الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامــعة الشهيد حمة لخضربالوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنية الأسلوبية في الشّعر العبّاسي

- سينية البحتري أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس (LMD) في اللغة العربية و آدابها

تخصص : دراسات أدبية

إعداد الطلبة:

- ✓ حنان حمدان
- ✓ سناء أحمودة
- ✓ سناء مناني
- ✓ فتيحة بريص

إشراف الأستاذ:

*عبّاس بلحاج

السنة الجامعية: (1437-1438هـ/2016-2017م)

بسم الله الرحمن الرحيم
إبراهيم الورق ١٤٢٩

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله، لك الحمد على إنعامنا بنعمة العقل، ونور الفهم ومنح الصّبر والإرادة على إتمام هذا العمل، ونقول اللّهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرّضا.

نتقدّم بأسمى التّشكرات وعظيم التّقدير إلى كل من يسّرهم الله الأستاذ المشرف "بلحاج عباس" الذي خفّف عنّا عبء هذا العمل بنصائحه وتوجيهاته، فله جزيل الشّكر والعرفان، كما نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كل الطّلبة وعمّال مكتبة الكليّة الذين كانوا سندا قويّا لنا في الحصول على المراجع التي استفينا منها معلومات بحثنا.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدّم بالشّكر الكبير إلى كلّ من ساعدنا على طباعة هذه المذكرة وإخراجها في أجمل حلّة، جلّ الله سعيهم.

فللجميع منا أسمى عبارات الشكر والعرفان.

حنان، سناء، سناء، فتيحة

البنية الأسلوبية في الشعر العباسي

–سينية البحتري انموذجا–

المقدمة

المدخل: قراءة في المصطلحات

ماهية البنية

ماهية الأسلوب والأسلوبية

الفصل الأول: مستويات التحليل الأسلوبي في سينية البحتري

المستوى الصوتي

المستوى التركيبي

المستوى المعجمي

المستوى الدلالي

الفصل الثاني: المستوى البلاغي

الصورة التشبيهية

الصورة الاستعارية

الصورة الكنائية

صور المجاز المرسل

خاتمة

ملحق: التعريف بالبحتري وبقصيدته

مقدمة

مقدّمة

تعدّ اللّسانيات المنهجية في العلوم القديمة كالفيزياء المعاصرة والأحياء، والتي ولّدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدا أطلق عليه الأسلوبية، والذي ظهر في القرن العشرين. وهذا المذهب ينطلق من النّص الأدبي، فيحاول تخليصه من الأحكام المعيارية والذّاتية، والنّزوع بالرؤى النّقدية، والتي تبنّت الطّرح النّسقي والبحث عن الخصائص الفنيّة والجماليّة، التي تميّز نصّا عن آخر وكاتبا عن آخر وبالتّالي أسلوبا عن آخر.

وانطلاقا من هذه المصوّغات كلها، تولّدت رغبتنا في اختيار الدّراسة الأسلوبية في قصيدتنا، لكونها دراسة ثرية المناهج تتفرّع إلى علوم أخرى عديدة كالعروض، النّحو، الصّرف والسّيمياء، ولعلّ هذه الخاصيّة التي تتيح لنا وضع بصمتنا على العمل الأدبي بالتّعرف على بصمة الأديب نفسه في عمله.

وهذا من بين الدّوافع التي أملت علينا محاولة تطبيق المنهج الأسلوبي هي قصيدة وصف معركة أنطاكية للبحتري.

ولشغفنا الخاصّ بالشّعر العبّاسي، فقد آثرنا تناول القصيدة المذكورة في هذا المنظور الأسلوبي، من هنا سمّينا بحثنا بـ "البنية الأسلوبية في الشّعر العبّاسي سينية البحتري -انموذجا-"، لذلك نشرف أنفسنا بدراسة إحدى قصائده، والتي هي أساس دراستنا، وذلك لنكشف من خلالها عن أسرار سحره الخفيّة ومكانته الأدبية، محاولين الإجابة عن الإشكالات التالية: ما المقصود بالأسلوب والأسلوبية؟، وهل للعرب اهتمام أسلوبي كما عند الغرب؟، وهل وفّق البحتري في توظيف سمات الأسلوبية في سينيته؟، وأخيرا ما هي القيم الجمالية والفنيّة ومواطن الإبداع في القصيدة؟.

وللإحاطة بكافّة نواحي الموضوع وإيجاد أجوبة مناسبة لهذه الإشكالات، اعتمدنا خطّة قوامها مدخل بعنوان "قراءة في المصطلحات"، تعرّضنا فيه لمفهوم البنية، ثم الأسلوب ومحدداته، والأسلوبية وموضوعها، كما عرّجنا فيه إلى الأسلوب والأسلوبية في الدّراسات الغربية والعربية.

وخصّصنا الفصل الأول المعنون بـ "مستويات التّحليل الأسلوبي في سينية البحتري"، لأجل ذلك قسمناه إلى أربع مستويات، بدءا بالمستوى الصّوتي بما يشمل من موسيقى داخلية وخارجية، ثمّ المستوى التّركيبي، تطرّقنا لمفهوم التّركيب والصّيغ النّحوية بالإضافة إلى أهم الظواهر التّركيبية، ثم المستوى المعجمي الذي ذكرنا فيه الدّلالة المعجمية وآلياتها في الأسلوبية، ثم المستوى الدّلالي الذي تعرضنا فيه إلى علم الدّلالة ومحاوره: الحقول الدّلالية، العلاقات الدّلالية، إضافة إلى بعض الانزياحات الدّلالية.

أمّا الفصل الثاني فقد خصّصناه للمستوى البلاغي، مقسما إلى أربع صور بدءا بالصّورة التّشبيهية، الصّورة الاستعارية، الصّورة الكنائية ثم صورة المجاز المرسل.

وقد ذيّلنا هذه الفصول بخاتمة حاولنا فيها وضع أهم ما جاء من معلومات ونتائج حول موضوع دراستنا.

وأثناء خوضنا لهذه الدراسة، اعتمدنا المنهج الوصفي التّحليلي والمنهج الأسلوبي، كما انفتح البحث على عدّة مناهج أخرى دعتنا إليها طبيعة الدّراسة منها المنهج الإحصائي.

ولم نكن نحن السبّاقين لهذا النّوع من الدّراسات، فقد سبقنا إليها في رسائل مشابهة، وكذلك العديد من المصادر والمراجع، تناولت هذا الموضوع (دراسة أسلوبية) من نفس الزّاوية الأسلوبية التي إستعنّا ببعضها نذكر منها: **نور الدين السّد (الأسلوبية وتحليل الخطاب)**، **صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوبية ومبادئه واجراءاته)**، **ديوان البحتري (المجلد الأول)**، إلى غير ذلك من البحوث التي تزخر بها مكتبتنا.

ولقد واجهتنا أثناء مسيرتنا العديد من العراقيل، أوّلها اتّساع موضوع الأسلوبية وتشعّبه وصعوبة الإلمام به، وعدم توفّر الدّراسات التّطبيقية المؤسّسة، إلى غير ذلك من العقبات التي بذلنا ما استطعنا من جهدنا إجتيازها والذي تطلّب من ذلك الكثير من الصّبر.

وصفوة القول لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذ المشرف **"بلحاج عباس"** على توجيهاته ورعايته لهذا الموضوع، وإلى كلّ من قدّم لنا يدن العون لإنجاز هذا العمل وإخراجه بهذا الشّكل.

مدخل: قراءة في المصطلحات

*ماهية البنية

*ماهية الأسلوب والأسلوبية

ماهية البنية

1.البنية لغة:

البنية لغة مشتقة من الفعل " بنى" ومن دلالته التشييد والعمارة ، كلّ ما تعلّق بالبناء، فالبني نقيض الهدم، بنى البنّاءُ البناءَ بنيًا[...] ، وبنيان جمع الجمع[1]، وعليه تقوم البنية بدور الجمع والتأليف بين العناصر أيًّا كان نوعها.

2.البنية إصطلاحا:

البنية في الاصطلاح هي عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة التي تحتوي على قوانين كمجموعة، كما تتمتّع باستقلالية تامة في نظامها وطبيعته عن مختلف الوسائط والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في البنية، وتتميّز في عمومها بثلاث خصائص هي: **الجملة والتحوّلات، والضبط الذاتي**[2].

ويمكن التّعرف على هذه الخصائص تباعًا، فالجملة أو ما يعرف بالشمولية " Totalité " تعبّر عن التماسك الداخلي للوحدات المكوّنة للبنية ككل، فهي كاملة بذاتها مجتمعة، وليست بتشكيل عناصرها المتفرّقة، فهي كالخلية الحيّة تنبض بالحياة والتجدد[3]، فالبنية بذلك لا تظهر من خلال عناصرها في شكل تراكمي سالب بل عبر علاقات وروابط تجمع العناصر ببعضها داخل الكل في ذلك هي مستقلة عمّا هو خارج عنها ، أي غير خاضعة إلاّ لما هو داخلي.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيوضن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، المجلد 14، ص 115.

[2]- البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة، تخصص بلاغة وأسلوبية، جامعة قاصدي مرباح، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

أمّا بالنسبة للتحوّلات " Transformations " فتظهر من خلالها الطبيعة المتحوّلة للبنية، حيث لا تنتظم في شكل ثابت بل تظل في التحوّل الدوري بسبب علاقات عناصرها، لكن هذا التحوّل يتم وفـق قوانـين وضوابـط خاصة تنبـع من داخل البنيـة. وبعد التحوّل يأتي الضبط الذاتي "auto-réglage" الذي تستقر عبره البنية في شكل جديد مضبوطة بشكل مختلف له قوانينه الخاصة، فبعد كل تحوّل تقوم البنية بإعادة ضبط عناصرها في علاقات جديدة نابعة من صميمها وداخلها، بهذا ينغلق نظامها من جديد عن مختلف الأنظمة الخارجية عنه محققا استقلالية من جديد[1].

ماهية الأسلوب والأسلوبية

أولاً: الأسلوب

1) لغة: يقال للسطر من النّخيل أسلوب وكل طريق ممتدة فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سودو بجمع أساليب والأسلوب الطريق ويؤخذ فيه والأسلوب بالضم، الفن، أخذ فلان في الأساليب من القول، أي أفانين منه[2].

عند الزمخشري: يحمل مفاهيم لغوية أخرى ويقال للمتكبّر أنفه في الأسلوب إذا لم يلتفت بيمينه ولا يساره[3].

أمّا في المعجم الوسيط: فالأسلوب هو الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في طريقته ومذهبه، والأسلوب بطريقة الكاتب في كتابته، ويقال سلكت في الأساليب من القول الفنون متنوعة[4].

[1]- المرجع نفسه، ص 14.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج 5 مادة سلب دار صادر للنشر، بيروت لبنان، ط6، ص 178- 179.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص 408.

[4]- ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مج 11، دار المعارف، مصر، ص 441- 442.

ويفهم من التعريف الأول والثاني أنّ مفهوم كلمة أسلوب ارتبط بمعنيين معنى مادي ارتبط مدلوله بالطريق الممتد أو السطر من النّخيل وعدم الالتفاف يمينا ويسارا، ومعنى معنوي ارتبط مدلوله بأساليب القول وأفانينه.

وكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العامة يمكن أن تعني النظام والقواعد العامة، حيث تتحدث مثلا عن "أسلوب المعيشة" لدى شعب ما أول "أسلوب العمل" في مكان ما ويمكن أن تعني كذلك الخصائص الفردية حيث يتحدث عن أسلوب كاتب معين أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقى خاص "أو التمتع" بأسلوب كلاسيكي في "أثاث المنزل" أو سلكت أسلوب فلان طريقته كلامه على أساليب حسنة[1].

وبهذا نجد أنّ لكل أديب أسلوب خاص يميزه عن غيره من الأدب ومن المعلوم أنّ الأسلوب فردي وهذا التفرّد أدّى إلى اختلاف، فيقال: الأسلوب الرّفيع مثل الطبقات الاجتماعية الرّفيعة، ويمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة، و الأسلوب الضعيف مثل الطبقة الوضيعة[2].

2) **إصطلاحًا**: هو طريق خاصّة بالمتكلم في استخدام اللغة أو سمة ما أو طريقة ما تحدّد هوية الممارسة اللغوية في سياق معين من مجموعة البدائل والإمكانيات[3]، ويتّفق الدارسون على أنّ الأسلوب لفظ مشتق في الأصل اللاتيني لكلمة الأجنبية " Stylo" والتي تعني قلم الكتابة[4].

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار النشر القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص 10.

[2]- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فحول في النقد الادبي، مج 5، من الهيئة العامة للكاتب، 1984م، ص 60.

[3]- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002م، ص 156.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية، ج1، تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوب والأسلوبية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م، ص 130.

ومنه تعدّدت مفهوماته وتخالفت تعريفاته، فهي مصاحبته الأساسية للبلاغة، ومنهجها المعياري، كان الأسلوب الوسيلة لتحديد القيّم وتقنين الأسس وإبراز المفارق بين الأنواع الأدبية ترسيخ المعياري الأديب واللأديب[1].

أراء بعض النّقاد العرب والغرب:

أ. عند العرب:

أ.1. القدامى: لقد عرف العرب القدامى الأسلوب لكن لم يكن بصورة مقنعة، أي لم يكن قائمة على أساس العلمي، وهذا ما دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّهم كانوا ذوي حسن نقدي وكانت لهم جهود في مجال النقد إلاّ أنّها كانت أقرب إلى الانطباعات[2].

1.1. أبو الحسن حازم القرطاجني: يقول الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية النظم هيئة تحصل عن التكاليف اللفظية[3].

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنه قدر ربط بين الأسلوب والنظم فالأسلوب عنده يعبر عن المعنى والنظم يعبر عن اللفظ.

2.1. ابن خلدون: وهو يضامن الذين بحثوا في الأسلوب، وتناوله بالحديث في فصل من فصول مقدمته الذي أطلق عليه "فعل صناعة الشعر ووجه تعلمه"، حيث يقول: « اعلم أنّه عبارة عندهم عن المنوال الذي ننتج فيه التركيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى كلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن ،كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض...، فإنّه لكل فن الكلام أساليب تختص به

[1]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، 1993م، ص 07.

[2]- فتح الله أحمد سليمان، تقديم طه وادي، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية مكتبة الادب، ص 11.

[3]- ابو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد بن جوخا، بيروت، ط3، 1986م، ص 364.

وتوجد فيه على أنحاء مختلفة[1]»، فابن خلدون في حديثه عن الأسلوب ركّز على القدرة اللّغوية لدى الإنسان، وهو يرى مقوّمات هذه القدرة أن يكون الفرد على علم بالقواعد النّحوية والصّرفية والعروض وبيّن أنّ لكلّ فنّ من الكلام أسلوبا متميزا به عن غيره ويمكن الوصول إلى خلاصة مفادها أنّ النّظر عند ابن خلدون يتمثل في احتذاء كلام العرب، والبيان يكمن في البلاغة وحسن اختيار الألفاظ، كما أنّ صياغة الخطاب البليغ يكمن في صياغته ونظمه لا معناه[2].

3.1. عبد القاهر الجرجاني: يقول في فضل الاحتذاء والأخذ والسرقة الشعرية عند الشعراء، والأسلوب الغرب والنظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيأتي به في شعر[3].

وقد جعل عبد القاهر الجرجاني من كلام الباقلاني عن الطريقة والأسلوب كلاما على النظم الذي هو أشمل وأعلم من دلالة من الأسلوب للدلالة على التفرقة بين نظم ونظم آخر[4].

إنّ كلام عبد القاهر الجرجاني عن علاقة الألفاظ بعضها بالبعض وقيمتها في السياق هو بمثابة التربة الخصبة التي أنجبت هذه المواليد الأسلوبية الحديثة[5].

نقول أخيرا إنّ كل الدراسات السابقة عند العرب القدامى والتي عنيت بالأسلوب، تدخل في مجال الدراسات الأسلوبية إلاّ أنّها لم تؤسّس لنظرية أسلوبية متكاملة، فهي إرهاصات في هذا المجال استثمرتها بعض المباحث في اللّغة والبلاغة النقد والدراسات القرآنية، ولكنّها لم تطوّرها لأن تصبح علما للأسلوب[6].

[1] – عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، مج3، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1979م، ص 1099.

[2] – علي بو ملحم، في الاسلوب الادبي، دار المكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ص 12.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني تقديم ياسين البوبي المكتبة المصرية، 2002م، ص 428.

[4] – بشير تا و ريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 162.

[5] – نور الدين السد، الاسلوبي وتحليل الخطاب، ص 148.

[6] – المرجع نفسه، ص 148.

ب.عند الغرب:

ب.1. عند القدامى: لقد كان لليونان الأسبقية في تناول كلمة الأسلوب وهذا من خلال دراستهم في علم الخطابة وخاصة ضمن الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال "Glocution"[1].

1.1. عند أفلاطون: يعرّف أفلاطون الأسلوب بقوله:« الأسلوب شبيه بالسمنة»، ولم يبتعد "سينيك" " Sinic "عن جوهر تعريف أفلاطون، فهو يقول:« إنّ الخطاب هو سمة الروح»، ويقصد بالخطاب ما يشمل عليه من خصائص أسلوبية[2].

2.1. عند أرسطو: تحدّث أرسطو في كتابه "الخطابة" منذ أقدم العصور عن التجليات الأولى لهذا العلم في صورته المبكرة، حيث تحدث عن الأسلوب وفرّق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح وقسّمه إلى أسلوب متصل وآخر دوري.

وقد تطرّق "لون جانيوس" " Lon Janus " في كتابه "أسلوب الرّفيع" إلى تأثير اختيار الالفاظ والكلمات المنتقاة في حسن الأسلوب والتّأثير في المتلقي، لاسيما إذا أتقن الشاعر استخدام الصور والمجاز والعبارة النبيلة، وتوقف "كونتليان" " Quintilion " في القرن الأول الميلادي إزاء وسائل فنية تتعلق بالأسلوب منها: الوضوح، الفصاحة، الرشاقة والملاءمة[3].

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 130.

[2]- المرجع نفسه، ص 131.

[3]- بشر تاوريريت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، ص 161، 162.

3.1. في العصور الوسطى: لقد ورث علماء اللّغة الأوروبيون في العصور الوسطى بعض المفاهيم في تقسيماتهم للأساليب الممكنة، وقرّروا تقسيم الأسلوب إلى ثلاثة أقسام: البسيط " Humiltsstius "[1]، والوسيط " Meliocrussalu " ، والسامي " Grauris stilus "[2].

ولقـد ظهـر في عجلـة فرجيـل "Vouede Virgule" (جـان دوكـرلنـد "Jan Dokerland" مثال معياري لذلك، حيث أنّ الأسلوب الرّفيع يمثل الطبقات الإجتماعية العليا (مثل رئيس الجند والملك)، ويمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة (مثل الفلاح) والأسلوب الوضيع يمثل الطبقة الوضيعة (الرعي مثلا)، ويتوازى هذا التقسيم مع الأعمال الرئيسية الثلاثة لفرجيل

" Les Bucoliques, les Géorgiques, l'Enéide "[3]

إنّ الأسلوب هو إنزياح بالنّسبة إلى أسلوب عصره، كما أنّ ما يميّز "هيجو" " Higo " ليس بالضّرورة ما يميّزه عن الاستعمال المشترك[4]، ومن خلال آراء القدامى الغربيين في تعريف الأسلوب يتبيّن لنا:

إنّ الأسبقية في تناول كلمة الأسلوب كانت من حظ اليونانيين، كما أنّ علماء اللّغة في العصور الوسطى قسّموه بحسب الطبقات الاجتماعية إلى ثلاث أنواع: سامي ومتوسط وبسيط، أشارت أغلب الدراسات الحديثة في تعريفها للأسلوب انطلاقا من التعريف اللّغوي الفرنسي "بيفون" " Biffon "الذي يرى بأنّ الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب[5].

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 130.

[2]- المرجع نفسه، ص 130.

[3]- هزيتش بليث، البلاغة والأسلوبية، نموذج سيميائي لتحليل النص، ص 55.

[4]-تزفيطان تودورف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص 137.

[5]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 131.

ثم يقول الأسلوب الرجل نفسه[1]، إذ لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير[2]، ومن التّعاريف التي تنظر إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمؤلف والأسلوب هو أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر ندرة والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم[3].

ب.2.عند الغرب المحدثين:

1.2.عند رولان بارت"Rolan Part": يتّضح في أطروحات "بارت" تركيزه في تعريف الأسلوب على جانبه الفرداني بحيث:

"إنّ الأسلوب ما هو إلاّ استعارة أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللّحمية للكاتب"[4]، ويقول "الأسلوب هو لغة استكفائية تغوص في الميثولوجيا الشّخصية والسّردية للكاتب"[5].

2.2.عند بيارجيرو"Pierre Gero": الأسلوب عنده هو:"طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية..."[6]، ويرى أنّ مختلف مفاهيم الأسلوب ترتدّ إلى التّعريف التالي: "الأسلوب هو وجه الملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير وتحدّده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"[7].

[1]- المرجع نفسه، ص 131.

[2]-مصطفى الصاري الجوني، المعاني علم الاسلوب، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، 1999م، ص 180.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 131.

[4]- رولان بارت، الدرجة الصغرى للكتابة، تر: محمد براوة، الشكرة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985.

[5]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 21.

[6]-المرجع نفسه، ص 21.

[7]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 134.

3.2.عند برنلد شبلر"Berland Chabler": لقد حاول تحديد مفهوم الأسلوب فيما يلي: "الأسلوب ظاهرة أو ظاهرة مصاحبة توجد في النّصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أنّها تتحقق في مسألة تلقّي النّصوص توصف عادة في مستوى علم اللّغة، فالأسلوب هو النّص في ذاته"[1].

محدّدات الأسلوب:

تتمثل محدّدات الأسلوب أو عناصره في الاختيار، التركيب والانزياح

أولاً: الاختيار

يذهب علماء الأسلوب إلى أنّ عملية الخلق الأسلوبي إنّما تستوي في الاختيار أولا وفي التركيب ثانيا، فشأن منشأ الكلام أن يختار من الرّصيد اللّغوي الواسع مظاهر من اللّغة محدودة، ثم هو يوزعها بصورة مخصوصة فيكون بهذا خطابا وينطبق هذا على جميع أنواع الخطابات الأدبية وغيرها[2]، فالأسلوب يمكن تعريفه بأنّه اختيار يقوم به المنشئ لمسات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدلّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة من الاختيارات الخاصّة بمنشئ معيّن هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غير المنشئين[3]، ومنه فعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية ميّزت خمس مستويات للاختيار هي:

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في انشودة المطر للسياب، ص 29.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 156.

[3]-المرجع نفسه، ص 156.

1. **اختيار الغرض من الحديث:** وفيه يريد المتكلّم بناء على أسس محدّدة، للوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث، مثل: الإبلاغ، الدعوة، القناع واكتساب معلومات معيّنة، ويمكن أن يكون الهدف من النّصوص الأدبية أغراضا جمالية.
2. **اختيار موضوع الحديث** وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللّغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، على ذلك تتحدّد إمكانات الاختيار التي لها قيمة معيّنة، فلو أراد مثلا الإخبار عن حصان فيمكنه أن يختار بين حصان، جواده... الخ، ولكن لا يمكنه اختيار بقرة مثلا[1].
3. **اختيار الرّمز اللغوي:** يختار المتكلم إذا كان يعرف عدّة لغات أو لهجة ما وهذا الاختيار هام جدّا في النّصوص الأدبية حيث يمكّنه من إضافات بلغات أو لهجات أجنبية.
4. **الاختيار النّحوي:** يختار المتكلم التراكيب النّحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية، مثلا جملة استفهامية أو جملة خبرية.
5. **الاختيار الأسلوبي:** ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الامكانات الاختيارية المتساوية دلاليا[2].

ثانيًا: التراكيب

التركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللّغوية وعليه يقوم الكلام الصّحيح، فالمتكلم ينشئ كلامه وفق قواعد النّحو وقوانينه لذلك كان التركيب الأسلوبي مشروطا[3].

يقول "عبد القاهر الجرجاني": "والأسلوب الضرب في النظم والطريقة فيه"[4]، ونظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار من خلاله يحدث التمايز بين المنشئين للغة ومن اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه زاجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م، ص 117.
[2]- موسى سامح، رباعية الأسلوبية مفاهيمها وتحاليلها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2003م، ص 30.
[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص 84.
[4]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 171.

إلى تحديد موقع أو حذف أو إظهار أو إضمار أو سوى ذلك ....، مع ظهور المقدرة في طلب الارتباط الداخلي بين الصّيغ بما يتلاءم مع القوانين اللّغوية العامة ومن تعريف أو تنكير أي مراعاة الجنس أو النّوع من تذكير أو تأنيث أو إفراد وتثنية[1].

لقد قسّم الباحث "محمد مفتاح" التركيب إلى نوعين : أولهما التركيب النّحوي وثانيها التركيب البلاغي.

1. **التركيب النّحوي**: يقول محمد مفتاح: "أنّ المسلّمة التي تنطلق منها الدراسات الخاصّة في النّحو العربي هي أنّ الجملة العربية تبدأ بالفعل للجمل العربية، ولذلك فإنّ "جَاءَ مُحَمَّدٌ" تعتبر تركيب "جَاءَ" على أصله أي أنّه محايد لا يتضمّن أي إيحاء تداولي، ولكنّنا إذا قلنا " مُحَمَّدٌ جَاءَ" فإنّ التركيز وقع على "مُحَمَّدٌ" دون سواه من الأسماء المتبادرة إلى ذهن المخاطب التي يشترك في معرفتها مع المتكلم[2].
2. **التركيب البلاغي**: عرّف "محمد مفتاح" مفهوم التركيب البلاغي من خلال الإشارة إلى النظريات المتعددة التي تناولت ظاهرة الاستعارة، وقد عالج موضوع الاستعارة في سياق التناول اللّساني البنيوي، الذي من أهم ممثليه "جاكسون" "Jackson " و "مولينر" "Mouliner"، والمعالجة اللّسانية التّوليدية التي أبرز وجوهها "تشومسكي" "Chomsky " و "فان دايك""Fan dyke "، ومحاولات فلاسفة اللّغة نجد "سولر" "Souler ".

ثالثًا: الانزياح

اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح بوصفه قضية أساسية في تشكيل جماليات النّصوص الأدبية، والانزياح هو إنحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته[3]، ويمكن وصف الانزياح أنّه هو الأسلوب الأدبي ذاته.

[1]- المرجع نفسه، 172.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 172.

