الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الفخر في شعر لبيد بن ربيعة
دراسة أسلوبية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب قديم

إعداد الطالب(ة):
نعيمة بن زبوشي

إشراف الأستاذ(ة):
حنان بومالي

السنة الجامعية: **2014/2013**

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين الذي أعانني على انجاز هده المذكرة

اللهم صلي على محمد وعلى أل محمد اما بعد

أول شكر هو شكر الله تعلى الذي سن لنا درب الهدى و النجاح.

إلى كل من ساهم من قريب ومن بعيد في انجاز هدا العمل .

واخص بالشكر والتقدير أستاذتي المشرفة (بومالي حنان).عرفانا بجهودها المتواصلة نصحا وتوجيها وتعقيبا التي أفادتني كثيرا في بحثي .

كما اشكر اعضاء الجنة المناقشة .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة الدين اشرفوا علينا طيلة مشوارنا الدراسي بالمركز الجامعي بميلة .

كما أتقدم بالشكر إلى إدارة معهد الآداب واللغات على تعاونهم معنا .

إلى كل هؤلاء تحية وتقديرا و احتزازا .

اهداء

إن الحمد لله الأول ليس قبله شيء والأخر ليس بعده شيء حمدا ملئه السموات والأرض وملء ما بينهما وملء ما شئت بعده إلى حبيبي وقرة عيني وطب قلبي ودوائه وعافية بدني وشفائه ونور بصري وضيائه وشفيعي يوم لا ينفع مال ولا بنون

ونور دربي إلى يوم الدين محمد رسول الله .

إلى من قال فيهما الرحمان "وأخفظ لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا"

إلى من ربتني و أنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات... وكان دعاؤها سر نجاحي... إلى التي كانت ترعاني في مرضي ... وكانت تؤنسني في وحدتي...

. وكان حنانها بلسم جرحي... إلى منبع الحنان والجود إلى حبيبة قلبي ...أمي الغالية "زهية" حفظها الله ورعاها .

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله ...إلى من احمل اسمه بافتخار... إلى من يدفعني دائما إلى الأمام ...بعد فشل أو استسلام ... إلى من اظهر لي ما هو أجمل في الحياة وعلمني الكفاح....إلى الذي يعجز لساني على وصفه إلى رمز الوفاء والإخلاص... أبي العزيز "صالح". حفظه الله ورعاه

إلى رياحين حياتي إخوتي وأخواتي الأعزاء أتمنى من المولى القدير أن يوفقهم ويحفظهم كل باسمه = سامية –فيصل"عبد الرزاق" –ياسين –لمين" عبد الغفار" –سليمة–سارة–داود. كما لا أنسى زوجة أخي "مريم".

إلى النفس البريئة "محمد إياد أتمنى له طول العمر والحياة السعيدة والهنيئة.

إلى كل الأهل و الأقارب.

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات إلى من أتمنى أن اذكرهم اذا ذكروني إلى من أتمنى أن تبقى صورهم في عيوني صديقاتي = نعيمة –أمينة –وفاء –سارة نهلة – منيرة–دنيا– سعاد –زينب.

إلى جميع زملائي وزميلاتي في العمل في مدرسة بن زرافة السعيد –بفنوح– .

والى تلاميذي وكل تلاميذ مدرسة بن زرافة السعيد.

إلى توأم روحي وبلسم جروحي

رائعة تلك الإنسانة التي أحبها

كلما تذكرتها ابتسم لها قلبي وضحك فؤادي طربا

لذكراها...رائعة في هدوؤها ...رقيقة في أحاسيسها

صادقة في مشاعرها ... فالرقة إحساسها... والدوق تاجها ..

وحسن الخلق أساسها.... والطيبة سحرها ...أحبها...أنا

"صونيه– أمينة" .

نعيمة

مقدمة :

لقد عرف لإنسان العربي العديد من الفنون الأدبية كالنثر و الشعر وهذا الفن الأخير هو فن العرب الأول الذي ظهر في شبه الجزيرة العربية، إذ إن الإنسان يلجأ إليه عند ما يشتد به إرهاق الواقع و الحقيقة ، ويعد هذا الفن هو الفن الوحيد الذي يعبر عن معاناة الشاعر داخل الواقع التي تعيشه الإنسانية .

إن الشعر في العصر الجاهلي ميدان رحب برز فيه عدد ليحصى من الشعراء أمثال: امرؤ القيس ، عمرو بن كلثوم، طرفة بن العبد ، لبيد بن ربيعة العامري...وغيرهم من الشعراء،حيث إن أشعارهم حملت العديد من الرسائل للعالم بأكمله ، كما إن هؤلاء الشعراء القدامى استطاعوا أن يعبروا عن مشاعر ؟ وأحاسيس ومكبوتات النفس البشرية ، الأمر الذي جعل هذا النوع من الشعر يحاط بكثير من العناية من قبل الأدباء و النقاد و الباحثين ، شرحا وتحليلا.

فكان عنوان البحث في الفخر في شعريات لبيد بن ربيعة العامري "دراسة أسلوبية " .حيث تطرقت فيه إلى مجموعة من العناصر الأساسية في مجال الشعر الذي أهتم به الكثير من الأدباء و الباحثين إذ أنه شغل اهتمامهم قديما وحديثا

ولقد وقع اختياري على هذا الموضوع لأنه ثمرة ميل أكيدة ثم إنني من محبي الشعر الجاهلي.

ولعل الإشكال المطروح الذي يسعى هذا البحث إلى حله، يتمثل في :

- إن للمنهج الإحصائي عدة ظواهر أسلوبية ، فما هي أهم هذه الظواهر والنتائج التي يمكن الحصول عليها ؟ وما هي أهم الآثار التي تركتها هذه الدراسة في فخريات "لبيد بن ربيعة العامري " ؟ فا للإجابة عن هذا الإشكال اتبعت مجموعة من الخطوات: فخطة البحث التفصيلية ،جاءت مقسمة حسب مستويات الدراسة الأسلوبية في فخريات" لبيد " والتي ضمت البنيات الإيقاعية ،فالبنيات الصوتية فالبنيات التركيبية والصرفية ، ثم البنيات الدلالية ،فكان محتوى المذكرة مكون من فصلين ، تسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة .

الفصل الأول:عرضت فيه تعريف مصطلحات الفخر والأسلوب والأسلوبية ، وقد قسمته إلى ثلاث مباحث : المبحث الأول : درست فيه تعريف الفخر ، ثم ذكرت أنواعه ذاتي ، ،كما أشرت إليه من خلال العصور العربية ، وفي الأخير عرفت بالمنهج النقدي وذكرت العديد من المناهج . أما في المبحث الثاني : فقد تناولت فيه تعريفا للأسلوب و تجليات الأسلوب عند النقاد الغربيين والعرب (القدامى

والمحدثين).وفي المبحث الثالث : أشرت إلى مفهوم الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم اللغوية واتجاهاتها وأعلامها.

وأما الفصل الثاني : وهو الفصل التطبيقي ،فقد درست فيه المنهج الأسلوبي الذي يعتمد على أربع مستويات، وهذا الفصل يحتوي على أربع مباحث وهي :

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي ومظاهره الأسلوبية:

تناولت فيه تعريف الإيقاع وأنواعه وكل جوانبه.كما ذكرت فيه البحور الشعرية وأوزانها ونسبة شيوعها في الفخريات، كما درست أيضا القافية وأنواعها وعيوبها،والروي.

أما المبحث الثاني: المستوى الصوتي ومظاهره الأسلوبية:

بدأت هذا المبحث بتعريف الصوت ،ثم ذكرت أهمية الدراسة الصوتية ومرتكزاتها.ثم درست المحسنات البديعية في فخريات "لبيد"، وختمت هذا المبحث بخاتمة قصيرة عرضت فيها أهم النتائج التي تحصلت عليها في هذا المستوى

المبحث الثالث :المستوى التركيبي والصرفي ومظاهر الأسلوبية :

لقد قسمت هذا المبحث إلى قسمين القسم الأول : يشمل على البنية التركيبية ودرست فيه بنية التراكيب الجملة الفعلية والاسمية بمختلف أنماطها ، ثم وقفت بعد ذلك لدراسة الأساليب الإنشائية وإبراز خصائصها ودلالاتها الأسلوبية في فخريات" لبيد".أما القسم الثاني درست فيه مستوى البنية الصرفية : فبدأته بمدخل قصير عن علم الصرف وعلاقته بالدراسة الأسلوبية ، ثم درست بنية الأفعال والمشتقات و المصادر الواردة في قصائد "لبيد " الفخرية. وختمته بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي تحصلت عليها.

المبحث الرابع : البنية الدلالية في فخريات "لبيد " ومظاهرها الأسلوبية:

فلقد بدأت هذا المبحث بمدخل نظري عرفت فيه علم الدلالة و الحقول الدلالية وأهميتها في الدراسة الأدبية. ثم تطرقت إلى أبرزها في فخريات " لبيد "وإلى أهميتها في خدمة دلالة النص واختلافها حسب السياقات الموجودة فيها.وبعد ذلك درست المعجم الشعري الذي يحتوي على بنية الصورة التشبيهية ، والإستعارية الموجودة في الفخريات . وفي أخر المبحث عرضت أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا المبحث وفي الفصل التطبيقي بأكمله .

الخاتمة: خصصتها لمحاولة رصد النتائج المتوصل إليها في كل مستوى من المستويات الدراسة الأسلوبية.كما رفقت هذه الدراسة بملحق تناولت فيه تعريف الشاعر،واتبعته بقصائده الفخرية.

وحتى تحقق هذه الخطة نتائجها اخترت المنهج الأسلوبي لدراسة شعر "لبيد" لأن هذا يبين بدقة خصائص الشعر. ولان طبيعة الموضوع اقتضت ذلك ، إذ إن هذه الدراسة تتطلب الوقوف عند أهم المستويات التي تكون البنية اللغوية لبعض الأبيات الشعرية في الفخريات .

إذ إنني طبقت هذا المنهج لأنه منهج ، حديث وكذلك انه من الاختصاصات الحديثة التي تفرعت عن علوم اللسان .كما وجدت العديد من الباحثين ممن طبقوا هذا المنهج في أبحاثهم .ومن ذلك نجد دراسة أسلوبية في شعر" أبي فراس الحمداني" و ظواهر الأسلوبية في شعر "احمد عبد المعطي ".ودراسة أسلوبية "دخان اليأس" وغيرها...من المواضيع التي اعتمدت على الدراسة الأسلوبية .

وأبرز المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث هو من تأليف الشاعر لبيد بن ربيعة العامري " :ديوان لبيد بن ربيعة ، كما إنني استفدت كثيرا من بعض المصادر القديمة ومن ذلك نذكر ساس البلاغة لـ "الزمخشري" " الراجحي " التطبيق الصرفي لسان العرب لابن منظور ،"امرؤ القيس" ، ديوانه .كما استفدت أيضا من بعض المراجع مثل : "أحمد درويش " دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، إبراهيم أنيس" الأصوات اللغوية،"صلاح فضل "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته وغيرها من المراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث .

وككل بحث علمي واجهتني العديد من الصعوبات خلال انجازي لهذا البحث أذكر منها ضيق الوقت ، قلة المصادر في المكتبة وهذا ما أرغمني على البحث عنها في مكتبات الجامعات الأخرى .

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد وفقت ولو إلى حد ما في دراسة "فخريات لبيد " و استخراج أبرز ما جاء فيها من صيغ ودلالات .

كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذة المشرفة الدكتورة "حنان بومالي " والتي لها عظيم الفضل بارشاداتها وتوجيهاتها . كما أتقدم بالشكر إلى جميع الأساتذة الذين أفادوني في بحثي هذا .

كما أتقدم بالشكر لمعهد الآداب واللغات لعطائه المعرفي في المركز الجامعي كما أخص أيضا أساتذة المعهد بتحية إكبار .كما أشكر أيضا الأساتذة المناقشين.

يعد الفخر من أدل فنون الأدب على فطرة الإنسان، فهو صدى تطلع النفس إلى ذاتها، والتعبير عن الأثرة أشد النزعات فيها والإنسان، كما لا ينبغي سجين ذاته منذ الولاة يديم النظر في مرآتها مستجليا محاسنها صابغا قبائحها بما يجعلها في ميزانه دون قبائح الناس أجمعين، مقارنا فيما بينها وبين غيرها، وهذا الإيثار للنفس إذا تجسم في عبارات شعرية كان الفخر.

و الفخر هو تعداد الصفات، وهو رفيق الآداب كلها منذ كان للشعوب آداب وهو عند العرب باب واسع من أبواب شعرهم يعبر عن ميلهم الطبيعي الأنفة والعزة.

والفخر غرض من أغراض الشعر الغنائي يتغنى فيه الشاعر بنفسه أو بقومه انطلاقا من حب الذات كنزعة إنسانية طبيعية.

و لم يكن الفخر هدفا بحد ذاته، لكنه كان وسيلة لرسم صورة عن النفس ليخالفها الأعداء فتجعلهم يترددون طويلا قبل التعرض للشاعر أو قبيلته.

المبحث الأول:الفخــر

أولا : مفهوم الفخر :

أ/ لغة: ورد في لسان العرب:

" فخر: الفخر والفخر، مثل نهر ونهر، والفخر والفخار و الفخارة و الفخيرى و الفخيراء: التمدح بالخصال، والافتخار وعد القديم، وقد فخر يفخر فخرا و فخرة حسنة عن الليعاني فهو فاخر وفخور، وكذلك افتخر وتفاخر، القوم: فخر بعضهم على بعض.

والتفاخر: التعاظم و التفخر: التعظم والتكبر: ويقال فلان متفخر متفجس. وفاخره مفاخرة و فيخارا: عارضه بالفخر ففخره"[1]

كما جاء في المعجم الوجيز:

"(**فخر**) الرجل . فخرا" وفخارا: تباهي بماله ومال قومه من محاسن و .: تكبر، فهو فاخر، وفخور.

(فاخره): طرفه بالفخر، فهو مفاخر.

(افتخر): فخر.

(تفاخر): تعال وتكبر. و . القوم: فخر بعضهم على بعض.

(استفخر): الشيء: عده تفاخرا."[2]

3/ والفخر التمدح بالخصال.

وعليه فإن الفخر في المعاجم العربية يعني التمدح بالخصال والتباهي بماله ومال قومه من محاسن ومكارم كما أن الفخر من عادات العرب الأصلية وهو فخر بالأنساب والأحساب والأصل والمنبت، رغم أنها محرمة في الدين الإسلامي.

1- ابن منظور، لسان العرب، ط1 . دار صبح، بيروت لبنان 2005 م، ج 10، مادة فخر. ص 198.

2. إبراهيم مذكور، المعجم الوجيز، ط 1.جمهورية مصر العربية، ج 1، مادة(الفخ). 1980م، ص 464.

ب/ اصطلاحا:

إن الفخر في الاصطلاح النقدي غرض من أغراض الشعر، حيث إنه كان من أكثر الأغراض الشعرية وكان سبب ظهوره الحروب والمنازعات والعصبيات القبلية وهو " ينطوي على زهو الشاعر" وباعتزازه بنفسه وقومه، وهو وليد الأثرة والإعجاب بالذات وإذا كان الإنسان مفطورا على حب نفسه والإذلال بها وبمآثرها، فالشاعر المتميز برهافة الحسي، وفصاحة اللسان وجمال التعبير والتصوير"[1].

قال ابن رشيق" الافتخار هو المدح نفسه إلا أن الشاعر يخص نفسه وقومه، وكل محاسن في المدح حسن في الافتخار"[2].

من خلال هذا نرى أن الفخر يعد من أهم الأغراض الشعرية وهو عبارة عن مجموعة من الأبيات الشعرية يذكر الشاعر فيها صفاته الحسنة من الشجاعة والكرم والصدق ويكون الفخر بالأصل وبالنفس.

ثانيا . أنواع الفخر:

1/ الفخر الذاتي(الفردي):

بعد وصف الشاعر الناقة، والصحراء، يعود الشاعر مرة أخرى إلى حديثه عن كبريائه وصلابته وصفاته، وفي هذا النوع يفتخر الشاعر بنفسه، غير ملتفت لسواه، وكان هذا النوع من أكثر الأنواع انتشارا، ولقد ظهر تلقائيا من نفوس تهوى العزة وتعشق المجد، ولقد كانت أسواق العرب مثل سوق "عكاظ" تفتح أمام الشعراء ميادين القول والمفاخرة.

من خلال استعماله صيغ المبالغة والتي يحاول من خلالها إذ يبين مدى تمكنه وتمسكه بزمام الأصول وإرادته القوية والوصول إلى هدفه.

1- غازي طليمات، الأدب الجاهلي(قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه)، ط1 . دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2002 م، ص 168.

2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: مفيدة قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص 355

2/ الفخر القبلي(فخر الشاعر بقومه):

إن الشاعر الجاهلي" لسان حال قبيلته" فهو يفتخر بقبيلته من خلال استعمال ضمير المتكلم الجمع (نحن). وكان إذا تغنى وتفاخر بنفسه، فإنه يتبعها بذكر مآثر قومه الذين يتفاخرون بمكارمهم وعزتهم وكرمهم، مع تعصب الشاعر لقبيلته.

مثل قول "**النابغة الذبياني**":

إنا نقدم للفخار ثلاثة هرما و عوفا عمه وسنانا

ونعد خارجة المكارم إذ سعى بحمالة فاستخلفت غطفانا [1]

يضاف إلى هذين النوعين أنواع أخرى وهي:

(الفخر السياسي الفخر الحربي، الفخر الديني....الخ)، وبهذا كان للفخر أكثر من دور فبالإضافة إلى التصاقه الشديد بالذات يعتبر حدودا تمنع الأعداء من التقدم، فالإنسان بطبيعته يحب ذاته ويتأمل نفسه كثيرا ويقارن بينه وبين غيره من الناس، لكنه لا يرى عيوبه بينما يرى كل عيوب الآخرين.

ثالثا: الفخر عبر العصور العربية:

يعد الفخر من أبرز الأغراض الشعرية التي ظهرت في الشعر العربي حيث ظهر عدد لا يحصى من الشعراء الذين أظهروا هذا الغرض الشعري في قصائدهم، ولقد ظهر عبر العصور الأدبية بعدة مظاهر:

أ/ الفخر في العصر الجاهلي:

إن الإنسان العربي كان يتميز بفطرته وسليقته وحب ذاته لذلك كثر شعر الفخر على لسانه على امتداد العصور، ولقد كانت الصحراء العربية خير بيئة لظهور فن الفخر لما تشهده من صراع مستمر بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وغيره. كما كانت الصحراء حافلة دائما بالمخاطر وبالحروب، وبكل مظاهر القوة و البطولة والمجد.

1. النابغة الذبياني ،الديوان ، ط 2. دار المعرفة، بيروت، لبنان،(1426 هـ، 2005 م)، ص 115.

ثم أن المجتمع الصحراوي يقوم على العصبيات القبلية مما من القبائل تقيم تحالفات وتشارك في الحروب ومن ثمة تبدأ ألسنة الشعراء بتمجيد البطولة والتعزيز بمواقف القبيلة.

و لقد ظهر في هذا العصر" الفخر الذاتي" وفيه يفخر الشاعر بنفسه مثل قول" لبيد": وَأَعْدَدْتُ مَأْثُورًا قَلِيلاً حُشُورُهُ شَدِيدَ العِمَادِ يَنْتَحِي لِلطّرَائِقِ

وَأَخْلَقَ مَحْمُودًا نَجِيحًا رَجِيعُه وَأَسْمَرَ مَرْهُوبًا كَرِيمَ المَآزِقِ [1]

و فخر قبلي(اجتماعي) وفيه يتغنى الشاعر بأمجاد قومه ويشيد بعز تهم ويسجل مفاخرهم مباهيا بها مثال ذلك قول "لبيد" يتفاخر بقبيلته:

وَإِنْ تَسْأَلُوا عَنْهُمْ لَدَى كُلَّ غَارَةٍ فَقَدْ يُنْبَأُ الأَخْبَارَ مَنْ كَانَ سَائِلاً

أُولَئِكَ قَوْمي إنْ سألتَ بخِيَمِهِمْ وَقد يُخْبَرُ الأَنباءَ مَنْ كانَ جاهلاً [2]

و من أبرز الشعراء الذين اشتهروا بالفخر في هذا العصر نجد:

(امرؤ القيس، طرفة بن العبد، عمرو بن كلثوم، النابغة الذبياني، زهير بن أبي سلمى الأعشى، لبيد بن ربيعة العامري) وغيرهم من الشعراء، حيث لكل واحد منهم وجهته في الفخر.

ب/ الفخر في العصر الإسلامي والأموي:

تعدى الفخر العصر الجاهلي إلى سائر العصور الأدبية ونراه في العصر الإسلامي والأموي ممتزجا بفكرة الفتح وبالحماسة الحربية الدينية، وبما يؤديه الأبطال في سبيل نصرة الدين الحنيف، لقد كانت " أشعار الفخر والحماسة في صدر الإسلام أكثر الأغراض الشعرية صلة بالإسلام، لما للجهاد من مكانة في الحياة الإسلامية الجديدة، إذ كانت معظم الشعراء من الأبطال المحاربين، شاركوا في المعارك بسيوفهم وأشعارهم" [3] وقد تطور هذا الغرض الشعري على أيدي الشعراء الإسلاميين بحيث تطور كثيرا.

1.لبيد، الديوان ، ط 2. دار صادر، بيروت، لبنان،(1429 هـ ، 2008 م) ص 97.

2 . المصدر نفسه ، ص 122.

3. سامي مكي الغاني، الإسلام والشعر، دط.، عالم المعرفة، الكويت 1990م، ص 104.

"فلم يعد الشاعر يفخر بإعلاء كلمة القبيلة أو رفع شأنها" [1]، حيث صار يفخر بنبل الشهادة في سبيل الله وبانتصار المسلمين الصادقين، ومثال ذلك قول الشاعر" كعب بن مالك":

و يوم بدر لقيناكم لنا مدد فيه مع النصر ميكال وجبريل
أن تقتلونا فدين الله فطرتنا والقتل في الحق عند الله تفضيل [2]

كما افتخروا بالدين الإسلامي الجديد، يقول" العوام بن جهيل":

من مبلغ عنا شأمي قومنا ومن حل بالأجواق سرا وجهرا
بأنا هدانا الله للحق بعدما تهود منا حائر وتنصرا [3]

و لم يعد الشاعر يفخر بقومه على أساس فخر قبلي، وإنما أصبح الفخر عنده يقوم على أعتبارهم أنصار الإسلام.

يقول حسان بن ثابت:

الله أكرمنا بنعر نبيه وبنا أقام دعائم الإسلام
وبنا أعز نبيه وكتابه وأعزنا بالضرب والإقدام [4]

ومن أبرز شعراء هذا العصر نذكر: (قيس بن سعد بن عباد، حسان بن ثابت، النعمان بن العجلان، العباس بن مرداس، وغيرهم من الشعراء:" كعب بن مالك" .

وفي العصر الأموي واصل الشعراء الافتخار بانتصار المسلمين وبالدين الإسلامي، وكان شعرهم مزيج بين الفخر والهجاء، فموضوع فخره فهو في قومه ونفسه، وفخره بقومه أشد منه بنفسه، فلقد برع الفرزدق براعة فائقة في الفخر وهذه الأبيات يفخر فيها بنفسه وبقومه فيقول:

أحلامنا تزن الجبال رزانة و تخالنا جنا، إذا ما نجهل[5]

1-سامي مكي الغاني، الإسلام والشعر ، ص104 .

2 . السيوطي، صحيح الجامع المنير ، ط1. منشورات المكتب الإسلامي ،بيروت، د ت ، ص 111 .

3 . أبو الهلال العسكري، الصناعتين، المكتبة و الشعر ، ط2 . تحقيق : مفيدة قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 1989 م ، ص 85 .

4 - حسان بن ثابت الديوان ، ط 2. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،(1414هـ، 1994)، ص 230.

5. الفرزدق ،الديوان ، ط1. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(1407هـ، 1987م)، ص 491.

من خلال هذه الأبيات يرى "الفرزدق" أن عقول قومه تساوي بوزنها وزن الجبال كما أنها توازنها ثباتا ورسوخا، وأنهم في الحروب يدافعون عن كيانها حيث يصبحون محاربين أشداء قساة.

ومن أبرز شعراء هذا العصر نذكر: **الفرزدق، جرير، الأخطل عروة بن أدينة، بيهس بن صهيب، البحتري، زيد بن الحكيم.**

ج/ الفخر في العصر العباسي:

وفي العصر العباسي كان الامتزاج الواسع بين العرب والشعوب الأعجمية وبين العقل العربي والعقل اليوناني والهندي، وأصبح الجو علما ثقافيا تجديديا، وكان هناك صراع بين القديم والجديد، وبين التقاليد .... فاتجه الفخر وجهة جديدة، وأصبح يدور حول العقل والرأس والحكمة.

فلقد كانت الدولة الإسلامية في هذا العصر منقسمة إلى دويلات فلكل خليفة وال وأمير حاشية في الشعراء يتنافسون في فخره ومدحه.

لقد كان الشرف شائعا في القصور، فعاش الشعراء في بذخ وترف وتنقلوا بين العواصم يبيعون الشعر في الأسواق.

ومثال ذلك يقول" **أبي العلاء المعري**" مفتخرا:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم و نائل

تعد ذنوبي عند قوم كثيرة ولا ذنب لي إلا العلا والفضائل[1]

ويقول أبو فراس الحمداني يفخر بقبيلته:

لعل خيال العامرية زائر فيسعد مهجور ويسعد هاجر

و قد كنت لا أرضى من الوصل بالرضا ليالي ما بيني وبينك عامر

وعاني على طول الشماس عن الصبا أحن وتصيبني إليك الجآذر[2]

ويقول أيضا مفتخر بسيف الدولة:

1. أبو العلاء المعري، سقط الزند،ط1.دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ،1957 م، ص 193.

2. أبو فراس الحمداني، ديوان أبو فراس، ط1. دار صادر، بيروت، لبنان دت، ص 65.

علونا جيوشنا بأشد منـه وأثبت، عند مشتجر الرمـاح
يجيش جاش بالفرسـان حتى ظننت البر بحرا من السـلاح
وألسنـة من العذبـات حمر تخاطبنـا بأفواه الرمـاح [1]

ويقول مفتخرا بنفسه:

كيف ينتصف الأعداء من رجل العز أوله والمـجد أخره [2]

ومن أبرز الشعراء الذين اشتهروا بالفخر في هذا العصر نذكر:

(أبي نواس، أبي العتاهية، ابن المعتز، أبي تمام، أبي فراس الحمداني بشار بن برد المتنبي ، السيد الحميري ، ... الخ.

د/ الفخر في العصر الأندلسي:

إن الشعراء في العصر الأندلسي كانوا يقلدون القدماء في الفخر إذ أنهم كانوا يفتخرون بأهلهم ونسبهم وقومهم.

ومن ذلك نجد: قول أبو محمد بن حزم يخاطب قاضي الجماعة بقرطبة عبد الرحمان بن فخر:

أنا الشمس في جو العلوم منيرة ولكن عيبي أن مطلعي الغرب
وإن مكانا ضاق عني لضيق على أنه فيع مهامه سهب [3].

وقال الكميت البطليوسي:

لا تلوموني فإني عالم بالذي تأتيه نفسي وتدع
فضل الجمعة يوما وأنا كل أيامي بأفراحي جمع [4].

و قال أيضا: أبو بكر محمد بن سعيد خلف بن سعيد:

إن لم أكن للعلاء أهلا بما تراه فمن يكون

1. أبو فراس الحمداني، الديوان ، ص 69.
2. المصدر نفسه، ص 100.
3. سراج الدين محمد، موسوعة روائع الشعر العربي، للفخر والمديح في أشعار العرب ، د ط. دار الراتب الجامعية بيروت، لبنان، د ت، ص 58.
4 - المصدر نفسه ، ص 59.

ومن أبرز شعراء هذا العصر نجد:(أبو محمد بن حزم، الكميت البطليوسي، أبو جعفر أحمد بن عباس، محمد بن عبد الملك، أبو بكر محمد سعيد خلف بن سعيد ...).

الفخر في العصر الحديث:

لقد كان الشعراء في العصر الحديث يقلدون القدماء في الفخر حيث كانوا يفتخرون بحسبهم ونسبهم وأهلهم وقومهم، وذكر مناقب الحرب فنسجوا على منوالهم وتأثروا بخاطبهم. ومن ذلك نذكر" **البارودي**" الذي قال في الفخر على منوال القدماء:

طربت وعادتني المخيلة والسكر وأصبحت لا يلوى بشيمتي الزجر[1].

ومن هذا نرى أن الشاعر " البارودي " يعاني من مصائب آلام وهموم .

وقال أيضا في الفخر:

وإني امرئ لولا العوائق أذعنت لسلطانه البدو المغيرة والحضر

من النفر الغر الذين سيوفهم لهاني حواشي كل راجيه فجر[2].

ومن هذا نرى أن" البارودي" يفخر بأن قومه كرماء شرفاء، شجعان .

وقوله في موضع آخر يفخر بقومه:

رجال أولو بأس شديدة ونجدة فقولهم قول وفعلهم فعل

إذا غضبوا ردوا إلى الأفق شمسه وسال بدفاع القنا الحرة والسهل[3].

ويقول أيضا يفخر بشعره:

ترنم بأشعاري ودع كل منطق فما بعد قولي من بلاغ لمغلق

هو العسل المادي طورا أوتاره يثور الشجا منه مكان المغنق[4].

فهو يفخر بأشعاره ويرى أنها تفوق غيرها من فصيح القول وبليغ الكلام . فلا يستطيع أحد من الشعراء أن يأتي بعدها بكلام فيه بلاغ وكفاية المعنى.

1. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ط 1. دار الكتب المعربة ، مصر، 1942م، ج 1، ص، ص 42، 43.
2. المصدر نفسه ،ص 43.
3- المصدر نفسه ، ص 74.
4- المصدر نفسه، ص 344.

ومن أبرز الشعراء في غرض الفخر في هذا العصر نذكر:

(محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، محمد رضا الشبيبي، عبد الله القرشي محمد اليزم بدر الدين الحامد، سليم الزركلي، عدنان هودم ....الخ).

مما سبق نستخلص أن غرض الفخر في الجاهلية كان الشاعر يفخر بنفسه وقبيلته وكان يمتاز بالصدق والعفوية، أما في العصر الإسلامي والأموي، فلقد تغير عن فخر الجاهلية حيث أصبح ممتزجا بفكرة الفتوحات الإسلامية وكان متصلا بالإسلام . أما في العصر العباسي أصبح تكبيبا وأصبح الشاعر يتفنن في شعره، حيث أصبح يمدح ويفتخر بالملوك والأمراء.

