الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحميد بوالصوف ميلة

المعهد : الآداب واللغات
القسم : اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

قصيدة المنفرجة لابن النحوي دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: لغة عربية

إعداد الطالبتين:
* إلهام لطرش
* وداد قندولي

إشراف الأستاذة:
* سميرة بوجرة

السنة الجامعية : 2018/2017

دعـــاء

اللهم لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت، و لا باليأس إذا أخفقت، و ذكرني دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح، اللهم إذا أعطيتني النجاح فلا تأخذ تواضعي، و إذا أعطيتني تواضعًا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي، و اجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا و إذا أذنبوا استغفروا و إذا أذوا فيك صبروا ، و إذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا .

آمين يا رب العالمين.

شكر وعرفان

الحمد للّه أولا، القائل في حكم تنزيله: «وإن» فلك الحمد ربي حتى الرضا، ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا سبحانك ربي.

وشكر ربي يجب أن يكون بعده شكر البعاد فمن لم يشكر العباد لم يشكر رب العباد، فالشكر الخالص لكل من مدنا العون من قريب أو بعيد.

الشكر الجزيل للأستاذة المشرفة: ""سميرة بوجرة" التي لم تبخل بشيء من توجيهاتها وآرائها السديدة نسأل اللّه أن يجزيها خير الجزاء.

كما نتقدم بشكر خاص إلى كل أساتذة اللغة العربية وإلى كل من علمنا حرفا طيلة مشوارنا الدّراسي لكم منّا جميعا جزيل الشكر والامتنان الخاص.

إهداء

أشكر وأحمد الله عز وجل الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء وإتمام هذا الواجب، وإنجاز هذا العمل.

إلى التي سهرت على تربيتي ورعايتي...وتأملت لآلامي وفرحت لفرحتي وتأمل في نجاحي.

''أمي''

إلى الذي كرس نفسه وجهد عليا....وكان يسعى على إرضائي.

''أبي''

إلى والدي الكريمين عسى أن أسدد إليهما ما علي من دين... اللذان يأملان ويعيشان من أجل أن يراني ناجحة وسعيدة دوما

دون أن أنسى إخواتي الذين كانوا دائما عونا إلى جانبي وصديقاتي.

إلهام

إهداء

أشكر وأحمد الله عز وجل الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء وإتمام هذا الواجب، وإنجاز هذا العمل.

إلى التي سهرت على تربيتي ورعايتي...وتأملت لآلامي وفرحت لفرحتي وتأمل في نجاحي.

''أمي''

إلى الذي كرس نفسه وجهد عليا....وكان يسعى على إرضائي.

''أبي''

إلى والدي الكريمين عسى أن أسدد إليهما ما علي من دين... اللذان يأملان ويعيشان من أجل أن يراني ناجحة وسعيدة دوما

دون أن أنسى إخواتي الذين كانوا دائما عونا إلى جانبي وصديقاتي.

وداد

cesar 90018

مقدمة

مقدمـــة :

لقد انصبت عناية الباحثين في الأدب العربي القديم على دراسة النصوص الإبداعية، شعرية كانت أو نثرية مما جادت به قرائح المبدعين من كتاب وشعراء، إلاّ أن هناك أعمالا عدة من التراث العربي لم تأخذ حقها من الدراسة الأدبية، ولم تحظ باهتمام الباحثين، وهي أشعار الفقهاء وكتاباتهم على الرغم مما يحويه الكثير منها من صور فنية وظواهر جمالية، ومن بين هذه الأعمال "قصيدة المنفرجة لابن النحوي" وهي مدونة هذا البحث، وتناول الشعر العربي القديم برؤية حديثة يمثل همزة وصل بين عصرنا والعصور القديمة، ويجعل المنتوج الفكري لتلك الفترة خالدا متجددا تجدد المناهج التي يدرس بها.

فقصيدة "المنفرجة" واحدة من بين القصائد القليلة التي كتبها "ابن النحوي" وتشتمل على أربعين بيتا، وهي مفعمة بالمشاعر والأحاسيس، وحافلة بالأشواق السامية، وزاخرة بالصور الفنية والبيانية الرائعة ما يجعلها جديرة بالدراسة والتحليل.

وقد وسمنا بحثنا هذا بـ:"قصيدة المنفرجة لابن النحوي" دراسة أسلوبية وقد كان السعي من خلال هذا العمل البحث عن أبرز الظواهر الأسلوبية التي جعلت من هذه القصيدة عملا فنيا بامتياز.

ويرجع سبب اختيارنا لقصيدة "المنفرجة" إلى جملة من الأسباب أهمها:

-على الرّغم من التقدم الذي أحرزته الدراسات الأسلوبية للتراث العربي، إلاّ أن أعمال الفقهاء لم تحظ بذلك الاهتمام الذي حظيت به أعمال الشعراء الآخرين، وهذا ما دفعنا إلى تسليط الضوء على بعض هذه الأعمال، التي لم تأخذ نصيبها من الدراسة.

-إعجابنا الشديد بقصيدة المنفرجة بما تحويه من ظواهر فنية وجمالية، إذ تمثل مجالا خصبا للدراسة الأسلوبية التي تهتم بإبراز جماليات النص الأدبي.

-التعرّف على ما تكتنزه القصيدة من أدوات لغوية وطاقة تعبيرية إيحائية.

ولقد حظيت "المنفرجة" ببعض الدراسات التي اهتمت بشرحها وتوضيح معانيها أو الإشارة إلى بضع الصور البلاغية الواردة فيها ونذكر أهمها:

-الأضواء البهجة في إبراز دقائق المنفرجة للعلامة شيخ الإسلام زكريا الأنصاري الشافعي.

-شرح المنفرجة لعلي بن يوسف البصري.

والمعلوم أن أي دراسة لا تبدأ من العدم، إذ لابد من وجود إشكالية تحدد مسيرتها لفك اللبس عنها وعليه نطرح الأسئلة الآتية:

-ما هي أبرز السمات الأسلوبية التي تميز قصيدة المنفرجة؟

-ما هي أهم الأساليب التي اعتمدها الشاعر في تشكيل الصورة الفنية والجمالية وأبعادها الدلالية؟

وقد اقتضيت طبيعة الدراسة أن يقسم البحث إلى :

مقدمة

مدخل: الأسلوبية مفاهيم وأصول.

الفصل الأول: البنية الصوتية والإيقاعية.

الفصل الثاني: البنية التركيبية والبلاغية.

الفصل الثالث: البنية الدلالية والمعجمية.

خاتمة

وتحدثنا في المدخل عن ماهية الأسلوب وماهية الأسلوبية إضافة إلى الاتجاهات الأسلوبية وما تحتويه من الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية البنوية الأسلوبية الإحصائية.

ففي الفصل الأول تطرقنا إلى الموسيقى الخارجية ويندرج ضمنها: الإيقاع والوزن والقافية والروي، والموسيقى الداخلية التي يندرج ضمنها: الجناس والطباق والسجع وتكرار الأصوات وأنواعها.

أما الفصل الثاني، فتناولنا في الجانب التركيبي: البنية النحوية والصرفية وعلاقتها بالدلالة ؛ حيث تشملان على طبيعة التراكيب، لتوظيف الأزمنة، الوصل والفصل، والأسماء ومشتقاتها، وبالنسبة للجانب البلاغي فعالجنا فيه بنية الأساليب وعلاقاتها بالدلالة وينطوي تحتها: أسلوب الأمر، أسلوب الشرط وأسلوب النداء، بينما تحتوي الصور البلاغية على الاستعارة فقط لكثرتها في القصيدة.

أما الفصل الثالث، فاشتمل الجانب الدلالي على دلالة العنوان والبنية الدلالية السطحية والعميقة، في حين اشتمل الجانب المعجمي على الحقول المعجمية أو الدلالية.

وأخيرا خاتمة ضمنها أهم النتائج المتحصل عليها في البحث، وللإحاطة بنواحي الموضوع، وإيجاد أجوبة ملائمة لإشكاليته، اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي بصفته من المناهج التي تستطيع فك رموز وكلمات النص، إضافة إلى المنهج الإحصائي لرصد كافة الظواهر الصوتية والتركيبية والمعجمية، ولإنجاز هذا البحث استعنا بجملة من المصادر والمراجع ومن أهمها:

-لسان العرب لابن منظور، الأسلوبية وتحليل االخطاب لنور الدين السد، موسيقى الشعر لإبراهيم أنس وجواهر البلاغة لأحمد الهاشمي.

وقد واجهتنا صعوبات أثناء إنجاز هذا البحث تتمثل في ندرة المراجع التي تناولت قصيدة "المنفرجة" بالدراسة والتحليل.

ونرجو أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا البحث المتواضع، وأن يكون فاتحة خير لبحوث ودراسات أخرى.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم إلى الأستاذة المشرفة "بوجرة سميرة" بأسمى معاني الشكر والامتنان والتقدير، التي لم تبخل علينا بملاحظاتها القيمة ونصائحها السديدة الصائبة، "فشكرا جزيلا".

مدخل

الأسلوبية مفاهيم وأصول

1. ماهية الأسلوب.
   1.1. المفهوم اللغوي.
   2.1. المفهوم الاصطلاحي
2. ماهية الأسلوبية.
3. اتجاهات الأسلوبية
   1.3. الأسلوبية التعبرية.
   2.3. الأسلوبية النفسية.
   3.3. الأسلوبية البنيوية.
   4.3. الأسلوبية الإحصائية.

1. ماهية الأسلوب :

تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعددة في محاولة للوصول إلى مفهوم محدد، يمكن على أساسه أن يقوم بدراسة موسعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياتها المختلفة، ويبدو أن الدراسة القديمة لم تغفل هذا الجانب وإن كان تناولها له محدودا بحدود المعرفة القديمة في بيئات النقد القديم، وفي بيئات اللغويين القدامى. ويشمل الأسلوب في نظر القدماء والمعاصرين الناحيتين المعنوية واللفظية، كما أن هناك أنواع مختلفة من الأسلوب عالجها القدماء والمحدثون سواء في ذلك الغرب أو العرب، إضافة إلى ذلك فإن مفاهيم الأسلوب ومعانيه مختلفة في المنظور الغربي والعربي ويظهر ذلك على النحو الآتي:

1.1. المفهوم اللغوي :

أ. عند العرب:

يقول "ابن منظور"في "لسان العرب" : "يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: الأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يقال : أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضم الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، ويقال : إن أنفه لفى أسلوب إذا كان متكبر"[1].

ويقول "الفيروز آبادي" "في قاموسه المحيط" "الأسلوب الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف"[2].

---

[1] محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، الجزء 6، دار صادر، ط3، بيروت، 2004م، ص 225.

[2] أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار المعرفة، ط3، بيروت، لبنان، 2009م، ص 627.

وجاء في تاج العروس «الأسلوب بالضم الفن يقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه. الأسلوب عنق الأسد لأنها لا تثنى»[1].

وبالنظر إلى المفهوم المعجمي لكلمة أسلوب نجد أنه ذي بعدين :

-البعد المادي؛ الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل.

– البعد الفني؛ الذي يتمثل في ربط كلمة أسلوب بأساليب القول وأفانينه، ولهذا تكاد تجمع هذه المعاجم العربية على أن الأسلوب يعني الطريق أو الوجه أو الفن.

ب. عندا لغرب :

يشير "صلاح فضل" إلى الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب " في اللغات الأوروبية قائلا: « لقد اشتقت كلمة أسلوب في اللغات الأوروبية المعروفة من الأصل اللاتينى "Stilus" وهو يعنى «ريشة» ثم انتقل عن طريق المجاز إلى م فاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية ، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاستخدم في العصر الرومانى في أيام -خطيبهم الشهير شيشرون – كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لا من قبل الشعراء بل من قبل الخطباء والبلغاء وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة" Style" حتى الآن في هذه اللغات؛ إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق»[2].

أما شكل كلمة "Style" في اللغة الانجليزي ة، بدلا مما كان ينبغي أن نكتب به " Stil" فمبني على اساس توهم الأصل الإغريقي، لا مطابقة الأصل اللاتيني كما يقول قاموس "أوكسفورد"[3].

---

[1] علي حاجي خاني ،الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، إضاءات نقدية، العدد 8، طهران، إيران، ص 79.

[2] صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 93.

[3] ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 93.

2.1. ا لتعريف الاصطلاحي :

منذ أن بدأت الدراسات الأسلوبية ظهرت إلى الأفق تساؤلات متعددة تتمحور في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفا محددا جامعا شاملا يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله، بل جاءت تعريفات الأسلوب متنوعة وذلك حسب منطلقات كل ناقد أو دارس، ولكنها تتمحور حول عدة عناصر تبدو هي الأكثر أهمية في تعريفه، وهي التي تجعل من الأسلوب عاكسا لشخصية صاحبه، واختيارا وانزياحا. وسنتطرق إلى هذه المفاهيم فيما يأتي :

أ. الأسلوب هو الإنسان :

جاء في تعريف اللغوي الفرنسي "بوفون" قوله : «إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير »[1]، ويفهم من هذا الكلام أن الأساليب تتميز تبعا لاختلاف السمات الذهنية والانفعالية لدى المنشئين، فكل منشئ يمتلك عالما من المعاني والأخيلة وطريقة في الصياغة والتعبير مما يجعل له في النهاية شخصيتة الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة التي تميزه وتجعله يتميز عن غيره ويصبح الأسلوب من وجهة نظر هذا التوجه طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، ويتم الإبانة من خلال هذا الموقف من الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارة ونظمها.

ب. الأسلوب اختيار :

هناك من يرى أن «الأسلـــوب اختـيار "Choice" أو انتقاء "Sélection" يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء

---

[1] صلاح فضل، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 95- 96.

على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين»[1].

أي إن أسلوب المنشئ يتشكل انطلاقا من مجموع هذه الاختيارات التي عن طريقها يتميز عن غيره، فالاختيار الأسلوبي هو اختيار أفضل السبل الكلامية للتعبير عن الموضوع المقرر، أو الاختيار بين المعاني المتنوعة والمختلفة وكذلك بين فروق المعاني التي تتجمع حول موضوع معين. وبعد أن يختار المنشئ هذه الألفاظ يقوم بتركيب بعضها مع بعض لتكون خطابا أدبيا يبرز أسلوبه بوضوح.

ويرى "أحمد أمين" أن «الأسلوب هو اختيار الكلام بما يتناسب ومقاصد صاحبه ويعتمد نظم الكلام أولا على اختيار الكلمات، لا من ناحية معانيها فقط، بل من ناحيتها الفنية أيضا بما توحيه من أفكار وترتبط بها ومن ناحية وقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى، وقد تفعل كلمة في إثارة العواطف ما لا تفعله مرادفتها»[2].

فالنظام اللغوي يتيح للمؤلف فرصا عديدة وإمكانات مختلفة للتعبير عن واقع محدد، مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب أو المؤلف من حرية حقيقية في اختياراته ؛إذ أن عمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة، حيث يتم اختيار الكلمات والمفردات من ناحية معانيها من جهة، ومن ناحيتها الفنية من جهة أخرى وعلى هذا فإن الأسلوب كاختيار من بين إمكانات لغوية متعددة لا يعني حرية مطلقة، وإنما هو اختيار واع في إطار قد حدد بوضوح.

ج. الأسلوب انزياح :

إن تعريف الأسلوب بأنه انحراف مـن أكثر تعريفات الأسلوب شهرة وانتشارا، وبعـد "عبد السلام المسدي" من الأوائل الذين تطرقـوا إلى مفـهوم الانزياح في كتابـه "الأسلوب والأسلوبية"، حيث درسه من جهة تعـدد المصطلـح وماهيتـه عند بعض الدارسين العرب والغرب وقيمته الوظيفية، والانزياح بالنسبة له هو : «ترجمة حرفية للفظـة –(Ecart)– على

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992م، ص 38.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 1967م، ص72.

المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز؛ أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول""[1].

كما تحدث "صلاح فضل" عن مفهوم الانزياح في عدة مناسبات منها في كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، حيث عرفه بأنه «انحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى مالا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة»[2].

وبهذا يكون الانزياح هو الخروج من اللغة المألوفة المباشرة إلى الاستعمال غير المألوف؛ أي الخروج عن الاستعمال اللغوي المتعارف عليه إلى استعمالات لغوية مختلفة تبرز جمالية النص وتؤثر بدورها على المتلقي.

ويعرف "ليو سبيتزر" (Leo Spetzer) الأسلـــوب بأنه انزياح يقـــول : «الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعـــدة»[3] ، أي أن ما يحدد تمـــيز الأديب أو المـــبدع حسب "سبيتزر" هو الانزياح، لذلك جعله مقياس لتحديد السمـــة الأسلوبية ومدى فعاليتها في النص والإضافة التي تقدمها له.