[3]- المرجع نفسه، ص 179.

ويشير الأسلوبيون إلى هذا المصطلح أنّ له أكثر من مرادف، فنجد عند الغرب الانزياح، التجاوز، الاختلاف، المخالفة، الانتهاك، العصيان والتحريف، أمّا العرب الانزياح ،الاتّساع والعدول[1].

وقد قسّم الغربيون الانزياح إلى خمسة نماذج استنادًا إلى معايير تحدّد الانزياح نفسه:

1. **تصنيف الانزياحات استنادا إلى درجة انتشارها في النّص:** بوصفها انزياحات متموضعة في سياق النص كالاستعارة التي تعدّ انزياحًا موضوعيا على النظام اللّساني أو بوصفها انزياحات تشمل النّص في عمومه كالتكرار الذي يمكن تحديده إحصائيًّا.
2. **تصنف الانزياحات بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية،** فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة وانزياحات ايجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية[2].
3. **تصنيف الانزياحات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلل،** فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهنية على النّص وانزياحات خارجية تتمثّل في اختلاف أسلوب النّص عن القاعدة التي كتب النّص بلغتها.
4. **تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللّساني،** الذي تستند إليه تلك الانزياحات فتبرز لنا انزياحات خطيّة وصوتيه وصرفية ومعجمية ودلالية.
5. **تصنيف الانزياحات بالنظر إلى مبدأي الاختيار والتأليف:** طبقًا لفرضية "جاكسون" "Jackson " في اسقاط مبدأ التماثل من محرّر الاختيار على محرّر التّأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطّم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف واللّفظ الغريب بدلاً من المألوف.

[1]- موسى سامح، رباعية الأسلوبية مفاهيمها وتحاليلها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2003م، ص 30.

[2]- حسن ناظم البنّا، البنى الأسلوبية، ص 46.

ثانياً: الأسلوبية

I. مفهوم الأسلوبية:

أ. **لغة:** الأسلوبية مصطلح مركب ظهر عند "عبد السلام المسدي" من خلال ترجمته لمصطلح " Stylistique " بالأسلوبية أو علم الأسلوب أحيانًا، وهو يرى أنّ المصطلح حامل لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدّال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعية أو انطلاقنا من المصطلح المترجم له بالعربية والمركب مكوّن من جذرين هما الأسلوب "Style" واللاحقة " ية" "Tique"، فالأسلوب ذو مدلول إنشائي ذاتي أمّا اللاّحقة فتختصّ بالبعد العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلولين ما يطابق عبارة علم الأسلوب" "Science du style" أو الأسلوبية " Stylistique"[1]، وقد ترجم "سعد مصلوح" " Stylistique" بالأسلوبيات بدلاً من المصطلحين السابقين الشائعين الأسلوب وعلم الأسلوب، في حين يرى الباحثون العرب أنّ الأسلوبية وعلم الأسلوب والأسلوبيات هي الدرس العلمي للأسلوب الأدبي، إلاّ أنّ المصطلح الشائع هو الأسلوبية[2]، أمّا "صلاح فضل" فيستعمل علم الأسلوب مقابل " Stylistique" ويراه جزءًا من علم اللّغة.

ب. **اصطلاحا:** من التّعاريف التي حاولت تأكيد علاقة الأسلوبية بالبعد اللّساني تعريف "بيارجيرو" "**Pierre Gero**" الذي يجعل الأسلوبية تتحدّد بكونها البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب، أمّا جوهر الاثر الأدبي لا يمكّن النّقاد من الوصول إليه، إلاّ عبر صياغته البلاغية[3]، وظهور "بيارجيرو" "**Pierre Gero**" هذا التّعريف مضيفا إلى البعد اللّساني في تعريف الأسلوبية "بعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته"[4]، والأسلوبية

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 30.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 1-14.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 15.

في رأي "ف. ميسل" "F. Missel"وصف النّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات وهي في رؤيا "ريفاتير" "Revatier" لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبّر وإدراك مخصوص[1]، وهكذا تسعى الأسلوبية لأن تكون علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللّساني ذا مفارقات عمودية[2].

ومفهوم الأسلوبية عند "رومان جاكسبون" "Roman Jacks bon"يصبّ في هذا السّياق، إذ يقول "الأسلوبية بحث ما يتميز به الكلام الغني من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3].

وكان "شاول بالي" "Chaol Paol" يعرّفها بأنّها "دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام"[4].

أ. **الأسلوبية عند العرب:**

1. **عند عبد السلام المسدي:** لقد كان "عبد السلام المسدي" سبّاقا إلى النّقل والترويج لمصطلح الأسلوبية في العربية، ويترجم بمصطلح الأسلوبية " Stylistique"[5]، كما أنّ كتاب الأسلوبية والأسلوب مثل الكتاب الأبرز في دراسته الأسلوبية، إذ ينطلق منها في كتبه النقدية اللاحقة، ومنها على سبيل المثال (اللّسانيات من خلال النّصوص)، و (مراجع اللّسانيات) وفي (آليات النّقد)، وما أفاض به من حديث حول مصادر الأسلوبية هو استخلاصه لأبرز الإتّجاهات[6]، وحاول "عبد السلام المسدي" تأجيل الأسلوبية في العربية بتبني فهور الغربيين في هذا المجال، فهو يؤكد ما ذهب إليه الباحث "بيارجيرو"

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص12.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 33.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

[5]- المرجع نفسه، ص 31.

[6]- بشرى موسى صالح، المنهج الاسلوبي في النقد العربي الحديث، ص 301.

"**Pierre Gero**" والذي "يرى أنّ الأسلوبية هي البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكّن النّقاد الوصول إليه إلاّ عبر صياغته البلاغية"[1].

2. **عدنان بن ذريل**: الأسلوب أو علم الأسلوب، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللّغوية التي تكسب الخطاب الصّادق أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميّزه من غيره، وتتعدّى مهمة تحديد الظاهرة بالمنهجية العلمية اللّغوية، فيعتبر الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس تدرسها في نصوصها وسياقاتها[2].

3. **عند منذر عياشي**: حاول ربط العلاقة بين النظرية العامة واللّسانيات الأسلوبية، حتى أنّه لا يكاد يفرّق بين الجاهليين العلميين لأسباب يراها موضوعية، وإذ تقدّر بهذه العملية في هذا السياق فإنّنا لا نجاز به، فيما ذهب إليه وبخاصّة في عدم اعتبار الأسلوب علما قائما بذاته[3].

ب.الأسلوبية عند الغرب:

1. **عند شارل بالي"Charl Bali"**: يعرّفها بالي"Bali" بأنّها "دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواه العاطفي، أي تعبير الأفعال الحسّاسة عن العاطفة انطلاقا من أسلوب اللّغة وأهدافها"[4].

2. **عند ميشال أريفي"Michel Arivi"**: يقول "أنّ الأسلوبية وصف النّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنة"[5].

3. **عند ريفاتير"Revatier"**: يقول "أنّ الأسلوبية هي لسانيات تعنى بتأثيرات الرسالة اللّغوية وبحصاد عملية الإبلاغ ،كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم وإدراك مخصوص، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلّي للكلام، وتتّجه إلى دراسة المحدث فعلا، وتهتمّ باللّغة

---

[1]- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنّابة، الجزائر، د ط، ص 23.

[2]- عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2006م، ص 131.

[3]- رابح بحوش، الاسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 23.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 15- 16.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي"[1]، ويقول أيضا: " قد تكون مظاهر الخروج في النّص المتسببة في انفعال القارئ جزءا من بنيته الأسلوبية"[2].

4. **عند فون درجابلنتش"Voun Dergiablench"**: أطلق مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللّغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب وما يؤثر في كلامه عمّا سواه لأنّه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه[3].

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 13

[3]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 19- 20.

II. **نشأتها وتاريخها**: إذا حاولنا وضع اليد على التّحليل الدّقيق لمولد الأسلوبية أو علم الأسلوب فسنجد أنّ أوّل من استخدم مصطلح "الأسلوبية" هو "نوفاليس" "**Novalis**" سنة 1834م، إلاّ أنّ هذا المصطلح يختلف عنده بالبلاغة حيث يقول عنها "هيلانغ" "**Hilang**"من بعد 1837م، أنّها عمل بلاغي[1]، أمّا مصطلح الأسلوبية هي صفة من الخصائص الأسلوبية، فقد ظهرت على يد "فون ديقابلنز"" **Von Dikablense**" سنة 1875م، وهي نظرية في الأسلوب تركز على مقولة "بيغون" " **Bigon** " الشهيرة الأسلوب هو الرجل نفسه[2]،كما سار هذا الاتجاه سنة 1887م العالم الفرنسي "بوستاف كويرتتيخ" "**Postef Quarttiche** " أنّ علم الأسلوب الفرنسي مبدأ شبه محجوز تماما حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع إحالة التغييرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية[3]، إذ كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن 19م فإنّها لا تصل إلى معنى محدّد إلاّ في أوائل القرن 20م، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأحداث علم اللّغة[4]، ومحل القول أنّ الأسلوبية ظهرت خلال ق 19م لكنّها لم تصل إلى معنى محدّد إلاّ في أوائل القرن 20م[5]، وقد ابتكر "شارل بالي" ممّا يسمى بالأسلوبيات التعبيرية واتّسع بها عن ما أشاعت عليه الدراسات اللّسانية العامّة وأسس قواعدها العلمية في كتابين هما: محاولات في الأسلوبيات الفرنسية (1902م) والمجمل في الأسلوبية (1905م)[6]، وفي سنة 1911م شرع "ليو سبيتزر" "**Leo Spitzer**" في الأسلوبيات الأدبية حيث قدّم دراسته وسعى فيها إلى إبراز العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النّفسي للكاتب، وبين سنتي 1920م و 1925م يكشف أنّ الملامح الأسلوبية

[1]- بيروجيرو، الاسلوب والاسلوبي، منذر عياشي، مركز النماء القومي، لبنان ، ص5.

[2]- رابح بوحوش، الاسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار عنابة ، الجزائر، ص 12.

[3]- صلاح فضل، علم الاسلوب ومبادئه واجراءاته، ص 12.

[4]-يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 38.

[5]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 72.

[6]- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 13.

المتكررة في عمل الكاتب بانتظام هي عناصر مرتبطة بمراكز وبدائية في نفسه وأفكار عاطفية سائدة وليست مظاهر مرضية كما يراها "فرويد" "**Freud**"في سنة 1931م، حاول توجيه الدراسات الأسلوبية إلى الإهتمام بالصّناعة الأدبية والحدث الجمالي، فيقرر أنّ الأسلوبيات يجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجين عن الاختبار بين الوسائل التي توفّرها لغة المتكلمين[1].

في سنة 1941م أحسّ "ماروزو" " **Marozo** " بأزمة الدراسات الأسلوبية بسبب معالجتها الموضوعية اللّسانية واستقراءاتها كما ساد في دراسات "بالي" فدافع عن شرعية الأسلوبيات في الوجود ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة بأبحاث جادّة ركّزت على بعض الجوانب الأسلوبية كالمحسوس، المجرّد، المجمل، المفعل، الحقيقة، المجاز، نسيج الأصوات، حركية الكلمات، الصيّغ، والعمليات الوظيفية والاخبارية في اللّغة، والهدف هو إعادة الاعتبار إلى الصنّاعة الأدبية اللّغوية والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي[2].

في سنة 1948م، ظهر مؤلف "ليو سبيتزر" "**Leo Spitzer**" اللّسانيات وتاريخ الأدب طرح فيه فكرة معالجة النّص الأدبي في ذاته والإنطلاق منه للكشف عن خصائص عصره وظروف مبدئه إلى أنّ البّحث الأسلوبي هو الجسر الرّابط بين الأبحاث اللسانية والدراسات الأدبية.

في سنة 1954م أصدر "بيارجيرو" "**Pierre Gero**" كتابا بعنوان "الأسلوبيات" ختمته فكرة العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة والنّقد، وانتهى إلى أنّ الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف وهي نقل الأسلوبيات وتحديد الأهداف والمناهج، وفي سنة 1955م أصدر "ليو سبيتزر" "**Leo Spitzer**" كتابا بعنوان "الأسلوبيات" ويرى فيه بأنّ كلّ عاطفة أي إفراز يصدر من حالته النّفسية والطبيعية[3].

---

[1]- رابح بوحوش الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 14.

[2]-المرجع نفسه، ص 15.

[3]-المرجع نفسه، ص 17.

وفي سنة 1981م أصدر "محمد الهادي الطرابلسي" كتابا بعنوان "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، والذي يشير فيه بتطبيق الأسلوبيات النّطقية في الثقافة العربية، كما بشّر زميله "عبد السلام المسدي" بالأسلوبية النظرية فتكتمل الحلقات على الأسلوب وتتفاعل[1]، فتكتمل سنة 1984م بمجموعة من المؤلفات أبرزها البلاغة الأسلوبية "لمحمد عبد المطلب" والأسلوبية في مجلة فصول النّقدية، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته "لصلاح فغل"، حيث رأى من خلاله أنّ الأسلوبية العربية الحديثة وهي الموروث الشرعي للبلاغة العربية[2]، كما نجد أنّ كلاّ من شكل "محمد عياد"، الأولى "اتجاهات البحث الأسلوبي" سنة 1985م، وهي عبارة عن أبحاث لكبار الأسلوبين، أمّا الثانية فهي "اللّغة والابداع ومبدأ الأسلوب العربي"، وهي محاولات تفسير البلاغة العربية وتشكيل مباحثها ووضع المبدأ الأساسي للأسلوبية العربية[3]، كما أصدر "مصطفى ناصف" سنة 1989م كتابا بعنوان "اللّغة بين البلاغة والأسلوبية"، وكذلك "فايز الدّاية" سنة 1990م كتاب بعنوان "جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الادب العربي"، ومن هنا يمكن القول أنّ مصطلح الأسلوبية مصطلح لم يظهر إلاّ في بداية ق20م، مع ظهور الدراسات اللّغوية الحديثة التي قرّرت أن تتخّذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظّف في خدمة التحليل الأدبي والنّفسي والاجتماعي.

إنّ نشأة الأسلوبية ارتبطت من النّاحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللّغة الحديثة وذلك أنّ الأسلوبية بوضعها موضوعا أكاديميا وقد ولدت في وقت ولادة اللّسانيات التطبيقية واستمرت تستعمل بعض تقنياتها[4].

[1]- المرجع نفسه، ص 20-21.

[2]- رابح بوحوش الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 22.

[3]- المرجع نفسه، ص 25.

[4]- يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 38.

الاتجاهات الأسلوبية:

أ. الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

أسلوبية التعبير دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي بحوزة اللّغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية أي ترتبط "بوجود أشكال مختلفة التعبير عن فكرة واحدة وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الاتصال[1]، وقد أسّس هذا الاتجاه شارل بالي(1856م - 1947م)، وقد درس بالي اللّغة من جهة المتكلّم والمستمع، ورأى أنّ اللّغة لا تعبر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني[2].

ولقد نظر إلى النّظام اللّساني مؤديا أغراضا منطقية بل أنّ من غاياته التعبير عن الوجدان، الأمر الذي يربط النّظام اللّساني بالذّات المنشئة وبالفعل اللّساني الذي تمارسه وكذا بالأثر الذي يتركه هذا الفعل اللّساني على القارئ[3]، ومن الآثار التي تحدثها عملية التواصل والانفعالات في النّفس.

1. **الآثار الطبيعية:** ويبرز فيه الجدلية القائمة بين الدّال والمدلول ونوعية العلاقة فيما بينهما كعلاقة الصوت بدلالته[4].
2. **الآثار الإستدعائية:** إنّ آثار الأسلوب تجعل وجود المتغيرات الأسلوبية وتعددية الأشكال القابلة للتعبير عن المفهوم نفسه أمرا بديهيا وينتج عن اختيار الانتاجات والاختصاص يأخذ الشكل من أثره الاستدعائي[5].

---

[1]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 37.

[2]- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1997م، ص 98.

[3]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 32.

[4]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 37.

[5]- بيارجو، الأسلوب والأسلوبية منذر عياشي، مركز الإحصاء القومي، دط، د ت، ص 44-45.

إذن فالأسلوب على حد رأي جملة من السياق اللسانية التي تثري النّص وتكثّفه وتكشف عن طبيعة المنشئ وتأثيره على المتلقي[1].

وإنّ نظريته تقوم على مبدأ المحتوى العاطفي للغة[2]، أي دراسة القيم الكامنة وراء الكلام، إذن فقد اتّسمت أسلوبية "بالي" بسمة وصفية من خلال طبيعة تحليلاتها المحايدة، إذ يستند إلى اللّغة فحسب في عملية استكشاف العلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكر فهي تتعلق بنظام اللّغة وبتراكيبها ووظيفة هذه التراكيب، وإنّما تبحث في اللّغة عن ذلك المضمون الوجداني- ليس المنطقي- الذي تختزنه المفردات والتراكيب[3].

وقد تجلّت الأسلوبية التعبيرية في النّقد العربي المعاصر، وفي ترجمة جزء لأعمال "بالي"، إذ ضمن الباحث "شكري عيّاد" "اتجاهات البحث الأسلوبي" ترجمة لفضل من كتاب "شارل بالي" اللّغة والحياة بعنوان "علم الأسلوب وعلم اللّغة العام"، كما نجد "عزه آغاملك" في مقال لها بعنوان "الأسلوبية من خلال اللّسانية" في مجلة الفكر العدد 38 وقد توصلت إلى أنّ كلاّ من "جول ماروزو" و "مرسيل كريستو" و "روبرت سايس" و"شيفان أولمان" قد ساروا نهج مؤسس الأسلوبية "شارل بالي" زمن الذين اهتموا بالأسلوبية التعبيرية في النّقد العربي المعاصر إضافة إلى من سلف ذكرهم "صلاح فضل" في مؤلفه "علم الأسلوب مبادئه واجراءاته" يضاف إلى ذلك "حمادي صمود" في مؤلفه "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة (1988م) "وكلّهم حاولوا فهم الأسلوبية التعبيرية[4].

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 32.

[2]- أحمد درويش، الأسلوبية فصول مجلة النقد الأدبية، مجلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة، مج5، 1984م، العدد الأول، ص 65.

[3]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 32.

[4]- محمد بلوحي، مقال بعنوان "الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة"، مجلة التراث العربي، العدد 695، دمشق، 24 أيلول 2004م، ص 8.

ب.الأسلوبية النفسية "ليو سبيتزر" "Leo Spitzer" (1960م /1987م):

هو اتّجاه يربط بين علم الأسلوب وعلم النّفس في وحدة عضوية، ومن أكبر دعاته: الفرنسي "ماروزو" الذي يربط أنّ علم الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنّفس البشرية وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجا بينهما[1]،أي أنّ أسلوبية "سبيتزر" "**Leo Spitzer**" تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتّسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو لساني وما هو نفسي[2].

وقد أشار الباحثون العرب في مجال حديثهم عن الاتّجاهات الأسلوبية إلى الأسلوبية النفسية، وهي تعني بمضمون الرّسالة ونسيجها اللّغوي مع مراعاتها لسمات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان للكلام والفن، فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفنون وإغفال علاقة هذه الوسائل التّعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللّغة المتّبعة بين الخطاب الأدبي[3].

ويعد "ليو سبيتزر" "**Leo Spitzer**" أهم مؤسّس للأسلوبية النّفسية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها[4].

تطمح أسلوبية "ليو سبيتزر" "**Leo Spitzer**" إلى البحث عن الحقائق النّفسية في الخطاب الأدبي إلى جانب إظهار الضمير الجمعي فيه وذلك من خلال التقاط المميّزات النّوعية التي تعود إلى نفسية الكاتب والتي تمكّن من تناول الإشارات التّعبيرية البليغة[5].

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه واجراءاته، ص 138.

[2]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 38.

[3]- نور الدين السد، الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 1-67.

[4]- المرجع نفسه، ص 1 – 67.

[5]- المرجع نفسه، ص 1 – 67.

ج. الأسلوبية البنيوية الوظيفية:

وهي أكثر مذاهب الأسلوبية شيوعا الآن كما تعدّ امتداد الأسلوبية "بالي" في الوصفية وامتداد لآراء "سويسر" أيضا[1]، ويهتم هذا النّوع في تحليل النّص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللّغوية المكوّنة للنّص والدّلالات والإيحاءات التي تنمو في شكل متناغم وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على عملية المعايير والعرف وعلى التراكيب ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد ولذلك تدرس ابتكار المعاني والنّابع من العبارات المتضمنة للمفردات، كما تعني أيضا بوظائف اللّغة على حساب اعتبارات أخرى[2].

لقد كان "رومان جاكسون" الأثر الأعظم في تأسيس التّحليل الأسلوبي وخاصّة البنيوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أنّ الأدب أبعد من المعنى، العمل الأدبي يمثّل كل طرائق الأسلوب وإنّ الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب ومن ثمّ قام بتأسيس الأسلوبية البنيوية ذات الطّرح المحايد الذي يجعل من الأسلوب الميدان الأول للبحث والمقاربة[3]. كما ركّز "ميشال ريفايتر" في كتابه "مقالات في الأسلوبية البنيوية" على مقاربة المعالم الكبرى للأسلوب الفنّي وفقا للطرح النّقدي، مع الإدراك الواعي بما تحققه المعالم في غايات وظائفية سواء أكانت أسلوبية أم جمالية انطلاقا من أنّ النّص بنية خاصة تشكل منظورا أسلوبيا[4]، والأسلوبية عنده هي العلم الذي يتخذ من الأسلوب موضوعا له[5].

---

[1]- محمد كريم كواز، علم الأسلوب، ص 99.

[2]- نور الدين السد، الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 1-82.

[3]- محمد بلوحي، مقال بعنوان "الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة"، ص 10.

[4]- المرجع نفسه، ص 10.

[5]- نور الدين السد، الأسلوب والأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 1-82.

د. الأسلوبية الإحصائية (أسلوبية العدول):

ظهر هذا المصطلح إلى الوجود في القرن 19م على يد اللّساني "فون ذر جابلتس" "**Von der Gables** " الذي اعتمد على الانزياحات اللّغوية والبلاغية في الكتابات الأدبية، ثمّ جاء بعده "بياجيرو" والذي حاول ايجاد مقياس موضوعي لأنواع العدول، إذ وصل إلى أنّ الألفاظ ذات التواتر العالي لدى كاتب ما إذا قيست بالتواتر الموضوعي لدى كتّاب آخرين معاصرين فتكون هي الألفاظ المفاتيح[1]، حيث ترى الأسلوبية الإحصائية أنّ الأسلوب عبارة عن مجموعات اختبارات المؤلف لذا يعد الاحصاء معيارا موضوعيا، يتيح تشخيص الأساليب وتمييّز الفروق بينهما، بل يكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية[2].

ومن النّقاد العرب الذين برزوا في هذا الإتّجاه "محمد الهادي الطرابلسي" في "منهجية الدراسة الأسلوبية"، كما ظهر "عبد السلام المسدي" من خلال كتابه "الأسلوب والأسلوبية" نحو بديل ألسني في نقد الأدب وكذلك "شكري عياد" ألّف العديد من الكتب والمقالات موضوع الأسلوب والأسلوبية واللّغة والإبداع ودائرة الإبداع فيها[3].

[1]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 48.

[2]- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، ص 104.

[3]- أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر، الأردن، ط1، 199م، ص 165-166.

الفصل الأول:

مستويات التّحليل الأسلوبي في سينية البحتري

- المستوى الصّوتي
- المستوى التّركيبي
- المستوى المعجمي
- المستوى الدّلالي

الفصل الأول: مستويات التّحليل الأسلوبي في سينية البحتري

أ. **المستوى الصوتي**: يعتبر الصوت هو الوحدة الأساسية لبناء اللّغة، حيث يهتم هذا المستوى بدراسة أصوات اللّغة من جوانب مختلفة، وإن كانت اللّغة منظمة تشتمل على أنظمة رمزية فإنّ النظام الصوتي أحد هذه الأنظمة المتشابكة المعقدة[1]، فالصّوت يميّز الكلمات بعضها من بعض، كما أنّه يجعل المعنى يختلف فيها[2]، ويسمّى هذا المستوى –الصوتي– بالمستوى الفونيمي، فالصّوت الكلامي أو الفونيم هو أصغر وحدة صوتية منطوقة نستطيع عن طريقها التمييز بين الكلمات، فإنّ التغيير صوت بصوت آخر في الكلمة المنطوقة أدّى هذا التغيير الصوتي إلى ايجاد كلمة جديدة[3]، ويعرف الصوت أيضا بأنّه أثر سمعي يصدر طواعية واختيار عن أعضاء النّطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدّلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم وأعضائه المختلفة، وفي كل ذلك يبذل المتكلّم جهدا للحصول على الأصوات اللّغوية[4]، ومن هنا فإنّ الأصوات في كل اللّغات يمكن أن نقسّمها إلى قسمين:

فالأصوات الصّائتة: تتميّز عن غيرها من المصوّتات بطريقة النّطق، وتتكون المصوّتات الصّائتية أساسا من الصّوائت أو الحركات كالفتحة والضمّة والكسرة، فهذه الحركات أو الصّوائت تسمّى بصوائت قصيرة، وأيضا من بعض الحروف المائعة مثل(الرّاء واللاّم)، التي تمتلك في آن واحد خصائص الصّوائت والصّوامت[5]، أما الصّوائت أولا لحركات الطّوال فهي تتمثل في الألف والواو والياء[6].

---

[1]– د. ابراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر، د ط، 1970م، ص18.

[2]– د.سلمي بركات، اللغة العربية، مستوياتها وأداؤها الظيفي زقضاياها، دار البداية، عمان، ط1، 2007م، ث13.

[3]–المرجع نفسه،ص 13.

[4]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، د ت، ص119-120.

[5]– مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الابيار، الجزائر، دط، د ت، ص49.

[6]– مصطفى السعدي، البنيان الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، اسكندرية، دط، دت،ص37.

