرّحام، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1996م.
16.أوزان الشعر، مصطفى حركات، الدار الثقافية،ط1،القاهرة،1998م.
17.البحث الأسلوبي، معاصرو و تراث، رجاء عيد ، دار المعارف، ط1، مصر ، 1993م.
18.البديع تأصيل وتجديد، منير سلطاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1986م.
19.البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999م.
20.البلاغة العربية في ضوء المنهج المتكامل، محمد كامل، دار البشير، ط1، الأردن،1992م.
21.البلاغة الواضحة، البيان و المعاني و البديع للمدارس الثانوية، مصطفى أمين، علي حازم، دار المعارف، القاهرة، 1999م.
22.البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العلمية لونجمان، مصر، لبنان، 1994م.
23.بناء القصيدة في النقد العربي القديم : (في ضوء النقد الحديث) ، يوسف حسين بكار، دار الأندلس ، ط1 ، بيروت ، 1983.
24.البنى الأسلوبية في النص الشعري، راشد الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004 م.
25.بنية الخطاب الشعري (الإيقاع - المعنى) ، محمد خان، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004م.
26.جواهر البلاغة في المعاني و البديع و البيان، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت،1991م.
27.دراسة بلاغيةفي السجع و الفاصلة القرآنية،عبد الجواد محمد طبق، جامعة الأزهر،ط1،مصر،1993م.
28.الدليل في العروض، سعيد محمود عقيل، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1999م .
29.ديوان بشار بن برد، تح : محمد الطاهر بن عاشور، ج1، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2007م.
30.العروض العربية و محاولات التطور و التجديد، فوزي سعيد عيسى، دار المعرفة الجامعية، ط2، مصر، 1998م.
31.علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، ط1، بيروت، 1999م.
32.علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة ،ط5 ، 1998م.
33.علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، عبد الحكيم العبد، دار غريب، ط2، بيروت ، 2004م.
34.في البلاغة العربية، علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ب ت.
35.لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، ط2 ، دار المعارف، مصر، 1983م.
36.مباحث في اللسانيات، أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

37.مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، نور الهدى لوشن، الأزريطة ، الإسكندرية ، ط1، 2001م.
38.مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، ط1، دمشق، 1996م.
39.مختار من علوم البلاغة و العروض، محمد علي سلطاني، دار العصماء،ط1، سوريا،2008م.
40.مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا و تطبيقا، الهادي الجطلاوي، الدار البيضاء، المغرب، 1922م.
41.المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2004م.
42.المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967 م.
43.منهاج البلغاء و سراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح : محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م.
44.موسيقى الشعر العربي، قديمة و حديثة، عبد الرضا على الودي، دار الشرق، عمان، 2007م.
45.موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار المعارف، ط3 ، القاهرة ، 1965م .
46.موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلومصرية، ط6، القاهرة، 1988م.
47.ميزان الذهب في صناعة الشعر، السيد أحمد الهاشمي، دار الفكر، ط1، بيروت، 2005م.
48.النص الأدبي من أين و إلى أين،عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1983 م.
49.النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
50.نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر ، محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ط1، بغداد، 1999م.

❖ المذكرات الأكاديميّــة:

1. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري عبد نور داود عمران، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة،كلية الآداب،جامعة الكوفة،2008م.
2. البنيات الأسلوبية و الدلالية في " ديوان أطلس المعجزات لصالح خرفي "، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، بن عزة محمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2010 – 2011م.
3. البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان (لا شعر بعدك)، سليمان جوادي، بن حمو حكيمة، أطروحة لنيل شهادة الماجستر في الأدب الحديث، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان ، 2011– 2012م.
4. التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير، مونية مكرسي، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009 – 2010م.

5. بعض الظواهر علم الدلالة من خلال ديوان حسان بن ثابت، عمر صبور، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1990م.
6. ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي، عبد القاهر الجرجاني، انموذجا، لويزة ناصر، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 – 2012م.

❖ المجـــلات:

1. مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه،مجلة فصول، العدد 01، المجلد 05، القاهرة، 1984م
2. الأسلوب و الأسلوبية، مجلة فصول، العدد01، المجلد 05،1984م.
3. الأسلوبية و التأويل و التعلم ، مجلة كتاب الرياض،مؤسسة اليمامة، السعودية، العدد 60 ديسمبر، 1997م.
4. حول الأسلوبية الإحصائية، ، مجلة علامات، العدد 42، المجلد11 ديسمبر 2001م.
5. علمية الأسلوب و أسلوبية التقبل ،مجلة آفاق العربية، عالم الفكر، العدد 10، بغداد، 1996م.
6. مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه ، مجلة فصول، العدد 01، المجلد 05، القاهرة، 1984م.