ونجد "جان كوهين" (J Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" يقول : «فالأسلـوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألـــوف، ويبقى مـــــع ذلك أن الأسلوب مورث في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبـــة إلى المعـــيار أي خطأ ولكنه خطأ مقصود»[4]. فالخروج عن المألوف في الأسلـــوب عند كوهين هو خطأ مقصـــود لكنه خطأ غير عادي لأنه يزيد من شعرية النص ويميزه.

---

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، طرابلس، تونس، دت، ص 162-163.

[2] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 248.

[3] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج 1، دار هومة، الجزائر، دت، ص 108.

[4] جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1986م، ص 15.

ومهما كانت ماهية الأسلوب، فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، لها القدرة على التعبير عن ذلك القصد في ذلك الموضع، وذلك لغرض التأثير في المتلقي أيا كانت درجته.

2. ماهية الأسلوبية :

تطرقنا في البداية إلى مفهوم الأسلوب الذي توسع ليشمل كل ما تعلق باللغة، من أصوات وصيغ وتراكيب، فالاهتمام الدارسين واللغويين بدراسة الأسلوب وتحليله وفق معايير فنية ولغوية، أدى إلى ظهور ما يسمى بالأسلوبية، التي أصبحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة علما خاصا بدراسة جمالية الأسلوب وكل ما تعلق به، والأسلوبية فرع ألسني جديد ظهرت في القرن التاسع عشر ميلادي عند الغربيين، مع العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand.De.Saussure) الذي أسس علم اللغة الحديث، وبفضل جهوده تمكن تلميذه "شارل بالي" (Charlez.Ballyet) من تأسيس القواعد النهائية للأسلوبية.

ويعرفها "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" بقوله :

«فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" Style" ولاحقته "ية Ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعادا لاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي ذاتي، والاحقة تختص – فيما يختص به – بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة : علم الأسلوب (Science

Du StylE)، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[1].

أما الأسلوبية عند "شارل بالي فهي : «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[2].

فالكاتب يستعين باللغة لكي يعبر عما يختلج في نفسه من عواطف ويجسدها في أسلوب لغوي؛ إذ نفهم من هذا أنها تعنى بالمضامين الوجدانية ولا تعير اهتماما بالناحية الجمالية، أي إن "شارل بالي" قد نظر إلى الدرس الأسلوبي من زاويتين الزاوية الأولى ؛ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي والزاوية الثانية، يضع فيها أثر الوقائع على الحساسية، فهو حين ينظر إلى الوقائع اللغوية لا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي على مضامين وجدانية، ولذا فهو يبحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلها فيها.

ومن منطلـــق البحث عن الشعريـــة في النـــص الأدبي عرفـها "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) بأنها «البحث عما يتميز به الكـــلام الفني عن بقيـــة مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا»[3].

ويتضح من هذا التعريف أن للكلام مستويين، الكلام العادي والكلام الفني أو لغة الخطاب النفعي ولغة الخطاب الأدبي، والخطاب النفعي الإخباري يسعى إلى مطابقة الواقع، أما الخطاب الأدبي أو التأثيري فيحمل شحنة عاطفية بدرجات متفاوتة تختلف باختلاف أو تباين المواقف المختلفة وأيضا باختلاف وتباين فئات المنشئين والمتكلمين. وبهذا نجد جاكبسون قد أخرج اللغة العالمية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني، لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره.

---

[1] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، طرابلس، تونس، 1977م، ص 33- 34.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 18.

[3] موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1، 2003م، ص 12.

وعليه يتضح لنا أن الأسلوبية منهج أو قراءة حاولت التقرب من النص الأدبي متجاوزة بعض مآزق المناهج التي سبقتها، فالأسلوبية في تاريخها الطويل حاولت جاهدة أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية وتحليلها ودراستها باعتمادها على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص الأدبي واختلاف وجهات النظر إلى النص الأدبي وأسلوبه، نجم عنه اختلاف المقاربات الأسلوبية ومنطلقاتها العلمية والمنهجية الذي أحرز اتجاهات أسلوبية مختلفة.

3. الاتجاهات الأسلوبية :

لقيت الأسلوبية اهتماما بالغا من قبل الدارسين والنقاد، هذا ما أدى إلى تنويع حقولها واتجاهاتها، والسر في ذلك هو تعدد حقولها وموضوعاتها المتشبعة حيث أخذت في التوسع إلى أن أصبحت للأسلوبية مدارس متفرعة ومتنوعة تلتقي في بعض الآراء والنقاط وتختلف في نقاط أخرى من بين هذه المدارس نذكر الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية.

1.3. الأسلوبية ا لتعبيرية (الوصفية) :

ارتبطت الأسلوبية التعبيرية بالعالم الفرنسي "شارل بالي" إذ يعتبر قطب هذا الاتجاه ومؤسسه الذي درس اللغة من جهة المخاطَب والمخاطب وانتهى إلى أن اللغة لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني ؛أي الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل والترجي...[1].

فأسلوبية "بالي" تقوم بتحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والجمالية، ومن جهة أخرى النفسية والاجتماعية وبهذا يكون موضوع التحليل الأسلوبي عنده هو الخطاب اللساني بصفة عامة.

---

[1] ينظر: بحوش رابح، أسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي المختار، ط 1، الجزائر، 2006م، ص 82.

وعلى هذا الأساس فإن «علم الأسلوب عند "بالي" ليس بحثا في مجال معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة ولم يزعم كما اتهمه بعض الباحثين بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية »[1] إذ تكمن الظاهرة العاطفية للغة في اللغة ذاتها وفي مكوناتها العادية المتداولة بين الناس حيث يستثني "شارل بالي" اللغة الأدبية والشعرية من الدراسة الأسلوبية ويهتم بلغة الكلام العادي لأنها ملك للمجتمع عامة.

ويتضح مما سبق أن الأسلوبية التعبيرية قد اكتسبت مشروعيتها بوصفها علما مستقلا بذاته له أهدافه الخاصة وميدانه المحدد ومنهجه في البحث بفضل الأفكار الجوهرية التي قدمها "شارل بالي".

2.3. الأسلوبية ا لنفسية :

إذا كانت الأسلوبية التعبيرية قد قصرت دراستها على اللغة في جانبها التطبيقي العادي والاجتماعي، فإن ثمة اتجاها آخر يدعو إلى أسلوبية تصب اهتمامها على الأعمال الإبداعية الأدبية، والذي جاء به العالم النمساوي "ليو سبيترز" (Leo Spetzer) حتى ينمي هذا الاتجاه، ويحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي، أو الأسلوبية الأدبية.

ويعتبر «"سبيترز" أول من قام بحد فاصل بين علم اللغة والأدب على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه، ونظرا لأن الأدب ليس سوى لغته كما كتبها، فإنه بوسعنا أن نعلق آمالا كبارا على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية "الفذة"»[2].

فتبين لنا أن الأسلوبية عند "سبيترز" محصورة في النص الأدبي وأسلوب المبدع بهدف الوصول إلى نفسية الأديب وميوله ونوازعه، ويظهر هذا في التجربة الأدبية للكاتب.

---

[1] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 26.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 57.

وقد استعانت جل دراسات "سبيترز" للأسلوب بعلم الدلالة التاريخية فهو يتتبع التطور التاريخي للكلمة، ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص لأن الكلمة عنده في السياق قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تتعدد دلالتها بحسب السياق والقدرة التأويلية للمتلقي [1]. فالملكة في حال أفرادها تحتمل دلالات شتى والتركيب والعلاقات السياقية هي التي تكشف قصد المتكلم إلى إحدى هذه الدلالات التي تحتملها الكلمة حال عزلها عن السياق، فلكي نفهم معنى الكلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا.

وعليه فالأسلوبية النفسية تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي.

3.3. الأسلوبية ا لبنيوية :

تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة ،على حساب أية اعتبارات أخرى والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، يحمل غايات محددة وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي، وقد أعطى "جاكبسون" نماذج عنها في القواعد الشعرية مسلطا الضوء على الهيكل الذي يؤطر الخطاب ووحداته التكوينية[2].

ويعد "ميشال ريفاتير" أحد أقطاب هذه الأسلوبية، فمنذ أواسط الخمسينات نجده حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا وتنظيرا، وتبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العملي للدرس الأسلوبي ويقسم "ريفاتير" دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين.

---

[1] ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية تحليل الخطاب، ج 1، دار هومة للنشر لتوزيع، الجزائر، ط 1، 1997م، ص 73.

[2] ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط 3، طرابلس، تونس، 1977م، ص 82.

-مرحلة الوصف ؛ ويسميها "ريفاتير" مرحلة انكشاف الظواهر، وتسمح للقارئ بإدراك وجود الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذجية القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات وأصناف الصياغة.

-مرحلة التأويل والتعبير ؛ وتأتي تابعة للمرحلة الأولى، وعندها يتمكن القارئ من الغموض الموجود في النص، وفكه وتحليله على نحو تترابط فيه الأمور وتتفاعل مع بعضها البعض[1].

فنجد "ريفاتير" قد ركز على وحدات الأسلوب في النص، لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية؛ وذلك لاحتواء النص على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا ويحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية، وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الاختيار في معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى.

ويتضح لنا من خلال ما تم ذكره أن الأسلوبية البنيوية تدرس النص الأدبي كبنية مغلقة بمعزل عن العوامل والظروف الخارجية المحيطة بالنص كحياة المؤلف وغيرها من الظروف الأخرى، فهي رؤية نقدية تسعى إلى تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، وكشف المنابع الحقيقية للأسلوبية في اللغة وعلاقتها بعناصرها ووظائفها.

---

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 1997م، ص 97.

4.3. الأسلوبية الإحصائية :

يعنى هذا الاتجاه بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبنى أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء.

«ويعد الإحصاء معيارا موضوعيا، يتيح تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها، بل يكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية، بغض النظر على الاختلافات في مفهوم الأسلوب نفسه»[1].

وتتجلى أهمية الإحصاء هنا ، في قدرته على التفريق والتمييز بين السمات اللغوية التي يمكن جعلها خواص أسلوبية، والسمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، إذ يرى أصحاب الأسلوبية الإحصائية أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج الإحصاء الأسلوبي العالم الألماني "بوزيمان" الذي وضع معادلة سماها باسمه "معادلة بوزيمان"؛ التي تستخدم لتمييز الأساليب من خلال إجراءات إحصائية معينة. وطبقها على نصوص من الأدب الألماني سنة 1925. وكان"بوزيمان" قد لاحظ ارتفاع نسبة الأفعال على الصفات في القصص التي يحكيها الأطفال، فجرنه ملاحظته إلى فرض يقول: أن الكلام الصادر عن الإنسان شديد الانفعال، يتميز بزيادة عدد كلمات الفعل على عدد كلمات الوصف، فاستنبط علاقة طردية بين شدة الانفعال، وزيادة نسبة إلى نسبة الصفات. وأخذ بتطبيق غرضه، واختيار صحته في مجالات كثيرة منها العلاقة بين اللغتين المنطوقة والمكتوبة»[2].

---

[1] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، ليبيا، 1426هـ، ص 106.

[2] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، ليبيا، 1426هـ، ص 106.

"ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا ينفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي، وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى »[1]؛ حيث يكون فعالا وناجعا أكثر إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى.

وخاتمة القول أن المنهج الإحصائي يبقى أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى أو يتجنب الذاتية في النقد، كما يساعد في التعرف على أسلوب مؤلف ما إضافة إلى معرفة الفوارق والميزات الفردية بين الأدباء.

[1] شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد، ج1، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1986م، ص 117.

الفصـــل الأول

البنية الصوتية والإيقاعية

1. الموسيقى الخارجية.

1.1. الإيقاع

2.1. الوزن

3.1. القافية ورويها

2. الموسيقى الداخلية.

1.2. الجناس

2.2. الطباق

3.2. السجع

4.2. تكرار الأصوات وأنواعها

يعد الحرف الصوتي الأصغر في التأليف الكلامي، واختيار الشاعر لأصوات معينة والتركيز عليها يكشف عن مدى الطاقة التعبيرية التي تتضمنها الأصوات المهيمنة في الخطاب الشعري، وقد يختار الشاعر صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو ليكشف عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه.

وعند دراستنا للقصائد بشكل عام نجد كلمة الصوت التي تعبر عن مكون رئيسي لبنية الشعر مما ينتج عن ذلك موسيق ى شعرية تمثل ميزة خاصة يتميز بها الشعر، ومن ضمنها الموسيق ى الخارجية وما تحتويه من إيقاع، وزن، قافية وروي . والموسيق ى الداخلية وما تحتويه من جناس، طباق، سجع وتكرار للأصوات وأنواعها.

1. الموسيقى الخارجية :

تعتبر الموسيقى الخارجية شكل القصيدة من الخارج يحكمها علم العروض والقافية وما يتفرع عنهما، وبهذا فإن علاقتها بعلم العروض هي علاقة تداخل باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن يجزئ البيت الشعري على أساسها هي التفعيلات ولهذا جاز القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات والقافية في انصهارهما مع الحالة الشعورية للشاعر، وهذا ما سنحاول التعرض له في هذا الفصل حيث سنقوم أولا بدراسة الإيقاع، الوزن، القافية والروي.

1.1. الإيقاع :

يمثل الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر، إذ يبعث الروح في القصيدة ويشخصها ويجعلها تتغلغل وتتناغم في أعماق النفس الإنسانية، وتجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي والسامع، وسنبدأ بتعريف الإيقاع لغة واصطلاحا حتى تكون لنا نظرة ورؤية واضحة وجلية، وذلك من خلال آراء الباحثين والدارسين قديما وحديثا.

أ. الإيقاع لغة :

- عند العرب :

ورد في لسان العرب أن «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويتبينها» [1].

وذكر أيضا في ا للسان والعباب وفي بعض النسخ «ويبينها من البناء وسمى الخليل- رحم الله – كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب (الإيقاع) » [2].

وجاء في معجم المرام في المعاني والكلام أن «الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان» [3].

فيتضح لنا أن كل هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح الذي يؤدي إلى إحداث اللحن والغناء.

-عند الغرب :

الإيقاع في الفرنسية وغيرها من اللغات الأوروبية مشتق من "اللفظة الإغريقية(Ruthmos) التي تعني : «الحركة والانسياب » [4]، والمقصود بالإيقاع عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول[5].

ب. الإيقاع اصطلاحا :

لم يستقر مفهوم الإيقاع في الاصطلاح على تعريف جامع ومانع بل تعددت تعريفاته حسب وجهة نظر كل دارس أو ناقد.

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دت، ص408.

[2] محمد الدين الواسطي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح علي شتيري، دار الفكر للطابعة والنشر والتوزيع، ط1، الاسكندرية، مصر، 2008م،ص 16.

[3] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل(عربي- عربي)، دار الراتب، بيروت، لبنان،ص 150.

[4] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، دت،ص21.

[5] ينظر : مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م، ص71.

ويعتبر" هنري ميشونيك" من أبرز المفكرين الغربيين الذين كتبوا عن الإيقاع، حيث يقول : «إن الإيقاع هو المعنى »[1] وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الإيقاع هو الركيزة الجوهرية التي يفهم بها الخطاب.

ويعرفه "ريتشاردز" (Richards) أنه «نسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »[2]. فالإيقاع تبعا لهذا التعريف يعتبر نشاطا نفسيا لدى المتلقي.

أما عند الباحثين العرب نجد" محمد غنيمي هلال" قد عرف الإيقاع على النحو الآتي : «ويقصد به وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة »[3] ، فيكون الإيقاع هنا عبارة عن نغمة موسيقية تتكرر في الشعر أو النثر.

ويعرفه محمد مندور قائلا : «هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات »[4]. أي إن الإيقاع ملازم للصوت وفق مسافات زمنية محددة ويتولد من خلال النقرات.

وبعد طرح آراء بعض المحدثين حول مفهوم الإيقاع توصلنا إلى أن الإيقاع عندهم قد توسعت دلالته ومجالاته فوصل إلى الصوت والمعنى وارتبط بالمشاعر والأحاسيس وصولا إلى المتلقي.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، المغرب،2001م، ص178.

[2] بن القايد صادق، البنية الايقاعية في ديوان رشيق القيرواني، شعر المدح والغزل بنموذج(مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010م،2011م، ص19.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997م، ص433.

[4] محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط 1، تونس، 1988م، ص 259.

وخاتمة القول أن الإيقاع مصطلح متشعب حيث لم يحدد له تعريف دقيق لا في القديم ولا في الحديث، وهذا راجع إلى أنه في القديم كان وثيق الصلة بالموسيقي والوزن، وأما في الحديث فقد تعددت مجالاته وأصبح يخص جميع العلوم والميادين.

2.1. الوزن :

نظم الشعر ليسمع وقد كان يشترط استمتاع الأذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي، وعليه تكون دراية أو معرفة البحر ضوء يكشف العلاقة بين موسيقي البحر والمعاني فتبدو الموسيقي عنصرا مهما في تجسيد الإحساس الكامل في طبيعة العمل الشعري الذي يحتوي على إيقاعات تناسبه.