أمّا الأصوات الصّامتة: فيقصد بالصّامت وهو صوت يلتقي الهواء بحاجز عند النطق به، والصّامت في حاجة إلى حركة تسبقه أو تتبعه لكي يسمع بصفة جليّة، فتعرف الصّوامت حسب نوعية الانغلاق والحاجز:

1. إذا كان الانغلاق تاما يسمّى الصّامت شديد مثل : (يا).
2. إذا لم يذهب حصر الهواء إلى الانغلاق فإنّ الصّامت رخو.
3. إذا خرج الهواء من أطراف حاجز مركزي سمّي الصّامت جانبيا وذلك مثل اللاّم في "لبس".
4. إذا حدث اهتزاز في عضو من أعضاء النّطق عند مرور الهواء سمّي الصّوت مكرّر، وذلك مثل الرّاء في "رام"، وبذلك فالأصوات الصّامتة هي باقي الحروف الهجائية باستثناء الصّائتة منها[1]، هذه الأصوات تميّز بصفات عديدة نذكر منها:

أ. **الجهر والهمس:** فالصّوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، والحركة في الصّوت المجهور تقرع الأذن بشدّة وتوقظ الأعصاب بصحبتها، بذلك يكون له بعض الإثارة الجوهرية[2]، فالأصوات المجهورة كما قسّمها اللّغويين القدامى وهي : [ء-ا-ع-غ-ق-ج-ي-ض-ل-ن-ر-ط-ز-د-ظ-ذ-ب-م-و][3]، أمّا الصّوت "المهموس" لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق به، ويتّصف المهموس بالرهافة[4]، والأصوات المهموسة كما قسّمها اللّغويون أيضا وهي :[ه-ح-خ-ك-ش-ش-س-ن-ص-ف][5].

---

[1]- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص50.

[2]- مصطفى السعدي، البنيان الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص90.

[4]-المرجع نفسه، ص33.

[5]- مصطفى حركات، المرجع السابق، ص90.

ب. **الشدّة والرّخاوة:** فالأصوات "الشّديدة" وتسمّى أيضا "بالانفجارية"، تحدث عند انطلاق الهواء من الرئتين، فإنّ الحاجز الذي يلتقي به قد يكون مغلقا تماما أو جزئيا، فإذا كان مغلقا تماما فإنّ الصّوت يكون شديدا مثل: الباء، التاء[1]، فالأصوات الشّديدة كما قسّمها العرب وهي: [ء-ق-ك-ج-ت-ط-د-ب][2]، أمّا عن الأصوات "الرّخوة" فهي تحدث نتيجة تضييق مجرى تيّار الهواء الصّادر من الرئتين في موضع ما، بحيث قد يكون الحاجز مفتوحا قليلا فيحدث احتكاك ويسمّى الصّوت "رخوا"والأصوات الرّخوة كما قسّمها العرب وهي: [ه-ح-غ-ع-س-ص-ض-ز-ش-ظ-ث-ذ-ف][3].

ج. **الإطباق والإنفتاح:** فالإطباق هو نطق ثانوي يضاف إلى النّطق الأساسي للحروف، أو كما يعرفه "ابن جنّي" الإطباق بأنّه:«رفع ظهر اللّسان إلى الحنك الأعلى مطبقا له»[4]، والأصوات مثلا يؤدي المطبقة كما يقول "سيبويه":«فأمّا المطبقة فالصّاد والضّاد والطّاء والظّاء»، أمّا "الإنفتاح" يحدث عندما يبتعد اللّسان إلى الحنك فينفتح مجرى الهواء عن النّطق وهو كل ما سوى ذلك من الحروف ما عدا الحروف الأربعة للإطباق[5]، للإطباق[5]، ولكن هناك تسمية أخرى أعطاها القدماء وهي "الإستعلاء والإنخفاض "فالأصوات المستعلية هي الأصوات المطبقة [ص-ط-ظ-ض-ثم القاف والخاءو العين]، أمّا الأصوات الأخرى فهي منخفضة[6].

[1]- المرجع نفسه، ص47.
[2]- المرجع نفسه، ص89.
[3]-مصطفى حركات، المرجع السابق، ص90.
[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص46.
[5]- المرجع نفسه، ص91.
[6]- المرجع نفسه، ص92.

لذلك ركّز العلماء على عنصرين أساسيين في الشعر هما: الوزن أو البحر والقافية، والتأكيد على الوزن والقافية في الشعر يشير إلى تمييزه إيقاعا عن غيره من أضرب الكلام الأخرى[1].

1- **الوزن**: لكلّ بحر شعري صورته الموسيقية الخاصّة وإيقاعه المتميّز الذي ينبغي أن يطبع في النّفس ويرتبط بالذّهن، بحيث يدرك عند القراءة من بحر من البحور[2].

فقد حصرها "الخليل" في خمسة عشرة بحرا وهي عنده (الطّويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرّجز، الرمل، السّريع، المنسرح، الخفيف، المصارع، المقتضب، المجتثّ، المتقارب)، أضاف إليه تلميذه "الأخفش" البحر السادس عشر وهو المتدارك.

ونلاحظ أنّ أصحاب الشعر العمودي قد التزموا ببحور "الخليل" إلتزاما وثيقا، دون أيّ تغيير في عدد التفعيلات أو توزّعها، والبحور الأكثر شيوعا مثل : الطّويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل والخفيف، وهذا الأخير مانجده عند البحتري في قصيدته أو سنيته –صورة أنطاكية– حيث اعتمدت على البحر الخفيف وأصل تفعيلاته:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن[3]

بحيث قال عنه "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، أنّه سمّي بهذا الاسم لأنّه أخفّمن السّباعيات، وموسيقاه تتّسم بالخفّة والسّهولة[4].

والملاحظ أنّ هذا البحر قد ورد في هذه القصيدة (فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتنx2)، إلاّ أنّ هذه التفعيلات قد طرأت عليها تغييرات من زحافات وعلل، وهذا لغاية شعرية وضرورة عروضية، كما هو موضح في الجدول الآتي:

---

[1]– عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد الأدبي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1999م، ص221.

[2]–محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، بيروت،ط1، 1999م، ص27.

[3]– فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 2006م، ص57.

[4]– صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، جامعة الأزهر، ط3، 1993م، ص188.

<table>
<tr><th>التفعيلات الأصلية</th><th>ما طرأ عليها من زحافات وعلل</th></tr>
<tr><td>فاعلاتن
مستفعلن

فاعلاتن
مستفعلن</td><td>المقطع الأول: من البيت الاول إلى البيت 10 وهنا الشّاعر في موقف تجلّده ونرفعه عن الدنايا.
أ- الزّحافات: هو كلّ تغير يتناول ثواني الأسباب[1].
ونلاحظ حدوث زحافات"الخبن" وهو حذف الثاني الساكن[2].
صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ[3]
صنت نفسي عممايدن نسنفسي وترفعت عنجدا كلجبسي
0/0//0/ 0//0// 0/0/// /0/0/// 0//0/0/0/0//0/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعلاتن مستفعلن فاعلاتن
حيث تصبح التفعيلة:
فاعلاتن ← فعلاتن
0/0///
مستفعلن ← متفعلن
0//0//
ونجد تكرار هذا الزحاف في هذا المقطع عشر مرّات(فعلاتن، واحدى عشرة مرّة متفعلن).
ب- العلل:نلاحظ علّة واحدة وقد اجتمعت مع الزحافات الخبن.
علّة القطع: حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ماقبله[4].</td></tr>
</table>

[1]- أبو السعود سلامة أبو السعود، الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، لدنيا الطباعة الاسكندرية، دط، 2002، ص7.
[2]-فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه، ص26.
[3]-البحتري، الديوان، دار الصادر، بيروت، ط1، 1968، مج:1، ص190.
[4]- أبو السعود سلامة أبو السعود، الايقاع في الشعر العربي، ص12.

	وَقَديماً عَهِدَتني ذا هَناتٍ آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ وقديمن عهدتني ذاهناتن أأبياتنعلددن يا تشمسي[1] 0/0// 0//0// 0/0/// /0//0/0 //0// 0/0//0/ فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعل فاعلاتن بحيث تصبح التفعيلة: مستفعلن ← متفعل 0//0/0/ 0/0/
فاعلاتن مستفعلن	**المقطع الثاني**: من البيت 11 إلى البيت 18 والذي يدور حول فكرة أنّ الشّاعر أثناء رحلته إلى الإيوان للتسلّي. **أ–زحاف الخبن**: ويتضح في قوله: حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ تُ إلى أَبيَضِ المِدائِنِ عَنسي[2] حضر ترح للهموم فوججهـ ت إلى أبيضلمد ائنعنسي 0/0/// 0//0/ 0/0/// /0/0/// //0// 0/0/// فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن ورد تكرار هذا الزحاف في المقطع 13مرّة (فعلاتن) ومثلها (متفعلن). **ب– العلل**:أمّا بالنسبة إلى العلل فنلاحظ وجودها في هذا المقطع، المقطع الثالث من البيت 19 إلى البيت 21: وصف الإيوان.

[1]– البحتري، الديوان، مج:1، ص191.

[2]– البحتري، الديوان، مج:1، ص191.

	1.**زحاف الخبن**: في قوله: فَكَأَنَّ الجِرْمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ ـسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ[1] فكأننل جرماز من عدملأن س وإخلالهي بنيية رمسي *0/0/// 0//0// 0/0/// 0/0/// 0//0/0/ 0/0///* فعلاتن مستفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن وقد تكرّر هذا الزحاف في المقطع من خلال تفعيلة (فعلاتن) 5مرّات و4مرّات من خلال تفعيلة (متفعلن) **2. عدم وجود العلل في هذا المقطع أيضا.** **المقطع الرابع**: من البيت 22 إلى البيت 34 والذي يدور حول ذكر الأحوال الخاصّة بالشّاعر ووضعه المفصّل للصّورة. أ. **زحاف الخبن**: 24مرّة (فعلاتن). 22مرّة (متفعلن). **ب.لا يوجد علل في المقطع.** **المقطع الخامس**: من البيت 35 إلى آخر بيت في القصيدة، وهنا نجد الشّاعر يتفنن في وصفه واستعراضه لصورة حياة الفقر وأيّامه. *__زحاف الخبن__: 41مرّة (فعلاتن) 36 مرّة (متفعلن) *__زحاف الكفّ__: حذف السابع الساكن[2]، ويظهر في البيت الآتي: لَم يَعِبهُ أَنْ بُزَّ مِن بُسُطِ الدِّيـ ـباجِ وَاستَلَّ مِن سُتورِ الدِّمَقسِ لم يعبه أن بزز من بسطددي باج وستلل من ستورددمسقي[3] *0/0///0// 0/0/ /0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/*	فاعلاتن مستفعلن

[1]-البحتري، الديوان، مج:1، ص192.

[2]- فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه، ص26.

[3]- البحتري، المرجع السابق، ص193.

	فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن تصبح التفعيلة فاعلاتن ← فاعلات /0//0/ /0//0/ ***العلل: نلاحظ على واحدة:** **علّة الحذف**: اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة[1]، تتّضح في قوله: وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المِقا صيرِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍّ وَلُعسِ[2] وكأنل قيان وسطلمقا صير يرججعن بين حوون ولعسي *0/0//0/ 0//0// 0/0///0/ 0//0/0//0/0/ 0/0///* فعلاتن متفعلن فاعلا تن فعلاتن متفعلن فاعلاتن وبهذا جاءت التفعيلة بالشكل التالي: فاعلا 0//0/

وبعد هذه العملية للزّحافات والعلل وجدنا أنّ الزّحاف الذي طغى على هذه القصيدة هو زحاف الخبن (فعلاتن)،(متفعلن).

أمّا العلل: فكان قليلا، وجدنا علّة القطع في التفعيلة (منفعل)، وعلّة الحذف في (فاعلا).

2- **القافية**: ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبياتمن القصيدة[3]، القوافي للشاعر كالموسيقى للملحّن يعرف وتدل عليه، فضلا عن أنّها تصير جزءا من شعره فلا يتحّول عنها لغيره[4].

والقافية تكون في الشّعر العمودي على شكل واحد في كامل القصيدة، مثلما نجده عند البحتري في هذه القصيدة التي قافيتها السّين، وبالتّالي سمّيت "سينية البحتري"، أمّا حروفها فهي:

[1]- فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه، ص29.

[2]- البحتري، المرجع السابق، ص194.

[3]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ط6، 1988م، ص 246.

[4]- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1977م، ص 96.

2-1- الرّوي: عرّفه "الأخفش" بقوله: «هو آخر كلمة في البيت[1]أو هو الحرف لذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرّر بتكرار القافية وتنسب إليه القصيدة فيقال قصيدة دالية أو نونية أو سينية»[2]، مثل ما يظهر في الأبيات الرّوي السّين مثل: جبس، نكسي، خمس، وكس، أنس، ملس، لبس، عرس ...

2-2 الوصل: هو ألف أو واو أو ياء تنشأ من إشباع حركة الرّوي[3]، وهذا نجده في بعض الأبيات من هذه القصيدة مثل:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَّه *** رُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي[4]
وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ *** مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي
ذاكَ عِندي وَلَيسَت الدارُ داري *** بِاقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنسي

حرف الوصل يتمثل في الياء التي جاءت في الألفاظ (نكسي، يخسي، جنسي) لإشباع حركة الرّوي السّين.

2-3- التّرجيح: هو أن يتوفّر فيه تغيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبه به من جنس واحد من التّصويت، ويمكن القول أنّه كالسجع في النّثر، فهو ضمن التصويت[5]أو الصوت الخاصّ بالشّعر لذلك قسّم إلى أنواع حسب الوزن والرّوي.

2-3-1-المتوازي: هو من الخصائص البلاغية والصّوتية التي يحملها لتعطي متعة فنيّة، وذلك بالمطابقة بين كلماتالقرائن مع الوزن[6]، وهذا من قول الشّاعر:

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ *** بَعدَ بَيعي الشآمَ بَيعَةَ وَكسِ
وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ *** مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي
مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ *** وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ[7]

[1]- عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري في ضوء العروض والموسيقى، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، 2005م، ص 132.
[2]- فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه، ص90.
[3]- أبو السعود سلامة أبو السعود، الايقاع في الشعر العربي، ص98.
[4]- البحتري، المصدر السابق، ص194،191،190.
[5]-رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993م، ص43.
[6]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص46.
[7]- البحتري، المصدر السابق، ص191-192

نجد: خطة، بيعة، /0//0=ة،

مشيج، مليح، //0/0= يح

فهنا نرى تطابق لكلمات في حرف الرّوي مثل:(خطة وبيعة)، حرف الرّوي هو "التّاء" وهما على وزن /0//، و(خافضون، العيون) لهما نفس الرّوي "ون" تطابق في الوزن /0//0/، ونجد (مشيح، مليح) تطابق في الرّوي "ح" والوزن //0/0.

2-3-2- المطرّف:وهو نوع ثاني من الترجيح، قيل أنّه يحدث بإتّفاق كلمات في الرّوي دون الوزن[1]، من خلال قول الشّاعر:

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ *** آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

وَإِذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا ***كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ[2]

نجد في الأبيات: هنات، أبيات، //0/0# /0//0/0

رأيت، ارتعت، //0/ # /0/0/

[1]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، عنابة، ط1، 2006م، ص92.

[2]- البحتري، المصدر السابق، ص191-192

تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى:

تكرار الأصوات مفردة:

1-1- الصّوامت الإنفجارية:وتحدث بتشكيل عند موضع النّطق انفجار، حيث يحجز عنده تيار الهواء لفترة قصيرة قبل أن يسرّح فجأة وهي: د،ت،ب،ق،ط، ظ،ء[1].

أمّا إحصاء الأصوات الانفجارية في قصيدتنا هي:

- التّاء: 89 مرّة.
- الباء: 95 مرّة.
- الهمزة: 70 مرّة.

ويظهر ذلك عند قراءة للقصيدة في قول الشّاعر:

وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفْهٍ *** عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إذ يَبـ *** ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي[2]

لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُطِ الديـ *** ـباجِ وَاستَلَّ مِن سُتورِ الدِّمَقسِ

والمتتبّع لهذه الأبيات يلمّح معنى الظّهور والشدّة والتّبديد في (بعيد، الكآبة، يبدو، مصبح، يعبه)، أمّا صوت التّاء فهو سنّي لثوي انفجاري مهموس[3]، وهو يفيد الدّخول في الفعل، والاستغراق فيه بخفية و بشدة في الآن نفسه[4].

[1]-كارل ديتر بونتج، المدخل ال علم اللغة، تر: سعيد حسن عجري، مؤسسة المختار للنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص74.

[2]- البحتري، المصدر السابق، ص190.

[3]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص 249.

[4]-حسن عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص 24.

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ *** آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ[1]

وَإِذا ما رَأَيتَ صورَةَ أَنطا ***كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ[2]

نلاحظ هنا أنّ الشّاعر قد كان لديه توافق في كلمات القرائن فيه (هنات، أبيات، رأيت، ارتعت) في حروف الرّوي وهو التّاء، وعدم تطابق في الوزن، هنات# أبيات، رأيت# ارتعت، ونلاحظ أنّه نوع يخفي على الإيقاع لحن، عذبا ونغما موحيا وهذا ما يميّز شعرية البحتري في هذه القصيدة.

3-3- المتوازي: هذا النّوع يراعي في مقاطع الكلام الوزن، وهو بمفهومه البلاغي انفاق في الوزن دون الرّوي[3]، ونجد ذلك من خلال الأبيات:

لاتَرُزني مُزاوِلًا لِاختِباري *** بَعدَ هَذي البَلوى فَتُنكِرَ مَسّي

وَإِذا ماجُفيتُ كُنتُ جَديرًا *** أَن أَرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أُمسي

مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ *** ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ[4]

نرى: لا تزرني / لاختياري: 0//0/0

كنت/ حيث: /0/

تظنها/ مجاجة: //0//

نلاحظ أنّ هناك توافقا في الوزن ولم تتفق في حروف الرّوي مثل: لا تزرني (روّيها النّون) أمّا لاختياري (روّيها الرّاء)، وكنت (روّيها التّاء) وحيث (روّيها الثّاء).

وهذا يخفي على الايقاع لحنا ونغما موحيا ومؤثرا، وهذا يساهم في إثراء الدلالات وتعميق الأفكار لدى القارئ.

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص191.

[2]- المصدر نفسه، ص 192.

[3]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص96.

[4]- البحتري، المصدر السابق، ص191-192-193.

ويتجلّى هذا في الأبيات الآتية:

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ *** آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

يَغتَلي فيهِم ارتِابي حَتّى *** تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ[1]

هنا نلاحظ الشّدة والاستغراق في المشاعر، وتجلّت في (هنات، ابيات، دنيات، يغتلي، ارتيابي).

أمّا الهمزة: فهي صوت حنجري انفجاري مجهور[2]، وتوحي إلى اضطراب النّفس والصّوت الذي يحمل في ثناياه الألم، الحزن، الأسى وهذا يظهر في قوله:

أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى *** لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ[3]

وبهذا نتخيّل مع أنفسنا موقف البحتري واضطرابه العاطفي لفقدان الإيوان والحياة السعيدة، والألفاظ (أتسلّى، آسى) تؤكد مدى الحزن والاسى في نفسه.

والصّوامت الانفجارية افصحت عن مدى حزن الشّاعر المكبوت منذ زمن، لينفجر فجأة لرؤيته لصورة الأنطاكية وهذا يدلّ على شدّة ألم وتحسّر الشّاعر وذلك من خلال هذه الأصوات.

1-2- الصّوامت الإحتكاكية: وهي أصوات متمادة بمعنى أنّه يمكن الاستمرار في نطقها، ما أسعف النّفس وهي (السّين، الهاء، الصّاد، الحاء، العين، الزّاي، الشّين، الظّاء، الثّاء، الغاء، العين)[4].

[1]- المصدر نفسه، ص 192.

[2]-حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2003م، ص61.

[3]-البحتري، المصدر السابق، ص191.

[4]- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط، ص 166.

ونجد من هذه الأصوات التي غلبت على أبيات في سينينة البحتري هي السين، الهاءوالعين، وتكرارها وبعد عملية إحصائية نجد:

الصّوامت الاحتكاكية	تكرارها في القصيدة
السّـــين	109 مـرّة
العـــين	80 مـرّة
الهـــاء	57 مـرّة

فالسّين صوت رخو مهموس صفيري، وعند النّطق بها نقرّب الأسنان العليا من السفلى فلا يكون بينهما إلاّ منفذ ضيّق جدّا[1]، كما أنّ حرف السّين يوحي بالنّعومة والملامسة والرّقة واللّينة والضّعف[2]،

ويظهر ذلك في أبيات القصيدة الآتية:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي *** وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ
وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ *** ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسِي وَنَكْسِي[3]

الألفاظ التي توحي بمعنى الملامسة والامتداد والعدول مثل: (تماسكت، جبس، التماسا، تعسي، نكسي).

أمّا العين، صوت حلقي مجهور رخوي[4]، ويوحي بالمرونة والشدّة والفاعلية والتّماسك والحنين[5]، والأبيات الآتية توضّح ذلك:

[1]- ابراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دار وهدان، القاهرة، ط5، 1979م، ص75.
[2]- ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998،ص 111.
[3]- البحتري، المصدر السابق، ص190.
[4]- حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2003م، ص61.
[5]- حسن عباس، المرجع السابق، ص 211.

وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ *** في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ *** ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ

مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ *** عَزَّ أَو مُرهَقًا بِتَطليقِ عِرسِ[1]

فالألفاظ(عراك، عجب، مزعجا، عرس) توجّه بالشّدة والفاعلية والرّنين، فالشّاعر يحنّ إلى أيّام الشّجاعة والمروءة والعزّ، فعبّر عنها بالألم والحزن، أمّا لفظه (أرعن) فهي توحي بالسّمو والتّماسك.

أمّا حرف الهاء يوحي بالاهتزاز والتّوتر وبالاضطراب والقطع والتّغريب[2]، والأبيات الآتية توضّح ذلك:

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ *** ـتُ إلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ *** وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

وَتَوَهَّمتُ أَنَّ كِسرى أَبَرويـ *** ـزَ مُعاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أُنسي[3]

نرى تجسيد الألفاظ(الهموم، بهو، توهّمت) مدى اضطراب ويأس المشاعر الانسانية رقيقة العواطف وأوقعها في النّفس.

1-3- الصّوامت المتكرّرة: يمثّلها صوت الرّاء ويصدر بتكرار ضربات اللّسان على مؤخّر اللّثة تكرارا سريعا[4]، وبعد عملية إحصاء في سينية البحتري لحرف الرّاء نجد أنّ حرف الرّاء تكرّر 102 مـرّة، ونجسّد ذلك من خلال الأبيات التالية:

وَإِذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا ***كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ

عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهرًا فَصارَت *** لِلتَعَزّي رِباعُهُم وَالتَأَسّي[5]

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص192-193.

[2]- حسن عباس، المرجع السابق، ص 193.

[3]- البحتري، المصدر السابق، ص191-192-193.

[4]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص 345.

[5]- البحتري، المصدر السابق، ص 192،194.

نلاحظ أنّ الألفاظ(رأيت، ارتعت) تدلّ على السّحب والقوة والجذب، حين رأى الشّاعر الصّورة اندفع بقوة داخلية نحوها أمّا الألفاظ(عمرت، السرور، صارت) فهي توحي لنا إلى الحيوية والحركة والتعبير.

1-4- صوامت جانبية: وتكون أن يعتمد طرف اللّسان على أصول الأسنان العليا مع اللّثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما[1]، وبعد عملية احصاء لحرف اللاّم هو الذي يمثل هذه الصوامت الجانبية في سينية البحتري، نجد أنّ حرف اللاّم تكرّر في القصيدة 175 مـرّة وهو صوت يوحي باللّيونة والمرونة والتّماسك والإلتصاق[2]، ويظهر ذلك من الأبيات التالية:

بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِندي *** طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ

وَلَقَد رابَني نُبُوُّ ابنُ عَمّي *** بَعدَ لينٍ مِن جانِبَيهِ وَأُنسِ

مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ *** عَزَّ أَو مُرهَقًا بِتَطليقِ عِرسِ

لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ *** ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ[3]

والملاحظ أنّالألفاظ(العيش، بلغ، لين، الف، بتطليق،لابسات) توحي على الجهر بالمعارضة واللّيونة والالتصاق رغم تلك الظروف السيئة.

1-5- الصّوامت الأنفية: تكون بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم، ولكن يخفض الحنك اللّين فيتمكن الهواء من النّفاذ عن طريق الأنف، وهي: "الميم والنون"[4]، وبعد عملية إحصائية لهذه الحروف في سينية البحتري نجد:

[1]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص20.

[2]- حسن عباس، المرجع السابق، ص 79.

[3]- البحتري، المصدر السابق، ص 190-191-192.

[4]- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص 168.

الصوامت الانفية	تكرارها في القصيدة
النّـــون	148 مـرّة
المـــيم	116 مـرّة

والنّون صوت مجهور سنّي لثوي، أغن[1] ونجدها في الأبيات التالية:

أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي *** وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي

أُفرِغَت في الزُجاجِ مِن كُلِّ قَلبٍ *** فَهيَ مَحبوبَةٌ إِلى كُلِّ نَفسِ

لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ *** سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ[2]

وهي توحي بالأناقة والرّقة والانبثاق والخروج من الأشياء تعبيرا عن الصّميمية[3].

فالألفاظ (أنس، نفس، تنسي، أذكرتنيهم، سكنوه) تؤكّد على معنى الرّقة في المشاعر والتّركيز والقدرة على تمالك النّفس.

والنّون والميم متلازمان فهما يوحيان بالمرونة والرّقة والحزن والألم والدّموع والأنين، ويتجلّى ذلك في قول الشّاعر:

فَكَأَنَّ الجِرْمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ *** ـسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ

لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي *** جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ[4]

[1]- حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص 168.

[2]- البحتري، المصدر السابق، ص 191-193-194.

[3]- حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1998م، ص 160.

[4]- المرجع نفسه، ص 192.

فالألفاظ (عدم، رمس، مأتما) نراها توحي بالحزن والدّموع والكآبة، وتعدّ جملة الأصوات (اللاّم والرّاء والميم والنّون) التي تسمّى بأشباه الصّوامت أكثر الأصوات وضوحا، لأنّها تقترب في المخرج وتشترك في صيغة الوضوح السّمعي[1]، وتكرار هذه الأصوات سبب لرصد كيفية استخدامه لها في القصيدة وخروجه عن النّمط المألوف ليميل فيها الشّاعر لتلوين موسيقى هذه الأبيات.

2- تكرار الأصوات مجتمعة: لا تقتصر دراستنا الصّوتية على الإيقاع والوزن والأداء، بل تشتمل أيضا الموازنات الصّوتية التي تشكل كلّ صور تكرار الصّوامت والصّوائت، مستقلة أو ضمن الكلمات المتمثلة في الظّواهر الآنية، التّجنيس، التّصدير، التّطريز والتّذييل...

