الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

معلقة امرئ القيس "دراسة أسلوبية"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
* كنزة بوالداد.
*خديجة مخناش.

إشراف الأستاذ(ة):
* سعاد بولحواش.

السنة الجامعية: **2014/2013**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير و عرفان

قال تعالى : ﴿ ولئن شكرتم لأزيدنكم ﴾

قال رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم : " من لم يشكر النَّاس لم يشكر اللّه".

أول الشكر هو لله عز وجل على توفيقه في تقديم هذا البحث

ثم إلى الأستاذة المشرفة "سعاد بولحواش"

التي ساعدتنا في هذا المشوار

كما نشكر كل الأساتذة الذين قدموا لنا بعض المساعدة

وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث و لو بعبارة بسيطة.

www.ensaz.com

إهـــــــــــداء

اللهم يا منان، أنعم علينا بالإحسان، فكل شيء فان ووحده البقاء لرحمان، فيا ربي أعني، ولطريق الخير أرشدني، ومن الشر أنجدني، وعلى طاعتك ثبتني، ومن عفوك امنحني، وحيثما كنت تقبلني، يا حي يا قيوم برحمتك أستغيث، فحين أرفع قلمي أنسى ألمي لأعبر عن امتناني إلى من تعاني ولا تنساني، إلى منبع الحب والحنان والتي تمنحني الأمان مهما طال الزمان.

أمي الغالية: "نوارة".

وإلى بستان العطاء الذي يمنحني البقاء مهما كثر الشقاء، فقد ربيت على ظهره وأكلت من ثمره وشربت من نهره.

أبي الغالي: "ربيع".

إلى سندي في الحياة والأخوة التي تمنحني القوة وتحميني، للخير تنادينني، ومن الشر تقيني، وبلا عتاب ترضيني.

إخوتي: "عبد الله"، "موسى"، "عبد الرحمان"

إلى من صحبتني وبجهد قاسمتني وفي المذكرة شاركتني إلى رفيقة الدرب وتوأم الروح التي بوجودها تشفى الجروح.

صديقتي وزميلتي "كنزة".

وإلى صديقاتي ولا أبالغ إن قلت أخواتي حبيباتي ونور حياتي "حسيبة"، "صباح"، "زليخة"، "سلمى".

وإلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

"خديجة".

www.ensaz.com

إهـــــــــــداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة، إلى ابن الرحمة ونور العالمين سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقها ولا للأرقام أن تحصي فضلها إلى منبع الحب والحنان ورمز التضحية والعطاء أمي الغالية: " عقيلة".

إلى من تعب وأعطى دون مقابل وكان لا يزال الشمعة المضيئة التي تذوب لتنير دربي أبي الغالي: "علي".

إلى من كان وجودها نسمة تعطر حياتي إلى روح جدتي الطاهرة: "فاطمة" أرحمك الله في لحدك وأدخلك فسيح جنانه.

إلى الذي غرس في قلبي حب العلم، إلى الذي علمني أن الإرادة والصبر صفة ، وأن انظر إلى هذه الكون نظرة واسعة، ملؤها الود والأمل في مستقبل زاهر وسعيد أخي الغالي: "فريد".

إلى من يحن القلب لرؤيتها وتحرق العين للقياها قرة عيني أختي: "نبيلة".

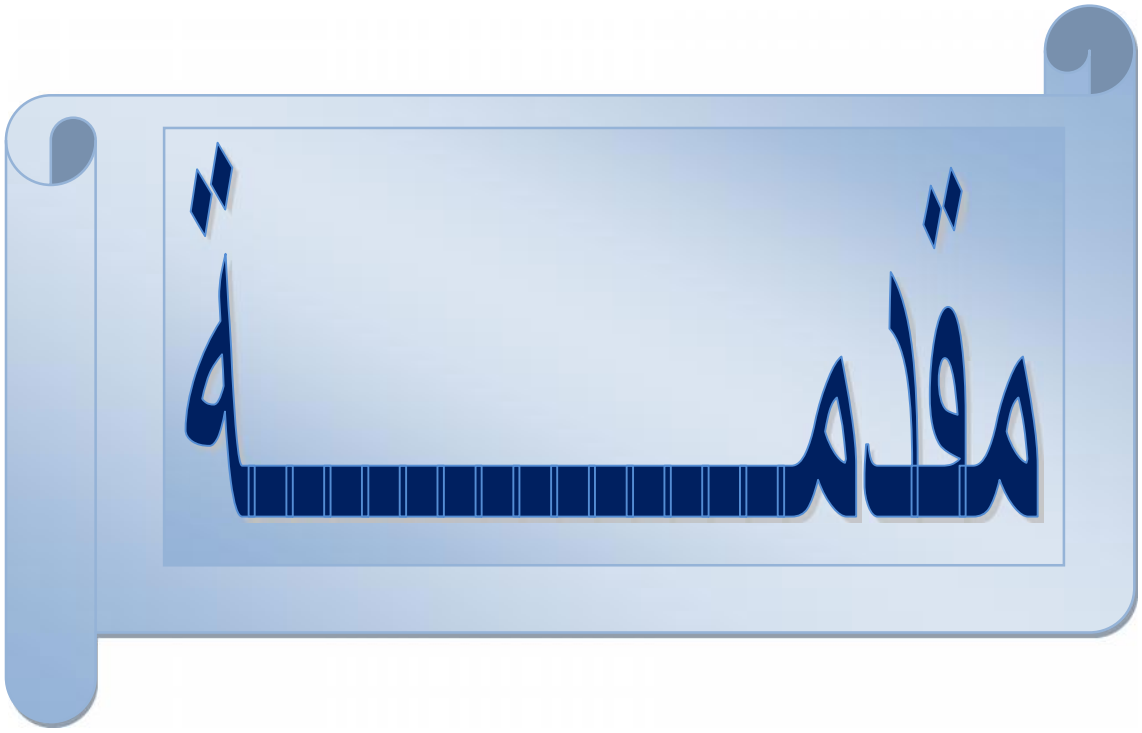
إلى سندي ونور دربي في هذه الحياة إخوتي الغالين على قلبي: "باديس"، "رياض"، "عبد الجليل"، "كمال"، عبد الرحيم".

إلى الأجناس التي أخرجت الأنفاس، وحركة الإحساس لتخبر الأجناس بأنهم أعز الناس: "صباح"، "حسيبة"، "فطيمة"، "أحلام"، "لمياء".

إلى زميلتي في المذكرة وتوأم روحي: "خديجة".

إلى من صانعو البهجة وعصافير الجنة وملائكة الرحمان: "رحمة"، "عبد الرحمان"، "تقوى"، "محمد فادي"، "تميم".

إلى كل من وسعهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي، إليك أنت من تتصفح مذكرتي. "كنزة "


مقدمة

مقدمة

لقد ارتبطت مولد الأسلوبية بنشأة علم اللغة الحديث، و تعد الأسلوبية مجالاً من مجالات البحث المعاصر، تدرس النص الأدبي محاولة في ذلك الالتزام بالمنهج الموضوعي، متخذة من الأساليب موضوع لدراستها، حيث تعمد إلى تحليل مختلف الأساليب وتكشف عن قيمتها الجمالية.

و قد اخترنا أن تكون دراستنا بعنوان "معلقة امرؤ القيس دراسة أسلوبية "، متخذين المنهج الأسلوبي و كل ما يندرج تحته من مستويات كمنهج للتحليل ملتزمين في ذلك بتقنيات البحث العلمي الأكاديمي، و الذي دفعنا إلى الاقتراب من استخدام هذا المنهج، هو ما حققته الأسلوبية من قفزة نوعية في دراسة النصوص الأدبية، و عليه هل بإمكان الباحث أن يطبق المنهج الأسلوبي باعتباره منهجًا حديثًا، على نص شعري قديم؟.

و لم يكن البحث لينتظم و ينسجم، إلا من خلال خطة منسقة تستجيب لمعطيات البحث، و قد تكونت من فصلين؛ نظري و تطبيقي و خاتمة أتبعناها بقائمة من المصادر و المراجع. أما الفصل النظري فنجده يتناول مفهوم مصطلح الأسلوب والأسلوبية، إضافة إلى التطرق إلى أهم اتجاهات الأسلوبية و هي: الوصفية و التكوينية و البنيوية، كما تناول هذا الفصل العلاقة التي تربط الأسلوبية باللغة و البلاغة، بالإضافة إلى تناوله لأعلام الأسلوبية وأهداف البحث الأسلوبي.

أما الفصل التطبيقي فجاء بعنوان مستويات التحليل الأسلوبي و جاء فيه تحليل أسلوبي لمعلقة امرئ القيس من خلال التركيز على: المستوي الصوتي و المستوي الدلالي و المستوي التركيبي و المستوي الصرفي.

و قد اعتمدنا في هذا على مجموعة من المصادر والمراجع منها: لسان العرب لـ "ابن منظور"، و كتاب الأسلوبية والأسلوب لـ"محمد عبد المطلب"، و كتاب اللسانيات و تحليل النصوص لـ "رابح بوحوش"، أضف إلى ذلك كتاب "رابح خويه" بعنوان مقدمة في الأسلوبية...الخ.

و لا يمكننا أن نتجاهل الصعوبات التي اعترضت سبيلنا، و التي تتمحور أساسًا في ندرة أمهات الكتب، وقلة المراجع القديمة.

و نحن نعرض هذه الثمرة المتواضعة نتقدم بخالص الشكر و العرفان إلى الأستاذة "سعاد بولحواش" التي أولتنا بحسن رعايتها و شملتنا بكرم توجيهها، و احتضنتنا بضياء عقلها. فجزاها الله عنّا.

و في الأخير نأمل أن نكون قد و فقنا لما فيه الخير، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

أولا ـ مفهوم الأسلوب:

أ- الأسلوب لغة:

يقول "ابن منظور" في لسان العرب: « و كلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، و كل طريق ممتد فهو أسلوب، و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء، و يجمع على أساليب و الأسلوب الفن، و يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[1].

و يتناول "الزمخشري" مادة (السّلب)، فيقول: « سلَبَه ثوبَه هو سَليب، و أخذ سَلَبَ القتيل و أسلاب القتلى، و لبست الثكلى السِّلاب و هو الحداد، و تسلّبتْ و سلّبتْ على ميتِها فهي مُسلِّب، و الإحداد على الزّوج، و التّسليب عامٌ، و سلكتُ أُسلوبَ فلان: طريقته. و كلامه على أساليب حسنة، و من المجاز: سلَبَه فؤاده و عقلَه و استلبه، و هو مستلّب العقل. و شجرةٌ سليبٌ: أُخذ ورقُها و ثمرها، و شجر سُلُبٌ. و ناقة سلوب: أُخذ ولدها ،و نوق سلائب. و يقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يَمنَةً و لا يَسرة»[2].

من خلال التحليل اللغوي لكلمة أسلوب نستنتج أمرين هما:

1- أن المفهوم اللغوي لكلمة أسلوب يحمل بعداً ماديًا من حيث ارتباطه بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات إلى اليمين أو الشمال.

2- عند تحليلنا لهذا المفهوم توصلنا إلى أنه يوحي بالبعد الفني المتمثل في ارتباط هذه الكلمة بأساليب القول وأفانينه.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "سلب"، ضبط نصه و علق حواشيه خالد رشيد القاضي، دار صبح وأدسيوفت ،بيروت، لبنان، ج6، ط1، 2006، ص299.

(2) أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح، باسل عيون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص468.

ب- الأسلوب اصطلاحا:

1) عند "الباقلاني":

لقد كان لمبحث الإعجاز القرآني أهمية خاصة في تقديم فهم للأسلوب، فقد لمست جل المؤلفات في هذا المجال مباينة أسلوب القرآن الكريم لغيره من الأساليب الشعرية

،و كان "الباقلاني" ت(403هـ) من أكثر النقاد إدراكًا لهذه الحقيقة، إذ يقول: « لقد بينا ـ في الجملة ـ مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب. و أن به أسلوبًا يختص به، و يتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[1]. و يرى كذلك أن مَكمن الإعجاز في هذه المباينة، إذ يقول: « فهذا إذا تأمله المتأمل تبين ـ بخروجه عن أصناف كلامهم و أساليب خطابهم ـ أنه خارج عن العادة، و أنه معجز»[2]، و لم يكتفي "الباقلاني" بلمس هذه الحقيقة و إنما ربط ـ أيضًا ـ بين أسلوب القرآن الخاص و تميزه كجنس كلامي أخر غير تلك الأجناس الكلامية التي يعرفها العرب، فيقول: « و نظم القرآن جنس متميز و أسلوب متخصص

وقبيل عن النظير متخلص»[3].

2) عند "ابن خلدون":

يرى "ابن خلدون": أن الأسلوب يختلف باختلاف الأغراض و أنحاء القول « فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، و توجد فيه على أنحاء مختلفة»[4].

شهدت دراسة الأسلوب في نقدنا القديم إشكاليات عدة و لعل أهمها طبيعة التعامل مع مصطلح الأسلوب، و طبيعة استخدامه و اعتماده كمصطلح من مصطلحاته النقدية القارة، و إحجام كثير من الدراسات عن استخدامه كمصطلح مع أنه ماثل في الأذهان كمفهوم، ثم ما يقيمه مصطلح الأسلوب من ارتباطات وثيقة مع غيره من المصطلحات.

---

(1) سامي محمد، عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص37.

(2) م. ن، ص37.

(3) م. ن، ص37.

(4) م. ن، ص59.

3) عند "عبد القاهر الجرجاني":

لقد تناول "عبد القاهر الجرجاني" ت(471هـ) في نظريته الشهيرة نظرية النظم التي استطاع أن يفسرها في كتابه القيم (دلائل الإعجاز) تفسيراً ردها فيه إلى معاني النحو والمعاني الثانية أو الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه و دلالته في النفس[1].

يرجع "عبد القاهر الجرجاني" الأسلوب إلى طريقة ترتيب الكلام الذي ربطه بالنحو و المعاني من جهة و المضامين الداخلية من جهة أخرى، فالأسلوب عنده هو النظم.

ثانيًا: زوايا الأسلوبية:

1) الأسلوب من زاوية المخاطِب:

يرى "ديلوفر" (Dulover) أن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتًا من الشعر إن كان "لراسين" (Jena Racine) أم "كورناي" (Pierre Corneille)، و أن يميز صفة من النثر إن كانت "لبلزاك" (Balzak) أم "ستاندال" (Stawdal Stendhal)، و إذا عسر على بعض أبناء اللسان العربي تمثل هذا التقدير فقد لا يعسر عليهم إقرار القدرة على تمييز فقرة سمعوها لأول مرة إن كانت للجاحظ أو لأبي الفرج الأصفهاني أو كانت لطه حسين أم كانت لابن خلدون... الخ.

و ينطلق "ديلوفر"(Dulover) " أن جوهر المشكل يكمن في تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لنا إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الارتسام، و هو أمر إذا حققناه غذت قضية " الذاتية" و القضايا المماثلة لها مشاكل زائفةً»[2].

فمن سام بهذه النظريات انطباعًا و حدسًا استطاع التسليم بغاية الأسلوبية و بأبرز مقومات تحديد الأسلوب التي هي عقلنة المعطى الفني، و بالتالي إرساء قواعد الموضوعية، فيما يدرك بغير الموضوعية.

---

(1) رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نيز NIR، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2007، ص15.

(2) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص49.

إن التفكير الأسلوبي يقوم على ثلاثة دعائم هي المخاطِب و المخاطَب و الخِطاب. و ليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متفاعلة و يبدو أن هذا التنظير الثلاثي قد كان قائم الذاتي منذ أن كان تفكير لغوي في تعريف الحدث اللساني و هي المستمدة أصولها من نظرية الأخبار... و تقتضي كل عملية تخاطب بحسب هذه النظرية جهاز أدنى يتكون من باث و متقبل و ناقل، فأما الباث فهو: المتكلم و يقوم بعملية التركيب؛ أي صياغة المفاهيم و التصورات المجردة في نسق كلامي محسوس، ينقل عبر القناة الحسية بواسطة الأداة اللسانية، و أما المتقبل و هو المخاطب فيقوم بعملية التفكيك و الملاحظة[1].

إن عملية التركيب تنطلق من المتصور المجرد لتجسيمه في قالب كلامي محسوس، بينما تنطلق عملية التفكيك من موضوع حسي لإرجاعه إلى مدلولاته المجردة[2].

فالأسلوب هو الذي يكشف لنا عن نمط التفكير عند صاحبه و تطابق هذا المنظور؛ أي ماهية الأسلوب مع الرسالة اللسانية المبلغة شكلاً و مضموناً، فمثلاً إذا رجعنا إلى نص من نصوص طه حسين، فالأسلوب الذي اتبعه.