رابعا: مفهوم المنهج النقدي:

لقد ارتبط ظهور النقد الأدبي بظهور الإبداع، حيث كان الأديب يتفنن في نصه ويبدع فيه ومن هنا كانت العلاقة بين النقد الأدبي والأدب علاقة وثيقة ترسخت عبر تقدم الزمن، وظل النقد الأدبي شاهدا على تطور الأدب عبر العصور الزمانية، ولقد شهد النقد في العصر الحديث تطورا مستمرا، تبعا لتطور العلوم واستقلالها.

لقد واجه النقد العربي الحديث " جملة من الإشكاليات الكبرى، ربما تقف في مقدمتها إشكالية البحث عن منهج نقدي أو مناهج نقدية قادرة على استنطاق الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة خلاقة " [1].

لكنه وابتداء من العصر الحديث " تراجعت فكرة الذهبية في الأدب والنقد، وحدت محلها فكرة المنهجية، هذا التراجع ارتبط بتراجع الإيديولوجيات والمنظومات الكلية الشاملة التي تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة، وتزايد الطابع النقدي والارتباط الأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من نزعة تكذيبية، ونقصد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائما لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع " [2].

1- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط 1 . المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب 1994 م . ص 217.

2- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، د ط. إفريقيا الشرق، المغرب 2002م. ص 16.

ومن هنا يمكننا القول إن " النقد الحديث يضم أغلب الاتجاهات النقدية التي ظهرت منذ مطلع القرن..." [1].

وهذه المناهج النقدية كانت ومازالت من أهم المناهج النقدية التي يستعين بها النقاد في دراسته الأدب، ومما يؤخذ على هذه المناهج تنظر إلى الأدب من الخارج " ... فالمنهج في نهاية الأمر طريقة في التفكير ..." [2]. وبهذا يعد المنهج من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي.

فلقد برز المنهج في عدة اتجاهات يمكننا حصرها في مسارين:

1/ المناهج السياقية: فهي تعتمد على الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته. وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية ونحوها.

ونلتمس ضمن هذا المسار عدة مناهج لعل أهمها:

أ/ المنهج الانطباعي:

لقد " انتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة (كالمنهج التأثري أو الذاتي أو الذوقي أو الانفعالي)..." [3].

ومن هذه التسميات المختلفة يتضح لنا أنه منهج لا تحكمه قواعد وقوانين وشروط علمية موضوعية.

ب/ المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي" أول المناهج النقدية في العصر الحديث وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث " [4] .

1- فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 113.

2- سعد البازغي، استقبال الأخر الغرب في النقد العربي الحديث، ط1. المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب 2004م ص 213.

3- يوسف وغليسي، محاضرات النقد الأدبي المعاصر، د ط. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004.2005 م. ص 13.

4- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 24.

ويستخدم المنهج التاريخي في دراسة الوقائع الماضية لأنه يستردها من خلال النصوص والوثائق ليوضحها ويفسرها ويتتبع تطورها بهدف الوصول إلى النتائج والحقائق العلمية المترتبة عنها.

و لقد ظل المنهج التاريخي مرتبطا بتحليل النصوص الأدبية معتمدا في ذلك على إسقاط حياة الشاعر وظروف معيشته على نصه.

ج/ المنهج الاجتماعي: أو ما يعرف بالواقعية الاشتراكية والنقد الثقافي الذي تولد عن المادية التاريخية مع كارل ماركس.

حيث يرى أصحاب هذا المنهج أن " دراسة الأعمال الإبداعية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهج مضلل لأنه يقودنا إلى اكتشاف الصفة الجماعية للآثار الأدبية والفنية في حقبة محددة ومكان معين " [1].

إن هذا المنهج مثل المنهج التاريخي يهتم بالشاعر وحياته ويسقطه على نصه حيث أن "... أبرز ما يؤخذ عليه البحث في محيط الكاتب الاجتماعي والمحتوى الاجتماعي للعمل الأدبي قاد إلى إهمال العمل نفسه وتم التركيز على المجتمع أكثر من التركيز على الأدب "[2].

د/ المنهج النفسي:

لقد استعان نقاد الأدب النفسيين " بمصطلحات علم النفس ومفاهيمه ليفسروا النص الأدبي الذي ربطوه بحالة مؤلفه النفسية " [3]. إذ أنه يعتمد على إسقاط مقاصد النص المقروءة على الحالات النفسية التي ترافق الشخص في نموه وما يلازمه من كبت وعقد نفسية تترسب في اللاوعي نتيجة الحظر الاجتماعي، وقد برز منهج التحليل النفسي من فلسفة اللاوعي مع "فرويد" "وجون لاكان" وغيرهما.

و من هنا نرى أن المناهج السياقية تهتم بالأدب من الخارج وليس من الداخل.

1- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1. دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، 2003. ص 71.

2- المرجع نفسه، ص 72.

3- حاتم العسكر، دراسة أدبية، ط 1 . الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب ،1999 م ، ص 146.

فالمنهج التاريخي قام بتسوية النص والوثيقة التاريخية، أما المنهج الاجتماعي فلقد رأى أن الأديب صدى لمجتمعه، والمنهج النفسي تعامل مع النص كحالة مرضية، ولذلك برزت مناهج أخرى حاولت أن تدرس النص من الداخل وتتعمق فيه.

2/ السياق النصاني:

وهي المناهج التي تهتم بالنص من الداخل وتتعمق في دراسته فكان المنهج الأسلوبي من أبرز هذه المناهج وأهمها:

*** المنهج الأسلوبي(الأسلوبية):**

إن الأسلوبية تعتمد في تحليلها للأعمال الأدبية على الجوانب اللغوية وهي بذلك تشمل الجوانب الأخرى في تحليل النص الأدبي، ولقد رأى " بالي" yllaB " أن الدرس الأسلوبي" يذهب إلى اقتصاد ما ليس منه فيقول " وأما أن تخضع هذه العبارة للامتحان لكي نعرف مدى تناسقها مع اللهجة العامة للنص أو نبحث عن مدى ملائمتها للمسة الشخصية المتكلمة إلى آخره، فإننا بهذا قد درسنا الجماليات الأدبية، ومارسنا النقد وليس الأسلوب" [1].

ومن هذا نرى أن " بالي " قد بين أن الأسلوب ليس بديلا للنقد الأدبي ولهذا فالأسلوبية كغيرها من المناهج لم تكن خالية من النقائص والعيوب والنقد الأهم الذي يوجه إلى الأسلوبية يتمثل في" عدم عدها علما لأنها لم تنجح في حصر موضوعها ولا منهجها " [2].

ولقد لوحظ أن النقاد العرب عندما يتعاملون مع الأسلوبية " لم يتقيدوا بأحد اتجاهاتها المعروفة في النقد العربي وأنهم قد أبرزوا خصوصية ما في هذا المجال لدرجة أن ما قدموه كان مطبوعا بطابع شخصي أكثر منه ممثلا للاتجاهات الأسلوبية في الغر..." [3].

و رغم هذا اعتبرت الأسلوبية منهج نقدي وموضوع علم اعتمد عليه الكثير من الدارسين حيث تشتت أقوالهم وتفرقت اتجاهاتهم.

1- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 32.

2- جورج مونان، مفهومات في بنية النص، ترجمة : وائل بركات ، ط1. دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا 1996 م . ص 73 – 74 .

3- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص 229.

المبحث الثاني: الأسلوب

أولا: مفهوم الأسلوب style

يحتل الأسلوب مكانة أساسية في كل لغة، على اعتبار أنه لا وجود لكلام دون أن يصاغ في أسلوب أو طريقة معينة.

ويعرف الأسلوب على أنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع الذين يناسبان نصه، حتى قيل الأسلوب هو الرجل.

أ-الأسلوب لغة:

لقد ورد التعريف اللغوي للأسلوب في المعاجم القديمة التي وصلتنا، فهي في تعريفها تقول الشيء نفسه دون أدنى اختلاف فيما تقوله" (*).

فابن "منظور" مثلا يعرفه بأنه:" الأسلوب يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب (...) والأسلوب: الوجه والمذهب، والفن" [1].

فالدلالة اللغوية للأسلوب تتمثل في الاستقامة الواضحة والاتحاد المميز للأشياء، فالاستقامة سواء كانت مادية أو معنوية تجمع بين عناصر سطر النخيل والإتحاد بين الأشياء حيث يكون متميزا وهو عامل مشترك بين هذه الأشياء، بحيث لا يمكن أن يستقل عنصر منها إلا إذا توفر فيه الاتحاد أو احتوى على نصيب منه.

وقد أضاف "الزمخشري ": مفاهيم لغوية أخرى في تناوله مادة (سلب) وذلك بقوله:

" سَلَبَهُ ثوبه وسَليبْ وأخذ سَلَبَ القتيل وأسْلاب القتلى ولبست الثكلى السّلاب وهو الحداد وتَسَلبتْ وسَلبَتْ على ميتها فهي مُسلبُ، والإحداد على الزوج والتسليب عام وسلكت أسلوب فلان:

* فما نجد في " الصحاح للجوهري" (حوالي 400 هـ) ونجده في لسان العرب لأبن منظور (حوالي 711 هـ) ، ونجده أيضا في " تاج العروس" " للزبيدي" (حوالي 1205 هـ).

1- ابن منظور: لسان العرب ،(مادة سلب) ، ص 225 .

طريقته وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه وهو مُسْتلب العقل. وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سُلْبُ وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائبا، ويقال للمتكبر أنه في أسلوب إذا لم يلتفت يمينة ولا يسرة" [1].

فالدلالة اللغوية للأسلوب عند "الزمخشري" يتمثل في البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب وحقيقته، كما نقول: "سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلام على أساليب حسنة" [2].

ويقول " الفيومي" في " المصباح المنير" : « الأسلوب، يضم الهمزة الطريق، والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم، والسلب ما يسلب ، والجمع أسلاب، وقال صاحب البارع:

كل شيء على الإنسان في لباس فهو سلب »[3] .

وفي "المعجم الوسيط" "الأسلوب: الطريق ويقال:سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتاباته، والأسلوب: الصّف من النخيل ونحوه والجمع أساليب" [4].

حيث يعرف الأسلوب في معجم " Webster"

Style :

« a sharp, Slender, pointed instrument used by the ancients in writing on wax tablets…or mode of expression in language … way of using word to express thoughts.. forme of adresse .. » [5]

ب- الأسلوب اصطلاحا:

تعددت تعريفات العلماء للأسلوب بسبب اختلاف المنطلقات أو الصياغة و كذا بواسطة المنظور المعرفي والسعي وراء التعريف المحكم للأسلوب لأنه يحتل مكانة أساسية في كل لغة، على اعتبار أنه لا وجود لكلام دون أن يصاغ في أسلوب أو طريقة معينة. فمن النظرات

1- الزمخشري: أساس البلاغة، د ط . دار الفكر بيروت، لبنان، 2004 م ، ص 304.
2- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط 1. المصرية العالمية للنشر، لون جمان ، 1997 م، ص 10 .
3- أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير ط 1 . القاهرة ،1922 م(مادة سلب). ص 213.
4- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، د ط . دارة العودة، تركيا، 1989 م ، (مادة سليب) . ص 120 .
5 - webstes' S new world dictionary li braire , la rousse , paris 1980 p 415.
يبدو أن الكلمة مأخوذة في الأصل اللاتيني stals بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم شرع القوم يطلقونها على طريقة التعبير عند الكاتب.

العمومية للأسلوب ما قدمه " أحمد الشايب ": " طريقة الكتابة، أو طريقة الأشياء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، قصد الإيضاح والتأثير" [1] .

فهو بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة إذ يمكن تحديده بكونه موقفا من الوجود، يتخذه المستعمل للغة كتابة أو مشافهة.

وبهذا يعد "الأسلوب" عند "أحمد الشايب" "هو الأديب أو الرجل" [2] . لأن لكل موضوع أسلوبه الخاص، ولكل رجل أو أديب كذلك أسلوبه الخاص كما يربط "أحمد الشايب" بين الأسلوب والشخصية ربطا وثيقا لذا نجده يذكر بعض عناصر الشخصية ويربطها بالأسلوب باعتبارها مؤثرات هامة فيه، وهذه العناصر هي: الطبع، أثر البيئة، الثقافة التربية والابتكار.

ويقدم "سعد مصلوح" تعريفات تنظر للأسلوب من حيث الوظيفة. فهو ينطلق من أن العمل الأدبي نمط متميز من أنماط الاستعمال اللغوي، وهو رسالة موجهة من منشئ إلى متلقي يشتركان في نفس الشفرة اللغوية، لهذا يعرف الأسلوب على أنه " اختيار " Choi" أو انتقاد "Sélection" يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة، بغرض التعبير عن موقف معين (....) وهو مجموعة الاختيارات الخاصة بشيء معين، وهي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين" [3].

وهناك ملمع آخر يرى أن "الأسلوب مفارقة " Departure" أو انحراف "dérivation" وعن نموذج آخر ينظر إليه على أنه نمط معياري " norm" أو إضافة "addition" نفترض ابتداء وجود تعبير محايد لا يتم بأي سمة أسلوبية محددة (...) ثم تكون السمات الأسلوبية إضافة إلى هذا التعبير المحايد لكي تنحو به منحنى خاصا موافقا للعبارة عن سياق بعينه " [4].

وهناك من عرف الأسلوب من خلال الدعائم التالية: المخاطَب، المُخَاطِب الخِطاب. فهو يعني

1- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية، ط 1. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 2003 م ، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 121.

3- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3. عالم الكتب، القاهرة ، 2002 م، ص 39.

4-المرجع نفسه ،ص 40 .

" ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب، والمُخَاطَب والخِطاب وليس من نظرية في تحديده إلا إذا اعتمدت أصوليا على إحدى هذه الركائز الثلاث وثلاثتها متعاضدة متفاعلة"[1]

1/ الأسلوب من زاوية المخاطب:

يرى عبد السلام المسدي أن تعريف الأسلوب من هذه الزاوية يتقدم على الزاويتين الأخيرتين باعتبار النشأة الوجودية و السابقة التاريخية، بالإضافة إلى اعتبار المرسل هو الكشف لنمط تفكير صاحبه، أما في النشأة فإن " الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشأها تصورا و خلقا و مبررا للوجود" [2] .

فالأسلوب يكشف نمط تفكير صاحبه، استنادا إلى العلاقة بين الباعث و المبعوث، أي الكاتب و النص حيث " يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية و طبيعته الإنسانية".

و الكاتب هو المنتج الفعلي للإبداع الذي يصبه في قوالب لفظية مختارة بعناية، فيكون الأسلوب بهذا معاني تشكلت في صاحبها قبل أن تصبح ألفاظا منظومة.

2/ الأسلوب من زاوية المخاطب:

إن المخاطب لا يمكن أن ينفصل بأي شكل من الأشكال عن المخاطب، و إذا كانت عملية الإنشاء تقتضي " وجود منشئ، وهو أساسها و أثره أدبيا يظهر في نفس صاحبه من أفكار و يعكس شخصيته الإنسانية .... فإنه لا بد من متلقي يستقبل النص الأدبي، فالملتقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبداعية " [3].

و المخاطب يمثل أحد أسس عملية التخاطب، فهو شريك المنتج ذلك لأن" تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية من لغة النص" [4] و عملية الاستقبال تتم عندما يتمكن القارئ من فك شفرات النص ليعطيه دلالات جديدة .... لأجل هذا يحرص المخاطب على إيصال خطابه معتمدا على الإقناع، و الإمتاع بطريقة منطقية و لغة مفهومة تتماشى مع العصر، و

1 - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ط 3 . دار العربية للكتاب ، الجماهيرية الليبية ، 1993 م ، ص 61 .
2 - المرجع نفسه ، ص 64 .
3 - إبراهيم نبيلة ، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول المصرية ، المجلد (5) ،العدد (1)، 1984م ص 18 .
4 - عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 67 .

تحقق شرط المفاجأة في آن واحد بحيث تكون اللغة غير مألوفة تخرج من العادة لتجذب القارئ و تدفعه إلى المشاركة بمختلف تأويلاته الخاصة .

3/ الأسلوب من زاوية الخطاب:

الأسلوب هو وليد النص رغم تلك الصلة بينه و بين المخاطَب و المخاطِب ! فهو إن كان منفعل في ماهيته عنها ، فإنه" في فرضية الخاطب موجود في ذاته". [1] وعلى هذا الأساس فإن التفكير الأسلوبي قام على ثلاثة ركائز (المخاطب و الخاطب و الخطاب).

و هذا الثلاثي وثيق الصلة بنظرية (الإبلاغ) في تصريف الحدث اللساني، و أصول هذه النظرية مستمدة من نظرية (الإخبار) كما ضبطها كل من وافار « weaver » " «channon »شانون" و .

و أيا ما كان تعريف الأسلوب، فهو سياق فكري تعبيري، يحمل في مضامينه إمكانية خلق رؤية جديدة للعالم الممكن توقعه، أو هو تعبير عن الذات، في واقعها التأملي، و التي تستمد رؤيتها من الرغبة في تحقيق طموحاتها و الميل إلى تجسيد رؤاها، متجاوزة بذلك ما سبق من تجارب حققت أهدافها – في حينها – بما توافر لديها من معطيات، و من ثم تسعى ركائز الأسلوب الفني – على وجه الخصوص – إلى اكتفاء عالم الذات عبر آلية النسيج الفكري الكاشف الذي يصنعه وعي المبدع، أو الدارس في نفسه، من إكمال جمالية اللغة .

نستخلص مما سبق أن كلمة أسلوب – و إن تعددت معانيها و تراكمت – تقضي في الأخير إلى معنى واسع، يصب فيما اصطلح عليه بعلم الأسلوب، الذي بدوره يدرس طريقة المبدع و منهجه في نسج عمله الإبداعي، و يبين أهم سماته الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين .

1 - أحمد سليمان فتح الله ، الأسلوبية مدخل أدبي ودراسة تطبيقية ، ص 83 .

ثانيا: تجليات الأسلوب عند النقاد الغربيين و العرب (القدامى و المحدثين):

أ-عند النقاد الغربيين:

إن المتصفح لكتب البلاغة اليونانية القديمة يجد أن الحديث عن الأسلوب يبدأ مع "أرسطو" في كتابه " فن الشعر" و قد أسهب في ذلك في مجال الخطابة في كتابه " فن الخطابة " إذ أفرد المقالة الثالثة و الأخيرة من كتابه الأسلوب.

فدراسة الأسلوب إذا ارتبطت عنده أساسا بالخطابة أكثر من ارتباطها بالشعر. و قد استخدم "أرسطو "مقالته هذه الأسلوب بمعنى اللغة التي يستعملها المتكلم فنجده يقول في بدايتها: " إن المرء يراعي في قوله ثلاثة أشياء:" أولها وسائل الإقناع، و ثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها، و ثالثها ترتيب أجزاء القول" [1] .

لقد اعتبر" أرسطو"الأسلوب وسيلة من وسائل الإقناع، وبعدد تقسيمه " الخطابة " إلى ثلاثة أنواع: القضائية، والاستشارية، والاستدلالية نجده يلح على أنه" لكل منها مقامها المناسب ووسائلها الملائمة لها وأنه لخلق تأثير معين أو الوصول إلى غاية معينة لابد أن يستخدم الخطيب الوسائل الكفيلة بتحقيق كل ذلك، منها ما يتصل بمعجم الألفاظ، ومنها ما يلي: يعود إلى أنماط التراكيب، و منها ما يعود إلى ألوان المجاز". و يعرف "أفلاطون" الأسلوب بأنه" شبيه بالسمة الشخصية" [2]وهذا التعريف متقارب مع تعريف " بوفون" الذي سنتحدث عليه فيما بعد.

لقد قسم الأسلوب في العصور الوسطى إلى مراتب ترتبط بطبيعة المتكلمين، فقيل الأسلوب البسيط، و الأسلوب المتوسط،والأسلوب السامي الرفيع كما حددوا لكل طبقة من هذه الطبقات موضوعاتها التي تصلح لها، ومفرداتها التي تستعمل فيها، وقد وجد البلاغيون في إنتاج الشاعر الروماني " فرجيل" ثلاثة دواوين شعرية تصلح أن تكون نموذجا بالطبقات الأسلوب الثلاث فالديوان الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان قصائد ريفية " Bucolique " يعتبر نموذجا

1- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،د ط . دار الفكر العربي القاهرة،د ت ، ص 09 .
2 - بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي لبنا، ص 22.

أمثلا للأسلوب البسيط و ديوانه الذي بعنوان "قصائد زراعية " Georgique " يعد نموذجا للأسلوب المتوسط بينما تعد ملحمة " الإنيادة" L'E neidé نموذجا للأسلوب السامي حتى " قيل الأسلوب البسيط و الأسلوب المتوسط، و الأسلوب السامي الرفيع، و يتوازى هذا التقسيم مع الأعمال الرئيسية لفرجيل.

Lémied, se bucoligues, les geogigues أي (الإنيادة، الرعائيات الزراعيات) [1] فشاع لدى البلاغيين– انطلاقا من هذا التقسيم– ما يعرف بدائرة فرجيل في الأسلوب، و هي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة.

وإذا كان هذا التقسيم يعتمد الوضع الاجتماعي لكل طبقة، فمصطلح الأسلوب لم يدخل اللغات الأوروبية الحديثة إلا في أوائل القرن التاسع عشر، حيث استخدم في النقد الألماني في معجم " Grimm" وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية عام 1846م و دخل القاموس الفرنسي كمصطلح أيضا عام 1872".[2]

و تكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم " الكونت دي بوفون" Cont » « de buffon (1707–1788م)، والذي يذكره في محاضراته عام 1753م حيث يربط الأسلوب بسمة الشخصية حيث يقول " إن الأسلوب هو الرجل" [3].

بمعنى أن الأسلوب عند "بوفون" بصمة شخصية فلا يمكن أخذه من صاحبه، كما لا يمكن نقله لأن ذلك تشويه لملامح الكاتب، فبساطة جملة " بوفون" نحمل الكثير من الدلالات فهو يربط التعبير الأسلوبي بكل أنواع النشاط الإبداعي للشخص ! فقد" حاول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية و المتغيرة من شخص إلى شخص"[4] .

ويقول "بوفون" في موضع آخر " إن المعارف و الوقائع و المكتشفات تنزع بسهولة و تتحول و تفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان.

1- هنرش بليت: البلاغة و الأسلوبية ، تحقيق: محمد العمري، إفريقيا أشرف بيروت، لبنان، 1999 م، ص 55.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، ط 02. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985م ،ص 73.

3- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 11

4- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث،د ط. د ن، 1988ص ، 154.

و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه و لذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل أو يتهدم."[1]

مما يوحي بالارتباط الوثيق بين الأسلوب و مؤلفه، فهو لا يمكنه أن يتبدل، و لا أن يهدم كما لا يمكن أن يقلد، و هو قول يقترب من قول " أفلاطون " الذي يعتبر الأسلوب شبيها بالسمة الشخصية[2]

و الأسلوب عند بيير جيرو "Pierr Guiraud " طريقة في الكتابة، و هو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب و لجنس من الأجناس و لعصر من العصور[3] .

وفي موضع آخر يقول: " الأسلوب هو الطريقة للتعبير بواسطة اللغة."[4]فهو يربط بين الأسلوب و بين طريقة تفكيره، و هذه الطريقة خاصة بالكاتب وحده، و التي يختلف فيها عما سواه من الكتاب.

أما الأسلوب عند " شارل بالي" "Ch.bally" (1865-1947): " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة عبر هذه الحساسية"[5] .

لقد ركز بالي على الطابع العاطفي للغة و ارتباطه بفكرتي القيمة التعبيرية و التوصيل و اللغة عنده تعكس الجانب العملي في الحياة (أي علاقة الفكر بالحياة عبر اللغة).

ب- **الأسلوب عند نقاد العرب(القدامى و المحدثين):**

لقد تواصلت جهود العرب القدماء و آراءهم النقدية و البلاغية في تحديد كلمة (الأسلوب) منذ مجيء " الجاحظ" و صولا إلى "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ)، و الذي يعد أول من استعمل كلمة (أسلوب)، استعمالا دقيقا في حديثه عن الاحتذاء حيث قال " واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرضا أسلوبا، و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب

1 - بيير جير: الأسلوب و الأسلوبية، ص 22
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
3- المرجع نفسه، ص 05.
4-المرجع نفسه، ص06 .
5- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، ص 15 .

فيجئ به في شعره بمن يقطع أديمة نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله " [1].

و لقد ذكر الجرجاني عدة أمثلة عن الاحتذاء:

كقول الفرزدق:

أترجو ربيع أن تجئ صغارها بعيد و قد أعيا ربيعا كبارها [2]

و قول البعيث:

أترجو كليب أن يجئ حديثها بخير و قد أعيا كليبا قديمها [3]

نلاحظ من خلال هذا القول ما يأتي:

*يركز "الجرجاني" على الاحتذاء الذي يعد ضربا من الأسلوب أي من النظام .

*يتحدث "الجرجاني" عن الأسلوب كمصطلح من خلال العرض التطبيقي للاحتذاء.

أما " ابن منظور"(ت 711 هـ) فوضع للأسلوب مفاهيم لغوية أخرى تختلف باختلاف السياقات الواردة فيها، و تجاوز ذلك بإعطائه مفهوما اصطلاحيا للأسلوب، و هذا في قوله في مادة (سلبا).

"سلب الشيء يسلبه سلبا...، و الاستلاب الاختلاس وانسلبت الناقة إذا أسرعت في سيرها .... و يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: و الأسلوب الطريق و الوجه المذهب و يقال أنتم في أسلوب بالضم الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه..." [4] .

و من خلال هذا المفهوم الذي أعطاه " ابن منظور" للأسلوب، نستطيع أن نميز مفهوما لغويا يتلخص في (السطر من النخيل و الطريق الممتد) .

1- عبد القاهر، الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه و قدم له ياسين الأيوبي المكتبة العصرية، بيروت 1422هـ-2002 ، ص 428.

2-الفرزدق، الديوان، ص63 .

3-المصدر نفسه: ص 28 .

4- ابن منظور، لسان العرب(مادة سلب)، ص ص 455-456

و يرجع أدق تعريف للأسلوب إلى "ابن خلدون" (ت 808 هـ)، والذي يعد سلوكا لأهل الصناعة (الشعر)، بمعنى المنوال فيقول في مقدمته:" و لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم و اعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه..." [1].

ثم يرجعه إلى صورة ذهنية للتراكيب فيقول: و إنما يرجع إلى صورة للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها و يصورها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب و البيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة.[2]

فالأسلوب عند "ابن خلدون" مكتسب من الملكية اللغوية التي يحوزها الأديب، فهو يجمع بين الأسلوب و اللغة أو الكفاءة اللغوية كما يسميها " تشو مسكي" " Chomsky"، إلى جانب الأبحاث التي شهدها الدرس العربي القديم في مجال الأسلوب، فإننا نجد الدرس العربي الحديث قد وجه هو الآخر عنايته و دراسته إلى هذا المجال من قبل النقاد و الدارسين واللغويين فتعددت تعريفات الأسلوب تبعا لتنوع الدارسين و اتجاهاتهم، و قد اعتمد بعضهم على ما ذكره القدماء، فمثلا نجد " حسين المر صفي" يعقد فصلا في صناعة الشعر ووجه تعلمه و الذي نجده يعتمد فيه على الفصل الذي عقده " ابن خلدون" بالكلام نفسه، وكما حدده قبله" ابن رشيق" في عهدته، فنجد " المصرفي" يعيد الكلام نفسه الذي ورد عند "ابن خلدون" وهو يكاد يتفق مع آرائه فالأسلوب عند "المرصفي" " لا يكفي في تحصيله توفر الملكة فحسب، بل أنه يحتاج بخصوصه إلى تلطف في العبارة، و كذا محاولة رعاية الأساليب التي اختصت

1- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق : محمد الإسكندري، دط. دار الكتاب العربي، بيروت،2005م ،ص 522 .
2- المرجع نفسه ، ص 522 .

العرب في استعمالها".[1]، ومن جهة أخرى نجده يربط بين الأسلوب و المبدع و ذلك "في ضرورة أن يتوفر على حافظة قوية، و الضم الثاقب، وقوة الذاكرة"[2]. و انطلاقا من هذه الخصائص نجد "المرصفي" يربط بين خصائص التكوين النفسي و الجسمي للمنشئ وبين الأسلوب الذي يقوم باستعماله في إنتاجه الأدبي، فهذه الخصائص ذات علاقة وطيدة باللغة لدى الشخص المتكلم، و هي تختلف من شخص لآخر، بل لا يتساوى فيها الناس جميعا نظما لطبائعهم المختلفة و المتمثلة في أربع طبائع هي:الدموي، الصفراوي السوداوي البلعمي.

ومن جهة أخرى يربط " المرصفي" الأسلوب بالغرض الأدبي للنص فيقول " ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيجا للقوى مثيرا للغضب، باعثا عن الحمية، وفي الغزل يكون سارا للنفوس مريحا للخواطر، وفي العتاب هاديا للموافقة و مؤكدا للرضا إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب والحماية من المرهوب.[3]

من هنا نلاحظ أن " المرصفي" لا يكتفي بربط الأسلوب بالغرض بل يربطه في الوقت نفسه بالمتلقي و مدى تأثير الأسلوب في مشاعره و أحاسيسه.

ثم جاءت محاولة "الرافعي" في كتابه " إعجاز القرآن و البلاغة النبوية" و هي لا تقال شأنا عن محاولة سابقيه في هذا البحث فقد بحث الرجل في مسألة الإعجاز والبلاغة النبوية و نادر المعنى"[4].

ولقد تأثر "الرافعي" بمحاولات سابقيه في هذا المجال خاصة بعبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائل الإعجاز" و " أسرار البلاغة"، حيث عرف الأسلوب أثناء دراسته لقضية الإعجاز باعتباره صورة مبدعة حتى أن القارئ يمكنه أن يمسك بإحساساته من خلال تعبيره الذي يستخدمه، كما يستطيع الأخير (القارئ) أن يتبين مواطن ضجر المبدع أو مله، وما إلى ذلك انطلاقا من مواضع الكلام المختلفة "[5]

1- عبد السلام، المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 83 .
2- حسن المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، د ط. مطبعة المدارس الملكية القاهرة، 1292هـ ، ص 472.
3- المرجع نفسه، ص 465
4- الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، ط 3. مطبعة المقتطف و المقطع، 1928م،ص204 .
1- الرافعي إعجاز القران والبلاغة النبوية ، ص 204 .