أ. التقطيع العروضي لبعض أبيات القصيدة :

1) اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ

اشتَددي أزمَةُ تَنفَرجى قَد أاذَنَ لَيلُك بِلبَلَجِى

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

2) وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُو سُرُجٌ حَتىّ يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ

وَظَلامُ للَيلِ لَهُو سُرُجُن حَتتيِ يَغشَاهُ أبُ سرسُرُجِي

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

3) وَسَحَابُ الخَيرِ لَهَ مَطَرٌ فَإِذَا جَاءَ الإِبّانُ تَجي

وَسَحَابُ لخَيرِ لَهَو مَطَرُن فَإِذَا جَاءَ لِإبّانُ تَجيْ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

4) وَفَوائِدُ مَولانا جُمَلٌ لِشُرُوحِ الأَنفُسِ ولمُهَجِ

وَفَوائدُ مَولانا جُمَلُنُ لِشُرُوج لأَنفُسِ ولمُهَجِي

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

5) وَلَها أَرَجٌ مُحي أَبَدًا فلقصُد مَحيَا ذاكَ لأَرجِ

وَلَها أَرَجُن مُحيِن أَبَدن فَقصُد مَحيَا ذاكَ لأَرجي

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

6) فَلَرُببَّمَا فاضَ المحيَا بِبِحُورِ المَوجِ مِنَ اللُّجَجِ

فَلَرُببْمَا فاضَ لمحيَا بِبِحُورِ لْمَوجِ مِنَ للُجَجِي

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

7) وَالخَلقُ جَميعاً في يَدِهِ فَذَوُو سِعَةٍ وَذَوُ حَرَج

وَلخَلقُ جَميعن في يَدِهِ ي فَذَوُو سِعَتن وَذَوُو حَرَجي

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

8) وَنزُولهُمُ وَطُلُوعُهُمُ فإلَى دَرَكٍ وَعَلَى دَرَجِ

وَنزُولهُمُو وَطُلُوعُهُمُو فإلَى دَرَكن وَعَلَى دَرَجِن

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

من خلال تقطيعنا لبعض أبيات القصيدة، وجدنا أن الشاعر قد وظف "بحر المتدراك" الذي وضعه الأخفش سعيد بن مسعدة، وقد تدارك به على الخليل بن أحمد الفراهيدي، والمتدراك : «بحر صاف بسيط، تفعيلته فاعلن تتكون من سبب خفيف*ووتد مجموع* وهي تفعيله فرعية»[1].

وقد كثرت أسامي هذا البحر فسمي بالمحدث أو المخترع، وعلماء العروض سموا ما جاء مخبونا في كل أجزائه بالخبب لشبهه خبب الخيل...

* السبب الخفيف : مقطع عرضي يتكون من حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن (/0).

* الوتد المجموع : يتكون من متحركين فساكن (//0).

[1] ناصر الوحشي، الميسر في العروض والثقافة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بن عكنون، 2007م، ص139.

مفتاحه : ضبط "صفي الدين الحلي" وزن المحدث (المتدارك) بقوله :

حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن

ويعود سبب استخدام" ابن النحوي" لهذا البحر الذي يعتبر من البحور الخفيفة والسريعة؛ لأنه يصلح للتعبير الذاتي عن النفس المتعبة أو القلقة فتناسب مع عواطفه وحالته النفسية فقد كان في حالة اضطراب وانفعال أثناء نظمه للقصيدة، وهنا نجد الشاعر أجاد في استعمال هذا البحر لأن ثمة تجانس وانسجام بين عواطف الشاعر وبين أجزاء وزن هذا البحر من خلال الخبن المتمثل في الزحاف والقطع المتمثل في العلة.

ب. الزحافات و العلل :

لا يكاد يخلو بيت من أبيات قصيدة ما، من زحاف وعلل تعتري أجزائه فالشاعر لا يستطيع أن ينظم أبيات قصيدته وفق تفعيلات صحيحة بصفة مطلقة فهو يضطر أن يدخل الزحافات والعلل دون أن يشعر لأن كتابة الشعر هي عملية إبداعية فنية تعتمد على الذوق الفني وتوخي الإيقاع، والقصيدة التي بين أيدينا تكاد تمتلئ بالزحاف والعلة.

فالزحاف هو «تغيير يختص بثوان ألأسباب مطلقا، أي خفيفة كانت أو ثقيلة في أول الجزء أو وسطه أو آخره، واقعة في الأعاريض والضروب أو في غيرها»[1].

وقد جاء في تفعيلات القصيدة متمثلا في" الخبن" الذي هو «إسقاط ثاني التفعيلة الساكن»[2].

وجاءت أغلب الأسطر الشعرية في القصيدة مزاحفة بالخبن، فالتفعيلة الأصلية لبحر المتدارك هي "فَاْعلُنْ" المتكونة من :

---

[1] عبد الرحمن الجندي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1، لبنان، بيروت،1999، ص125.

[2] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 3، الجزائر، 1983م، ص35.

_ سبب خفيف : /0 (فَاْ)

_ وتد مجموع : //0 (علُنْ).

فعند دخول الخبن عليها أصبحت التفعيلة "فَعلُنْ" فالحرف الثاني المتمثل في الألف الساكنة (اْ) حذف من التفعيلة الأصلية "فَاعلُنْ" وأصبحت مخبونة "فَعلُنْ" ويتجلى الخبن في القصيدة من خلال البيت الثامن :

وَنزُولهُمُ وَطُلُوعُهُمُ فإلَى دَرَكٍ وَعَلَى دَرَجِ

وَنزُولهُمُو وَطُلُوعُهُمُو فإلَى دَرَكن وَعَلَى دَرَجِنْ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

والخبن في القصيدة ككل عمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر، فأسطر القصيدة التي هي مخبونة نجدها سريعة وهذا ما تماشى مع حالة الشاعر النفسية لأنه في حالة حزن وانفعال جرّاء الأزمة التي أصابته في الاستيلاء على ممتلكاته من طرف الوالي الغاصب.

أما العلة التي هي «التغيير الحادث بسب الزيادة أو النقص »[1] والمتمثلة في القطع الذي هو «حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله »[2]. فالتفعيلة "فَاْعلُنْ" عندما دخلت عليها علة القطع أصبحت التفعيلة "فَاْعلْ"، حيث نجد أن النون قد حذفت بعدما كانت ساكن الوتد المجموع، وتسكن الذي قبلها وهو"اللام" ونقل التفعيلة "فَاْعلْ" إلى "فعْلُنْ" ومثاله في القصيدة البيت الآتي :

مَن يَخطِب حُورَ الخُلدِ بِها يَظْفَر بِالحُور وَبالفنُجِ

مَن يَخطِب حُورَ لخُلدِ بِها يَظْفَر بِلحُور وَبلفنُجِى

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

---

[1] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، 1987م، ص14.

[2] الدوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات Elga، فاليتيا، مالطا، 2001م، ص34.

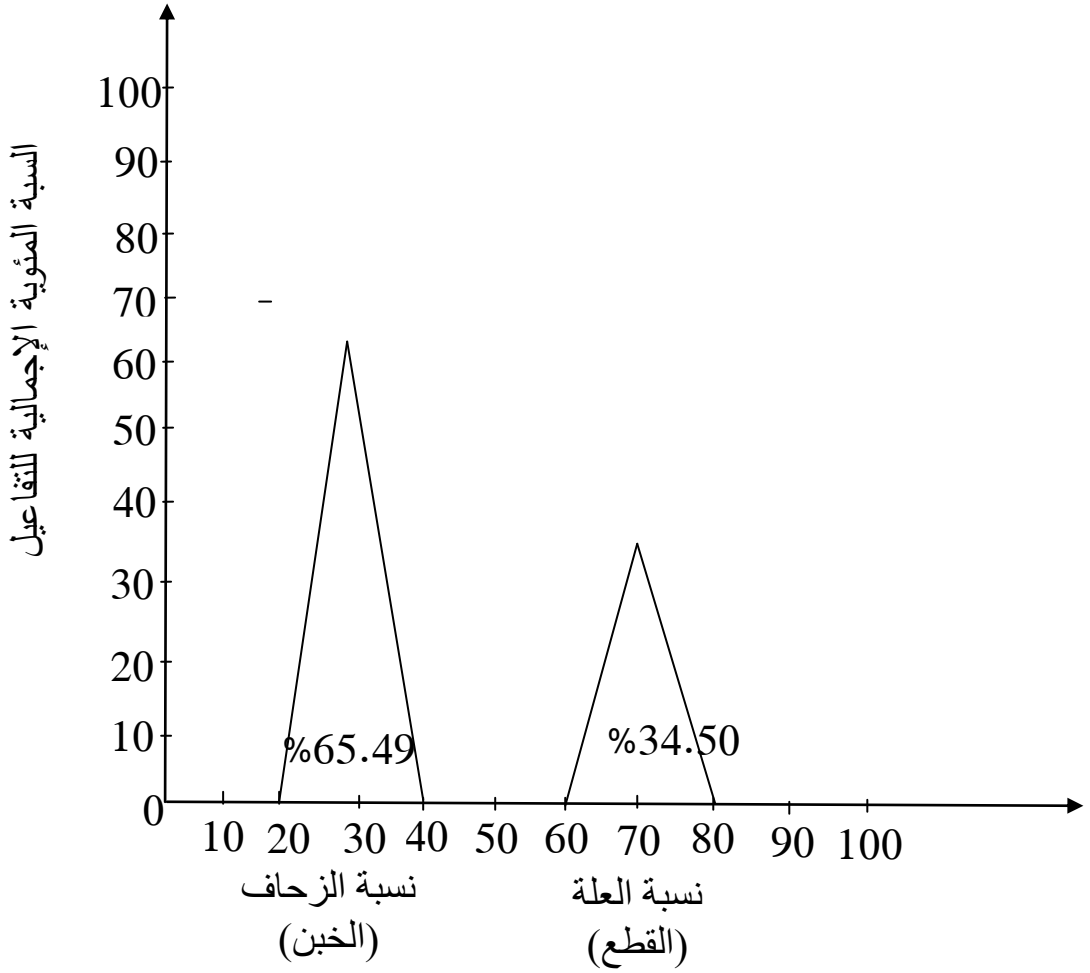
وكثرة القطع في القصيدة يفسر لنا الاستجابة المباشرة لما يحدث من انفعالات في نفس المتكلم، فالشاعر من خلال هذا البيت يوجه كلامه للقارئ ويبين له أنه من أراد الفوز بحور الجنة فعليه بطاعة الله والعمل الصالح في الدنيا لنيل الآخرة.

فالدور الذي تلعبه كل من الزحافات والعلل ساهم في سير الإيقاع إلى منحى السرعة أو البطئ والتشكيلة الوزنية لبحر المتدارك تعددت بفعل الزحافات والعلل ولكل واحدة منهما منطلقها الزمني الخاص بها، فالتفعيلة الأولى مخبونة "فَعلُنْ" والثانية دخل عليها القطع" فعْلُنْ" وهذه التشكيلة الزمنية أدت بالقصيدة إلى السرعة مما أدى إلى قتل رتابة الوزن بتفاعيله الصحيحة "فَاعلُن"، وإذا ما نظرنا إلى مدى ملائمة الترخيصات العروضية للحالة النفسية للشاعر نجد أنها أدت إلى التنويع الإيقاعي مما أدى بدوره إلى تغيير الجو النفسي العام للقصيدة، فالزحافات والعلل نقلت الإيقاع أو الموسيقي في القصيدة من البطئ إلى السرعة وهذا ما تماشى مع التجربة الشعرية توترا وهدوء، فكلما تنوع الجو النفسي العام للنص زاد عدد التفعيلات المخبونة والمقطوعة (القطع)، إذ كلما اشتد التوتر النفسي ازداد الآداء اللغوي والإيقاعي سرعة، وهذا ما لاحظناه في جميع أبيات القصيدة حيث عمد فيها الشاعر إلى الاستعانة بالزحافات والعلل.

ولتوضيح نسبة الترخيصات العروضية في القصيدة ندرج الجدول الآتي :

التفعيلة الأصلية	الزحاف	العلة
فَاعلُنْ	الخبن	القطع
	فَعلُنْ 0///	فعْلُنْ 0/0/
المجموع	205	108
المجموع الكلي للتفاعيل	313	
النسبة المئوية	65،49% (خبن)	34،50% (قطع)
النسبة الإجمالية	%100	

وانطلاقا من الجدول الذي أدرجت فيه نسب التفعيلات المخبونة والمعلولة في القصيدة سنقوم برسم مخطط هرمي لنسبة التوتر الانفعالي في القصيدة :



مخطط هرمي يوضح نسبة الزحافات والعلل في القصيدة

والذي يتضح لنا من خلال هذا المخطط هو ارتفاع نسبة الزحافات 65،49% مقارنة بالعلل 34،50%، ويرجع سبب كثرتها في القصيدة إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فكلما كان الانفعال شديدا زاد عدد التفعيلا ت الزاحفة، إضافة إلى ذلك الدور الذي تلعبه كل من السواكن والمتحركات في تحديد نسبة الزحاف في القصيدة فالشاعر عندما يريد التقليل من السواكن فإنه يكثر من زحاف الخبن، وهذا ما يتضح في القصيدة فمجمل تفعيلاتها مخبونة،و يبلغ عدد السواكن في قصيدة" المنفرجة"(430) إلى جانب المتحركات التي يبلغ عددها(851).

إذن فكثرة زحاف الخبن في القصيدة، قد قام بمهمة جمالية وذلك بتقليله عدد الأحرف الساكنة، كما لا نغفل الدور الفعال للقطع في إغناء الإيقاع أو الموسيقي فهو عمل على تغيير التفعيلة الأصلية " فَاعلُنْ" إلى "فعْلُنْ"، وبهذا يسلم البحر العروضي مما قد يكون فيه من ثقل في الإيقاع الناجم عن تكرار التفعيلة الصحيحة (فَاعلُنْ).

3.1. القافية والروي :

تشكل القافية في الشعر العربي القديم ركنا من أركان الإيقاع الخارجي، التي تأتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، لتتم بها وحدة القصيدة وتحقيق الملاءمة بين أواخر أبياتها، وقد أفاض الدارسون قديما وحديثا في الإعلاء من شأنها والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص وسنقدم فيما يأتي نظرة وجيزة فيما يتعلق بتعريفها(لغة واصطلاحا)، ألقابها وحروفها.

1. تعريفها :

أ. لغة :

جاء في معجم العين أن القافية من "قفا يقفو وهو أن يتبع شيئا وقفوته أقفوه قفوا وتقفيته أي اتبعه، وسميت القافية قافية لأنها تقفو البيت وهي خلف البيت كله "[1]. وجاء في القران الكريم : ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ﴾ سورة الإسراء [الآية 36]، أي لا تتبع ما لا تعلم.

ب. اصطلاحا :

يرى الخليل أن القافية "هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[2].

أما إبراهيم أنس فالقافية عنده ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة ،وتكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقي الشعرية

---

[1] الخليل بن احمد الفراهيدي، العين، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، بيروت، 2003م، ص420.

[2] أبي يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، بيروت، 2000م، ص688.

فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها حتى يستمتع بهذا التردد للذي يطرق أو يصل إلى أذنه في فترات زمنية منتظمة[1].

2. ألقابها :

«- **المترادف** : أن يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما(/00).

- **المتواتر** : أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك(0/0).

- **المتدارك** : كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيهما(0//0).

- **المتراكب** : اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية(0///0).

- **المتكاوس** : توالي أربع حركات بين ساكني القافية(0////0)»[2].

3. حروفها :

هي الحروف التي إذا عرض أحدهما في أول أبيات القصيدة، لزم مجيئه في سائر أبياتها وهي :

- **الروي** : هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات.

- **الوصل** : هو الحرف الذي يلي حرف الروي المتحرك.

- **الخروج** : هو حرف مد (ا، و، ي) يكون بإشباع حركة هاء الوصل.

- **الردف** : هو حرف من حروف المد بعد حركة مجانسة (فتحة، ضمة، كسرة) أو حرف من حروف اللين (الواو، الياء).

- **التأسيس** : هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك.

- **الدخيل** : هو الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس وقبل حرف الروي[3].

---

[1] إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م، ص246.

[2] محمد فاخوري، موسيقى في الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلية الأدب، حلب، سورية، 1996م، ص148- 149.

[3] ينظر : زيت كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، ج 2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م، ص17-20.