2) الأسلوب من زاوية المخاطَب:

إن الفعل الذي نعمد إليه في البحث و التحليل، ليس إلا منهجياً يعيننا على استشفاف تحديد الأسلوب في ماهيته و مقوماته، و لا يذهبن بنا هذا المنهج إلى الغفلة عن التفاعل العضوي القائم في عملية الخطاب و الذي به لا يكون مخاطِبٌ بدون مخَاطبٍ و خطابٍ، كما لا يكون مخاطبٌ و لا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلث و يعمد الفكر الأسلوبي إلى منهج اختياري في إثبات "حضور" المتمثل في عملية الإبلاغ، فإذا استندنا إلى التجربة اهتدينا إلى المتكلم بعامة "يكيف" صيغة خطابه بحسب أصناف الذّين يخاطبهم و هذا "التكيف" أو "التأقلم" ليس اصطناعاً لأنه عفوي قلّما يصحبه الوعي المُدْرِكُ، و على هذا المستند ترى الواحد منا يخاطب الصغير تلقائياً بما لا يخاطب به الكبير صياغةً

(1) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب، ص50.

(2) م. ن، ص51.

و مضموناً، و تراه يخاطب الرجل ـ و تقديرات سُلّم القيم فيه ـ بما لا يخاطب به من "يدنوه"[1].

فانعكاس حضور المتقّبل على صفحات الخطاب يعلم علم الضرورة و هو ما يمكن استغلاله في بلورة الأبعاد السوسيولوجية و النفسية في الظاهرة اللغوية.

ويعلل بعض اللغويين هذا الواقع برغبة الباث ـ مهما كان انتماؤه الاجتماعي، و أياً كان سلم وعيه و إدراكه و سواء خاطب مشافهة أو كتابة ـ في عمل المخاطَب ـ لا على فهم محتوى رسالته فحسب ـ بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب كذلك فما هي أوجه التحديد الضارية في تقدير الأسلوب من منافذ عدسة المخاطَب؟.

يتجه رواد التنظير و التحليل إلى اعتبار الأسلوب ضغطاً مسلطاً على المتقبل، بحيث لا يلغي الخطاب إلا و قد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة على ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل، فالأسلوب بهذا التقدير هو حكم القيادة في مركب الإبلاغ؛ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسوا السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها[2].

و منه فالرسالة التي تُوجه إلى المخاطب تكون مغلقة على نفسها و لا تفضي جدارها إلا لمن أرسلت إليه (لا يفهمها إلا هو).

3) الأسلوب من زاوية الخطاب:

أما تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فلعله الركز الضارب في مجتمع رؤى الحداثة، لما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني، فإذا كان الأسلوب في "فرضية المخاطِب" صحيفة الانعكاس لأشعة الباث فكرًا و شخصيةً، و كان في "فرضية المخاطَب" رسالة مغلقة على نفسها لا تَفضُّ جدارها إلا يدا من أرسلت إليه، فإنه في "فرضية الخطاب" موجود في ذاته، يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه و محتضنه.

(1) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب ص64.

(2) م. ن، ص64.

و أول ما يطلعنا من جملة هذه المقاييس ما ذهب إليه "بالي" (Charles Bally) في تميزه بين الأسلوب و الأسلوبية، حينما أحس باحتمال الخلط بين المفهومين و لاسيما ما كان في صدد تأسيس تصورات مستحدثة " فحصر مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب بحسب "بالي" هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة و الأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الأخر كما في مخبر كمياوي»[1].

و لاشك أن هذا البسط هو وليد نظرية "سوسير" (Ferdinand De Saussure) الغوية، و لذا سيلتقي في منعطفه جل الأسلوبين بعد "بالي" سواء منهم من تأثر به مباشرة، ثم طور نظريته أو من استمدوا مبادئهم النقدية مما أفرزته نظريات "سوسير" من مناهج بنيوية، و من هذا اللقاء سينشأ منهج تعريف الأسلوب بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنيويًا، مما يجعله العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، و تلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات و مجموع علائق بعضها ببعض و من ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص و هي ذاتها أسلوبه[2].

فإذا تدبرنا أبعاد هذه التقديرات تبين لنا أن بعدها المعرفي يكمن في عزل الطاقة الأسلوبية عن مكونات الخطاب في ذاتها، إذ تنتفي عن أجزاء الكلام عندئذٍ كل خاصية مطلقة، فالأسلوب ليس ملكًا عينيًا لجزء من أجزاء اللغة و إنما هو من خصائص انتظام هذه المركبات للخطاب، معنى ذلك أنه ملك مشاع بين أجزاء الكل، و هذه الملكية تظل رهينة الائتلاف.

و لعل "فينو قرادوف" (Vino Gradov) هو أول من أشار إلى هذا المقياس التحديدي، تعرض له و هو يستقرى مقومات نظريته في تاريخ الأساليب الأدبية التي سماها بالمنهج الإرجاعي و لإسقاطي، ففي بحثه عن «أهداف الأسلوبية» سنة 1922 يعرج على

(1) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب، ص71.

(2) م. ن، ص72.

أن الأسلوب يتحدد بالعالم الأصغر للأدب و يعني به النص، و هذا العالم الأصغر " يحدده جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية و المتفاعلة مع قوانين انتظامها»[1].

ثم خلص كل من "هيل" (A. Hill) و"هيا لمسلف" (Hy Elmslev) هذا المقياس التعريفي من صبغته المقارنة و منهجه التاريخي، فحدد الأول الأسلوب بأنه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، و إنما في مستوى إطار أوسع منها كالنص أو الكلام. و أما الثاني فقد وسع دلالة الأسلوب بما شمل الهيكل الكلي للنص حتى استحال هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الأداة اللسانية الأولى، فإذا بالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة " فبمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعراً بدل تعبيره عنها نثراً يعد تنبيهاً للمستقبل إلى أن النص ـ فضلاً عما يحمله من دلالات أولية تكون بنية رسالته ـ قد استحال في صياغته دالاً متصلاً بنظام بلاغي أخر غير النظام اللساني البسيط»[2].

غير أن الذي كشف عن أبعاد هذا المقياس التعريفي و سبر عمقه بتنزيله ضمن وظائف الكلام عموماً، إنما هو جاكبسون و يعود عمله ذلك ـ كما أسلفنا ـ إلى سنة 1960، و ذلك حينما عرف النص الأدبي بكونه: خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية لكلام، و هو ما يفضي حتماً إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه " الوظيفة المركزية المنظمة "، لذلك كان النص ـ بحسب جاكبسون ـ خطاباً تركب في ذاته و لذاته[3].

في جل التعريفات المقترحة للأسلوب نجد مبدأين بارزين:

1) المبدأ الأول: و هو قائم على الخصوصية في تعريف الأسلوب، و يعرف الأسلوب وفق هذا المبدأ بأنه: " طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو خطيب أو متحدث أو جماعة أدبية أو حقبة أدبية»[4].

(1) عبد السلام المسدّي: الأسلوبية و الأسلوب ، ص73.

(2) م. ن ، ص74.

(3) م. ن، ص74.

(4) مسعود بودوخة: الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص15.

فهنا يتجه النظر إلى التركيز على أسلوب كل فرد أو جماعة في أي عصر من العصور وتمييز الخصائص التي يتسم بها كل نوع، و الأدوات التعبيرية التي تحدد طبيعة المتكلم أو الكاتب.

2) المبدأ الثاني: فهو الذي يعتمد في تعريفه على المبدأ الفني الجمالي حيث يعرف الأسلوب في هذه الحالة بأنه « استخدام أدوات التعبير استخداماً واعياً لغايات جمالية».

أو أنه « ظهور سمات لغوية في نص أو مجموعة من النصوص ذات خصائص جمالية»[1].

و مما سبق نستخلص أن الأسلوب يعتمد على مبدأين أساسين هما الخصوصية، أي أن لكل فرد أسلوبه الخاص في التعبير، أما المبدأ الثاني فغايته فنية جمالية؛ أي الأدوات التعبيرية الخاصة بالفرد و التي تضفي جمالية على النص.

ثالثًا: الأسلوبيـة في النقد العربي و الغربي:

أ) الأسلوبية في النقد العربي القديم:

لقد حظيت كلمة أسلوب باهتمام كبير في الدراسات القديمة، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني، و كان من الضروري أن تهتم هذه الدراسات القديمة بمدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن الكريم و غيره من أساليب العرب، و قد اختلف مفهوم الأسلوب من ناقد إلى آخر وسنبدأ في بحثنا هذا "بابن قتيبة".

- **ابن قتيبة:**

تمثل مباحث "ابن قتيبة" محاولة جيدة في هذا المجال حيث حاول أن يعطي لكلمة الأسلوب مفهومها محدداً في كتابه: « تأويل مشكل القرآن رابطاً بين تعدد الأساليب و الافتنان فيها و طرق العرب في أداة المعنى»[2].

(1) مسعود بودوخة: الأسلوبية، ص15.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2، 2008، ص11.

يقول "ابن قتيبة": « و إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتساع علمه، و فهم مذاهب العرب، افتنانها في الأساليب و ما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت من المعارضة و البيان و اتساع المجال. و ما أتيته العرب خصيصي من الله. لما أرهصه في الرسول صلي الله عليه و سلم و أراده من إقامة الدليل في نبوته بالكتاب فجعله علمه، كما جعل العلم لموسى فَلْقُ البحر، و اليد و العصا. و تفجير الحجر في التيه بالماء الرواء إلى ساتر أعلامه زمن السحر»[1]، فابن قتيبة يربط بين الأسلوب و طرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب يعود إلى اختلاف الموقف أولاً، و اختلاف طبيعة الموضوع، و إلى استطاعة المتكلم و قدرته على أداء المعنى ثانياً.

و ابن قتيبة يدرك ربط الأسلوب بالنص الأدبي كله و لم يحصر كلامه على الجملة فقط. و يقول "محمد عبد المطلب" في كتابه "البلاغة و الأسلوبية": « كما أن ابن قتيبة عندما ربط بين الخطبة و الموضوع الذي يتصل بها من نكاح و حمالة أو تحضيض أو صلح، أو ما أشبه ذلك فقد استطاع التوصيل إلى الربط بين النوع الأدبي و طرق الصياغة»[2].

و يدعى هذا الاتجاه "ابن كثير"، حيث يربط بين الأسلوب و طرق التصرف في المعنى و الافتنان فيها و يعلل "محمد عبد المطلب" ذلك بقوله: « الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذي أخذ معنى من المعاني تصرف فيه بوجوه التصرفات و أخرجه في دروب الأساليب»[3].

فابن الأثير يربط بين الأسلوب و شخصية الشاعر و مقدرته الفنية، حيث يعرض فكرته في أسلوب متميز، و طريقة منفردة. و إذا كان "ابن قتيبة" و "ابن الأثير" قد ربطا بين الأسلوب و الغرض الذي يحمله النص الأدبي في تعدد الأساليب، دال على تعذر الأغراض، فإذا كان 'ابن قتيبة" يربط بين الأسلوب و تعدد أنواعه تُبْعِدُ سُبُلَ أداء المعنى في

(1) ابن قتيبة: مشكل القرآن، تح، أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1954، ص10.
(2) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص12.
(3) م. ن، ص12ـ 13.

حين الخطابي يربط بين الأسلوب و غرض النص الأدبي و مع هذا الاختلاف فإن كلاً منهما ربط بين الأسلوب و الطريقة الفنية في الأداء، و هذا الربط هو وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني[1].

من خلال التعاريف السابقة للأسلوبية يتضح أن لكل واحد منهم مفهومه الخاص و نظرته الخاصة لها، فكل واحد منهم ربطها، فابن كثير يربطها بطرق التصرف في المعنى بينما ابن الأثير ربطها بشخصية الشاعر و مقدرته الفنية.

- **الخطابي (حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخَّطاب البستي، ت 383هـ / 998م):**

يقول: « و ها هنا وجه أخر يدخل في هذا الباب، و ليس بمحض المعارضة، و لكنه نوع من الموازنة بين المعارضة و المقابلة، و هو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام و وادٍ من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في و صف ما كان بباله من الأخر في نعت ما هو بإزائه، و ذلك مثل أن تتأمل شعر أبي داود الإيادي و النابغة الجعدي في صفة الخيل... »[2].

ربط الخطابي بين الأسلوب و الطريقة و المذهب، فهو يرى أن تعدد الموضوعات يؤدي بالضرورة إلى تعدد الأساليب،و هو ربط أيضًا بين الأسلوب و الطريقة الفنية في الأداء.

- **الفخر الرازي (محمد بن عمر بن الحسين بن التيمي البكري ت 606هـ/ 1210م)**

يرى الرازي« أن الأسلوب خاصية تمثل مبدئها، و أن لكل فنٍ أسلوبه الخاص ،فللقرآن الكريم أسلوبه، و للرسائل أسلوبها... و من هنا رأى أن القرآن الكريم

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص13.

(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص13ـ 14.

معجز،و أن الإعجاز في فصاحته... »[1].

يرى الرازي أن الأسلوب عبارة عن خاصية تبرز قدرات صاحبها، و بما أن الفنون تختلف، فإن لكل فنٍ أسلوبه الخاص الذي يميزه عن الأخر.

ب) الأسلوبية في النقد الحديث والمعاصر:

يعرف "أحمد الشايب" الأسلوب بأنه: « طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ، و تأليفها للتعبير بها في المعاني قصد الإيضاح و التأثير »[2].

و يعرفه "أحمد حسن الزيات" بقوله: « طريقة خلق الفكرة و العسكر، فالأسلوب ليس اللفظ وحده و لا المعنى وحده أيضًا، و إنما هو مركب من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه و ذوقه و نفسه»[3].

ج) الأسلوبية عند الغرب:

1) الأسلوبية عند "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson):

الأسلوبية هي الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، أما من حيث موضوع الأسلوبية، فإنه استلزم طرح جملة من المسائل النظرية أولها: موضوعها قبل كل شيء الأسلوب الذي يبقي في أغلب الأسلوبيات الحديثة متحررًا بصورة تجريبية، فمبدأ الأهمية، و التميز، أو الذوق الأسلوبي، كل ذلك هو الحكم و التقويم هذه خصوصية الموضوع و البحث فيه يستطيع أن يجعله معللاً، و يكمن تأسيسه بكيفية علمية في الدراسة الأسلوبية[4].

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص18.

(2) أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1966، ص38.

(3) م. ن، ص38.

(4) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2007، ص12.

2) عند "فردناند دوسوسير" (F. De Soussur):

يعرف "دوسوسير" الأسلوب بأنه « كل نص سجله الكلام الإبداعي، يعرف من خلال المرجعية بالنسبة إلى القاعدة على أنه عدول في القانون، هو في الغالب انتهاك للماضي عدول بالنسبة إلى مستوى من مستويات الكلام، هو وجه الاستعمال العادي البسيط، عدول بالنسبة إلى أسلوب الجنس من حيث النتاج الأدبي»[1].

3) عند "شارل بالي" (Churl Bally):

يعرف "شارل بالي" « الأسلوبية بأنها دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقًا من سلوك اللغة وأفعالها»[2].

فالأسلوبية إذا فرع من اللسانيات تكون الطاقات الأسلوبية للسان.

4) عند ريفاتير (Riffateur):

و قد حدد مفهوم الأسلوبية بأنها « علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، و هي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب،و هي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية السينية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصًا»[3].

بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته و أنواع تشكيلاته الفنية، و هي تتميز من بقية المناهج النصية بتناول تفحص نسيجه (اللغوي)

و ترمي بحسب رأيه، إلى « تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكًا نقديًا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية»[4].

---

(1) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص، ص12.

(2) م. ن، ص12.

(3) فرحات بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص15.

(4)فرحات بدري الحربي :الاسلوبية في النقد العربي الحدي ، دراسة في تحليل الخطاب،ص15.

و مادامت الأسلوبية بحسب ما أشرنا تأخذ مفهوماً من الجهة التي تبنتها، فإن مفهومها يتعدد تلك الجهات و يكون محدداً بحسب هذه الجهة أو تلك.

رابعًا: اتجاهات الأسلوبية و أعلامها:

أ) الأسلوبية الوصفية (التعبيرية):

قطب هذا الاتجاه و مؤسسه هو "شارل بالي Charl Bally (1885 ـ1947)" هو وتلميذ "دي سوسير" الذي جمع دروس أستاذه و نشرها سنة 1916 بعنوان "محاضرات في اللسانيات العامة"، و إذا كان "دي سوسير" قد كسر الحواجز الراسخة في فقه اللغة بفتح مجال اللسانيات لتهتم باللغات في كل مستوياتها التعبيرية دون تمييز أو مفاضلة، فإن "شارل بالي" قد ابتكر الأسلوبيات على ما أشعت عليه الدراسات اللسانية.

تنظر الأسلوبيات الوصفية إلى الخطاب على أنه نوعان: خطاب حامل لذاته غير مشحون البتة، و خطاب حامل للعواطف و الخلجات و كل الانفعالات، لأن المخاطب عند يتكلم يضفي على الفكر لوناً مطابقًا للواقع بإضافة عناصر عاطفية على كلامه.