و يجعل الرافعي الأسلوب " بمثابة الصناعة التي تخضع إلى تلك القوانين الشائعة في الخطاب لدى المستمعين و لكن القوم و كذا طريقة اللغة" [1]، أين تستجيب كل كلمة لحركة المعاني في النفس، فتسبق الألفاظ بالتالي إلى الألسن.

كما نجد "أحمد الشايب" الذي خاض في البحث الأسلوبي من خلال كتابه "الأسلوب" ساعيا في ذلك تأصيل مفاهيم الأسلوب وكذا مناهجه، ولقد عرف الأسلوب بأنه "الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب من تلك العناصر المعنوية"[2]

ومن هذا التعريف نستوحي ما ذهب إليه "بالي" حينما اعتبر أن للخطاب جانبين: جانب فكري عقلي، و آخر وجداني عاطفي "وهما يتفاوتان كثافة بحسب ما يتمتع به المتكلم من استعداد فطري، و حسب الوسط الاجتماعي الذي يكون فيه و الحالة التي يكون فيها"[3]

2- المرجع نفسه، ص 247.248 .
3- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 12 .
4- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 45 .

المبحث الثالث : الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوبية:

ظهرت تعريفات عديدة الأسلوب حسب منطلقات النقاد و الدارسين، وتبعا لذلك ظهرت عدة أسلوبيات، إذ لا يقتصر الأمر على أسلوبية واحدة.

ولقد تمكنت الأسلوبية من تحقيق وجودها بعد أن أثبتت علميتها و حددت غايتها في ظل الشكوك التي شاهدتها منذ مطلع القرن العشرين، و الأسلوبية ترجمة عربية للفظة Sty listique الفرنسية، وهي تتشكل من دال مركب جذوره (أسلوب)(Style) ولاحقة (يه)(Iqu) "أما الجذر فهو مدلول إنساني ذاتي و بالتالي نسبي" [1]، و أما اللاحقة فهي "تختص بالبلد العلماني العقلي و بالتالي الموضوعي"[2]

و يقابل علم "الأسلوب" في العربية لفظة " Science de style" في الفرنسية، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.

يتفق جل الدارسين على أن الأسلوبية إنما تتناول بالدراسة "خصائص الأسلوب و الصور الشعرية، النعوت، المجازات و الإيقاع وما فيه من جناس و أصوات وعلى النظام و لغة الشعر، وعلى الغموض و توظيف الأساطير و الحكم و الأمثال و غير ذلك مما يستوعب من مباحث البلاغة القديمة و يتجاوزها إلى مكتشفات الألسنة[3].

و الأسلوبية ترتكز على الأسلوب في بناء نظريتها العامة، وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بالكيان اللغوي للعمل الأدبي، أي أنها علم "يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذلك كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب و الاهتمامات، متنوع الأهداف و الاتجاهات، ومادامت اللغة ليست حكرا على

1- عبد اللسلام ، المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 34

2- المرجع نفسه، ص 34

3-محمود طرشونة، كلية المنهج في النقد العربي ،مجلة الأقلام، دار الشؤون العربية العامة، العدد(4)، بغداد 1999م ص 7.

ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا و هو أيضا على ميدان تعبيري دون أخر"[1]

ويعرفها "محمد عزام" بكونها " علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني"[2]

كما يعرفها "ابن ذريل" في كتابه "النص و الأسلوبية" بأنها "....(الأسلوبية) تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة، فتكشف عن خصوصيتها، و بالتالي فرادتها...فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة...."[3].

و الأسلوبية عند"عبد الملك مرتاض" "هي الكشف عن مكامن الأسلوب، و الهدي إلى خصائص نسجه.....تصف الأسلوب من الخارج"[4].

فالدراسة الأسلوبية انطلاقا من ذلك تحاول "التقاط ملامح النسيج الأدبي و تحديد ظواهره بدرجة كبيرة من الدقة و التجسيد انطلاقا من ارتكازها على السطح اللغوي للنص الأدبي"[5].

كما تعني الأسلوبية " ذلك العلم الذي يعنى بدراسة الأسلوب أو التشكل الإبداعي للكلام...إذ أن الدراسة معنية بالأسلوب الإبداعي للأعمال الأدبية لا غير، و بهذا التحديد نكون قد تخلصنا من بعض ما اتسعت له الكلمة من أسلوب علمي أو أدبي، جيد أو ركيك سهل أو معقد، جدي أو هزلي، غريب أو مألوف...."[6].

انطلاقا مما سبق نجد أن تعريفات الأسلوبية و إن تعددت فإنها تلتقي في مجرى واحد لا يخرج عن نطاق كونها: "علم لغوي، خرج من رحم اللسانيات يهدف لوصف النص الأدبي في لغته التي تحمل خصوصية تميزه عن غيره من النصوص....."[7]

1-منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، د ط.منشورات إتحاد الكتاب العربي 1990، م، ص 29.

2- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط1. منشورات وزارة الثقافة، 1989م،ص 11.

3- عبدالملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة،د ط. دارالغرب للنشروالتوزيع، د ت،ص 95.

4- المرجع نفسه، ص 48

5- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 106.

6- داود غشتار، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، ط 1. دار مجدلاوي،2007م،ص 14.

7- بشرى موسى صالح الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1.المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 52.

وعلى الرغم من هذا التشعب الذي تعرف به الأسلوبية فهي تتميز بالحياد و البعد عن الذاتية حيث إنها: " تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العلم الذي ينتمي إليه تفرع جزئي منه و تخضع لشروطه العامة في التحقيق و التزييف."[1]

و تستخدم في كشف الأبعاد النفسية و القيم الجمالية، و الوصف و التحليل فتركز على طول الجملة و قصرها و تحصي الأفعال و الأسماء كما أنها لا تستثني الأصوات و الأوزان وغيرها.

إن التعاريف الخاصة بالأسلوبية في الدرس العربي لا يختلف في نظرتها للأسلوبية عن نظرة النقد الغربي. "فجاكبسون" " Jakobson" يعتبر الأسلوبية: "بحث عما يتميز بالكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

وهي عند " ميشال أريفاي" " Michel arrivé": " وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات [3]، كما يعتبرها " دلاوس": " منهج لساني" [4]، وهذا ما رآه الألماني " ستيفن ستيفن أولمان" " Stephen Ullmann" حين قال: " إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومن جهته ومصطلحاته من تردد، و لنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا."[5]

وبهذا اقتحمت الأسلوبية ميدان النقد الأدبي بثقة أكيدة تهدف إلى "دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي و تحديد كيفية تشكيله و إبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية".[6]

أي أنها الدراسة العلمية للخطاب الأدبي من أجل إبراز العلاقات القائمة بين مكونات لغته التي تميزه عن غيره.

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 65

2- المرجع نفسه ، ص 49

3- المرجع نفسه، ص 48

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، ص 24

6- نورالدين السيد، الأسلوبية و تحديد الخطاب، د ط. دار هومة، ج 01، الجزائر.1997 م.ص 232.

ثانيا: الأسلوبية و العلوم اللغوية الأخرى:

أ-الأسلوبية و البلاغة:

إن ظهور الرومانسية و تفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية أدى إلى تعرض البلاغة القديمة على أزمة، " وقد قيل أن هذه البلاغة ماتت و أفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية، و الشعرية لتتربع على عرشها" [1]و معنى هذا أن البلاغة القديمة زالت و ظهر مكانها علوم أخرى " كالأسلوبية Stylistique " و "الشعرية Poétique ".

لقد كان للدراسات " اللسانيات البنيوية " التي قام بها" دي سوسير" " De Susure" (1897-1913) دورا فعالا في إحياء " علم البلاغة " كما تعد الدراسات الأسلوبية التي طورها تلميذه " بالي" بديلا عن الدراسات البلاغية إذ أن الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية نجدها في تعريف الناقد الفرنسي " جوستاف كوير تينغ" للأسلوبية "بوصفها دراسة للتعبير اللساني ثم للبلاغة التي هي عنده أسلوبية القدماء".[2]

و بهذا يمكن وصف الأسلوبية على أنها الوجه الجديد للبلاغة أو هي البلاغة الأسلوبية الحديثة نفسها.

وهناك من الباحثين من رأى أن الأسلوبية هي البلاغة ووريثتها أي أنها بديل عنها ، و أن لها دور هام في العلوم اللسانية الحديثة، ومن الباحثين الذين رأوا أن الأسلوبية لها علاقة بالبلاغة نذكر على سبيل المثال "لطفي عبد البديع" الذي رأى أن هناك تداخل بين البلاغة و الأسلوبية إذ أن " النظر في العمل الشعري و تفسيره من حيث أنه شيء مصنوع صاغه الشاعر من لغة زخرفية وغيرها مما يجري مجراها، فدراسة الشعر تقوم على تتبع ما فيه من استعارات و كنايات و جناس وطباق وما إليها ما يتألف من جملتها ما يعرف بأسلوب الشاعر"[3] و بهذا نرى

1- بوزيد مومني،معلقة امرئ القيس،دراسة أسلوبية، مذكرة تخرج ماجستير في علم الدالة، إشراف د/ بالقاسم لبيار- جامعة منتوري،فسنطينة

2- بييرو جيرو، الأسلوبية و الأسلوب، ص21.

1- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ط1.مكتبة النهضة المصرية، 1970 م، ص 17.

أن " لطفي البديع" قد حصر التصور القديم للأسلوبية بمنهج استقراء ما يسمى بـ" الصور البلاغية" كالاستعارة و الكناية و الجناس والطباق....الخ"[1]

فالأسلوبية تختص " بالجانب الحسي المباشر في التركيب اللغوي للنصوص، وتقوم البلاغة بتحليل تدخلاتها و تصنيف أشكالها و محاولة تحديد وظائفها و شرح الفلسفة الكامنة وراءها في الرؤية العامة "[2].

ومن هنا نرى أن أوجه الاتفاق بين الأسلوبية و البلاغة يكمن فيما يلي:

1 -أن كلاهما نشأ من علم اللغة و ارتبط به.

2 -أن مجالهما واحد و هو اللغة و الأدب.

3 -علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة مثل: علم المعاني و المجاز والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء و أساليبهم الفردية.

4 -كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأ في الأسلوبية هما: العدول و الاختيار"[3].

و هناك من الباحثين و الدارسين من رأى أن هناك فرق بين البلاغة و الأسلوبية و لا توجد علاقة بينهما، إذ أن :

1* علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث.

2* البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن و البيئة أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين:

- طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد.
- طريقة رأسية: أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.
- عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة و ترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية.

2- حسن ناظم، البنى الأسلوبية،ط1.المركز الثقافي العربي، لبنان بيروت، 2002 م.ص 17.

3- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 173.

4- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ص. ص 43.49

أما الأسلوبية فإنها تحلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها و إبراز خواص النص وهذا ما رآه " شكري عياد" أيضا:

1* أن علم البلاغة علم لساني قديم، و أن الأسلوبية علم لساني حديث.

2* و إن علم البلاغة علم معياري، بينما تعد الأسلوبية علما وصفيا[1].

3* إن الدراسة الأسلوبية من الدراسة البلاغية " فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعا بدءا من الصوت و حتى المعنى مرورا بالتركيب"[2].

ومن أبرز المرافقات بين المنظورين البلاغي و الأسلوبي أن " البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة و قواعد جاهزة يفضي إلى جزم عقلاني في غايته التعليمية، أما الأسلوبية فهي علم وصفي ستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث

و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، و البلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزات الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال و المدلول في تأليفها معا للدالة، أي بين مستوى الصياغة، و مستوى المفهوم"[3].

ب- الأسلوبية و اللسانيات:

يعود الفضل الأول في ظهور الأسلوبية إلى العالم اللغوي السويسري اللغوي "فرديناند دي سوسير" " Ferdinand De Saussure " (1857-1917) الذي أظهر علم اللسانيات حيث فرق بين (اللغة و الكلام) من خلال معادلته الشهيرة " اللسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام"[4] . حيث أوضح أن اللسان " نتاج اجتماعي لملكية اللغة فهو مجموعة من الأعراف الضرورية التي يستخدمها المجتمع لمزاولة هذه الملكة عند الأفراد" [5].و أن اللسان " ما

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 18.

2- عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 89

3- إبراهيم الروماني، مدخل إلى الأسلوبية ، مجلة آمال 1985 ع 61.ص 43

4- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ط 1. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 م.ص 38.

1- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 38

هو إلا راسب من عمليات عديدة للكلام عبر الزمن،أما الكلام فإنه تطبيق أو استعمال للوسائل و الأدوات الصوتية و التركيبية و المعجمية التي يوفرها اللسان"[1].

ولقد قام العالم " دي سوسير " بتفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى ظاهرتين، ظاهرة اللغة و ظاهرة العبارة " Longue parol "، ولقد اعتمد كل اللسانين بعد "سويسر" مع الثنائية فنجدها مثلا عند غوستاف جويليوم "Gustave guillaume" (اللغة والخطاب)، وعند لويس هملسليف "Louis hyelmslev" (الجهاز و النص)، وعند " رومان جاكسون" " Romen Jackson" (النمط و الرسالة).

كما أشار الباحثون إلى علاقة الأسلوبية باللسانيات و اعتبروا الأسلوبية منهج نقدي حيث صنفها" جون دوابوا " Jean Dubois" على أنها " فرع من فروع علم اللسان " [2] .

وهذا ما أكده " ميشال أريفي" " Michel arrivé " بقوله: الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" [3]، وهو إثبات لدور اللسانيات في إبراز مفهوم اللسانيات حيث قال "الهادي الجلطاوي" :« الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي و هو حدث و هذا ما جعل " رومان جاكبسون" "Roman Jacobson" في إحدى محاضراته ينادي بتوثيق العلاقة بين اللسانيات و الأدب عموما».[4]

كما نادى أيضا عبد السلام المسدي " بمد جسور بين النقد و علم اللسان عن طريق علم الأسلوب"[5].

ولقد أشار بعض الباحثين إلى وجود علاقة بين الأسلوبية و اللسانيات و ركزوا على المقاربات الموجودة بين اللسانيات و الأسلوبية " أن اللسانيات تعنى أساسا بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة و أن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا و أن اللسانيات

2- المرجع نفسه ، ص40

3- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 42

4-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

5- الهادي الجلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا و تطبيقا، ط1،دار البيضاء،1922.ص 27.

6- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص 46

تعني باللغة من حيث مدرك مجرد تمثله قوانينها، و أن الأسلوبية تعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة [1] .

ويمكن التمثيل لهذه الفروق التي ذهب إليها " **منذر عياشي**" و"**عبد السلام المسيدي**" و" **نور الدين السيد**" بالجدول التالي:

اللسانيات	**الأسلوبية**
1 تهتم أساسا بالجملة. 2 تهتم بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. 3 تهتم باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	1 تعني بالإنتاج الكلي للكلام. 2 تتجه إلى المحدث فعلا . 3 تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة.

إن أسلوبيات النصوص تعنى " بوصف أثار الأسلوب الخاص بكاتب معين، أي وصف الأشكال اللسانية التي تشد انتباه القارئ في النص، و تسجل خصوصية الأثر[2].

و تضل العلاقة ببين الأسلوب و اللسانيات من بديهيات الأمور ذلك لأن أثر الأسلوب أو طريقة الكلام ليس من الممكن تعريفه أو إدارات خارج النسق (نسق) الكلام الذي يجعله ممكنا فاللسانيات و الأسلوب يرتبطان بموجب الزمان و المؤلفين.

3- موسى ربابعة، الأسلوبية مفهومها و تجلياتها، د ط. دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، 2002 م.ص 34.

1- نور الدين السيد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 46

ثالثا : اتجاهات الأسلوبية و أعلامها:

إن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا، ولا يمكن حصر عددهم ببساطة و سهولة، حيث نقف إزاء هذا على عدد من الجهات الأسلوبية الكبرى أهمها:

أ-الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية:

La Stylistique de expression » « La Stylistique dexriptur »

و التي يطلق عليها أيضا الأسلوبية اللسانية Stylistique linguistique نسبة إلى " شارل بالي"Sharle bally" الذي يعد من رواد هذا المنهج الأسلوبي، الذي ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة، و هو أحد المؤسسين الأوائل للأسلوبية الحديثة و هو خليف " **دو سويسر** " في تدريس اللسانيات العامة في جامعة "جنيف" .

وقد كان تلميذا له، و قد نشر عام 1902 كتاب " مقال الأسلوبية الفرنسية"، ليتبعه بآخر بعنوان " الوجيز في الأسلوبية".

و يعد " **بالي**" " **Bally** " مؤسس الأسلوبية اعتمادا على قواعد عقلانية، فنجده يعمد إلى تحديد موضوع أسلوبيته منذ البداية بقوله " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحيته مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية " سياق وجداني معين فإنها تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم نفسه و إما عند المستمع.

لذلك فإن الأسلوبية حسب بالي هي " ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية والجمالية و حتى الاجتماعية و النفسية، فهي تكشف أولا في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني" [1]، لقد ركز " **بالي**" اهتمامه في دراسته على الطابع العاطفي للغة، أي على ذلك الطابع الوجداني للكلام، و ارتباطه بفكرتي القيمة و التوصل.

1- صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ط 1. دار الشروق القاهرة، 1998،ص 17.

و لقد أفاد " بالي" بعلمه الواسع كثير من الباحثين في البحث الأسلوبي و مازالت نظريته تجد صدى في أعمال المعاصرين، وهو يميز بين وظيفتين أساسيتين في اللغة:

1 -اللغة تعبير عن أفكارنا وعن كل ما يصدر عنا من ملاحظات و أوصاف للعالم الخارجي.

2 -للغة وظيفة عاطفية وهي التعبير بالكلام عن أحاسيسنا و ميولنا من إعجاب و اشمئزاز، فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا موضوعيا.[1]

ولم يفعل "**بالي**" في نظريته البعد الاجتماعي في اللغة، فالعبارة توجه إلى المخاطب تربطنا به روابط اجتماعية فيرى أن تأثير اللغة في السامع يكون على ضربين:

أ-**المفعول الطبيعي: (Effets naturel)**

وهو أن تولد الكلمة في أنفسنا انطباعا يتولد مباشرة من شكلها ومن الأصوات المؤلفة منها ومن دلالتها، فيعترف "**بالي**" **(Bally)** بتعبيرية الكلمة، ويكون المفعول الطبيعي عنده صوتيا، و معنى ذلك أن خصائص الحروف التي تتكون منها الكلمة في مخرجها و وصيفاتها تعين على إدراك المعنى و إبرازه، فهذه الظاهرة التي تقوم بين الأصوات في الكلمة و دلالتها تجد لها صدى عند العرب القدامى.

ب- المفعول الإيحائي: (Effet parévocarion)

هو ما توحيه الكلمة من معاني، فزيادة على المعنى المعجمي و المفعول الطبيعي للكلمة فهي تحيلنا على الطبقة الاجتماعية التي تتردد فيها، فهي تعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية مبينة تأثيرا تعبيريا خالصا.[2]

و يعد "**بالي**" أول من تكلم عن المؤثرات الأسلوبية (Les effets de stylé) و ذلك عندما رأى في دلالة الكلمة مستويين:

2- الهادي جلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية (تنظيم و تطبيق)، ص 45

1- المرجع نفسه ، ص 56

1 -مستوى التعبير L'expression : و هو أول وظيفة للغة و تتمثل في الدلالة على الأشياء و سمي هذا بعده " بالمعنى اللغوي " (Dénotation).

2 -مستوى التعبيرية (L'expressivité)وسميت بعده (Connotation) و يسميها " **جاكبسون**"

(Facteur Secondaires): المعاني الحافة، هي التي تحمل الكلمة زيادة على معناها المعجمي معان ثانية و تأثيرا في السامع يكون طبيعيا مباشرا أو إيجابيا غير مباشر.[1]

مما سبق يتضح أن أسلوبية " **بالي**" تبنى على المبادئ الرئيسية التالية:

1 -التركيز على الشحنة العاطفية في التعبير.

2 -امتياز اللغة المنطوقة عن اللغة المكتوبة، فيجد " **بالي**" يهتم بالأولى و يبتعد في الثانية معتبرا إياها أي الأخيرة إنما تدخل في مجال الدراسة الأدبية.

3 -ترتكز أسلوبية التعبير في نظره إلى البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، و هي بهذا تعتبر وظيفية.

4 -أسلوبية التعبير " أسلوبية الأثر، وهي تتعلق بعلم الدالة أو بدراسة المعاني".[2]

5 -ترابط الأحداث اللغوية.

6 -أسلوبية التعبير هي عبارة عن دراسة علاقة الشكل مع التفكير أي (التفكير عموما).

7-إن الطابع العاطفي في نظر " **بالي**" موضوعا هو دراسة ظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية؟ فإنه يحدد منهج دراسته بأنه منهج آني، لذلك نجده يحدد دراسته في رصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، وهو بذلك يقتضي الدراسات الأدبية ذات الطابع الفردي حلقه الأسلوبي.[3] وفي كثير من الأحيان نجده غير مهتم بالقيمة الجمالية بل يركز مع البعد العاطفي للغة.

1- الهادي جلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية (تنظيم و تطبيق)، ص45

2- منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 42

3- عبدالله حوله، الأسلوبية الذاتية، و النشوية ط 3، مج 1، ع 1، دار المسيرة بيروت، 1982.ص 83. 84

وعليه فإن الجهد الذي قدمه " **بالي**" تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحثه موضع إشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة، إذ ركزت على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة، و جعل ذلك بشكل جوهر الأسلوب و محتواه، و هذه الالتفاتة تشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري إلا انه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، و بالتالي فهو لم ينقل علم الأسلوب إلى الأدب، و يبدو أن محاولته للاستئصال اللغة الأدبية من ميدان الدراسة الأسلوبية و استبعاده أدوات التعبير في اللغة بمفهومها العام، من ميدان الدراسة الأسلوبية كان أكثر الأسباب التي أدت إلى معارضته، لأن مثل هذه الدراسة تكون مزعزعة و غير علمية موجهة نظر منهجي "خاصته عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي".[1]

مما سبق ترى أن الأسلوبية التعبيرية تقوم على دراسة علاقات الشكل مع التفكير (عموم التفكير) و بذلك تتناسب مع تعبير القدماء، على أنها لا تخرج عن إطار اللغة، أو الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته، و تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي فهي وصفية ينصب اهتمامها على لأثر و تتعلق بعلم الدلالة و بدراسة المعاني.

ب- <u>الأسلوبية الفردية:</u> (التكوينية، أسلوبية الكاتب) :

تعرف هذه الأسلوبية بعدة تسميات منها: أسلوبية الكاتب(Stylistique de l'écrivain) أو الأسلوبية التكوينية (Stylistique gentique)، أو الأسلوبية الأدبية، و الأسلوبية النقدية، و تقوم على فكرة "**بوفون** " في اعتبار الأسلوب هو الرجل، حيث يعد هذا التيار المرحلة الحاسمة في تأسيس أسلوبية أدبية تتخذ من النص الراقي موضوعا.

و لقد جاءت كردة فعل على أسلوبية " **بالي**" الوصفية التعبيرية التي أولتها اهتماما بالغا باللغة المنطوقة، و بالكلام العادي، و أهملت اللغة الأدبية، على الرغم من أن اللغة الأدبية هي مدار اهتمام الدراسات الأسلوبية الفردية في الواقع نقد الأسلوب، و دراسة لعلاقات التعبير مع الفرد

1- محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية،ص 175.

أو المجتمع الذي أنشأها و استغلها، و هي بهذا تكون" دراسة تكوينية" و ليست معيارية أو تقديرية فقط إما تهتم بالأسباب، و لهذا كانت أسلوبية للأسباب و تنتسب إلى النقد الأدبي وهي تهدف إلى " نقد الأسلوب و دراسته لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنتجها و استعملها".[1]

و يمثل هذا الاتجاه " **ليو سبيتزر** " " **Leo Spitzer** " * (1887- 1960) و " **كارل فسلر**" "**K . vossler**" وهما رواد المدرسة الألمانية و بفضل "**ليوسبيتزر**" تطورت النظرة إلى علم الأسلوب.

و إمكانية الإفادة منه هي دراسة النصوص الأدبية، حيث أقام جسرا بين الدراسات اللغوية و الأدبية، وأسس الأسلوبية المثالية، و لقد حدد " **ليو سبيتزر**" ثلاث مراحل يمر بها التحليل الأسلوبي في أي عمل فني وهي:

1 -القراءة الواعية المتأنية، الفاحصة للعمل الإبداعي للبحث عن السمات الأسلوبية المهيمنة عليه.

2 -البحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمات.

3 -محاولة البحث عن الأدلة و الشواهد التي نفهم من خلالها العوامل النفسية الموجودة في ذات المؤلف. [2]

ويرى (سبيتزر) أن هذا الاتجاه (انطباعي- ذاتي) مقارب لفن النقد، كما يؤكد أن اتجاهه يعتمد على الذكاء، و الخبرة و الإيمان و لا يعتمد الذاتية كمعيار أساسي للتحليل، و أن الأسلوب هو " الممارسة العلمية المنهجية لأدوات اللغة".[3]

و هو لا ينكر المؤثرات النفسية للكاتب على نصه الإبداعي كما لا ينكر المؤثرات الفكرية والاجتماعية المحيطة بالمرسل ليربط بينه و بين المجتمع، مركزا على خفايا النص في التحليل الأسلوبي.

1- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 45.

2- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ط1.دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، د ب، 2007،ص112

3- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 76.

و انطلق " **ليوسبيتزر**" من مقولة " **بوفون**" " **Buffon** " في أن الأسلوب هو الرجل حتى يتمكن من تحديد نفسية الكاتب و ميولا ته و ينظر أيضا في التركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو بتلك " فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعا، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة ، فهي روح النص نفسه".[1]

كما عد " **كارل فسلر**" هو الآخر من رواد المدرسة المثالية الألمانية و لقد كانت له بحوث قدمت دورا هاما في تكوين الأسلوبية الفردية و لقد أثر " **فسلر**" في تلميذه " **ليوسبيتزر**".

لقد سعى "**فسلر**" إلى قلب النقد الوضعي الذي ساد في عصره ليوجه اهتمامه للكشف عن واقع الأديب الروحي و ذلك انطلاقا من لغته بدرجة تحليل الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوغرافية التي تخرج إلى الأثر.

نبه " **فسلر**" إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي فلكي يدرس التاريخ الأدبي لعصر ما ، فإنه ينبغي الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم بتحليل الاتجاهات السياسية و الاجتماعية و الدينية لبيئة النص الأدبي.

بناء على ما تقدم يمكننا أن نجمل خصائص و مميزات الأسلوبية الفردية بصفة عامة والتي تتمثل في:

- يمكن اعتبارها دراسة تكوينية، وليست معيارية و لا تقريري.
- إنها في الواقع نقد للأسلوب، و دراسات لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع.
- إن كانت الأسلوبية " التعبيرية " تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه، فإن أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

1- عبدالله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص 85

و رغم هذا فإن أسلوبية التعبيرية تلتقي مع الأسلوبية الفردية؟ فهي كونهما تنظران إلى النص بحثا عن البنى اللغوية ووظائفهما داخل النظام اللغوي، ثم إنهما تقومان على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي و التعبير الوجداني المتضمن فيه " إذ أن التعبيرية لا تتجاوز حبر اللغة من حيث هي حدث لساني لخطاب نفعي".[1]

ج- الأسلوبية البنيوية: (Stylistique structurale)

البنيوية أو الهيكلية منهج من مناهج البحث و الدراسة، تولد عن علم اللسان و سرعان ما اعتمدته العلوم الإنسانية و النقدية و لاسيما الدراسة التاريخية و النفسية و الاجتماعية وهي طريقة مباشرة جديدة في مباشرة النص الأدبي تسعى إلى " إبراز خصائصه البنيوية بصورة علمية موضوعية وهي تعد اليوم من أهم المناهج الأسلوبية".[2]

ويعد هذا الاتجاه – الأسلوبية البنيوية – من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن و هي امتداد لآراء متطور لمذهب " **بالي** " في الأسلوبية الوصفية، وكذا هي امتداد لأراء "**دوسوسير**" الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة (Langue) و ما يسمى الكلام (Parole)".[3]

وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه لوجود فرق بين " دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة و مستوى النص".[4]

معنى هذا أن هناك فرق بين مستوى اللغة و مستوى النص، وهو تفريق لم يسبق للبلاغة التقليدية أن عهدته، و قد اتخذ هذا التفريق عدة مصطلحات في فروع المدرسة البنائية "**فجاكبسون**" مثلا يدعو للتفرقة بين: (رمز – رسالة) (Cod message) مركزا في ذلك على الجزء الثاني منهما دون إهمال الجانب الأول (الرمز)، و لقد ساهم " **جاكبسون**" في توجيه

1- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 45

2- الهادي جلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا و تطبيقا، ص 68

3- أحمد درويش، دراسة بين المعاصرة و التراث، ص 33.

4- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

العمل البنيوي، فهو الذي حدد مهمة الكلام البشري الإخبارية و هي تقوم على عدة عناصر تتعلق بوظائف مختلفة وهي كما يلي:

1 -الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثيرية و تتعلق بالمرسل.

2 -الوظيفة الإفهامية أو الندائية تتعلق بالمرسل إليه أو الخطاب.

3 -الوظيفة الشعرية و تتعلق بالرسالة.

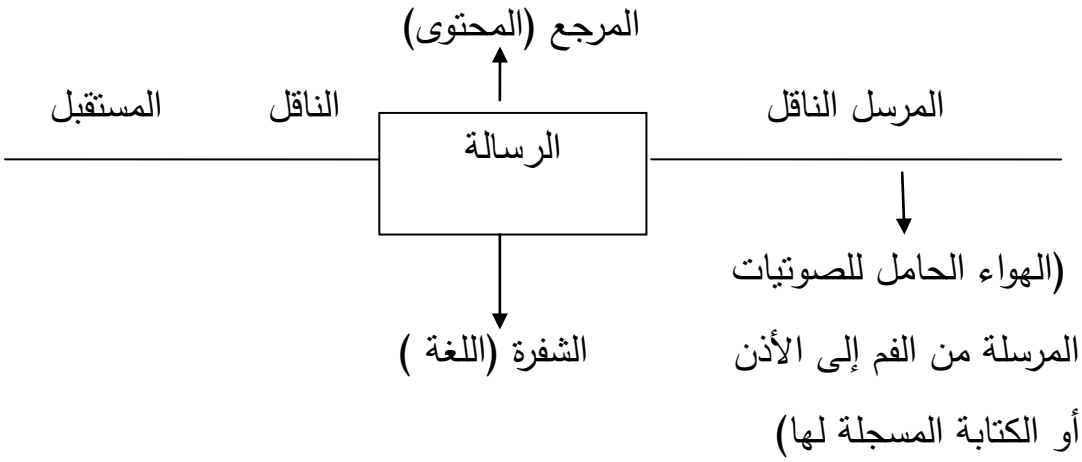
4 -الوظيفة الإنتباهية أو الإتصالية و تتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة.