❖ الكتب المترجمة:

1. الأسلوب و الأسلوبية ،بيار جيرو،تر: منذر العياشي،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1944م.
2. الأسلوبية، بياجيرو، تر : منذر عياشي ، دار الحاسوب، ط2 ، حلب، 1999م.
3. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين،تر: محمد المولى، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1986 م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع:	الصفحة
مقدمة:	**أ-ج**
مدخل: الأسلوب في التراث النقدي العربي و الغربي	
- مفاهيم **"الأسلوب"** و معطياته عند العلماء العرب القدامى و المحدثين .	**08**
- مفاهيم**"الأسلوب"** و معطياته عند العلماء الغرب المحدثين .	**14**
تمهيد:	
الفصل الأول: الأسلوبية النشأة و المنهج	
I. الأسلوبية : المصطلح و النشأة	**18**
II.الأسلوبية: التعالقات و الاتجاهات	**21**
III. محددات الأسلوب و مستويات تحليله	**27**
نتائج و فوائد .	**31**
الفصل الثاني:البنى الأسلوبية الظاهرية(السطحية)	
تمهيد:	
I. البنيّة الايقاعية :	**34**
❖ البنيّة الايقاعية الخارجية:	**35**
✍ الوزن و الزحافات و العلل	**52-37**
✍ القافية و حروفها	**54**
❖ البنيّة الايقاعية الداخلية:	
✍ إيقاع الأصوات المنفردة .	**59**
✍ إيقاع الكلمات المتقابلة(الطباق/الجناس/السجع...)	**66**

II.البنيّة الصرفيّة:	
• التركيب الصرفي (البنية الكلمة):	75
❖ بنيّة الأسماء	75
❖ بنيّة الأفعال	77
❖ بنيّة الحروف	79
❖ التضعيف	80
نتائج و فوائد.	82
الفصل الثالث:البنى الأسلوبية الباطنية(العميقة)	
تمهيد:	
I. البنيّة الدلالية (المجال أو الحقل الدلالي) :	83
1) حقل الدلالي:	85
❖ حقل الموت و الحياة .	
❖ حقل التفاؤل و الحزن .	86
❖ حقل الطبيعة و الإنسان .	86
2) العلاقات الدلالية:	87
II.البنيّة التصويرية (مجال البيان البلاغي):	90
❖ بنية الكناية و دلالتها.	91
❖ بنية التشبيه و دلالته.	93
نتائج و فوائد .	97
خاتمة:	100
ملحق:	103
قائمة مكتبة البحث	

المذكـرة المـوجهـة للمنـاقـشـة
جـامـعة الشهيد حمة لخضر- الوادي-

اللقب: ميدون **تاريخ المناقشة :09/06/ 2015** **الاسم: نسرين** **تاريخ الميلاد:.10 أوت 1986م**
عنوان المذكرة: البنى الأسلوبية في شعر بشار بن برد في قصيدة **"أصفراء ما في العيش بعدك مرغب"** أنموذجا
طبيعة البحث:رسالة مكملة لنيل شهادة الماستر **تخصص:**علوم اللسان
الرقم التسلسلي: / مذكرة /2014
الملخص:سار هذا البحث في جانبين : الأول جانب نظري : تناولنا فيه مدخل بعنوان " الأسلوب في التراث النقدي العربي و الغربي" كذلك الفصل الأول الذي عرضنا فيه الأسلوبية: النشأة و للمصطلح، الاتجاهات و التعالقات بالإضافة لنظريات الأسلوب الشهيرة. كما تناولنا ملحقا عرضنا فيه بعض من جوانب حياة الشعر و عصره. أما الجانب التطبيقي" تضمن الفصل الثاني؛ حيث قمنا بدراسة البنية الايقاعية بشقيها؛ البنية الايقاعية الخارجية بعروضها و قوافيها و البنية الايقاعية الداخلية و ذلك من خلال دراسة الأصوات المنفردة و الكلمات المتقابلة . كما عرجنا للبنية الصرفية من خلال دراسة الظاهر الأكثر بروزا في المدونة . و الفصل الثالث عالجنا فيه أهم نظريات الدلالة من خلال نظرية الحقول الدلالية المتعلقة بالمدونة بالإضافة لأبرز البنيات التصويرية ثم خلصنا البحث بخاتمة بأهم نتائج هذا العمل.
Résumé : La recherche de deux aspects : I par théorique : nous avons un portail intitulé & quot; méthode du patrimoine monétaire arabe et sud quot; en outre du chapitre I, pour laquelle nous avons : créée et terminologie, les tendances et التعالقات et n'méthode bien connues. Nous avons un additif où nous avons certains aspects de la vie cheveux et temps. La partie pratique; veiller à ce chapitre II, où nous avons examiné ses infrastructures extérieures; l'infrastructure et leurs offres l'infrastructure الايقاعية internes et, en examinant voix isolées et paroles adverses. Les infrastructures grammaticale étude apparemment plus visible dans le Code. et du chapitre III avons abordé les plus significatifs de théories en théorie un sur les champs et les principaux code et structures graphiques et nous avons une recherche plus importante des résultats
الكلمات المفتاحية عربية: صفراء مودة أشراف ملك هجران بكاء غناء. الفرنسية : Pâlir- inimité- consciencieux -tempérer -délaissement - pleureur- refrain الانجليزية : Yelow- nearness, -The supervision- .get hold- Leave- crying - vocalization
الكلية:الآداب واللغات
القسم:اللغة العربية
رئيس اللجنة: د/ محمد بن يحي
المشرف: د/ شيخة محمد الأمين
أعضاء اللجنة: - الدكتورة حياة اعبيد