و معنى هذا أن الأسلوبيات التعبيرية هي ما يظهر في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية و الجمالية، بل حتى الاجتماعية و النفسية. و من ثمة فهذه الأسلوبيات لا تبحث عن شرعية وجودها إلا في الخطاب اللساني، أي أن الفكر حين يصير بالوسائل اللسانية خطاب لابد أن يمر بموقف عاطفي كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو الأمر، أو النهي، فالفكر يصنع نفسه بالتعبير ضمن الأشكال، و يدخل في الجوهر القاعدي، مثله في ذلك مثل دخول الحياة في الجسد. و الأسلوبيات تدرس هذه الوقائع التعبيرية، لأن التعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة. ففي قول أحدهم: « هل ستصب غضبك أبدًا على صهرك دي القفة المثقوبة؟»[1]، و هو كلام دال على المبدر في سياق اجتماعي تهكمي، فهذه الوقائع التعبيرية، أي الانفعال التعبيرية عند "بالي" تبرز في شكلين:

1- طبيعي: و هو سلوك لغوي تظهر فيه جدلية الدوال و المدلولات.

(1) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص، ص88ـ 99.

2- مُبتعث(اجتماعي): و هو أن تكون الوقائع التعبيرية مرتبطة بمواقف حيوية اجتماعية[1]. و عليه فإن اهتمام "بالي" بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، حيث ركز على الكلام المنطوق و أهمل الأسلوب الأدبي و لم يهتم بالتطبيقات الفردية للغة، و قد بين "بالي" إحساس المتكلم باللغة و أن العاطفة لها حضور في كل فعل لغوي.

ب) الأسلوبية التكوينية: هي اتجاه يهتم بالممارسة الأدبية و النقدية، أرسى قواعده "ليو سبيتزر" (Léo Spitzer) يدرس و قائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصلية (الأسلوب) لمخاطب أو مبدع، أو خطاب أو كتاب معين، أما أهم مبادئه التي تنطلق منها للتعامل مع النص فهي[2]:

1- يجب أن ينطلق تحليل النص و نقده من ذاته و ليس من أفكار خارجة عنه.

2- النص الأدبي نوع من النظام الشمسي الكاشف عن فكر المخاطب أو المبدع.

3- يجب أن ينطلق الولوج إلى مركز النص من الجزء ـ و الجزء عندهم هو الكلام عند اللسانيين و الخطاب عند النقاد ـ، لأن العمل الكلي يكون الجزء فيه معللاً و مندمجًا.

4- تحليل النص نقده ـ عندهم ـ ضرب من التفكيك و التركيب أي: إعادة البناء و التشكل، لأن الأجزاء في النص نظام شمسي ينتمي إلى نظام أكثر اتساع منه.

5- السمات البارزة في النص ـ عندهم ـ في صورتها النهائية عدول شخصي، لأنه فعل أسلوبي فردي، أو طريقة خاصة في الكلام العادي و تميز منه، و هنا يحصل التقاطع بين اللسانيات و الأسلوبية.

6- وسيلَتُهُم النقدية المفضلة هي اصطناع (الحدس) لتحليل النص الأدبي، وهذا الفعل هو ما يشبه الذوق الذي اصطنعه "عبد القاهر الجرجاني" و دعا إليه في مؤلفاته[3].

(1) م، ن ،ص90.

(2) م. ن، ص ن.

(3) رابح بوحوش : اللسانيات وتحليل النصوص ، ص91.

و قد استطاع "ليو سبيتزر" (Léo Spitzer) بهذه المنهجية الحدسية أن يتحرر من التسليك العلمي و صوريته و الاعتماد على الانطباعات الشكلية بشكل موضوعي يعالج النص ككل، و يدرسه في صلاته بصاحبه، و لهذا فهذه الدراسات المختلفة، تقوم على فكرة أن الأسلوب هو الإنسان، و لكن ميزتها عنايتها بالتكوين، و لذلك تنعت بالأسلوبية التكوينية أي أسلوبية الكاتب.

ج) الأسلوبية البنيوية:

لم تفوت اللسانيات الحديثة فرصة طرح "الأسلوب" فعمدت إلى استخدام مصطلح البنية « Structure » لكي تبرز أن لقيمة الأسلوبية للعلامة لابد أن تنتهي إلى بنيتين، الأولى بنية القانون، مكانة العلامة فيه ضمن المحور الاستبدالي. و الثانية بنية الرسالة و العلامة فيها تحتل موقعًا تأليفيًا محددًا[1].

إن الأسلوبيات البنيوية ـ انطلاقًا من هذا التحديد ـ تحاول كشف المناهج الحقيقية للظواهر الأسلوبية ليس في اللغة بِعَدها نظامًا مجردًا فحسب، بل في علاقة عناصرها و وظائفها.

يتبين من خلال هذا الطرح أن الأسلوبية الوظيفية بحرٌ متموج، أسراره عميقة

،و خباياه عجيبة، و لا شك أن لكل اختصاص مفاهيمه التي تتحكم فيه، و مفاهيم الأسلوبية الوظيفية هي البنية، اللغة و الكلام، الوظائف اللغوية الستة،الوحدات الصوتية المميزة،القيمة الخلافية، الرؤية الآنية و الزمانية، محوري التأليف و الاختيار[2].

إن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات و أن هذه الأخيرة فيها الأجزاء و العناصر على بعضها من ماحية و على علاقتها بالكل من ناحية أخرى[3].

(1) م ، ن، ص42ـ 43.

(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص180.

(3) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص ، ص181.

فالأسلوبية البنيوية استناداً إلى ما سبق تعنى تحليل النصوص الأدبية بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، و اعتماداً على الدلالات الإيجابية التي تنمو بشكل متناغم.

و هناك ملاحظات وجهت إلى الأسلوبية البنيوية و التي من بينها إفراطها في الاعتماد على الشكل دون المعنى كالاهتمام بالبنية دون الدلالة، و هي مسألة مهمة في الأبحاث اللغوية خاصة، كما أخرجت من دائرة اهتماماتها فضاء الخطاب فعزلت الفعل الأدبي و اللغوي من جانب مهم من حياته، و نعنى هنا فضاء الخطاب أي كل العوامل

و المؤثرات الفاصل و الظروف التي تساعد على فهم الخطاب الأدبي، و الولوج إلى أسراره و الكشف عن عمقه وجماليته.

خامساً: علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية الأخرى:

أ) الأسلوبية و اللسانيات:

علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة المنشأ والوجود، فمن المفاهيم والتصورات اللسانية و أدواتها نشأت الأسلوبية و تبلورت منظوماتها الاصطلاحية و المفهومية في التعامل مع النصوص الأدبية.

و أول ما ننطلق منه في استجلاء حقيقة العلاقة القائمة بين اللسانيات و الأسلوبية في أبعادها و حدودها، هو الارتباط التكويني الذي يعود إلى أصل نشأة المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع القرن العشرين، و ما انبثق منها مباشرة من مسعى إلى تأسيس عام أسلوب الخطاب اللغوي عامة، و معادلة الارتباط قد استقرت على معيار

هو: « أن الأسلوبية هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوية عامة»[1].

(1) رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص91ـ 92.

و بما أن التحليل الأسلوبي يرتكز على أرضية لسانية، فإن أية مقارنة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها، إلا إذا استندت إلى التكوين اللساني الدقيق في المنطلق؛ أي أنه من الضروري أن يتزود الأسلوبي بزاد اللسانيات العامة و النوعية حتى يتمكن من الإجراء النقدي الأسلوبي.

و لقد التزمت الدراسات الأسلوبية التطبيقية بالمنحى اللغوي الوصفي التحليلي، في كل أبعاده الصوتية و النحوية و الصرفية، الذي يحاول من وراءه الوصول إلى أسرار الفن الأدبي بغية النفاد إلى بؤرة الفعل الشعري، فقد كانت إذا اللسانيات مستند الأسلوبية في دراسة الآثار الأدبية، كما كان للأسلوبية فضل تمهيد الطرق للسانيات إلى رحاب الأدب، و هذا ما شجع "ليو سبيتزر" (leo Spitzer) على القول بأن: « الأسلوبية جسر اللسانيات إلى الأدب»[1].

و منه فإن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها في خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية، كما نجد أن "شارل بالي" (Charles Bally) قد حدد الأدوات الفنية (التقنية) الأولى المطبقة لفك الوظائف غير الإخبارية للغة، فالأمر يتعلق بالنسبة إليه بعزل الظواهر التعبيرية و تعريفها بالنظر إلى الطابع التأثيري فيها و بتحليلها، فهذا التعين

و هذا التحليل يتضمنان نظرية في اللغة ونظرية في الأسلوبية، ثم إن موضوع الأسلوبية الأساسي هو اللغة المؤثرة و العفوية، كما نلاحظ في مجموعة الاستعمالات اللهجية للسان (اللغة) لا في الخصيصة الفردية المتعلقة بلغة الأثر الأدبي[2].

إن "شارل بالي" (Charles Bally) يفترض خصوصية كبيرة على الأسلوبيات المقارنة، فسماتها الأساسية لا تظهر جليًا، إلا من خلال التطبيق على النصوص الأدبية، ومنه فاللسانيات تربط ارتباطًا وثيق بالأسلوبية لأن مجالهما واحد ألا وهو النص الأدبي.

(1) م ، ن ، ص93.

(2) صابر محمود، الحبشية: الأسلوبية و التداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2011 ، ص12ـ 13.

ب) الأسلوبية و البلاغة:

البلاغة كما يرى "بيارجيرو" (Peir Jureu) في الأصل فنٌّ لتأليف الخطاب، ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، بالاشتراك مع الفنون الشعرية احتوت الأدب كله، فالأسلوبية هي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، و البلاغة تواجه هذه القواعد، و القواعد في المنطلق العلمي هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام، و القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يضعه. و بناءً على هذا يقر "بيارجيرو" (Peir Jureu) بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير

و هي نقد الأساليب الفردية، و من ثم فالبلاغة فن للتعبير الأدبي و قاعدة في الوقت نفسه ،و هي أيضًا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب[1].

و عليه فإن "بيارجيرو" (Peir Jureu) يرى أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف التعبير، و هي نقل للأسلوبيات العلمية، و هي تحديد الأهداف و المناهج، أما مصدر العلاقة بين هذه المعارف كلها فمردها موضوع الفاعلية بالنسبة إلى كل حقل من هذه الحقول واحد، إذ هو فن الكتابة، فن التأليف، فن الكلام، فن الأدب.

و يرى "فتح الله سليمان" أن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل أساسًا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظار الأسلوبي عنها في المنظار البلاغي، فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين سابقة، أو افتراضات، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى معايير و مقاييس معينة، و هي من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي بصورة مسلمات و اشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة[2].

تشترك الأسلوبية و البلاغة في محور البحث إلا وهو الأدب، فالأسلوبية تبحث في أسلوب الكاتب من خلال النص، أما البلاغة فلها القدرة في الحكم على العمل الأدبي

(1) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص، ص55.

(2) رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص ، ص56.

و ذلك بالاستناد إلى مقاييس، و بالرغم من هذا فلكل منهما وجهة نظره الخاصة إزاء الأدب.

الفصل الثاني

أولا: المستوى الصوتي:

أ) مفهوم الإيقاع:

1) لغـــة:

« من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان ويبينها»[1]. و إنَّ كل شيء في هذه الحياة مبني على إيقاع يتميز به عن غيره من الأشياء، فالإيقاع مرتبط بأدق تفاصيل الحياة، ففي الشعر إيقاع، و في الرقص إيقاع، و في المشي إيقاع، و نبضات القلب لها إيقاع، و دوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع.

2) اصطلاحا:

فالإيقاع إذن ينتج من تناسق الحركة و الزمن اللذان يحققان الإيقاع، فهو مصطلح إنجليزي أشتق أصلاً من اليونانية، بمعنى الجريان و التدفق[2]. ثم تطور فأصبح « كل ما يحدثه الوزن و اللحن من انسجام»[3].

و يقول "محمد العمري" في تعريفه للإيقاع: « هو الملمح النوعي للشعر العربي عند القديم أو على الأقل، و هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي ينازع في شعريتها... أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطلقه الشعر»[4].

بمعنى الإيقاع شرط من شروط الشعر و هو الذي يميزه عن بقية الأنواع الأدبية، و الإيقاع في الشعر هو عبارة عن أوزان متفق عليها، تتألف من وحدات صوتية متساوية متوالية و منتظمة « و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، ج5، ص359.

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص359.

(3) أحمد مطلوب: مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص119.

(4) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص11.

حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه، فإن اجتمع الفهم من صحة وزن الشعر، صحة وزن المعنى و عذوبة اللفظ، فصفا موسوعه و معقوله من الكدر ثم قبوله له و اشتماله عليه»[1]

، بمعنى أن الإيقاع في الشعر يجب أن يحتوى على كلام موزون، سَهْلُ الفهم و مركب

، فإن اجتمعت هذه الشروط حصل الإيقاع.

و من المعروف أن الإيقاع في الشعر مستمد من إيقاع حركة الإبل، و هو ما يسمى بالحُدَاء « أسلوب متوافق مع هذا السير الصحراوي، المتئد حينًا، المسرع حينًا أخر يغني لإبله فتتهاوى متجاوبة مع غنائه...»[2].

و الحُداء هو أقدم أغاني البادية يغنيها راعي الإبل لإبله، يسوقهم بها و يقودهم و يتحكم في سرعتها بإيقاع واحد، وفق ضوابط الحركة الموقعة لسير الإبل، يطرب باضطرابها و يستقيم بانسجام الحركة و توافقها مرتبط بالسجع في بدايته و ينتهي بالرجز، « فالسجع مادته الإيقاعية الأولى، بما ينتهي به من فواصل متشابهة تفتقر إلى الوزن السوي المطرد، و الرجز متطور عنه و مرتبط به، لأنه يمثل مرحلة الاكتمال الوزني المكرر»[3].

و من هنا يأتي مفهوم الإيقاع مقترنًا بالموسيقى و هو إيقاع اللحن، و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يظهرها، فالإيقاع ليس مرتبط بالشعر فقط، و غير مقصور عليه فقط، فهو موجود أيضًا في الكلام المنثور، شريطة أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف و ذائقة لطيفة و فهم دقيق حتى يشعر به و يحسه بمعناه؛ لأن الكلام الذي يحوى الإيقاع لا يشكل إرهاق للذاكرة بل يساعدها.

(1) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر"، الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء، المغرب ، 1990، ص11.

(2) عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص13.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص16.

ب) الموسيقى الشعرية:

يرتبط الحديث عن موسيقى الشعر بلغته الشعرية ارتباطًا وثيقًا، فهي لازمة من لوازمه الجوهرية التي تتكفل بمنحه أسباب سحره، وسريانه في النفوس فِكرًا ووجدانًا ،وهي تتآزر من خلال اللغة مع الصورة لإعطاء التجربة شكلها الإبداعي الخاص.

و قد اهتم القدماء بالموسيقى الشعرية و تنوعت وجهات بحثهم في مصادرها وأسباب جمالها، و توزع اهتمامهم على الموسيقى الخارجية (الوزن و القافية)

، و الموسيقى الداخلية.

فكما اهتم علماء العروض بالوزن و القافية في الموسيقى الخارجية، اهتم علماء البديع وبعض علماء العروض بالوزن و القافية في الموسيقى الداخلية و البحث في مقوماتها و أسباب جمالها.

و في تمييزهم بين الموسيقى الخارجية و الداخلية و أهمية كل منها، جعلوا الموسيقى الخارجية الفارق الرئيس بين الشعر و النثر، فتحدثوا عن الموسيقى الداخلية كسِمة أسلوبية عامة يهتم بها الشعر.

أما المحدثون فتوزع اهتمامهم بين الموسيقى الخارجية و الموسيقى الداخلية، و رغم تساهل المحدثين في أحوال و ردود الوزن ـ كما هو الحال في شعر التفعيلة ـ و في تنوع القوافي أو التخلي عنها، فإنهم لم يتساهلوا مع من تخلى عن الوزن من الشعراء، بل ساروا في فلك القدماء، و عدُّوا الوزن الموسيقى أساسًا لتمييز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية، و صبّوا جل اهتمامهم على الموسيقى الداخلية و أعلنوا تخليهم عن الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، لأنها في رأيهم تعيق عملية الإبداع و تحدّ من قدرة الشاعر على التعبير عن أفكاره و أحاسيسه، « فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب»[1].

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص15.

و تقوم الموسيقى الشعرية كما ذكرنا سالفاً على ثنائيتين:

1-) الموسيقى الخارجية:

إن الموسيقى الخارجية عبارة عن طاقة إيقاعية موسيقية هائلة لاحتوائها على ركائز الشعر من وزن وقافية، لأنها تعتبر الشكل الخارجي للقصيدة بكل ما تحتويه من جرس موسيقى تحسه الأذن، و هي موسيقى تعبيرية « ناتجة عن كيفية التعبير و مرتبطة بالانفعالات السائدة»[1].