5 -الوظيفة المرجعية و الدلالية أو الإحالية و تتعلق بسياق الرسالة اللغوية.

6 -الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية و تتعلق بالعلاقات اللغوية.[1]

إن العملية اللغوية لا تتم إلا من خلال أطراف هي: المرسل، المرسل إليه أو و الرسالة أو الخطاب وعملية البث ! و هي عملية مشتركة بين الباث و المتقبل، و ذلك عبر قناة معينة حيث صور " **جاكبسون**" خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها " الرسالة" بين المرسل (المتكلم أو المؤلف)، و المستقبل (السامع أو القارئ).[2]

و يمكننا أن نجسد عملية الاتصال على هذا النحو.



1- محمد عزام، التحليل ألألسني، منشورات وزرة السورية، دمشق، 1994،ص 143 .
2- المرجع نفسه، ص 143 .

فكل اتصال بشري لغوي يحمل " بالضرورة هذه العناصر سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر"[1]، حيث يتولد عن كل طرف من أطراف هذا المخطط وظيفة محددة وتجتمع في ست وظائف أساسية هي الوظائف التي تحدثنا عنها قبل وهي:

*الوظيفة الإنفعالية (الإنطباعية التأثيرية): و تعلق بالمرسل.

*الوظيفة الإفهامية أو الندائية: و تتعلق بالمرسل إليه.

*الوظيفة الاتصالية أو الإنتباهية: و تتعلق بالقناة.

*الوظيفة المرجعية أو الإحالية: و تتعلق بسياق الرسالة.

* الوظيفة المعجمية أو فوق اللغوية: و تتعلق بالعلاقات اللغوية.

إن ما فعله " **جاكسبون**" هو تمكنه من نقل التحليل الأسلوبي إلى مستوى بالبنية المنظمة للخطاب، فالظاهرة الأسلوبية مرتبطة ببينة النص كما قدم " **جاكسبون**" دراسة بـ (قواعد الشعر و شعر القواعد).

Grammair de sa poésie et poésie de sa grammaire

و هو يعني " بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، و بشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق".[2]

ولقد ركز " **جاكسبون**" على الوظيفة الشعرية من حيث هي وظيفة إبلا غية إذ يمكن القول أن التحليل النصي الذي مارسه " **جاكسبون**" يعود إلى جانبين: جانب شكلي وجانب دلالي و من ملاحظته التفاعل كل منهما بالآخر " إن التحليل البنيوي للرسالة يبين أن كل نص يشكل بنية فردية يأخذ منها الإثارة الخاصة به، بمعزل عن أي نص آخر".[3]

1-محمد عزام، التحليل ألألسني، ص 143 .
2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص 34 .
3- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، ص 67

نلاحظ مما سبق أن الأسلوبية البنيوية تركز على النص في دراستها في حلقته المغلقة معزولا عن صاحبه (مؤلف) و عصره و عن الوسط الثقافي الذي نشأ فيه أي أن المنهج البنيوي يهدف لتحليل الأعمال الأدبية تحليلا مستقلا دون الأخذ بعين الاعتبار الملابسات الخارجية التي تحيط بها أي بإنتاجها.

د- <u>الأسلوبية الوظيفية:</u>

إن مما نلاحظه من الانتقادات التي كان يواجهها اللسانيون و من أبرزهم " **جورج مونان**" "**G.Mounin** " إلى البنويين إنطلاقا من الركيزة التعرفية التي شيدت عليها اللسانيات صرحها كما هي عند " **سوسير**" و" **بلوم فيلد** " " **Blou fleid** "، و التي تمثل " في إقصاء الدلالة، ودراسة المعنى من حقلها، و هذه من الصعوبات التي واجهت البنيوية الأدبية، وهي تقترب من النصوص بمرجعية لسانية فكان على النقد البنيوي أن ينتقل من النسق المحايث إلى النسق المفتوح، و الذي ينبغي أن يحتوي الدلالة و يقربها من المحاثية التي ينشدها".[1]

إن البنيويين ينظرون إلى الوظيفة على أنها " ذلك الدور الذي تقوم به وحدة ما داخل البنية النحوية للعبارة، ذلك أن كل عنصر من عناصر هذه العبارة ينظر إليه على أنه عنصر مشترك في معناه العام."[2]

أما اللسانيات الوظيفية فتنظر إلى الدراسة اللسانية نظرة وصفية و تؤكد الطابع الصوتي للسان، مخالفة في ذلك " المنهج الفيلولوجي" الذي كان يركز على الكتابة بدل الصوت و تنطلق في الفكرة التي مؤداها " بأن اللسان مؤسسة اجتماعية، فإنها تنفرد عن اللسانيات العامة، و التي أرسى " **دي سوسير** " دعائمها؟ في كونها تركز على الطابع الوظيفي للغة."

1- أحمد اليوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1.منشورات الاختلاف، د ب، 2003م، ج1،ص 70.

2 - Jean du bois et autres : Dictionnaire de linguistique, librairie .Larousse, France, 1980 p 216.

أما اللسانيات الغلوسيماتيكية (*) (Glossématique): فترى أن الوظيفة هي كل علاقة تجمع بين عنصرين لسانيين،بحسب ثباتها أو تغييرهما، فالوظيفة هي الارتباط الداخلي (Interdépendant) (وهي عنصر بين لسانيين فحسب) وهي تكون العلاقة بين مكونات لسانية ذات استقرار، و لهذا المفهوم صلة ما بالمتصورات الرياضية و لكن مثل هذا الارتباط الوظيفي لا يمكن أن نلقيه خارج النسق الذي يتوافر على درجة عالية من الانسجام، ولذلك يمكن أن يتصف بالثبات.أما حلقة" حلقة براغ" (**) (المدرسة البنيوية الوظيفية) (Fonctionalstructuralisme). فقد كان لها الفضل الكبير في الكثير من الاتجاهات اللسانية حيث حاول بعض أعضائها توسيع مدارك النفس، بإخراجه من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي الواسع فكانت جهود " **رومان جاكسبون**" **(R.Jakbson)** بارزة في هذا المجال."[1]

ومن أهم المبادئ التي تجسد الاتجاه الوظيفي لهذه المدرسة اعتبار اللغة نظاما لوسائل الاتصال وكل عناصر اللغة تخدم هذه الوظيفة، كما أن التقسيم الوظيفي للجملة يوضح كيفية ربط الجملة بالموقف الكلامي الذي نشأ عنه كما أن موضوع الكلام – حسب – "ماتيزيوس " يجب أن يكون معلوما من قبل السامع لتحقيق عملية تواصل سليمة.[2]

و لهذا فإن مفهوم الوظيفة يعد من أكثر المفاهيم تداولا في علم اللسان الحديث، وقد استجابت نشأته " لحاجة ابستيمولوجية و منهجية أدت بالدراسة البنيوية إلى تبني مبدأ الشرح و التفسير (*) بناءا على أن " الاهتمام بمبدأ الوظيفة (Fonction) يقود إلى الفكرة القائلة بأن دراسة حالة لغة ما، مستقلة عن أي اعتبار تاريخي، يمكنها من أن تحصل على قيمة تفسيرية (Valeur explicative)، وليس فقط وصفية (Desriptive).و الحقيقة أن التحليل الوظيفي للغة ليس بنيويا فحسب، فهو متنوع الدلالة متعدد الاتجاهات بحيث يخترق الحدود المنهجية لجميع الدراسات اللسانية المعاصرة.

(*)–الغلوسيمية: مصطلح اخترعه "هيلمسليف" للدلالة به على توجه خاص في الدراسة اللسانية، أعلن عنه من خلال مؤتمره للحلقةالدولية لعلم اللغة بكوبنهاجن 1936، و ركز" هليمسلف" على أهمال "سوسير" إذ يمكن اعتبار هذه المدرسة تنظيرا أخرلنظرية "سوسير" ينظر إلى جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين 1تر: نجيب غزاوي، مؤسسة الوحدة ط1. سوريا، د ت، ص 128– .131 .

(**)– مؤسسها اللساني التشكيلي " فيلم مانسيوس" 1926، بمدينة براغ التشكيلية، ينظر، طيب، مبادئ اللسانيات البنيوية– دراسة تحليلية ابستيمولوجية، ط1. دار القصبة للنشر. دب،د ت، ص ص 103– 104.

1-أحمد اليوسف، السلطة البنية ووهم المحاثية، ص 120.

2–جعفر دك الباب،الوجيز في شرح دلائل الإعجازفي علم المعاني ط1. مطبعة الجليل، دمشق،1980 ص ص117. 119.

5-الأسلوبية الإحصائية:

إن المنهج الإحصائي يعد من أبرز المناهج التي توصلت إليها الأسلوبية في مجال تحقيقها للجانب الموضوعي، و هو يقترب من منهجي العلم التجريبي و العلم الرياضي، حيث أنه ابتعد عن نطاق الذاتية و الانطباعية التي اتصفت بها أغلب الأحكام النقدية.

ثم إن " الأسلوبية الإحصائية تحاول أن تصل إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم، و هي بالتالي تقوم على إبعاد الحدس و ذلك لصالح القيم العددية."[1]، أي أنها تعمل على تخليص ظاهرة " الأسلوب" من " الحدس الخالص، فتستبدله بحدس منهجي موجه كما يمكن لهذا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بفعالية"[2].

ولقد استوطنت الأسلوبية الإحصائية سائر الحقول المنهجية لذا استحسن الكثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى مجال علم الأسلوب باعتبار أن البعد الإحصائي في أي علم يعد من بين أحد المعايير الموضوعية التي يمكن من خلالها تشخيص الأساليب، و تمييز الفروق بينهما.

و لعل أهمية المنهج الإحصائي تعود "إلى أنه يحقق بعدا موضوعيا في الدراسة، كما يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب أوفي التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواصا أسلوبية وبين تلك السمات التي يأتي ورودها في النص ورودا عشوائيا."[3]

أضف إلى ذلك أنه يقدم بيانات دقيقة و محددة بالأرقام و النسب لسمة لغوية أو أكثر التي يتميز بها نص أدبي ما، و أهم هذه السمات كالآتي:

1/ استخدام مفردات معجمية معينة.

2/ الزيادة أو النقصان في استخدام صيغ معينة، أو نوع من الكلمات (صفات، أفعال ظروف، حروف الجر...إلخ).

3/ طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

1- فرحان بدر الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط1. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و للنشر و التوزيع بيروت، 2003 م، ص 19

2-هنريش بليت، البلاغة و الأسلوبية، فهو نموذج لتحليل النص، ط1. ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، د ت .ص 60

3- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 51 .

4/ طول الجمل.

5/ نوع الجمل (اسمية، فعلية،بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية...الخ).

6/ إيثار تراكيب أو مجازات و استعارات معينة.

7/ استخراج المشتقات.

وهذه " السمات اللغوية إذا ما حظيت بنسبة عالية من التكرار، و إذا ما ارتبطت بسياقات معينة على نحو له دلالته فإنها تصبح خواصا أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وتوزيعات و كثافة معينة"[1].

بالإضافة إلى هذه السمات نجد أن الطريقة الإحصائية تعني " بالكلمات المفتاحية" من حيث نسبة ورودها قياسا إلى الكلمات، و كذا الربط بينهما و بين معرفة المبدع و قد يعتمد المحلل الأسلوبي على الإدراك المباشر في الحكم على توافر سمة الأسلوبية على نحو مؤثر.

و قد يلجأ المحلل الأسلوبي " للقيام بإجراء عملي معتمدا على الحساب الآلي و إن كان استخدامه غالبا غير مجد؟ ذلك لأن ورود الكلمات المفاتيح على سبيل المثال عشرين مرة أو أكثر لا يغير من طبيعة الحكم عليها، كما لا يلتفت بها أيضا عن وظيفتها."[2]

هكذا تبين لنا أهمية الإحصاء في دراسة العمل الإبداعي مع اعتبار الإحصاء إجراء منهجي مجرد، يمكن لأي منهج أن يستوعبه كما يساعد المنهج الإحصائي على حل المشاكل الأدبية كتوثيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه.....الخ.

و لهذا فالأسلوبية الإحصائية لها دور هام في فتح مغاليق النص الأدبي من الناحية الدلالية بل أنها أداة منهجية تسعى لإدراك الظواهر الفنية إدراكا موضوعيا، لكن شرط عدم اقتصارها على العمليات الحسابية الرقمية المجردة، إنما لابد أن يتجاوزها لتحديد دلالتها بحيث يأخذ بعين الاعتبار وظيفة الذوق الجمالي، و بهذا نعتبر الأسلوبية الإحصائية شرط هام يستعان بها في الدراسة الأسلوبية لتحقيق الموضوعية، فكان جديرا بالاهتمام من طرف الباحثين و الدارسين في حديثهم عن اتجاهاتها لهذا " لا يمكن التقليل من أهمية الأسلوبية الإحصائية أو تهوين

[1]- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 176.
[2]--هنريش بليت، البلاغة و الأسلوبية. ص 60

شأنها، أو التهجم عليها لما تتمتع به من موضوعية، و لكن لابد من توفر شروط في دارس الأسلوب إحصائيا أهمها: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية و تأويلها بما لا يفرج على إطار النص."[1]

ونستخلص من هذا أن الأسلوبية تعتبر منهجا، بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات التي تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري و علاقات بعضها بالبعض الآخر لمعرفة القيمة الفنية و الجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم فإن الأسلوبية تكشف عن البنى المتميزة للغة في النص الشعري ومن هنا فإن المنهج الأسلوبي يكشف لنا إمكانية التعرف على أسلوب النص الشعري في ديوان لبيد، و ذلك بإتباع مستويات التحليل الأسلوبي و التي تشمل جانبين:

أولا: الجانب الشكلي:

ويدرس هذا الجانب هندسة القصيدة، و ذلك بإبراز الوظيفة الإيقاعية و الوظيفية الصوتية في النصوص الشعرية، بألوانها المختلفة من حيث التكرار و التجانس.

كما يدرس هذا الجانب أيضا التراكيب من حيث نوعها و بنيتها النحوية، فيلاحظ الصيغة الغالبة و نوع الأفعال المستخدمة.....الخ.

ثانيا: الجانب الدلالي:

تولد هذا الجانب من الجانب الشكلي (العناصر الصوتية، الصرفية و التركيبية) فلا يمكن تصور دلالة دون صوت أو نظام نحوي محدد.

كما يهتم هذا الجانب أيضا بدراسة المعنى من خلال دراسة الألفاظ الدالة و السياقات الواردة فيها.

1- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ط1.مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، 2010، ص 54.

إن علم الأسلوب أو الأسلوبية تتمثل في دراسة أسلوب الأعمال الأدبية، إذ أنها تأخذ بعين الاعتبار النص الأدبي من حيث هو بنية لغوية، إذ أن لها خصوصياتها التعبيرية كما تعيد الاعتبار للمبدع باعتبارها(الأسلوبية) تبحث بطريقة ومتميزة خاصة بكاتب معين.

وعلم الأسلوب يهتم بدراسة مستويات اللغة، إذ تعد دراسة فخريات" لبيد" من بين إحدى الدراسات التي تسعى إلى التبين الدقيق للقيم اللغوية والجمالية لهذه القصائد، فمستويات اللغة تتمثل في: المستوى الإيقاعي، المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي والنحوي والمستوى الدلالي.

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي ومظاهره الأسلوبية:

1 -مفهوم الإيقاع " Rythme ":

أ – لغة : ورد في لسان العرب « الإيقاع من الميقع و الميقعة المطرقة و الإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها »[1]، و هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام.

أما عند " الخليل ابن أحمد الفراهيدي " في كتاب العين فيقصد به «وقع الوقع: وقعة الضرب بالشيء ، و وقع المطر ، و وقع حوافر الدابة يعني ما يسمع من وقعه ، ويقال للطير إذا كان على أرض أو شجر هن وقوع و وقع ، و المقيعة المكان الذي يقع عليه الطائر»[2].

و ورد في المعجم الفلسفي بمعنى : « الإيقاع : مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم و الوزن ، انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء ، جميعها ذات مدة واحدة فهو تعاقب مطرد الأزمنة قوية أو ضعيفة في الإيقاع حركي موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية و هو جانب الموسيقى في الشعر و الوزن صيغة آلية و الإيقاع إبداع جمالي»[3].

وفي القاموس المحيط « الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء ، و هو أن يوقع الألحان ويبينها»[4].

ب – اصطلاحا : لقد اتخذ مفهوم الإيقاع عدة مفاهيم في التراث النقدي القديم و الحديث فالإيقاع هو الذي يميز بين الشعر و النثر ، و هو « كل ما يحدثه الوزن و اللحن من انسجام»[5] و انتظام داخل البنية في النص الإبداعي « بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو

1– ابن منظور ، لسان العرب ، (مادة وقع) ، ص 362.

2– الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، ط1. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 2004 م، ص 176.

3– إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1983 م ، ص 29.

4– مجد الدين الفيروز الأبدي ، قاموس المحيط، ط 8 . مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر والتوزيع، لبنان ، 2005م ص 773.

5– أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، ط 1 . مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، 2001، ص 119.

سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية و الجزئية»[1].

و أما الإيقاع الذي تتعلق به طبيعة توقعاتنا في النص الشعري فهو « موجة بالغة التعقيد من الوقائع العصبية تذلل الصعوبات أمام بعض المنبهات المعينة بينما تحول دون البعض الآخر كما أنها تتعلق أيضا بطبيعة المبنية الذي يجيء فعلا »[2] ، حيث يعد المنبه هو نفسه طبيعة الصوت الذي تخلى عن شخصيته الاصطلاحية المستقلة ، و اكتسب أبعاده الجديدة داخل تركيب القصيدة . و بهذا فالإيقاع يعد مصطلحا استخدم مجازا للنظام الصوتي اللغوي باعتبار أن هناك توافق بين العناصر الصوتية و الزمانية ، و بهذا يعد مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاء إذ أنه لم يحدد تحديدا دقيقا عند القدامى أوالمحدثين.

ج- الإيقاع في النقد العربي القديم :

لقد ظل مصطلح الإيقاع مرتبطا بالموسيقى، حيث لاحظه الدارسون « من خلال الموسيقى و الوزن الشعري مع أنه كان أوضح فني العمارة و الزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة و الفن اللغوي».

ثم إن العلاقة بين الشعر و الموسيقى علاقة وطيدة و ذلك منذ القدم ، حيث أدرك الإنسان البدائي تلك الإمكانيات الصوتية التي يحتويها الشعر فسعى إلى مزجها بالموسيقى فأنتج لغة شعرية مبنية على نظام موسيقي محض ، و لقد تجلى ذلك من خلال مراقبة القبائل التي لم تصلها الحضارة في وقتنا الراهن و التي مازالت تعيش على إيقاع الحياة البدائية.

و بهذا يمكن القول أن : « الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي ، و أن الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيحاءات و القفزات و بالكلمات المنطوقة عاليا

1- الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط 1 . المؤسسة العربية للدراسات و النشر 2006 م، ص 53.

2- مصطفى السعدي ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ،دط. مركز دلتا للطباعة و النشر 2006 م ص 181.

والصرخات الخالية من المغنى، و بالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة هو الأب المشترك للرقص و الشعر و الموسيقى»[1].

و لقد عرف الإيقاع في المصطلح الموسيقي بأنه « النقلة عن النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب ، أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات و هو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية ، و كل واحد منها يسمى دورا، يدرك تساوي الأزمة و الأدوار بميزان الطبع السليم و كما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يختلف الطبع فيها إلى ميزان العروش كذلك لا يفتقر إلى إدراك تسوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة بل عليها الطبع و تلك الغريزة للبعض الآخر و قد لا يحصل بجد و اجتهاد»[2]

بمعنى أن الإيقاع في الاصطلاح مرتبط بالموسيقى بالدرجة الأولى.

و لقد عرف "صفي الدين البغدادي" الإيقاعي بقوله هو : « مجموع نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم»[3].

كما يعني مفهوم الإيقاع انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما خاصا محسوسا ، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية و الجزئية و يعبر عنها كما يتجلى فيها.

مما سبق نلاحظ أن النقاد و الباحثين القدامى وقعوا في خلط بين الإيقاع الموسيقي اوالشعري و لقد ارتبط الإيقاع عندهم بالوزن (الشعر الموزون المقفى) هذا ما يؤكده

1- الورتاني ، خميس ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ط 2 . دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا 2005 م، ج 1 ، ص 34.

2- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، د ط. من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م ، ص 14.

3- حواسية ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية ، مذكرة ماجستير " لم تنشر " ، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف 2009م ، ص 56.

السجماسي بقوله « إن الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية عند والعرب مقفاة و شرح الموزونة بقوله : فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوي لعدد زمان الآخر »[1]، و هذا يعني أن الشعر و النثر الفني يشتركان في الوزن والإيقاع اللذان لديهما تنغيم في الكلام ، تطرب له النفس ، و لكن هذا النغم نجده في الشعر أكثر مما نجده في النثر.

د – مفهوم الإيقاع من منظور النقد الحداثي:

لقد انتشر مصطلح الإيقاع عند العرب بفعل احتكاك العرب بالأجانب و بثقافاتهم خاصة الثقافة اليونانية ، و مصطلح الإيقاع من أصل يوناني و يعني « الجريان و التدفق والمقصود عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت أو النور و الظلام أو الحركة و السكون أو القوة و الضعف أو الضغط و اللين أو القصر و الطول أو الإسراع و الإبطاء .....»[2].

و لقد أوضح ذلك الشاعر" **جيم فريزر**" حيث قال « عندما على شاطئ البحر نراقب الأمواج تنكسر على الرمال لتعود من جديد ، نجد تشابها أساسيا في حركة كل موجة لكن ليس في موجتين تتكسران فيشكل متناظر تماما ، و قد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الأموال بالإيقاع»[3].

أما مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث فله عدة تعريفات ، حيث عرفه خليل أداه في مقاله (الإيقاع في الشعر العربي) حيث رأى أن الوزن هو مرجع الإيقاع و أن له ثلاث أصول و هي «المدة و التي تكون غير محدودة تحتاج إلى ما يعينها من إشارة أو قرع آلة

---

1 – محمد صابر عبيد ، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص 14.

2– المرجع نفسه ، ص 15.

3– عبد القادر أبو شريفة ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ط 1 . دار النشر و التوزيع ، الأردن ، 2008م ص 76.

القرع المذكور :الذي يكون في المشي أو الرقص ، تساوي الأزمنة في الأدوار : أي أنك إذا اتفقت على عدد من الأدوار و عينت الأزمنة التي تتخللها فعليك أن تعيد هذا المجموع كما هو بلا زيادة و لا نقصان»[1].

و بهذا فإن الإيقاع في النقد العربي الحديث لم يخرج عن مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم ، فهو مفهوم مرتبط بالوزن من جهة و الإيقاع الموسيقي من جهة أخرى.

2 **أنواع الإيقاع :**

أ – الإيقاع الداخلي :

إن الإيقاع الداخلي حالة نفسية ذات أبعاد جمالية ينتج من امتزاج الذات بالموضوع وهو « إيقاع يمكن تلمسه من خلال البلاغية و الدلالية و السمعية المتمثلة داخل النص و من ثم فهو يلعب دورا أساسيا في الصلة بين بنى النص ، مما يؤدي إلى تماسك أجزائه و بنيته العامة و من ثم محو المسافة بين داخل النص و خارجه»[2].

ب – الإيقاع الخارجي :

و يتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية و تفاعيلها المختلفة و يشمل الإيقاع الخارجي أيضا القافية و الزحافات و العلل و غيرها ، بمعنى أن الإيقاع الخارجي يشتغل على المستوى الصوتي و يكون تأثيره قوي في النفس و الفكر.

و في هذا الصدد يقول " **العواد** " « و للشعر نوعان من الموسيقى ، نوع داخلي يحس به الشاعر الموهوب داخل أعماقه و يسمى الموسيقى الداخلية ، و نوع آخر تحدده الكلمات

1 – ربيعة الكعبي ، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، مركز النشر الجامعي ، تونس، 2006 ص 95.

2 – مسعود وقاد ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، مذكرة ماجستير " لم تنشر " جامعة ورقلة ، 2004م ص 94.

والأداء التعبيري العام ، و تحدده الأوزان و القوافي ، و هذا النوع الأخير هو الذي يتناوله علم العروض »[1].

نفهم من هذا القول أن الإيقاع يوجد في الأدب شعرا و نثرا و هذا ما ذهب إليه الدكتور "**فؤاد زكريا** " أيضا في كتابه (مع الموسيقى ذكريات و دراسات) حيث رأى أن « حياتنا كلها غارقة في الإيقاع لا ينقطع صريره فالكون من حولنا قدور ظواهره في إيقاع منتظم يظهر أوضح ما يكون دورة الأفلاك و في تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة »[2]. أي أنه متدرج في الحياة ، و في ظواهرها.

و عليه فإن الإيقاع مصطلح موسيقي بالدرجة الأولى، يدخل في حقول الدراسة الأدبية الشعرية و النثرية . حيث ترك أبعاد فنية و جمالية. و في دراستنا للمستوى للمستوى الإيقاعي في ديوان " **لبيد بن أبي ربيعة العامري** " سنركز على عناصر البنية الإيقاعية من بحر و قافية و روي ، و زحافات و علل و غيرها.

3-عناصر البنية الإيقاعية :

البحر :

لقد عرف العصر العباسي ثورة على الشعر العربي و أوزانه و قوافيه ، فظهر عدد كبير من العلماء يدافعون عن هذا الشعر ، من بينهم " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " الذي اكتشف أوزانه و قوافيه ، فدرس نغماته و موسيقاه و اهتدى بحسه ، و ذكائه ، و علمه الواسع إلى اكتشاف خمسة عشر نغمة موسيقية في الشعر العربي.

1- عبد الله محمد الغدامي ، الصوت القديم الجديد ، دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، دط.سلسلة كتب الرياض 66 ، مؤسسة اليمامة الصحيفة 1999م، ص 180.

2- أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ط 1 . المؤسسة العربية للدراسات و النشر عمان ، 2004 م، ص 13.

و هي تسمية للوزن من أوزان الشعر ، و سماها بهذا الاسم لمشابهتها بالبحر ، إذ أنها منه ، و البحر «هو الوزن الذي على مثاله يجري النظام ، و البحور ستة عشر ، وضع الخليل أصول خمسة عشر منها، و زاد عليها "الأخفش" الأوسط بحر آخر سماه المتدارك فحينئذ تكون ستة عشر»[1].

ووحدة بناء البحر الشعري هي ما يسمى بالتفعيلة ، و هي مكونة من تركيب بعض الوحدات الصوتية مع بعضها ، تتكرر هذه التفعيلة حتى تشكل لنا بحرا شعريا.

و بحور الشعر كما صنفها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" « دوائر خمسة و كل دائرة منها تضم عددا من الأبحر المتشابهة الإيقاع فالبحر الطويل و المديد و البسيط دائرة الوافر والكامل دائرة ، و الهزج و الرجز و الرمل دائرة ، و السريع و المنشرح والخفيف والمضارع و المقتضب و المجتث دائرة ، و المتقارب وحده دائرة»[2].

كما تحتوي هذه البحور الشعرية على تفعيلات ذات نغمات إيقاعية مكررة و هي ثلاثة أقسام:

« ثلاثة منها : الطويل ، المديد و البسيط تعرف بالممتزجة لاختلاط جزء خماسي (كفعولن أو فاعلن) مع جزء سباعي (كمستفعلن أو متفاعلن) و أحد عشر تسمى سباعية و هي :الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع ، المنسرح ، الخفيف المضارع ، المقتضب ، المجتث و سبب تسميتها بالسباعية أنها مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها و بحران يعرفان بالخماسيين و هما المتقارب و المتدارك»[3].

إذا فالبحر هو وزن تبنى عليه القصيدة بحيث يكون ملازما لها من أولها إلى آخرها.

1- أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،تحقيق: حسمي عبد الجليل يوسف،د ط . مكتبة الآداب،القاهرة، 1997م،ص 29.

2- أبو الفتح عثمان بن جني ، كتاب العروض ، تحقيق : أحمد فوزي الهيب ، ط1 . دار القلم للنشر و التوزيع 1987م ، ص 62.

3- أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة الشعر، تحقيق : حسني عبد الجليل يوسف ، ص 29.

لقد نظم " لبيد بن أبي ربيعة " في جميع موضوعات الشعر و على مختلف الأوزان الشعرية ، أما فخرياته فقد نظمت على بعض بحور الشعر و هي (الطويل ، البسيط الوافر ، الكامل).

* **البحر الطويل** : هو الأول في دائرة المختلف (الدوائر الأولى)[1] و قد روي أن «" الخليل " أسماه الطويل لأنه طال بتمام أجزائه »[2]، و لقد ذكر " التبريزي " أنه سمي طويلا لمعنيين : أحدهما أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية و أربعين حرفا غيره ، و الثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته أوتاد وأسباب بعد ذلك و الوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا[3].

و بناء الطويل هو بناء « مثمن بحسب أصله في دائرته مثمن بحسب الاستعمال أيضا له عروض واحدة مقبوضة لها ثلاثة أضرب موزعة عليها :

- **الضرب الأول** : سالم (مفاعيلن).
- **الضرب الثاني** : مقبوض مثلها (مفاعلن).
- **الضرب الثالث** : محذوف (فعولن) »[4]

و هذه تفعيلاته بأضربه الثلاثة:

1/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

1- سميت دائرة المختلف لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية و سباعية فلاختلاف أجزائها سميت دائرة المختلف التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي، تحقيق : عمر يحي و فخر الدين قباوة، ط 4 .دار الفكر، دمشق، 1986 م ص 65.

2- ابن رشيق ، العمدة ، ص 270.

3- عزة حسين ،الوافي ، ص 37.