وبقراءة متأنية لأبيات قصيدة "المنفرجة" وجدنا أن قافيتها موحدة في جميع أبياتها على النحو الآتي :

البيت الشعري	القافية	حركتها	البيت لشعري	القافية	حركتها
01	بلْبَلَجيْ	0///0/	21	بلْغُنُجيْ	0///0/
02	يسْسُرُجيْ	0///0/	22	كُوْنُ نَجيْ	0///0/
03	بَانُ تَجيْ	0///0/	23	فيه شَجيْ	0///0/
04	وَلْمُهَجيْ	0///0/	24	فَهُمُ وجيْ	0///0/
05	كَلأرَجيْ	0///0/	25	تَنْفَرجيْ	0///0/
06	نَللُججيْ	0///0/	26	مُمْتَزَجيْ	0///0/
07	ووحَرَجيْ	0///0/	27	عَنْهُ هُجيْ	0///0/
08	لي دَرَجيْ	0///0/	28	مُنْدَرَجيْ	0///0/
09	لي عَوَجيْ	0///0/	29	جَلْهُمَجيْ	0///0/
10	منتسجي	0///0/	30	نررهجي	0///0/
11	منعرجي	0///0/	31	قتثبجي	0///0/
12	للحججي	0///0/	32	معتلجي	0///0/
13	هي فعجي	0///0/	33	للفلجي	0///0/
14	هاولجي	0///0/	34	تششرجي	0///0/
15	نلعرجي	0///0/	35	للهرجي	0///0/
16	كلفرجي	0///0/	36	لننهجي	0///0/
17	منتهجي	0///0/	37	هللهجي	0///0/
18	ذن تهجي	0///0/	38	تلخلجي	0///0/

19	قسسمجي	0///0/	39	يلبهجي	0///0/
20	منبلجي	0///0/	40	هلخلجي	0///0/

وانطلاقا مما ذكر نجد أن قافية القصيدة مطلقة (متحركة) ورويها هو حرف "الجيم"، ويعود سبب استعمال الشاعر لهذا الحرف لأنه يعبر عما يختلج في نفسه من مكبوتات ومشاعر مؤلمة فخرجت مجهورة متفجرة، وهذا ما تجلى في تكرار حرف "الجيم" في جميع أواخر أبيات القصيدة، وهذا التكرار يبين لنا معاناة وحزن الشاعر التي تكررت في كل مرة وهذا ما يؤدي إلى وصولها مؤثرة في المتلقي والسامع.

وقد أتت حركة حرف الروي مكسورة والتي عادة ما نجدها تكثر في اللين والرقة وتوحي بالألم والانكسار، فهذه الحركة هي عبارة عن رمز لبعض الدلالات والحالات النفسية من خلال تفسيرها للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر.

وبالنظر إلى كلمات القافية نجدها وردت كلمة وبعض كلمة مثل : بسْسُرُجي، وَلْمُهَجيْ، تَنْفَرجيْ...

أما بالنسبة لحروف القافية يمكن القول أن الشاعر اختار حروفا بعيدة المخارج عن حرف الروي، وبالتالي لا يوجد ثقلا بين حروف القافية لأنها ليست من نفس مخرج حرف الروي وهو الجيم وقد أتت حروفها على النحو الأتي :

– قافية البيت الأول : بلْبَلَجيْ فتشتمل على الروي الذي هو حرف الجيم والوصل هو الياء. 0///0/

– قافية البيت السابع : وَوْحَرَجيْ فالروي هو حرف الجيم، الوصل هو الياء الناتج 0///0

عن إشباع كسر حرف الروي والردف الذي يتمثل في حرف الواو.

– قافية البيت الرابع والعشرون : فَهْم وَجيْ فالروي هو الجيم، الوصل هو حرف الياء والردف هو حرف الواو. 0///0/

وما نلاحظه في حروف القافية هو الغياب التام لكل من : التأسيس والدخيل والخروج، ولعل استغناء الشاعر عن هاته الحروف هو تنظيم شكل المقاطع في القافية، فتكونت كل القوافي من ثلاث مقاطع طويلة (/ 0+//+0) وهذا

التنظيم للمقاطع أدى إلى صنع إيقاع خاص للقافية وهذا بفرض قالبه الموسيقي عليها.

ومن حيث التجانس الصوتي بين كلمات القافية فلا نرى هناك اختلافا بين بعض القوافي إلا في حرفين أو ثلاث مثل : لِلْفَرَجيْ، تَتْفَرجيْ.

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

أما فيما يخص ألفاظ القافية فهي على تقارب كبير سواء على مستوى المعنى أم على مستوى الصوت، فهي تصف لنا ألم وحزن الشاعر وتحليه بالصبر، فالألفاظ أنتجت لنا تقارب صوتي ومعنوي زاد في إثراء الجانب الإيقاعي لقافية القصيدة.

ومما تطرقنا إليه نجد أن القافية ترنيمة إيقاعية أضافت للوزن طاقة متجددة، وما زاد في جمالها الموسيقي هو الاختيار والانتقاء الحسن لحرف الروي من قبل الشاعر، فأدى إلى إثراء العناصر الموسيقية وتشكيل إيقاعها.

2. الموسيقي الداخلية :

من المعلوم أن صناعة الإيقاع في الشعر تتضافر على تشكليه جهات عدة منها ما ذكرناه سابقا وهو ما يعرف بالموسيقي الخارجية ومنها ما يسمى الموسيقي الداخلية أو الإيقاع الداخلي والتي يراد بها ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر، إذ يؤدي الإيقاع الداخلي عملا مهما في البنية الموسيقية، وسنحاول الاكتفاء قدر الإمكان بنماذج تحمل الملامح والخصائص المطلوبة على النحو الآتي: الجناس، الطباق، السجع وتكرار الأصوات بأنواعها.

1.2. الجناس :

يعتبر الجناس من المقومات المهمة التي تقوم عليها الموسيقي الداخلية في الشعر، وهو "تشابه اللفظين في النطق لا في المعنى "[1]. فالنطق من جنس واحد ولهذا سمي جناس؛ لأن هذا من جنس ذاك ولكنهما يختلفان في المعنى.

---

[1] محمد بن صالح العثمين، شرح البلاغة من كتاب قواعد اللغة العربية، إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثمين الخيرية، الرياض، 1434هـ، ص363.

وقد استعان "ابن النحوي" بالجناس بغية خلق موسيقى وإيقاع يضفي على القصيدة جمالا ورونقا فيقول:

وَلَها أَرَجٌ مُحي أَبَدا فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرَجِ

والجناس هنا واقع بين كلمتي (محي، محيا) وهو جناس ناقص إذ يكون «باختلاف اللفظان في أمور أربعة هي نوع الحروف، شكلها، عددها وترتيبها»[1].

فالجناس يكون فيه استدعاء لميول السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب، وقد تكررت معظم الحروف بين الكلمتين فأدى هذا التكرار إلى إحداث جرس موسيقي بين الأصوات وإبراز التفاعل بين الكلمتين.

كما ورد أيضا في البيت التاسع والعشرون حيث يقول الشاعر :

وَخِيارُ الخَلقِ هُداتُهُمُ وَسِوَاهُم مِن هَمَجِ الهَمَجِ

ويكمن الجناس في هذا البيت بين (همج، الهمج) وهو جناس تام ويكون «باتفاق اللفظان في أمور أربعة هي نوع الحروف ،شكلها، عددها وترتيبها »[2] ، وتدل الكلمة الأولى على الناس الجهال،والثانية هي نوع من الذباب الصغير، فالكلمتين جاءتا في موقع متميز في الوزن (القافية وما قبلها) مما أثرى الإيقاع بتوافقه الصوتي المتوازن.

ونجده أيضا في موضع أخر من القصيدة في قول الشاعر :

فَهُنَاكَ العَيشُ وَبَهجَتُهُ فَلِمُبتَهِجٍ وَلِمُنتَهِجِ

ففي هذا البيت هناك لفظان متساويان في النطق هما لفظة (مبتهج، منتهج) وكلاهما يفرقان في الحرف الثاني، ويختلفان في المعني؛ إذ تدل لفظة "مبتهج "على رجل ذو بهجة ويقال : هو حسن لون الشيء ونضارته، أما لفظة" منتهج"فيقصد بها الرجل الذي ينهج أي يربو من السمن ويلهث.

---

[1] أبي عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشري، تسهيل البلاغة، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، دت، ص98.

[2] أبي عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشري، تسهيل البلاغة، دار الايمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، دت، ص99.

عموما استطاع الشاعر خلال الجناس أن يخلق نوعا من التآلف في موسيقي الحروف داخل الكلمات، فجاءت مشكلة حركة واحدة زادت في جمال إيقاع القصيدة .

2.2 الطباق :

يكمن تحسين اللفظ في المحسنات المعنوية بحيث لا تكون هذه المحسنات مبتذلة، ولكن يستعملها ويستخدمها الشاعر بطريقة عفوية دون تكلف ،ومن ضمن تلك المحسنات نجد الطباق، حيث يعرفه أحمد الهاشمي بقوله : "هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهما قد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين أو مختلفين وهو ضربان : أحدهما طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاب ا وسلبا، والآخر هو طباق السلب وهو ما اختلف فيه الضدان ايجابي ا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي"[1].

ومن أمثلة الطباق الواردة في القصيدة قول الشاعر :

اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ

فالطباق هنا بين (اشتَدّي ، تَنفَرِجي) وهو طباق إيجاب أراد الشاعر من خلاله أن يبين لنا أن دوام الحال من المحال، فالأزمات مهما اشتدت فلا بد أن تنفرج يوما ما، فالعسر يعقبه اليسر وقد استطاع الشاعر أن يعبر عن موقفه من خلال هذا النوع من البديع، فالكلمتين على الرغم من تباين مدلولهما في الواقع؛ أي مختلفتان في المعنى، لكنهما تتحدان في نفسية الشاعر فلولا الأزمة لما جاء الفرج ،وهذا يوحي لنا بأن الطباق مبني على التضاد والتقابل وهذه الخاصية تعطي للإيقاع حركية وتفاعل يجذب السامع أو المتلقي، فيتلذذ بهذا الانتقال من الشيء إلى ضده.

ونجد الطباق أيضا في قوله :

وَالخَلقُ جَميعاً في يَدِهِ فَذَوُو سَعَةٍ وَذَوُو حَرَج

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية، صيدا، لبنان، 1999م، ص303.

ويكمن الطباق بين كلمتي (سِعَةٍ ، حَرَج) وهو طباق إيجاب، فالشاعر هنا قد بين لنا أن الخلائق كل واحد منهم كائن في قدرة الله تعالى، فمنهم من أعطاه رزقا كثيرا ومنهم من منع عليه وهذا بأمره عز وجل، وقد أو حت مثل هذه العلاقة المتضادة بدلالات أثرت على النص في جانبه الموسيقي والإيقاعي.

كذلك نجد الطباق في البيت الآتي :

وَنزُولهُمُ وَطُلُوعُهُمُ فلِلى دَرَكٍ وَعَلَى دَرَجِ

وجاء في اللفظين (دَرَكٍ، دَرَجِ) إذ نجد الكلمتين مختلفتين في المعنى، فالدرك بمعنى القعر ويطلق على جهنم يقال درك جهنم، أما الدرج فهو الأعلى ويطلق على الجنة ويقال درج الجنة.

ويقول الشاعر أيضا :

فَهِجِ الأَعمَالَ إذا رَكَدَت فَإذا ما هِجتَ إذن تَهِجِ

فالطباق هنا أتى بين الكلمتين (هِج ، رَكَدَت)، وقد حاول الشاعر أن يبين لنا من خلال هذا الطباق أن الأعمال الصالحة إذا ركدت فيجب على المرء أن يحركها بطاعة الله عز وجل.

كما يتجلى في موضع آخر من القصيدة في البيت الآتي :

وَاشرَب تَسنيمَ مَفُجَّرِها لا مُمتزِجاً وَبممتزِجِ

فالطباق بين (لا مُمتزِجاً ، ممتزِجِ) وهو طباق سلب، والشاعر هنا بصدد الحديث عن شراب أهل الجنة الممتزج بغيره من الأشربة، وشراب آخر خالص لا امتزاج فيه.

وكخلاصة نقول أن الطباق قد شغل في قصيدة "المنفرجة" موقعا مهما وبارزا، فنلاحظ أن الشاعر وظف طباق الإيجاب وعمد إلى هذا النوع من الطباق لتصوير الحياة المبينة أساسا على المتضادات كالجنة والنار، الخير والشر، السعادة والحزن... الخ، وذلك حتى يلفت انتباه القارئ ويقرب الفكرة إليه في وضوح ودقة، من خلال عقده لمقارنات مختلفة، وهدف الشاعر من خلال توظيفه إلى إقناع

القارئ والتأثير فيه، علاوة على ذلك فالطباق شكل جرسا موسيقيا متعددا في أسطر القصيدة فدل على تأكيد المعنى وتوضيحه، كما أنه يكشف عن براعة الشاعر في اختيار ألفاظه وخلق التناغم والانسجام فيما بينها.

3.2.السجع :

للسجع دور هام في تكوين الموسيقى والإيقاع للنص الشعري لذا أولاه الدارسون عناية كبيرة فهو إحدى ركائز أو أعمدة الموسيقي الداخلية لماله من مردود صوتي وفاعلية في إغناء إيقاع القصيدة الشعرية، وقد عرف السجع بأنه :"توافق الفاصلتين في الحرف الأخير وهو أربعة :

_ **مطرف** : وهو أن تختلف الفاصلتان في الوزن دون الروي.

_ **متوازي** : وهو أن يكون في القرينة ولا أكثرها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية، أي التوافق في الحرف الأخير.

_ **مشطر** : وهو جعل كل من شطري البيت على سجعتين.

_ **مصرع** : وهو أن تكون كل لفظة في البيت موافقة لقرينتها وزنا ورويا"[1].

وقصيدة "المنفرجة" "لابن النحوي" تحتوي على هذا المحسن اللفظي ويتجلى ذلك من خلال الأبيات الآتية :

اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ

وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُ سُرُجٌ حَتىّ يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ

شَهِدتَ بِعَجائِبَها حُجَجٌ قامَت بِالأَمرِ عَلى الحِجَجِ

نجد السجع (التصريع) في مطلع القصيدة في الحرف القافوي "الجيم"، كما نجده في البيت الثاني، والبيت الثاني عشر في نفس الحرف القافوي، ولعل هذا السجع أنبأنا بتلك النغمات الصوتية التي تشد الملتقي وتجعله يندمج مع صاحب القصيدة، فقد جاء مكررا في البيتين الأخيرين – الكلمة نفسها في الصدر والعجز– مما أدى إلى إحداث جرس موسيقي وإيقاعي يجذب انتباه السامع، ويجعل للتعبير

---

[1] مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، تح محمد بن علي الصامل، كنور اشبيليا، للنشر والتوزيع، الرياض، 1425هـ، ص85–68.

قوة وتأثيرا ووضوحا، كما أنه يساعد على ترسيخ الفكرة وهذا ما أراده "ابن النحوي" من تكراره لنفس الكلمة.

ويمكن القول أن السجع هو دليل مقدرة الشاعر إضافة إلى أنه دليل التميز للشعر عن النثر، فهو أحد الفنون البديعية المزينة للكلام، كما يجب أن ننبه على أن القصيدة من الشعر العمودي، والشعر العمودي يعتمد على البنية الإيقاعية لأنه شعر يحفظ وينشد كذلك وبالتالي تأتي القصيدة زاخرة بهذه الظواهر الموسيقية.

4.2. تكرار الأصوات وأنواعها :

من أهم المعالم التي شكلت الموسيقى الداخلية في القصيدة التكرار الذي هو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[1] ؛بمعنى أنه ترديد أو تكرير الشيء مرتين فأكثر،و الملاحظ على القصيدة أنها تخلو من التكرار المعنوي في حين نجد التكرار اللفظي في شكل مكثف ومن أنواعه :

أ. تكرار الحروف :

إن تكرار حرف بعينه يولد متعة للسامع ويؤدي إلى جمال الإيقاع، وشواهد ذلك في القصيدة كثيرة، نجد منها تكرار :

- الأصوات المهموسة :

الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وهي عشرة أحرف : التاء، الثاء، الحاء،الخاء، السين، الشين، الصاد، الفاء، الكاف، الهاء[2] بمعنى أن الهمس هو جريان النفس مع النطق بالحرف وحروفه مجموعة في جملة "فحثه شخص سكت".

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دت، ص345.

[2] ينظر : إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1999م، ص22.

وبإحصاء للحروف المهموسة على مستوى القصيدة وجدناها كالآتي :

الأصوات المهموسة	تواترها	نسبتها المئوية
ت	86	%25.21
ث	03	%0.87
ح	34	%9.97
خ	13	%3.81
س	34	%9.97
ش	12	%3.51
ص	15	%4.93
ف	46	%13.48
ك	20	%5.86
هـ	78	%22.87
المجموع	341	%100

جدول يبين تواتر الأصوات المهموسة في القصيدة ونسبتها المئوية.

لقد أدت هذه الحروف أو الأصوات إلى إبراز البناء الموسيقي في القصيدة الذي شكل إيقاعا جميلا يتميز بعمق المعنى، وهذا بإظهار عواطف الشاعر بشكل واضح، فالأصوات المهموسة في كثير من الأحيان تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الشعري وما نلاحظه من خلال الجدول هو غلبة "حرف التاء" من مجموع الحروف المهموسة بنسبة 25.21%، والتاء هو حرف مهموس شديد مخرجه من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، فابن النحوي قد تفاعل مع حرف التاء فأطلقه بإيقاع يسيطر عليه صوت يملؤه الحزن والأسى لما حل به من أزمة وشدة، وبنفس الحضور لحرف التاء نجد حرف الهاء بنسبة 22.87%، وهي حرف مهموس رخو مخرجه من أقصى الحلق ،فهذان الحرفان يتلاءمان مع الحالة النفسية للشاعر ، فقد أظهرا لنا مدى الكآبة والحزن والمعاناة التي ألمت "بابن النحوي".