فالموسيقى الخارجية هي الموسيقى المتولدة من الأوزان و القوافي التي تدرس في ظل معرفتنا لعلم العروض، و هو خاص بالشعر و تشتمل الموسيقى الخارجية على:

1.1) البحر:

و هو السياق الإيقاعي الذي يتزن به الشعر مثل المقامات في الموسيقى، و يتكون البحر من عدد معين من الوحدات الصوتية، تكرر بأنساق و ترتيبات و أعداد محددة لصنع الموسيقى أو الإيقاع الشعري، و تسمى هذه الوحدات الصوتية "تفاعيل" أو "تفعيلات" و مفردها "تفعيلة": « فاعلن، مفعولن، مستفعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، فاعلاتن ،مفعولاتن»[2].

مذكورة في ستة عشرة (16) بحراً بترتيبات مختلفة وتوزيعات محددة، و هي بحر الطويل، البسيط، الوافر، الكامل، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث ،المتقارب، المتدارك.

و البحر الذي استخدمه "امرؤ القيس" في معلقته هو: البحر الطويل و الذي يتألف الشطر فيه من تكرار التفعيلة فعولن، مفاعيلن أربع مرات في كل شطر.

(1) السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص60.

(2) م. ن، ص98.

وجيدن كـجيد ررئم ليس بفـاحشن إذا هـي نصصتـه ولا بمعططلـــي

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

فعولن مفاعيلن فعول مفـاعلن فعـولن مفـاعيلن فعـول مفـاعلن

وفرعن يزين لمتن أســـود فاحمن أثيثن كقنـو ننخلـــة لـــمتعكلـــي

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

فعولن مفـاعيلن فعول مفـاعلن فعولن مفـاعيلن فعول مفـاعلن

غدائرهـــا مستشزراتن إل لعـــــلا تضلل لعقاصي في مثنن ومرسلي[1]

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

فعول مفـاعيلن فعولن مفـاعلن فعولن مفـاعيلن فعولن مفـاعلن

و مفتاح هذا البحر هو:

طويل ينير الشعر فيه مصابيح فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن[2] ودخل عليه زحاف وهو القبض: وهو حذف الخامس الساكن فعولن ← فعول.

وقد تتعرض تفعيلات هذا البحر لتغييرات كثيرة منها: فعولن قد تكون فعول وهذا كثير، و مفاعيلن قد تكون مفاعلن أو مفاعي.

وعدد التفعيلات في المعلقة خمسة هي: (فعولن، فعول، مفاعيلن، مفاعيل، مفاعلن).

و النص يبدأ بنقطة الحزن و الأسى، فأتي الإيقاع هينًا، لينًا، رتيبًا، ثم يصعد النغم إلى قمة الإحساس بالفرح و السرور، فتتراسل معه التفعيلات التي تدل على الخفة و يتسارع

(1) امرئ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2007، ص44.

(2) مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2008 ، ص168.

فيها النغم، فإذا ما مضى الشاعر في ذكرياته و أحلامه كما في (عنيزة و العذارى...) هبط الإيقاع إلى النقطة التي نبع منها و يمتد النغم مناسباً إلى أخر النص.

و يتضح من خلال المعلقة أن الإيقاع يتراسل مع حالة الشاعر النفسية المترددة بين الحزن والسرور أحياناً.

2.1) القافية:

* **لغة:** « مشتقة من الفعل قفا، يقفو، بمعنى تتبع يتبع، و القفي هو مؤخرة العنق، و العرب تؤنث القفي و تذكره و تجمع القفي على أقفاء، و قفا كل شيء هو آخره. ويقال: هو يقتفي أثر فلان، إذا اتبعه و سار على خطاه»[1].

أما القافية في الشعر فلها دلالات متعددة، إذ قد تطلق على القصيدة توسعاً.

أما القافية في مصطلح العروضيين فهي: « أخر كلمة في بيت الشعر على ما ذهب إليه الأخفش، و هو ما لم يأخذ به جل الدارسين، أو هي أخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن»[2]، هذا هو تحديد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" للقافية، و هو الذي يأخذ به الدارسون جميعاً.

قال امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[3]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

(1) ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص223.
(2) م. ن، ص224.
(3) امرئ القيس: الديوان، ص29.

فالقافية هنا هي كلمة حوملِ /0//0.

و قوله أيضًا:

فلمـــا أجزنـا ساحـة الحـي وانتحى بنـا بطـن خبت ذي حقـاف عقنقـل[1]

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

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

فالقافية هنا كلمة قنفل /0//0.

يبدو أن الشاعر اختار لقصيدته ما يناسب حالته النفسية و مضمونها، و لذا اختار (اللام المكسورة)، ذلك لأن اللام في العربية صوت مجهور (ينحبس النفس عند النطق به)، فهي تدل على الشدة في كلا المحورين، ففي محور الضعف و الانكسار تدل على شدة انفعالاته و في محور القوة و الانتصار تدل على شدة البهجة و السرور أو شدة ما حكم به من الخيل و السيل و الذئب، و زاد أن يجعل اللام مكسورة، و لعل الصوت المنخفض يدل على الانهيار و الحزن و الحذق، فجاءت القافية مناسبة لمضمون القصيدة و منحتها إيقاعًا ملائمًا، و يلحظ أن القافية في المعلقة أنتجت مقطعًا طويلاً هو (ل– لي)، و هذا المقطع أصبح يعبر عن الحزن و الاستغاثة و الاستعطاف في محور (الضعف) من ذلك: (تجمل ،معول، فأنزل، فأجملي، تنسل، مقتلي، وتنجلي، ويهزل)، أو يعبر عن التمسك و الاستحقاق في محور القوة، ذلك لأن الصوت المنخفض يتلاءم مع ياء المتكلم الدالة على الامتلاك، و ليس بغريب فقد حاز في النص (النساء والفرس والوحش).

1- 3 -) التكرار الصوتي:

* **تكرار الحروف:**

(1) امرئ القيس: الديوان، ص41.

تسهم الأصوات التي تتكرر في النسق الدلالي للقصائد في إيجاد الروح الجمالية للنص، فالإلحاح على الصوت المرتبط دلالياً بسياقه، فالصوت لا يدخل منفرداً؛ بل يهيئ الأجواء النغمية لتقبل الإيقاع و فرز النغم على صفحات نفس الشاعر و المتلقي على حد سواء، و لقد لاحظنا أن "امرئ القيس" ابتدأ معلقته بحرف من الصوت المخفوض:

"قفا" فالصوت الأول كأنه يأتي بمثابة إعلان عن هوية الإيقاعية للصوت الأخير من:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

و قد قامت دراستنا برصد الأحرف المتكررة فوجدنا:

أن تكرار الأحرف الصائتة (الألف، الواو، الياء) مهيمن في النص الشعري، بالإضافة إلى حروف النداء مفتوحة كلها (أ- أي- يا- أيا- هيا)، لعل ذلك من أجل أن يسمع المنادي حاجاته من شكوى وحنين.

و من أمثلة ذلك ما جاء في الجدول الآتي:

الألف	الياء	الواو	اللام
قفا، رسمها، لما ،نسجتها ،بها ،عرصاتها ،قيعانها ،عجبا ،فيا ،ريا ،وقوفا ،لا ،ألا ،العلا، أحراسا ، معشرا.	علي، لدي، كأني ،الحي ،شفائي ،صحبي ،تتقي ،مجملي ،مرجلي ،بعيري ،تبدي ، فؤادي، انتحي.	يقولون، تحملو ،جنوب ،معمول ،كورها ،تقول ،مصقولة، أنبوب، تعطو ،الهموم، نجومه ، خذروف، دونه.	أجمل، مرسل ،معول ،أنزل، تتسلي ،يهزل، يذبل، جندل ، عل، مطفل.

أسهمت مجموعة من الوحدات الصوتية المكررة في دوال المعلقة في إثراء الإيقاع الموسيقى، و من هذه الأصوات: صوت الألف المديدة الطويلة التي منحت الكلمات فضاء ممتد، لأنها تخرج من الجوف و تسمح للنفس بالامتداد، و قد دلت الهيمنة النسبية للصوت

(1) امرئ القيس: الديوان، ص29.

المفتوح على أن حال الشاعر كانت تستدعي البث و الشكوى و البكي، لأن من يشكي مضطر لمد الصوت، و من الأصوات المساعدة أيضا الواو وصوت الياء اللّينة، و كذلك صوت الراء، و هذا يبدو جلياً في قوله:

مكـر مفـر مقبـل مدبـر معـــــا كجلمود صخر حطه السيل من عل[1]

كما يتجلى تكرار حروف المد في قولة:

ألا أيّهـا الليـل الطويــل ألا انجلـى بصبح، ومـا الإصباح منـك بأمثـل[2]

فهذا البيت يتميز بكثرة المدّ فيه و الذي يظهر في (ألا، الليل، ألا، انجلى، ما ، الإصباح) ، و تعبر حروف المد عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فقد وصل درجة من التأزم النفسي، و وصل إلى الصراخ في مخاطبته الليل، فمن الطبيعي أن تكثر حروف المد لتتناغم مع طبيعة التجربة الشعرية المفعمة بالألم.

و هكذا يقدم تكرار أنساق الأصوات إيقاعًا داخليًا يتواءم مع الجرس الموسيقى الخارجي، ليشكل معًا انسجامًا وتألفًا بما يتلاءم مع الجو النفسي وحالة الشاعر التواقة إلى البوح والنجوى.

* **تكرار الكلمات:**

تكرار الدوال اللفظية داخل النسق الشعري تحديث نوعًا من الإيقاع اللذيذ المحبب إلى النفس، من الناحية النغمية و الدلالية في آن واحد. يقول "عبد الله الطيب": « قد يجاء بالتكرار لمجرد إظهار النغم و تقويته، و من الطبيعي أن يعمل التكرار على تقوية الجرس من حيث كونه تكرار لأصوات بأعيانها، فالتكرار الصوتي المصاحب للكلمات يحدث نوعًا من التوقيع الزماني المصاحب للجرس الذي يلح بدوره على الدلالة المرتبطة بالتكرار، شريطة أن ينسجم هذا التوقيع مع روح المعلقة و يتفاعل مع بنيتها»[3].

(1) امرئ القيس: الديوان ، ص19.

(2) م. ن، ص18.

(3) عبد الله، الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة، الخرطوم، ج1، ط1، 1989، ص88.

و من أمثلة التكرار الدلالي الذي يثري الإيقاع الداخلي و يحدث حالة من الإنسجام و التوازن في قوله:

ويـوم دخلت الخــدر خــدر عنيزة فقالت: لك الويـلات؟، إنك مرجلـي[1]

وأيضًا قوله:

ألا أيّهـا الليـل الطويــل ألا انجلـى بصبح، ومـا الإصباح منـك بأمثـل[2]

أمثلة التكرار اللفظي في مقاطع المعلقة.

الأبيـــــــات	الألفـــاظ المتكـــــررة
البيت (07- 07)	(أم)- (أم)
البيت (08- 38)	(المسك)- (المسك)
البيت (114- 15)	(تقول)- (فقلت)
البيت (17- 17)	(بشق)- (شقها)
البيت (21- 21)	(ثيابي)- (ثيابك)
البيت (22- 24)	(مقتلي)- (مقتل)
البيت (25- 25)	(تعرضت)- (تعرض)
البيت (29- 36)	(الحي)- (الحي)
البيت (31- 32)	(بيضاء)- (بياض)
البيت (34- 34)	(وجيد)- (كجيد)

(1) امرئ القيس: الديوان، ص34.

(2) م . ن، ص49.

البيت (37- 30)	(كشح)- (كشح)
البيت (51- 51)	(حرثي)- (حريك)
البيت (52- 57)	(علي)- (علي)

فقد أسهم التكرار في إحداث توقيع نغمي تناغمت فيه الدوال المتكررة لتوصيل المعنى في دائرة موسيقية داخلية تدغدغ المشاعر و تبعث على التأمل، بما تحدثه مكن جرس موسيقى تلذ به الأسماع وتطرب له الأنفس.

* **تكرار الجمل:**

هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة، باعتبارها مفتاحًا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي و عاطفي بين الكلام ومعناه، و قد برز عند الشاعر في قوله: (فسلي ثيابي)، (من ثيابك تنسل)، (يحترث حرثي)، (و حرثك يهزل)، (كأن دماء الهاديات بنحره)، (فألحقت بالهاديات و دونه).

و للتكرار وظائف يمكن حصرها في:

1- تأكيد المعني و ترسيخه في الأذهان المساهمة في بناء إيقاع داخلي يحقق انسياباً موسيقيًا خاصًا.

2- إضفاء تلوين جمالي في الكلام عن طريق تكرار ألفاظ مختلفة.

4-1) الروي:

و الروي هو أخر حرف في البيت، و عليه تبنى القصيدة و إليه تنتسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيه ميمًا أو نونًا أو عينًا[1].

(1) عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص137.

يعتبر حرف الروي الحرف الذي يلزم تكراره في أخر كل بيت من أبيات القصيدة كلها وأحياناً تنسب إليه القصيدة، " وهو صوت تنسب إليه القصائد أحياناً فيقال: سينية البحتري، و همزية شوقي إلى غير ذلك»[1].

و نظراً لأهمية الروي في القصيدة العربية القديمة، فالروي هو أساسها و ضابط إيقاعها ومحور إنشادها، " فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا كان يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، و إذا تكرر وحده و لم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»[2].

يقول "امرئ القيس":

مكررن مفررن مقبلـــن ندبرن معـــن كجلمود صخرن حططه سسيل من علي[3]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

حرف الروي في هذه القصيدة هو حرف اللام و هو من حروف الروي الشائعة. و اللام في العربية صوت مجهور لا ينحبس النفس عند النطق به.

و حرف اللام يعبر عن الحزن و الاستغاثة و الاستعطاف.

تتمثل الموسيقى الخارجية عند "امرئ القيس" في الوزن و القافية و الروي، فقد أحس الشاعر اختيار الوزن المناسب لجو القصيدة المفعمة بالحزن و الكآبة و الأسى، فالموسيقى حزينة كئيبة شجية، خاصة عند اختياره القافية المناسبة لهذا الجو، فكأنه يقول بلسانه أنا مكسور القلب.

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص245.

(2) م. ن، ص247.

(3) امرئ القيس: الديوان، ص52.

2 ـ) الموسيقى الداخلية:

و هي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، و هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقعٍ حسن، و بما لها من رهافة، و دقة تأليف و انسجام حروف و بعد عن التنافر و تقارب المخارج[1].

فالموسيقى الداخلية بما تتضمنه من أسس و عناصر فيها، تجعل المتلقي يتوق إلى سماع الشعر و تذوق حلاوته و تشغيل ذهنه.

و قد تلمس "حازم القرطاجني" الموسيقى الداخلية بقوله: « فما اتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيها كزازة و توعر، و ما اتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه ليونة و بساطة»[2].

فهو يشير إلى الناحية الصوتية و ما لي الحركات من دور في التنغيم و النبر، و لكنه يتعسف في التقييد؛ إذ لا يمكن التحكم في الحركات و السكنات، فهي تتوالد في نسق محكم.

الموسيقى الداخلية تظهر في اللفظ و التركيب، فيعطي هذا اشراقةً و وضوحًا، فتوضح المشاعر و يحسن التعبير عن خلجات النفس، و دور الشعر في خلق هذه الموسيقى الداخلية هو دور الصانع المبدع المحترف و العارف بمادة صناعته، و العالم بالأسس و القواعد البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو ينتقي ألفاظه ببراعة و يقرب معناها البعيد، و العكس يصبغها بصبغة سرية للنغم الموسيقى، فيعتصر طاقتها و يعرض عليها موجاته الانفعالية و يحملها في ألفاظ تختزن داخلها قدرة، لشد انتباه القارئ في عمل واعٍ و منظم في صياغة القوالب الشعرية، و ذلك بشرط إذا « أحسن الخير، و جمال التهذيب و السقل، و لكنه إذا أسرف في الزخرفة أضاع الجوهر و أفقدنا التأثر »[3].

(1) كمال بشر: علم اللغة، دار غريب، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت) ،ص49.

(2) حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية و عروضية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت) ، ص18.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص77.

2- 1) الطباق:

❁ **لغة:** يقال له التطبيق، و الطباق و التضاد.

و المطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير[1].

و قال "الأصمعي": « المطابقة أصلها و ضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع»[2].

و قال "الخليل بن أحمد": « طابقت بين الشيئيين إذا جمعت بينهما على حد واحد»[3].

❁ **اصطلاحا:** و الطباق في اصطلاح رجال البديع هو: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت الشعر، كالجمع بين اسمين متضادين مثل: يظهر، ويبطن/ يسعد، و يشقي[4].