4- رشيد شعلال ، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا و دلالة و جمالا ، ط1، عالم الكتب الحديث ، أربد الأردن ، 2011، ص 66.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لقد استخدم " لبيد " بحر الطويل" في مواطن شتى من أشعاره، و قد وزعها على مختلف الأغراض، و من أهمها غرض الفخر، حيث يقول ذاكرا أيامه و مفاخره ومقاماته بين أيدي الملوك:

. أَرَى النَّفْسَ لَجَّتْ فِي رَجَاءٍ مُكَذَّبِ

أَرَ نْنَفْسَ لَجْجَتْ فَيْ رَجَائِنْ مُكَذْذَبِي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَقَدْ جَرَّبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِالمُجَرَّب

وَقَدْ جَرْرَبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِلْمُجَرْرَبِي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لقد إستخدم لبيد بحر الطويل بضربه الثاني، و هو :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

و هذا الضرب مناسب لغرض الفخر.

و منه أيضا قوله يفتخر و يعدد بعض مأثره :

أَتَيْتُ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاءَ، اني مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

دَعَتْنِي وَفَاضَتْ عَيْنُهَا بِخَدُورَةٍ فَجِئْتُ غِشَاشًا إِذْ دَعَتْ أُمَّ طَارِقِ

وَأَعْدَدْتُ مَأْثُورًا قَلِيلاً حُشُورُهُ شَدِيدَ العِمَادِ يَنْتَحِي لِلطّرَائِق [1]

1– لبيد، الديوان ،ص 97

لقد استعمل لبيد بحر الطويل لأن هذا البحر من أحد البحور الأكثر تكرارا في الشعر العربي القديم، و عرف هذا البحر ببحر الطويل لكثرة حركاته، فلهذا أستخدمه "لبيد" في فخرياته لأنه يعبر عن حالته النفسية ففي هذه الأبيات الشعرية يفتخر لبيد بنفسه ويذكر بعض مآثره، فقد رأى أنه بإمكانه حماية كل ما يستحق أن يحمى، و بإمكانه الدفاع عن قبيلته و قومه من الأعداء.

*** بحر البسيط :**

و هو البحر الثالث في دائرة المختلف (الأولى)، و لقد روى الأخفش أن الخليل بن أحمد سماه البسيط « لأنه أبسط عن مدى الطويل، و جاء وسطه (فعلن) و آخره (فعلن) »[1]

كما سمي بسيطا عند "التبريزي" لأن « الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، و قيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه و ضربه »[2]

و يعد البسيط « مزدوج التفعيلة: سباعية و خماسية، بني على ثمانية أجزاء بحسب أصله الفرضي في دائرة الخليلية »[3] ، و له ثلاثة أعاريض و ستة أضرب و هي:

العروض الأولى:

مخبونة وجوبا عند سلامة البيت من التصريع (*) (فعلن) و لها ضربان :

- الضرب الأول مخبون (فعلن)
- الضرب الثاني مقطوع (فعلن)

1- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 270.

2- عزة حسين، الوافي، ص 54 .

3- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 71.

(*) التصريع هو أن يصير الشاعر العروض ضربا.

العروض الثانية:

مجزوءة صحيحة (مستفعلن)، لها ثلاث أضرب:

-الضرب الاول مجزوءة مذال (مستفعلان)

-الضرب الثاني مجزوءة صحيح (مستفعلن)

-الضرب الثالث مجزوءة مقطوع (مفعولن)

العروض الثالثة:

مجزوءة مقطوعة (مفعولن)، لها ضرب واحد مجزوء مقطوع مثلها و هو ما يعرف بملع البسيط [1].

و نوضح هذه الأعاريض فيما يلي:

1 « * مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

* مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

2 / * مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلان

* مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن

* مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مفعولن

3 / * مستفعلن فاعلن مفعولن

مستفعلن فاعلن مفعولن »[1].

1- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 71.

لقد إستخدم لبيد بحر البسيط في فخرياته، منها قوله يتغنى بمناظر الحياة الصحراوية

رَاحَ القَطِينُ بِهَجْرٍ بَعْدَمَا ابْتَكَرُوا

فَمَا تُواصِلُهُ سَلْمَى وَمَا تَذَرُ [2].

***بحر كامل:**

و هو البحر الثاني في دائرة المؤلف (الدائرة الثانية) و هو فرع من الوافر أسماء الخليل كاملا « لأن فيه ثلاثين حركة، لم تجتمع في غيره من الشعر »[3].

و بحر الكامل « مسدس الأجزاء بحسب الأصل الذي تقتضيه دائرته مسدس بحسب الإستعمال »[4]، و بهذا فالكامل ينبنى على نوعين : مسدس و مربع، فأما المسدس « فله عروضان و خمسة أضرب موزعة عليهما »، و أما المربع « فله عروض واحد لها أربعة أضرب موزعة عليها ».

و يمكننا إختزاله في الصور الآتية:

العروض الأولى:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

العروض الثانية:

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

العروض الثالثة:

1- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 71.

2- ديوان لبيد، ص 55.

3- إبن رشيق، العمدة، ج 1، ص 270.

4- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 61.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن [1]

و من ذلك نجد قول لبيدً مفتخرا بمآثره و ذكر مبلغ سخائه و سخاء قومه:

أو لم ترى أن الحوادث أهلكت إرما و رامت حميرا بعظيم [2]

أو لم ترى أنن لحوادث أهلكت إرمن و رامت حميرا بنظيمي

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

لقد نظم لبيدً هذا البيت الشعري على بحر الكامل، إذ أن هذا البحر يستعمل في أغراض شتى منها الفخر بأن يجعل القول بملاء منه لأغراض مختلفة قولا.

و هذا البحر، بحر سداسي و تفعيلته الأساسية هي (متفاعلن).

فعند تقطيعنا لهذا البيت يظهر لنا أن تفعيلته (متفاعلن) قد دخلها زحاف و هو تسكين الثاني المتحرك، فأصبحت (متفاعلن) بدلا من (متفاعلن) بتحريك التاء.

و قال أيضا في فخرياته :

كرات الجنوب له الغمام بوابل و مجلجل قرد الرباب مديم

حتى تزينت الجواء بفاخر قصف، كألوان الرحال، عميم

همل عشائره على أولادها من راشح متقوب و فطيم [3].

1- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، ص63.

2- لبيد، الديوان، ص 188.

3- لبيد، الديوان ، ص 190.

والجدول الآتي يعرض عدد القصائد، في كل بحر من البحور الشعرية، مع رصد عدد الأبيات، ونسب استخدام الشاعر لكل بحر من هذه البحور في فخره:

البحر	عدد القصائد	عدد القصائد	النسبة المئوية %
الطويل	3	142	% 65.13
البسيط	1	36	% 16.51
الكامل	1	17	% 7.79
الوافر	1	23	% 10.55
المجموع	6	218	% 99.98

يتضح من الجدول اهتمام الشاعر "**لبيد**" بأربعة بحور شعرية وهي:(الطويل البسيط، الكامل الوافر) مما يوحي بأن الشاعر لم يخرج عما رسمه" الخليل بن أحمد الفراهيدي".

ثم إن هذه البحور الشعرية من أطول البحور فهي تتسع لأكبر عدد من الكلمات لتعطي الشاعر القدرة الكبيرة على التعبير وخاصة في فخر "لبيد" لذاته ولقومه، إذ يقول الشاعر مفتخرا بقومه:

وَإِنْ تَسْأَلُوا عَنْهُمْ لَدَى كُلَّ غَارَةٍ فَقَدْ يُنْبَأُ الأَخْبَارَ مَنْ كَانَ سَائِلاً

أُولَئِكَ قَوْمِي إِنْ سَأَلْتَ بِخِيَمِهِمْ وَقَدْ يُخْبَرُ الأَنْبَاءَ مَنْ كَانَ جَاهِلا[1].

*** الوزن:**

1. لبيد ،الديوان ، ص 122.

إن الوزن هو الموسيقى الخارجية للقصيدة، وهو جملة من التفعيلات التي تنظم فيها الكلمات فتحدد نوعه. ولقد رأى ابن رشيق أن الوزن" أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة...."[1].

ويعرفه" **ريتشاردز**" بأنه "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[2]، وبهذا يعد الوزن الأداة المساعدة على استشراف بموضوع بواسطة "الانتظام" الذي يميزه.

كما عرفه أحد الباحثين بأنه يتشكل" من سلسلة من حدوثات سمعية ذات آحاد وتنغيمات وارتفاعات متساوية تحدث بفواصل متساوية، لذا كان عنصرا مهما من عناصر الإيقاع كونه يسهم مساهمة فاعلة في تشكيل هندسة صوتية منتظمة في النص الشعري"[3].

وللوزن أهميته "إيقاعية نظرا لما يحتويه من جماليات موسيقية نابعة من توالي التفعيلات بشكل مطرد منسجم في فترات زمنية معينة"[4]. ويرى عدد من الباحثين أن الوزن هو" الصورة الخاصة للإيقاع "[5] وبهذا يكون " الوزن جزءا من الإيقاع " [6] لأن الإيقاع يشمل على الوزن والقافية والإيقاع الداخلي.

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 121.
2. حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ط 2. دار الأندلس، لبنان، 1982م ص 159.
3. داود غشتار، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، ط 1. دار مجدلاوي، د ب، 2007م ص 90.
4. النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشغيل الجمالي، د ط. دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة ص477.
5. علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د ط.منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، 1985 م ص226.
6. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويعني الوزن أيضا " مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت "[1].

أو هو النظام الذي يتكون فيه التفعيلات داخل البيت الشعري.

لقد كتب "**لبيد**" فخرياته على أربعة بحور: وهي (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل).

ومثال ذلك: التقطيع العروضي لبيت شعري من إحدى قصائد "لبيد" في غرض الفخر مع دراسة البحر والوزن:

. أَرَى النَّفْسَ لَجَّتْ فِي رَجَاءٍ مُكَذَّبِ

أَرَ نْنَفْسَ لَجْجَتْ فَيْ رَجَائِنْ مُكَذْذَبِي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَقَدْ جَرَّبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِالمُجَرَّب

وَقَدْ جَرْرَبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِلْمُجَرْرَبِي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

هذه القصيدة: من بحر الطويل.

***القافية والروي:**

لقد كانت القافية ملازمة للشعر العربي منذ القديم وعندما عرفوا الشعر قالوا:« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى وقد اهتم بها النقاد وحثوا الشعراء على ضرورة تخييرها » [2].

كما عرفها علماء العروض بقولهم: "والقافية على وجه التحديد من آخر بيت صوت ساكن في البيت رجوعا إلى أول متحرك قبل أول ساكن[3]. نفهم من هذا القول أن القافية قد ترد في كلمة أو كلمتين آخر البيت.

1. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط7، نهضة مصر، مصر، 2007م ،ص43.
2. قدامة بن جعفر نقد : الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط 3. مكتبة الخناجي، القاهرة مصر، 1979م، ص 17.
3. سميح أبو مغلي، العروض والقوافي، ط 1. دار البداية، عمان، الأردن 1430 هـ، 2009 م.ص 53.

ويعرفها "**إبراهيم أنيس**" بقوله: « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة »[1].

وبهذا فإن القافية تعد « عنصرا أساسيا لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت وتهبه وحدته بروي واحد يتكرر في نغم صوتي متجانس يجلب انتباه الأسماع بمتعة الإيقاع الذي تستريح له النفس من خلال مسافات زمنية منتظمة تحدد نهاية كل بيت »[2] والقوافي يجب أن تتفق مع الغرض الذي ينظم فيه الشاعر، إلا أنها قد تصلح في موضع ولا تصلح في موضع آخر.

فالقافية إذا هي مجموعة من المقاطع الصوتية العمودية التي تتردد في أواخر الأبيات الشعرية. وهذا ما نحاول توضيحه في الجدول الموالي، وذلك من فخريات "لبيد":

الكلمة الأخيرة من البيت	القافية	رمزها العروضي
1/ مُعْجِبِ	مُعْجِبِي	/ 0 / / 0
2/ الحقائق	قَائِقِي	/ 0 / / 0
3/ طارق	طَارِقِيْ	/ 0 / / 0
4/ بعاتق	عَاْتِقِيْ	/ 0 / / 0
5/ موكب	مَوْكِبِي	/ 0 / / 0

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

2. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط 1. دار صفاء، عمان الأردن، 2010م ص ص 469. 470.

6/ متغضب	غَضْضَبِي	/ 0 / / 0
7/ مُحْقَبِ	مُحْقَبِي	/ 0 / / 0
8/ غُرَّبِ	غُرْرَبِي	/ 0 / / 0
9/ أَتَعجَّب	عَجْجَبِي	/ 0 / / 0

فمن خلال هذا الجدول نرى أن القافية ملتزمة في كامل لأشطر مع تنويع طفيف أحيانا. مثلما نجد في فخريات "لبيد" قوله:

أَتَيْتُ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا ... بِأَسْمَاءَ، انِي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

دَعَتْنِي وَفَاضَتْ عَيْنُهَا بِخَدُورَةٍ ... فَجِئْتُ غِشَاشًا إِذْ دَعَتْ أُمَّ طَارِقِ

وَأَعْدَدْتُ مَأْثُورًا قَلِيلاً حُشُورُهُ ... شَدِيدَ العِمَادِ يَنْتَحِي لِلطّرَائِقِ

وَأَخْلَقَ مَحْمُودًا نَجِيحًا رَجِيعُه ... وَأَسْمَرَ مَرْهُوبًا كَرِيمَ المَآزِقِ

وَخَلَّفْتُ ثَمَّ عَامِرًا وَابْنَ عَامِرٍ ... وَعَمْرًا وَمَا مِنِّي بَدِيلُ بِعَاتِقِ

وَمِنِّي عَلَى السُّبَاقِ فَضْلُ وَنِعْمَة ... كَمَا نعش الدَّكداكَ صَوْبُ البَوَارِقِ

وَقُلتُ لِعَمْرِي كَيْفَ يَتْرُكْ مَرْثَدُ ... وَعمرُو وَيسرِي مَالُنَا فِي الأَفَارِقِ

فَلَوْلاَ احْتِيَالِي فِي الأُمُورِ وَمِرَّتِي ... لِبَيْعِ سُبِيُّ بالشَّوِيَّ النَّوَافِقِ

فَذَاكَ دِفَاعُ عَنْ ذَمَارِ أَبِيكُمُ ... إِذَا خَرَقَ السِّرْبَال حَدُّ المَرَافِقِ [1]

من هذه القصيدة نرى أن القافية ملتزمة في كامل أشطرها وكلمات القافية متتابعة فيها على هذا الشكل (الحقائق، طارق، مآزق، بعاتق، البوارق، النوافق، المرافق)، فهذه القصيدة خضعت خضوعا تاما للقافية إذ نجد أن عدد كلمات القافية مطابق لعدد أشطر القصيدة التي

1. لبيد، الديوان، ص ، ص 97،98.

بلغ عدد أبياتها وأبيات تتكون القافية من ستة حروف بعضها ساكن، وبعضها الآخر متحرك وهي:

*** الروي:**

وهو" الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلتزم في كل بيت منها في موضع واحد" [1]، وهو أيضا: "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار القافية من أول بيت فيها حتى نهايتها"[2].

والقصيدة تنسب كاملة إلى حرف الروي إذ نقول: "هذه قصيدة همزية أي حرف رويها همزة، وهذه قصيدة تائية أي حرف رويها تاء...." [3].والمتلقي لقصائد "لبيد" يرى أنه نوع في حرف الروي، حيث جاءت بعض قصائده بائية لأن رويها هو حرف الباء، بقوله مثلا:

أَرَى النَّفس لجّت في رجاء مكَذب وقد جرّبت لو تقتدي بالمجرّب

وَكَائن رَأَيت من ملُوك وسوقه وَصَاحَبْت مِنْ وَفْدِ كِرَامِ وَمَوْكِبِ

وسَانيتُ مِن ذِي بهْجَة ورقيتهُ غلبة السموط عابس متغضَّب[4]

والملاحظ أن حرف الروي هنا من الأصوات المجهورة وهي في العربية«ع، غ، ج، ي ز، ض، ظ، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل » [5].

كما أن هناك قصيدة رائية وذلك لأن رويها هو حرف الراء، كما هو الحال في قوله:

رَاحَ القَطِينُ بِهَجْرٍ بَعْدَمَا ابْتَكَرُوا فَمَا تُواصِلُهُ سَلْمَى وَمَا تَذَرُ

مَنْأَى الغُرُورِ فَمَا يَأْتِي المُرِيدَ وَمَا يَسْلُوا الصُّدُودَ إِذَا مَا كَانَ يَقْتَدِرْ[1]

1-إبن منظور، لسان العرب، مادة(روى).

2 -مختار عطية، موسيقى الشعر العربي: بحوره قوافيه، ضرائره، د ط. الجامعة جديدة للنشر، الإسكندرية، مصر 2008، ص 253.

3. مختار عطية، موسيقى الشعر العربي: بحوره قوافيه، ضرائره ، ص 253.

4. ديوان لبيد، ص 25.

5. خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، د ط، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر،2000، ص 58.

وهناك روي (القاف) والذي يتجلى في قوله:

أَ تَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدِ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

دَعَتْنِي وَفَاضَتْ عَيْنُهَا بِخَدُورَةٍ فَجِئْتُ غِشَاشًا إِذْ دَعَتْ أُمَّ طَارِقِ

يجد روي (الميم) في قوله:

أَقْوَي وَعُرَي وَاسِطُ فَبَرَامُ مِنْ أَهْلِهِ، فَصُوَائِقُ فَغِزَامُ.

فَالوديان فكلُّ مَغْنَى مِنْهُمْ وَعَلَى المِيَاهِ مَحَاضِرُ وَخِيَامُ[2]

وعليه فإن القافية تتكون من حرف أساسي، ترتكز عليه وهو الروي، إذ أنه أقل ما تتألف منه القافية، وذلك عندما يكون حرف الروي ساكنا، أما إذا كان متحركا وزاد الشاعر شيئا فإن لهذه الزيادة مفهومات خاصة وهي:

" أ . **الوصل:** ويكون بإشباع حركة الروي، فيتولد من هذا الإشباع حرف مد. أو يكون بعد الروي.

ب . الخروج: بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل.

ج . الردف : ويكون حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين.

د . التأسيس: وهو حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح.

إذن فالروي هو عماد القافية ومركزها وما عداه من الوصل، والخروج والردف والتأسيس يدور حوله"[3].

***الوصل:** و هو حرف المد الذي يجئ بعد الروي لإشباع حركته لألف والباء، والهاء الساكنة والواو.

ومثال ذلك:

1. لبيد، الديوان، ص 55.
2. المصدر نفسه، ص 160.
3. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، د ط. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت ، ص 136.

خابلا ⟵ اللام صوت الروي ⟵الألف صوت الوصل.

(مناهلا، حائلا، ناحلا، قافلا.....).

بهام⟵الميم صوت الروي ⟵الضمة (الصائت القصير) بعد الإشباع يصبح طويلا (الواو) هو صوت الوصل (بها م) (صيام، غلام، سوام، دام، الأقوام، لمام،.....).

***الخروج:** هو صوت صائت طويل (ألف، واو، ياء)، إما أن يأتي بعدها الوصل أو ينتج من إشباع الصائت القصير بعدها الوصل مثل:

سلامها: ⟵ الميم حرف الروي، الهاء حروف الوصل، الألف حرف الخروج.

***الردف:** وهو صوت صائت طويل، الذي يقع قبل الروي مباشرة ويكون ألفا، أو واوا أو ياء.

مثال ذلك: سوام، صيام، العصيم، اللحوم، لاشؤوم.

***التأسيس:** هو صوت الألف الذي يفصل بينه وبين صوت الروي صوت واحد متحرك نحو(قول الشاعر):

الحقائق⟵ القاف حرف الروي ⟵ الألف حرف الدخيل⟵ الألف حرف التأسيس

(طارق، للطرائق، بعاتق، البوارق، الأفارق).

* **الدخيل:** هو الصوت الذي يقع بين التأسيس والروي، فقد يكون مفتوحا أو مضموما. نحو:

بعاتق ⟵ القاف حرف الروي ⟵التاء حرف الدخيل⟵الألف حرف التأسيس.

(الأفارق، النوافق، واقع، المرافق).

(لهذا نرى أن الشاعر التزم في بناءه للقافية بالحروف، وهي: (الروي، الوصل، الخروج الردف التأسيس، الدخيل).

ويعد حرف الروي من أهم العناصر الصوتية في الشعر، ولقد تنوع في قصائد "**لبيد**"، كما يؤكد ذلك الجدول الآتي:

الحرف	تواتر. رويا	نسبة تواتره
الباء	48	%34.53
الراء	36	%25.89
القاف	09	%06.47
اللام	06	%04.31
الميم	40	%28.77
المجموع	139	%99.97

من الجدول يتضح أن الروي (الباء) من أكثر الحروف تواترا في قصائد الفخر إذا قدرت نسبته بـ 34.53%، ثم حرف الميم بنسبة 28.77%، ثم حرف الراء بنسبة 25.89%، ثم تأتي بقية الحروف بنسبة متفاوتة.

***عيوب القافية:**

إن الشاعر في قصيدته لابد له أن يلتزم في القافية بحروف وحركات معينة، إذا أدخل بها وقع في عيب القافية.

إذ أن قصائد " لبيد" لم تخل من الوقوع في عيوب القافية التي جاءت في بعض الأبيات من القصائد وتتمثل هذه العيوب فيما يلي:

1- **الإقواء ومعناه:** " اختلاف الإعراب، مأخوذ من قوى الجبل المختلفة الفتل، مثل أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر، أو بالكسر بالضم"[1]، ومثال ذلك قول الشاعر:

وَصبًا غداةَ إِقَامَةٍ وَزَّعْتُهَا ... بِجِفَانِ شِيزَى فَوْقَهُنَّ سَنَامُ

وَمَقَامَةٍ عُلْب الرِّقَابِ كَأَنَّهم ... جِنٌّ لَدَى طرف الحَقَيرِ قِيَام

دَافَنْتُ خُطَّتَهَا وَكُنْت وَلِيَّهَا ... إِذْ عَيَّ فَصْلَ جَوَابِهَا الحُكَام[2]

من خلال هذه الأبيات الشعرية نلاحظ وجود عيب من عيوب القافية ويتمثل في الإقواء إذ أن الشاعر أتى بالكسر مع الضم.

2- **الإكفاء:** وأصله القلب أو المخالفة، أي اختلاف الروي وقيل المخالفة بين الحركات الروي رفعا ونصبا وجرا، أو المخالفة بين هجائها"[3]، ومثال ذلك قول الشاعر:

وَفَارَقْتُهُ وَالوِدُّ بَيْنِي وَبَيْنَه ... بِحُسْنِ الثَّنَاءِ مِنْ وَرَاءِ المُغَيَّبِ

وأبنت من فقد ابن عم وخلّة ... وفارقت من عمّ كَريم ومن أَبِ

فبانوا ولم يُحْدَثْ عَلَيَّ سبيلهم ... سِوَى أَمَلِي فيما أمامي وَمَرْغَبِي[4]

ومن خلال هذه الأبيات نلاحظ اختلاف في حرف الروي فقد جاء حرف الروي، بحرف الباء، والياء.

3- **التضمين:** وهو " ألا يستقل البيت بمعناه، بل يكون المعنى جزءا بين بيتين، وبعبارة أخرى أن يكون البيت الثاني مكملا للبيت الأول في معناه "[1]. ومثال ذلك قول الشاعر:

1- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق : الحساني حسن عبد الله، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد 12، 1966، ج01، ص 160.

2- لبيد، الديوان، ص 16.

3- القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن، التنوخي، كتاب القواضي، ط2. مكتبة الخانجي ، مصر، 1978م ص 179.

4- لبيد، الديوان، ص 26.

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا ... بِأَسْمَاء ،إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

دَعَتْنِي وَفَاضَتْ عَيْنُهَا بِخَدُورَةٍ ... فَجِئْتُ غِشَاشًا إِذْ دَعَتْ أُمَّ طَارِقِ

وَأَعْدَدْتُ مَأْثُورًا قَلِيلاً حُشُورُهُ ... شَدِيدَ العِمَادِ يَنْتَحِي لِلطّرَائِقِ

وَأَخْلَقَ مَحْمُودًا نَجِيحًا رَجِيعُه ... وَأَسْمَرَ مَرْهُوبًا كَرِيمَ المَآزِقِ[2]

فالمعنى تام في البيت الأول، ويصلح الوقف عليه، إلا أنه فسره وفصله في الأبيات الأخرى.

أنواع القافية:

أ- **القافية المقيدة:** وهي" كل قافية يكون فيها حرف روي ساكنا قيد انطلاق الصوت به"[3].

كما تعرف أيضا: " هي ما كانت ساكنة الروي، سواء كانت مردفة، أم كانت خالية من الردف"[4].

وللقافية المقيدة عدة أشكال نذكر من أهمها:

1 **قافية منحصرة في الروي مثل:** تذر، عشر، هجر

2 **قافية مكونة من روي يسبقه ردف مثل:** الهموم، اللحوم سدوم

3 **قافية متكونة من روي يسبقه تأسيس بينهما دخيل:** الحقائق، طارق، بعاتق المآزق، للطرائق...

ب – القافية المطلقة: وهي" ما كانت متحركة الروي أي بعد رويها وصل بإشباع وكذلك هي ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات

1-المصدر، نفسه ،الصفحة نفسها.

2- المصدر ، نفسه ،ص97.

3- يوسف بكار، في العروض والقوافي، ص 31.

4- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ، ص 165.

خروج"[1]، ويراد بها أيضا القافية التي "يكون فيها الروي متحركا أي أطلق الصوت به" [2]، ومعنى هذا أن الروي تلازمه الضمة أو الفتحة، أو الكسرة.

ولها عدة أشكال وهي:

1/ " ما تبع حرف رويه وصل فقط.

2/ ما كان لوصله خروج ولا يكون هذا الوصل إلا هاء متحركة "[3].

ونمثل لهذا في الجدول الآتي:

فما وصله: ياء	ألف	واو
المجرب	خابلا	تذر
موكب . مغرب	المسايلا	يقتدر
معطب . محقبي	الأصائلا	عشر
مؤرب مجنب	حائلا	هجر
بكوكب . مرقب	قافلا	مغتمر
تكسب . مطلب	ماثلا	الحصر
مذنب . الأفارق		الكبر

من الجدول يتبين لنا أن الشاعر اعتمد على القوافي المكسورة الروي، والكسر يميل إلى الخفة فجاء للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

1- المرجع نفسه، ص 165.

2- يوسف بكار، في العروض والقوافي، ص 31.

3- يوسف بكار، في العروض والقوافي، ص ص 31-32.

. ولقد اعتمد "**لبيد**" على القافية المطلقة بنسبة 99% وذلك لأن هذه القوافي تتيح للشعراء الفرصة للتخفيف من الضغوط النفسية.

*** الزحافات والعلل:**

الزحاف: لقد عرفه العروضيون بأنه "تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثم لا يدخل الأوتاد ودخوله في البيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها.

والعروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت"[1].

وهو أيضا: "كل تغيير يلحق بثواني الأسباب إما بتسكين الحرف المتحرك وإما بحذف الساكن"[2].

***أنواع الزحافات:** فللزحاف نوعان هما:

أ . مفردة: وهو" الذي يدخل في سبب واحد من الأجزاء ويشكل من الإضمار، الخبن الطي، الوقص، القبض، العقل، الكف"[3]

ب/ الإضمار: وهو "تسكين الثاني المتحرك، وذلك يكون في متفاعلن"[4]، ولقد ورد هذا النوع من الزحاف في فخريات لبيد بن ربيعة، وتمثل لذلك قوله:

وَأَقْوَى وَعَرَّي وَاسِطُ فَبَرَامُ	مِنْ أَهْلِهِ، فَصُوَائِقُ فَخِزَامُ[5]
أَقْوَىَ وَعَرْرَيَ وَاْسِطُوْ فَبِرَاْمُوْ	مَنْ أَهْلِهِيْ، فَصُوَاْئِقُوْ فَخِزَاْمُوْ

1. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 170.
2. مختار عطية، موسيقى الشعر، ص 93.
3. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 12.
4. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 172.
5. لبيد، الديوان، ص160.

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

متفاعلن / متفاعلن / فعلاتن متفاعلن / متفاعلن / فعلاتن

لقد تغيرت (مُتَفَاعِلُنْ) وأصبحت (مُتْفَاعِلُنْ) وذلك بتسكين الثاني المتحرك، وهدف هذا الإضمار هو أنه جاء في البيت حشوا وعروضا وضربا ليجعل الإيقاع أكثر بطئا، وهو الأمر الذي يلائم حركة النفس البطيئ في تعبير الشاعر عن أحاسيسه الجياشة، فلذلك استعملها "لبيد" في فخرياته.

ب . القبض: وهو "حذف الخامس الساكن"[1]، نحو قول الشاعر "لبيد"

أرَى النَّفْسَ لَجَّتْ فِي رَجَاءٍ مُكَذَّبِ وَقَدْ جَرَّبَتْ لوْ تَقْتَدِي بالمُجَرَّبِ[2]

أرَ نْنَفْسَ لَجْجَتْ فِيْ رَجَاْئِنْ مُكَذْذَبِيْ وَقَدْ جَرْرَبَتْ لَوْ تَقْتَدِيْ بِلْمُجَرْرَبِيْ

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

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولن / مفاعلن / فعولن / مفاعلن

ويقول أيضا في إحدى فخرياته:

فَبَانُوا وَلَمْ يُحْدِثْ عَلَيَّ سَبِيلَهُمْ سِوَى أَمَلِي فيمَا أَمَامِي وَمَرْغَبِي [3]

فَبَاْنُوْ وَلَمْ يُحْدِثْ عَلَيْيَاْ سَبِيْلَهُمْ سِوَىْ أَمَلِيْ فِيْمَاْ أَمَاْمِيْ وَمَرْغَبِيْ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فمن خلال هذا نلاحظ أن هذه الأبيات الشعرية دخل زحاف . القبض . على بعض تفعيلاتها فتحولت "مَفَاعِيلُنْ" إلى "مَفَاعِلُنْ"، فحذف الخامس الساكن فشمل الضرب والعروض، كما تحولت "فعولن" إلى "فعول" وذلك بحذف الخامس الساكن منها، إذ أنه شمل

1. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 173.
2. لبيد، الديوان، ص 26.
3. المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

كل أبيات القصيدة، إذ نجد أن حركات بحر الطويل طويلة جعلت وزن هذا البحر بطيئا وهادئا إذ ساهم ذلك في التنفيس عما يشعر به الشاعر من فرح وهدوء وهذا ما جعل "لبيد" يستخدمه في فخرياته.