ومهما كانت نسبة تواتر الحروف المهموسة في قصيدة "المنفرجة" "لابن النحوي" فقد تلاءمت مع حالته النفسية.

- **الأصوات المجهورة :**

وهي كل الأصوات الموجودة في اللغة العربية عدا الأصوات المهموسة وهي : «الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية وتتمثل في (الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الطاء، الظاد، الضاد، العين، الغين، اللام، الميم، القاف، النون، الياء، الألف، الواو)»[1] ، بمعنى أنه أثناء النطق بالصوت المجهور يمر جزء من الهواء عبر الأحبال الصوتية مما يسمح باهتزازها فتتشكل لنا صفة الصوت إما بالقوة أو بالضعف حيث يتم امتناع النفس من الجريان، حتى ينتهي النطق بالحرف و قد أتت هذه الأصوات في القصيدة على النحو الأتي :

الأصوات المجهورة	تواترها	نسبتها المئوية
ب	67	%6.71
ج	83	%8.31
د	29	%2.90
ذ	23	%2.30
ر	56	%5.61
ز	09	%0.90
ط	05	%0.50
ظ	03	%0.30
ض	08	%0.80
ع	39	%3.90

[1] مراد عبد الرحمان مبروك،،من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص49.

غ	04	%0.40
ل	220	%22.04
م	66	%6.61
ق	21	%2.10
ن	53	%5.31
ي	54	%5.41
أ	199	%19.93
و	60	%6.01
المجموع	**998**	**%100**

جدول يبين تواتر الأصوات المجهورة الواردة في القصيدة ونسبتها المئوية.

والملاحظ من خلال هذا الجدول هو غلبة حرف" اللام" من مجموع الحروف الجهرية الأخرى، والمعروف أن اللام صوت مجهور متوسط مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيات، و قد جاءت في القصيدة بنسبة 22.04% ،وبهذا فهي الحرف الطاغي على جميع حروف القصيدة، فالشاعر أراد من تكراره لحرف اللام أن يبرز لنا أن الأزمات التي تصيب الإنسان هي عبارة عن امتحان واختبار من عند الله تعالى حتى يعلم قدرة تحملنا وصبرنا، وعليه يجب أن نلجأ ونقترب إليه في مثل هذه الظروف، فالشاعر قد استعمل حرف اللام بكثرة للجهر بمكوناته وكذلك لتناسبها مع موقف النصح والإرشاد، لأن "ابن النحوي" قدم لنا من خلال قصيدته نصائح وإرشادات لنفلح بها في الحياة الدنيا والآخرة، ولهذا فتكرار حرف اللام قد أشاع جوا موسيقيا مميزا لا يوجد في غيره من الأصوات والحروف الأخرى.

أما الحرف الآخر البارز في القصيدة بعد حرف اللام هو"الألف" الذي جاءت نسبته مقدرة بـ 19.93%، فالشاعر عمد من خلاله أن يطلق مكبوتاته ويجهرها إلى الخارج، فحرفا "اللام والألف" يوحي جرسهما الموسيقي في القصيدة بمعاني العظمة والحماسة من خلال الألفاظ التي توحي بالصرامة والشدة.

- الأصوات الانفجارية :

عرفها علماء اللغة بأنها الأصوات التي يحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا وهذه الأصوات هي (الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الجيم) [1]، بمعنى أنه حين تلتقي الشفتان التقاء محكما فينحبس مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن، بعد ذلك تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا فيحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا، وتواترها في القصيدة كالآتي:

الأصوات الانفجارية	تواترها	نسبتها المئوية
ب	67	**%21**
ت	86	**%26.95**
د	29	**%9.09**
ط	05	**%1.56**
ض	08	**%2.50**
ك	20	**%6.26**
ق	21	**%6.58**
ج	83	**%26.1**
المجموع	**319**	**%100**

جدول يبين تواتر الأصوات الانفجارية الواردة في القصيدة ونسبتها المئوية.

وما نلاحظه من تواتر الأصوات الانفجارية أن الحظ الأوفر منها كان لحرف "التاء" بنسبة 26.95%، ويليه حرف الجيم بنسبة 26.1%،ويعود سبب مجيئها بهاته الوفرة والكثرة إلى أن الشاعر أراد أن ينفس عن جانب نفسي يؤرقه ويتعبه، فعند تكرير حرف التاء بكثرة

[1] ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص51.

في قصيدته لأنها تلائم بصوتها وتكرارتها ما يعتو في النفس من معاني الغضب والشدة. ولهذا فإن صوت "التاء" يلاءم معظم الموضوعات الشعرية التي تناولها الشعراء، إضافة إلى ذلك أيضا أنها تناسب النفس البشرية في هدوئها وتمردها، بينما حرف "الجيم" يعبر عما يختلج في نفس الشاعر من مكبوتات أليمة ومعاناة وأسى، ولهذا نجد أن تكرار هذين الحرفين في القصيدة قد أضفى جرسا موسيقيا، وحقق إيقاعا وتلوينا صوتيا خاصا.

وبناء على ما تقدم نجد أن الأصوات المجهورة طاغية على القصيدة بمجموع (998)، ثم تليها الأصوات المهموسة بمجموع (341)، وأخيرا الأصوات الانفجارية بمجموع قدر بـ (319)، ولعل ذلك راجع أن الشاعر أراد أن يجهر بآلامه ويعبر عن حالته الانفعالية النفسية، فجاءت قصيدته ترجمة للظلم والاضطهاد الذي تعرض له؛ إذ صار النص الشعري مقاربا للواقع معبرا عنه بذاتية يملأها الأنين ورفض الظلم والاستبداد.

- تكرار حرف المد :

من المعروف أن حروف المد (ا، و، ي) تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى للنطق بها "وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلوين الموسيقي بحيث تمنح المتلقي لحونا مختلفة، وتأثيرات نفسية متنوعة فتخلق نوعا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع"[1].

ومن أمثلة حروف المد في القصيدة نذكر حرف "الألف" في قول الشاعر :

وَسَحَابُ الخَيرِ لَه مَطَرٌ فَإِذَا جَاءَ الإِبّانُ تَجي
وَفَوائِدُ مَولانا جُمَلٌ لِشُرُوحِ الأَنفُسِ والمُهَجِ
وَلَها أَرَجٌ مُحي أَبَدا فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرَجِ

وكذلك كان الحرف "الياء" حضورا لافتا في القصيدة من خلال قول الشاعر :

وَأَبي بكرٍ في سِيرَتِهِ وَلِسَانِ مَقَالَتِهِ اللَهَجِ
وَأَبي حَفصٍ وَكَرَامَتِهِ في قِصةِ سارِيَةِ الخُلُجِ
وَأَبي عَمرٍ ذِي النُّورَينِ السُنهَدي المستَحيَ البَهِجِ

فتكرار حرف "الياء" ساهم في بناء الموسيقية الداخلية للقصيدة .

---

[1] كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مديولي ، ط1، لبنان، 1998م، ص286.

ويقول الشاعر مكررا لحرف "الواو" :

وَفَوائِدُ مَولانا جُمَلٌ لِشُرُوحِ الأَنفُسِ والمُهَجِ

وَالخَلقُ جَميعاً في يَدِهِ فَذَوُو سِعَةٍ وَذَوُو حَرَج

وما نلاحظه من تكرار حروف المد في البيات السابقة أن توزيعها كان غير منتظم، وهذا ما يؤكد لنا اضطراب الحالة النفسية للشاعر.

وعلى العموم فالشاعر قد استعمل حروف المد بشكل مكثف في القصيدة، وقد كان النصيب الأوفر لحرف "الألف" على حساب الحرفين الآخرين، وذلك لأنه الصوت المناسب للتعبير عن مشاعر الألم والحزن وتصويرها من خلال موسيقاه، و التي تسمح للضغط النفسي أن يتسرب للخارج،وإطلاق المكبوتات والضغوطات النفسية التي كانت حبيسة في صدر الشاعر، فتكرار حروف المد قد جاء لتأكيد المعنى من جهة ولتأكيد الموسيقى الداخلية من جهة أخرى.

ب. تكرار الكلمات :

لا يقتصر التكرار على تكرار الأصوات فقط بل يتعداها إلى تكرار الكلمات من الأسماء والأفعال، فتكرار الشاعر لكلمة معينة يكون لها غاية دلالية أو بلاغية، لما لها من أهمية في إغناء الموسيقى الشعرية.

- الأسماء :

وهذا النوع من التكرار نجده في قول الشاعر :

وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُ سُرُجٌ حَتىّ يَغشَاهُ أَبُو السُرُجِ

وَلَها أَرَجٌ مُحي أَبَدا فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرجِ

نلاحظ تردد الكلمات (سرج، أرج، محي)، وهذا التكرار لم يأت اعتباطا بل استعمله بحسب المعنى تؤديه هذه الكلمات في إثراء ما يرمي إليه وما يريد أن يوصله إلى المتلقي أو السامع؛ إذ تدل على الانشراح والتفاؤل بمستقبل مشرق عقب الأزمة والمصيبة والظلم الذي تعرض له، ومثل هذه الكلمات تبعث بالأمل في نفسه وتحرره قليلا من الضغط النفسي الذي يؤرقه ويتعبه ويكدر صفو أيامه.

وكذلك نجده في قوله :

وَالخَلقُ جَميعاً في يَدِهِ فَذَوُو سِعَةٍ وَذَوُو حَرَج

مَن يَخطِب حُورَ الخُلدِ بِها يَضفَر بِالحُور وَبالفنجِ

فنجد الشاعر كرر (ذوو، الحور)، حيث تدل الكلمة الأولى على الأناس الذين هم في سعة الرزاق والأناس الذين هم في ضيق الرزق، وهذه الأسماء المكررة زادت من تقوية المعنى وتأكيده مما أدى إلى جمال الإيقاع.

كما نجد الشاعر قد عمد إلى تكرار الكلمة تكرارا عموديا على مستوى أبيات منها في قوله :

وَأَبي بكرٍ في سِيرَتِهِ وَلِسَانِ مَقَالَتِهِ اللَّهَجِ

وَأَبي حَفصٍ وَكَرَامَتِهِ في قِصةِ سارِيَةِ الخُلُجِ

وَأَبي عَمرٍ ذِي النُّورَينِ المستهدي المستَحي البَهِجِ

وَأَبي حَسَنٍ في العِلمِ إذا وافى بِسَحائِبِهِ الخُلُجِ

ففي هذه الأبيات كررت كلمة (أبي) تكرارا عموديا في بداية كل بيت وهذا يدل على حب وشوق وحنين الشاعر وهذا ما يعزز بنية الفقدان العاطفي مما زاد في جمال وإثراء إيقاع القصيدة، فهذه الكلمة مترددة من ثلاثة حروف هي؛ الألف حرف لين مخرجة حلقي، الباء حرف شفوي انفجاري ،والياء حرف حنكي مجهور، وهذا الاختلاف زاد الإيقاع وضوحا.

- **الأفعال :**

أما فيما يخص تكرار الأفعال فنجده في قوله :

وَإذا انفَتَحَت أَبوَابُ هُدى فاعجِل لِخَزائِنِهَا وَلِجِ

يا رب بهم بآلهم عجل بالنصر الفرج

والملاحظ تكرار الفعل (عجل) في بيتين مختلفين في القصيدة، إلا أنهما بنفس المعنى الذي هو "الإسراع"، وذلك لمعرفة الأثر الذي يتركه الفعل في كل موضع من القصيدة، وكذا الأثر الذي يحدثه في نفسية الشاعر.

وخلاصة القول أن ظاهرة التكرار لطالما تكررت في قصائد الشعراء بكثافة، فتكرار الشاعر للحروف والأسماء والأفعال، ما هو إلا توكيد وإلحاح منه على شيء ما، كما أنه يكشف عن وعي الشاعر العميق لأهمية التكرار في بناء النص الشعري، فضلا عن أهمية اللفظ المكرر وتوظيفه ضمن سياق شعري خاص يتسق مع تجربة الشاعر وانفعالاته النفسية ورؤاه الفكرية، مما جعل صور التكرار عنده تؤدي وظائف أسلوبية متنوعة تكشف عن رغبته

في تأكيد المعنى المكرر، ومخاطبة وجدان المتلقي بإيقاعات موسيقية فيها من قوة التأثير والفاعلية ما يكفي لجعله مشدودا للنص الشعري، ولهذا فالتكرار بمختلف أنواعه قد لعب دورا هاما في نسج خيوط موسيقى القصيدة، ورفع مستواها الشعوري وثراء إيقاعها.

الفصـــل الثانـــي

البنية التركيبية والبلاغية

I. المستوى التركيبي.

1. البنية النحوية وعلاقتها بالدلالة.

1.1. طبيعة التراكيب.

2.1. توظيف الأزمنة.

3.1. الوصل والفصل.

2. البنية الصرفية وعلاقتها بالدلالة.

1.2. الأسماء ومشتقاتها.

II. المستوى البلاغي.

1. بنية الأساليب وعلاقتها بالدلالة.

2. الصور البلاغية وعلاقتها بالدلالة.

I.المستوى التركيبي :

تظهر قيمة العمل الأدبي بمدى تمكن المبدع من اختيار التراكيب المناسبة لبناء نصه، وظاهرة التركيب هي "تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل السياق الأدبي ويتأسس البناء اللغوي للشعر من خلال شبكة من العلاقات المترابطة فكل شاعر أو أديب يحرص كل الحرص على أن يكون لنفسه نمطا معينا من الاختيار، سواء في المفردات أو التراكيب أو المعاني يجعله يتميز عن غيره من المبدعين، هذا الاختيار الذي يشكل بدوره ظاهرة في العمل الأدبي تلفت نظر المتلقي ومن ثم فإن الكلمات من خلال تجاورها وترابطها تشكل جملة دالة على معنى في سياق النص الشعري، وسنحاول التطرق في هذا الفصل إلى : البنية النحوية والصرفية وعلاقتها بالدلالة فالأولى يندرج ضمنها : طبيعة التراكيب بنوعيها [الجملة الاسمية، الجملة الفعلية]، توظيف الأزمنة [الماضي، المضارع،المستقبل]، الوصل والفصل، في حين يندرج ضمن البنية الصرفية : الأسماء ومشتقاتها. «[1]

1. البنية النحوية :

تتميز البنية النحوية بخاصيات دقيقة، لما فيها من ثراء وغموض وتعقيد وأثرها في إعطاء مفهوم خاص للشعر على أنه طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها، وقد أخذت مسألة التنظيم أهمية بالغة في جماليات النشاط التصويري وفي توضيح الشعر العربي على الإجمال.

1.1. طبيعة التراكيب:

يوظف "ابن النحوي" في قصيدة "المنفرجة" الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية، ويعبر كل تركيب عن رؤى خاصة تكشف عن الغايات التي من أجلها وظف التركيب الاسمي أو الفعلي، وسنقوم برصد ودراسة طبيعة التراكيب في هذه القصيدة حتى تتبين تلك الرؤى والغايات.

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص168.

أ. الجملة الاسمية :

قد تتكرر الجملة الاسمية أو الفعلية في النص الأدبي وذلك حسب ما يقتضيه السياق الشعري، وفي قصيدة "المنفرجة" ترددت الجملة الاسمية بكثرة، حيث تراوح عدد تواترها بثلاث وعشرين مرة، كما جاء في قول "ابن النحوي" :

"وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُ سُرُجٌ "،حيث تدل هذه الجملة على الانفراج والضياء.

وكذا قوله : " وَسَحَابُ الخَيرِ لَهَا مَطَرٌ "، وتكشف أو تدل هذه الجملة على إيمان الشاعر بالقضاء والقدر خيره وشره .

وقوله أيضا : " وَخِيارُ الخَلقِ هُداتُهُمُ "، وقد عمد "ابن النحوي" من خلالها على التوجيه والحث على الخير.

كما ذكر الشاعر أيضا جملا اسمية متمثلة في الأبيات الآتية :

صَلوَاتُ اللَهِ عَلى المَهدِيِّ الهادِي الناسِ إلي النَّهَـــجِ
وَأَبي بكـــرٍ في سِيرَتـــهِ وَلِسـَانِ مَقَالَتِـهِ اللَهَـــجِ
وَأَبي حَفـــصٍ وَكَرَامَـــتِهِ في قِصةِ سارِيَـةِ الخُلُـــجِ
وَأَبي عَـــمرٍ ذِي النُّورَيـنِ المستهدي المستَحيَ البَهِجِ

وعلى الأصحاب بجملتهم.