فالتّذييل نعني به ضربا من التّردد الصّوتي يتمثل في استعمال اللّفظ الأول في صدر البيت وتكراره في أي موضع من البيت الشعري، ماعدا المقطع وله في الكلام موقع جليل، لأنّ المعنى يزداد به انشراحا، والقصد اتّضاحا[2]، ولقد لعب استخدامه في سينية البحتري إلى دوره الصّوتي وهذه أبرز معانيه:

أ. **دلالة على الترفه والعفة:** وذلك في قوله:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي *** وَتَرَفُّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ[3]

فالشّاعر هنا نجده يفصح عن مدى ترفّعه عن الدنايا.

ب. ومن معانيه أيضا يدل على التّقابل ونجد هذا في الأبيات التالية:

وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفْهٍ *** عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ[4]

هنا اللّفظتين (وارد، ووراد) بحيث قابل الشّاعر بين وارد رفه وراد خمس.

---

[1]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص21.

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص84.

[3]- البحتري، المصدر السابق، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص 190.

ج. **ويدل أيضا على الحكمة:** في قوله:

أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي *** وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي[1]

بحيث أدرك الشّاعر أن الخطوب تذكر أحيانا وتنسي أحيانا أخرى.

د. **ونجد التذييل يدل على الإثارة والنّشوة:** وذلك من خلال قول الشّاعر:

لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ *** سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ[2]

بحيث أنّه يفصح عن حيرته اتّجاه غلائل برس أهي من صنع الإنس أم الجنّ.

هـ. **ومن معانيه** أيضا في قوله البحتري:

وَكَأَنَّ اللِّقاءَ أَوَّلَ مِن أَم *** سٍ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ[3]

أوّل من أمس/ أوّل أمس دال على وقوف الشّاعر وتذكره للّقاء أوّل أمس الّذي مضى بسرعة مفرطة، فكان ذلك اللّقاء أوّل أمس، جاء بعده مباشرة الفراق.

و. **بدل على التوكيد وإزالة الشك** وذلك من قول الشّاعر:

ذاكَ عِندي وَلَيسَت الدارُ داري *** بِاقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنْسِي[4]

فالدّار داري يوضّح على التوّكيد، حيث نفى امتلاكه للدّار بالتأكيد اللّفظي والمعنوي.

ز. **ومن معاني التذييل أيضا التوضيح والبيان:** قول الشّاعر

غَيرَ نُعمى لِأَهلِها عِندَ أَهلي *** غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ[5]

فالشّاعر يبين هذه الفكرة، فوضّح أنّ أهله غير أهل الدّار ونلاحظ أنّ التّذييل وجه من أوجه شعرية البحتري لتولد لدينا المتعة الفنية.

---

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص 191.

[2]- المصدر نفسه، ص 190.

[3]- المصدر نفسه، ص 194.

[4]- المصدر نفسه، ص 194.

[5]- المصدر نفسه، ص 194.

ب. المستوى التّركيبي:

1. مفهومه: لقد تميّزت المعجمات اللّسانية في مجال البحث عن صياغة التّركيب، أو ما يسمّى بعلم التّراكيب. ومصطلح التّركيب (Syntax) يرجع إلى اللّفظ اليوناني (Syntaxs) الذي يعني التّرتيب[1].

وهو علم يدرس العلاقات النّاشئة بشكل مطرد بين كلمات الجمل التي تظهر في التّراكيب المختلفة[2].

وتعدّدت تسميات هذا المستوى من عالم إلى آخر، ومن ذلك نجد "محمد الحنّاش" في كتابه "البنيوية في اللسانيات" يعرّفه بأنّه: «مستوى النّقد الذي يهدف إلى دراسة شاملة متكاملة من كافة النّواحي لبنية العمل الأدبي وتأثيره[3]».

2. عناصره: وعلم التّراكيب نجده في اللّسانيات العصرية يحتوي على معنيين أساسيين:

أ. وصف القواعد التي تحدّد البنية الدّاخلية للكلمات، أي قواعد تراكيب الوحدات الصّرفية، التي تكوّن الكلمات ووصف مختلف أشكالها.

ب. وهو في الوقت نفسه ووصف قواعد البنية الدّاخلية للكلمات وقواعد الترتيب التّركيبي للجمل[4].

سنحاول الوقوف على أوجه أو جوانب التّركيب في الوحدات ومركبات قصيدة البحتري (سينية البحتري)

---

[1]-كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتب النهضة العصرية، القاهرة، ط3، 2001م، ص205.

[2]-المرجع نفسه، ص208.

[3]-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص141.

[4]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص83.

1- التركيب الإسنادي: الإسناد هو حكم شيء على شيء، ويسمّى جملة أو جمل أيضا[1]، وكما نعلم التركيب الإسنادي يعني تركيب مسند مع مسند إليه، والجمل تنوّعت في القصيدة بحيث نذكر منها:

أ. **الجمل الإسمية:** عناصرها الرئيسية تتمثل في المبتدأ والخبر، فالمبتدأ هو المسند إليه والخبر هو المسند[2]، ونمثلها في الجدول الآتي:

الجمل الإسمية	نوعها
-بلغ من صبابة العيش عندي. -يعيد ما بين وارد رفه، علل شربه -كأنّ الزّمان أصبح محمولا هواه. -على الدّنيات، شمس	-خبر مقدم(بلغ)+شبه جملة+ ظرف(عند)+ مبتدأ مؤخر(ياء الملكية). -خبر مقدم(بعيد)+ جملة ظرفية+ مبتدأ مؤخر(شربه). -حرف توكيد ونصب(كأنّ) +إسم منصوب(الزّمان) +ناسخ(أصبح) +خبر أصبح(محمولا) + إسمها(هواه). -شبه جملة في محلّ رفع خبر مقدم(على الدّنيات)+مبتدأ مؤخر(شمس)
-وهم خافضون -مغلق بابه -حلل لم تكن كأطلال سعدي	-مبتدأ(هم)+ خبر (خافضون). -خبر مقدم(مغلق)+ شبه جملة في محل رفع مبتدأ (بابه). -مبتدأ(حلل)+جملة فعلية في محل رفع مبتدأ(لم تكن كأطلال سعدي)
-فكأنّ الجرماز من عدم الأنس -هو ينبيك	-حرف توكيد(كأنّ)+ اسم منصوب هو مضاف(الجرماز)+مضاف إليه(شبه الجملة من عند الأنس). -مبتدأ(هو)+ خبر جملة فعلية(ينبيك).
-المنايا مواثل -آنو شروان يزجي الصّفوف -فهي محبوبة	-مبتدأ(المنايا)+ خبر(مواثل). -مبتدأ(آنو شروان)+جملة فعلية في محل رفع خبر(يزجي الصّفوف). -مبتدأ(هي)+ خبر(محبوبة).
-البلهيد أنسي -حلم مطبق	-مبتدأ(البلهيد)+ جملة اسمية في محل رفع خبر(أنسي). -مبتدأ(حلم)+ خبر(مطبق).

[1]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2004م، ج1، ص13.

[2]- محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة، دار الشروق، القاهرة، بيروت،ط1، 1999م، ص 34.

-وهو كوكب نحس	-مبتدأ(هو) +خبر(كوكب).
-وهو يبدي تجلّدا	-مبتدأ(هو)+ جملة فعلية في محلّ رفع خبر(يبدي تجلّدا).
-مشمخر	-مبتدأ محذوف(حذف ضمير هو)+ خبر(مشمخر).
-لابسات	- مبتدأ محذوف(حذف ضمير هن)+ خبر(لابسات).
-إنّي أراه	- مبتدأ (ضمير متّصل تقديره الياء)+ جملة فعلية في محلّ رفع خبر(أراه).
-كأنّي أرى المراتب	-أداة(كأنّ)+ اسم النّاسخ(ضمير متّصل تقديره الياء)+ خبر النّاسخ(أرى المراتب).
-كأنّ اللّقاء أوّل	-حرف توكيد+ مبتدأ(اللّقاء)+ خبر(أوّل).
-ذلك عندي	-مبتدأ(اسم إشارة (ذا)+ك)+ جملة ظرفية لرفع الخبر(عندي).

وبعد إحصائنا للجمل الإسميّة، والتي أبرز عناصرها (المبتدأ والخبر)، لاحظنا أنّ الخبر ورد في الاكثر على شكلي: شبه جملة وجملة فعلية، واستعمال الشّاعر لهذا النّمط في تركيب هذه الجمل كان لإبراز التّشتت الوجداني، والتّأكيد على آلامه وهمومه وحالاته النّفسية المتذبذبة، بالرّغم من أنّ الجمل الإسمية توحي بالسّكون والارتكاز.

ب. الجمل الفعلية: وهي التي تتكوّن من الفعل + الفاعل + المفعول به، فقد وظّف البحتري هذا النّوع من الجمل في سينيته، مع تعدّد أنواعها التي تمثلها في الجدول الآتي:

الجمل الفعلية	نوعها
-صنت نفسي	-فعل(صان)+ فاعل(ضمير متستر تقديره أنا)+ مفعول به (نفس).
-يدنّس نفسي	-فعل(يدنّس)+فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+ مفعول به (نفس).
-ترفّعت	-فعل(ترفّع)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنا).
-تماسكت	-فعل(تماسك)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنا).
-طففتها الأيّام	-فعل(طفف)+ مفعول به مقدم(الهاء)+ فاعل مؤخر(الأيّام)
-لا ترزني	-حرف نفي+فعل(تزر)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنت)+ مفعول به(ياء متصلة بنون الوقاية).

-قديما عهدتني -رابني نبوّ -أن أرى غير مصبح حيث أمسي	-حال(قديما)+ فعل(عهد)+ فاعل(ضمير متّصل التاء)+ مفعول به (ياء متصلة بنون الوقاية). - فعل(راب)+ مفعول به مقدم(ياء متصلة بنون الوقاية)+ فاعل(نبوّ). -أن المصدرية+ فعل(أرى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنا)+ مفعول به (غير مصبح).
-حضرت رحلي الهموم -فوجّهت إلى أبيض المدائن عنسي -أتسلّى -أذكرتنيهم الخطوب - لم تطقها مسعاة -نقل الدّهر عهدهن -رجعن أنضاء لبس	-فعل(حضر)+ مفعول به مقدم(رحلي)+ فاعل(الهموم). -حرف عطف+ فعل(وجّه)+ فاعل(ضمير متّصل "التاء")+ مفعول به(عنسي). -فعل(أتسلّى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنا). -فعل(أذكر)+ مفعول به مقدم(الضمير هم المتّصل بنون الوقاية)+ فاعل(الخطوب). -أداة جزم(لم)+ فعل(تطق)+ مفعول به مقدم(الهاء)+ فاعل(مسعاة). -فعل(نقل)+ فاعل(الدّهر)+ مفعول به(عهد). -فعل(رجع)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هنّ)+ مفعول به (أنضاء).
-لو تراه -لا يشاب البيان -رأيت صورة أنطاكية -ارتعت -يختال في صبيغة ورس	-لو شرطية+ فعل(ترى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+ مفعول به (الهاء). -حرف نفي+ فعل مبني للمجهول(يشاب) +نائب فاعل (البيان). -فعل(رأى)+ فاعل(ضمير متّصل "التّاء")+ مفعول به(صورة أنطاكية). -فعل(إرتع)+ فاعل(ضمير متّصل "التّاء"). -فعل(يختال)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+ شبه جملة (في صبيغة ورس).

-يهوي بعامل رمح	-فعل(هوي)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هو يعود على مشيح).
-تصف العين أنّهم جدّ أحياء	-فعل(تصف)+ فاعل(العين)+ مفعول به(أنّهم جدّ أحياء).
-يغتلي فيهم ارتيابي	-فعل(يغتلي)+ شبه جملة(فيهم)+ فاعل(ارتياب+ ياء الملكية).
-تتقرّاهم يدايا	-فعل(تتقر)+ مفعول به مقدم(ضمير متصل هم)+ فاعل (يدايا).
-قد سقاني	-قد+ فعل(سقى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+ مفعول به (الياء المتصلة بالنّون).
- لم يصرد أبو الغوث	-أداة نفي(لم)+فعل(يرد)+ فاعل(أبو).
-وتراها	-فعل(ترى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنت)+ مفعول به(الهاء).
-أفرغت في الزجاج	-فعل مبني للمجهول(أفرغ) +تاء الغائبة + نائب الفاعل (ضمير مستتر تقديره هي).
-توهّمت أنّ كسرى أبرويز	-فعل(توهّم)+ تاء المخاطب+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنت)+ مفعول به(أنّ كسى أبرويز).
-يتظنّى	-فعل مبني للمجهول(يتظنّى)+ نائب فاعل(ضمير مستتر تقديره هو).
-عكست حظّه الليالي	-فعل(عكس)+ تاء التأنيث الغائبة+ مفعول به مقدم(خط)+ فاعل(اللّيالي).
-أستلّ	-فعل مبني للمجهول(أستلّ)+ نائب فاعل(ضمير مستتر تقديره هو).
-رفعت	- فعل مبني للمجهول(رفع)+ تاء الغائبة+ نائب فاعل(ضمير مستتر تقديره هي العائد على "شرفات").
-سكنوه	-فعل(سكن)+ فاعل(ضمير متصل واو الجماعة)+ مفعول به (الهاء).
-يرجّعن	- فعل مبني للمجهول(يرجّعن)+ نائب فاعل(ضمير مستتر تقديره هنّ العائد على "القيان").

-عمرت للسرور دهرا	-فعل(عمر)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هي)+ تاء التأنيث+ شبه جملة+ مفعول به(دهرا).
-صارت للتعزّي رباعهم	-فعل ماض ناقص(صار)+ تاء التأنيث+ إسم صار(ضمير مستتر تقديره هي)+ خبرها(رباعهم).
-إنّ أعينها	-أن المصدرية+ فعل(أعين)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره أنا)+ مفعول به(الهاء).
-أيّدوا ملكنا	-فعل(أيّد)+ فاعل(ضمير متصل تقديره واو الجماعة)+ مفعول به (ملك).
-شدّوا قواه	-فعل(شدّ)+ فاعل(ضمير متصل تقديره واو الجماعة)+ مفعول به (قوي).
-أعانوا على كتائب أرياط	-فعل(أعان)+ فاعل(ضمير متصل تقديره واو الجماعة)+ مفعول به (أرياط).
-أراني	- فعل(أرى)+ فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+ مفعول به (الياء المتصلة بنون الوقاية).

أثناء دراستنا لتحليل الجمل الفعلية، لاحظنا أنّ شكلها في القصيدة يرتكز على نمطين:

*(**فعل+ فاعل**): والفاعل على الأغلب يكون ضميرا مستترا.

***فعل مبني للمجهول + نائب الفاعل.**

والملاحظ من الجمل الإسمية والجمل الفعلية، أنّ هذه الأخيرة قد نالت الحظّ الأوفر في القصيدة، حيث وصل عددها (52 جملة)، بينما الإسمية قدّرت حوالي (30 جملة) فقط، وهذا وإن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ الشّاعر قد اعتمد في وصفه للإيوان على الجمل الفعلية التي توحي بالفاعلية والحركية والدّيناميكية التي تجسد حالته وقت رؤيته لصورة أنطاكية بحيث تفاعل معها وانفعل بها، ولتبرز أيضا تشتت وحركة أفكاره وعواطفه.

2- التركيب الإضافي: وهو ما تركب من المضاف والمضاف إليه[1]، وتعدّدت الإضافات في القصيدة، حيث نذكر منها:

أ. **إسم + إسم**: والتي تتمثل في :

صبابة العيش- الأخس الأخس- هنات أبيات- أبيض المدائن – الخطوب التّوالي- جيل القبق– أطلال سعدي – عراك الرجال – صورة أنطاكية – رؤوس رضوى – غلائل برس – أبو الغوث – آل ساسان – أنضاء لبس –كلائل الدّهر – مجاجة شمس ...

وهذه الأسماء أتت توحي بدلالات متعدّدة ومختلفة، غير أنّ البحتري قيّدها بالإضافة لتدلّ على مراده المحدود.

ب. اسم+ ضمير: يتبين لنا أنّه لجأ كثيرا إلى استخدام الضمائر المتصلة بالأسماء، وهذا لتوكيد الخبر عن معاناته وتحسّره لفقدان هذا البناء العظيم (الإيوان) وإثباته في ذهن المتلقي، والتي تظهر في :

نفسي – تعسي – نكسي – هواه – بيعي – مي – جانبيه – عنسي – خافضون – بابه – داري – عهدهن – ارتيابي – اخلاله – عني –ظني – حدسي – حظّه – ضاحين – لحوقهم – رباعهم – جنسي – أهلها – أهلي –زكائها– قواه...

ظواهر التركيب: المجاوزات الشعرية التي تحاول الوقوف عليها في هذه القصيدة تمثلت في:

1- التّقديم والتّأخير: ويسمّى أيضا التّرتيب بحيث يعمد المتكلّم إلى ترتيب المورفيمات بطريقة مقصود، كي يحقّق معه المعنى المراد فهو يعدّ من العناصر التي تؤثر في المعنى داخل السّياق، لذا عرّفته العربية، واستخدامها المتحدثون والأدباء وغيرهم...، وقد اهتم العرب القدماء بالتّرتيب اهتماما جعله من سنن كلامهم[2].

[1]- مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ص14.

[2]-صائل رشدي، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، دار الاهلية، الاردن، ط1، 2004م، ص120.

ومن هنا يظهر لنا في أبيات هذه القصدية كالآتي:

أ-**تقديم الخبر عن المبدأ**: لقد قدّم البحتري الخبر (بلغ) عن المبتدأ (ياء الملكية) في "عندي" في قوله :

*بلغ من صبابة العيش عندي[1].

وذلك تأكيدا لأهمية المقدّم (الخبر) بالنّسبة للمبتدأ ونفس الشيء بالنسبة لـ:

*بعيدا ما بين وارد رفه، علل شربه

*أصبح محمولا هواه.

*آبيات على الدنيات شمس

*مغلق بابه[2]

بحيث قدّمت الأسماء التي حلّت محل الخبر في (محمولا- بعيد- على الدّنيات- مغلق)، لتكون أكثر أهمية من الأسماء التي مثلت المبتدأ في (شربه- هواه- شمس- بابه).

ب- تقديم الشبه الجملة: وتظهر في قوله:

*من مشيح يهوي بعامل رمح[3]

حيث تقدم الشبه جملة (من مشيح) عن الفعل (يهوي).

ونجدها أيضا في :

*من مداد تظنها هي نجم[4]

فكانت (من مدام) شبه جملة متقدمة عن الجملة الفعلية (تظنها هي نجم).

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص 190.

[2]- المصدر نفسه، ص 190-191.

[3]- المصدر نفسه، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص 193.

ج- **تقديم المفعول به عن الفاعل**: والذي يظهر في:

*طففتها الأيام تطفيف بخس[1]

حيث تقدّم (الضمير تقديره الهاء) مفعول به عن الفاعل (الأيام)، كما تقدّم (الضمير المستتر تقديره أنا) المفعول به عن الفاعل (نبوّ) في قوله:

*ولقد رابني نبوّ ابن عمي[2]

ومن ذلك ايضا:

*حضرت رحلي الهموم فوجهت

*لم تطقها مسعاه عنس وعبس

*تتقرّاهم يداي بلمس[3]

د- **تقديم الحال عن الفعل**: حيث قدّم البحتري الحال (قديما) عن الفعل (عهد) في قوله:

*وقديما عهدتني ذا هنات[4]

وهذا ربّما ليؤكد أهمية الحالة التي يصفها في تلك الصّورة المليئة بالمشاهد، فالتّقديم والتّأخير هو بمثابة ارتياح وتجاوز تركيبي.

2- **المجاوزة بالحذف**: لقد انحرفت الجماليات العربية بمجاوزة الحذف أو بما يسمّى الإيجاز، فقد لقي هذا العنصر اهتماما كبيرا من قبل النّحاة والبلاغيين كل بحسب حاجته له ...[5]

بحيث نجد "الجرجاني" يقول فيه: «هو مسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسّحر[6]».

فالحذف إذن هو إسقاط لغوي يدفع المتلقي إلى إتمام وإكمال النّاقص اللّفظي بالجزء الغائب عن طريق التّأويل، أو الإفتراضي الذهني[7].

---

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص 190.

[2]- المصدر نفسه، ص 191.

[3]- المصدر نفسه، ص 191-192.

[4]- المصدر نفسه، ص 191.

[5]-ينظر: صائل رشدي شديد، عناصر تحقيق الدلالة العربية(دراسة لسانية)، ص130.

[6]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، شرح وتعليق محمد الشنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997م، ص 121.

[7]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص211.

وهذه بعض مظاهره في قصيدة البحتري، التي تتجلّى في قوله:

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ *** آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ *** مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي[1]

ومن خلال البيت الأول يبدوا لنا أنّه هناك حذف إسم إشارة قبل (آبيات) وهذا تبعا لحركاته الإعرابية التي تدلّ على أنّها جملة معطوفة على جملة (ذا هنات)، بحيث يكون التّقدير (وذا آبيات) واعتماد البحتري في حذف ذلك يمكن لإبراز خصال الشر.

وإلى سالف الذكر على أنّ الجملة العربية تتألّف في نواتها من مسند ومسند إليه، وتضاف إليها عناصر أخرى تؤدّي وظائف، وإنّ عدم ذكر أي أحد من ذلك يعني وجود حذف[2].

وهذا يظهر في البيت الثاني، حيث نلاحظ حذف المسند إليه في (مشرف يحسر العيون) فيكوون التقدير (ظل مشرف يحسر العيون).

ومن مظاهره أيضا في قول الشّاعر:

نَقَلَ الدَهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الـ *** ـجِدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أَبو الغَو *** ـثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ[3]

والمجاوزة هنا تتجلّى في:

(عن ... الجدة) نلاحظ ان المضاف إليه يحتاج إلى مضاف فيكون المعنى (عن عهد الجدة)، أمّا البيت الآخر نلاحظ (يصرّد ... أبو الغوث) فالبحتري كان يريد من قوله : (ولم يصرّد ابني أبو الغوث).

والحذف أيضا في قوله:

مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ *** ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ

حُلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَكِّ عَيني *** أَم أَمانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدسي

مُشمَخِرٌّ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ *** رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ

لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ *** ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ[4]

---

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص 191.

[2]- صائل رشدي، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، ص131.

[3]- البحتري، المصدر السابق، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص193.

ومن هنا لاحظنا:

حذف المبتدأ في: أو ... مجاجة، مشمخر، لابسات.

بحيث يكون التقدير في (أو مجاجة) بـ (أو هي مجاجة)، (مشمخر) بـ (وهو مشمخر)، (لابسات)بـ (شرفات لابسات).

والحذف هنا أدّى معنى الإيجاز مثلما تدعو إليه العربية وذلك بقول الجرجاني "فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر"[1].

إلاّ أنّ الحضور معلوم عند السائل، فتكراره ضرب من إضاعة الوقت.

أمّا بالنّسبة إلى الحذف في (أم أمان) والتّقدير هو (أم هو أمان) لأنّ وحسب رأي النّحاة أنّ "أم" القطيعة تعطف الجمل ولا تعطف المفردات.

ومن قوله أيضا:

لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ *** سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ
وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المَقاصي *** رِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ
وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعًا *** طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ
وَأَعانوا عَلى كَتائِبِ أَريا *** طَ بِطَعنٍ عَلى النُحورِ وَدَعسِ[2]

والمجاوزة بالحذف تظهر في: أم ... صنع ... يرجعن ... طامع ... على النّحور، بحيث يكون التّقدير في (أم صنع) بـ (أم هو صنع) وهذا سبق وأن ذكرناه بأنّ "أم" القطيعة لا تعطف المفردات .

والتّقدير في (يرجعن) بـ (هن يرجعن)، فالجملة تنفرد إلاّ بالفعل، وهذا الأخير يحتاج إلى فاعل ليتم معناها.

والتّقدير أيضا في (طامع) بـ (وهو طامع) حذف المبتدأ من خبره وهذا غرض لغوي يخدم الشّاعر ليتفنّن في جماليات ألفاظه.

أمّا بالنّسبة إلى (بطعن على النّحور) فالشّاعر كان يريد من قوله أن يكون أكثر دقّة وتركيز على الطّعن والدّعس، أمّا المراد من معنى كلامه هو: بطعن منهم على النّحور ودعس.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص121.

[2]- البحتري، المصدر السابق، ص 194.

ج. المستوى المعجمي:

كل ما قيل عن اختلاف تعريف الدّلالة يقال هنا عن اختلاف أنواع الدّلالات تختلف حسب اختلاف علوم ومناهج الدارسين، فكل يتناولها ويقسّمها من جهته، لذا نجد من يجعل أنواع الدّلالة كالتالي: الدّلالة المعجمية والدّلالة الوظيفية والدّلالة السياقية، وغيره يجعلها: الدّلالة اللّفظية والدّلالة الصّناعية والدّلالة المعنوية، وآخرون يجعلونها الدّلالة الصّوتية والدّلالة الصّرفية والدلالة النّحوية والدّلالة المعجمية أو الإجتماعية، وهناك من يقسّمها على غير ذلك.

سنتناول الحديث عن الدّلالة المعجمية:

الدّلالة المعجمية:

والمقصود بالمعجم هنا هو المعجم الذّهني للدّلالات الموجودة في أذهان أبناء المجتمع، وليس كما ذهب له بعض المؤلفين كالدّكتور "حلمي خليل" الذي يفرّق بين الدّلالة المعجمية والدّلالة الاجتماعية فيقول: « لذلك نراهم يفرّقون بين الدّلالة المعجمية للكلمة والدّلالة الاجتماعية لها، باعتبار أنّ الدّلالة المعجمية هي دلالة داخل المعجم، أمّا الدّلالة الاجتماعية فهي دلالة الكلمة في الاستعمال[1] الذي يبدو لي أنّ الدّلالة المعجمية على هذا الشرح هي الصّورة الكتابية للدّلالة الاجتماعية، لذا فالدّلالة المعجمية هي الدّلالة الاجتماعي».

كلّ وحدة دلالية لها دلالة توحي بها في ذهن السّامع، وإن كانت مفردة لم ترد في سياق، وتكتب هذه الدّلالة عن طريق التلاقي والمشافهة، وقد يحدث تغيير في الدّلالة الوحدة الدّلالية مع الزّمن وهو ما يسمى بالتطور الدّلالي.