ج . العصب: وهو "إسكان الخامس المتحرك"[1]، ومثال ذلك قول الشاعر لبيد:

رَأَتْنِي قَدْ شَحِبْتُ وَسَلَّ جِسْمِي طِلاَبُ النَازِحَاتِ مِنَ الهُمُومِ[2]

رَأَتْنِيْ قَدْ شَحِبْتُ وَسَلْلَ جِسْمِيْ طِلَاْبُ لْنَازِحَاْتِ مِنَلْهُمُوْمِيْ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

من خلال هذه الأبيات الشعرية نلاحظ دخول زحاف "العصب" إذ أنه لزم أعاريض القصيدة وأضربها، وبهذا فقد ساهم "بحر الوافر" من تمكين الشاعر على التعبير عما يحسه بفطرته إحساسا غريزيا في فخرياته، كما أعطى لهذه القصائد رنينا إيقاعيا تطرب به أذن السامع.

د . **الخبن:** وهو "حذف الثاني الساكن".[3]ويتجلى الحذف في قوله:

كَأَنَّ أَظْعَانِهُمْ فِي الصُّبْحِ غَادِيَةً طَلْعُ السَّلاَئِلِ وَسْطَ الرَّوْضِ أَوْ عُشَرُ[4]

كَاءَنْ أَظْعَانِهُمْ فِصْصُبْحِ غَادِيَتَنْ طَلْعُ سْسَلاَئِلِ وَسْطَ رْرَوْضِ أَوْ عُشَرُو

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

دخل زحاف "الخبن" على أبيات القصيدة فتحولت "فاعلن" في كل من الضرب والعروض إلى "فعلن"، وقد لزم ذلك سائر أبيات القصيدة في أعاريضها وأضربها، كما أسهمت كثرة المقاطع

1. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 173.

2–لبيد، الديوان، ص184

3. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 172.

4. لبيد، الديوان، ص 55.

الطويلة لبحر الطويل في إيصال الشاعر لما يريد الوصل اليه من: الفخر بنفسه وبقومه وذكر بعض مآثره ومآثره قومه.

مركب ومزدوج:

وهو "اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة"[1] ويعني أيضا، ذلك الزحاف الذي يدخل في سبب واحد من الأجزاء، أو هو ما "يلحق بسببين من أي جزء ويتشكل من الخبل، الخزل الشكل، النقص"[2].

ثانيا: أ/ العلة:

العلة وهي "تغير مختلف بثواني الأسباب، واقع في العروض والضرب لازم لها، أي أنه إذا لحق بعروض أو ضرب في أول بيت من قصيدة وجب استعماله في سائر أبياتها"[3].

وتعني أيضا "كل تغير يطرأ على تفعيلة العروض أو ضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من قصيدة، التزم في جميع أبياتها"[4].

ومن هذا فالعلة تختلف عن الزحاف لأنها تقتصر على عروض البيت وهي لازمة في سائر الأبيات من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة.

ب/ أنواعها:

. إن العلل نوعان وهي: علل الزيادة، وعلل النقص:

فعلل النقص تشمل: **(الحذف، القطف، القطع، الكسف، الصلم)**

أما علل الزيادة فتشمل: **الترفل.**

ومثال ذلك عن علل النقص نجد: "علة الحذف" وذلك في قول الشاعر:

---

1. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 173.
2. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص ص16.15.
3. – المرجع نفسه، ص17.
4. عبد العزيز عتيق علم العروض والقافية ص 173

وَقُلْتُ لِعُمْرِي كَيْفَ يُتْرَكُ مَرْتَدُ وَعَمْرُو وَيَسْرِي مَالُنَا فِي الأَفَارِقِ[1]

وَقُلْتُوْ لِعُمْرِيْ كَيْفَ يُتْرَكُ مَرْتَدُوْ وَعَمْرُوْ وَيَسْرِيْ مَالُنَاْ فِلْأَفَارِقِيْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نلاحظ من خلال هذه الأبيات دخول حرف علة "الحذف"، وذلك في التفعيلة "فعولن" التي تحولت "فعول"، وقد لزمت علة الحذف جميع أضرب الأبيات.

وقال أيضا لبيد في فخرياته:

وَجَوَارِنُ بِيضُ وَكُلَّ طِمِرَّةٍ يَعْدُو عَلَيْهَا، القُرَّتَيْنِ، غُلاَمُ[2]

وَجَوَاْرِنُوْ بِيْضُوْ وَكُلْلَ طِمِرْرَتِنْ يَعْدُوْ عَلَيْهَاْ قُرْرَتَيْنِ، غُلَاْمُوْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

من خلال هذه الأبيات نلاحظ دخول علة (الحذف)، إن تفعيلات بحر الكامل هي تفعيلات مكررة (متفاعلن) إذ أنها توحي بالثقل، هذا ما جعل الإيقاع أكثر بطئا، الأمر الذي يلائم حركة النفس البطيء في تعبير الشاعر عن مشاعره.

فمن خلال هذا نرى أن الزحافات والعلل أدت زيادة الأنساق الوزنية في الشعر العربي وكانت لها قدرة على التنويع النفسي وكسر الأنساق الوزنية في القصيدة.

ومما سبق نستنتج أن المستوى الإيقاعي ساهم في تجديد وتنويع البنية الإيقاعية للشعر العربي، فقد زاوج الشاعر بين البحور الشعرية وتفعيلاتها إذ أنه مال إلى النظم على البحور

1. لبيد، الديوان، ص 98.

2- المصدر نفسه، ص160

ذات الأوزان الطويلة التامة وذلك لتعبير عن أحاسيسه وذكر مآثر ومآثر قومه وهذا الأمر يتطلب استعمال أوزان كثيرة المقاطع، إلى جانب مساهمة الحركات الطويلة فيها تل (بحر الطويل، البسيط، الوافر، الكامل...)، وذلك لجعل الوزن أكثر بطئا بما يتلاءم ومشاعر الهدوء.

كما لجئ "لبيد" لزحافات والعلل وذلك بحسب ما تطلبه الموقف الشعري.

المبحث الثاني : المستوى الصوتي ومظاهره الأسلوبية .

المبحث لثاني :المستوى الصوتي ومظاهره الأسلوبية :

1 . مفهوم الصوت:

تعد اللغة أية من آيات الله سبحانه وتعالى، وهي تدل على قدرته وهي من معجزاته قال الله تعالى " وَمِنْ آيَاتِهِ خَلَقَ السَمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ" (سورة إبراهيم، الآية 22). تبين لنا هذه الآية أهمية اللغة ودورها في حياة الفرد والمجتمع كله وهذا ما أكده علماء اللغة حيث رأوا أن "اللغة عبارة عن نظام صوتي يرتبط بنظام من المعاني يستخدم في عملية الاتصال بين الأفراد والجماعات" [1] ثم إن أهمية اللغة ودورها الفعال في حياة الأفراد والجماعات جعلها تسيطر على تفكير العلماء اللغويين، فاهتموا بالصوت وقاموا بدراسات شاملة حوله.

أ/ الصوت لغة:

قال "ابن منظور" "الصوت يقصد به الجرس، صات . يصوت . صوتا أي نادى وصوت بإنسان فدعاه"[2].

ب/ اصطلاحا:

لقد عرف "إخوان الصفا" للصوت فقالوا إنه "قرع يحدث في الهواء، إذا صدمت الأجسام ببعضها البعض"[3] أي أن الصوت يحدث عند اصطدام جسمين ببعضهما البعض فيحدث الصوت.

كما عرف أيضا بأنه "أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوز أعضاء النطق، والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وملائمة لما

1- سلمى بركات، اللغة العربية مستوياتها وأداءها وقضاياها، ط 1. دار البداية عمان الأردن،2009 م، ص 09.

2. ابن منظور، لسان العرب، ج 1، مادة(ص)، ص 401.

3. عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د ط. دار الفكر، سوريا 1998م ، ص 216.

يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة: أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محدودة أيضا ومعنى ذلك أن المتكلم لابد أن يبذل مجهودا ما كي يحصل على الأصوات اللغوية"[1].

من هذا القول نرى أن الصوت يعد وظيفة ثانوية بالنسبة للأعضاء التي يظهر منها أو يصدر عنها والهواء له دورا أساسيا في هذه العملية الكارمية ويعرفه علماء الطبيعة بأنه "اضطراب تضاغطي ينتقل في المادة بحيث يسبب حركة طبل الأذن، ويؤدي بالتالي إلى الإحساس بالسمع"[2]. فالصوت إذا عبارة عن موجة تضاغطية في جزئيات الهواء لأن الأذن توجد عادة في حالة تلامس مع جزئيات الهواء ومع ذلك فإن الصوت يمكن أن يصل مباشرة إلى الأذن تحت الماء عن طريق اهتزاز مادي لا يمكن أن يحدث إلا في وجود وسط ناقل للموجودات.

من هنا نرى أن العملية الصوتية تتضمن عناصر هي:

أ . وجود جسم في حالة تذبذب.

ب . وجود وسط تنتقل فيه الذبذبة الصادرة عن الجسم المتذبذب.

ج . وجود جسم يستقبل هذه الذبذبات"[3]. والصوت (esioN) مهما كان مصدرة أو أصله يحتوي على اضطراب مادي في الهواء.

كما أدرك اللغويين قيمة الصوت فاستعملوه في حاجاتهم الكثيرة في المنطق، والعروض والنحو، والصرف، والمعاجم، وفي تدوين القراءات القرآنية، فقد بنوها على الدراسة الصوتية.

---

1. كمال بشر، علم الأصوات، د ط. دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002 م، ص 119.

2 -يحي بن علي بن يحيى المباركي، المدخل إلى علم الصوتيات العربي، د ط .خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة 2007 م، ص 75.

3– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، د ط. عالم الكتب، القاهرة، مصر، د ت، ص 20.

2 . أهمية الدراسة الصوتية:

من مميزات النص الأدبي شعرا أو نثرا الموسيقى التي تساهم في تشكيل النص ولا يمكننا تصور لغة دون أصوات تهدف إلى فهم النص بأبعاده الدلالية المختلفة، وبهذا يتشكل التفاعل بين الأصوات والموسيقى في الشعر فيعطي قيمة جمالية في النص الأدبي إذ يُعَدُّ "المبحث الصوتي الخطوة الأولى للدارس اللساني لأن الصوت أصغر وحدة في اللغة"[1].

ويرى "**عدنان حسين قاسم**" أن "الشعر سلسلة من الأصوات التي تتضام يقصد التأثير ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل على معاني محددة ويعمد الشاعر بوعي أو بغير وعي إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها، بحيث توحي بتجربته الشعورية وتجعل التلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع فتنتقل عدواه إلى الآخرين"[2].

ولهذا يتبين لنا قيمة الصوت وتأثيره في النفوس فالصوت، إذا هو "مظهر الانفعال النفسي وأن هذا الانفعال إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه، مدا أو غنة أو شدة وبما يهيئ له الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس"[3].

ولقد اعتمد لبيد على الإيقاع الداخلي، وذلك لأن الموسيقى الداخلية للقصيدة تتشكل من جانبين هامين والمتمثلين في "اختيار الكلمات وترتيبها والملائمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها"[4] كما اهتم الشاعر بالأصوات اللغوية لتحديد علاقتها بالمعنى كالجهر والهمس والشدة، والتكرار والتجنيس والتصريح.

---

1. محمد خان، اللهجات العربية، والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، د ط. دار الفجر للنشر والتوزيع،د ب 2002 م، ص 62.

2. بكاي آخراري، تحليل الخطاب الشعري،(دراسة أسلوبية في قصيدة قدى بعينيك للخنساء)، د ط. وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2007 م ، ص 53.

3 - مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 184.

4. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط 1. عالم الكتب الحديث، أربد، للأردن، 2011 م ص 98.

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة، والأسلوبية بشكل خاص بالجانب الصوتي في العمل الأدبي من جانبين: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، كما أنها تبرز خصائص العمل الأدبي "من خلال التركيب الصوتي للكلمة، ولا بد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات فحسب بل لا بد له من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الرامز والمرموز (الدال) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي"[1].

فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية والفيزيائية والتوزيعية.

3. مرتكزات الدراسة الصوتية:

إن الدراسة الصوتية ترتكز على جانب هام هو المكون الصوتي، والذي يشمل الأصوات الصوامت والصوائت، طبيعتها وخصائصها وسماتها ومخارجها سواء الحروف الصوامت أو الحركات بنوعيها القصيرة والطويلة.

أ/ مخارج الحروف وصفاتها:

1 . مخارج الحروف:

المخرج هو "النقطة التي يتم عندها الاعتراض في مجرى الهواء والتي يصدر الصوت فيها"[2].

وهو أيضا "اشتداد مجرى الهواء أو تضييق مجراه"[3].

1. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، القاهرة، 1984 م، ص 122.
2. داود غطاشة الشواكبة، العربية الواضحة، دروس في مستويات العربية، ط 2. دار الفكر، عمان، الأردن . (1431 هـ ، 2010 م)، ص 11.
3. عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، ص 50.

ومخارج الحروف هي: الحلق، اللهاة، الشجر، الأسلية، النطعية، الذلقية، الشفوية. وما من المتتبع لفخريات "لبيد" نجد أنه استخدم جميع الحروف الهجائية، وهذه الحروف موزعة كما يبينها الجدول الآتي:

القصائد وتواترها الحروف	1	2	3	4	5	6	المجموع	نسبة التواتر
ألف (أ)	87	96	17	166	28	35	429	%7.86
باء (ب)	128	113	12	122	18	25	418	%7.66
تاء (ت)	96	108	13	137	36	21	411	%7.53
ثاء (ث)	16	10	03	17	06	02	54	%0.99
جيم (ج)	30	35	03	16	14	14	192	%3.52
حاء (ح)	32	46	04	103	17	21	233	%0.99
خاء (خ)	09	15	03	86	12	18	143	%3.52
دال (د)	33	20	09	77	19	22	180	%4.23
ذال (ذ)	12	18	03	32	07	04	76	%2.62
راء (ر)	75	62	05	122	26	23	313	%3.30

زاي (ز)	35	30	02	26	04	10	107	%1.39
سين(س)	41	32	06	66	12	15	172	%3.15
شين(ش)	26	10	06	45	08	11	106	%1.94
صاد(ص)	17	21	02	63	13	09	125	%2.29
ضاد(ض)	09	06	02	12	04	05	38	%0.69
ظاء (ظ)	10	06	02	08	02	02	30	%8.77
طاء (ط)	16	10	03	02	08	03	42	%0.77
عين (ع)	35	45	17	75	18	13	203	%3.72
غين (غ)	15	08	02	17	04	03	49	%0.89
فاء (ف)	36	41	09	66	16	16	184	%3.37
قاف (ق)	30	33	14	61	11	15	164	%3
كاف (ك)	40	32	07	75	09	09	172	%3.15
لام (ل)	98	105	15	135	36	54	443	%8.12
ميم (م)	89	74	26	37	37	47	310	%5.68
نون (ن)	66	56	13	95	24	21	275	%5.04
ها (ه)	22	53	03	22	20	22	142	%2.60

واو (و)	40	36	11	19	25	36	167	%3.06
ياء (ي)	47	53	17	98	29	33	277	%5.07
النسبة الكلية							5453	%99.99

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر "لبيد" استخدم جميع الحروف الهجائية في فخرياته، إذ كانت مرتفعة حيث بلغت 99.99% إذا احتل (الألف) المرتبة الأولى بأكبر نسبة و(الباء) المرتبة الثانية بنسبة 7 ، ثم تأتي باقي الحروف بنسب متفاوتة.

صفات الحروف:

إن الحروف العربية عند النطق بها تتصف بصفات تختلف عن بعضها البعض وهي:

*** الجهر (المجهور) (deciov):**

يقصد بالجهر"انحباس النفس في المخرج عن النطق بالحروف فيكون انحصاره قويا فيه، فيصدر الصوت مجهورا، واضحا قويا وحروفه: (أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي)، بمعنى أن الجهر هو ارتفاع في شدة الصوت، ولقد توزعت حروف الجهر في فخر "لبيد" من حيث تكرارها كما يبينها الجدول الآتي[1]:

حروف الجهر	عدد التواتر	نسبة التواتر
الباء (ب)	**128**	% 18.07
الجيم (ج)	**30**	% 4.23
الدال (د)	**33**	% 4.66

1. محمد صالح فخري، اللغة العربية أداء ونطقا، وإملاء وكتابة، ص 32.

الذال (ذ)	12	% 1.69
الراء (ر)	75	% 10.59
الزاي (ز)	35	% 4.94
الضاد (ض)	09	% 1.27
اللام (ل)	98	% 13.84
الميم (م)	89	% 12.57
النون (ن)	66	% 9.32
الياء (ي)	47	% 6.63
الواو (و)	40	% 5.64
القاف (ق)	30	% 4.23
الطاء (ط)	16	% 2.25
المجموع	708	% 99.98

من خلال الجدول نلاحظ أن الأصوات المجهورة قدرت ب(99.98 %) وهي نسبة مرتفعة بالنسبة للأصوات المهموسة، إذا قورنت بها، وذلك لأن الأصوات المجهورة جاءت بنسبة أكبر من المهموسة لقوة تلك الحروف ووضوحها، فالصوت المجهور يخرج من الصدر والمهموسة من مخارج الفم مما يكسبها ضعفا، وهذا ما نلمسه في فخريات "لبيد".

*** الهمس (المهموس) (sseleciov) أو (fitacirrf):**

ويقصد به "الصوت الذي تهتز معه الأوتار الصوتية، ولكنه باهتزاز غير ملحوظ ومحسوس"[1]، إذ تبلغ الحروف المهموسة ثلاثة عشرة حرفا وهي: (ح، ث، ش، خ، ط ف، س، ك، ت، ء، ق، هـ، ص). ولقد جاءت الهمس في شعر لبيد موزعة كالآتي:

القصائد حروف الهمس	1	2	3	4	5	6	المجموع	نسبة التواتر
الحاء(ح)	32	46	04	17	17	21	233	%9.86
الثاء(ث)	16	10	03	06	06	02	54	%2.28
الهاء(هـ)	22	53	03	22	20	22	142	%6.01
الشين(ش)	26	10	06	45	08	11	106	%4.48
الخاء(خ)	09	15	03	86	12	18	143	%6.05
الطاء(ط)	16	10	03	02	08	03	42	%1.77
الفاء(س)	36	41	09	66	16	16	184	%7.79
السين(س)	41	32	06	66	12	15	172	%7.28
الكاف(ك)	40	32	07	75	09	09	172	%7.28
التاء(ت)	96	108	13	137	36	21	411	%7.40
الألف(أ)	87	96	17	166	28	35	229	%6.69

1. يحي بن علي بن يحي المباركي، علم الصوتيات العربي، ص 161.

القاف(ق)	30	33	14	61	11	15	164	%6.94
الفاء(ف)	36	41	09	66	16	16	184	%7.79
الصاد(ص)	17	21	02	63	13	09	125	%5.29
المجموع							2361	%99.95

من خلال الجدول نرى نسبة الأصوات المهموسة قد قدرت بنسبة 99.95% وهي أصوات منخفضة إذا قورنت بالأصوات المجهورة، ومن خلال هذا نرى أن هناك فرق بين الأصوات المجهورة والمهموسة، وأن نسبة هذه الأصوات ليست متعادلة "فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي وجرسها الخاص، وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام، لا تكاد تزيد على الخمس والعشرين في المائة" [1] وباقي الحروف من الأصوات المجهورة.

*** الشدة والرخاوة:**

أ/الأصوات الشديدة أو الأصوات الانفجارية (sevisloP):

إن أصوات الشدة تعرف بالأصوات الوقفية **sPots**، وتسمى كذلك الانفجارية **(sevisohp)** أو **(sevisulcco)**، كما تسمى اللفظية "**yratnenom**" [2] وهي "انحباس جري الصوت عند النطق بالحرف لكمال الاعتماد،أي هو الذي يمنع الصوت ن أن يجري

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط 5. لأنجلو المصرية ، القاهرة، 1984م، ص 21.
2. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، 117.

فيه"[1] والحروف الشديدة "ثمانية هي: الألف والقاف والكاف والجيم والطاء والدال والتاء والباء"[2]، وبالعودة إلى قصائد الفخر عند لبيد نجدها مكرر كالآتي:

القصائد / الأصوات الانفجارية	1	2	3	4	5	6	عدد التواتر	نسبة التواتر
الألف(أ)	87	26	17	166	28	35	429	%22.06
القاف(ق)	30	33	14	61	11	15	164	%8.43
الكاف(ك)	40	32	07	75	09	09	172	%8.84
الجيم(ج)	30	35	03	96	14	14	192	%9.87
الطاء(ط)	16	10	03	02	08	03	42	%2.16
الدال(د)	33	20	09	77	19	22	180	%9.25
التاء(ت)	96	108	13	173	36	21	447	%22.99
الباء(ب)	28	113	12	122	18	25	318	%16.35
المجموع							1944	%99.95

من خلال الجدول نرى أن نسبة الأصوات الانفجارية الواردة في شعر "**لبيد**" قد قدرت ب(**99.95%**)، فقد اتخذها الشاعر لتعبير عن مشاعره، والافتخار والتغني بمآثره ومآثر

1. أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 91.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قومه، ومن أحسن الحروف التي عبرت عن الباء والتاء إذ يقول "**لبيد**" يذكر أيامه ومفاخره ومقاماته بين أيدي الملاك:

* أَرَى النَّفْسَ لَجَّتْ فِي رَجَاءٍ مُكَذَّبِ وَقَدْ جَرَّبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِالمُجَرَّبِ

وَكَائِنْ رَأَيْتُ مِنْ مُلُوكٍ وَسُوقَةٍ وَصَاحَبْتُ مِنْ وَفْدٍ كِرَامٍ وَمَوْكِبِ [1]

* وَأَنَّبْتُ مِنْ فَقْدِ ابْنِ عَمٍّ وَخُلَّةٍ وَفَارَقْتُ مِنْ عَمٍّ كَرِيمٍ وَمِنْ أَبِ

فَبَانُوا وَلَمْ يَحْدُثْ عَلَى سَبِيلَهُمْ سِوَى أَمَلِي فِيمَا أَمَامِي وَمَرْغَبِي [2]

من هذه الأبيات يتضح أن حرف **التاء** تكرر عشر مرات، وحرف **الباء** اثني عشر مرة وهما صوتان انفجاريان عبرا عن مشاعر الشاعر النفسية.

ب . الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) (FitacirF): وتعرف ب "**اللين**" والصوت الرخو "بخلاف الصوت الشديد، يجري الهواء في الممرات الهوائية أثناء نطقه يجريه، ولا يضيق مجراه" [3] والأصوات الرخوة هي: "السين" الشين، الحاء، الخاء، الهاء، العين، الصاد الظاد، الضاد، الثاء، الذال، الفاء" [4] ولقد توزعت الحروف الرخوة في شعر "**لبيد**" من حيث عدد تكرارها كالآتي:

القصائد / الحروف الرخوة	1	2	3	4	5	6	**عدد التواتر**	**نسبة التواتر**

1. لبيد بن ربيعة، الديوان، ص 22.
2. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3. كوليوزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 62.
4. محمد مصطفى،أسرار اللغة، ط 1. دار كيون، دمشق، سوريا، 2008 م ، ص 37.

السين(س)	41	32	06	66	12	15	172	11.42 %
الشين(ش)	26	10	06	45	08	11	106	%7.03
الحاء(ح)	32	46	04	103	17	21	233	15.47 %
الخاء(خ)	09	15	03	86	12	18	143	%9.42
الهاء(ه)	22	53	03	22	20	22	142	%9.42
العين(ع)	35	45	17	75	18	13	203	13.47 %
الصاد(ص)	17	21	02	63	13	09	125	%8.3
الظاء(ظ)	10	06	02	08	02	02	30	%1.99
الضاد(ض)	09	06	02	12	04	05	38	%4.52
الثاء(ث)	16	10	03	17	06	02	54	%3.58
الدال(د)	12	18	03	32	07	04	76	11.42 %
الفاء(ف)	36	41	09	66	16	16	184	12.21 %
المجموع							1506	93.68 %

إن نسبة الحروف الاحتكاكية قدرت ب(93.68%) حيث استطاع الشاعر أن يستخدم الأصوات الاحتكاكية في شعره استخداما متميزا إذ يقول يصف الرحلة والناقة وحيوان الصحراء ويفتخر بقومه بني عامر:

كُبَيْشَةُ حَلَّتْ بَعْدَ عَهْدِكَ عَاقِلاً وَكَانَتْ لَهُ خَبْلاً عَلَى النَّايِ خَابِلا

تَرَبَّعَتِ الأَشْرَافُ ثُمَّ تَصَيَّفَتْ حَسَاء البُطَاحِ وَانْتَجَعْنَ المَسَابِلاَ

تَخَيَّرَ مَا بَيْنَ الرَّجَامِ وَوَاسِطٍ إِلَى سِدْرَةِ الرَّسَينِ تَرْعَى السَّوَابِلاَ[1]

إن المتلقي لهذه المقطوعة يلاحظ أن:

تكرار حرف السين الذي بلغ عدده ستة مرات وحرف الحاء وحرف العين والخاء، وهذه الأصوات الاحتكاكية شكلت نوع من الحركة، إذ أن هذه الأصوات تمتاز بضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين ولقد شكلت الألحان العذبة ونغم موسيقى منسجم.

وهناك أصوات متوسطة بين الشدة والرخاوة وهي "التي ينحبس الصوت معها انحباسه مع الشديدة، ولم يجري معها جريانه مع الرخوة [2] فعندما ننطق هذه الأصوات "يلتقي عضوا النطق ويجد الهواء له مسربا يتسرب منه إلى الخارج، وحينئذ يمر الهواء، دون أن يحدث أي نوع من الصفير، الخفيف" [3]، والحروف المتوسطة هي "اللام، الجيم، الياء، الراء الواو، العين، النون، الألف"[4]وقد كانت هذه الحروف حاضرة في فخر "لبيد" كما يبين ذلك الجدول الآتي:

	1	2	3	4	5	6	عدد	نسبة

1. لبيد ، الديوان، ص 112.
2. أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 51.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 25.
4. محمد مصطفى، أسرار صناعة اللغة، ص 30

القصائد / الحروف المتوسطة							التواتر	التواتر
اللام(ل)	98	105	15	135	36	54	443	%19.26
الجيم(ج)	30	35	03	96	14	14	192	%8.35
الياء(ي)	47	53	17	98	29	33	277	%12.04
الراء(ر)	75	62	05	122	26	23	313	%13.61
الواو(و)	40	36	11	19	25	36	167	%7.26
العين(ع)	35	45	17	75	18	13	203	%8.82
النون(ن)	66	56	13	95	24	21	275	%14.96
الألف(أ)	87	96	17	166	28	35	429	%18.66
المجموع							2299	%99.96

من الجدول نلاحظ أن الأصوات المتوسطة قدرت نسبتها (99.98%) وأكثر الحروف تواتر هو حرف اللام، بنسبة (19.26%) ويعد أولى الحروف ثم يليه حرف الألف في المرتبة الثانية بنسبة (18.66%)، وهذان الحرفان يعتبران من حروف الترنم في العربية فلهذا أكثر لبيد من استعمالها في فخرياته مقارنة بالحروف الأخرى، إذ أحسن "لبيد" من مزج هذه الحروف مما أذى إلى سهولة النطق والوضوح.

- **الاستعلاء والاستفال:**

أ/ **الاستعلاء:** وهو "ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى[1]" وهي"سبعة أصوات (ص، ض، ط، ظ، خ، غ، ق"[2] والمتأمل في شو لبيد يجد أنه استخدم حروف الاستعلاء، كما هو مبين أدناه:

القصائد / الاستعلاء	1	2	3	4	5	6	عدد التواتر	نسبة التواتر
الصاد(ص)	17	21	02	63	13	09	125	%21.25
الضاد(ض)	09	06	02	12	04	05	38	%6.46
الطاء(ط)	16	10	03	02	08	03	42	%24.34
الخاء(خ)	09	15	03	86	12	18	143	%7.14
الغين(غ)	15	08	02	17	04	03	49	%24.34
القاف(ق)	30	33	14	61	11	15	166	%8.33
الظاء(ظ)	10	06	02	08	02	02	30	%5.10
المجموع							588	%99.99

إن حروف الاستعلاء قدرت نسبتها **%99.99** ومن أكثر الحروف تواترا في هذه المجموعات نجد حرف **القاف** بنسبة **%28.23** ثم يليه حرف الصاد **%21.25** أما بقي الحروف فجاءت بنسب متفاوتة وتردد هذه الحروف يحمل جملة من المعاني المتعلقة بحالة

1- أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 92.

2. كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات الين في اللغة العربية، ص 46.

الشاعر النفسية وهي اختيار عزة نفسه وقومه، إذ أنه ذهب يفتخر بنفسه ويذكر بعض مآثره كما افتخر بقومه، ومن خلال ذلك نجد قوله:

وَكَائِنْ رَأَيْتُ مِنْ مُلُوكٍ وَسُوقَةٍ وَصَاحَبْتُ مِنْ وَفْدٍ كِرَامٍ وَمَوْكِبِ
وَسَانَيْتُ مِنْ ذِي بَهْجَةٍ وَرَقَيْتُهُ عَلَيْهِ السُّمُوطُ عَابِسٍ مُتَغَضَّبِ
وَفَارَقْتُهُ وَالوِدُّ بَيْنِي وَبَيْنَهُ بِحُسْنِ الثَّنَاءِ مِنْ وَرَاءِ المُغَيَّبِ
وَأَبَّنْتُ مِنْ فَقْدِ ابْنِ عَمٍّ وَخُلَّةٍ وَفَارَقْتُ مِنْ عَمٍّ كَرِيمٍ وَمِنْ آبِ[1]

في هذه الأبيات الشعرية يذكر "لبيد" أيامه مفتخرا وهو بين أيدي الملوك فهو لا يحتمل فراق الصديق عند موته لأنه لديه خلائق جميلة ومتميزة.

ب . الإستفال (الانخفاض):

الاستفال أو الانخفاض وهو "انحطاط اللسان عند خروج الحرف من الحنك إلى قاع الفم وحروفه ماعدا حروف الاستعلاء المذكورة سابقا، ومن صفاته الضعف إلا الراء واللام المفحمتان في بعض الحالات"[2].

وحروف الإستفال هي: (أ، ب، ت، ث، ج، ح، د، ذ، ر، ز، س، ش، ع، ف، ك، ل، م ن، هـ، و، ي).