فالمقصود بالصلاة في البيت الأول أنها اسم وضع موضع المصدر وهي من الله الرحمة ومن غيره استدعاء للرحمة من الله تعالى، وجمعها باعتبار الأنواع أما المهدي فهو الذي خلق فيه الهدى قولا وفعلا، في حين تدل لفظة الهادي على المرشد لعباد الله بالدعاء إلى المعروف حتى يبين لهم طريق النجاة، أما بالنسبة للأبيات الأخرى فقد استحضر الشاعر شخصيات دينية تتجسد في أبي بكر، أبي حفص، (عمر بن الخطاب)، وأبي عمر (عثمان بن عفان)، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على صدق حجته فالشاعر قد مر بمعاناة وأزمات مثلما مرت بها هاته الشخصيات، لكنهم صبروا وتوكلوا على الله فكان جزاؤهم جنة الفردوس، ولهذا سلك "ابن النحوي" طريقهم آملا في نيل الجنة.

فتوظيف الجمل الاسمية بهذا الشكل يدل على الثبات والدوام، وبتنوع أنماطها تنوعت دلالتها في القصيدة وأعطت لنا نصا مكثفا.

ب. الجملة الفعلية :

إن توظيف الجمل الفعلية في قصيدة "المنفرجة" جاء ليعبر عن احتدام الصراع في نفسية الشاعر، وكم الحركة المتدفقة وردود الأفعال، ذلك أنه من طبيعة الفعل الدلالة على التجدد في الحدث والمساهمة في تطوره ونموه.

ومن نماذج الجمل الفعلية التي وردت في القصيدة :

اشتَدَّي أزمَـــةُ تَنفَرِجي
قَـد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَـجِ
حَتّى يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ
فَإِذَا جَـــاءَ الإِبّانُ تَجي
فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرجِ

فالأفعال (اشتَدَّي ، آذَنَ، يَغشَاهُ ، جَاءَ،اقصُد) تكشف على دلالة نفسية، هي معاناة وقلق الشاعر ولذلك عبرت هذه الجمل بما تتضمنه من دلالة على الحدث المقرون بالزمن، وعلى هذه الحالة النفسية في صورة رد فعل حاد، كتعبير عن حالة الألم والمعاناة جراء الأزمة التي ألمت بالشاعر.

أما فيما يخص الجمل الفعلية الشرطية فترددت تسع مرات في القصيدة كقول الشاعر :

وَإذا انفَتَحَت أَبوَابُ هُدى فاعجِل بِغَزائِنِهَا وَلِجِ

وقد أتت هذه للدلالة على أبواب الله الواسعة، وفي بيت آخر قوله :

مَن يَخطِب حُورَ الخُلدِ بِها يَحظى بِالحُور وَبالفنجِ

وهذه دعوة صريحة إلى الاجتهاد والعمل، وكذلك وردت هذه الجمل في أبيات أخرى من القصيدة مثل قوله :

وَإذا اشتاقَت نَفسٌ وَجَدَت ألَماً بالشَّوقِ المُعتَلِجِ

وتدل هذه العبارة على حرقة الشاعر والشوق إلى أحبائه.

إن توظيف ابن النحوي "الجمل الفعلية" هو رغبة منه في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية، فترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي مما يدفع بالمتلقي غلى التجاوب مع هذه التجربة الشعرية.

ومن خلال دراستنا لقصيدة "المنفرجة" من الناحية التركيبية لاحظنا أن الجملة الاسمية احتلت جزء كبيرا ومهما، وهو نفس الأمر مع الجملة الفعلية، فكل تركيب (اسمي أو فعلي) يكشف على الرؤية الخاصة للشاعر، والتي تحمل في مجملها بنية نفسية وسياقا عاما يتشكل منه الخطاب الشعري.

2.1. توظيف الأزمنة :

أ. زمن ا لماضي :

وظف الشاعر الفعل الماضي في قصيدته ليدل على وقوع بعض الأحداث التي أراد أن يسردها للقارئ بشكل مرتب ودقيق، فاستند على عدد من الأفعال الماضية في أبيات قصيدته كقوله :

قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ
فَإِذَا جَاءَ الإِبّانُ تَجي
فَلَرُبَّمَا فاضَ المحيَا

وَإذا أَبصَرت مَنَار هُدىً

بذلوا الأموال مع المهج

فهذه الأفعال الماضية (آذَنَ، جَاءَ ، فاضَ،أَبصَرت ، بذلوا) تدل على حالة الشاعر النفسية الكئيبة المضطربة.

والملاحظ على قصيدة "المنفرجة" تحول الفعل الماضي إلى المستقبل فشكل مع المضارع والأمر تداخلا، وأقام معهما علاقات أدت به إلى التعاون على

إلغاء الحاضر في كثير من أبيات القصيدة، فجاء تواتر الفعل الماضي في القصيدة بـ ثلاث عشرة مرة وهو عدد لا بأس به.

ب. زمن المضارع :

لقد ورد الفعل المضارع في القصيدة للدلالة على الاستمرارية والتواصل في الأحداث، كقول الشاعر :

حَتّي يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ

تَزدَانُ لِذِي الخُلُقِ السَمِجِ

وَالخَرقُ يَصيرُ إلى الهَرَجِ

واختم عملي بخواتمهم

فنلاحظ أن كل سطر يحتوي على فعل فيه دلالة على الحركية والتغير وعدم الثبات، فالشاعر استعمل هذا الأسلوب لتجسيد براعته اللغوية في اختيار الأفعال التي لها مدلولها وحركيتها، وهي التعبير عن حالة النفس المضطربة مما يوحي لنا أن ابن النحوي يرفض حاضره المتأزم ويتشبث بالمستقبل الذي يرى انفتاحا وانفراجا لأزمته.

ج. زمن المستقبل :

برجوعنا إلى قصيدة "المنفرجة" لاحظنا هيمنة زمن المستقبل، وقد استخدمه الشاعر للتعبير عن الحدث الذي يعزم الفاعل في الزمن الحاضر على إنجازه في وقت معين، إذ نجد ثمانية وثلاثين فعلا تدل على زمن المستقبل وهي نسبة كبيرة إذا ما قيست بالزمن الماضي والمضارع اللذين مثلتهما أفعال قليلة ،فمن الأمثلة الموجودة في القصيدة قول الشاعر :

اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي

فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرجِ

فاعجِل بجَزائِنِهَا وَلِجِ

فاحذَر إذ ذاكَ مِنَ العَرَجِ

واتلُ القُرآنَ بِقَلبٍ ذِي حَزَنٍ
فاذهَب فِيهَا بِالفَهمِ وَجِي
وَاشرَب تَسنيمَ مَفُجَّرِها

نجد أن كل الأفعال التي ذكرت قد جاءت بصيغة الأمر كما في البيت الأول (اشتَدَّي أزمَةُ)، إذ طلب الشاعر من الأزمة الاشتداد حتى ينزل الفرج أو الانفراج، فقد كشف "ابن النحوي" من صيغة الأمر مثل (فَاقصُد ، فاعجِل ، فاحذَر واتلُ، اذهَب، وَاشرَب)، للدلالة على النصح والحث والتوجيه.

والملاحظ على قصيدة "المنفرجة" أن زمن المستقبل أتى في مواضع أو حالات ليحول أزمنة الفعل من حاضرها ويصرفها، إما أن يضعها في معادلة شرطية، أو بوضعها في سياق مستقبلي آخر، أي إن زمن المستقبل قد حدد بالفعلين الأمر والمضارع فأصبحا يدلان على ما يستقبل من الزمان وبيان ما مضى وما لم يمض منه، كما أن فيهما استدلالاً على وقوع الحدث.

وهكذا لقد تنوعت الأفعال في قصيدة" "المنفرجة"، فمنها الماضي والمضارع والأمر الدال على المستقبل، ولكل فعل دلالة خاصة به، فالشاعر من خلال تكثيفه للأفعال أراد أن يقدم لنا خلاصة تجربته الشعرية، وذلك من خلال التأسيس لعالم جديد بواسطة الكلمات، إذ نجد طغيان أو هيمنة المستقبل الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر التي ترى في مستقبلها انفتاحا وانفراجا لأزمتها.

3.1. الوصل والفصل :

للوصل والفصل دور كبير في النص الأدبي يعملان على استمرار الإيقاع وتواصله، والمراد بهما : "معرفة المواطن التي تقتضي العطف أو تركه"[1].

ومن أمثلة الوصل في القصيدة نذكر :

واتلُ القُرآنَ بِقَلبٍ ذِي حَزَنٍ وَبِصَوتٍ فيهِ شَجِي
مُدِحَ العَقلُ الآتِيهِ هُدىً وهَوىً مُتون عَنهُ هُجى
وَخِيارُ الخَلقِ هُداتُهُمُ وَسِوَاهُم مِن هَمَجِ الهَمَجِ
والرِّفقُ يَدُومُ لِصَاحِبِهِ وَالخَرقُ يَصيرُ إلى الهَرَجِ

[1] صباح عبيد دراز، البلاغة القرآنية أسرار الفصل والوصل، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1998م، ص"09.

فالشاعر وصل بين جمل صدر البيت وجمل عجز البيت بواسطة حرف "الواو" وهذا راجع إلى أن هذه الجمل متناسبة في المعنى ومتفقة في الخبر، فلا يوجد هناك ما يقتضي الفصل بينها.

ونجد الفصل واضحا في قوله :

وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُ سُرُجٌ حَتىّ يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ

فنلاحظ أن الشاعر فصل بين جملتي الشطرين، على الرغم من أن الجملتين متناسبتين ومتفقتين في المعنى الخبر، ومعنى البيت واضح فالشاعر يبين لنا أن ظلام الليل قد جعل الله تعالى فيه الكواكب ليذهب ظلامه ويخفف قبضه حتى يأتي النهار فيزيل ظلامه كليا.

كذلك نجده في قوله :

صَلوَاتُ اللَهِ عَلى المَهدِيِّ الهادِي الناسِ إلي النَّهَجِ

وبالرغم من أن الشاعر قد فصل بين الشطرين إلا أننا نلاحظ أن الشطر الأول يكمل الشطر الثاني من حيث الدلالة أو المعنى، فالشاعر يصلي على النبي – صلى الله عليه وسلم – ويستدعي له الرحمة من الله تعالى، ثم يبين أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الهادي الواضح والدين المستقيم.

2. البنية الصرفية:

1.2. الأسماء ومشتقاتها :

تمثل المشتقات خاصية أساسية في بنية النص الشعري، إذ تلعب دورا دلاليا مهما كصيغة على مستوى البنية الصرفية، وعلى مستوى البنية النحوية كتركيب، ومن هذه المشتقات نذكر:

أ.اسم الفاعل:

ورد في قول الشاعر:

اشتَدَّي أزمَـــةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَـجِ

حِكَمٌ نُسِجَـت بِيَدٍ حَكَمَت ثُمَّ انتَسَجَتُ بِالمُنتَسجِ

فَإذا اقتَصَدت ثُم انعَرَجَت فَبِمقتَصِدٍ وبِمُنعـــرَجِ

وَلِطَاعَتِـهِ وَصَباحَتِـها أنوَارُ صَبَاحٍ مُنبَلِـجِ

وَاشرَب تَسنيمَ مَفُجَّـرِها لا مُمتزِجـــاً وَبممتـزِجِ
وَثَنَايا الحَسنى ضاحِكَـةٌ وَتَمامُ الضِّحكِ عَلى الفَلَجِ

والملاحظ على هذه الأبيات أن "اسم الفاعل" (محي، المنتسج، منبلج منعرج، ممتزج، ضاحكة) قد دل مرة على الدوام والثبات، ومرة على التغيير والتجدد، وقد ورد في القصيدة لأنه يتميز بسمة خاصة وهي كونه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل، فهو لا يصف معنى مجرد في ذاته، وإنما هو معنى مفعم بالمشاعر النفسية والأحاسيس الوجدانية، التي يريد الشاعر أن ينقلها إلى القارئ أو المستمع.

ب. اسم المفعول:

ويظهر في قول الشاعر:

ورضا بقضاء الله حجا فعلى مركوزته فعجِ
فكن المرضي لها بتقى ترضاه غدا وتكون نجي
واشرب تسنيم مفجرها لا ممتزجا وبمتزج
وأبي عمر ذي ا لنورين المستهدي المستحي البهج

وقد دلت الأسماء الوارد في الأبيات (مركوزته، المرضي، مفجرها المستهدي) على وصف المفعول بالحدث على نحو التجدد، غير انه إذا ما قيس بالفعل فإنه يدل على الدوام والثبوت كاسم الفاعل، واستعمال المفعول مع معموله الأول وحده يدل على انتقال الحدث من دلالة العمل إلى دلالة الحال.

لقد عبر الشاعر بصيغة "اسم المفعول"، مما خلق تشكيلا صرفيا مختلفا وبذلك جاء محملا بالمعاني العاطفية أو الشعورية وفق تركيبها في سياق هذا النص الشعري.

ج. الصفة المشبهة :

وتجلت من خلال البيت الآتي:

والخلق جميعا في يده فذوو سعة وذوو حرج

فلفظة (جميعا) صفة مشبهة على وزن (فعيل) من الجمع وهو ضم المتفرق، وهذه الصيغة إشارة للدلالة على أن الخلائق كل واحد منهم كائن في نفوذ قدرته تعالى بما أراد، وبذلك دلت على الثبوت والاستمرار.

لقد أبدع "ابن النحوي" في تعبيره عن شدته وأزمته بصيغ صرفية متنوعة خلقت تشكيلات إيقاعية، بحيث تمثلت في اسم الفاعل، اسم المفعول، والصفة المشبهة، وبذلك جاءت هذه الصيغ محملة بالمعاني العاطفية والنفسية وفق تركيبها في سياق النص.

II. المستوى البلاغي :

إن البلاغة كما هو معلوم مطابقة كلام لمقتضى الحقيقة، وهي لب العربية وقد وضعت لخدمة القرآن الكريم وكلام النبي – صلى الله عليه وسلم – ولخدمة علوم العربية عامة، فهي إحدى وسائل التفكير بجمالية الكلمات الخاصة بالنص، إذ تساعد الكاتب على اختيار اللفظ السليم في المكان المناسب له حتى تتحقق الاستقامة في معنى الجمل؛أي إنها تعمل على تقديم الأفكار للكاتب حتى يتمكن من استخدام الألفاظ بشكل بديع، وبيان معاني الكلام بوضوح تام، وسنتناول في هذا المستوى بنية الأساليب وعلاقتها بالدلالة، والتي تحتوي على : الأسلوب الخبري، الأسلوب الإنشائي، ويندرج تحت هذا الأخير : أسلوب الأمر، أسلوب الشرط وأسلوب النداء، كما سنتطرق إلى الصور البلاغية وعلاقتها بالدلالة والتي يندرج تحتها : الاستعارة.

1. بنية الأساليب وعلاقتها بالدلالة :

1.1. الأسلوب الخبري :

يعرف الخبر بأنه الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته [1]، ولقد استحوذ المساحة الكبرى من قصيدة" المنفرجة" لأنه الأنسب للسرد وتقرير الحقائق ومثاله في القصيدة قول الشاعر :

وَنزُولهُمُ وَطُلُوعُهُمُ فإلَى دَرَكٍ وَعَلَى دَرَجِ

ويدل هذا البيت على تبدل الأحوال الشريفة بالخسيسة، والطلوع ضده فيهما، فالنزول يكون إلى دركات جهنم أما الطلوع فيكون إلى درجات الجنة، ولذلك قيل الجنة درجات والنار دركات.

ونلمح الخبر أيضا في قول الشاعر :

وَمَعايِشُهُم وَعَواقِبُهُم لَيسَت في المَشيِ عَلى عِوَجِ

فهذا البيت فيه دلالة واضحة على الاستقامة والسير على الدرب الصحيح كما نجده أيضا في قوله :

---

[1] ينظر : عبد القدوس أبو صالح، تزفيق كليب، كتاب البلاغة والمعاني والبديع، المطابع لأهلية لأوقة، 1979م، ص53.

شَهِدتَ بِعَجائِبَها حُجَجٌ قامَت بِالأَمرِ عَلى الحِجَجِ

فالشهادة هنا خبر قاطع عن أمر شخص بمعنى يتضمن ضرر غير المخبر، فيخرج الإقرار وأصلها البيان وعليه يكون معنى البيت شهدت بعجائب تلك الحكم والحجج والبراهين المستقلة بالدلالة على شأن الربوبية، ودامت على ممر السنين وهي دائمة إلى الأبد فلا ير في الكون ذرة إلا وهي شاهدة بلسان الحال بتفرد الله تعالى بالخلق والإبداع والتدبير.

2.1. الأسلوب الإنشائي :

ونجد الأسلوب الإنشائي متنوع في القصيدة على الرغم من قلته، بالمقارنة مع الأسلوب الخبري الموزع في مستويات القصيدة إلا أنه يكاد يغطي مساحة هامة من مجموع القصيدة ومن تلك الأساليب : الأمر، الشرط والنداء.