[1]- حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2003.، ص 27

ويمكن ان نقسم الدلالة المعجمية إلى عدّة أنواع[1]:

1. **الدّلالة الأساسية:** ولها عدّة أسماء كالمركزية أو التّصويرية وهي العامل الرئيس بالاتصال اللّغوي، وقد عرّفها "نيدا" «بأنّها المعنى المتّصل بالوحدة المعجمية حينما ترد في أقل سياق، أي حينما ترد مفردة[2]، كدلالة الكلمة (رجل على الرجل) أو بطريقة أخرى (إنسان + ذكر+ بالغ) التي تختلف عن دلالة كلمة (ولد) التي هي (إنسان + ذكر – بالغ)».
2. **الدّلالة الاضافية:** وتسمّى أيضا الدّلالة العرضية أو التضمينية، وهي الدّلالة التي تملكها الكلمة عن طريق ما تشير إليه إضافة، إلى دلالتها الاساسية.

ويمكن أن نضرب لذلك مثلا كلمة (ثعلب) التي تدلّ دلالتها الاساسية على الحيوان المعروف، وتدل دلاليتها الاضافية على المكر، ومثل ذلك كلمة (نحلة) التي تدلّ على النّشاط بدلالتها الاضافية، ودلالة كلمة (القطيع) التي تدلّ على الانقياد.

3. **الدلالة الاسلوبية:** وهي الدّلالة التي تفرضها الظروف الاجتماعية أو رتبة العلاقات بين المتكلّم والسّامع أو رتبة اللّغة المستخدمة (رسمية... أدبية...) مثل الكلمات التي تطلق على الزّوجة في اللّغة العربية (حرمة، عقيلته، زوجته)، فكلمة (حرمة) تستخدم غالبا في مستوى الحديث الرّسمي[3].
4. **الدلالة النّفسية:** وهو ما يشير إلى ما تتضمنه الكلمة من دلالة الفرد، فهي دلالة فردية ذاتية.
5. **الدلالة الايحائية:** وهذه الدّلالة تتعلق بكلمات لها القدرة على الايحاء بدلالة الاخرى، ومن أهم أنواع هذه الدّلالة هو ما يتعلق بالكلمات المجازية أو المؤسسة على المجازية، وكذلك الأمر في كلمات اللامساس.

وهذه الأنواع الجزئية من الدّلالة المعجمية قد تكون سبب في اختلاف التّأويل كما أنّ الاختلاف في الدّلالة النّحوية قد تتيح عنه اختلاف في التّأويل[4].

[1]- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، الناشر، عالم الكتب القاهرة، ط3، 199م، ص 36-41.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 37.

[4]- المصدر نفسه، ص 37.

إنّ المعنى المعجمي يشكل المدخل لتحليل النّصوص وفهمها، والمعنى الاساسي للجملة هو حاصل المعنيين المعجمي والنّحوي ،كما أنّ بذرة المعنى الدّلالي تكمن في المعجم[1].

لهذا فالمعجم الشّعري يختلف عن المعجم اللّغوي في أنّ كليهما مصدره اللّغة، إلاّ أنّ المعجم الشّعري لا يتوقف عند المعنى المعجمي للكلمة، ولكنّه يخرج بها عن دلالتها الاصلية إلى أخرى مشتقة من الجذر اللّغوي ومنحرفة عنه في بعض الأحيان.

كيف تؤثر المعجمية على الاسلوبية؟

1- إنتقاء المعجم اللّغوي وتوظيفه ضمن سياق معيّن يدلّ على دراية الاسلوبية، لأنّ إحدى مميّزات اللّغة الأدبية تعويلها المطلق على طاقتها الايحائية دون الطّاقة التّصريحية[2]، وبهذه الطّاقة نكشف لغة المؤلف وأسلوبه، فالكلمات تكتسب مدلولاتها الخاصّة والمميّزة عبر العمل المشترك للسّياق[3].

2- يعدّ المعجم الشّعري من أهم الخواص الأسلوبية التي على أساسها يمكن الحكم على الشّاعر، فهو القاموس اللّغوي للشّاعر يتكون من خلال ثقافته وبيئته ومناخه الذي يعيشه.

3- تظهر قيمة الكلمة المعجمية في النّص من أنّها لا تقوم وحدها بعملية اتّصال لغوي بين أطراف الحديث، إلاّ أنّه من الواضح أنّ شطرا من ذلك الاتصال تقوم به الإمكانية الدّلالية للكلمة المعجمية المقتضبة عقلا ولغة من المتلقي[4].

4- للكلمات المعجمية بخلاف الكلمات التّركيبية دلالة أخرى تسمّى الدّلالة الايحائية، وتنبع هذه الدّلالة الايحائية من التّركيب الصوتي للكلمة.

---

[1]- فوزي فهيم حسن، المعجمية ودورها في الدراسات الأسلوبية، مقال متحصل عليه من الموقع: http://ar.islamway.net/article/27513/، تاريخ آخر إطّلاع: 2017/05/01م، الساعة: 22:38.

[2]- فوزي فهيم حسن، المعجمية ودورها في الدراسات الأسلوبية، المرجع نفسه.

[3]- أمبرتو أيكو، المرسلة الشعرية، مجلة الفكر المعاصر، عدد 18و 19، بيروت، لبنان، 1982م، ص 103.

[4]- ردة الله بتة ردة الطلحي، دلالة السياق، مج1، دط، دت، ص 286.

وهذه الدّلالة الايحائية دلالة سياقية ذلك أنّ الكلمات وهي قابعة في المعجم لا تشير ولا توحي بمثل هذه الدّلالة[1].

***آلية الاستفادة الاسلوبية من المعجمية:**

ونلخّص هذا المحور ضمن النّقاط التالية:

أولاً: إنّ النّظر إلى المعجم الشعري الفني للشاعر لا يتأتى إلاّ بمنهجية إحصائية، وتسهم هذه الاخيرة بدور فعّال في إظهار التّرددات التي تشكل محاور معجمية أو حقولا دلالية تضمن انسجام النّص مع نفسه، مع غيره في النّصوص[2].

ثانيًا: لابدّ من متابعة الشّق الكمّي والشّق الكيفي، ويقصد بالشّق الكمّي كمّ الالفاظ التي تكوّنت في ذاكرة الشاعر من خلال قراءته وتجاربه وبيئته، والشّق الكيفي يعني كيفية توظيف الشاعر لهذه الالفاظ وانتظامها في نسق لغوي له دلالته التي من أهمها أسلوبية الشاعر ولمسته الجمالية[3].

ثالثاً: مساوقة الصّيغة للمعنى وهي هنا ليست دلالة صوتية فونيمية وإنّما إشارة في اختصاص الأبنية ببعض الدّلالات لتوافق ما بين الصّيغة الصّرفية (بجملتها) والمعنى الذي سكب فيها ونضرب أمثلة على ذلك:

تكرار العين لتكرير الفعل: في مثل:

- (كسر، فتح، غلق) والعلّة في ذلك كما ذكر "ابن جنّي" أقوى اللّفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام وذلك لأنّها واسطة لهما ولما كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها وجعلوه دليلا على قدوة المعنى المحدّث به[4].
- ومثال آخر على بنية الفعل فعلان فقاس "ابن جنّي" على كلام "سيبويه" بأنّ صيغة فعلان للاضطراب والحركة، أنّ توالي حركات الصّيغة تقابل حركات الأفعال[5].

---

[1]- ردة الله بتة ردة الطلحي، دلالة السياق، المرجع نفسه، ص 289.

[2]-مجلة الخطاب، محكمة صادرة عن مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو.

[3]- فوزي فهيم حسن، المعجمية ودورها في الدراسات الأسلوبية، المرجع نفسه.

[4]-ابن جنّي، الخصائص المكتبة العالمية، دط، ج3، تحقيق: محمد على النجار، ص 157.

[5]-المصدر نفسه، ص 155.

***التّطبيق على دور المعجمية في الأسلوبية:**

فتأخذ مثلا من القرآن الكريم في سورة يوسف [85] في قوله تعالى: ﴿قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ﴿85﴾﴾، فاستخدم القرآن ألفاظا معجمية لتدلّ على قوة التّعجب والاستغراب، وتلك الألفاظ قد تكون غير شائعة.

فاستخدام الفعل "تفتأ" وهو أغرب أخوات (كان)، وكذلك لفظة حرفا الذي هو أغرب من ألفاظ الهلاك[1].

وكذلك نأخذ مثلا آخر في الشّعر العربي، ونخصّ به أبياتا من شعر ابن الرومي الذي كانت ألفاظه تدلّ في أغلب الاحيان على الاغتراب وسط ألفاظ سياقية تدلّ عليها مثل الأسفار والدّهر، فنأخذ مثلا منها الأسفار، فالأسفار دائمة عند الشاعر بعت للخوف والمشقة والفراق والجبن، فهو مقدمة قصيدته التي بعث بها إلى "أحمد بن أبي ثوابة" يبدأها بتسويغ تقاعسه عن السّفر إذا يقول:

دعِ اللَّومَ إن اللَّومَ عونُ النوائِبِ ولا تتجاوز فيه حدَّ المعاتِبِ

فما كلُّ من حطَّ الرحالَ بمخفِقٍ ولا كلُّ من شدَّ الرحال بكاسبِ

جعل الشّاعر من اللّفظة المحورية (الرّحال) قطبا يجذب بعض الألفاظ السّياقية مثل (الجبن- الحرص- الخوف التّردد)، وكلّ كلمة من هذه الكلمات تعدّ كلمة محورية أيضا يجاورها من الألفاظ السّياقية.

[1]- محي الدّين درويش، اعراب القرآن الكريم وبيانه(28/4)، وانظر بحث منشور في جامعة قناة السويس(لغة الحوار في سورة يوسف)، دراسة اسلوبية، أحمد جمال الدين.

دراسة أسلوبية لسينية البحتري في المستوى المعجمي:

تقوم الدّراسة في المستوى المعجمي على دراسة الكلمات في النّص سواء كانت أسماء أم أفعال أم حروف، ضمائر أو صفات وغيرها، لابدّ من ربط الكلمات بالسياقات التي وردت فيها، لأنّها تكشف عن علاقاتها الافقية ثم علاقاتها العمودية ليكون هذا التّرابط والانسجام المعجمي داخل النّص كلّه، والجدول التالي يلخّص معجم الأسماء والافعال والحروف الواردة في النّص[1]:

الأسماء	الأفعال	الحروف
نفسي	صنت	ت ي
نفسي		عما
كل	يدنّس	و ي
جدا		ت
جبس	ترفّعت	عن
حين		و
الدّهر		ت
التماسا	تماسكت	ي
تعسي		من ه
نكسي		ل
رحلي	زعزعني	ي
الهموم		و
أبيض		ي
المدائن	حضرت	ن ت
عنسي		إلى
محل	وجّهت	عن
آل ساسان		و

[1] – رسالة في دراسة تطبيقية في النص الشعري، دراسة اسلوبية، لقصيدة : وصف ايوان كسرى للبحتري، الثلاثاء 11 نوفمبر 2008م.

درس		ل
الخطوب	أتسلّى	من
الجرماز		ن
عدم		هم
الأنس	آسى	و
إخلاقه		ولقد
بنية		ف
رمس		كأن
الليالي	أذكرتنيهم	من
مأتما		و
بعد		ه
عرس	تنسى	لو
صورة		ه
أنطاكية		ت
بين		أنّ
روم	تراه	فيه
المنايا		ف
مواثل		إذا مات
أنوشروان	علمت	ت
الصّفوف		و
تحت الدّرفس		و
اخضرار	جعلت	في
اللّباس		من
أصفر		على
صبيغة	رأيت	في
ورس		و

عراك		ه
الرّجال	ارتعت	في
بين يدي		من
خفوت		هم
إخماص	يزجي	و
جرس		من
العين		أنّهم
حد	تصف	لهم
ارتيابي		هم
يدي		ي
إشارة	يغتلي	فيهم
خرس		في
أحياء		هم
ارتيابي		ي

الإسم	الفعل	الحرف
العسكرين، شربة	سقاني، يصرّد	قد، لم، الواو، على
مدام، الليل، شمس	تظنها	من، هي، أو
سرورا، شارب	تراها	الواو
الزّجاج، قلب محبوبة	أفرغت	في، من، الى
كسرى، ابرويز	توهّمت	الواو، أنّ
عيني، حدسي	غيّرت	على، أم
الإيوان، الصنعة		كأنّ، من، في
مصبح، الكآبة	يتنظى، يبدو	من، أن
مزعجا، الفراق	عزّ	عن، الباء

الليالي، المشتري، كوكب	عكست، بات	الواو، في
كلكل، الدّهر	يبدي	الفاء، من، الواو
الدّيباج، الدّمسق	يصبه	في
شرفات، رؤوس، قدس	تعلو، رفعت	من ، إلاّ
البياض، غلا	تبصر	لليس
إنس	يدرى ، سكنوه	أنّي، لم، في، الباء
الملوك	أراه، يشهد، يك	الفاء، كأنّ
القوم، المراكب	أرى، بلغت	كأنّ، الواو، ص، ص، الواو،
الوفود، الزّحام		كأنّ من
القيان، المقاصير، حوّ	يرجعنّ	الواو، كأن
اللقاء، الفراق		الواو، كأن، في
الذي لحوقهم	يريد	اللام، الواو
السّرور، دهرا، التّأسي	عمّر، صار	الفاء، أن، على الياء
الدّموع، اعينها، الصبابة		ليس، الواو، اللام، من
الدار، زكاءها	غرسوا	اللام، من
ملكنا، السّنور	أيّدوا، شدّوا	الواو
كتائب، أرياط، النّحور	أعانو	الواو، على الياء على
الأشراف، سنخ	أراني	الواو، من الياء.

معجم العلو والرّفعة	معجم الزّينة والالوان	معجم الأماكن	معجم السّعادة	معجم الصّمت	معجم الحزن والمعاناة	معجم الحرب
أرغن	اخضرار	بيض المدائن	الحظوظ	خفوت	الكآبة	المنايا
جلس	اللّباس	دارتي	خافضون	إغماض	دعس	عراك
الدّيباج	الورس	خلاط مكس	سعدى	جرس	مزعجا	الرّمح
الدّمسق	أصفر	حلل قفار	مساع	إشارة	الفراق	سنان

مشمخر	أبيض	البسابس	المحاباة	خرس	نحس	الخيل
شرفات	الحوّ	عنس	مسعاة	شربة	بنكس	الرّاية المرفوعة
رفعت	اللّعس	عبس		خلس	مرهقا	الدّرفس
رؤوس	الدّمسق	المقاصير			بطعن	ترس
رضوى		الإيوان			حسرى	
المراتب		الدّار			للتعزّي	
تعلو		أنطاكية			التأسي	
قدس		أرعن			بدموع	
		رضوى			الهموم	
		خلاط مكس			درس	
		العراق			التّوالي	
		الشام			مغلق	
					لالبلوى	
					تعسي	
					غبن	

جاءت القيمة اللّفظية مرتبطة بالسّياق الذي وردت فيه، وتظهر في هذه القصيدة وحدات معجمية خاصّة تحمل شحنة دلالية، قوة هذه الوحدات هي: (تعسي، نكسي، الهموم، أسلى، وأسى، الخطوب، الرمس، مأتم)[1].

نلاحظ تغيير المعجم الشعري عند الحديث عن صورة أنطاكية التي تمثل الحرب بين الرّوم والفرس، نذكر معجم العرب ممثل المنايا، عراك، رمح، سنان، نرمي، الخيل، الرّاية المرفوعة، وهي صورة فيها عودة للماضي الجميل، مثلّها في ذلك مثل الشاعر ليجمع المعجم الشعري في القصيدة بين صورتين متضادتين بين الحاضر والماضي الجميل حاضر الشاعر وحاضر الايوان وماضي الايوان وماضي الشاعر.

[1] – رسالة في دراسة تطبيقية في النص الشعري، دراسة اسلوبية، لقصيدة : وصف ايوان كسرى للبحتري، الثلاثاء 11 نوفمبر 2008م، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ميلة: قسم اللغة العربية وآدابها.

د. المستوى الدّلالي:

*علم الدلالة:

I. مفهومها:

لا تقوم الدّراسة الأسلوبية على البنى الصّوتية والتّركيبية في نسق الجملة، بل تتعدّاه إلى دراسة المعاني سواء معاني الألفاظ أو الجمل أو العبارات، لذلك اهتم اللّغويون بضرورة ربط الكلمات بمعانيها بواسطة أداء الدّلالة[1]، أي عبر مستوى الدّلالة، ومصطلح علم الدّلالة (Sémantique) هو من الإصلاحات الحديثة في الدّراسات الألسنية العالمية، وهو يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر، مع اللّغوي الفرنسي بريل (BREAL)، ليدلّ به على قوانين المعنى العامّة[2]، لهذا فإنّ علم الدّلالة هو قمّة الدراسات اللّغوية، لأنّه يهتم بمضامين ومعاني الملفوظات، هو يرتبط بباقي المستويات اللّغوية الأخرى (الصّوتية، الصّرفية، النّحوية).

II. محاوره: لعلم الدّلالة محاور أساسية تتمثل في:

1. محور الحقول الدّلالية والعلاقات الدّلالية التي تهتم بقضايا اللّفظ والمعنى وتحليله ومسائل التّرادف والمشترك اللّفظي[3].
2. محور التّغيير الدّلالي أو أسباب التّغيير الدّاخلية والخارجية وأشكاله ومجالاته بإضافة إلى بحث المجاز والاستعارة وما يربطه بالمعنى[4].

---

[1] -نايف سليمان وحسن قراقيش، مستويات اللّغة العربية، دار الصّفاء للنشر، عمان، ط1، 2000م، ص

[2] - محمد عزّام، مستويات الدّراسة الألسنية، مجلّة الموقف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد:249، كانون الثاني، 1992م، ص5.

[3] - ينظر: محمد عزّام، المرجع نفسه، ص5.

[4] - ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ في اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م، ص284.

III. الحقول الدلالية:

تعدّ هذه النّظرية من النّظريات التي أرست قواعد منهج لغوي في مسار الدّراسة الدّلالية، والتي كان هدفها تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة، والحقل الدّلالي مجموعة من المفاهيم تبنى على هذه العلائق[1]، وهكذا توجّه اهتمام أصحاب هذه النّظرية إلى دراسة الدّلالي للألفاظ من خلال رصد دلالة مجموعة من الكلمات التي لا تنتمي بعضها إلى بعض للتّعبير عن مجال واحد من المسميات ذات العلاقات التّبعية المتبادلة التي تشكل حقلا من الألفاظ التجريدية المتمثلة بما يدل على الأفكار والرؤى[2].

ومن هذا يرى "أحمد مختار عمر" أنّ:« أشمل التّصنيفات التي قدّمت حتى الآن التّصنيفات التي اقترحها معجم " Greek New Testament" »، ويقوم على الاقسام الاربعة الرئيسية:

1- الموجودات "Entités"
2- الأحداث "Eventés"
3- المجرّدات "Abstracts"
4- العلاقات "Relations"

وتحت كلّ قسم نجد أقساما أصغر، ثم يقسّم كل قسم إلى أقسام فرعية... وهكذا[3]، ونسلّط الضّوء في هذا المجال على تصنيف هذا المجال ما ورد في قصيدة البحتري من الألفاظ مقسّمة ضمن هذه الحقول والتي تشملها من خلال مقاطع القصيدة في :

[1]-ينظر: نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي، المكتبة الجامعية الأزراطية، الاسكندرية، دط، 2000م، ص 367.
[2]- ينظر: هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2008م، ص 465.
[3]- أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1999م، ص75.

1- المقطع الأول:

الموجودات			المجرّدات			الأحداث	
المكان	الجنس	الشيء	الزّمن	المعاناة	الحنين	الحركية	الذّهنية
العراق، الشّام	نفسي، ابن عمّي	وارد، شمس، جانبيه	الزّمان، الأيّام، الدّهر، قديما	نكسي، تعسي، غبن، بخس، الأخس، وكس، البلوى، هانات، آبيات، نبوّ، الدّنيات	ليّن، أنس، جديرا، هواه	طففتها، يدنّس، تماسكت، زعزعني، أرى، تزرني	صنت، ترفّعت، أصبح، اشترائي، رابني، جفيت، أمسي

من الملاحظ في هذا الجدول أنّ حقل المجرّدات احتلّ الصّدارة في هذا المقطع، حيث مثّل أعلى نسبة وذلك في مناسبة لحالة الشّاعر ولنفسيته الحزينة، لتذكره تلك الأيّام التي كان يعيشها في الإيوان وحنينه إليها.

أمّا حقل الأحداث فتأتي في المرتبة الثّانية، ذلك أنّ الشّاعر بمجرد تذكّره لأيّامه السّالفة تفاعل معها فنجد ذلك مجسّدا خلال الأفعال التي استعملها.

ويأتي أخيرا حقل الموجودات الذي لم يعره الشّاعر بالغ الإهتمام ذلك أنّه ليس في موقف تجسّد لمعانيه المعنوية فهي واضحة في حدّ ذاتها.

2- المقطع الثاني:

الموجودات		المجرّدات			الأحداث	
المكان	الشيء	الزّمن	السعادة والرّخاء	المعاناة	الحركية	الذّهنية
أبيض المدائن	ضل	الدّهر	الحظوظ	الهموم	حضرت	آسى
دارتي	بابه	عهدهن	خافضون	درس	فوجّهت	أذكرتنيهم
خلاط مكس	جبل القبق		سعدى	التّوالي	يخسي	يحسر
حلل قفار	رحلي		مساع	مغلق	نقل	تنسي
البسابس			المحاباة		رجعت	تذكر
عنس			مسعاة			تطقها
عبس						أتسلّى

وفي هذا المقطع لاحظنا أنّ كلاّ الحقلين الموجودات والمجرّدات متكافئان، ونجد الشّاعر بقدر ما استعمل المجرّدات للإفصاح عن معانيه المكبوتة بداخله، بقدر ما وضّح لنا أيضا مراده مجسّدا في حقل الموجودات، وهذا ملائم لموقفه الذي يبيّن سبب رحلته إلى الإيوان ووصفه له.

أمّا حقل الأحداث فقد ورد أقل نسبة من الحقلين السّابقين، ذلك أنّ الشّاعر لم يكن في موقف شديد الإنفعال، الذي يتطلّب حركية وتفاعلية كبيرين.

3- المقطع الثالث:

الموجودات	المجرّدات		الأحداث	
	الحزن والحنين	الواضح والغريب	الحركية	الذّهنية
الجرماز، رمس، قوم	مأتما الأنس اللّيالي	البيان، بلبس، عجائب	بنية، تراه، جعلت، لا يشاب	علمت، ينبيك

نلاحظ هنا أنّ حقل المجرّدات تحصّل على أعلى درجة مقارنة بالحقلين الآخرين، لكن نجد أنّ حقل الأحداث لا يبعد عنه قيمة، ذلك أنّ الشّاعر في معرض وصف لتلك الحرب بين الفرس والروم وتعظيما وإعلاء من شأن الفرس وتفاعلا مع ذلك الجوّ الذي يبعث فيه حركية واندفاعا.

4- المقطع الرابع:

الموجودات		المجرّدات			الأحداث	
الأشياء	الكائنات الحيّة	الصّمت	الإضطراب	الأمان	الحركية	الذّهنية
صورة أنطاكية الدفرس، رمح السنان، شمس اللباس، نجم كسر، مدام الزّجاج، ترس يديه، قلب	أنو شروان أصفر، الرّجال مشيح، مليح أبو الغوث العسكريين البلهيد	حفوت إغماض جرس إشارة خرس شربة خلس	عراك ارتيابي المتحسّن الشّك ظنّي حدسي	احياء ارتياحي أنس أمان	يزجي يختال يهوي سقاني أضوأ أفرغت غيّرت	تصف يغتلي تتقرّاهم تظنّها أجدت توهمت أنسي

أمّا في هذا الجدول نلحظ أنّ حقل الموجودات نال أعلى قيمة في المقطع الرّابع، ويرجع ذلك إلى أنّ الشّاعر في حالة وصف مجمل أو منفصل لصورة أنطاكية، الذي جسّد فيها كل المشاهد التي تحتويها، وذلك أنّ الشّاعر في حالة وصف وثبات، لهذا لم يلجأ بصورة كبيرة إلى حقل الأحداث.

5- المقطع الخامس:

الموجودات			المجرّدات			الأحداث	
الاماكن	الأشياء	الكائنات الحيّة	الحزن	السّرور	الزّمن	الحركية	الذّهنية
الإيوان	أرعن	أنس، الملوك	الكآبة	عرس	صبح	بتطليق، بزّ	يتظنى
جوب	كوكب	القوم، الوفود	دعس	حظّه	اللّيالي	أستلّ	يبدوا
جنب	المشتري	القيّان، حوّ	مزعجا	للسرور	دهرا	سكنوه	بات
المقاصير	شرفات	لأهلها، أهلي	الفراق		الدّهر	صنع، أراه	يبدي
رباعهم	رؤوس	أرياط	نحس			بانية، شدّوا	يعبه
الدّار	كلاكل		بنكس			عمّرت	يدري
	كلكل		مرهقا			أعانوا	بلغت
	الدّيباج		بطعن			أعينها	صارت
	قدس		حسر				
	الدّمسق		ى				
	برس		للتعزّي				
	رضوى		التأسّي				
	المراتب		بدموع				

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أنّ حقلي الموجودات والمجرّدات نالا الحظّ الأوفر، إلاّ أنّ حقل المجرّدات كان الغالب في هذا المقطع، ويرجع ذلك إلى موقف الشّاعر في تذكر واستعراض صورة وحياة الإيوان والأيّام التي مرّ بها، أمّا حقل الأحداث فرغم التّطرق له إلاّ أنّ الشّاعر لم يعطيه اهتماما أكثر لأنّه لم يكن في حالة إنفعالية.

***العلاقات الدلالية:**

وهي خاصّة بمفردات اللّغة المعنية خارج إطار السّياق الذي تردّ فيه وهي تتّصل بوسائل النّمو اللّغوي الدّلالي لأنّ العلاقات بين المفردات تولّد دلالات متنوعة[1].

ومن ذلك فقد أثارت لدى اللّغويين العرب نشاطا لغويّا لترصد بعض الظّواهر التي اتّخذت لها أسماء في الدّرس الدلالي[2].

ولبيان أنواع العلاقات داخل الحقل المعجمي، وجد بأنّها لا تخرج عمّا يسمّى بقضايا التّرادف، التّضاد، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل والتّنافر[3].

ومن العلاقات التي رصدناها في قصيدة البحتري هي ما يلي:

1. **التّضاد "Antonynays"**: ويتحدّد في تضاد أو نقيض الدّلال في اللّفظ الواحد، ويمكن عدّه جزءا من المشترك اللّفظي[4]، وله أنواع كثيرة منها: ما يكون فيه اللّفظ دالاّ على معنيين متقابلين كالجلل: للعظيم والحقير... [5]، ومنها ما يكون عبارة عن لفظين يختلفان في المعنى، والقائم على العلاقات التّعاكسية، وتظهر فيه أيضا العلاقة التّبادلية بين الألفاظ مثل : زوج، زوجة...[6]

[1]- هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، ص399.