لقد استخدم "لبيد" في فخرياته حروف الإستفال بنسب متفاوتة، وهذا ما أثر على موسيقى الأبيات الشعرية فأضفت نغمة خاصة على النصوص الشعرية، إذ أنها ساهمت في تشكيل معنى هذه النصوص ومن ذلك نجد قول الشاعر "لبيد"

وَخَوَدَّ فَعْلُهَا مِنْ غَيْرِ شَلٍّ بِدَارَ الرِّيحِ، تَخْوِيدَ الظَّلِيمِ
إِذَا مَا دُرَّهَا لَمْ يَقْرِ ضَيْفًا ضَمِنَّ لَهُ قِرَاهُ مِنَ الشُّحُومِ

1. لبيد، الديوان، ص 26.
2. أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 92.

فَلاَ نَتَجَاوَزُ العَطِلاَتِ مِنْهَا إِلَى البَكْرِ المُقَارِبِ وَالكَزُومِ
وَلَكِنَّا نُعِضُّ السَّيْفَ مِنْهَا بِأَسْوَاقِ عَافِيَاتِ اللَّحْمِ كُومِ
وَكَمْ فِينَا إِذَا مَا المَحَلُّ أَبْدَى نُحَاس القَوْمِ مِنْ سَمْحِ هُمومِ[1]

من خلال هذه الأبيات الشعرية نرى أن أكثر الحرف تواترا فيها هو حرف (الميم) فقد بلغ تواتره في هذه الأبيات (21) مرة إذ ورد لفت للانتباه وخاصة عندما كان رويا إذ أنه أضحى الهدوء على الموسيقى الداخلية للأبيات الشعرية.

- **الإطباق والانفتاح:**

أ/ **الإطباق:** وهو الالتصاق إذ " نرفع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى مطابقا له وأحرفه أربعة وهي الصاد والضاد والطاء والظاء وهي أقوى حروف التفخيم

ولا يكون الإطباق تاما إلا مع الطاء"[2].

ومثال الإطباق ما جاء في قول الشاعر "**لبيد**":

بِمُطَّرِدٍ جلسٍ عَلَتْهُ طَرِيقَةُ لسَمْكِ عِظَامٍ عُرَّضَتْ لَمْ تُنْصَّبِ
إِذَا مَا نَأْي مِنِّي بَرَاحُ نَفَضْتُهُ وَإِنْ يَدْنُ مِنِّي الغَيْبَ أُلْجِمْ فَارْكَبِ[3]

في هذه الأبيات الشعرية يذكر "لبيد" أيامه مفتخرا بأنه ركب أحسن فرس فهي فرس مرحة ونشيطة، وشديدة وقوية العظام.

ومن خلال هذه الأبيات الشعرية نجد تكرار حرف **(الطاء)** وحرف **(الضاء)** وهذه الحروف تدل على القوة والفخامة، فلذلك استخدمها لبيد في فخرياته.

والجدول الآتي يبين لنا عدد تواتر الإطباق ونسبة تواتره في شعر "لبيد":

1. لبيد، الديوان، ص 186.
2أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 92.
3. لبيد، الديوان، ص 30.

القصائد / الإطباق	1	2	3	4	5	6	عدد التواتر	نسبة التواتر
الصاد(ص)	17	21	02	63	13	09	125	%53.19
الضاد(ض)	09	06	02	12	04	05	38	%16.17
الطاء(ط)	10	06	02	08	02	02	42	%17.87
الظاء(ظ)	16	10	03	02	08	03	30	%12.76
المجموع	/	/	/	/	/	/	235	%59.56

نلاحظ من خلال الجدول أن نسبة تواتر حروف الإطباق قد بلغ **59.56%** واحتل حرف (الصاد) (ص) المرتبة الأولى بأكبر نسبة 53.19% و(الطاء) (ط) المرتبة الثانية بنسبة 17.87%، أما (الضاد) فجاءت في المرتبة الثالثة بنسبة 16.17%، وفي المرتبة الأخيرة بنسبة ضعيفة وهو حرف (الظاء) بنسبة 12.76%، وهذه الحروف تذل إلى القوة فهي تتميز بالوضوح، ويجرس موسيقى خاص لأنها تضعف بالغنة وتترك انطباعا خاصا وكثرة ورودها تبرز إحساس "لبيد" بالبناء الصوتي لفخرياته وإدراكه أهميته.

***الصفير:**

وهو آلية "نطقية درجة الانفتاح معها أضيق من آلية الرخاوة وهذا يؤدي إلى ارتفاع في صوت الخفيف الحادث عن الاحتكاك حتى يغدو صوتا يشبه الصفير الحاء والأصوات العربية الحادثة بهذه الآلية هي: السين، الزاي، الصاد"[1]، ويتمظهر الصفير في المدونة الشعرية محل الدراسة في قول "لبيد":

فَلَمَّا اعْتَقَاهُ الصَّيْفُ مَاءَ ثِمَادِهِ وَقَدْ زَايَلَ البَهْمِي سَفَا العَرَبِ نَاصِلاَ

1. أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص 94.

وَلَمْ يَتَذَكَّرْ مِنْ بَقِيَّةِ عَهْدِهِ مِنِ الحَوْضِ وَالسُّوَبَالِ إِلاَّ صَلاَصِلاَ[1]

في هذه الأبيات الشعرية يصف "لبيد" الرحلة والصحراء مفتخرا بقومه وكرمهم وفي هذه الأبيات الشعرية تكررت حروف الصفير، فمن أكثر الحروف تكرار نجد حرف (الصاد) ب(4) مرات في البيتين ويعد هذا الحرف من ألطف الأصوات، فلذا استخدمه.

***القلقلة أول (المشربة):**

سميت بهذا الاسم لأن "الصوت يصحبه قلقلة اللسان وتحريكه عن موضحه في أثناء نطقه وأصوات القلقلة هي(ق، ج، ط، ب، د)[2].

وتعرف أيضا بأنها "إظهار نبرة للصوت أن النطق بحرف من حروفها وسميت بذلك لأن اللسان يقلقل بها عند النطق ساكنا"[3] وحروف القلقلة مجتمعة في كلمة (**جد قطب**).

ومثال القلقلة ما نجده في قول "لبيد" يفتخر بقومه:

كَأَنَّ قَتُودِي فَوْقَ جَأْبٍ مُطُرَّدٍ يُفز نَحُوصًا بِالبَرَاعِمِ حَائِلاً.[4]

لقد استخدم الشاعر حروف القلقلة، وذلك في الكلمات التالية:

(قتودي)، (مطرد)، (فوق)، (جأب)، والهدف من هذه القلقلة هو التعبير عن المشاعر وتزيد في وضوح المعنى.

ومن هنا نرى أن الصوات اللغوية ارتبطت بفخريات "لبيد" إذ أنها ساهمت في انسجام صوتي بين هذه الحروف، مما أدى هذا الانسجام إلى عنصر تصويري، يعبر من خلاله

1. لبيد، الديوان، ص 114.

2كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص 48.

3. محمد فريد عبد الله، الصوت اللغوي ودلالاته في القرآن الكريم، ط 1. دارمكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2008 م ص 128.

4. لبيد، الديوان، ص 113.

الشاعر عن أفكاره وأحاسيسه بأسلوب متميز يكتشفه المتلقي بنغمة إيقاعية إذ يكون التناغم الصوتي جزءا من أحاسيسه وذلك بجمال الحروف والكلمات.

***المحسنات البديعية:**

من الأساليب البديعية اللفظية نجد المحسن البديعي اللفظي الجناس وهو وجه من أوجه البلاغة بصفة عامة ويعتبر ظاهرة لغوية وصوتية بصفة خاصة، ويقصد به: "تشابه الكلمتين في اللفظ، أي في التلفظ"[1]، ومعنى هذا الجناس هو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى.

ولقد قسم علماء البديع الجناس إلى قسمين:

8/ جناس تام:

وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور وهي: نوع الحرف، عدد الحروف، ترتيب الحروف، هيئة الحروف في حركاتها وسكناتها.

ومثال ذلك قول "لبيد":

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

الجناس في هذا البيت الشعري هو بين الكلمتين: **(هند، هند)** إذ أن هذان اللفظان اتفقا في أربعة أمور: وهي نوع الحرف وعدد الحروف، ترتيب الحروف وهيئة الحروف.

ب/ الجناس الناقص: وهو "ما اختلف فيه اللفظان في أمر واحد أو أكثر من: نوع الحروف وعددها، أو ترتيبها أو هيئتها وهو أنواع: المصحف، والحرف والمضارع والمشتق وغيره....إلخ"[2].

1. علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ط1. مطبعة النعمان، كربلاء، العراق (1388 هـ، 1968م)، ص 97.

2. عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص 253.

أ/ جناس التصحيف أو المصحف:

فالتصحيف هو تغيير في نطق الحروف المتماثلة كحرف التاء، الثاء، ومثال ذلك قوله تعالى "وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا" سورة الكهف: الآية(104)، فجناس التصحيف في هذه الآية الكريمة بين اللفظتين يحسبون= يحسنون، فقد تغيرت نقطة حرف الباء في لفظة (يحسبون) إلى حرف النون في لفظ (يحسنون).

كما ورد جناس التصحيف في فخريات لبيد ومن ذلك نجد قوله:

بسرت نداه لم **تسرب** وحوشه بغرب كَبِدْعِ الهاجريِّ المشذَّبِ[1]

في هذا البيت الشعري نجد جناس التصحيف بين اللفظتين (بسرت وتسرب) فقد تحولت نقطة حرف الباء في (بسرت)، على حرف التاء في (تسرب) كما تحولت التاء في (بسرت) إلى الباء في (تسرب) والهدف من هذا الجناس هو تغيير الوحدة الصوتية في البيت الشعري وإعطائه نغم موسيقي متميز كما يساهم في تقوية المعنى ووضوحه.

2/ جناس المجرف أو (التحريف): وهو أن يتفق اللفظان في عدد الحروف وترتيبها ويختلفان في الحركات"[2].

ومثال ذلك:

*قول **النبي صلى الله عليه وسلم**:" اللَّهُمَّ أحسنت خَلْقِي، فَأَحْسِنْ خُلُقِي[3]".

ويتمظهر هذا النوع من الجناس في قول لبيد:

وبكلِّ ذلك قد **سَعَيْتُ** إلى العبد والمرءُ يُحْمَدُ **سَعْيُهُ** وَيُلاَمُ[4].

الجناس بين اللفظان "**سَعَيْتُ**" و"**سَعْيُهُ**"

ويقول أيضا:

1. لبيد، الديوان، ص 30.
2. طاهر بن عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ط 1. دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، 2008 م،ص 319.
3. رواه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، ج 1، ص 403.
4. لبيد بن ربيعة، الديوان، ص 161.

إذا عُدَّ **القَديمُ** وجدت فينا كرائم ما يُعَدُّ من **القَدِيمِ**[1]

فالجناس بين "**القَدِيمُ**" "**القَدِيمِ**".

3/ جناس المضارع:

وهو الجناس "الذي يقوم على ثنائيات من الكلمات لا تختلف إلا في وحدة صوتية واحدة تغير المعنى، إذ يشترط أن يكون متحدة في المخرج أو متقاربة"[2].

ولقد ورد هذا الجناس في شعر "لبيد" كما يظهر في قوله:

فإن يُسهِلوا فالسهل حظي وطرقي وغن يحزنوا **أركبْ** بهم كل **مَرْكَبِ**[3]

إن الجناس المضارع في هذا البيت وقع بين اللفظتين **(أركبْ، مرْكَبِ)**، حيث اختلفت وحدة صوتية واحدة وهي: في اللفظة الأولى **(أركب)** حرف الألف، بينما في الفظة الثانية **(مركب)** حرف الميم.

وقوله أيضا:

كُبيشة حلَّت بعد عهدك عاقلا وكانت له **خَبْلاً** على النَّأْيِ **خَابِلاَ**[4]

4/ الجناس اللاحق:

وهو "ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج"[5]. كما يتضح ذلك في قول **لبيد:**

أَقْوَى وَعُرّي وَاسِطُ **فَبَرَامُ** مِنْ أَهْلِهِ، فَصَوَائِقُ **فَغِزَامُ**[6]

إن ما نسجله على هذا البيت الشعري هو براعة استخدام الشاعر في للجناس اللاحق بين **(فبرام، فخزام)**، إذ أن الوحدات الصوتية، في المخرج كانت متباينة ومختلفة الدلالة فحرفا

1. المصدر نفسه، ص 173.
2. رابح بحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، ص 67.
3. لبيد بن ربيعة، الديوان، ص 33.
4. لبيد ، الديوان ، ص 112.
5. عبد العزيز عتيقة في البلاغة العربية، علم البديع، ص 205.
6 - ديوان لبيد، ص160.

"الباء" و"الخاء" مختلفتان في المخرج، إذ أن حرف "**الباء**" مخرجها من طرف اللسان أو ذلق اللسان أما حرف "**الخاء**" فمخرجها هو من الحلق أي أدنى الحلق من جهة الفم.

5/*جناس القلب:

لقد عرف " **الخطيب القزويني**" هذا النوع من الجناس بقوله:

"وإن اختلفا في ترتيب الحروف، سمي جناس القلب"[1]

مثال ذلك قول الشاعر:

بَسَرتُ نَدَاهُ لَم تَسَرَّبْ وُحُوشُهُ بغَرْبٍ كَجِذْعِ الهَاجِرِيّ المُشَذَّبِ[2]

الجناس هنا هو بين اللفظتين **(بسرت) و(تسرب)** ولقد اعتمد "لبيد" على هذا النوع من الجناس لإعطاء رنين موسيقي في البيت الشعري وتأثيره في النفوس تأثيرا قويا.

***السجع:**

تزخر اللغة العربية بالمحسنات البديعية ومن بينها الطباق، المقابلة والجناس والسجع وهذا الأخير يعد بمثابة العنصر الأول في ميدان الدراسات البديعية، ويعد من أكثر المحسنات اللفظية دورا على ألسنة البلاغين والمبدعين، كما يعد في ذات الوقت من أكثر هذه المحسنات إثارة للجدل واستحواذا على اهتمام الباحثين والدراسيين قديما وحديثا" [3]. والسجع أنواع متعددة، لعل أهمها:

الترصيع: وهو "الذي تتوافق فيه اللفظتان معاني الوزن والروي"[4].

ومن ذلك ما جاء في قول "لبيد"

أَرَى النَّفْسَ لَجَّتْ فِي رَجَاءِ مُكَذَّبٍ وَقَدْ جَرَّبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِالمُجَرَّبِ"[1]

1. عواطف بنت صالح بن سالم الحربي، البديع بن ابن أبي الإصبع العدواني المصري والخطيب القزويني، ص 408.
2. لبيد، الديوان، ص 30.
3. أحمد محمود المصري، رؤي في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية لمباحث علم البديع، ط1. دار الوفاء لدنيا الإسكندرية، 2008م، ص 174.
4. عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 218.

فالترصيع في هذا البيت هو بين الفظتين **(مكذب، المجرب)** إذ أن آخر حرف بين اللفظتين هو الحرف نفسه حرف **(الباء)** إذ أنه أعطى البيت إيقاعا موسيقيا متميزا.

ويقول "لبيد" أيضا:

كَبُشَةُ حَلَّتْ بَعْدَ عَهْدِكَ عَاقِلاَ وَكَانَتْ لَهُ خَبْلاَ عَلَى النَّأْيِ خَابِلاَ[2]

الترصيع في هذا البيت الشعري بين الكلمتين **(عاقلا) و(خابلا)** إذ أنهما دانتها بنفس أقسام عديدة أهمها:

أ/ المتوازي:

وهو: "اتفاق اللفظة الأخيرة من القرينة أو الفقرة مع نظيرتها في الوزن والروي"[3].

ومثال ذلك ما ورد في قول لبيد بن ربيعة:

فَكَلَّفْتُهَا وهمَا كَأَنَّ نَحِيزَهُ شَقَائِقَ نِسَّاجٍ يَؤُمُّ المَنَاهِلاَ

فَعَذَّبْتُهَا فِيهِ تُبارِي زِمَامَهَا تُنَازِعُ أَطْرَافَ إلا كامِ النَّقَائِلاَ[4]

وفي قوله أيضا:

قْوَى وَعُرّي وَاسِطُ فَبَرَامُ مِنْ أَهْلِهِ، فَصَوَائِقُ فَغِزَامُ[5]

1. لبيد، الديوان، ص 26.
2. المصر نفسه ، ص 112.
3. عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 219.
4. لبيد، الديوان، ص 112.
5. المصدر نفسه، ص 160.

هذه الأبيات الشعرية يتضح أن المتوازي له خصائص فنية ومن بين هذه الخصائص أنه له إيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة إذ نجد هذا النوع قدور في شعر "لبيد" كالتطابق بين **(سوقة، وموكب)** و**(عاقلا، خابلا)** وبين **(كبر، الخبز)**.

ب/ المطرق:

وهو "ما اختلف فيه الفاصلتان أو الفواصل وزنا واتفقت وزنا"[1]. من ذلك قول الشاعر:

بِمُطَّرِدٍ جَلْسٍ عَلَتْهُ طَرِيقَةُ لِسَمَكٍ عِظَامٍ عُرَّضَتْ لَمْ تُنَصَّبِ

إِذَا مَا نَأْيِ مِنِّي بَرَاحُ نَفَضْتُهُ وَإِنْ يَدْنُ مِنِّي الغَيْبُ أَلَمْ فَارْكَبِ[2]

يظهر من الأبيات جليا أن "لبيد" استخدم المطرف في شعره فأضاف بذلك على الموسيقى لحنا عذبا، ونغما مؤثرا في النفوس.

2/ المتوازي:

وهو "التوازن بمفهومه البلاغي وهو قسم من أقسام الترصيع، وهو "أن يراعي فيه مقاطع الكلام والوزن"[3]، ولقد اعتمد عليه الشاعر "لبيد" كوسيلة ضبط من خلالها الإيقاع والنغم الموسيقي ومن أمثلة ذلك قوله:

وَمَوْلَى قَدْ دَفَعْتُ الضَّيْمَ عَنْهُ وَقَدْ أَمْسَ بِمَنْزِلَةِ المَضِيمِ

وَخَرْقٍ قَدْ قَطَعْتُ بِيَعْمَلاَنَ مُمَلاَّتِ المَنَاسِمِ وَاللُّحُومِ

كَسَاهُنَّ الهَوَاجِرُ كُلَّ يَوْمٍ رَجِيعًا بِالمَغَابِنِ كَالعَصِيمِ[4]

في هذا البيت الشعري سجع متوازي وذلك بين الكلمات التالية: (الضيم، المضيم) (بيعملات، مملات)، (الهواجر، المغابن).

1. عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 217.

2. لبيد، الديوان، ص 30.

3 -رابح بحوش، البنية اللغوية في بردة البصيري، ص 48.

4. لبيد، الديوان، ص 184.

ومن هنا نرى أن هذا السجع شكل نغم موسيقى منتظما، وهذا الأمر ساهم في تكثيف الناتج الإيقاعي، وزيادة حدثه ورشاقته.

***التكرار (noititePeR) أو (noitePeR):**

إن الشعر العربي القديم عرف ظاهرة التكرار، إذ تداوله الكثير من النقاء العربي، لأنه يمثل "باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تشير في ذاته تشوقا واستيعابا أو ضربا من الحنين والتأسي"[1].

ولقد ارتبط التكرار بناء القصيدة ارتباطا وثيقا لأنه "قادر على إبراز التسلسل والتتابع وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[2]، وعليه فإن التكرار يرتبط بالشعر ارتباطا وثيقا، إذ يعد سمة فيه ويعطيه جرسا إيقاعيا.

ولقد استخدم التكرار بوضوح في قصائد "لبيد" حيث تتوفر على تكرار الحروف والكلمات والعبارات والمقاطع.

أ/ تكرار الحروف:

إن قصائد لبيد لا تكاد تخلو من تكرار الحروف، ومن نماذج ذلك ما نقرأه في قوله:

وَخَصْمَ **قَدْ** أَقَمْتُ الدَّرْءَ مِنْهُ بِلاَ نَزِقِ الخِصَامِ وَلاَ شَؤُومِ
وَمَوْلًى **قَدْ** دَفَعْتُ الضَّيْمَ عَنْهُ وَ**قَدْ** أَمْسَى بِمَنْزِلَةِ المَضِيمِ
وَخَرْقٍ **قَدْ** قَطَعْتُ بِيَعَمَلاَتٍ مُمَلاَّتِ المنَاسم واللُّحُومِ[3]

1. هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب،د ط. مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980 م، ص 239.
2. موسى رباعية، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د ط، دار الكندي أربد، الأردن، 2001، ص 47.
3. لبيد، الديوان، ص 184.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر كرر حرف **(لقد)** أربع مرات وهذا الحرف يفيد التوكيد إذ أنه ساهم في زيادة تأكيد المعنى المراد لهذه الأبيات:

ويقول في موضع آخر:

وَكَائِنْ رَأَيْتُ مِنْ مُلُوكٍ وَسُوقَةٍ وَصَاحَبْتُ مِنْ وَفْدٍ كِرَامٍ وَمَوْكِبِ
وَسَانَيْتُ مِنْ ذِي بَهْجَةٍ وَرَقَيْتُهُ عَلَيْهِ السُّمُوطُ عَابِسٍ مُتَغَضَّبِ
وَفَارَقْتُهُ وَالوِدُّ بَيْنِي وَبَيْنَهُ بِحُسْنِ الثَّنَاءِ مِنْ وَرَاءِ المُغَيَّبِ
وَأَبَّنْتُ مِنْ فَقْدِ ابْنِ عَمٍّ وَخُلَّةٍ وَفَارَقْتُ مِنْ عَمٍّ كَرِيمٍ وَمِنْ آبِ[1]

حرف **(من)** سبع مرات، وهذه الحروف كانت متقاربة فيما بينها.

ويقول "لبيد":

فِي يَوْمِ هَيْجَا فاصطَلَيتُ بِحَرَّهَا أَوْ **فِي** غَدَاةِ تُحَافِظُ وَخُصُومُ[2]

الحرف المكرر في هذا البيت هو حرف الجر **(في)** فلقد تكرر مرتين. والغرض من هذا التكرار هو تقرير الحقائق.

كما تكرر حرف النهي **(لا)** في شعر لبيد ومن ذلك ما جاء في قوله:

فَلاَ وَأَبِيكَ مَا حَيٌّ كَحَيٍّ لِجَارٍ حَلَّ فِيهِمْ أَوْ عَدِيمِ
وَلاَ لِلضَّيْفِ إِنْ طَرَقَتْ بِلَيْلٍ بِأفنَانِ العِضَاهِ وَبِالهَشِيمِ.[3]

في هذه الأبيات الشعرية يتحدث "لبيد" عن الجار وتكريم الضيوف. فقد نهى عن التخلي عن الجار وإكرام الضيف، فقد تكرر حرف النهي في هذه الأبيات الشعرية مرتان (2)، إذ أنه أفاد النهي النصح والإرشاد.

ب . تكرار الكلمات:

1. لبيد ، الديوان ، ص 26.
2. المصدر نفسه، ص 190.
3. المصدر نفسه، ص 185.

***تكرار الأسماء:** لا يكاد يخلو شعر لبيد من تكرار الأسماء إذ أنه أخد مجالا واسعا في شعره، ومن النماذج التي تدل على ذلك نجد:

. تكرار أسماء العلم: ومن ذلك ما جاء في قوله:

وخلفت ثم **عامرا** وابن **عامر** و **عمرا** وماضي بديل بعاتق[1]

وقوله أيضا:

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ [2]

في هذه الأبيات الشعرية استخدم لبيد أساء العلم وهي (عامر، عمر، هند)، وهذه الأسماء تدل على حضور الإنسان وتقلباته ومعظم أحواله.

. تكرار الاسم الموصول: ومن ذلك نجد:

رَاحَ القَطِينُ بِهَجْرٍ بَعْدَمَا ابْتَكَرُوا فَـمَا تُوصِلُهُ سَلْمَى وَمَا تَذَرُ

مَنْأَى الغُرُورِ فَـمَا يَأْتِي المُرَيدِ وَمَا يَسْلُو الصُّدُودَ إِذَا مَا كَانَ يَقْتَدِرُ

كَأَنَّ أَظْعَانِهُمْ فِي الصُّبْحِ غَادِيَةً طَلْعُ السَّلاَئِلِ وَسْطَ الرَّوْضِ أَوْ عُشَرُ

أَوْ بَارِدُ الصَّيفِ مَسْجُورُ، مَزَارِعُهُ سُودُ الدَّوَائِبُ، مِمَّا مَتَّعَتْ هَجَرُ[3]

لقد كرر لبيد، الاسم الموصول في الأبيات أربع مرات، فالاسم الموصول **(ما)** من الأسماء الموصولة المشتركة وهو لغير العاقل، واستخدام الشاعر لهذا الاسم هدفه هو تعميق الفكرة وهذا التكرار جاء منسجما مع نفسية الشاعر ومتوافقا معها.

وخلاصة القول إن التكرار يعد أبرز مظاهر الأسلوبية ويعد ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، إذ أنه يعطي جرسا إيقاعيا في النصوص الشعرية.

ومما سبق بإمكاننا رصد أهم نتائج المستوى الصوتي:

---

1. لبيد، الديوان، ص 97.
2. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3. المصدر نفسه، ص 55.

. إن تكرار الأصوات في فخريات "لبيد" وردت بنسب متباينة إذ أكسب القصائد إيقاعيا موسيقيا منفردا متميزا، فأدى ذلك إلى الكشف عن بنى الأسلوبية وذلك بحضور الأصوات المهموسة، المجهورة، والأصوات الاحتكاكية والأصوات الرخوة والشدة،.....إلخ الفرض تعبير الشاعر عن عواطفه الجياشة إزاء قومه، والافتخار بنفسه والاعتزاز بها.

كما استعمل لبيد في فخرياته المحسنات البديعية وذلك لتوضيح المعنى وإعطاء النصوص الشعرية إيقاعا موسيقيا متميزا، كما لجأ إلى استعمال التكرار في فخرياته أكسبها طاقات إيحائية ودلالات مختلفة على مستوى تكرار الحروف، وتكرار الكلمات في البيت الشعري).

المبحث الثالث : المستوى التركيبي والصرفي ومظاهره الأسلوبية :

أولا: المستوى التركيبي:

تعد دراسة التراكيب وسيلة ضرورية للبحث عن خصائص ومميزات مؤلف معين: إذ تعتبرها الأسلوبية من أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، وأول ما يهتم به المستوى التركيبي هي العوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من حيث نوع الجمل اسمية أو فعلية، أو إنشائية او خبرية، وغيرها من التراكيب، ولهذا يعد علم الأسلوب أو التراكيب "فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما أو تغير نوعا من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيغ صرفية معينة، أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب، أو مفردات يؤثرها صاحب النص الأدبي"[1].

وبناء على هذا سنركز على أهم عناصر المستوى التركيبي في شعر "لبيد" وتحديدا في قصائده الفخرية:

1. محمد عبد الله حير،الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية ط 1.دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع الإسكندرية، مصر 1988 م، ص 06.

1/ الجملة:

لقد عرفها النحويين بأنها: "القول المركب أفاد أو لم يفد، قصد لذاته أو لم يقصد، سواء كانت مركبة من فعل أو فاعل، أم من مبتدأ وخبر، أم مما نزل منزلتهما كالفعل ونائب الفاعل والوصف وفاعله الطاهر"[1].

ومعنى هذا أن الجملة هي كل قول يتركب من عنصرين أساسيين هما المسند، والمسند إليه، والجملة تنقسم إلى ثلاثة أقسام: اسمية، فعلية، وشبه الجملة.

أ/ الجملة الاسمية:

إن الجملة الاسمية هي التي "صدرها اسم "كزيد قائم"، وهيهات العقيق"، "وقائم زيدان" عند من جوزه وهو الأخفش والكوفيون"[2].

إن هذا التعريف يوحي بأن الجملة الاسمية هي الجملة التي تبدأ بالاسم سواء لها عدة أشكال أهمها:

- **الجملة الاسمية البسيطة (مبتدأ وخبر):**

أ/ المبتدأ: وهو "الاسم المرفوع العاري عن العوامل اللفظية"[3].

والمبتدأ قسمان: ظاهر، ومضمر، فالظاهر ما تقدم ذكره"[4]

والمضمر هو الضمائر: ضير المتكلم: أنا، نحن، وضمير المخاطب أنت، أنت، أنتما، أنتم أنتن، وضمير الغائب، هو، هي، ها، هم، هن، ومثال ذلك في فخريات لبيد، نجد قول الشاعر:

وَالمَاءُ، وَالنَّيرانُ مِنْ آيَاتِهِ فِيهِنَّ مَوْعِظَةٌ لِمَنْ لَمْ يَجْهَلِ[1]

1. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي،ط 5.مكتبة الخفاجي، القاهرة، 2001 م، ص 25.
2. ابن هشام الأنصاري، مغنى عن كتب الأعاريب، تحقيق :عبد اللطيف محمد الخطيب، ط11 السلسلة التراثية (21)، الكويت، (1421هـ 2000م)، ص 07.
3. محمد محي الدين، عبد الحميد، التحفة ألسنية بشرح المقدمة الأجرومية، دط المكتبة ألسنية، دب ، 1989م، ص 70.
4. أبو عبيد الله، ابن آجروم، الأجرومية، ط 1. دار الصنعي د ب ،1998م، ص 19.

الاسم الظاهر

أُدْمُ مُوَشَّمَةُ وَجُونُ خِلْفَةً وَمَتَى تَشَأْ تَسْمَعْ عِرَارَ ظَلِيمِ[2]

الاسم الظاهر الخبر

وَجَنَاءُ تُرْقِلِ بَعْدَ طُولِ هِبَابِهَا وَقَالَ جَأْبٍ مُعْلَمٍ بِكُدُومِ[3]

الاسم الظاهر الخبر

. في هذه الأبيات الشعرية جاء المبتدأ ظاهرا وذلك في الأسماء التالية: (الماء، أدم وجناء).

أما الاسم المضمر فمثال ذلك:

غرب المصبة محمُودًا مصارعه لا هِي النَّهَارُ لِسَير اللَّيْلِ محتقرا[4]

ومن خلال هذا نرى أن "لبيد" اعتمد في فخرياته على الاسم الظاهرة أكثر من الضمير المضمرة وذلك لاعتباره نمطا اعتياديا في النشأ.