أ. أسلوب الأمر :

لقد ورد أسلوب الأمر في القصيدة بصيغة "فعل الأمر" ومن ذلك قول ابن النحوي :

اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ

وَلَها أَرَجٌ مُحي أَبَدا فَاقصُد مَحيَا ذاكَ الأَرَجِ

واتلُ القُرآنَ بِقَلبٍ ذِي حَزَنٍ وَبِصَوتٍ فيهِ شَجِي

وَصَلاةُ اللَّيلِ مَسافَتُها فاذهَب فِيهَا بِالفَهمِ وَجِي

وَاشرَب تَسنيمَ مَفُجَّرِها لا مُمتزِجاً وَبممتزِجِ

فالأبيات المشار إليها أعلاه تأخذ بأسلوب الأمر الذي يحمل قيمة إنجازيه عالية وذلك لقدرته على تغيير نمط العلاقة القائمة بين المخاطبين : الأمر والمأمور في سياق لفظي معين، فالشطر الأول من البيت الأول هو نص حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وطلبه من الأزمة الاشتداد ليس مقصورا عن الحقيقة، وإنما المقصود طلب الفرج لنزول الشدة فالحدث يقتضي التحقيق والإنجاز لأن الأفعال الأمرية ليست واصفة بل هي فاعلة.

أما الأفعا ل الواردة في الأبيات الأخر ى(اقصد، رتل، اذهب، اشرب) فقد جاءت تدل على الحث والتوجيه والنصح والإرشاد.

فنستنتج أن الأمر يصدر من الشاعر إلى المعني بمضمون الرسالة، وهو بذلك يخرج عن دلالته الأصلية إلى إنتاج دلالة ترتبط بنظرة الشاعر إل ى وظيفة الرسالة الشعرية.

ب. أسلوب الشرط :

تكاد قصيدة "المنفرجة" للشاعر الفقيه "ابن النحوي" تستغرقها أساليب لغوية متباينة، وأخرى تراكيب نحوية وقد اقتضى ذلك التفصيل تهيئة وسائل اشتراطية مختلفة في تحقيق الأغراض المتوخاة وهذا ما يتضح من الأبيات الآتية :

وَإذا انفَتَحَت أَبوَابُ هُدى فاعجِل بِخَزائِنِهَا وَلِج

وَإذا حاوَلتَ نِهايَتَها فاحذَر إذ ذاكَ مِنَ العَرَجِ

مَن يَخطِب حُورَ الخُلدِ بِها يحظى بِالحُور وَبالفنُجِ

نلاحظ أن كل هذه الأبيات تحتوي على أسلوب الشرط، إذ يكون الشطر الأول سببا أو شرطا لحصول الشطر الثاني وذلك باستعمال أداتا الشرط"إذا" "ومن" أما اشتراط إذا فافتراض يقدمه المتكلم للمخاطب طالبا منه أن يقبله وقتيا، إطارا للمحادثة التي يوجد مضمونها فيما يسمى الجواب، فمهما كان اختيار المتكلم في استغلال هذه العلاقة بين الاقتضاء والشرط، فهذه العلاقة موجود في النظام لا في القول، فالفرق بين الشرط والاقتضاء أن الشرط بنية تنجز البنيتين المتعالقتين في بنية واحدة، وفي هذا تأكيد على أن مفهوم الشرط أشد التحاما بصيغة الحدث منه بصيغة الأحكام العامة أو التقارير الوصفية.

وبهذه القوة من الاستدلال ينشئ "ابن النحوي" خطابه الأدبي من أجل الآخر المتقلب في المقامات والأحوال باقتضاء شرطي تحتمله "إذا" في ثنائية دلالتها بين سياقين سياق ظرفي صرف، وسياق شرطي لا يخلو من الظرفية، ذلك أن هذه المسافات بينهما تمثل حالة الوجود التام بمقتضى هذا العمل الطبيعي ولهذا فإن الأسلو ب الشرطي خلق لدى "ابن النحوي" شعورا بالقدرة على الفعل والإنجاز.

ج. أسلوب ا لنداء :

يكتسب النداء في قصيدة "المنفرجة" وظيفة فنية مليئة بالدلالا ت، ويظهر ذلك في السياقات التي يرد فيها وفي القرائن المحيطة به، فصاحب الخطاب هو (المنادي/المرسل)،أما المنادى (المستقبل) فهو الطرف الثاني لتركيب النداء ويتجلى أسلوب النداء في القصيدة من خلال استعمال الشاعر لحرف النداء "يا" في البيت الآتي :

يا رب بهم وبآلهم عجل بالنصر وبالفرج

فالشاعر في البيت يسأل ويدعو المولى عز وجل حتى يعجل بنصره ويفرج كربته ويزيل عنه الهموم والأحزان جراء الأزمة التي أصابته من طرف الحاكم الظالم.

ومن خلال هذا نلاحظ ثراء النداء بالدلالات، والإمكانات المتنوعة على مستوى الأداة ومستوى الدلالة؛ إذ وجدنا عبر استخدام أداة النداء إمكانية التعبير عن بعض مشاعر المتكلم وتداخلها مع التركيز عليها داخل سياقها اللغوي العام فتوظف الأداة فنيا لخدمة المعنى المراد التعبير عنه، كما تأتي بدلالات تتجاوز الأصل اللغوي التقريري.

ويتضح مما ذكر أن جملة النداء تكتسب أبعادا بلاغية متعددة، خصوصا وأن متلقي القصيدة هو الإنسان دائما، ويمكن أن نفرض إمكانية أن يكون مرسل القصيدة ومستقبلها شخصا واحدا عندما تأخذ القصيدة تصورا ذاتيا يوجهه الإنسان إلى نفسه، في صورة يحلل من خلالها ما يمر به من تجارب وأحداث.

وبالتالي فأساليب الأمر والشرط والنداء، شكلت نسقا حواريا ينسجم مع قضية الشاعر وهذا الانسجام يمثل لحظة من الالتقاء بين لغة النص، وقضية الشاعر ورؤيته.

2. الصور البلاغية وعلاقتها بالدلالة :

تحتل الصورة البلاغية مكانة هامة في الدراسات الأدبية وغيرها؛ لأن الصورة هي جوهر الأدب وبؤرته الفنية والجمالية، كما أن الأدب فن تصويري يسخر الصورة للتبليغ من جهة والتأثير على المتلقي من جهة أخرى، فالصورة الشعرية قد غدت معيارا للإبداع، يعبر بها الشاعر أو الأديب عن أحاسيسه وأفكاره وتجربته وهي في نفس الوقت نفسه تؤدي دورا بالغ الأهمية بين عناصر الأداء الفني في الشعر خاصة، فالقصيدة تعد صورة شعرية مركبة من مجموعة الصور الأخرى، وتضافر كل تلك الصور تجعل من العمل أدبا فنيا راقيا، ومن تلك الصور التي سنقوم بدراستها الاستعارة .

أ. الاستعارة :

إن للاستعارة قيمة بيانية كبيرة، باعتبارها عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة وبناء الأسلوب وبيان مجال الرؤى عند الشاعر، فضلا عن أنها أعمق أثرا وأشد لصوقا بالنفس وأكثر إثارة للخيال فنرى في الاستعارة ما لم نكن نراه ونسمع ما لم نسمعه.

وقد وردت الصورة الأولى في قول الشاعر :

اشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ

والصورة الشعرية تتمثل في الاستعارة المكنية وقد خص الليل بالذكر في إرادة الرمز المطلق به لاشتداد الكرب فيه، وكأنه قال آذن غمك وكربك، أما البلج فهو وضوح الصبح وقد جاء كاستعارة للفر ج لاشتراكها في الإذهاب فإن النور يذهب الظلمة والفرج يذهب الحزن، ويوجب الفرح والسرور، وفي الشطر الأول طلب الشاعر من الأزمة الاشتداد ليس مقصودا على حقيقت هوإنما المقصود طلب الفرج لنزول الشدة.

أما الصورة الثانية فقد وردت في قوله :

وَإذا انفَتَحَت أَبوَابُ هُدى فاعجِل بِخَزائِنِهَا وَلِجِ

تمثلت الصورة الاستعارية هنا في قول الشاعر(وإذا انفتحت أبواب هدى) فالانفتاح هنا استعارة لارتفاع الموانع الحسية والحجب النفسية والعلائق المعنوية

والأبواب استعارة لتلك الموانع والحجب والعلائق لأنها مانعة من الهوى، أما الهدى فمصدر هداك وأرشدك الله؛ أي إنها تدل على أن أبواب الله دائما واسعة وفيها الخير العميم.

وكذلك نجد الاستعارة في قوله :

حِكَمٌ نُسِجَت بِيَدٍ حَكَمَت ثُمَّ انتَسَجَتُ بِالمُنتَسجِ

وهي استعارة مكنية شبه فيها الشاعر العبد بسدى النسجة من حيث كونه هدفا ومحلا متغيرا ظاهرا أو باطنا بتلك المقادير المتعلقة به والمتعاقبة عليه كتغير سدى النسجة حالا ومالا بما يرد عليه ويتعلق به من الخيوط، ولا محيد له عما قدرة الله عليه من سعة وضيق وفرح وحزن وغير ذلك. فالاستعارة قد وظفها الشاعر لتوضيح المعنى وتأكيده وتقويته كما أنها تشخصه وتجسده أو تجسمه.

ووردت أيضا في بيت آخر في قول الشاعر :

وَثَنَايا الحَسنى ضاحِكَةٌ وَتَمامُ الضِّحكِ عَلى الفَلَجِ

فالاستعارة هنا هي استعارة مكنية (ثنايا الحسنى ضاحكة) حيث شبه ثناي ا الحسنى بالإنسان وحذف المشبه به (الإنسان)، واستعار لازمة من لوازمه للدلالة عليه (ضاحكة) على سبيل استعارة مكنية، وهنا تظهر براعة الشاعر في تشبيهه للأشياء.

هذه بعض الاستعارات التي وردت في القصيدة، فالشاعر قد وظف الاستعارة بشكل جلي، فاق بذلك توظيفه للصور الشعرية الأخرى، إلا أنه بفضل براعته وحسن اختياره وتوظيفه لها قد أدت الغرض، وشكلت صورة شعرية قوية تشد ذهن المتلقي وتأخذ بلبه، وتجعله يعيش مشهدا تصوريا رائعا يحكمه إعمال الخيال.

الفصل الثالث

البنية الدلالية والمعجمية

I. المستوى الدلالي.

1. دلالة العنون.
2. البنية الدلالية السطحية والعميقة.

II. المستوى المعجمي.

1. الحقول المعجمية أو الدلالية.

I. المستوى الدلالي :

يدرس هذا المستوى من التحليل اللغوي للمعنى وعناصره، واختلاف المعاني بالاختلا ف المنشئين وهو ما يسمى بالقصد، واختلاف التراكيب اللغوية وأهمها الكلمة وأثرها في أداء المعنى داخل التركيب، فضلا عن المعنى المقامي الناتج عن ربط الكلام بمقام استعماله ومراعاة مقتضى حاله، ويرجع العلماء هذا المستوى إلى ثلاثة مصطلحات متقاربة هي: المعنى والتفسير والتأويل وسندرس في هذا المستوى: دلالة العنوان والبنية الدلالية السطحية والبنية العميقة فيما يلي :

1. دلالة العنوان :

إن العنوان أول ما يقف عنده القارئ باعتباره نصا مختصرا يتعامل مع نص كبير، يعكس كل أغواره وأبعاده، لما له من أهمية في العملية الإبداعية حيث لا تقوم القصيدة دون عنوان يكون عتبة للولوج إلى عوالم النص، فالعنوان بمظهره الخارجي يدل على وضعية لغوية شديدة الافتقار مقارنة بالنص الذي يعنونه، فهذا راجع لخاصيته المتمثلة في الإيجاز والاختصار، وإذا كان الأمر كذلك فهذا يتطلب أو يفترض كفاءة عالية في المتلقي من أجل البحث عن المعنى وكشف الدلالات الخفية فيه، وهنا يكون العنوان « بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له، وتحوير إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل »[1]، فالعنوان هو الشرارة الأولى التي تجعل المتلقي يغرى بالقراءة والكشف، ودلالة العنوان لا تكشف إلا من خلال تمثلاته في النص.

وإذا عدنا إلى العنوان الذي أطلقه "ابن النحوي" على قصيدته "المنفرجة" نجده محددا بـ "ال" التعريف، وقد عرفه الشاعر حتى يظل الانفراج أو الفرج المحدد قريبا من اللاتحديد، أو هو ترك التحديد للسياق، ويعني "التعريف" أن ما جاء في النص هو كل تعرفه الذات الناطقة، ولذلك فالحركة السوداوية أخذت منحى يقينيا من خلال السرد والإحساسات، فهذه الذات تدرك سلفا النتيجة التي ستؤول إليها ولذتك فهي تتكلم وفي كلامها معرفة، وسميت بقصيدة الفرج بعد الشدة والفرج من

[1] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، الكويت، 1997م، ص72.

فرج يفرج، فرجا، فهو فارج والمفعول مفروج للمتعدي، وهو انكشاف الغم أو الشدة أو الهم، وفرج الله الغم كشفه ؛ فالله فارج والغم مفروج، وكذلك انفرج ينفرج انفراجا فهو منفرج.

وبهذا يكون عنوان القصيدة "المنفرجة" عبارة عن دعاء تضرع به الشاعر إلى الله جل وعلا جراء الأزمة التي حلت به، وخاطب فيها الشاعر الضيق والظلمات ووعدها بالانفراج، لأن الشدة لا محالة لها بالفرج الذي يكشفها، وعليه يتضح الإبهام واللبس لدى المتلقي الذي كان يتساءل حول معنى أو دلالة "المنفرجة"، ولعل هذا ما أراده "ابن النحوي" حين وضعه للعنوان، فهو بذلك عمد إلى جذب القارئ أو المتلقي أثناء تلقيه للعنوان.

2. البنية الدلالية السطحية والبنية العميقة :

إن البنية السطحية Surface Structure تعكس الشكـــل الفيزيائي للجملــة؛ أي أصواتها الملفوظة، أما البنية العميقة Deep Structure فإنها تعكس مستوى العمـق الــذي تتكون فيه الدلالة وما يتصل بها من مفاهيم وأفكــار، وتتضمـــن النظام الأساسي الذي تتولد منه قوانين البنية اللغوية، فالبنية العميقة تعبر عن المعنى وتتحول هذه البنيـــة إلى بناء على المستوى السطحي.

وقصيدة "المنفرجة" "لابن النحوي" تحمل في طياتها معاني سطحية وأخرى عميقة، إذ نجد الشاعر قد استهل قصيدته بالحديث عن الضيق و الظلام، ويعد بالانفرا ج وذهاب الهم، فإن الليل يعقبه النهار والضياء يذهب الظلمة والفرج يذهب الحزن، ثم نجد إشارة إلى التزام الصبر في زمن الشدة، لأن الفرج لا يأتي غلا في زمانه المقدر له ؛ أي إنه يجب على الإنسان أن يعالج هذه الأزمات بالصبر والتوكل على الله سبحانه وتعالى، والاقتداء بخير خلقه الرسول – صلى الله عليه وسلم – في سيرته وكذا بالخلفاء الراشدين، وبالتالي فلا غرابة أن يكثر الشاعر في قصيدته من المعجم الديني المستوحى من كتاب الله والسنة النبوية الشريفة، "فابن النحوي" قبل أن يكون شاعرا فهو فقيه وعالم بأمور الدين ومتشبع بالثقافة الإسلامية، وقد ضمن ثقافته تلك أبيات قصيدته من أولها إلى آخرها، فلا نكاد نجد بيتا إلا فيه

اقتباس سواء من الكتاب أو السنة، وقد اتخذ من قصص الخلفاء وسيلة لعرض قضيته أو بالأحرى أزمته[1].

وإذا ما حاولنا الغوص في ما وراء تلك المعاني التي تحملها قصيدة "المنفرجة"فإننا نجدها في مجملها تكرس معاناة الذات، بفعل ما تلقاه الشاعر من عنت اجتماعي، فثمة – إذن– في هذه "المنفرجة" ذاتية طافحة، ولكنها في بروزها لا تخفي توجه الشيخ "ابن النحوي"إلى الآخر"الاجتماعي"في مقام أول، والإنساني الوجودي في مقام أبعد، وتعليمية "المنفرجة" بادية للعيان وهي تتنزل على مستويين فأما الأول يتمثل في كثافة الأفعال الموجهة إلى الآخر المتلقي، وأما المستوى الثاني فيبدو واضحا في تلك المقولات الصوفية وتقريبها إلى الأذهان بالتمثيل .

وهكذا فإن القصيدة جسدت نظرة العلم والفلسفة معا، فكشفت عن خبايا الشيخ "ابن النحوي" النفسية، وأماطت اللثام عن صدق تجربته، منتهجة في ذلك روح التفلسف والتعقل، "فالمنفرجة" لا تخلو من دلائل وأسرار تنحو بها منحى يقود إلى الانفراج ؛ فهو يعرف خفايا الأنفس في مواجدها ويستظهر غاية العلوم وأسرارها في الفضاء الكوني، ويستشعر الأدلة العقدية بأدق أحوالها كما أرادتها الشريعة العملية، "فابن النحوي" كان يدرك أن قصيدة "المنفرجة" لن يكون لها الوقع نفسه لو أنها صدرت عن غيره، وكان يعلم مدى معرفة سلطان العقل ومدى معرفة سلطان القلب، ويدرك إمامته واستجابة دعوته على من يناهضه.