[2]فايز الدّاية، علم الدلالة العربي(النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ط، 1973م، ص77.

[3]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي، ص 388.

[4]- هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، ص400.

[5]- محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللّغة العام، عالم الكتب للطباعة، بيروت، ط1، 2002م، ص250.

[6]-ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي(دراسة تطبيقية)، مكتبة الاشعارا، الاسكندرية، ط1، 1999م، ص79.

من خلال أبيات القصيدة نلحظ عدم ورود النّوع الأول فيها بينما نلمس النّوع الثّاني فيها ونمثّل له في الجدول الآتي:

اللّفظـة	ضـــدّها
إشترائـي	بيعـــي
نبـــوّ	ليّـــن
مصبـــح	ممســـي
اللّقـــاء	الفـــراق
مأتمـــا	عـــرس
الهمـــوم	الحـــظوظ
الرّجـــال	الحـــوّ
جـــنّ	أنـــس
المنايـــا	أحيـــاء
عمـــرت	أفرغـــت
تماسكـــت	زعزعنـــي
اللّعـــس	البيـــاض
بعيـــد	بالإقـــتراب

ويتّضح من خلال الجدول استعمال الشّاعر لعلاقة التّضاد، ويعود هذا الاستخدام إلى محاولة الشّاعر تبيان وتوضيح معانيه، وكما يقال: "الأشياء بضدها تدرك".

2. **التّرادف"Synonyme"**: وهو خاصّ بألفاظ المعنى، وتتجدّد في ضوئه تعدّدية الدّلال وتتابعها في دالّين أو أكثر، أي إمكانية التّعبير عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة[1]، والتّرادف في اللّغة عامل هام للتّوسع اللّغوي، فلا شك أنّ من تعدّد الأسماء للمسمّى الواحد سبب في تنمية الثّروة اللّفظية لدى الشّاعر[2]، وتمثل للمترادفات التي وردت في القصيدة كالآتي:

تعسي – نكسي – نحس

بخس – الغبن

جبل – أرعن- رضوى – قدس

الدّيباج – الدّمسق

قفار – البسباس

الدّهر- الزّمان

بزّ- أستل

سنخ – أس

الهموم – الكآبة

هنات – آبيات – الدّنيات

مشرف – عال – جلس

خفوت- إغماض

[1]- هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، ص40.

[2]- محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللّغة العام، ص277.

تجلّدا –التّأسي– تعزي

الشّك– طيّ– ارتيابي – حدسي

طعن – دعس

يفتلي – بلغت

رأيت – تبصّر – عيون

علمت – يدري

العيش – أحياء

مشج – مليح

يتبيّن من خلال علاقة التّرادف أنّ الشّاعر اعتمدها بنسبة كبيرة في نص القصيدة، وهذا يدل على الثّروة اللّغوية التي يملكها الشّاعر، وعلى براعته في توظيف القاموس اللّغوي وتصويره الفنّي.

3. الاشتمال أو التضمين "Hyponymy": وهو الاحتواء بحيث تكون اللّفظة مشتملة على عدّة ألفاظ أخرى والتّضمين يكون من طرف واحد[1]،ونمثّل له كالآتي:

العسكرين، أرياط

الوقود ، أهلها

أهلي ، أبو الغوث

كوكب، المشتري

كوكب، نجم

كوكب، شمس

[1]– عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي(دراسة تطبيقية)،ص 48-49.

المدائن، عنس

المدائن، عبس

المدائن، العراق

المدائن، الشّام

المدائن، أنطاكية

اللّباس، علائل

استعمل الشّاعر علاقة الاشتمال، هذه العلاقة تدور حول حقل معرفي، فلا تتعدّد الأجناس المعرفية في حقل واحد، واستخدام الشّاعر لهذه العلاقة دليل على شساعة ثقافة الشّاعر اللّغوية والمعرفية.

4. علاقة الجزء بالكل"Part Whole Relation": فتمثّل علاقة اليد بالجسم والعجلة بالسّيارة، والفرق بينهما وبين الاشتمال هو أنّ اليد ليست نوعا من الجسم لكنّها جزء منه[1]، وهذه العلاقة نعرضها كالآتي:

العيون – أنس

يداي – الجنس

كلكل – أنس

رؤوس –الجرماز

لعيني – نفسي

قلب – أنس

[1]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي، ص 389.

شرفات – الإيوان

باب –الجرماز

نلحظ هنا استعمال الشّاعر لهذه العلافة محاولة منه إيصال للقارئ تفاصيل الأشياء، فيوضّح الكليّات من خلال الجزئيات.

5. **الحقول السنتجماتية "Syntagmatic Fields"**: وهو حقول تظمّ مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال مثل: كلب، نباح، ...، وقد كان "W-Porzig" أوّل من درس هذه الحقول[1]، وهي تتّضح من خلال التّلازم، ويظهر هذا النّوع في أبيات القصيدة كالآتي:

العلاقـــات السنتجماتيـــة	نوعـــــها
وكـــس، يخـــسي	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجرّدات
رفعـــت، مشمخـــر	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجرّدات
تماسكـــت، مـــرسي	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجرّدات
تتقرّاهـــم، بلـــمس	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجرّدات
مأتمـــا، آســـــى	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجرّدات
عيـــــني، أرى	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل الموجودات
العيـــون، تبـــصّر	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل الموجودات
أضـــواء، نجـــم	التّلازم من حقل الحركة إلى حقل الموجودات
رمـــس، منايـــا	التّلازم من حقل المجرّدات إلى حقل الموجودات
الدّيبـــاج، لابســـات	التّلازم من حقل المجرّدات إلى حقل الموجودات
دمـــوع، تأسّـــي	التّلازم من حقل المجرّدات إلى حقل الموجودات

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص 68-69.

نجد أنّ الشّاعر قد أسهم في استخدام ظاهرة تمثّلت في علاقة تلازمية بين الحقول، فنرى علاقة التّلازم من حقل الحركة إلى حقل المجردات، ومن حقل الحركة إلى حقل الموجودات، ومن حقل المجرّدات إلى حقل الموجودات، كل الضّوابط أكثر منها الشّاعر ليبرز لنا مدى قدرته على مزج وتداخل الحقول الدّلالية.

بعد دراستنا لهذه العلاقات الدّلالية نجد أنّ علاقة التّرادف حازت على الرّتبة الأولى تليها مباشرة علاقة التّضاد التي نالت على قيمة معتبرة، يرجع ذلك إلى إتّساع رصد الشّاعر اللّغوي وزاده المعرفي.

ثم تأتي كلا من علاقة الجزء بالكل والاشتمال في المرتبة الثالثة، ونجده أيضا تطرق إلى علاقة التّداخل والتّقابل بين الحقول أو ما يسمّى بالحقول السّنتجماتية وهي مجسّدة في علاقات التّلازم بين الحقول الدّلالية.

***الانزياح الدّلالي:**

الانزياح الذّي نحاول الوقوف عليه في هذا المستوى، هو من أوجه عبقرية "أبي الوليد" الذي عمد فيه إلى إحداث عنصرية المفاجأة وخيبة الانتظار، أو ذلك الذي يميل عن المألوف والخروج عن النّمط الشّائع وهذه الانزياحات هي إجراءات تقوم على مبدأ المجاوزة في البنية الإدراجية قصد من خلالها تطويع القاعدة اللّغوية[1].

والمجاوزة اللّغوية وتداخل النّصوص هو نوى مركزية في الخطاب الشّعري، والتي تعدّ وحدات أسلوبية، وتعتبر شعرية الصّور البيانية هي من ضمن المجاوزة الأسلوبية فهي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين، أو هي طريقة في الكلام كالاستعارة التي تقوم على علاقة المشابهة أو الكناية أو المجاز المرسل...[2]

وأبرز الملامح التي وجدناها في الانحرافات الدّلالية لدى القصيدة استوقفتها كالآتي:

1. الاستعارة: في قول البحتري:

نَقَلَ الدَّهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الـ *** ـجِدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ[3]

[1]-رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص197.

[2]- ينظر: رابح بوحوش، المرجع نفسه، ص 151

[3]- البحتري، المصدر نفسه، ص 192.

وردت الصورة البيانية في العبارة "نقل الدّهر عهدهن" وهي استعارة مكنية، حيث شبّه فيها (الدّهر) بالشّيء المادّي الذي ينتقل كالسيارة مثلا، وحذف المشبه به (السّيارة) وترك قرينة دالّة عليه (نقل).

وأيضا في قوله:

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ *** لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ[1]

نلاحظ الاستعارة هنا في قوله (وهو ينبيك) والتي تعود على (الجرماز) حيث حذف المشبه به (الانسان) وترك قرينه دالّة عليه (ينبأ) وهي صورة فنيّة تدلّ على براعة وروعة الشّاعر في جعل الاشياء تنبّأ وتخبرنا عن الأحداث.

2. **التشبيه**: ونجد التّشبيه في قوله:

وَكَأَنَّ الزَّمانَ أَصبَحَ مَحمو *** لًا هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ[2]

جاء التشبيه في عبارة "كأنّ الزّمان أصبح محمولا" تشبيه من مشبه (الزّمان) ومشبه به (محمولا هواه)، أداة الشّبه (كأنّ) وحذف وجه الشّبه، إذن هو تشبيه مجمل، وكذلك في قوله:

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ *** ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ[3]

شبّه الإيوان بالجوب، فذكر المشبه (الايوان) والمشبه به (جوب) وأداة الشبه (كأنّ)

كذلك في قوله:

وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى *** مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخنسِ[4]

[1]- البحتري، المصدر نفسه، ص 192.
[2]- المصدر نفسه، ص 190.
[3]- المصدر نفسه، ص 193.
[4]- المصدر نفسه، ص 194.

نجد التّشبيه في قوله "كأنّ الوفود ضاحين" الذي شبّه فيه (الوفود) بالشّمس التي تبرز في السماء فذكر المشبه (الوفود) وحذف المشبه به الشمس فهو تشبيه مجمل .

3. المجاز: وهذا في قول الشّاعر:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي *** وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ[1]

وردت الصّورة البيانية "يدنّس نفسي" وهي انزياح دلالي مضمونه أنّ لفظة (يدنّس) تخصّ الشيء الماديّ الملموس كالثّياب أو الجسد، وهنا أتى بها الشّاعر لتدلّ على شيء معنوي روحي في لفظة (نفسي) وهذا عن طريق المجاز.

وقوله ايضا:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ *** ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي[2]

نرصد المجاز في عبارة "زعزعني الدّهر"، بحيث جسّد الشيء المجرّد (الدّهر) بشيء ماديّ كالإنسان مثلا، فالدّهر لا يزعزع بل يزعزع من فيه، ففي الكلام مجاز علني علاقته الزّمانية.

وكذلك في قوله:

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ *** بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكسِ[3]

نلحظ المجاز في عبارة "اشترائي العراق" فهو مجاز مرسل وعلاقته الجزئية أي ذكر الكلّ (العراق) لكن المقصود هو الجزء مكان من العراق وكذلك في عبارة (بيعي الشام).

وفي قوله:

[1]-البحتري، المصدر نفسه، ص190.

[2]- المصدر نفسه، ص 190.

[3]- المصدر نفسه، ص 191.

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا *** ءَ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ[1]

نجد المجاز في "تصف العين"، حيث جعل الشّاعر (العين) تتخيّل الصّور الدّقيقة وإنّما الدّماغ الذي يصف، فالعين لم تتخيل وإنّما كانت سببا في تخيل هذه الصّور فتوترت العلاقات لأنّ الكلام فيه مجاز عقلي علاقته السّببية.

أمّا في قوله:

وَالمِنايا مَواثِلٌ وَأَنوشِر *** وانَ يُزجى الصُّفوفَ تَحتَ الدِّرَفسِ[2]

نرى الكناية واضحة في عبارة "المنايا مواثل"، وهي كناية عن التّحفيز الذي تبعثه الأصوات في النّفس من تشجيع ودفع للمشاركة في الحرب.

[1]- المصدر نفسه، ص 192.

[2]- البحتري، المصدر نفسه، ص 192.

الفصل الثاني:

المستوى البلاغي

- الصّورة التشبيهية
- الصّورة الاستعارية
- الصّورة الكنائية
- صورة المجاز المرسل

الفصل الثاني: المستوى البلاغي

أ. الصورة التشبيهية:

أولاً: تعريف التّشبيه

لغة: في الصحّاح للجوهري: شُبِّهَ وشَبهٌ، لغتان بمعنى يقال: هذا شَبهٌ، أي شبيه، وبينهما شبه بالتّحريك والجمع مشابه على غير قياس، كما قالوا: محاسين ومذاكيري، والشّبة إلتباس.

والمتشابهات من الأمور: المشكلات، والمتشابهات: المتماثلات، وتشتبه فلان بكذا.

والتّشبيه: التّمثيل واشتبهت فلانا وتشابهته وأشتبه على الشيء[1].

وفي لسان العرب شبه: الشبه والشبه والشبيه: والمثل والجمع أشباه واشبه الشيء الشيء: ما ماثله.

وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم.

واشبهت فلانا وشابهته واشتبه علي وتشابه الشيآن واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه[2].

اصطلاحا: كان التشبيه محل اهتمام البلاغيين والنّقّاد وهذا ما جعل له عدّة تعاريف ومن أهمها نذكر:

*تعريف السّكاكي:

الأصل الأول في علم البيان في الكلام في التشبيه أنّه مستدع طرفين مشبها ومشابها به ويشتركا في الحقيقة ويختلفان في الصيغة أو بالعكس كالإنسانيين إذ إختلفا صفته طولا وقصرا، ولأنّ تشبيه الشيء لا يكون إلاّ وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر والشيء لا يتّصف بنفسه كما أنّه عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف وأنّ التشبيه لا يصار إليه إلاّ لفرض وأنّ حاله يتفاوت بين القرب والبعد وبين القبول

[1]- أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحّاح، تاج العروس وصحّاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م، ص 2236.

[2]- ابن منظور جمار الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، ج1، ص 397.

والرّد وهذا هو تفصيل الكلام في مضمونه وهو طرفا التشبيه ووجه التشبيه والغرض في التّشبيه وأحوال التّشبيه ككونه قريبا أو غريبا مقبولا أو مردودا[1].

***تعريف قدامة بن جعفر:**

أنّه من الأمور المعلومة أنّ الشيء لا يشبه ولا يعيره من كل الجهات، إن كان الشيآن إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما غاير البتة اتحدا فصارا الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التّشبيه هو ما وقع بين الشيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، فأحسن التّشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما الحال إلى الإتحاد[2].

ثانيًا: أركان التشبيه

1. **المشبه:** هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره[3]، كما في قوله تعالى: ﴿ فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴿7﴾﴾[4].
2. **فالتشبيه:** هم، القوم.
3. **المشبه به:** هو الأمر الذي يلحق به المشتبه، وهذان الرّكنان طرفا التشبيه[5]، ونحو قوله تعالى: ﴿ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴿39﴾﴾[6].
4. **وجه الشّبه:** هو الوصف المشترك بين الطّرفين ويكون في المشبّه به أقوى منه في المشبه، وقد يذكر وجه الشّبه في الكلام وقد يحذف[7]، ومثال ذلك خليل كحاتم، وجه الشّبه الكرم.
5. **أداة التشبيه:** وهي اللّفظ الذي يدل على التشبيه ويربط بين المشبه والمشبه به وقد تذكر الادارة في التشبيه وقد لا تذكر كما قد تذكر حرفا أو فعلا أو اسما[8].

---

[1]- السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 439-440.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبان، د ط، د ت، ص 124.

[3]- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، دار الفكر، بيروت، 2002م، ص 61.

[4]-سورة الحاقّة، الآية 7.

[5]- عبد الله شعيب، الميسر في البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع، دار الهدى، الجزائر، دط، دت، ص 25.

[6]-سورة يس، الآية 39.

[7]- طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي، البيانو البديع، دار النهضة، الجزائر، بيروت، ط1، ص32.

[8]-عبد اللطيف الشريفي، الاحاطة في علوم البلاغة، ديان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2004م، ص 118.

كقوله تعالى: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ﴿24﴾﴾[1].

ثالثًا: الصورة التشبيهية في سينية البحتري

1- تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا *** ءَ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ[2]

شبّه الشاعر في هذا البيت هيئة الجنود وحركاتهم واشاراتهم في الرّسم بهيئة أشخاص أحياء يتفاهمون بالإشارة لأنّهم خرص، وفيع إيحاء ببراعة الرّسم وقوة التّعبير على غرار التشبيه التمثيلي.

2- وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ *** ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ[3]

شبّه الشاعر الايوان وعظمته، فالمشبه (الايوان) والمشبه به (جوب) وأداة التشبيه (كأنّ) فهي توحي بالقوة أو بالفتحة الواسعة في وسط الجبل لإتساعه على سبيل التّشبيه المجمل.

3- وَكَأَنَّ الزَمانَ أَصبَحَ مَحمو *** لًا هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ[4]

شبّه البحتري في هذا البيت (الزّمان) بالهواء المحمول وذكر أداة الشبه (كأنّ) وحذف وجه الشبه، فهو تشبيه مجمل.

4- وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى *** مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخنسِ[5]

شبّه الشاعر في هذا البيت (الوفود) بالضحى وذكر الأداة وهي (كأنّ) ووجه الشبه في (حسرى) على غرار التشبيه وهو تشبيه مرسل مفصل.

---

[1]- سورة الرحمن، ص 24

[2]- البحتري، الديوان، مج1، ص 192.

[3]- المصدر نفسه، ص 193.

[4]- المصدر نفسه، ص 190.

[5]- المصدر نفسه، ص 194.

ب. الصّورة الاستعارية(الاستعارة):

1- مفهومها:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور «تعوّر واستعار طلب العارية، واستعار الشيء واستعاره منه، طلب منه أن يعيره إيّاه»[1].

وهي «رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر»[2].

اصطلاحا: عرّفها "الجاحظ" بقوله: «هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[3]».

عرّفها "بن سنان" بقوله: «هي تعليق على غير ما وصفت له في أصل اللّغة على جهة النّقل للإبانة، أي الكلمة المستعارة تستعمل في غير ما وضعت له في اللّغة، لعلاقة المشابهة[4]».

وعرّفها "عبد القاهر الجرجاني" بقوله: «أعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي معروفا تدل الشواهد على أنّه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الاصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية[5]».

أمّا "المراغي" فيقول فيها: «هي تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجه الشبه، لكنّها أبلغ منه، لأنّنا مهما بالغنا في التّشبيه فلا بدّ من ذكر الطّرفين، وهذا دليل على عدم امتزاج المشبّه والمشبّه به بخلاف الاستعارة، فإنّ فيها دعوة الاتّحاد والامتزاج، وأنّ المشبه والمشبه به، صار شيئا واحدا يصدق عليهما لفظ واحد مع وجود قرينة قائمة بينهما[6]».

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادّة عور، ص618.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، الآفاق العربية، دار النهضة، بيروت، دط، 1985م، ص 127.

[3]- المرجع نفه، ص 127.

[4]-عبد العاطي علي غريب غلام، البلاغة العربية بين النّاقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وبرشان الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993م، ص214.

[5]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 31.

[6]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002م، ص 260.

2- أقسام الاستعارة:

يقسّم البلاغيون الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى :

أ. **تصريحية:** «وهي التي صرّح فيها بلفظ المشبه به أو ما استعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه[1]».

ب. **مكنيـــة:** «هي التي حذف فيها المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، فهي أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعا لا يبيّن فيه شيء يشار إليه[2]».

وتنقسم باعتبار الملائم إلى ثلاثة اقسام:

- **المرشّحة:** هي ما ذكر معها ملائم المشبّه به أي المستعار منه[3].
- **المجرّدة:** هي ما ذكر معها ملائم المشبّه أي المستعار له[4].
- **المطلقة:** هي ما خلت من ملائمات المشبّه به والمشبّه وهي كذلك ما ذكر معها ما يلائم المشبّه والمشبّه به معا[5].

ج. **الاستعارة التمثيلية:** وتنقسم من حيث الإفراد والتركيب إلى :

1- **المفردة:** هي ما كان المستعار فيها لفظا، كما هو الشأن في الاستعارة التصريحية والمكنية[6].

2- **المركّبة:** وهي ما كان المستعار فيها تركيبا، وهذا النّوع من الاستعارة يطلق عليه البلاغيون إسم الاستعارة التمثيلية، ويعرّفونها بقولهم الاستعارة التمثيلية تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينه مانعة من إرادة المعنى الأصلي[7].

---

[1]- عبد العاطي على غريب غلام، البلاغة العربية، ص 220.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 139.

[3]- المرجع نفسه، ص 139.

[4]- المرجع نفسه، ص 139.

[5]- المرجع نفسه، ص 145.

[6]- المرجع نفسه، ص 145.

[7]- المرجع نفسه، ص 145.

وتنقسم الاستعارة باعتبار اللّفظ إلى قسمين:

أ. **أصلية**: وهي ما كان اللّفظ المستعار أو اللّفظ الذي جرت فيه اسما جامدا غير مشتق[1].

ب.تبعية: هي ما كان اللّفظ المستعار أو اللّفظ الذي جرت فيه الاستعارة إسما مشتقا أو فعلا[2].

3- بلاغة الاستعارة:

إنّ سرّ بلاغة الاستعارة يكمن في أنّها أبلغ من الحقيقة، لأنّ اللّفظ إنّما يعار من بعد أن يعار المعنى، وأنّ المستعار له لا يأخذ اسم المستعار منه إلاّ بعد دخوله في جنسه، وادّعاء أنّه فرد من أفراد هذا الجنس[3].

كما أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ حتى تخرج من الصّدفة الواحدة عدّة من الدّرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من التّمر.

كما تكمن بلاغتها في التّشخيص والتّجسيد في المعنويات، وبثّ الحركة والحياة والنّطق في الجماد، وتعتمد على الوضوح والايجاز والبيان واجتماعهم معا لرسم صورة ما[4].

كما تساعد في تحسين المعنى وتجميل المعرض، من ناحية اللّفظ فإنّ تركيبهما يدلّ على تناسي التّشبيه ويحملك عمدا على تخيّل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفيّ مستور[5].

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 181.

[2]- المرجع نفسه، ص 181.

[3]- عبد العاطي على غريب غلام، البلاغة العربية، ص 231.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 33.

[5]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، تح: محمد الثونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، ص 45.

وقد قال فيها "الجرجاني": «فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وتجد التّشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خفايا العقل، كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظّنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها»[1].

4. الصّورة الاستعارية في سينية البحتري:

1. وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ *** ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي[2]

في هذا البيت هناك استعارة مكنية في "زعزعني الدّهر" حيث شبّه (الدّهر) بالكوارث الطبيعية مثل الزلزال وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه (زعزعني) على سبيل الاستعارة المكنية.

2. حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ *** ـتُ إِلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي[3]

"حضرت رحلي الهموم" استعارة مكنية صوّره فيها الشّاعر (الهموم) شيئا ماديا وسرّ جمالها تجسيم المعنوي في الصّورة الحسيّة.

3. أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى *** لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ[4]

"أتسلّى عند الحظوظ" استعارة مكنية صوّر (الحظوظ) بإنسان عنده، وسرّ جمالها التّشخيص في البيت توجد حكمة.

4. أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي *** وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي[5]

"أذكرتنيهم الخطوب" استعارة مكنية صوّر (الخطوب).

---

[1]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، ص 46.

[2]- البحتري، الدّيوان، ص 190.

[3]- المصدر نفسه، ص 191.

[4]- المصدر نفسه، ص 191.

[5]- المصدر نفسه، ص 191.

5. لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي *** جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ[1]

استعارة مكنية صوّر (اللّيالي) شيئا مخيف فهي كالإنسان يحوّل الفرح إلى حزن، القيمة الفنيّة لصورة التّجسيم، (مأتما) استعارة تصريحية حوّل الحزن كالمأتم، شبّه الحال التي فيها العرس وصرّح بالمشبّه به، وفيه طباق بين حالتين متضادتين.

6. وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ *** لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ[2]

"وهو ينبيك" استعارة مكنية صوّر القصر بالإنسان المخبر، وسرّ جمالها التّشخيص.

7. وَالمِنايا مَواثِلٌ وَأَنوشِر *** وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِّرَفسِ[3]

استعارة مكنية شبّه (المنايا) بالأشخاص المستعدّين لتنفيذ الأوامر.

8. البيت

استعارة مكنية صوّر (الإيوان) إنسانا حزينا على فراق أحبّته تشخيص، فهو إمّا منزعج لفراق وليفه أو تعب لفراق عروسه وفي المعنى التّرادف والتّوكيد.

9. عَكَسَت حَظُّهُ اللَيالي وَباتَ الـ *** ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ[4]

عكست حظه اللّيالي استعارة مكنية صوّر (اللّيالي) انسانا قادرا على تغيير الوضع أو الحال.

10. يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبـ *** ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي[5]

"يتظنّى من الكآبة" استعارة مكنية صوّر الإيوان انسانا كئيبا.

---

[1]- البحتري، الدّيوان، ص 192.

[2]- المصدر نفسه، ص 192.

[3]- المصدر نفسه، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص 193.

[5]- المصدر نفسه، ص 193.

ج. الصّورة الكنائيّة(الكناية):

1- مفهومها:

أ- لغة: «هو ما يتكلّم به الانسان ويريد به غيره[1]»،«والكناية من الاكتنان، هو الستر، وأصلها كنانة وإنّما قلبت النّون ياء هربا من تكرار نونين[2]»،«والكناية أن تتكلّم بشيء تريد غيره، وكنّى عن الأمر بغيره يكنّى كناية إذ تكلّم بغيره ممّا يستدل عليه نحو الرّفث والغائط ونحوهما[3]».

ب-اصطلاحا: «هي إرادة المعني والتّعبير عنه بغير لفظه، أي تطلق اللّفظ وتريده لازمة معناه مع قرينة لا تمنع من ارادة المعني الحقيقي[4]»، وعرّفها "الخطيب" «بأنّها لفظ أريد به لازمة معناه مع جواز إرادة المعنى ذلك[5]»، والذي يتتبع الجاحظ فيما قاله عن الكناية يرى أنّه استعملها استعمالا عام يشمل جميع أضرب المجاز والتّشبيه والاستعارة والتّعريض دون أن يفرّق بينهما وبين هذه الأساليب[6].