2-2) أنواع المطابقة أو الطباق: المطابقة أو الطباق ثلاثة أنواع:

- طباق الإيجاب.
- طباق السلب.
- و إيهام التضاد.

• طباق الإيجاب:

هي ما صرح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً و سلباً[5].

(1) عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، ص76.
(2) م. ن، ص. ن.
(3) م. ن، ص77.
(4) م. ن، ص. ن.
(5) م. ن، ص79.

و منه قول "امرئ القيس":

مكـر مفـــر مقبـــل مدبـــر معـــا كجلمود صخر حطه السيل من علِ[1]

فالمطابقة في الإقبال و الإدبار، و لكنه لما قال "معا" زادها تمكيناً، فإن المراد بها قرب الحركة و سرعتها في حالتي الإقبال و الإدبار، و حالة الكر و الفر، فلو ترك المطابقة مجردة من هذا التمكين ما حصل لها هذه البهجة و لا هذا الوقع الحسن في النفس، و يظهر كذلك في:

- (منجرد ≠ هيكل) والطباق بين القصر والطول.
- (قيد ≠إرخاء) الطباق بين القيد والحركة.

- أيمن- أيسر، جنوب- شمال، صحراء- فقر، الليل- الصبح، السماء- الأرض.

• طباق السلب:

و هو ما لم يصرح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما اختلف فيها الضدان إيجاباً وسلباً[2].

و مثل قول "امرئ القيس":

جزعت ولم أجزع من البين مجزعًا وعزيت قلبـــي بالكـواعب مولعـــا[3]

فالمطابقة هنا هي الجمع بين (جزعت و لم أجزع) و هي حاصلة بإيجاب الجزع و نفيه.

دموع ومعول، تأمر ويفعل، القتل و النحر، القلب و الفؤاد، الليل و الظلام، اللوى و الكثيب، المشي و السير، الخدر و المنزل، انتحى و انجلى، نأى و ارتحل.

(1) امرئ القيس: الديوان، ص52.
(2) عبد العزيز عتيق: علم البديع في البلاغة العربية، ص80.
(3) امرئ القيس: الديوان، ص64.

فالموسيقى الداخلية تتجلى عند الشاعر في المعلقة بحسن استعماله للمحسنات البديعية، فقد جاءت عفوية ـ كما يبدو من خلال السياق ـ عند "امرئ القيس" لها أثرها العميق في روعة الأسلوب و تقريب المعنى من القارئ و وجدانه، ففيها ائتلاف كبير بين اللفظ و المعنى.

ثانياً: المستوى التركيبي:

أ) الجملة الاسمية:

1-) الجملة: في تعريف النحاة: هي الكلام الذي يترتب من كلمتين أو كثر، و له معنى مفيد مستقل و الجملة العربية نوعان: اسمية وفعلية[1].

2) الاسم: ما يدل على شيء يدرك بالحواس أو العقل و ليس الزمن جزءاً منه مثل: العدل، القلم، ولد، كتاب[2].

و من الجمل الاسمية التي وردت في معلقة "امرئ القيس" ما و نجده في البيت الرابع:

كأني غداة البين يوم تحمَّلوا لدى سُمرات الحيّ ناقف حنظل[3]

جملة اسمية تدل على الدوام و الثبوت، و كأن حالته الدائمة هي البكاء، كما تجري الدموع "ناقف الحنظل" و زاد الشاعر لفظ جديداً هو كأن، فعمد إلى التشبيه لتجسيد الحالة المعنوية إلى حسية (ملموسة).

و الجمل الاسمية تترسل في حالته الدائمة التي يعيشها (الحزن و الذكرى و الحسرة). و هذه الجمل تتواصل مع البيت الذي يليه.

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون: لا تهلك أسى وتجمَّل[4]

(1) أحمد السيد أبو المجد: الواضح في النحو العربي و الصرف، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص09.
(2) عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت) ،ص94.
(3) امرئ القيس: الديوان، ص30.
(4) م. ن، ص31.

فقد وقف صحبه بتلك الديار يوم رحل منها أهلها، و أوقفوا مطاياهم لأجله رأفة به و رغبة في التخفيف، يواسونه (لا تهلك أسى وتجمل).

و بناءًا على ذلك يتضح أن بناء الجملة يتناسب مع حالته النفسية، فكثرت فيها عناصر التحويل فنجد الاستغناء بالمصدر و الوقوف عن الفعل و قف التغيير في تركيب الجملة وقوفًا... و أصلها (وقوف صحبي مطيهم بها علي)، ثم زيادة المصدر (وقوفًا) ليفيد توكيد الحدث، تتبعها جملة اسمية تتراسل مع ثبات الزمن على لحظتي الوقوف و البكاء في البيت السادس.

وإن شفائـــي عبــرة مهراقـــة فهل عند رسم دارس من معول[1]

إن الجمل الاسمية تدل على الثبات والدوام، وهي جملة محولة بزيادة عنصر التوكيد (إن)، و ذلك لحاجة الشاعر لتوكيد ما هو بحاجة إلى توكيده، و هو شفاؤه مما أصيب به، و هو يبحث عن الشفاء بضعف ثانية فيطلب من الآخرين البكاء، فهل عند رسم دارس من مبكى؟.

و في قوله:

ويوم دخلت الخدر خـدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي[2]

هنا يتداخل صوت الشاعر مع صوت (عنيزة)، فجاءت الجملة على أصلها "دخلت الخدر خدر عنيزة"، لأن غايتها الإخبار، أما صوت عنيزة فقد جاءت جملة اسمية محولة قدم الجار(لك) على المبتدأ (الويلات) لإفادة الاختصاص بالدعاء له لا لغيره.

و استغراقه في الذكرى لم يقف عند طلب الشفاء، بل أوغل في حالات الوجدان الماضية، فمضى يطلب حالة تتشابه مظاهرها مع حالته.

كدأبك مـن أم الحويرث قبلهـا وجارتهـا أم الربـاب بمأسـل[3]

(1) امرئ القيس: الديوان، ص31.
(2) م. ن، ص34.
(3) م. ن، ص32.

جملة اسمية استغنى الشاعر فيها عن العامل (قفا)، ثم أفرد الخطاب للوحدات (كدأبك) و الأصل أن يخاطب المثنى كما في (قفا)، فيقول: كدأبي وهنا تحويل أخر وكأنه أراد الاشراع في طلب ما يريد فاكتفى بخطاب الواحد، و لأنه اهتم به هنا و هو مماثلة للحالتين (الحاضرة/ الماضية).

كما وردت أربعة وخمسون (54) جملة اسمية معظمها مسبوقة بالحرف المشبه بالفعل موزعة على الشكل الآتي:

	الطلـــــل	االغـــــزل	وصـــف الليـــــل	الصيـد والفـــرس	السيـــل	المجموع
العدد	06	22	06	13	07	54
النسبـــة المؤويـة	11,11 %	40,74 %	11,11 %	24,07 %	03,96 %	%100

عدد الجمل الاسمية و نسبة ورودها في المعلقة.

ب) الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل تام غير ناقص، والفعل يدل على حدث لا بد له من محدث يحدثه؛ أي لا بد له من فاعل[1].

إذن فالجملة الفعلية لا بد من أن يتوفر فيها ركنان أساسيان و هما الفعل و الفاعل.

ففي قول "امرئ القيس":

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيب ومنـزل بسقط اللـوى بيــن الدخــول فحومـل[2]

(1) عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص199.

(2) امرئ القيس: الديوان، ص29.

و هو فعل أمر يدل على (الالتماس)، يطلب من صحبه أن يشاركوه في حزنه، و العربي لا يطلب المشاركة من صحبه في أحزانه، إلا إذا كان مصاب جلل، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر عند نظم قصيدته و هو ضعيف عاجز لا يستطيع أن يفعل شيئًا بمفرده، فمضى يطلب المعونة من الآخرين.

و إن كان فعل الأمر (قفا) يدل على السكون فإن (نبك) تدل على الجزم و الانقطاع، فيظل الزمن جامداً عند لحظتي (الوقوف) و(البكاء) و إن كان الفعل نحوياً يدل على التجدد و الحدوث، إلا أن (نبك) مقيد بـ (قفا)، فإذا انتهى الأول انتهى الثاني.

و ذكر (حبيب ومنزل) لإفادة الشمول و الهموم، بمعنى أنه يطلب مشاركتهم لأدنى سبب، و إذا كان قد تشبث بـ (الأشخاص فإنه قد تشبث بـ الجمادات، فذكر (المنزل ، الدخول، الحومل).

فتوضع فالمقراط لم يعف رسمهـــا لمـا نسجتهـا من جنوب وشمـــــأل[1]

و ما أكثر من ذكر الأماكن إلا ليزداد سجنه وحزنه ثم يعود إلى الماضي، حيث أدخل "لم" على "يعفو"؛ فالرسوم لم تندثر بل باقية، ونحن نحزن فلو زالت لسترحنا ويزيده أسى أنها أصبحت مسرحاً للضياء بقوله:

ترى بعـــر الآرام فـي عرصاتهـا وقيعانهـــا كأنـــه حـبٌ فلفـــل[2]

فالأفعال في النص لا تكسب دلالتها الحقيقية فهي ترتبط بالسياق، فقد جسدت انفعالات الشاعر، و يمكن معاينتها بلحظة الليل و هي لحظة تأملية انفعالية تستدعي الحيز المكاني الضيق، و ذلك يتبين في الأفعال التالية: (قفا، نبك، ترى، لا تهلك، تجمل...). فهذه الأفعال لا تستدعي المكان السامع، لأنها تتم على رقعة أرضية محدودة لذا فالسكونية تطغى على الحركية، أما لحظة الغزل، فإن الأفعال الدالة عليه تكشف عن اتساع الحيز المكاني، كما أنها تكشف تشرشه الحسي، و بالتالي فإن الحركية تطغى على السكونية. و هذه الأفعال هي: عقرت، ظل، قالت، سيري، لا تبتعدي، طرقت، ألهيتها، آلت، مهلاً

(1) امرئ القيس: الديوان ، ص30.

(2) م. ن، ص30.

، فسلي، تجاوزت... الخ، غير أن حلول (الليل) جاء ليجسد لحظة توتر و اضطراب ، و بالتالي حيزه المكاني ضيق ومجاله الحركي (مح، سدوله، بكلكل... الخ)، بيد أن الحيز المكاني و المجال الحركي يتلخصان من هذا الضيق بانجلاء الليل و حلول الصباح، حيث الحركية ستطغى. و قد وردت على السكون أثناء و صف الرحلة، و الصيد، و الفرس ، و السيل، و قد وردت في النص مائة و خمسة و عشرون (125) فعلاً بين الماضي و المضارع و الأمر، و خمسة عشرة اسم فاعل.

	الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل	المجموع
الطلل	07	05	02	01	15
الغزل	32	24	05	07	68
الليل	10	04	01	01	16
الصيد والفرس	15	09	00	04	28
السيل	05	06	00	02	13
المجموع	69	48	08	15	14

%10,71 %48,57 %11,42 %20 %09,28 %100

- جدول يمثل عدد الجمل الفعلية ونسبة ورودها في المعلقة.

جـ) الأساليب:

إن أي كلام مفيد ننطق به، يكون له غرض فإما نقرر أمراً من الأمور و نخبر عن قضية من القضايا، و إما أن نتحدث عن أمر لم يحصل بعد، نطلب تحقيقه، أو ننهى عنه، أو نتمناه أو نستخير عنه ونفهمه، أو تناديه. و تنقسم الأساليب إلى قسمين: أساليب خبرية وأساليب إنشائية.

1-) الأسلوب الخبري:

الخبر هو ما يخبرنا بصدق أمر و مطابقته للواقع أو بكذبه و عدم مطابقته له " الخبر هو ما يحتمل الصدق و الكذب لذاته"[1].

و الخبر يلقى لأحد الغرضين:

- إما لإفادة المخاطب؛ أي الحكم الذي تضمنته الجملة إذا كان جاهلاً له و يسمى ذلك الحكم (فائدة الخبر).

- إما لإفادة المخاطب أو المتكلم، عالمًا أيضًا بالحكم الذي يعلمه المخاطب.

و قد ذكرت في معلقة "إمرئ القيس" أساليب خبرية كثيرة منها قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سُمرات الحيّ ناقف حنظل

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريَّا القرنفل

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بلّ دمعي محملي

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من كورها المتحمل

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهُدّاب الدّمقس المفتل

يوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت علي وآلت حلفة لم تحلل[2]

(1) فضل حسن عباس: البلاغة وعلم المعاني، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط4، (د.ت)، ص55.

(2) امرئ القيس: الديوان، ص30ـ 36.

2-) الأسلوب الإنشائي:

هي الجمل التي تخلو من الخبر و هي أنواع من قول أمر تارة و نهي تارة، و استفهام تارة، و تمني تارة ونداء تارة أخرى، و الإنشاء لا يحتمل صدقًا و لا كذبًا، وهو قسمان: طلبي وغير طلبي.

* الطلبي و هو: « الكلام الذي تقوله شيئًا غير حاصل عند النطق»[1].

* غير طلبي: وهو: « الكلام الذي لا يستدع أمرًا حاصلاً عند الطلب»[2].

و من الأنواع الظاهرة في المعلقة هي:

أ) أسلوب الأمر:

يعتبر أسلوب الأمر « من الأساليب التي تنازع البحث فيها، كل من النحاة والبلاغيين، فهي تشركه في موضوعاتها، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما»[3].

و الأمر هو توجيه الطلب للمخاطب للقيام بأمر ما، أو هو « أسلوب لغوي يطلب به المرسل فعل شيء ما من المتلقي، و صيغه في العربية أربعة: فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الطلب، اسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر»[4]. و هو أداء مهمة "فامرئ القيس" يوظف أسلوب الأمر في البيت الأول و البيت الخامس عشر و البيت العشرين.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[5]

(1) فضل حسن عباس: البلاغة و علم المعاني، ص148.

(2) م. ن، ص148.

(3) منير سلطان: بلاغة الكلمة و الجملة والجمل، منشأ المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1993، ص119.

(4) عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخارجي، ط2، 1979، ص15.

(5) امرئ القيس: الديوان، ص29.

فالشاعر هنا يعرض لنا حالته النفسية المتألمة، فهو يأمر صاحبه بالوقوف معه على هذه الأطلال الباقية من ذكرياته و أن يستمع له، فامرؤ القيس يلتمس تحقيق غاية لديه و هي عودة محبوبته والديار كما كانت، فالأمر هنا أتى في سياق الخطاب، الغرض منه الالتماس لفعل جواب الطلب "نبك"

و في قوله:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجَّمــل[1]

جاء بصيغة "فعل الأمر" والغرض منه النصح والإرشاد.

و في قوله:

تقول وقد مال الغبيط بنا معــا عقرت بعيري يا مرأ القيس فانزل[2]

جاء بصيغة "فعل الأمر" و الغرض منه الاستعطاف الممزوج بالتدلل.

وأما في قوله:

فقلت لهـا سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلـل[3]

هناك ثلاث أساليب طلبية معطوفة بحرف الواو أسلوباً، أمر "سيري" و "أرخي"، وجاءا بصيغة فعل الأمر المتصل بضمير المؤنث المخاطب لأسلوب النهي "لا تبعديني"، و هي كلها جمل مفعول به للفعل "فقلت". و الغرض من هذه الأساليب هو استعطاف الحبيبة كي تترك المطية تسير وأن لا تبعده مما ينال منها.

و في قوله:

أفاطم مهلا بــعض هــــذا التدلــــل وإن كنت قد أزمعتِ صرمي فأجملي[4]

(1) امرئ القيس: الديوان ، ص31.
(2) م. ن، ص34.
(3) م. ن، ص35.
(4) م. ن، ص37.

فالأمر الأول جاء بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر "مهلاً"؛ بمعنى "دعي". و الثاني بصيغة فعل الأمر "فأجملي" و المقرون أيضًا بضمير المخاطب، و الغرض منها الاستعطاف و طلب الرفق به.

وفي قوله:

و إن تك قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسـل[1]

الأمر جاء بصيغة فعل الأمر "فسلي" + ضمير المؤنث المخاطب، و الغرض منه التعجيز على أن المراد بالثياب "القلب".

أما في قوله:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منـك بأمثـل[2]

فالأمر جاء بصيغة فعل الأمر، كذلك "انجلي"، و الغرض منه التمني و سؤال الانكشاف. و قد خاطب الليل دلالة على شدة الوله و التحير، و إنما يستحسن هذا الضرب في النسيب و المراثي و ما يوجب حزنًا وكآبةً و وجدًا و وصبابةً.

و قد كانت الصيغ عمومًا (ماعدا مهلاً) فعل أمر لا فاعل مضمر في البنية السطحية واضح في البنية العميقة، و لم يكن على وجه الاستعلاء و الالتزام، بل كان الغرض منه الالتماس أو الاستعطاف، و المأمور تنوع بين الشاعر و صاحبيه عنيزة و فاطمة و الليل...