[1] ينظر: علي بن يوسف البصري، شرح المنفرجة، معهد الثقافة والدراسات الشرقية، جامعة طوكيو، اليابان، د ت، ص9.

II. المستوى المعجمي :

فالمعجم هو الذي يسمح للشاعر بأن يتصرف في الدلالة فيطبع عليها الغموض والابتعاد عن الواقع، لأن الشاعر الذي يحسن اختيار معجمه جدير بأن ينتج رسالة تعبر عن نفسه وتؤثر في المتلقي، إذ يضفي على كلماته شيئا من ذاته فينقلها من وسطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي، فيمنح لها إلى جانب دلالتها المعجمية دلالات أخرى مما يجعل خطابه الشعري أبعد أفقيا وأشد عمقا وفي هذا المستوى سوف يتم تطبيق نظرية الحقول المعجمية أو الدلالية على قصيدة "المنفرجة"، محاولة لاستيعاب المعجم الشعري الذي وظفه "ابن النحوي" في قصيدته.

الحقول المعجمية أو الدلالية :

إن دراسة الحقول المعجمية في القصيدة هي دراسة تنصب بالأساس على الكلمة، وهي الواجهة الأولى التي يحتك بها القارئ قبل سبر أغوار النص، إذ تمثل منبع الدلالة وأساس بنائها، وهي التي تمكننا من الوصول إلى الدلالة العميقة للخطاب، ولنتمكن من فهم وحدة معجمية ما لابد من الإحاطة بمجموع الكلمات المتصلة بها ولهذا فإن الحقل المعجمي أو الدلالي "هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يُفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا فمعنى الكلمة هو محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي »[1]، ولعل أبرز الحقول المعجمية التي نجدها في هذه القصيدة هي :

الحقل الديني :

والمتمثل في الألفاظ الآتية (الخير، المهج، الخلق، سعة، درج، حكم قضاء الله، أبواب هدى، الفرج، معاصي الله، الخلد، حور الخلد، تسنيم، كتاب الله الهدى، صلوات الله،الهدي، قصة سارية...) ولا عجب أن يستمد "ابن النحوي"

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، ط1، أنقرة، 1982م، ص79.

ألفاظه من القرآن والسنة لأنه عارف بأصول الفقه، وبما أن القصيدة عبارة عن دعاء استهل به الشاعر إلى الله تعالى فلا غرابة أن يسيطر عليها الحقل الديني فاصطباغ ألفاظ الشعر بلون القرآن الكريم قد شكل انزياحًا إلى المعاني الواردة في القرآن، وبالتالي تستمد القصيدة موسيقاها من الإيقاع القرآني.

الحقل النفسي :

يتمثل في الألفاظ الآتية (اشتدي، أزمة، حرق، تجزع، اشتاقت، الشوق الضحك) فهاته الألفاظ خلقت لنا جوّا جماليا يتراوح ما بين الاضطراب والهدوء وهذا راجع إلى ذات

الشاعر التي جاءت منفعلة أحيانا و هادئة أحيانا أخرى، ولعل هذا هو السر في جمال القصيدة ذات الطابع النفسي الانفعالي والهادئ والذي أدى بدوره إلى حدوث إيقاع منسجم.

الحقل الطبيعي :

اتخذ الشاعر من الطبيعة منهلا يستقي منه الألفاظ التي تخدم القصيدة منها (الليل، أبو السرج، سحاب، بحور، الموج، الصباح، أنوار، الخلج) .

حقل الشخصيات الدينية :

وتتجسد في (المهدي، أبي بكر، أبي حفص، أبي عمر، أبي حسن) فاستحضار الشاعر للشخصيات الدينية هو دليل قاطع على صدق حجته، فهو قد مرّ بأزمة مثلما مرت بها هاته الشخصيات من الرسول عليه الصلاة و السلام إلى الخلفاء الراشدون رضوان الله عليهم، فالشاعر يتغنى بصبرهم وتوكلهم من أجل نيل جنة الفردوس التي هي الدار الحقيقية للعبد.

وأخيرا يمكن القول أن تنوع الحقول المعجمية يدل على أن الشاعر من ذوي الإطلاع اللغوي الواسع، فقد أحسن توظيف الكلمات لتعطي لنا موسيقى دعمت الجانب الإيقاعي الدلالي للألفاظ.

خاتمة

خاتمــة :

وفي ختام بحثنا الموسوم "قصيدة المنفرجة لابن النحوي دراسة أسلوبية" توصلنا إلى جملة من النتائج هي كالآتي:

-تنوعت العناصر الصوتية المساهمة في تشكيل البنية في الخطاب الشعري عند "ابن النحوي" من خلال تنوع الأصوات من مجهورة ومهموسة ومن جناس وطباق وسجع لما تقتضيه طبيعة الموضوع.

-لعبت الموسيقى الخارجية دورا في نسج خيوط القصيدة وثراء إيقاعها وجمالها.

-أدى الوزن الشعري دورا كبيرا في إبراز المعنى وتوضيح ما تكتمه أنفاس الذات المبدعة، فهو ليس شكل خارجي فقط.

-الموسيقى الداخلية لها مردود وفاعلية في إغناء الإيقاع الشعري حيث يؤدي إلى انسجام ونظام إيقاعي واضح في القصيدة.

-التكرار بأنواعه ساهم في تركيز المعنى أولا، وثانيا إعطاء النص نوعا من الرونق الموسيقى ما يتلائم مع الحالة النفسية للشاعر.

-أما الجانب التركيبي نجده يوظف التراكيب الفعلية والاسمية، وهي ترتبط برؤية الشاعر الخاصة والسياقات العامة التي يتشكل من خلالها الخطاب الشعري.

-ومن خلال دراستنا للمستويات في قصيدة المنفرجة لاحظنا أن هناك انسجام بين ألفاظ القصيدة والحالة النفسية للشاعر، ومن خلال هذه القصيدة استطاع أن يرينا نفسه بكل صدق.

ملحق

ملحق :

هذه قصيدة "المنفرجة" لشاعر الأندلس أبي الفضل يوسف بن محمد بن يوسف التوزري المعروف بابن النحوي، المتوفى رحمه الله سنة 513 هـ:

إشتدّي أزمةُ تنفرجي *** قد آذَنَ لَيلُكِ بالبَلَجِ
و ظلام الليل له سُرُجٌ *** حتى يغشاه أبو السُّرُج
و سحاب الخير له مطرٌ *** فإذا جاء الإبَّانُ تَجِي
و فوائد مولانا جُمَلٌ *** لسُروج الأنفسِ و المُهَجِ
و لها أَرَجٌ مُحْيٍ أبدا *** فَاقْصِد مَحْيَا ذَاكَ الأرَجِ
فَلَرُبَّتَمَا فَاضَ المَحْيَا *** بِبُحورِ المَوْجِ من اللُّجَجِ
والخلق جميعا في يده *** فَذَوُ سَعَةٍ و ذَوُ حَرَجِ
و نُزولُهُمُ و طُلوعُهُمُ *** فإلى دَرَكٍ و على دَرَجِ
و معايِشُهُم و عَواقِبُهُم *** ليست في المَشْيِ على عِوَجِ
حِكَمٌ نُسِجَتْ بِيَدٍ حَكَمَتْ *** ثم انتسجَت بالمُنْتَسِجِ
فإذا اقْتَصَدَت ثم انْعَرَجَت *** فبمُقْتَصِدٍ و بمُنْعَرِجِ
شَهِدَت بعجائِبها حُجَجٌ *** قامت بالأمر على الحُجَجِ
و رِضًا بقضاء الله حِجَا *** فعلى مَرْكوزَتِها فَعُجِ
فإذا انفتحت أبوابُ هُدَى *** فاعجل بخزائنها و لِجِ
وإذا حاوَلْتَ نِهايتَها *** فاحذَرْ إذْ ذَاك من العَرَجِ
لتكون من السُّبّاقِ إذا *** ما جِئْتَ إلى تلك الفُرُجِ
فهناك العَيْشُ و بَهجَتُهُ *** فَبِمُبتهِجٍ و بمُنْتَهِجِ
فَهِجِ الأعمال إذا رَكَدَتْ *** و إذا ما هِجْتَ إذَن تَهِجِ
و معاصي الله سَمَاجَتُهَا *** تَزدانُ لذي الخُلقِ السَّمِجِ
و لِطاعَتِه و صَبَاحَتِها *** أنوارُ صبَاحٍ مُنْبَلِجِ
من يخْطو بحُورَ الخُلْدِ بِها *** يَحظَى بالحُور و بالفَنَجِ
فكُنِ المَرْضِيَ لهَا بِثُقاً *** تَرْضَاهُ غَداً و تكونَ نَجِي

و اتْلُ القرآن بقَلْبٍ ذِي *** حُزنٍ و بصَوتٍ فيه شَجِ
و صلاة الليل مسافَتُها *** فاذهَبْ فيها بالفَهْمِ و جِي
و تأمَّلَها و معانِيها *** تَأتِي الفِردوسَ و تَبْتَهجِ
و اشرب تَسْنِيمَ مُفَجِّرِها *** لا مُمْتَزِجًا و بمُمْتَزِجِ
مُدِحَ العَقلُ الآتِيهِ هُدًى *** و هَوَى المُتَوَلِّ عنه هُجِي
و كتاب الله رِيَاضَتُهُ *** لِعُقُولِ النَّاسِ بِمُنْدَرِجِ
و خِيارُ الخَلْقِ هُدَاتُهُمُ *** و سِوَاهُمْ من هَمَجِ الهَمَجِ
فإذا كنت المِقْدَامَ فَلا *** تَجْزَعْ في الحَربِ من الرَّهَجِ
و إذا أبْصَرْتَ مَنَارَ هُدَى *** فاظْهَر فَرْدًا فَوْقَ الثَّبَجِ
و إذا اشْتَاقَت نفسٌ وَجَدت *** ألَمًا بالشَّوقِ المُعْتَلِجِ
و ثَنَايَا الحَسْنا ضَاحِكةً *** و تَمَامُ الضَّحْكِ على الفَلَجِ
و غِيابُ الأسْرارِ اجْتَمَعَتْ *** بأمانتِها تحت السُّرُجِ
و الرِّفْقُ يدوم لصاحِبِهِ *** و الخِرْقُ يَصِير إلى الهَرَجِ
صَلَواتُ اللهِ على المَهْدِي *** الهادي الناس إلى النَّهْجِ
و أبي بكرٍ في سيرَتِه *** و لِسانِ مقالتِه اللَّهِجِ
و أبي حَفْصٍ و كرامتِهِ *** في قِصَّةِ سَارِيَةَ الخَلَجِ
و أبي عَمْرٍ ذي النُّورَيْنِ *** المُسْتَهْدِ المُسْتَحْيِي البَهِجِ
و أبي حَسَنٍ في العِلْمِ إذَا *** وَافَى بسَحائِبِه الخَلَجِ
و على السِّبْطَيْنِ و أمِّهما *** و جميعِ الآلِ بمُنْدَرِجِ
و صَحَابَتِهِم و قَرَابَتِهِمْ *** و قُفَاتُ الأثْرِ بلا عِوَجِ
و على تُبّاعِهُمُ العُلَمَا *** بعَوارِفِ دينِهِم البَهِجِ
يا رَبِّ بهِم و بآلِهِم *** عجِّل بالنَّصْرِ و بالفَرَجِ
و ارحَم يا أكْرَمَ مَنْ رحِمَا *** عَبْدًا عن بابِكَ لَمْ يَعُجِ
و اخْتِمْ عمَلِي بخَواتِمِها *** لِأكون غدًا في الحَشْرِ نَجِي

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمرجع :

I. المصادر العربية:

1. القرآن الكريم.

2. الكتب :

1. إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1999م.
2. إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، مصر، 1952م.
3. ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، دت.
4. أبي عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشري، تسهيل البلاغة، دار الإيمان للطبع والنشر
5. أبي يعقوب بن يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2000م.
6. أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 1967م.
7. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العروبة، ط1، أنقرة، 1982م.
8. بحوش رابح،أسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي المختار، ط1، الجزائر، 2006 م.
9. حفني ناصف، سلطان محمد، محمد دياب، مصطفى طموح، دروس البلاغة، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 2012م.
10. الخليل بن أحمد الفراه ي دي، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.
11. زين كامل الخو يسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م.
12. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، القاهرة، 1992م.

13. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في معاني البيان والبديع، المكتبة المصرية، صيدا، لبنان، 1999م.
14. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد، ج 1، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، 1986م.
15. صباح عبيد دراز، البلاغة القرآنية أسرار الفصل والوصل، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1986م.
16. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1998م.
17. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1998م.
18. عبد الرحمان النجدي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، بيروت، 1999م.
19. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، طرابلس، تونس، 1977م.
20. عبد القدوس، أبو صالح، تزفيق كليب، كتاب البلاغة والمعاني والبديع،المطابع لأهلية لأوقة، 1979م.
21. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، بيروت، 1987م.
22. علي بن يوسف البصري، شرح المنفرجة، معهد الثقافة والدراسات الشرقية، جامعة طوكيو، اليابان، دت.
23. كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مديولي، ط1، لبنان، 1992م.
24. محمد الهادي الطرابلسي، تحليل أسلوبية دراسة أدبية ونقدية، عالم الكتب، نهج نابلس، تونس، 2006 م.
25. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توب ق ال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

26. محمد صالح العثمين، شرح البلاغة من كتاب اللغة العربية، إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثمين الخيرية، الرياض، 1434هـ.
27. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997م.
28. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، ليبيا، 1426هـ.
29. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1988م.
30. محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب لكلية الآداب، حلب، سورية، 1996م.
31. مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002م.
32. مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، تحقيق، محمد بن علي الصامل، كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، 1425هـ.
33. موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، الجزائر، 1983م.
34. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط 1، 2003م.
35. ناصر لوحيشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بن عكنون، 2007م.
36. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)،ج1، دار هومة، الجزائر،1997م.
37. ال دوكالي محمد نصر، جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات ELGA، فاليتيا، مالطا، 2001م.

3. المعاجم:

1. أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار المعرفة، ط3، بيروت، لبنان، 2009م.
2. مجدي وهبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م.
3. محمد الدين الواسطي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شتيري، دار الفكر للطباعة والنشر التوزيع، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2008م.
4. محمد بن محكم ابن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل،لسان العرب، الجزء6، دار صادر، ط3، بيروت، 2004م.
5. مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام ، القاموس الكامل (عربي، عربي)، دار الراتب، بيروت، لبنان، دت.

4. المجلات:

1. جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 3، الكويت،1997م.
2. علي حاجي الخاني، الأسلوبية والأسلوب وعناصر الأسلوب من منظور القرآن الكريم، إضاءات نقدية، العدد8، طهران، إيران، دت.

5. الرسائل الجامعية:

1. بن القايد صادق، البنية الإيقاعية في ديوان رشيق القيرواني، شعر المدح والغزل نموذج (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010م –2011م.

II. المصادر الأجنبية:

1. الكتب المترجمة:

1. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م.

فهـــرس الموضـــوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ- ج

مدخل: الأسلوبية مفاهيم وأصول

1. ماهية الأسلوب..... 05

2. ماهية الأسلوبية..... 10

3. اتجاهات الأسلوبية..... 12

الفصل الأول: البنية الصوتية والإيقاعية

1. الموسيقى الخارجية..... 19

1.1. الإيقاع..... 19

2.1. الوزن..... 22

3.1. القافية ورويها..... 28

2. الموسيقى الداخلية..... 32

1.2. الجناس..... 32

2.2. الطباق..... 34

3.2. السجع..... 36

4.2. التكرار الأصوات وأنواعها..... 37

الفصل الثاني: البنية التركيبية والبلاغية

I. المستوى التركيبي 47
1. البنية النحوية وعلاقتها بالدلالة 47
1.1. طبيعة التراكيب 47
2.1. توظيف الأزمنة 50
3.1. الوصل والفصل 52
2. البنية الصرفية وعلاقتها بالدلالة 53
1.2. الأسماء ومشتقاتها 53
II. المستوى البلاغي 56
1. بنية الأساليب وعلاقتها بالدلالة 56
2. الصور البلاغية وعلاقتها بالدلالة 60

الفصل الثالث: البنية الدلالية والمعجمية

I. المستوى الدلالي 63
1. دلالة العنوان 63
2. البنية السطحية والبنية العميقة 64
II. المستوى المعجمي 66
1. الحقول المعجمية أو الدلالية 66
خاتمة 69
ملحق: قصيدة المنفرجة 71
قائمة المصادر والمراجع 73
فهرس الموضوعات 79