أمّا "أبو هلال العسكري" يقول في كنية والتّعريض: «وهو أن يكنّي من الشّيء ويعرض به ولا يصرّح على حسب ما عملوا باللّحن والثّورية عن الشّيء، كما فعل العنبري إذا بعث إلى قومه بصرّة شوك وصرّة رمل وحنظلة بريّة جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير الرّمل[7]».

ويتّضح مفهوم الكناية عند "عبد القاهر الجرجاني" إذ يقول: «والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ودقة في الوجود فيؤم به ويجعله دليلا عليه[8]».

---

[1]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، ص 242.

[2]- ابن الأثير، جوهر الكنز، ج1، تح: محمد زغلول، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، ص 89.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادّة كنّي، ص233.

[4]-طالب محمد الزّوبعي وناصر حلاّوي، البلاغة العربية، البيان والبديع لطلبة قسم اللغة العربية، ص111.

[5]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، ص 273.

[6]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 167-168.

[7]- أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميدة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص 47

[8]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص52

2- **أقسام الكناية**: تنقسم الكناية حسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة اقسام:

1) **كناية عن صفة**: وذلك بأن تذكر الموصوف وتنسب له صفة، ولكنّك لا تريد هذه الصفة وإنّما تريد لازمها[1]، وهي نوعان:

أ- **كناية قريبة**: وهي ما يكون الانتقال إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه والمعنى المنتقل إليه[2].

ب- **كناية بعيدة**: وهي ما يكون فيها الانتقال إلى المطلوب بواسطة أو بوسائط[3].

2) **كناية عن موصوف**: وهي التي لا يراد بها صفة ولا نسبة بل موصوف[4].

3) **كناية عن نسبة**: وهي التي يراد بها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفيا، فيكون المكنّى عن النّسبة أسندت إلى ماله إتّصال به، وأعلم أنّ المقصود بالنّسبة هنا هي إثبات لشيء أو نفيه عنه[5].

وتنقسم الكناية باعتبار الوسائط اللّوازم إلى أربعة أقسام:

أ. **التّعويض**: هو أن يطلق الكلام او يشار به إلى معنى يفهم من السياق[6].

ب. **التّلويح**: وهي كناية كثرت فيها الوسائط بلا تعريض فباعدت بين اللازم والملزوم[7].

ج. **الايماء والاشارة**: وهي كناية قليلة الوسائط واضحة اللزوم بلا تعريض تدل على معنى المراد دلالته مباشرة كأنّها تشير إليه[8].

د. **الرّمز**: وهي كناية قليلة الوسائط خفية اللوازم بلا تعريض[9].

---

[1]- طالب محمد الزّوبعي وناصر حلاّوي، البلاغة العربية، ص113.

[2]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، ص 371.

[3]- المرجع نفسه، ص 372.

[4]- ابراهيم أمين الزرزموني، الصّورة الفنيّة في شعر علي الجازم، دار قبا للطباعة والنّشر والتّوزيع، عبده غريب، 2000م، ص 180.

[5]- أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، ص 372.

[6]- المرجع نفسه، ص 373.

[7]- المرجع نفسه، ص 373.

[8]- المرجع نفسه، ص 373.

[9]- المرجع نفسه، ص 373.

3- بلاغة الكناية:

تساعد على تضخيم المعنى في النّفوس وكذلك دورها من حيث التّعميم والتّغطية حرصا على المكنّى عنه أو خوفا منه[1].

لعلّ أسلوب الكناية من بين الأساليب البيانية، وهو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنّب التّصريح بالألفاظ الخسيسة والكلام الحرام، ولهذا كانت الكناية هي الوسيلة الوحيدة التي تيّسر للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبّر بالرّمز والايحاء وعن كل ما يجول بخاطره حراما كان أم حلالا، حسنا كان أم قبيحا، وما تأتي الكناية من البلاغة في الوصف وإبراز المعاني المعقولة في صورة المحسوسات وبذلك تكشف عن معناها وتوضّحها وتبينها[2].

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 167-168.

[2]- ينظر: عبد العاطي علي غريب غلام، البلاغة العربية بين النّاقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وبرشان الخفاجي، ص260.

4- الصّورة الكنائية في سينية البحتري:

1- حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ *** ـتُ إِلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي[1]

في هذا البيت كناية تجسدت في قوله "أبيض المدائن" وهي كناية عن موصوف هو قصر كسرى أنوشروان الأبيض.

2- وكذلك في قوله:

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ *** مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي[2]

الكناية هنا نجدها في "وهم خافضون" كناية عن رفاهية العيش والاطمئنان، و"في ظلّ عال مشرف" كناية عن صفة علوّ القصر والارتفاع.

3- لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي *** جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ[3]

تتّضح الكناية في هذا البيت في قوله "مأتما بعد عرس" وهي كناية عن الحزن والألم.

4- وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ *** لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ[4]

تجسّدت الكناية هنا في "عجائب قوم" وهي كناية عن عظمة العرس تاريخيا وعراقتهم وعمرانا

5- وَإِذا ما رَأَيتَ صورَةَ أَنطا *** كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ[5]

نلحظ في هذا البيت أنّ الصورة الكنائية تجسّدت في العبارة "ارتعت" وهي كناية عن قوة التّعبير في الرّسم حتى أنّك تفزع وتظنّ الأمر حقيقة.

6- وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ *** في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ[6]

نجد في العبارة "بين يديه" كناية عن أمامه.

7- يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبـ *** ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي[7]

---

[1]- البحتري، الدّيوان، ص 191.

[2]- المصدر نفسه، ص 191.

[3]- المصدر نفسه، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص 192.

[5]- المصدر نفسه، ص 192.

[6]- المصدر نفسه، ص 192.

[7]- المصدر نفسه، ص 193.

وفي هذا البيت كناية عن الحزن والمعاناة وتوحي بالاستمرار لاستخدام الشّاعر لفظي "مصبح، ممسي".

8- كذلك في قول الشّاعر:

عَكَسَت حَظُّهُ اللَيالي وَباتَ الـ *** ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ[1]

تمحورت الكناية هنا في العبارة "بات المشتري فيه" وهي كناية عن صفة وهو كوكب، "نحس" كناية عن صفة النّحس.

9- مُشمَخِرٌ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ *** رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ[2]

تبيّنت الكناية في لفظة "مشمخر" وهي كناية عن صفة العلوّ والارتفاع والصّمود.

10- عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهرًا فَصارَت *** لِلتَعَزّي رِباعُهُم وَالتَأَسّي[3]

"عمرت للسرور دهرا" كناية عن صفة السّعادة والطّمأنينة، "فصارت للتعزي رباعهم والتأسي" كناية عن صفة الحزن وضياع السعادة والطّمأنينة.

[1]- البحتري، الدّيوان، ص 193.

[2]- المصدر نفسه، ص 193.

[3]- المصدر نفسه، ص 194.

د. المجاز المرسل:

1- تعريف المجاز:

أولاً: لغة

جاز في لسان العرب لابن منظور في مادة جوز، جزت الطريق، وجاز الموضع جوزا وجؤوزا، وجوازا أو أجازة غيره وجاوزه: سار فيه وسلكه، وأجازه: خلفه وقطعه، وأجازه: أنقذه قال الرّاجز، المجاز والمجاوزة: الموضع[1]، كما عرّفه "الفيروز بادي" في قاموسه المحيط مادة "جاز" : «يقال فلان خفّف في كلامه، أي تكلّم بالمجاز، والمجاز الطرّيق إذا قطع من أحد جانبيه إلى الآخر، وهو خلاف الحقيقة[2]».

ويقول "ابن فارس":« أمّا المجاز فمأخوذ من جاز يجوز، إذا سنّ ماضيا، تقول جاز بنا فلان وجاز علينا فراس، هذا هو الأصل، ثم تقول يجوز أن تفعل كذا أي ينفّذ ولا يردّ ولا يمنع[3]».

ثانيًا: اصطلاحا

فالمجاز هو الكلمة المستعملة في غير ماهي موضوعة له بالتّحقيق، استعمالا في الغير بالنّسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة من إرادة معناها في ذلك النّوع[4]، أمّا "الخطيب" فقد عرّفه في كتابه "الايضاح في علوم البلاغة" بقوله: «أنّه الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في الاصطلاح به لتخاطب على وجه يصح مع قرينه عدم إرادته[5]»، فهو ما ضد الحقيقة، وبمعنى أوضح هو استخدام اللّغة في غير المعنى الموضوع له في أصل اللّغة[6].

---

[1]- جمال الدين محمد بن بكر بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج5، دط، دت، ص 326.

[2]- مجد الدين فيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم المجتمع، بيروت، مج2، د ط، دت، ص170.

[3]- ابو الحسن احمد بن فارس بن زكريا، الحاجي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، ط1، بيروت، 1993م، ص 203.

[4]- يوسف ابن محمد على السكاكي، مفاتيح العلوم، ابي يعقوب تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ-2000م، ص 468.

[5]- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة المعاني في البيان والبديع، دار الكتاب العلمية ، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 274.

[6]- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل والتجديد، الناشر بالمعارف الاسكندرية، دك، دت، ص 218.

2- أقسام المجاز:

أولاً: المجاز اللّغوي

تعريفه: هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق في اصطلاح به التخاطب مع قرينه مانعة من إرادته أي إرادة معناها في ذلك الاصطلاح[1].

كما يكون في نقل من حقائقها اللّغوية إلى معاني أخرى بينها صلة ومناسبة، كما أنّه يكون في المفرد وتركيب المستعمل في غير ما وضع له[2].

***المجاز المرسل:** عرف بأنّه لفظ استعمل في غير معناه الأصلي لعلاقة غير متشابهة مع قرينه مانعة من إرادة المعنى الأصلي[3].

إذن فهو يحمل تعبيرا موجزا عن معنى كبير أو بناء علاقة لطيفة بين المعنى المجازي يحسن بها المعنى ويشد النّفس إليها[4]، مثل قوله تعالى: ﴿ وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ﴿12﴾ ﴾[5].

هنا مثلا بالنّسبة لمريم بنت عمران في الآية غلب عليها صفة الذكور ولو يرد المعنى المجازي في ذلك، جاء بالأصل الموضوع للإناث وهو قانتات، ولكنّه أطلق القانتين على الإناث من باب الارتفاع لمستوى مريم إلى مصاف الرّجال القانتين، فإطلاقه على الإناث على غير وضع له إذن فهو مجاز.

---

[1]- الشريف علي محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 203.

[2]- محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والسنين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م، ص 33.

[3]- المرجع نفسه، ص 33.

[4]- بدر الدين حاضري، الاعراب الواضح مع تطبيقات عروضية وبلاغية، بناية درويش، دار الشرق العربي، شارع سورية، دط، دت، ص 153.

[5]- سورة التحريم، الآية 12.

*علاقات المجاز المرسل:

1. **السّببية:** هي كون الشيء المنقول عنه سببا ومؤثرا في غيره مثل: رعت الماشية الغيث أي النّبات، لأنّ الغيث أي المطر سبب فيه، وقرينة لفظية وهي رعت لأنّ العلاقة تعتبر من جهة المعنى المنقول عنه[1].

يقول المتنبي:

لَهُ أيَادٍ عَليّ سَابِغَةٌ *** أُعَدُّ مِنْهَا وَلا أُعَدّدُهَا[2]

فهو يريد بكلمة (أيا) الكرم والعطاء، لأنّ اليد هي من تعطي، إذ ذكر السّبب والمراد، أي الجود والعطاء.

2. **المسبّبة:** وهي أن يكون المنقول عنه مسببا وأثرا لشيء آخر مثل يقول السموأل:

تَسِيلُ على حدِّ السّيوفِ نفوسُنا *** ولَيْسَتْ على غيرِ السيوفِ تسيلُ[3]

يخبر السموأل مادحا شجاعة قومه، وقوة إقدامهم في الحروب ويذكر، المسبّب موتهم هو (حدّ السّيوف)، وأراد السّبب (القتال)، فهذا المجاز المرسل علاقته مسبّبة لأنّ المبارزة بحدّ السّيوف مسبّبة عن القتال في أرض المعركة.

3. **الجزئية:** هي كون المذكور ضمن شيء آخر نحو (نشر الحاكم عيونه في المدينة)، أي الجواسيس، فالعيون مجاز مرسل علاقته الجزئية لأنّ كل عيون جزء من جاسوسها وقرينة الاشتمالة[4].

[1]- عاطف خضل، دار الرازي، عمان الاردن، ط1، 1426هـ-2006م، ص 11.

[2]-ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1403هـ- 1983م، ص 9.

[3]-ديوان عبوة ابن الورد والسموأل، دار الصارد، بيروت، ص 91.

[4]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 253.

4. **المحليّة**: هي إطلاق اسم مكان على من يحمل فيه، مثلا نسمع على الانباء عن البيت الأبيض موقف من إحدى القضايا الدولية، والمقصود إعلان الرئيس الأمريكي من مقرّه في البيت الابيض.

يقول أبو فراس الحمداني:

بِلادِي وإنْ جارتْ عَليَّ عَزِيزَةٌ *** وَأَهْلِي وَإِنْ ضَنُّوا عَلَيَّ كِرَامٌ[1]

فبلادي مجاز مرسل علاقته المحلية، لأنّه ذكر البلاد وأراد بها أهلها فالعلاقة محلية.

5. **الحالية**: وهي نقيض العلاقة أي أنّنا نذكر لفظ الحال ونريد المحل ومنه قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ(107)﴾[2].

أي أنّه لما كانت الجنّة هي المكان الذي تحل فيه الرّحمة ذكرت الجنّة، والمقصود بالجنّة هو أنّ الرّحمة تحلّ فيها[3].

ويقول أبو العتاهية:

مَنَ اَحَسَّ لي أَهلَ القُبورِ وَمَن رَأى *** مَنَ اَحَسُّهُم لي بَينَ أَطباقِ الثَرى[4]

يقصد الشّاعر به المسكن (المحل)، وهو مجاز مرسل علاقته حالية.

6. **الآلية**: هي ما ذكر إسم الآلة والمراد الأثر النّاتج عنها، كما في استخدام اللّسان، مثلا بمعنى اللّغة لأنّها آلتها ظاهرة في الانسان مثل قوله تعالى: ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (4)﴾[5].

---

[1]-ديوان أبي فراس الحمداني، شروح: خليل الدويهي، دار الكتاب العرب، بيروت ط، 1414هـ-1994م، ص 10.

[2]- سورة آل عمران، الآية 107.

[3]- محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، ص 62.

[4]- ديوان أبو العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، 1406هـ- 1986م، ص 26.

[5]- سورة إبراهيم، الآية 4.

أي بلغة قومهم.

7. **اعتبار ما كان**: أي التّعبير بما كان عمّا هو كائن، وذلك حين يكون المعنى الحقيقي للكلمة المذكورة تدلّ على العبارة، ما فيه بالنّسبة للمعنى المجاز به كقوله تعالى: ﴿ وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا﴿2﴾ ﴾[1].

أي أنّهم كانوا يتامى من قبل، أمّا الآن فهم بالغون، ففي اليتامى مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان، والقرينة أمر الله تعالى بتسليمهم أموالهم هو أن يكون ذلك إلاّ بعد بلوغهم[2].

يقول "إيليا ابو ماضي" في الحديث عن الانسان وتكبره:

نَسِيَ الطِّينُ ساعَةً أنَّهُ طِينٌ *** وَ حَوَى الْمَالَ كيسُهُ فَتَمَرَّدْ[3]

الشاعر هنا ذكر الطين وقاصد به الانسان، وأنّه يتكبّر ناسيا ما كان عليه من ضعف هو عندما كان طينا حقيرا لا قيمة له، ذكره الشاعر بأصله لعلّه يرشد ويتراجع عن تكبّره، لعلاقة أقامها باعتبار ما كان عليه من أصل طيني.

8. **اعتبار ما سيكون**: أي اعتبار عمّا هو كائن، وذلك المعنى الحقيقي للكلمة المذكورة في عبارة آنية حاضرا كان المعنى المجازي لها هو المستقبل قوله تعالى: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قالَ أَحَدُهُما إِنِّي أَرانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَراكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴿36﴾ ﴾[4].

أي عنبا (خمرا) مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون والقرينة أعصر فالخمر لا تعصر لأنّها معصورة فعلا[5].

---

[1]- سورة النساء، الآية 2.

[2]- عبد العزيز فلفيلة، البلاغة والاصطلاحية، ملتزم الطبعة والنشر، دار الفكر العربي القاهرة، ط3، 1412هـ-1992م، ص 85.

[3]- ديوان اليا ابو ماضي، دار العودة، بيروت، دط، دت، ص 83.

[4]- سورة يوسف، الآية 36.

[5]- عبد العزيز فلقيلة، ص 86.

9. **المجاورة:** أي التّعبير بالمجاز عمّا يجاوره وذلك حين يكون المعنى الحقيقي للكلمة المذكورة في العبارة مجازا للمعنى المجاور لها[1].

ومثال ذلك قول عنترة بن شدّاد:

فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيابهُ ليسَ *** الكَريمُ على القَنا بِمُحَرَّمِ.

المجاز في كلمة (ثيابه) المراد ما جاوز الثياب، وهو القلب أو غيره من مواضع الجسم، إذن هو مجاز مرسل وعلاقته المجاورة.

البحتري في هذه القصيدة لم يكن في معرض المدح أو انتظار اعجاب الممدوح به، أو كسب العطاء منه، بل كان شاعرا صادقا منفعلا، فجاءت وقفته أمام إيوان كسرى بمثابة لحظة تأمّل، استوقفته فيها سوء أحواله الخاصّة في ظروف مشية ويأسه، فكانت بحق صورة صادقة لما يحسّ به من اضطراب وتمزّق في جو يسيطر عليه الحرب والألم، فتجلّت في هذه القصيدة قدرته الشعرية الحقّة على رسم الصّورة الخارجية والالتفاتات إلى التاريخ والآثار التي تجسّد عبرة الأيام ففي قوله:

وَإِذا ما رَأَيتَ صورَةَ أَنطا ***كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ[2]

جسّد الشّاعر المجاز في هذا البيت في عبارة (أنطاكية) وهو مجاز مرسل عن الحركة علاقته المحلية، فالصورة للمعركة وأنطاكية محلّها.

وكذلك في قوله:

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا *** ءَ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ[3]

نلحظ المجاز هنا في (تصف) حيث جعل الشاعر العين تتخيّل الصّور الدّقيقة، وإنّما الدّماغ الذي يصف، فالعين لم تتخيل وإنّما كانت سببا في تخيّل هذه الصّورة على سبيل مجاز مرسل علاقته السبّبية.

[1]- ديوان عنترة بن شداد، محمد سعيدي مولدي، المكتبة الاسلامية، دط، دت، ص 188.

[2]- البحتري، الديوان، مج1، ص 192.

[3]- المصدر نفسه، ص 192.

ونجده وظّف المجاز أيضا في قوله:

يَغتَلي فيهِم ارتِابي حَتّى *** تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ[1]

نلاحظ المجاز المرسل هنا في عبارة (تتقرّاهم يداي) علاقته كليّة فالأصابع محلّ اللّمس، وذكر اليد للدّلالة على الجزء.

[1]- البحتري، الديوان، مج1، ص 192.

الخـاتـــمة

الخاتمة

سبحان الذي جعل لكل بداية نهاية، بعد أن جبنا في رحاب الأسلوبية وإسقاطها على هذه السينية، وضعنا أيدينا على أهمّ النّتائج من خلال دراستنا لهذين الفصلين المتمثلة في:

1. الأسلوبية بلاغة وليدة العصر ذات شكل مضاعف: أنّها علم التّعبير وهي نقد للأساليب الفردية.
2. تباينت تعريفات النّقاد والدّارسين الغرب والعرب للأسلوب، ويعود هذا الاختلاف لمصادر ثقافة هؤلاء الدارسين.
3. أمّا من ناحية تعامل المنهج الأسلوبي مع نص "وصف معركة أنطاكية" للبحتري، فقد كشف لنا عن أربع مستويات، الصّوتي، التّركيبي، المعجمي والدّلالي، ولكل مستوى سمات وخصائص تميّزه عن غيره من المستويات.
4. أوضح البحث في مستوى الصّوت أنّ البحتري استطاع أن يلائم بين الإيقاع والوزن والقافية، باعتماده بحر الخفيف في هذه السينية، وبراعته في استخدام رويّها الذي يعبّر عن الحنين والحزن في نفسه.
5. كما استطاع إحداث التآلف الصّوتي بين الوحدات اللّغوية في تكرار الأصوات ومخارجها وصفاتها.
6. استعماله التّرصيع والتّذييل في سينيته كان سببا ليحدث به الرّنين والإيقاع، وقد صدق من قال:" أنّ البحتري أراد أن يشعر فغنّى".
7. أمّا عن المستوى التّركيبي، فنرى أنّ الشّاعر قد استعمل أغلب حروف الرّبط من أجل إحكام بناء التّراكيب والمعاني في القصيدة، فجاءت متماسكة ومنسجمة ومحكمة البناء.
8. بروز ظاهرة الحذف والتّقديم والتّأخير، المتمثلة في انزياح وانحراف البحتري عن النّمط الشّائع لتراكيب أبياته قصد تعدد إيحاءاتها والتّعبير عن دلالتها الخفيّة.
9. كما وفّق في استخدامه لبعض الحقول المعجمية، وأبرزها حقل الحزن للدّلالة على نفسية الشّاعر ومعاناته.
10. أمّا المستوى الدّلالي، فنلاحظ استعماله الحقول الدّلالية وإعطاءه السّلطة لحقل المجرّدات للدّلالة على تعدّد أفكاره ودقّة وصفه وتصويره، بسبب موقفه الحزين المضطرب.

11. كما وفّق في تعدّد العلاقات التي تراوحت بين التّرادف، التّضاد، الاشتمال، الجزء بالكل والتّلازم، لتضفي على الألفاظ سحرا إيحائيا جذب المتلقّي نحوه دون الشّعور بالملل.
12. أمّا الجانب التّصويري الفنيّ، فيمكن القول بأنّ "البحتري" نهل علم البيان من توظيفه التّشبيهات بمختلف أنواعها إضافة إلى الاستعارات من تصريحية ومكنية.
13. كما أسهمت الصّورة الكنائية وصورة المجاز المرسل من إحداث الدّهشة وخيبة الانتظار لدى المتلقّي، وهذا بهدف إبراز البحتري قدرته على التّجاوز وتحريك الجامد، وترويض الشّارد.

وفي الأخير لا ندّعي أنّنا استوفينا البحث حقه، فالنّقص من سمة الإنسان، فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطانا فمن أنفسنا، ومن جاد وأصاب فله أجران، ومن أخطا فله أجر واحد.

ونسأل الله أن يسدّد خطانا إلى ما فيه الخير والصّلاح.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجـــع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع

1. ابراهيم أمين الزرزموني، الصّورة الفنيّة في شعر علي الجازم، دار قبا للطباعة والنّشر والتّوزيع، عبده غريب، دط، 2000م.
2. ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مج 1، دار المعارف، مصر.
3. ابراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دار وهدان، القاهرة، ط5، 1979م.
4. ابراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر، د ط، 1970م.
5. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ط6، 1988م.
6. ابن الأثير، جوهر الكنز، ج1، تح: محمد زغلول، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، دت.
7. ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادّة كنّي.
8. ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادّة عور.
9. ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيوضن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، المجلد 14.
10. ابن منظور، لسان العرب، مج 5 مادة سلب دار صادر للنشر، بيروت لبنان، ط6.
11. ابو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد بن جوخا، بيروت، ط3، 1986م.
12. أبو السعود سلامة أبو السعود، الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، لدنيا الطباعة الاسكندرية، دط، 2002م.
13. أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر، الأردن، ط1، 199م.
14. أبو عباد البحتري، باكر البدوي، دوشين، ماجستير الخرطوم، 1970م، دراسة غير منشورة.
15. أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميدة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م.

16. أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة، تح: محمد الثونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، دت.
17. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول في النقد الأدبي، مجلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج5، العدد الأول، 1984م.
18. أحمد محمد قدور، مبادئ في اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م.
19. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1999م.
20. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، دار الكتبالعلمية، بيروت، ط4، 2002م.
21. أدباء العرب الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، الجزء2.
22. الأغاني، للأصفهاني، ج18.
23. أمراء الشعر العربي العبّاسي، أنيس المقدسي، دار لعلم للملايين، ط7.
24. البحتري، الديوان، دار الصادر، بيروت، مج:، 1ط1، 1968،.
25. بشر تاوريريت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دت.
26. البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة، تخصص بلاغة وأسلوبية، جامعة قاصدي مرباح.
27. بيارجو، الأسلوب والأسلوبية منذر عياشي، مركز الإحصاء القومي، دط، د ت.
28. بيروجيرو، الاسلوب والاسلوبي، منذر عياشي، مركز النماء القومي، لبنان.
29. تاريخ آداب اللغة العربية، جورج زيدان، دار مكتبة الحياة، لبنان، 1992م، ج2.
30. تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، د.ابراهيم على أبو الخشب، دار الفكر القاهرة، 1966م.
31. تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، ترجمة د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط5، دت.
32. تزفيطان تودورف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م.
33. جواهر الأدب العربي في أبيات وانشاد لغة العرب، الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2.
34. جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2.

35. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.

36. حسن عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

37. حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2003م.

38. ديوان ابن الرّومي، شرح مجيد الطراد، دار الجيل- بيروت، ط1.

39. ديوان البحتري، الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ج1.

40. الديوان، الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1963م، ج2، دط، دت.

41. رابح بوحوش، الاسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار عنابة ، الجزائر، دط، دت.

42. رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنّابة، الجزائر، د ط.

43. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993م.

44. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، عنابة، ط1، 2006م.

45. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، 1993م.

46. رولان بارت، الدرجة الصغرى للكتابة، تر: محمد براوة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985.

47. الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

48. سلمي بركات، اللغة العربية، مستوياتها وأداؤها الظيفي وقضاياها، دار البداية، عمان، ط1، 2007م.

49. سينية البحتري، ومعارفتها: محمد بوذينة، تونس، 1995م.

50. صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، جامعة الأزهر، ط3، 1993م.

51. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002م.

52. صائل رشدي، عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، دار الاهلية، الاردن، ط1، 2004م.

53. صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه زاجراءاته، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.

54. الصورة الفنية في شعر البحتري، د أبو صباح على الطيّب، 1998م.

55. طالب محمد الزّوبعي وناصر حلاّوي، البلاغة العربية، البيان والبديع لطلبة قسم اللغة العربية.

56. عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري في ضوء العروض والموسيقى، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، 2005م.

57. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، مج3، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1979م.

58. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.

59. عبد العاطي علي غريب غلام، البلاغة العربية بين النّاقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وبرشان الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993م.

60. عبد العزيز عتيق، علم البيان، الآفاق العربية، دار النهضة، بيروت، دط، 1985م.

61. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

62. عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد الأدبي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1999م.

63. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

64. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني تقديم ياسين البوبي المكتبة المصرية، 2002م.

65. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، شرح وتعليق محمد الشنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997م.

66. عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي(دراسة تطبيقية)، مكتبة الاشعاع، الاسكندرية، ط1، 1999م.

67. عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2006م.

68. علي بو ملحم، في الاسلوب الادبي، دار المكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، دت.
69. فايز الدّاية، علم الدلالة العربي(النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ط، 1973م.
70. فتح الله أحمد سليمان، تقديم طه وادي، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية مكتبة الادب، دط، دت.
71. فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 2006م.
72. كارل ديتر بونتج، المدخل الى علم اللغة، تر: سعيد حسن عجري، مؤسسة المختار للنشر، بيروت، ط1، 2003م.
73. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتب النهضة العصرية، القاهرة، ط3، 2001م.
74. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م.
75. محمد بلوحي، مقال بعنوان "الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة"، مجلة التراث العربي، العدد 695، دمشق، 24 أيلول 2004م.
76. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، بيروت،ط1، 1999م.
77. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار النشر القاهرة، مصر، ط1، 1994م.
78. محمد عزّام، مستويات الدّراسة الألسنية، مجلّة الموقف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد:249، كانون الثاني، 1992م.
79. محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللّغة العام، عالم الكتب للطباعة، بيروت، ط1، 2002م.
80. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1977م.
81. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1997م.
82. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط.

83. مصطفى السعدي، البنيان الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، اسكندرية، دط، دت.
84. مصطفى الصاري الجوني، المعاني علم الاسلوب، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية،دط، 1999م.
85. مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2004م، ج1.
86. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الابيار، الجزائر، دط، د ت.
87. معجم الأدباء ياقوت الحموي، دار المأمون، القاهرة، ج19، جواهر الادبيات وانشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، دار الفكر، مصر، ط29، 1983م.
88. الموازنة لآمدي، تح محمد محي الدين عبد الحميد،ج2، 1944م.
89. موسى سامح، رباعية الأسلوبية مفاهيمها وتحاليلها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2003م.
90. نايف سليمان وحسن قراقيش، مستويات اللّغة العربية، دار الصّفاء للنشر، عمان، ط1، 2000م.
91. نور الدين السد، الأسلوبية، ج1، تحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوب والأسلوبية)–، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م.
92. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي، المكتبة الجامعية الأزراطية، الاسكندرية، دط، 2000م.
93. هادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2008م.
94. هزيتش بليث، البلاغة والأسلوبية، نموذج سيميائي لتحليل النص، دط، دت.
95. وفيات الأعيان، لابن خلكان، المجلد الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.
96. يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسير للطباعة والنشر2007.

مـــلحق

أولاً: التعريف بالبحتري

نسبه:

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد الله بن يحي بن عبيد ابن شملال بن جابر بن سلمة بن مسهر بن الحارث بن خشيم[1]، بن أبي حارثة بن جدي بن تدول[2] بن بحتر بن عتود بن عنين بن سلامان بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن جهلمة ابن أدد بن زيد بن كهلان بن سبأ بن شجب بن يعرب بن قحطان[3] الطائي البحتري الشاعر المعروف والمشهور، وكنيته أبو عبادة في منبج، وأبو الحسن في بغداد، وهو طائي الأب شيباني الأم[4]، وغلب عليه لقب البحتري نسبة إلى عشيرته الطائية وقد أجمع الرّواة على عروبته.

مولده:

هناك تباين في بعض الروايات التي أشارت إلى السنة التي ولد فيها البحتري، حيث تقول بعضها وهي قليلة أنّ مولده كان في سنة 204هـ، ويقول العض الآخر بأنّه ولد سنة 205هـ، والراجح والصحيح والذي أجمع عليه كثير من الرواة أنّ ميلاده في سنة 206هـ[5].

ولقد ولد بمنبج من أعمال حلب[6]، وعلى رأي بعض الرواة أنّه ولد في قرية قريبة من منبج تسمّى زردفنة[7]، والرأي الأول أصحّ وهو الذي أجمع عليه كثير من المؤرخين والرّواة، والدليل على ذلك أنّ البحتري نفسه ذكر منبج كثيرا في شعره.

---

[1]-وفيات الأعيان، لابن خلكان، المجلد الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، ص16.

[2]-المرجع نفسه ص 16.

[3]- وفيات الأعيان، لابن خلكان، م5، ص16، تاريخ بغداد للبغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج13، ص 477.

[4]- الأغاني، للأصفهاني، ج18، ص 167.

[5]- المرجع نفسه، ص 167.

[6]- معجم الأدباء، الياقوت الحموي، دار المأمون، القاهرة، ج19، ص 248.

[7]- وفيات الأعيان، لابن خلكان، م5، ص16.

مؤلفاته:

- **ديوانه:** أورد الدكتور حسن كامل الصيرفي ديوان البحتري، أنّ الديوان طبع قبل طبعته ثلاث طبعات[1]، أضيفت لها طبعات أخرى لتكون كالآتي:

1- طبعة مطبعة الجوانب، بالأستانة 1972م.

2- طبعة المطبعة الأدبية، بيروت 1911م، علّق حواشيها الشيخ رشيد عطية.

3- طبعة مطبعة هندية بالموسكي، بمصر 1911م، وقف على طبعها وضبطها وتصحيحها الشيخ عبد الرحمان البرقوقي.

4- طبعة دار المعارف، بمصر 1963م، تحقيق حسن كامل الصيرفي.

وقد جمع ديوان البحتري أبو بكر الصولي، ورتّبه على الحروف، وجمعه علي بن حمزة الأصفهاني ورتّبه على الأنواع.

- **حماسة البحتري:** ألّف البحتري حماسته على منوال حماسة أبي تمام، وقد جمعها في كتاب سمّاه الحماسة، وهي مشتملة على قصائد لأكثر من 600 شاعر أكثرهم من الجاهلين والمخضرمين، وقدر رتبها أبوابا بلغت 174 بابا، وقد استهوت الحماسة البحترية المستشرقين وأثارت اهتماماتهم وعلى رأسهم المستشرق الإنكليزي نيكلسون الذي يرى أنّ شهرة البحتري وأبي تمام مردّها إلى حماستيهما[2].
- **معاني الشعر:** فهو كتاب ألّفه البحتري يقال إنّه سقط من يد الزّمن[3]، وقد أشار إليه ياقوت ياقوت في معجم البلدان[4] على أنّه لم يصل إلينا، وهو على طرية الكتب التي وضعت في معاني الشعر.

[1]-ديوان البحتري، الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ج1، ص25.

[2]- الصورة الفنية في شعر البحتري، د أبو صباح على الطيّب، 1998م، ص 37.

[3]- تاريخ آداب اللغة العربية، جورج زيدان، دار مكتبة الحياة، لبنان، 1992م، ج2، ص 469.

[4]- معجم البلدان، ياقوت الحموي، ج19، ص 251.

موطنه ونشأته وأسفاره:

موطنه منبج[1] وهي تقع إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب على طريق الفرات، وهناك قول ضعيف بأنّه ولد بقرية تسمّى زردفنة تجاور منبج، غير أنّ البحتري نفسه ليكرر الكثير في شعره منبج مسقط رأسه.

وقد نشأ البحتري نشأته الأولى في منبج وباديتها، فتأصّلت فيه ملكة الإعراب، جرت على لسانه أساليبه، وثبت في أحصان عشيرته ليتغذى من فصاحتها، ويبدو أنّه اختلف مبكرا إلى الكتّاب، وحفظ القرآن أو شطرا كبيرا منه، كما حفظ كثيرا من الأشعار والخطب ومن ثمّ اختلف إلى حلقات العلماء في المساجد ليأخذ عنهم اللغة والنحو وشيئا من الفقه والتفسير والحديث وعلم الكلام، واستيقظت فيه مواهب الشعر مبكرة، وسرعان ما أخذ يكثر من نظمه في بعض من عرفهم من عامة أهل بلدته ومن أصحاب البصل والباذنجان[2]، وامتدّ بالبحتري طموحه فتجاوز به بلدته منبج إلى بلد أكبر من حوله، إذ نراه ينزل حلب، وهناك تعرّف على علوة بنت زريقة التي شغفته حبّا.

واتّسع برحلاته إلى حمص، واتّصل فيها بأبي تمام شيخ الصناعة الشعرية، وأخذ عنه طريقته في البديع والزخرفة، وظل يلزمه ويترسم خطاه، ويحذوه قصد العراق، ولتصل ببلاط المتوكل ولازمه، ولما حدثت الفتنة التي قتل فيها المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان 247هـ كره البقاء فيها فعاد إلى موطنه[3].

ثم ذهب إلى الأراضي المقدّسة وأدّى فريضة الحجّ مرتين، ثم عاد ومدح المنتصر، ومن أسفاره خروجه إلى المدائن وهناك نظم سينيته المشهورة، ثمّ عاد إلى سامراء وبقى بالعراق إلى آخر حكم المعتمد، بعد ذلك رجع إلى سوريا، واستقرّ في موطنه ومسقط رأسه منبج حيث أدركته الوفاة وهو يناهز الثمانين عامًا.

---

[1]- الأغاني، للأصفهاني، ج18، ص 167.

[2]- وفيات الأعيان، لابن خلكان، م16، ص22.

[3]- أمراء الشعر العربي العبّاسي، أنيس المقدسي، دار لعلم للملايين، ط7، ص 237.

وفاته:

هناك اختلاف في تاريخ وفاة البحتري، فبعض الرواة يقولون إنّ وفاته كانت في سنة 286هـ[1]، والبعض الآخر يقول إنّه توفى سنة 284هـ[2]، وهذا القول هو الغالب والأصحّ، وقد بات البحتري بالسكتة، سنة 284هـ، بموطنه ومسقط رأسه منبج، ودفن بها وهو يناهز الثمانين من عمره.

صفاته وأخلاقه:

كان البحتري من أهل الفضل والإنصاف، يعترف لأهل الفضل ولا يدّعي ما ليس له، قال له بعض النّاس وقد سمعوا شعره: أنت أشعر من أبي تمام، قال: ما ينفعني هذا القول ولا يضرّ أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلاّ به، ولوددت لو أنّ الأمر كما قالوا، ولكنّي والله تابع له، آخذ منه، لائذ به، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه[3].

وقد قيل أنّ البحتري أوسخ خلق الله ثوبا[4]، إذ كيف لشاعر يجالس المتوكل أن تكون تلك هيئته؟ ولعلّ هذا مدخل الشك لكثير من النّقّاد الذين يرون غير ذلك ويستدل بعضهم بقول البحتري

شَعْرَاتٌ أَقُصَّهُنَّ وَيَرْجِعْ ۞۞۞ نَ رُجُوعِ السِّهَامِ فِي الأَغْرَاضِ[5]

والذي هو دليل على اهتمام الشاعر بهيئته وسعيه لتحسين صورته .

[1]- معجم الأدباء ياقوت الحموي، دار المأمون، القاهرة، ج19، ص 351، جواهر الادبيات وانشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، دار الفكر، مصر، ط29، 1983م، ص 45.

[2]-أدباء العرب الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت، الجزء2، ص 215.

[3]- الأغاني، للأصفهاني، ج18، ص 167.

[4]- المرجع نفسه، ص 17.

[5]- ديوان البحتري، الصيرفي، ج2، ص1208.

وقولهم أيضا في صفاته أنّه كان من أبخل خلق الله مستشهدين ببعض مواقفه، غير أنّ البعض يرى دفاعا عن البحتري أنّه لو كان بخيلا لما فات ذلك على الشاعر هجاء ابن الرّومي والذي درج على تصويره خصومه بإيضاح مثاليهم، فقد هجا البحتري بقوله

البُحْتُريُّ ذَنُوبُ الوجهِ نعرفُهُ وما رأينا ذَنُوبَ الوجه ذا أدبِ [1]

وتروي كتب الأدب أنّ البحتري كان أبغض النّاس إنشادا، يتشادق، ويتزاور، ويهز رأسه ومنكبه، ويشير بكمّه، ويقف عند كل بيت ويقول: أحسنت والله يقبل على المستمعين فيقول: مالكم لا تقولون لي أحسنت؟ هذا والله مالا يحسن أحد أن يقول مثله[2].

وذكر الرّواة أنّ البحتري كان أسمر طويل اللّحية أقرب إلى القصر والنّحول، وكان ذا حركات تنم عن طبع بدوي خشن، ومن صفاته أنّه كان محبّا لوطنه، فإنّه كثيرا ما يحق إلى منبج وحلب، ويحسب نفسه غريبا في العراق، وكان شديد التعصّب في الإسلام وربّما نزع إلى التشيع، فتسمعه يمدح الطالبيين ويهجو من تعرّض لهم بالهجاء[3].

شعره:

ترّسم البحتري خطى أبي تمام في الشعر ومضى على أثره في البديع والزخرفة، فكان شعرا بديع المعنى، حسن الديباجة صقيل اللفظ، سلس الأسلوب، مجيدا في كل غرض سوى الهجاء، ولذلك اعتبره كثير من أهل الأدب هو الشاعر الحقيقي[4]، وسئل أبو العلاء المعرّي: أيّ الثلاثة أشعر؟ أبو تمام أم البحتري أم المتنبي؟ فأجاب: المتنبي وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري[5]، وقد تكاملت في شعره معاني الحسن، من أناقة اللفظ ووضوح الغرض، وحفّة النطق، وجمال الجرس، وروعة الموسيقى ونصاعة البيان، وتجانس المصارع، فلا تعثر على هفوة تافهة، ولا كلمة نابية، ولا لفظ حرف ثقيل، ولا تأليف متنافر، حتى لو حاول محاول أن يجعله كلّه أنغاما ذات إيقاع

[1]- ديوان ابن الرّومي، شرح مجيد الطراد، دار الجيل- بيروت، ط1، ص 391.

[2]- الأغاني، للأصفهاني، ج18، ص 167.

[3]- أبو عباد البحتري، باكر البدوي، دوشين، ماجستير الخرطوم، 1970م، ص 170، دراسة غير منشورة.

[4]- جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2، ص 175.

[5]- الموازنة، للآمدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، 1944م، ص 7، شذرات الذهب لابن العماد، ج2، ص 187.

أو نماذج ذات إبداع، لما أعياه أن يكون كذلك[1]، ولسهولة شعره ورقّته كان أكثر الأصوات التي يتغنّى بها في زمنه من شعره[2].

قال أبو الفرج عنه: حسن المذهب، نقيّ الكلام، مطبوعا، كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختمون به الشعراء، وله تصرّف حسن في ضروب الشعر، سوى الهجاء، فإنّ جيّده منه قليل[3].

تديّنه:

كان البحتري حسن الإسلام ولعلّ دراسته المبكّرة في الكتّاب وحفظ شطر من القرآن الكريم والحديث النبوي والاختلاف إلى حلقات العلماء في المساجد والأخذ عنهم علوم الدين واللغة، كلّ ذلك أسهم في تشرّبه بالأخلاق الإسلامية الكريمة، ولا يوجد أحد ممن ترجموا الشعراء أن ذكر أنه كان زنديقا مع كثرة أعدائه المعاصرين له، فإنّنا إن لم نستطع أن نصف البحتري بالتقوى، فلا نستطيع كذلك أن نصفه بالفسوق والزندقة، هذا وإن تركنا المؤرخين جانبا وتصفّحنا ديوان شعره لظهر لنا وبجلاء ما يؤكد إلتزامه بالدّين.

وهناك بعض أعدائه من وصفه بأنّه قدري معتزلي وذلك بعدما قال قصيدته التي مطلعها:

أأفاق صَبٌّ مِنْ هَوىً، فأُفِيقَا أمْ خانَ عَهْداً، أمْ أطاعَ شَفِيقَا

وفيها يقول:

يَرْمونَ خالِقَهُمْ بِأقْبَحِ فِعلِهِمْ، وَيُحَرِّفُونَ كتابَهُ المَنْسُوقَا

وقال الكجي للبحتري: ويحك !! أصرت قرديا معتزليا؟ فقال: كامن هذا ديني أياما واثق، ثم نزعت عنه لأيام المتوكّل[4].

[1]-تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، د.ابراهيم على أبو الخشب، دار الفكر القاهرة، 1966م، ص 276.

[2]-جواهر الأدب العربي في أبيات وانشاد لغة العرب، الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2، ص 175.

[3]- الموازنة لآمدي، تح محمد محي الدين عبد الحميد، 1944م، ص7.

[4]-تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، ترجمة د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج2، ص 48-49.

ثانيًا: التعريف بسينية البحتري

تعتبر سينية البحتري من أروع ما قيل في الشعر العربي، واصفا إيوان كسرى بالمدائن[1]، وقد بدأ الشاعر بيت المطلع مباشر المعنى خاليا من التصوير الفنّي فقد تحدّث الشاعر بضمير المتكلّم، ووظّف الفعل الماضي ليؤكد عفّة نفسه، ويستنكف أن يطلب عطاء الآخرين، يحاول مقاومة الدّهر مهما اشتدّ عليه وطأته، ولا يرضى أن يقف موقف المستسلم المتخاذل، ولهذه البداية مبرراتها الفنيّة والاجتماعية، فلم يكن البحتري هنا في معرض المدح ولا هو في انتظار كسب أو عطاء ممدوح، وإنّما جاءت وقفته أمام إيوان كسرى بمثابة تنبيه إلى سوء أحواله الخاصّة في ظروف مشيبة ويأسه، والبحتري حينما عرّج على الإيوان وجد فيه من الكآبة ما يتّسق مع كآبته، ولذلك حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين:

- أن يجد العزاء بجانب الإيوان حيث يضمن تجاوبه معه، نظرا لما يوجد من تشابه بين واقعه النّفسي وواقع الإيوان.
- أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني، لما يحويه الإيوان من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من الخلود الفنّي ما جعلها تعيش حتى اليوم[2].

ثم تناول البحتري وسيلته في رحلته هذه، فصوّرها لنا تقليدية وهي ناقة قوية تحمله إلى مدائن كسرى ، فربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة في أعماق الصحراء على نسيان بعض همومه فتسهم في تعزيته عن سوء حظّه، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلّي وذلك العزاء من خلال معايشته ما تبقى من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال التاريخ.

بعد أن فرغ الشاعر من مناجاة الدّهر أو بالأحرى شكواه وتصوير موقفه من الدّهر في بداية القصيدة، بدأ يصوّر لنا المعالم التي تسجّل الفرس وتجسّد مجدهم وتضخّم شأن حضارتهم العمرانية في صورة ما شادوه من بنيان " الجرماز- وفنون" ، ثم ينتهي إلى عرض تأثير الدّهر في هذه الآثار بعد أن أفناها كما أفنى أهلها، ليدخل من ذلك إلى تصوّر حالته النّفسية ثم انتقل الشاعر ليرسم لنا صورة دقيقة لذلك الماضي البعيد، وذلك حين أخذ يتأمّل الصورة المرسومة على جدار الإيوان

[1]- الديوان، الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1963م، ج2، ص1151.

[2]-سينية البحتري، ومعارفتها: محمد بوذينة، تونس، 1995م، ص 15.

وقد برز فيها الموت وكأنّه يسير بين يدي كسرى متّجها إلى أعدائه، وكسر يقود الجيش حاملا رايته الفارسية التي تضلّله.

ثم يركّز الشّاعر على عنصر اللّون وما يرتديه الفرس، ثمّ على عنصر الحركة حين نسمع معه الضجيج وجلبه الجيوش ووقع ضربات السيوف، ومن الحركة إلى الثبات التصويري وحماية أنفسهم بالدّروع القويّة وقدرتهم على المدافعة، حتّى يميل بنا وبالمشهد كلّه إلى أقصى درجات الفز، خاصّة حين جمع بين الوهم وحقيقة الصّورة بعدها بدأ البحتري يعي حقيقة الموقف ويحكي إندماجه فيه فأفاق من سكرته حين أدرك أنّ الشكّ قد يسيطر عليه وتحكّم فيه، حتى دفعه إلى محاولة تتبّع أبعاده وتلمّسها بيديه.

ثم يعود البحتري إلى الإيوان فاحصا متأملا متلمسا بذلك مبرّرا موضوعيا يمكن أن يسقط عليه صراعه النّفسي، فإذا الإيوان كله ورغم ضخامته لا يتجاوز حفرة صغيرة في بطن جبل ضخم مخيف، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده في زحام هذا العالم المفزع ثم يعود الشاعر إلى ما ذهب بتلك العظمة ويشدها على ما وقع به من تعاسة وكآبة وحزن ويربطها بحالة التشاؤم فيرى كوكب السّعد (المشتري) وقد تحوّلت إلى كوكب نحس في هذا الإيوان، وحاول أن يتلمّس ما كان عليه حال الإيوان منذ أن كان يناهض جبال رضوى وقدس في ارتفاعه وعلوه الشاهق، وتشد حيرته النفسية حتى لم يعد يدرك هل منعه جنّ سكنها الإنس، أم إنّ الانس قد تجاوزوا قدرات البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجنّ؟ وهو موقف يكشف شدّة إعجاب البحتري مع شدة دهشته، حتى تغيّرت أمامه صورة الحقائق واضطربت الرؤى فلم يعد قادرا على تبيين جوهر الموقف[1].

[1]- سينية البحتري، ومعارفتها: محمد بوذينة، تونس، 1995م، ص 18-19.

القصيدة: صورة معركة أنطاكية

-1-

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي *** وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَه *** ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِندي *** طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ

وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفْهٍ *** عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

وَكَأَنَّ الزَمانَ أَصبَحَ مَحمو *** لًا هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ *** بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكسِ

لاتَرُزني مُزاوِلًا لِاختِباري *** بَعدَ هَذي البَلوى فَتُنكِرَ مَسّي

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ *** آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

وَلَقَد رابَني نُبُوُّ ابنُ عَمّي *** بَعدَ لينٍ مِن جانِبَيهِ وَأُنسِ

وَإِذا ماجُفيتُ كُنتُ جَديرًا *** أَن أَرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أُمسي

-2-

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ *** ـتُ إِلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي

أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى *** لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ

أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي *** وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ *** مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي

مُغلَقٍ بابُهُ عَلى جَبَلِ القَبـ *** ـقِ إِلى دارَتَي خِلاطَ وَمُكسِ

حِلَلٌ لَم تَكن كَأَطلالِ سُعدى *** في قِفارٍ مِنَ البَسابِسِ مُلسِ

وَمَساعٍ لَولا المِحاباةُ مِنّي *** لَم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعَبسِ

نَقَلَ الدَهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الـ *** ـجِدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ

–3–

فَكَأَنَّ الجِرْمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ *** ـسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ

لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي *** جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ *** لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

–4–

وَإِذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا ***كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ

وَالمِنايا مَواثِلٌ وَأَنوشِر *** وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

في اخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ *** ـفَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ

وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ *** في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ *** وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا *** ءَ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ

يَغتَلي فيهِم ارتِابي حَتّى *** تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أَبو الغَو *** ثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ

مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ *** ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ

وَتَراها إِذا أَجَدَّت سُرورًا *** وَارتِياحًا لِلشارِبِ المُتَحَسّي

أُفرِغَت في الزُجاجِ مِن كُلِّ قَلبٍ *** فَهيَ مَحبوبَةٌ إِلى كُلِّ نَفسِ

وَتَوَهَّمتُ أَنَّ كِسرى أَبَرويـ *** ـزَ مُعاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أُنسي

حُلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَكِّ عَيني *** أَم أَمانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدسي

–5–

وَكَأَنَّ الإِيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ *** ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ

يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبـ *** ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي

مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ *** عَزَّ أَو مُرهَقًا بِتَطليقِ عِرسِ

عَكَسَت حَظَّهُ اللَيالي وَباتَ الـ *** ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ

فَهوَ يُبدي تَجَلُّدًا وَعَلَيهِ *** كَلكَلٌ مِن كَلاكِلِ الدَهرِ مُرسي

لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُطِ الديـ *** ـباجِ وَاستَلَّ مِن سُتورِ الدِّمَقسِ

مُشمَخِرٌّ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ *** رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ

لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ *** ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ

لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إِنسٍ لِجِنٍّ *** سَكَنوهُ أَم صُنعُ جِنٍّ لِإِنسِ

غَيرَ أَنّي أَراه يَشهَدُ أَن لَم *** يَكُ بانيهِ في المُلوكِ بِنُكسِ

فَكَأَنّي أَرى المراتِبَ وَالقَو *** مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي

وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى *** مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخنسِ

وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المقاصيـ *** ـرِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ

وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَم *** ـسٍ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ

وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعًا *** طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ

عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهرًا فَصارَت *** لِلتَعَزّي رِباعُهُم وَالتَأَسّي

فَلَها أَن أُعينَها بِدُموعٍ *** موقَفاتٍ عَلى الصَبابَةِ حُبسِ

ذاكَ عِندي وَلَيسَت الدارُ داري *** بِاقتِرابٍ مِنها وَلا الجِنسُ جِنسي

غَيرَ نُعمى لِأَهلِها عِندَ أَهلي *** غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ

أَيَّدوا مُلكَنا وَشَدّوا قُواهُ *** بِكُماةٍ تَحتَ السَنَّورِ حُمسِ

وَأَعانوا عَلى كَتائِبِ أَريا *** طَ بِطَعنٍ عَلى النُحورِ وَدَعسِ

وَأَراني مِن بَعدُ أَكلَفُ بِالأَشـ *** ـرافِ طُرًّا مِن كُلِّ سِنخٍ وَأُسِّ

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمــة	أ–ب
مدخـــــل	
ماهية البنية	04
ماهية الأسلوب والأسلوبية	05
الفصل الأول: مستويات التّحليل الأسلوبي في سينية البحتري	
المستوى الصوتي	29
المستوى التّركيبي	48
المستوى المعجمي	59
المستوى الدّلالي	69
الفصل الثاني: المستوى البلاغي	
الصورة التشبيهية	86
الصّورة الاستعارية(الاستعارة)	89
الصّورة الكنائيّة(الكناية)	94
المجاز المرسل	99
الخاتمــة	107
قائمة المصادر والمراجع	110
ملــحق	117
فهرس الموضوعات	130