2-1) الاستفهام:

في لغة: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل، أو هو طلب الفهم و يتألف من شقين جملة الاستفهام و جملة الجواب، حينما يكون الاستفهام حقيقيًا، أما حينما يكون دالاً على أحد المعاني المولدة من الاستفهام كالتعجب؛ فإنه حينئذ لا يحتاج إلى جواب، و ذكر

(1) امرئ القيس: الديوان، ص37.

(2) م. ن، ص49.

"ابن منظور" في مادة "سأل" قوله: « سألته الشيء، و سألته عن الشيء سؤالاً و مسألة، استعطيته إياه و سألته عن الشيء استخبرته... »[1].

أما أسلوبياً فهو: « طلب ما في الخارج أن يحصّل ما في الذهن من تصور أو تصديق موجب أو منفي»[2]. وذلك بأداة من أدوات و هي: الهمزة، هل، ما، متى، إيانا، كيف، أين ، أيّانَا، أيٌّ، كم، أي.

و يمكن استخراج الأساليب الإنشائية على هيئة الاستفهام من القصيدة، و ذلك من خلال البيت السادس بقوله:

وإنّ شفائـــي عبـرة مهراقـــة فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّل[3]

و هذا استفهام يتضمن معنى الإنكار، و المعنى عند التحقيق: و لا طائل في البكاء في هذا الموضع، لأنه لا يرد حبيباً و لا يجدي على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول أن (يبكي) عليه و يفزع إليه في مثل هذا الموضع، و تلخيص المعنى أن مخلصي مما بي.

أما في قوله:

أغـرك منـي أن حبك قاتلـي وأنك مهما تأمرِي القلب يفعـل[4]

فالهمزة هنا للتصوير تارة و التصديق تارة أخرى[5]، و في هذا القول للتقرير لا للاستفهام و الاستخبار.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة "سأل"، ج6، ص318.

(2) الطاهر قطبي: الاستفهام بين النحو و البلاغة "دراسة مقارنة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1994، ص14.

(3) امرئ القيس: الديوان، ص31.

(4) زوبير الدارقي و عبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ص33.

(5) امرئ القيس: الديوان، ص37.

وهناك استفهام محذوف في قوله:

أصاح ترى برقًا أريك وميضـــه كلمعِ اليدين فـــي حبي مكلـل[1]

معناه: أصاحبي هل ترى برق أريك وميضه فـ "هل" تفيد التصديق، و كأني به يريد من صاحبه أن يصدقه لما رأى من برق وميض، و كمؤشر لسقوط المطر، و ما للمطر من أهمية لأهل اليمن الصحراوية، ما يمثل لهم من خصب و نماء.

و الشيء الملاحظ أن المعلقة قد اقتربت للاستفهام دلالةً على نفسية الشاعر المطمئنة و شخصيته العارفة.

يظهر من خلال معلقة "امرئ القيس" أن الأساليب الخبرية غالبة فيها، و ذلك لأنه يريد أن يخبر النّاس عن حالته المضطربة التي كان يعيشها، و العناء الذي كان يتكبده من أجل رؤية محبوبته التي كانت بعيدة عنه، فيخبرنا عن مغامراته الغرامية التي قضاها معها وعن مميزاتها، ثم يخبرنا عن حصانه ويصفها لنا... و غرضه من ذلك ليس نقل وقائع الحياة التي كانت سائدة آنذاك، و إنما البوح بمعاناته هو شخصياً قصد التخفيف من ألمه الداخلي.

2. 2) النهي:

هو طلب الامتناع عن الفعل، و يتحقق عن طريق المضارع التي تسبقه (لا) الناهية و هي حرف جزم[2].

وقوفًا بها صحبـي عليَّ مطيَّهم يقولـون لا تهلك أسى وتجمّـل[3]

نلاحظ من خلال هذا البيت أن النهي جاء من قبل بعض المطي أو المرتحلين الذين وقفوا عند "امرئ القيس" يواسونه وينهونه عن الإفراط في البكاء و الأسى و شدة الجزع و التجمل بالصبر.

(1) امرئ القيس: الديوان، ص59.

(2) عبد الرزاق عبد المطلب: "قواعد، بلاغة، نقد أدبي، عروض"، دار شريفة، باب الزوار، الجزائر، (د.ط)، 2005، ص195.

(3) امرئ القيس: الديوان، ص31.

3-2) النداء.

هو طلب الإقبال أو الاستماع، وله ستة أحرف هي: (يا، الهمزة، أي، أيا، هيا، وا)[1].

أفاطم مهل بـــعض هـــذا التدلـــل وإن كنت قد أزمعتِ صرمي فأجملي[2]

فهو هنا ينادي على فاطمة بقوله: أفاطم؛ أي يا فاطمة، فهو يطلب منها أن تدع بعض دلالها و إن كانت قد وطنت نفسها على فراقه، فالتجمل في الهجران.

4-2) جملة القسم:

و أحرفه هي (الباء والواو والتاء)[3].

و من ذلك ما يظهر في المعلقة من قول "امرئ القيس" في البيت السابع و العشرون:

فقالت: يمين الله ما لك حيلـــــــة وما إن أرى عنك الغواية تنجلـــــي[4]

فالحبيبة هنا تقسم بالله أن ليس لحبيبها حيلة تدفعه عنها.

ثالثًا: المستوى الدلالي:

أ) الصورة الفنية:

لقد احتل مصطلح الصورة أهمية كبيرة في دراسات النقاد و الباحثين قدامى و معاصرين، فكان لهم دور كبير في هذا المجال، و ذلك لأنها ـ أي الصورة ـ تعد واحدة من مكونات البناء الفني؛ بل إنها من المكونات الأساسية في القصيدة.

(1) عبد الرزاق عبد المطلب: "قواعد، بلاغة، نقد أدبي، عروض"، ص197.
(2) امرئ القيس: الديوان، ص37.
(3) عبد الرزاق عبد المطلب: "قواعد، بلاغة، نقد أدبي، عروض"، ص201.
(4) امرئ القيس: الديوان، ص40.

1-) الصورة الفنية في النقد القديم:

أشار القدماء إلى الصورة أثناء دراستهم للمجاز و استخدموا كلمة الصورة و مشتقاتها في كتبهم، وتعد مقولة "الجاحظ" (ت 255ه): " الشعر صناعة وضرب من النسيج و جنس من التصوير "[1].

فالجاحظ" نجده هنا يؤكد أن الشعر لا تتم صياغته إلا بطريقة فنية جمالية، يعمد فيها الشاعر إلى إقناع المتلقي و التأثير فيه، فيجعله يشارك الشاعر فيما يحس؛ أي يتفاعل معه.

و قد أورد "ابن طباطبا" (ت 322ه): لفظ الصورة عند حديثه عن ضروب التشبيهات فيقول: " و التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورةً و هيئةً، و منها تشبيهه به معنى، و منها تشبيهه به حركة و بطأً و سرعةً، و منها تشبيهه لونًا، و منها تشبيهه به صوتًا، و ربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معاني من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، و تأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له"[2].

يرى "ابن طباطبا" أن التشبيه يأتي على ضروب متعددة و مختلفة، لكن هذا التشبيه لا يكون صادقًا إلا إذا اتفق المشبه مع المشبه به في صفتين أو أكثر، و هذا كله بالضرورة يؤدي إلى إقواء الشعر الذي توظف فيه مثل هذا الشواهد.

أما "ابن الأثير" فقد جعل الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه في مقابل المعنى وجعلها للأمر المحسوس، حيث قال: " إما تشبيه معنى بمعنى... و إما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى: ﴿ و عِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطرفِ، عِينٌ كَأَنَهُنَّ بَيْضٌ مكنون﴾، أما تشبيهه معنى بصورة كقوله تعالى: ﴿ و الذين كفروا أعمالهم كسرابٍ بقيعه﴾. و هذا التقسيم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموسومة بالصور المشاهدة، و أما تشبيهه صورة بمعنى كقول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل و بالعدا فتك الصبابة بالمحب المغرم

(1) عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص20.
(2) م. ن، ص21.

فشبه فتكه بالمال و بالعدا وتلك صورة مرئية بفتك الصبابة و هو فتك معنوي، و هذا القسم هو ألطف الأقسام الأربعة، لأنه نقل الصورة إلى غير صورة»[1].

جاءت الصورة عند "ابن الأثير" مقابلة للمعنى، و ذلك من خلال تناوله لأقسام التشبيه و التي حددها في أربعة أقسام تشبيه معنى بمعنى، تشبيه صورة بصورة، تشبيه معنى بصورة، ثم تشبيه صورة بمعنى.

فيما يرى "العشماوي" أن الصورة هي: « تعبير عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة»[2]. فالصورة إذن تقوم بنقل ما يحسه الشاعر من انفعال واضطراب عاطفي و هيجان روحي.

في حين أورد "أبو هلال العسكري" (ت 395ه) مصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه، إذ جعل من تلك الأقسام "تشبيه الشيء صورة" و "تشبيه به لوناً و صورة"، مشيراً إلى أن أجود التشبيه و أبلغه يكون في إخراج ما لا تقع عليه الحاسة فيما تقع عليه، أو إخراج ما لم تجري به العادة إلى ما جرت به للانتفاع بالصورة[3].

و بهذا يكون قول "أبي هلال" مقتربًا من المعنى المعاصر للصورة و إن لم يحط به كاملاً.

ليأتي فيما بعد "عبد القاهر الجرجاني" و يفسرها تفسيراً خاصًا، حيث أشار إليها و شرحها في قوله: « اعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه، في قولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان و فرس و فرس خصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، كذا الأمر في الموضوعات فكان بين خاتم من خاتم و سوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين و بينه في الأخر بينونة في عقولنا وفرقًا عبّرنا عن ذلك الفرق و تلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك و ليس العبارة عن ذلك

(1) عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص22. 23.

(2) حسين علي الداخلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص83.

(3) عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص20.

بالصورة شيئًا نحن ابتدأنا، فينكره منكرًا؛ بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء و يكفيك قول "الجاحظ" إنما الشعر صناعة و ضرب من التصوير»[1].

يرى"عبد القاهر الجرجاني" أن الصور التي نستعملها في مختلف الأشعار والأقوال، إنما هي قياس لما نعلمه، فمثلا: فرس، وفرس هناك فرق بينها رغم أنهما ينتميان إلى نفس الفصيلة إلا أن لكل فرس خصوصية تميزه عن غيره.

2-) الصورة الفنية في النقد العربي الحديث:

ينظر النقد الحديث نظرة كلية إلى الصورة، حيث يرى "محمد غنيمي هلال": « أنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي و الجزئي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساس»[2].

يرى "محمد غنيمي هلال" أن الصورة هي أساس التجربة الشعرية و جوهرها الفني، و التي يستطيع الشاعر بواسطتها نقل تجربته الشعرية بجزئياتها الصغيرة و الكبيرة.

و يرى "إحسان عباس": « أن الصورة ليست شيئًا جديدًا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، لكن استخدم الصورة يختلف من شاعر إلى أخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدام الصور»[3].

و تختلف نظرة "إحسان عباس" عن سابقه "غنيمي هلال"، فهو يرى أن الصورة ليست جوهر التجربة الشعرية، لأن الشعر في نظره قائم على الصورة منذ و جوده إلى اليوم، فهو يرد هذا الاختلاف القائم بين مختلف الأشعار إلى طريقة استخدامها و حسن توظيفها. و خير مثال على ذلك اختلاف الصور الموجودة في الشعر القديم عن الشعر الحديث.

(1) عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص22.
(2) م. ن، ص25.
(3)م. ن ، ص25.

و يعد تعريف "أحمد الشايب" أقرب التعريفات إلى الأذهان، إذ يراها « الوسائل التي يحاول الأديب بها نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه وسامعيه»[1].

يعتبرها "أحمد الشايب" وسيلة من الوسائل الفنية التي يستخدمها الشاعر أو الأديب لنقل الأفكار التي تجوب في خاطره و التعبير عن عواطفه و أحاسيسه.

و يرى "مصطفي ناصف" أن الصورة تستعمل عادة « للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، و تطلق أحياناً مرادفاً للاستعمال الإستعاري للكلمات»[2]. فمصطفي ناصف يربط الصورة بالتعبير الحسي، فهو يرى أنها تستعمل للدلالة على العواطف و الأحاسيس من جهة، و من جهة أخرى يرى أنها تستخدم استعارة لبعض الكلمات.

و يرى "أحمد مطلوب" أن الصورة هي: « طريقة التعبير عن المرئيات و الوجدانيات لإثارة المشاعر و جعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره و انفعالاته»[3]. فالصورة هي وسيلة من وسائل التعبير عن المشاعر و العواطف الداخلية والأشياء المادية (المرئيات)، و يعتبرها المثير الذي يجعل المتلقي متفاعل مع المبدع فيشاركه أفكاره.

ب) أنـــواع الصـــورة الفنيـــــة:

1-) الصورة التشبيهيـــة:

1.1-) التشبه لغة:

التشبيه لغة التمثيل و المماثلة. يقال: شبهه هذا بهذا تشبيهاً؛ أي مثلته به و الشِبه و الشَبه و الشبيه: المثل و الجمع أشباه، و أشبه الشيء، الشيء مثيله...

2.1) التشبه اصطلاحا:

(1)عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، ص25.

(2) م. ن، ص25.

(3) م. ن، ص26.

التشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء أخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجرد أو أكثر)[1].

3-1) أركان التشبيه:

أركان التشبيه أربعة هي: المشبه، و المشبه به، و أداة التشبيه، و وجه الشبه.

أما طرفاه فهما: المشبه و المشبه به، هما طرفان، وهما ركنان، أما الأداة و وجه الشبه فركنان فقط.

و الفرق بين الركن و الطرف في التشبيه: أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه، و وجه الشبه هو المعنى المشترك بين الطرفين كالرقة في تشبيه الفتاة بالزهرة و الرشاقة في تشبيهها بالغزال.

4-1) أنواع التشبيه:

❋ التشبيه الضمني:

هو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، و إنما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام و مضمونه، و لذلك سمي تشبيهاً ضمنياً[2].

و هكذا يلاحظ أن بنية التشبيه الضمني ترتكز على مبدأين أساسين هما:

- لا تظهر أركان التشبيه المعروفة بالطريقة التقليدية في التشبيه الضمني، فلا تظهر الأداة و لا أي لفظ يمكن أن يؤدي دورها، لا شيء يشير ظاهرياً إلى وجود تشبيه ضمني نتيجة لوجود شبه خفي بينهما، نستخلصه من السياق.

إن ظاهرة إخفاء بنية التشبيه في "التشبيه الضمني" هي الخاصة الرئيسية التي تميزه عن غيره من التشابيه.

---

(1) يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة، ص15.

(2) م . ن ، ص51.

- لا يكون الشبيه الضمني إلا بين صورتين، و كل صورة لا بد من أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو لا يقع بين مشبه ومشبه به منفردين، و لعل هذا هو سبب تسميته "بالتشبيه الجملي".

و يبدو أن التشبيه الضمني هو فرع من التمثيل عند "الجرجاني"، فعندما يتحدث عن التمثيل يقول: " و على الجملة فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي و التشبيه الذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلاً، لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما نجده يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى أن التشبيه كما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً كانت الحاجة إلى الجملة أكثر»[1]. مثل قول "امرئ القيس":

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[2]

فقد شبه الشاعر خاصرتي هذا الفرس بخاصرتي الصبي في الضمر و ساقيه، ساقي النعامة في الانتصاب و الطول، و عدوه، بإرخاء الذئب و تقريبه بتقريب ولد الثعلب، فجمع بذلك أربع تشبيهات في بيت واحد، و كذا نلحظ أن الشاعر شبه أعضاءه بأعضاء هي بعينها، و أفعال بأفعال نفسها، لكن المشبه به حيوان أخر، و في هذا كانت جودة وقيمة التشبيه.

و لم يكتف الشاعر بتشبيه فرسه، بل كان للبقر الوحشي نصيب منها فقال فيها:

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل[3]

في هذا البيت صور الشاعر إناث البقر الوحش أحسن تصوير، إذ أنه يقول بينما يسير هو وحصانه وظهر له قطيع من البقر الوحش، فكانت إناثه كالنساء العذارى، وهن يطفن حول حجر منصوب في ملاء طويل ذيولها، فشبه القطيع بالعذارى من حيث بياض لونها، وكذا طول شعرها، و حسن مشيتها بتبختر العذارى.

(1)يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة، ، ص53- 54.

(2) امرئ القيس: الديوان، ص55.

(3) م . ن ، ص57.

❋ التشبيه البليغ:

هو ما حذف أداة التشبيه ووجه الشبه فيه، و هو أبلغ أنواع التشبيه و أرقاها لما فيها من إيجاز الناشئ عن حذف الأداة و الوجه معًا، و مثال ذلك قول "المرقش الأكبر":

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف البنان عنم[1]

يشبه "المرقش" النشر و هو طيب رائحه من يصف بالمسك، و الوجوه بالدنانير والأنامل المخصوبة بالعنم، وقد حذفت الأداة و وجه الشبه، فالتشبيه بليغ.

شبه "امرؤ القيس" تشبيهًا بليغًا يقارن فيه بين شعر حبيبته و النخلة المقدسة، حيث يقول

و ما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل[2]

في هذا البيت يشبه "امرئ القيس" الدموع بالأسهم التي تقتل، و الدمع إذا نزل من الحبيبة فإنه يقتل كما يقتل السهم الإنسان و يقطع قلبه.

❋ التشبيه التمثيلي:

هو التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من مركب، و لتشبيه التمثيل وجه ينتزع فيه وجه الشبه من مثل أو القصة، أو نادرة كما في أمثال "كليلة و دمنة"، وقد يطلق على هذا النوع اسم التشبيه المرشح؛ أي الذي يكاد ينسى فيه التشبيه، بينما يكثر الحديث عن المشبه به[3].

و نجد أن "عبد القاهر الجرجاني" قد قسم التشبيه من حيث وجه الشبه إلى قسمين: أحدهما تمثيلي وثانيهما غير تمثيلي.

---

(1)المرقش الأكبر: ديوان المرقش الأكبر ضمن ديوان المرقش، تح: كارين صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1998، ص68.

(2) امرئ القيس: الديوان، ص38.

(3) يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة، ص54.

و أما التشبيه التمثيلي: فهو ما لا يكون وجه الشبه فيه أمرًا بينًا بنفسه، بل يحتاج إلى تحصيله و إدراكه إلى تأويل و صرف عن الظاهر؛ لأن المشبه غير مشارك للمشبه به في حقيقة وجه الشبه، و إنما في مقتضاه و **لازمه، سواء كان الوجه مفردًا أو مركبًا.**

و منه فإن ما كان فيه وجه الشبه عقليًا، فهو تشبيه تمثيلي، و ما عدا ذلك فهو تشبيه غير تمثيلي، و **من هنا رأى "عبد القاهر"** أن التشبيه عام و التمثيل أخص منه؛ أي أن كل تمثيل تشبيه و ليس كل تشبيه تمثيلاً[1].

مثل قول "امرئ القيس":

و بيضَـــةِ خدر لا يرام خباؤهـا تمتعت من لهو بها غير معجل[2]

حيث شبه الشاعر هنا المرأة بالبيض؛ ذلك أنهن يشبهن بالبيض في ثلاثة أوجه **أحدهما الصحة و السلامة من الثمث، و** ثانيهما في الصيانة والستر؛ لأن الطائر يصون بيضه، و **ثالثهما في صفاء اللون و نقائه.**

و في موضع أخر يقول:

و ليل كموج البحر أرخى سدوله علـــي بأنـواع الهمـوم ليبتلـي[3]

فقد شبه "امرؤ القيس" ظلام الليل في هوله وصعوبته و نكارة أمره بأمواج البحر، فالمشبه هو الليل، والمشبه به هو موج البحر، ووجه الشبه هو طول الليل؛ أي كثرة الهموم، أما أداة التشبيه فهي الكاف.

❋ التشبيه المقلوب:

و يسمى أيضًا التشبيه المعكوس، **فيجعل** المشبه مشبهًا به، و **بالعكس فتعود** فائدته إلى المشبه به، **لإدعاء** أن المشبه أتم **و أكمل و أشهر** من المشبه به في وجه

(1)يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة ، ص61ـ 62.

(2) امرئ القيس: الديوان، ص38.

(3) م. ن ، ص48.

الشبه، و المقصود من هذا القلب في التشبيه المبالغة. و قد سمى "ابن جني" هذا التشبيه غلبة الفروع على الأصول وسماه ابن الأثير "الطرد والعكس".

و يقرب من التشبيه المقلوب ما يسمى (تشبيه التفضيل)، و هو أن يشبه شيء بشيء لفظًا أو تقديرًا، ثم يعدل عن التشبيه لإدعاء أن المشبه أفضل من المشبه به و أكمل، و لهذا سمي تشبيه التفضيل[1].

و من ذلك قوله:

وفرعٌ يزيـن المتــن أسـود فاحم أثيث كقنـو النخلــة المتعثكــل

غذائرها مستشزرات إلى العــلا تضل العقاص في مثنى ومرسل[2]

شبه الشاعر هنا لون شعر المرأة الكثيف و الأسود، بعنق النخلة الكثير التمر، و يحمل هذا التشبيه قيمة الخصوبة، ممثلة في التي احتوتها قنوات النخلة من التمور المباركة، فالشاعر يعينه من هذا كله الكثرة الدالة على الخصوبة و النماء، كما أن المرأة في شعرها الكثيف مرغوبة للعاشق الكامل، و يضيف السواد بعدًا دلاليا، فهو مرتبط في التراث بالاخضرار و الخصب، فتصبح المرأة بهذا هي الأرض الخضراء المخصبة و شعرها النخلة ذات الجذور المتداخلة التي ترمز للحياة والخصب، و الشعر الأسود الكثيف صورة توحي بالحيوية و الطاقة و ترتبط بالنبات و الشجر، و تعتبر النخلة الرمز للمرأة لاشتراكهما في وظيفة الإخصاب والإطعام.

إن فاعلية التشبيه في هذه الأبيات تتجلى في براعة الشاعر في الكشف عن وجوه الشبه بين الأشياء، لنسج علاقات تنتج الصورة الموحية المتنوعة و الكشف عن المعاني العميقة، و اختلاجات النفس البشرية في أوقاتها التأزمية و همومها من جهة، و إعادة تشكيل صورة نابضة بالحركة من خلال التوليد الخيالي للشاعر، من خلال علاقته مع معطيات البيئة التي تحيط به من جهة أخرى، و لم يكن "امرئ القيس" بارعًا فقط في وصف النساء وتشبيههن بالبيض و الضباء، و لا في تشبيه الليل بأمواج البحر؛ بل كان بارعًا أبرع شعراء

(1) يوسف أبو العدوس: التشبيه و الاستعارة، ص58- 60.

(2) م. ن، ص44.

الجاهلية في و صف الخيل، الذي أبدعه بصورة شبه أسطورية، حيث أبدع في وصف سرعته و كذا وصف الخيل الذي خلقته، أما عن سرعته فذكر أنه يعدو به بكرة مرحًا، نشيطًا سريع العدو، إذ أدرك قطيعًا من الأوابد كان يتقيد بها، لا يستطيع الإفلات منه؛ لأنه يسبقها و هو ضخم شديد الحركة، مكر، لا يسبقه أحد، و مفر لا يلحق، مقبل حين تزيد سرعة إقباله فلا يصد، مدبر إذا أردت إدباره فلا يرد، يكر و يفر في الوقت نفسه، و يقبل و يدبر في الآن ذاته، كأنه في سرعته كجلمود صخرٍ حطه السيل من قمة جبل مرتفع.

2-) الصورة الاستعارية:

2-1) مفهوم الاستعارة:

الاستعارة لغةً: هي نقل شيء ما من شخص إلى شخص للانتفاع به زمنًا على أن يرد عند الطلب أو انقضاء المدة.

أما اصطلاحا فيعرفها "الجاحظ" بقوله: " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، كما يعرفها "ابن المعتز" بقوله: هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف من شيء قد عرف به، أما "الرماني" فيعرفها بقوله: استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة. و هكذا عند بقية البلاغيين»[1].

و يتضح من خلال التعريفات المذكورة للاستعارة أنها مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنيين الحقيقي و المجازي، فالاستعارة إذن هي تشبيه حذف أحد طرفيه و عوض بقرينة لفظية أو حالية.

2- 3) أركان الاستعارة:

- اللفظ المستعار.
- اللفظ المستعار له.
- اللفظ المستعار منه.

(1) عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص86.

- القرينة: و هي اللفظ الذي يشير إلى وجود الاستعارة، و قد نقل من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.

- الجامع: و هو الصفة التي تجمع بين كل من المستعار له و المستعار منه.

2-4) أقسام الاستعارة:

إن الناظر في كتب البلاغة يقف على أقسام عدة للاستعارة لاعتبارات كثيرة، و من هذه الأقسام (التصريحية، المكنية، التمثيلية...)[1].

1.4.2) الاستعارة التصريحية:

" و هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به و حذف المشبه، و القرينة لفظية أو حالية"[2].
و من أمثلة ذلك قول "امرئ القيس":

و ما ذرفت عينـــاك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتـــل[3]

و هنا استعارة، حيث حذف المشبه و هي الدموع و أبقي على المشبه به و هي السهام، فقد شبه الدموع التي تنزل من عيني حبيبته بالسهام التي تجرح القلب، فهو عندما يرى الدمع ينزل من عينها يشعر بالألم والحزن.

و في قوله:

فقلـت لمـــا تمطـــى بصلبـه وأردف أعجـــازا وناء بكاكـــل[4]

(1)عاطف فضل محمد: البلاغة العربية ، ص87.
(2) م. ن ، ص87.
(3) امرئ القيس: الديوان، ص38.
(4) م. ن، ص48.

نجد في هذا بيت الشعري استعارة، و ذلك في قوله (تمطى بصلبه)، حيث استعار لليل صلبًا واستعار لفظ "التمطى" ليلائم الصلب، و استعار لأوائله لفظ "الكاكل"؛ أي الصدر. و لمأخيره لفظ الإعجاز، حيث يقول لليل لما مد صلبه؛ أي أفرط طوله و ازدادت مأخيره امتدادًا و تطاولاً أبعد صدره، لأن طول الليل ينبئ عن مقاساة الأحزان و الشدائد و السهر المتولد منها، لأن المغموم و المهموم يستطيل ليله و المسرور يستقصر ليله، فالليل يطول كالبعير إذا نهض بصدره فلا يستطيع النهوض إلا بصعوبة و بطأ، ثم يتحول ثقله إلى مؤخرته.

و هذا يتضح من خلال قوله:

فيا لك من ليل كأن نجومه بأمراس كتان إلى صم جندل[1]

ففي هذا البيت استعارة، حيث أن الشاعر هنا يعجب من ليل كأن نجومه شدة بحبل من الكتان إلى صخور صلبة، و إنما استطال الليل و معاناته الهموم و مقاساته الأحزان، فقد استعار لفظة أمراس كتان للتعبير عن مدى طول ليله.

و كذا في قوله:

و ألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل[2]

في هذا البيت استعارة، فالغبيط هنا هو موضع، والبعاع الثقل، و قد استعاره "امرئ القيس" في هذا الموضع للدلالة على كثرة الماء.

2.4.2) الاستعارة المكنية:

و هي ما صرح فيها بلفظ المشبه و حذف المشبه به، و القرينة لفظية[3]، مثل قول "امرئ القيس":

و ليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[1]

(1)امرئ القيس: الديوان ، ص49.

(2) م. ن ، ص62.

(3) عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، ص87.

حيث استعار (موج البحر) ليبين مدى طول ليله و ظلامه، و هوله، و صعوبته. و هي استعارة مكنية، فقد استعار الليل الستارة و السدول معًا، و ليل كموج منه في التعبير عن الظلام الشديد الذي لا ينتهي.

و هذا في قوله:

و بيضَـــةِ خدر لا يـرام خباؤهـا تمتعت من لهو بها غيـر معجـل[2]

في هذا البيت استعارة مكنية، حيث شبه المرأة التي لزمت خدرها بالبيض، و النساء يشبهن البيض في ثلاثة أوجه: الصحة و السلامة من الثمث، و الثاني في الستر؛ لأن الطائر يصون بيضه، و الثالث في صفاء اللون ونقائه؛ لأن البيض يكون صافي نقي إذا كان تحت الطائر، و قد شبهت النساء ببيض النعام.

و في قوله:

كـأن مكاكـي الجـــواد غديـــة صبحـن سلافًا من رحيق مفلفـل[3]

نجد هنا استعارة مكنية، حيث كان هذا الضرب من الطير؛ أي طيور المكاكي، سقي هذا الضرب من الخمر صباحًا في هذه الأودية، و إنما جعلها كذلك لحدة ألسنتها و تتابع أصواتها و نشاطها في تغريدها؛ لأن الشراب المفلفل يحدي اللسان و يُسكر، فيجعل نشاط الطير كالسكر و تغريدها بحدة ألسنتها من حدي الشراب المفلفل.

3ـ) الصورة الكنائية:

3-1) مفهوم الكناية:

الكناية لغة في أصل الوضع مصدر كنى، يكنو، أو كنى، يكنى، فتكون لام الفعل "ياء" أو "واو"، و إن كان الأقرب إلى الصواب أن تكون لامه ياءً، لأن الياء إلتزمت في

(1) امرئ القيس: الديوان، ص48.

(2) م. ن ، ص38.

(3) م. ن ، ص63.

المصدر، فقيل كناية و لم يقل كناوة، و سواء أكانت لام الفعل واواً أو ياء، فإن معنى هذا الفعل يدور في فلك السطر والتغطية، فالكناية: ستر المقصود وراء لفظ أو عبارة أو تركيب أو هي كلام يتكلم به الإنسان.

و قد جاءت الكناية في "لسان العرب" على ثلاثة أوجه:

1. أولها أن يكنى عن الشيء الذي يستفحش ذكره.

2. أن يكنى الرجل باسم توقيراً وتعظيماً.

3. أن تقوم الكناية مقام الاسم، فيعرف بها كما يعرف باسمه "كأبي لهب" اسمه "عبد العزى"، عرف بكنيته فسماه الله بها.

و الكُنْيَةُ و الكِنية واحدة الكنى، و إكتنى فلان بكذا، والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية، يعنى إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، و استعمل "سيبويه" الكناية في علامة المضمر[1].

يتبين من خلال تعريف "ابن منظور" للكناية في جانبها اللغوي، أنه قد جمع بين المعنى اللغوي لها و المعنى النحوي و الاصطلاحي، لكن هذا الأخير لم يكن دقيق الدقة اللازمة في التحديد.

أما الكناية اصطلاحا فهي أن تتكلم بشيء، و تريد غيره أو تذكر شيئًا يستدل به على غيره. و هي في اصطلاح أهل البلاغة: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى. مثال: تقول فلانة "نؤوم الضحى"، المعنى المباشر الذي يدل عليه هذا التركيب أن فلانة تصحو من النوم متأخرة و تحتمل هذا المعنى، و لكن القائل لم يقصد هذا المعنى، و إنما قصد من وراء التركيب معنى أخر أبلغ، و هو أن فلانة مخدومة مترفة، فلا داعي أن تصحو مبكرة لتخدم بيتها[2].

(1) أحمد محمود المصري: فنون بلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص99.

(2) عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، ص111.

و يعرفها "ابن الأثير" بأنها " كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز بوصف جامع بين الحقيقة و المجاز"[1].

يرى "ابن الأثير" أن الكناية فرع من فروع المجاز و باب من أبوابه، و هذا على أساس ما يحدث من انتقال دلالي من المعنى الأول غير المقصود إلى المعنى الثاني المقصود.

3-2) أقسام الكناية:

تنقسم الكناية في المؤلفات البلاغية إلى عدة أقسام تبعاً لاعتبارات مختلفة:

3. 1.2)الكناية المفردة:

و تكون هذه الكناية في كلمة واحدة و من أمثلتها قوله سبحانه تعالى: ﴿ إن هذا أخي له تسعٌ و تسعون نعجة و لي نعجة واحدة﴾(سورة ص:آية23)، فالنعجة هنا كناية عن المرأة.

2.2.3)الكناية المركبة:

و لا تكون هذه الكناية في لفظة مفردة و إنما تأتي في التركيب و من أمثلتها قولهم في المدح: المجد بين ثوبيه، و العفاف في عطفيه، كناية عن نسبة الكرم و العفاف إليه. و قولهم في الذم: فلان عريض القفى و عريض الوساد. و هما كنايتان عن عدم الفطنة و الغباء[2].

(1) أحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ص100.

(2) م . ن، ص104ـ 105.

رابعًا: المستوى الصرفي:

أ) المشتقات:

هو ما أخذ من غير أو صوغ بكلمة مأخوذة من كلمة أو أكثر، و هذا ما يسمى بالاشتقاق الصغير[1]. و لقد اعتمدنا في دراستنا هذه على بعض المشتقات منها: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل.

1-) اسم الفاعل:

هو مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم، دال على الحدث و من قام به[2]، و هو من الثلاثي على وزن فاعل.

و قد ورد اسم الفاعل على الأشكال التالية:

- من الثلاثي الصحيح: مثل قوله:

ألا رب يـوم لـك منهن صـالح ولاسيمـا يـوم بدارة جاجـل[3]

فقد وردت في هذا البيت (صالح) بصيغة اسم الفاعل على وزن (فاعل)، و هو ثلاثي صحيح من (صلح).

و كذلك في قوله:

قعدت له وصحبتي بين ضارج وبين العديب بعدمـا متأملي[4]

و هنا وردت (ضارج) بصيغة اسم الفاعل على وزن (فاعل)، و هو ثلاثي صحيح من (ضرج).

---

(1) صالح بلعيد: الصرف و النحو"دراسة و صفية تطبيقية"، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص83.

(2) محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص48.

(3) امرئ القيس: الديوان، ص32.

(4) م. ن، ص60.

ـ من الثلاثي المزيد:

*** الثلاثي المزيد بحرف:** مثل قوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتهـــا عن ذي تمائم محول[1]

هنا وردت (مرضع) و(محول)، وهما اسما فاعل وفعلها ثلاثي مزيد بالهمزة من (أرضع) و(أحول).

*** من الثلاثي المزيد بحرفين:** مثل قوله:

فجئت وقد نضت لـنوم ثيابهـــا لـدى الستر إلا لبسـة المتفضل[2]

و هنا وردت (المتفضل) اسم فاعل و فعله ثلاثي مزيد بتاء و التضعيف، و هو من (تفضل). وكذلك قوله:

ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتل[3]

و هنا وردت (مؤتل) اسم فاعل و فعله ثلاثي مزيد بهمزة الوصل و التاء من (ائتلى).

*** المزيد بثلاثة أحرف:** مثل قوله:

غدائرها مستشزرات إلى العلا تضل العقاص في مثنى ومرسل[4]

فهنا وردت (مستشزرات) اسم فاعل و فعله ثلاثي بالألف والسين والتاء من (استشزر).

ـ من المعتل: و هو أنواع، منها:

*** معتل اللام:** نحو قوله:

(1) امرئ القيس: الديوان، ص35.
(2) م. ن، ص40.
(3) م. ن، ص47.
(4) م. ن، ص44.

ضليع إذا استدبرته سد فرجه بضاف فويق الأرض ليس بأعزل[1]

و هنا وردت (بضاف) اسم فاعل وفعله وعتل اللام من (ضفا).

و كذلك قوله:

فألحقنا بالهاديات ودونه جواحرها في صرة لم تزيل[2]

و هنا وردت (بالهاديات) اسم فاعل معتل اللام من (هدى).

* **معتل العين:** مثل قوله:

فبات عليه سرجه ولجامــه و بات بعيني قائما غير مرسل[3]

هنا وردت (قائما) اسم فاعل و فعله معتل الوسط من (قام).

* **من الفعل الرباعي:** و ذلك في قوله:

و فرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل[4]

هنا وردت (المتعثكل) اسم فاعل و فعله رباعي مزيد بالتاء من (تعثكل).

ويمكن رصد "اسم الفاعل" في معلقة "امرئ القيس" من خلال الجدول التالي:

المشتق كما ورد في النص	رقم البيت	تحليله
ناوف	04	فعله ثلاثي صحيح من نوف
دارس	06	فعله ثلاثي صحيح من درس

(1) امرئ القيس: الديوان، ص56.

(2) م. ن، ص58.

(3) م. ن، ص59.

(4) م. ن، ص44.

صالح	10	فعله ثلاثي صحيح من صلح
هداب	12	فعله ثلاثي صحيح من هدب
مرجلي	13	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أرجل
مرضع	16	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أرضع
محول	16	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أحول
أجملي	19	فعله ثلاثي صحيح من جمل
قاتلي	21	فعله ثلاثي صحيح من قتل
أعشار	22	فعله ثلاثي صحيح من عشر
المتفضل	26	فعله ثلاثي مزيد بالتاء والتضعيف من تفضل
بناظرة	33	فعله ثلاثي صحيح من نظر
فاحش	34	فعله ثلاثي صحيح من فحش
المتعثكل	35	فعله رباعي مزيد بالتاء من تعثكل
مستشزرات	36	فعله ثلاثي مزيد بالألف والسين والتاء من استشزر
راهب	40	فعله ثلاثي صحيح من رهب
متبتل	40	فعله ثلاثي صحيح من بتل
منسل	42	فعله ثلاثي صحيح من نسل
نصيح	43	فعله ثلاثي صحيح من نصح
مؤتل	43	فعله ثلاثي مزيد بهمزة الوصل والتاء من أئتلى

مرخ	44	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أرخى
كاهل	48	فعله ثلاثي صحيح من كهل
مقبل	54	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أقبل
مدبر	54	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أدبر
جياش	56	فعله معتل الوسط من جاش
السابحات	57	فعله ثلاثي صحيح من سبح
درير	59	فعله ثلاثي صحيح من در
بضاف	61	فعله معتل اللام من ضفا
الهاديات	63	فعله معتل اللام من هذى
منضج	68	فعله ثلاثي مزيد من انضج
قائما	70	فعله ثلاثي معتل الوسط من قام
ضارج	73	فعله ثلاثي صحيح من ضرج
المجيمر	80	فعله ثلاثي مزيد بالهمزة من أجمر

2) اسم المفعول:

هو ما اشتق من مصدر مبني للمجهول لمن وقع عليه الفعل[1]، و هو من الثلاثي على وزن مفعول، و قد ورد اسم المفعول في المعلقة على الشكل التالي:

(1) أحمد الحملاوي: سند العرف في فن الصرف، دار الذكر، (د.ط)، 2003، ص56.

. من الثلاثي الصحيح:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

و هنا وردت في هذا البيت (حبيب) بصيغة اسم مفعول، و هو على صيغة (فعيل). و فعله من الثلاثي المجرد من (حب).

و كذلك في قوله:

و إنّ شفائـــي عبـرة مهراقـــــة فهل عند رسمٍ دارسٍ مــن معوّل[2]

و هنا وردت في كلمة (مهراقة) بصيغة اسم المفعول، و فعله من الثلاثي الصحيح من (هرق).

ـ من الثلاثي المزيد:

*** من الثلاثي المزيد بحرف:** نحو قوله:

غدائرها مستشزرات إلى العـــلا تضل العقاص في مثنى ومرسل[3]

و قد وردت هنا (مرسل) بصيغة اسم المفعول و فعله صحيح مزيد بهمزة من (أرسل).

*** من الثلاثي المزيد بحرفين:** نحو قوله:

قعدت له وصحبتي بين ضـــارج وبين العذيب بعدمـــا متأملـــي[4]

هنا وردت (متأملي) اسم مفعول و فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتاء و التضعيف من (تأمل).

(1) امرئ القيس: الديوان، ص29.
(2) م. ن، ص31.
(3) م. ن، ص44.
(4) م. ن، ص60.

ـ من الثلاثي المعتل:

*** من الثلاثي المعتل العين:** مثل قوله:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل[1]

(مفاضة) و قد وردت بصيغة اسم مفعول، و فعله ثلاثي معتل العين مزيد بالهمز من (أفاض).

*** من الثلاثي اللازم:** نحو قوله:

كبكر المقاناة البياض بصفرة غداها نمير الماء غير المحلل[2]

(المقناة) و قد وردت بصيغة اسم مفعول، و فعله ثلاثي معتل اللام مزيد بالألف من (قاني).

*** من الفعل المعتل الفاء:** نحو قوله:

درير كخذروف الوليد أمره تتابع كفيه بخيط موصّل[3]

(موصل) و قد وردت بصيغة اسم مفعول و فعله ثلاثي معتل الفاء مزيد بالتضعيف من (وصل).

*** من الرباعي:** كقوله:

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافًا من رحيق مفلفل[4]

(مفلفل) و قد وردت بصيغة اسم المفعول و فعله رباعي صحيح من فلفل.

(1) امرئ القيس: الديوان، ص42.
(2) م. ن، ص43.
(3) م. ن، ص55.
(4) م. ن، ص63.

المشتق كما ورد في النص	رقم البيت	تحليله لغوياً
حبيب	01	فعله ثلاثي صحيح من حب
الدخول	01	فعله ثلاثي صحيح من دخل
تجمل	05	فعله ثلاثي صحيح من جمل
مهراقة	06	فعله ثلاثي صحيح من هرق
معول	06	فعل ثلاثي معتل مزيد بالتضعيف من عول
المتحمل	11	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتاء والتضعيف من تجمل
المقتل	12	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من قتل
معلل	15	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من علل
يحول	17	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من حول
مقتلي	22	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من قتل
معجلي	23	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالهمز من أعجل
المفصل	25	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من فصل
مرحل	28	فعل ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من رحل
مخاخل	30	فعله رباعي صحيح من خلخل
مهفهفة	31	فعله رباعي صحيح من هفهف
مفاضلة	31	فعله ثلاثي معتل العين مزيد بالهمز من أفاض
مصقولة	31	فعله ثلاثي صحيح من صقل

المقاناة	32	فعله ثلاثي معتل الأمر مزيد بالألف من قانى
معطل	34	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من عطل
مثني	36	فعله ثلاثي معتل الأمر مزيد بالتضعيف من ثنى
مرسل	36	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالهمز من أرسل
مخصر	37	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من خصر
الجديل	37	فعله ثلاثي صحيح من جدل
السقي	37	فعله ثلاثي معتل الأمر من سقى
المذال	37	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من ذلل
مرحل	49	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من رحل
المعيل	50	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من عيل
تمول	51	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من مول
المثقل	58	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من ثقل
الموصل	59	فعله ثلاثي معتل الفاء مزيد بالتضعيف في وصل
مرجل	63	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من رجل
مذيل	64	فعله ثلاثي معتل العين مزيد بالتضعيف من ذيل
مخول	65	فعله ثلاثي معتل العين مزيد بالهمز من أخول
صفيف	68	فعله ثلاثي صحيح من صف
مرسل	69	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالهمز من أرسل

مكال	70	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من كلل
المفتل	71	فعله ثلاثي مزيد بالتضعيف من فتل
المتأملي	72	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتاء والتضعيف من تأمل
مشيدا	76	فعله ثلاثي معتل العين من شاد
مزمل	77	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من زمل
المحتمل	79	فعله ثلاثي صحيح مزيد بالتضعيف من حمل
مفلفل	80	فعله رباعي صحيح من فلفل

خـــاتمة

خـــاتمـــة

يعتبر شعر امرؤ القيس مرآة عاكسة لشخصيته، فقد كان شاعراً فذًا، متميزا في عصره، صادقًا فيما يصدر عنه من شعر، فهو في تغزله بمحبوبته إنما يعبر عن إعجابه الصادق بها، فقد كانت نظرته لها تمثل نظرة التشبث بالحياة و الحلم بتغيير واقعه، و لذلك فإن شعر "امرئ القيس" مثل لنا انعكاسات عاطفية صادقة، بعيدة عن التزين و النفاق.

لقد وجد "امرئ القيس" في الغزل الغرض الشعري الذي عبر به عن عاطفته و تأثره ببيئته التي كان يعيش فيها، ذلك لأن شاعرنا عاش في ظروف صعبة في صباه وشبابه، و إن كان هذا الغزل فيه نوع من المبالغة.

و قد أسفرت هذه الدراسة على جملة من النتائج أهمها:

- وجود صعوبة في التعامل مع مصطلح الأسلوب القديم، حيث ظهرت له العديد من التعريفات.

- عجز المعاجم النقدية القديمة عن تقديم مفهوم جديد للأسلوبية.

- الأسلوبية وليدة علم اللغة، حيث اتخذت هذه الدراسات اللغوية من الأسلوب علمًا يدرس بذاته.

- الأسلوبية امتداد للبلاغة ومكملة لها.

- يهدف البحث الأسلوبي إلى دراسة التغييرات التي تطرأ على الأسلوب من حالة إلى أخرى، مستفيدًا من الكثير من العلوم الإنسانية كعلم النفس و الإحصاء.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**

أولا – المصادر:

1- ابن قتيبة: مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1954.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة "سلب"، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي ، دار صبح وإدسيوفت، بيروت، لبنان، ج6، ط1، 2006.

3- امرئ القيس : الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2007.

4- جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح، باسل عيون السُّود ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.

5- المرقش الأكبر: ديوان المرقش الأكبر ضمن ديوان المرقش، تح: كارين صادر ، بيروت ، لبنان، (د.ط)، 1998.

ثانيا: المراجع:

1- أحمد الحملاوي: سند العرف في فن الصرف، دار الفكر، (د.ط)، 2003.

2- أحمد السيد أبو المجد: الواضح في النحو العربي والصرف، دار جرير، عمان ، الأردن ، ط1، 2012.

3- أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1966

4- أحمد محمود المصري: فنون بلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

5- أحمد مطلوب: مصطلحات النقد العربي، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 2001.

6- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1957.

7- حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية وعروضية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

8- حسين علي الداخلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام ، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2011.

9- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نيز NIR، سكيكدة، الجزائر، ط1 ، 2007.

قائمة المصادر والمراجع:

10- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1 ، 2007.

11- زوبيرالدارقي وعبد اللطيف شريفي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.

12- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

13- السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

14- صابر محمود الحبشية: الأسلوبية والتداولية (مداخل لتحليل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

15- صالح بلعيد: الصرف والنحو "دراسة وصفية تطبيقية"، دار هومة، الجزائر، (د.ط) ، 2002.

16- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1992.

17- الطاهر قطبي: الاستفهام بين النحو والبلاغة "دراسة مقارنة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1994.

18- عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1،2011 .

19- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1 ، 1989.

20- عبد الرزاق عبد المطلب: "قواعد، بلاغة، نقد أدبي، عروض"، دار شريفة، باب الزوار، الجزائر، (د.ط)، 2005،

21- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخارجي ، ط2 ، 1979.

22- عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ، ط1، 2006.

قائمة المصادر والمراجع:

23- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، (د.ط) ، (د.ت).

24- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة، الخرطوم، ط1 ، 1989. 25- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، (د.ط)، (د.ت).

26- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء، عمان ، الأردن، ط1، 2010.

27- فرحات بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

28- فضل حسن عباس: البلاغة وعلم المعاني، دار الفرقان، عمان،الأردن،ط4، (د.ت).

29- كمال البشر: علم اللغة، دار غريب، القاهرة، مصر،(د.ط)، (د.ت).

30- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

31- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط2، 2008.

32- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري "البنية الصوتية في الشعر"، الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء، المغرب (د.ط)، 1990.

33- مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، مصر ، (د.ط)، 2008.

34- مسعود بودوخة: الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

35- محمد منال عبد اللطيف، المدخل إلى علم الصرف، دار الميسرة، عمان، الأردن ، ط1، 2000.

36- منير سلطان: بلاغة الكلمة و الجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط) ، 1993.

37- ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011.

38- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط1 ، 2007.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية:	05
أولاً:مفهوم الأسلوبية:	05
أ) الأسلوبية لغة:	05
ب) الأسلوبية اصطلاحا:	06
ثانيًا :زوايا الاسلوبية :.....	07
أ) الأسلوبية من زاوية المخاطِب:	07
ب)الأسلوبية من زاوية المخاطَب:	08
ج) الأسلوبية من زاوية الخطاب:	09
ثالثًا: الأسلوبية في االنقد العربي والغربي:	12
أ)الأسلوبية في النقد العربي القديم:	12
ب) الأسلوبية في النقد الحديث والمعاصر:	15
جـ) الأسلوبية عند الغرب:.....	15
رابعا: اتجاهات الأسلوبية و أعلامها:	17
أ) الأسلوبية الوصفية:	17
ب) الأسلوبية التكوينية:	18

جـ) الأسلوبية البنيوية:	19
سادسًا: علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية الأخرى:	20
أ) الأسلوبية واللسانيات:	20
ب) الأسلوبية و البلاغة:	22
الفصل الثاني: مستويات الأسلوبية:	25
أولاً: المستوى الصوتي:	25
أ) مفهوم الإيقاع:	25
ب) الموسيقى الشعرية:	27
1-) الموسيقى الخارجية:	28
2 -) الموسيقى الداخلية:	37
ثانيًا: المستوى التركيبي:	40
أ) الجملة الاسمية:	40
ب) الجملة الفعلية	43
ج) الأساليب:	45
1-) الأسلوب الخبري:	46
2-) الأسلوب الإنشائي:	47
ثالثًا: المستوى الدلالي:	52

أ) الصورة الفنية:	52
1-) الصورة الفنية في النقد العربي القديم:	52
2 ـ) الصورة الفنية في النقد العربي الحديث:	54
ب) أنواع الصورة الفنية:	56
1-) الصورة التشبيهية:	56
1-1) أركان التشبيه:	56
1 -2) أنواع التشبيه:	57
2-) الصورة الاستعارية:	62
2-1) مفهوم الاستعارة:	62
2-2) أركان الاستعارة:	62
3-) الصورة الكنائية:	65
3-1) مفهوم الكناية:	65
3-2) أقسام الكناية:	67
رابعا) المستوى الصرفي	67
أ ـ) المشتقات	67
1ـ) اسم الفاعل	67

2.) اسم المفعول.....	72
خاتمة:	78
قائمة المصادر والمراجع:	80
فهرس الموضوعات:	84