كما يكون المبتدأ اسم إشارة، ومثال ذلك:

*أُولَئِكَ قَوْمِي إِنْ تُلاَقِ سِيرَانَهُمْ تَجِدْهُمْ يَؤمُّونَ العُلاَ وَالفَوَاضِلاَ[5]

*أُولَئِكَ قَوْمِي إِنْ سَأَلْتَ بِخيمِه وَقَدْ يُخْبَرُ الأَنْبَاءَ مَنْ كَانَ جَاهِلاَ[6]

في الأبيات الشعرية يفتخر "لبيد" بقومه إذ انه ذكر بعض مآثر بني عامر فاستعمل اسم الإشارة (أولئك) للحديث عن الخصال الحميدة التي يتحلى بها قومه.

. كما قد يكون المبتدأ إسما موصولا نحو قول الشاعر:

إِذَا هَجَدَ القَطَا أَفْزَعَنَ مِنْهُ أَوَ اَمِنَ فِي مُعَرّسه الجُثُرم[1]

1- لبيد، الديوان، ص 126.

2. المصدر نفسه، ص 190.

3. المصدر نفسه، ص 192.

4. لبيد ، الديوان ، ص 58.

5. المصدر نفسه ، ص 120.

6. المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

الاسم الموصول الخبر

إِذَا عُدَّ القَدِيمُ وَجَدتَ فِينَا كَرَائِمَ مَا يُعَدُّ مِنَ القَدِيمِ[2]

اسم موصول الخبر

يُنِيحُ المَخَاضَ البُرْكَ وَالشّمْسُ حَيَّةٌ إِذَا ذُكِّيتْ نِيرَانُهَا لَمْ تَلْهَبِ[3]

الاسم الموصول الخبر

كما تأتي الجملة الاسمية منسوخة:

وهي كل جملة دخل عليها ناسخ حرفي، أو فعلي، الحرفي مثل (إن) وأخواتها، والفعلي مثل (كان) وأخواتها، والفعلي مثل (كان) وأخواتها، وعندما حضتها في فخريات "لبيد" نجد " نوعا" في الجمل المنسوخة وذلك بنو اسخ متعددة حرفية كانت أو فعلية، وتتمثل في الأنماط التالية:

1 . الناسخ + المسند إليه+ المسند:

نحو قول الشاعر:

فَأَصْبَحَ يُذْرِينِي إِذَا مَا إِحْتَثَثْتُهَ بِأَزْوَاجِ مَعْلُولٍ مِنَ الدّلْوِ مُعشِبِ[4]

الناسخ المسند

ورد الناسخ في الشطر الأول من البيت فعلا ماضيا، فدل على الحال وقرينة ذلك وقوع الحديث زمن الإصباح، أما المسند إليه فهو محذوفا وذلك لدلالة المقام عليه، والمسند هي الجملة الفعلية (يذريني) .

*وقال أيضا:

بَاتَتْ إِلَى دَفِّ أَرْطَاهٍ تُحَفّرَهُ فِي نَفْسِهَا مِنْ حَبِيبٍ فَاقِدٍ ذِكَرُ[5].

---

1. المصدر نفسه ، ص 185.
2. المصدر نفسه، ص 189.
3. لبيد ، الديوان ، ص 31.
4. المصدر نفسه ،ص 31.
5-المصدر نفسه، ص 59.

في هذا البيت الشعري ورد الناسخ فيه فعلا ماضيا، أما المسند إليه في الجملة هو ضميرا متصلا، والمسند جاء شبه جملة (إلى دف).

. قال لبيد أيضا:

فَقَاتَلَتْ فِي ظِلاَلِ الرّوْعِ وَاعْتَكَرَتْ إِنَّ المُحَامِي يَعْدَ الرَّوْعِ يَعْتَكِرُ[1]

جاء الناسخ في هذا البيت حرفا وذلك للتوكيد، فإن تفيد التوكيد والنصب، أما المسند إليه فجاء معرفة، أما المسند فجاء جملة فعلية وقال:

كَأَنّ فَاهَا إِذَا مَا اللَّيْلُ أَلْبَسَهَا سَيَابَةُ مَا بِهَا عَيْبُ وَلاَ أَثَرُ[2]

إن الناسخ هنا حرفا وهو (كأن) ويفيد التشبيه، إذ تشبه الشاعر رائحة هم المرأة برائحة السيابة.

ب/ الجملة الفعلية:

وهي الجملة التي "صدرها فعل كقام زيد، وضرب اللص، وكان زيد قائما، وظننته قائما ويقوم زيد، وقم"[3]، يفهم من هذا أن الجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل وهذا الفعل يكون مصرف في مختلف الأزمة: الماضي والمضارع . حاضره ومستقبله . وما جاء في صيغة الأمر، لقد استخدم لبيد في شعره الجملة الفعلية، وهذه الجملة كانت متنوعة في الفخريات من بسيطة ومركبة ومثبتة، ومنفية ومؤكدة وهي كالآتي:

***الجملة الفعلية البسيطة:**

الفعل+ الفاعل+ المفعول به، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر "لبيد بن ربيعة":

وأعطوا حُقُوقَا ضَمَّنُوهَا وِرَاثَةٍ عِظَامَ الجِفَانِ وَالقِيَامِ الحَوَافِلاَ[4]

1. لبيد ، الديوان، ص 60.

2- المصدر نفسه ، ص 56.

3. ابن هشام، الأنصاري، المغنى، ج 2، ص 07.

4- لبيد: الديوان، ص 31.

الجملة الفعلية في هذا البيت هي: (أعطوا) فعل ماضي، الفاعل ضمير مستتر تقديره (هم) والمفعول به (حقوقا).

وقال أيضا:

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ[1]

فاعل م.به

وقال لبيد أيضا:

وَقُلْتُ لَعُمْرِي كَيْفَ يُتْرَكُ مَرْثَدُ وَعمرُو وَيَسْري مَالُنَا فِي لأفارق[2]

فعل فاعل م.به

وقال أيضا:

وَغَادَرْتُ مرهوبا كأنَّ سباعه لصُوص تَصَدَّى للكَسوب المحاولا[3]

فعل وفاعل مفعول به فعل وفاعل مفعول به

في هذه لأبيات الشعرية اعتمد لبيد على الجلة الفعلية المثبتة والتي تتكون من الفعل والفاعل والمفعول به.

* **الجملة الفعلية المؤكدة:** وهي الجملة التي تدخل عليها أدوات التوكيد أبرزها: إنّ، أنّلا الابتداء، أما الشرطية، السين، قد، نون التوكيد الخفيفة والثقيلة، وغيرها من الأدوات. ومن هذا نستعرض أهم صور التوكيد الموجودة في فخريات :"لبيد" إذ نجد قوله:

وَقَدْ زَوَّدَتْ مِنَّا عَلَى النَّأْيِ حاجَةٌ وَشَوْقًا لَوْ أَنَّ الشَّوْقَ أَصْبَحَ عادِلاً[4]

1- لبيد ، الديوان ، ص 97.

2- المصدر نفسه، ص 98.

3- المصدر ،نفسه ، ص 113.

4- المصدر نفسه، ص 117.

أفاد التوكيد بـ **قد** المتصل بالفعل (زوّدت) في البيت الشعري للتعبير عن الشوق، وأداة التوكيد هنا جاءت على نمط: **قد + جملة فعلية**، فلبيد استخدم هذا النمط بعدد كبير وما ورد نجد:

رَأَتْنِي قَدْ شَحَبْتُ وَسَلَ جِسْمِي طِلَابُ النازحاتِ مِنَ الهُمُومِ[1]

ومولىَ قَدْ دَفَعْتُ الضَّيْمَ عَنْهُ وَقَدْ أَمْسَى بِمَنْزِلَةِ المَضِيمِ

وَخَرْقٍ قَدْ قطَعْتُ بَيْعَمَلاتٍ مُمَلاَّتِ المَناسم واللُّحُوم[2]

وقوله أيضا:

أَرَى النَّفْسَ لَجّتْ فِي رَجَاءٍ مُكَذَّبٍ وَقَدْ جَرَّبَتْ لَوْ تَقْتَدِي بِالمُجَرَّبِ[3]

كما استخدم لبيد التوكيد بنمط آخر وهو **لقد + جملة فعلية**.

ونجد ذلك في قوله:

وَلَقَدْ عَلِمْتِ لَوْ أَنَّ عِلْمَكِ نَافِعٌ وَسَمِعْتِ مَا يَتَحَدَّثُ الأَقْوَامُ[4]

إن فائدة (لقد) في البيت الشعري هي التوكيد وهي مثل فائدة (إن) في الجملة، واللام في (لقد) هي لام التوكيد وتسمى لام الابتداء أيضا، كما تساهم في زيادة تأكيد المعنى.

– كما استعل لبيد أدوات توكيد أخرى مثل: كلّ، ومما ورد نجد:

يُغَنِّي الحَمَامُ فَوْقَهَا كُلَّ شَارِقٍ عَلَى الطَّلْعِ يَصْدَحْنَ الضُّحَى وَالأَصَائِلاَ[5]

– فقد دلّت (كلّ) في البيت على إفادة العموم.

– واستعمل لبيد مؤكدات مختلفة في فخرياته بينها نجد: إنّ، أنّ، ونجد ذلك في قول لبيد:

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ[6]

1–المصدر نفسه ، ص 184.

2– لبيد ، الديوان، الصفحة نفسها.

3– المصدر نفسه ، ص 26.

4– المصدر نفسه ، ص 161.

5– المصدر نفسه ، ص 112.

6– المصدر نفسه، ص97.

إِنَّنِي أُقَاسِي خُطُوبًا مَا يَقُومُ لَهَا إِلاَّ الكِرَامُ عَلَى أَمْثَالِهَا الصَّبْرُ

كَأَنَّ أَطْعَانَهُمْ فِي الصُّبْحِ غَادِيَةٌ طَلْعُ السَّلاَئِلِ وَسْطَ الرَّوْضِ أَوْ عُشَرُ [1]

من هذه الأبيات نرى أن لبيد استعمل أداة التوكيد (أنّ، إنّ) لتأكيده على معاني بعينها بحسب السياق الذي أردته فيه، وقد دلت في معظمها على أوصاف تحلت بها نفس الشاعر.

* **الجملة الفعلية المنفية:** وهي الجملة التي دخلت عليها أداة من أدوات النفي ومما ورد في فخريات لبيد نجد:

بَيْنَ الصَّفَا وَخَلِيجُ العَيْنِ سَاكِنَةٍ غُلْبُ سواجد **لم** يدخل بها الحَصَرُ [2]

ولا أضلُّ بأصحاب هدينهم إذا المعبد في الظلماء يَنْتَشِر [3]

إِذَا اطْمَأَنَّتْ قَلِيلاً بَعْدَمَا حَفَرَت لاَ تَطْمَئِنُّ إِلَى أَرْطَانِهَا الحَفرُ [4]

– مما نلاحظه في هذه الأبيات الشعرية دخول أداة النفي على الجملة الفعلية إذ تفيد هذه الأداة التقرير، وهو الغرض الأسلوبي للنفي، للحالة التي يعيشها الشاعر.

ج/ شبه الجملة أو الجملة الظرفية:

إن الأصل أن يتقدم العامل على المعمول، (قد يعكس ذلك فيتقد) المعمول مع العامل وذلك ن الجار والمجرور، وظرف وحال، وذلك راجع إلى أغراض أسلوبية، ومما نلاحظه في فخريات لبيد هو تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) في الأبيات الشعرية مما أدى ذلك إلى تغيير دلالة التراكيب الشعرية ومن ذلك نجد قوله:

بِمُجْتَزَفٍ جَوْنٍ كَأَنَّ خَفَاءَهُ قَرَاحَبَشِي فِي السَّرُومَطِ مُحْقَبِ [5]

وَفِي الحُدُوجِ عَرُوبُ غَيْرُ فَاحِشَةٍ رَبَّا الزَّوَادِفِ يَعِش دُونَهَا البَصَرُ [1]

1– المصدر نفسه، ص 55.

2– لبيد ، الديوان ، ص 56.

3– المصدر نفسه ، ص 58.

4– المصدر نفسه، ص 59.

5– المصدر نفسه ، ص 27.

لِصَائِدِهَا فِي الصَّيْدِ حَقٌّ وَطُعْمَة وَيَخْشَ العَذَابَ أَنْ يُعَرَّدَ نَاكِلا[2]

في هذه الأبيات تقدم الخبر المتمثل في الجار والمجرور على الاسم (المبتدأ) ففي البيت الأول تقدم الجار والمجرور وهو الخبر (بمجتزف) على المبتدأ (جونٍ)، وفي البيت الثاني الخبر شبه جملة (في الحدوج) أما المبتدأ هو (عروب)، ويعد تقديم الشاعر لشبه الجملة التي وردت في الأبيات ترجمة لاهتمام الشاعر بتلك العناصر.

الأساليب الإنشائية والخبرية:

أ/ الأساليب الإنشائية: يقصد بالجملة الإنشائية ما " تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويكون بالاستفهام، والنداء، والأمر والنهي"[3].

وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي، فأما الإنشاء الطلبي فهو " ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، وقد قسم الإنشاء الطلبي إلى تسعة أقسام: الأمر والنهي، والاستفهام ودعاء وعرض وتحضيض وتمني، ومزج ونداء"[4]

***أسلوب الاستفهام:**

وهو أسلوب إنشائي غير طلبي يعبر عن انفعال الشاعر اتجاه موقف ما وطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، ويقصد به: "استخبار والاستخبار هو طلب من المخاطب أن يخبرك"[5]،ولقد وظف الشاعر "لبيد" في شعره أسلوب الاستفهام ومن ذلك نجد في قوله وهو يفتخر ويعدد بعض مآثره:

ومَنِّي عَلَى السِّبَاقِ فَضْلُ ونعمةُ كَمَا نعش الدَّكداك صَوْبُ البَوَارِقِ*

وَقُلْتُ لَعُمْرِي كَيْفَ يُتْرَكُ مَرْثَدُ وَعمرُو وَيَسْرِي مَالُنَا فِي الأَفَارِقِ *

فَلَوْلاَ احْتِيَالِي فِي الأُمُورِ وَمِرَّتِي لِبَيْعِ سُبِيٌّ بِالشَّوِيَّ النَوَافِقِ

1- المصدر نفسه، ص 56.

2- لبيد ، الديوان ، ص 116.

3- محمد المخزومي، في النحو العربي، ط1. المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ت، ص 264.

4- عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو، ص13.

5. عبد القاهر، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 108.

فَذَاكَ دِفَاعُ عَنْ ذَمَارِ أَبِيكُمُ إِذَا خَرَقَ السَّرْبَالَ حَدُّ المَرَافِقِ[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ:

. في البيت الأول: يفتخر" لبيد" بفضله وكرمه مثل المطر عندما ينزل في الأرض ينعشها، أما قوله "كما نعش الدكداك صوب البوارق" فهو مجاز المجاز بمعنى "أن يجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة بالنسبة إلى مجاز آخر، فيتجوز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينه وبين الثاني"[2]

. أما في البيت الثاني: فإنه قسم (لعمري) وأداة استفهام هي (كيف) وقلت لعمري كيف يترك مرثد وعمرو ويسري ما لنا في لأفارق ومعنى هذا هو كيف يذهب ما لنا هكذا؟ ف(كيف) جاءت بمعنى التعجب.

وقال أيضا:

رَاحَ القَطين بهجرٍ بَعْدَمَا ابْتَكَرُوا فَما تُوَاصِلُهُ سَلْمَى وَمَا تَذَرُ[3]

معنى هذا البيت هو: ذهب أهل الدار في نصف النهار وسلمى لا تعلم فعلامة الاستفهام هنا هي **(ما)** وهي تفيد الاستعطاف والالتماس.

وقال الشاعر في موضع آخر:

أَذَلِكَ أَمْ عراقيٌّ شَتِيمُ أَرَ أَنَّ عَلَى نَحائصَ كَالمَقَالِي[4]

ومعنى هذا الشاعر يحاول معرفة الثور هل هو مثل ناقته أم هو عراقي أي حمار الوحش الذي يتردد إلى العراق فاستعمل أداة الاستفهام لمعرفة الثور.

***أسلوب التعجب:**

يعد أسلوب التعجب من الأساليب الإنشائية غير الطلبية، وهو "استعظام زيادة وصف

1. لبيد، الديوان، ص 98.

2 -بدر الدين، بن محمد الزركشي، البحر المحيط، ط 1. دار الكتبي، د ب، 1994م، ج 3، ص 65.

3. لبيد، الديوان، ص 55.

4-المصدر نفسه ، ص 102.

الفاعل، خفي سببها، وخرج بها المتعجب منه عن نظائره، أو قل نظيره، وقيل هو استعظام، وفعل فاعل ظاهر المزيه فيه، وللتعجب صيغتين هما:

أ . صيغ سماعية

ب . صيغ قياسية "[1]

1. التعجب السماعي:

إن التعجب السماعي هو "مطلق لا تحديد، ولا ضابط له، إنما يترك لمقدرة المتكلم ومنزلته البلاغية، ويفهم بالقرينة"[2].

والتعجب السماعي له عدة أساليب "فهي تلك الأساليب التي وضعت أصلا لغير التعجب ثم تدل عليه بالاستعمال المجازي، فالألفاظ المنطوقة لا علاقة لها بالتعجب، فهي مستعملة في اللغة لغيره، ومعاني هذه الألفاظ . في الأصل . لا يفهم منها التعجب لكنها دلت عليه دلالة عارضة عن طريق المجاز، وظروف النطق"[3] **ولعل أهم الأساليب الواردة في شعر "لبيد" ما يأتي:**

وَلاَ أَقُولُ إِذَا مَا أَزْمَةٌ أَزَمَتْ يَا وَيْحَ نَفْسِي مِمَّا أَحْدَثَ القَدَرْ[4]

لقد جاء أسلوب التعجب بصيغة النداء (يا ويح نفسي مما أحدث القدر

وقوله أيضا:

وَقُلْتُ لَعُمْرِي كَيْفَ يُتْرَكُ مَرْثَدُ وَعمرُو وَيَسْري مَالُنَا فِي الأَفَارِقِ[5]

. فأسلوب التعجب جاء بصيغة الاستفهام والغرض منه إبداء الحيرة، وإبراز حالة الشاعر.

ويقول لبيد في موضع آخر:

مَا يَمْنَعُ اللَّيْلَ فِي مَا هَمَمْتُ بِهِ وَلاَ أَحَارُ إِذَا مَا اعْتَادَنِي السَّفَرُ[1]

1. حسن عباس، النحو الوافي، ط 12.دار المعارف، القاهرة، مصر 1980م، ج 3، ص 349.
2. المرجع نفسه، ص 349.
3. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
4. لبيد، الديوان، ص 57.
5. المصدر نفسه، ص 98.

ورد أسلوب التعجب بصيغة النفي في قوله (لا أحار إذا ما اعتادني السفر) وذلك من أجل إبراز مختلف الشدائد التي أحاطت بالشاعر في سفره في الصحراء.

يقول "لبيد":

لاقَتْ أَخَا قنصٍ يَسْعَى بِأَكَلبِه شَثَنْ البَنَانِ لَدَيْهِ أَكْلبُ جُسُرُ[2]

. التعجب في هذا البيت الشعري جاء بصيغة . اسم الفعل . .

وقال "لبيد" أيضا :

وَأَخْلَقَ مَحْمُودًا نَجِيحًا رَجِيعُه وأَسْمَرَ مَرْهوبًا كَرِيمَ المَآزِقِ[3]

من خلال هذه الأبيات نرى أن التعجب جاء بصيغ مختلفة منها:

التعجب بالنداء والتعجب بالاستفهام والتعجب بأسماء الفعل، كل ذلك من أجل: تأثير الشاعر وانفعاله عند شعوره بأمر يجهله يريد أن يعرفه.

ويقصد به "التعجب الذي يتم بصيغ يقاس عليها"[4]، وهذا التعجب له صيغتان "إحداهما **(ما أفعله)**والثانية **(أفعل به)**[5].

ومثال ذلك ما نجد في قول "لبيد":

تَلوم علَى الإهلاك في غير ضلّة وهل لي ما أمسكتُ إن كنت باخلا[6]

ويقول أيضا:

وفاجِيَةٍ أَنْعَلْتُهَا وابْتَدَلْتُهَا إِذَا مَا اسْجَهَرَّ الآلُ فِي كلّ سَبَسبِ[7]

1-لبيد ،الديوان ، ص 57.

2. المصدر نفسه ، ص 60.

3. المصدر نفسه ، ص 98.

4. محسن علي عطية، الأساليب النحوية، ص 87.

5. ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج 2، ص 117.

6. لبيد، الديوان، ص 119.

7. لبيد ،الديوان ، ص 32.

وقال:

فَأَصْبَحَ يُدْرِينِي إِذَا ما احَتَثْثُتُهُ بأَزْوَاجِ مَعْلُولِ مِنَ الدَّلوِ مُعَشَّبِ[1]

مما يسجل على قصائد "لبيد" أنها جاءت بصيغة (ما أفعله)، وذلك من أجل تعظيم الشيء.

*** أسلوب الأمر والنهي:**

*إن الأمر هو "طلب الفعل، والتنفيذ دون الاستشارة ولا إمكان للمأمور في رفضه"[2]

فالأمر يعد من الأساليب الإنشائية إذ أنه يدل على طلب القيام بالفعل، إذ يحتل المرتبة الثالثة بعد الاستفهام والنداء، فقد كان حاضرا في فخريات لبيد من ذلك نجد:

مَتَى مَا أشأ **اسْمَعْ** عِرَارَ بِقَفْرَةٍ تُجِيبُ زِمَارًا كاليَرَاعِ المُثَقَّبِ[3]

في هذا البيت ورد فعل الأمر وهو **(اسمع)**، وقد أسهم فعل الأمر هنا في لفت الانتباه.

ويقول أيضا:

فَإِنْ يُسهلو فَالسَّهْلُ وَإِنْ يُحزِنوا **أركبْ** بصم كلَّ مَرْكَبِ

في هذا البيت الشعري يتحدث لبيد عن "قطيع البقر" فعندئذ أهبهم في سهل ويتسامحون ويذهبون في طريقه فيلاحظ أما إن ذهبوا في الأرض الوعرة ويتعصبون فسيجول بهم كل طريق.

وفي هذه الأبيات الشعرية استخدم لبيد أسلوب الأمر في الفرض منه هو إبراز حجم حزنه التي سيتسم له عند عصيان قطيع البقر له.

*أما النهي فهو: " طلب الكف عن الفعل استعلاء"[4]، فنجد " لبيد" قد استخدم جملة النهي في فخرياته، وذلك ما ورد في قوله:

---

1. المصدر نفسه، ص 31.
2. المصدر نفسه، ص 32.
3. المصدر نفسه، ص 33.
4. عبد الحميد هنداوي، مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم ط 1. صيدا، بيروت، 2003م، ص 213.

كِرَامُ إِذَا نَابَ التَّجَارُ أَلِذَّةِ مَخَارِيقُ **لاَ يَرْجُونَ** للخَمْرِ وَاغِلاَ[1]

يتحدث لبيد في هذا البيت عن كرم وفضل بائعو الخمور، فهم عندما يصيبون لذاتهم يصبحون مسرفون في الكرم ولا يرجون لطفيلي شارب الخمر.

فالنهي في هذا البيت الشعري أفاد لفت إنتباه المخاطب، فخرج بذلك إلى غرض الفخرفالشاعر يفتخر بكرم قومه وعطائه.

. ويقول أيضا في موضع آخر:

فَبَيَّتَ زُرْقًا مِنْ سَرَارٍ بِسُحرَةٍ وَمِنْ دَحْلَ **لاَ** يَخْشَى بِهِنَّ الحَبَائِلاَ[2]

أفاد النهي في البيت الشعري معنى النصح.

وقال أيضا:

لا تُنِ ْشد الحُمْرُ الأَوَالِفُ فِيهِمُ إِذْ لاَ تُرَوَّحُ بِالعَشِيَّ بِهامُ[3]

أفاد النهي هنا معنى النصح والإرشاد، فالشاعر نهى عن طلب الحمر الأهلية وأولاد الضّأن والماعز لأنهم ليسوا أهل ترى وإنما هم أهل فروسية وحرب.

***أسلوب النفي:** فالنفي "أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول وهو أسلوب نقضي وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب" [4] والمتأمل في فخريات لبيد يجد أن النفي وظف فيها بشكل كبير ومما ورد نجد:

إِذَا ما دَرَّهَا **لَمْ** يَقْرِ ضيفًا ضَمِنَّ لَهُ قِرَاهُ من الشُّحُومِ.[5]

ومعنى هذا البيت: إذا لم يكن فيها لبن لإطعام الضيف، فإنها تنحر الإبل فيأكل الضيف من شحومها.

---

1. لبيد، الديوان، ص121.
2. المصدر نفسه، ص 115.
3. المصدر نفسه ، ص 160.
4. زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية منفية واستفهامية ومؤكدة ودراسة تطبيقية على شعر المتنبي، ط 1.مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 1984، ج 2 ص 03.
5. لبيد، الديوان، ص 186.

فالنفي هنا انصرب إلى تعبير الشاعر عن كرم قومه وحسن ضيافتهم للضيف، فأفادت الصيغة المركبة (لم +فعل) ففي الحال أي فقدان البن لإطعام الضيوف.

. وقال أيضا:

. وعظيمة دافعتها فتحولت عنِّي **فَلَمْ** أدْنَس وَصَحَّ أَدِيمِي[1]

أراد الشاعر في هذا البيت نفي عمل يشين بالأخلاق والغرض منه هو النصح والإرشاد.

فَلَمْ أُسْد **مَا** أرْعى وتَبْل رَدَدْتُهُ وأنجَحْتُ بَعدَ اللهِ من خير مَطْلَبِ[2]

معنى هذا البيت: لم أهمل ما أحفظ ورب الدحل بعدما أدركته فقد نلت خير مطلب بعون الله، والهدف من النفي هنا هو الاستعطاف، وإبراز شجاعة وبسالة الشاعر.

***النداء:**

وهو طلب إقبال مخاطب بعيد بعدا حقيقيا أو مجازيا عن تناول المنادي بعيدا بجسمه أو بروحه، أو بعلو شأنه أو لا استحالة الوصول إليه"[3].

ومن أمثلة أسلوب النداء **الوارد في شعر لبيد قوله:**

ولا أَقُولُ إِذَا مَا أَزْمَةٌ أَزَمَتْ يا ويْحَ نَفْسِي مِمَّا أَحْدَثَ القَدَرُ[4]

فمعنى هذا أن الشاعر لا يشتكي إذا حدثت أزمة، فاستعمل أداة النداء وذلك لعتاب نفسه:

- **أسلوب الوصف والسرد:**

لقد مزج الشاعر بين أسلوبي الوصف والسرد، فهو يسرد لنا الواقع الذي كان يعيشه أهل البادية وكما وصف لنا الطبيعة التي كانوا يعيشون فيها، فأما السرد فيتجلى في الشاعر وهو يتغنى بمناطر الحياة الصحراوية ويفتخر:

1. المصدر نفسه، ص 189.
2. المصدر نفسه، ص 29.
3. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ص 22.
4. لبيد، الديوان، ص 57.

رَاحَ القَطِينُ بِهَجْرٍ بَعْدَمَا ابْتَكَرُوا فَـمَا تُوصِلُهُ سَلْمَى وَمَا تَذَرُ

مَنْأَى الغُرُورِ فَـمَا يَأْتِي المُرَيدِ وَمَا يَسْلُو الصُّدُودَ إِذَا مَا كَانَ يَقْتَدِرُ

كَأَنَّ أَظْعَانِهُمْ فِي الصُّبْحِ غَادِيةً طَلْعُ السَّلاَئِلِ وَسْطَ الرَّوْضِ أَوْ عُشَرُ

أَوْ بَارِدُ الصَّيفِ مَسْجُورُ، مَزَارِعُهُ سُودُ الدَّوَائِبُ، مِمَّا مَتَّعَتْ هَجَرُ [1]

إن أهل الدار أو الحشم ذهبوا بعدما ابتكروا وكان ذلك في نصف النهار وكانت الدالة تغر من صاحبها الذي يوحدها ويطلبها وهو لا يريد التباعد عنها، والنساء في الهوادج ذاهبة في الطلع وهو نوع من الشجر وبين الأدوية ومائه بارد وهو ممتلئ الأغصان.

وأما الوصف فيتمظهر في قول لبيد يصف الرحلة والناقة وحيوان الصحراء ويفتخر بقومه:

كُبيشة حلَّت بعد عهدك عاقلا وكانت له خَبْلاً على النَّأْيِ خَابِلاَ

تربعت الأشراف ثم تصيفت جساء البطاح وانتجعن المسايلا

تخبر ما بين الرجام وواسط إلى سدرة الرسين ترعى السوابلا

يغني الحمام فوقها كل شارق على الطلح يصدحن الضحى والأصائلا[2]

في هذه الأبيات يصف الشاعر المرآة أثناء رحلتها وأما أصابها من حزن كما وصف الأمكان التي بها المرآة.

- **الأساليب الخبرية:**

. الخبر هو كل قول يستفيد المخبر به علما بشيء لم يكن معلوما له عند إلقاء القول عليه، وهذا ما نسميه فائدة الخبر، أما إذا قصدنا إعلام المخبر به، بأننا على علم بذلك الخبر، فإن

1. لبيد، الديوان ، ص 55.

2. المصدر نفسه ، ص 112.

هذا يسمى لازم فائدة الخبر"[1] كما عرفت الأساليب الخبرية أيضا بأنها "بنية نحوية، تذل على معنى تام، يتسع بالصدق، أو الكذب"[2].

والخبر يتنوع تبعا للموضع الموجود فيه الكلام، وهذا ما يسمى عند البلاغيين ملائمة الكلام لمقتضى الحال، ولهذا يأتي الخبر ابتدائيا أو طلبيا أو إنكاريا"[3].

والأسلوب الخبري قد يخرج عن معناه الأصلي، وهو الإعلام عن شيء، ليؤدي أغراضا بلاغية منها " **الدعاء**" للمدح والثناء، والنصح والإرشاد، والفخر، والاستعطاف ، والتحسر والتهديد، والتحقير، والتهكم والتوزيع، والعتاب، والشكوى، والضعف، والتشجيع.....[4]

إن معظم الأساليب الخبرية التي وظفها لبيد في غرض الفخر كانت مقترنة بالتوكيد والنفي إذ أنها تمثل الفخر وتعبر عنه لأنها تمتاز بإيصال الفكرة مباشرة والتعمق في معنى الفكرة، ومن ذلك ا نجده في قوله مفتخرا:

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ [5]

. في هذا البيت الشعري يؤكد "لبيد" بأنه من حماة الحقائق أي الحرمات وهي كل ما يستحق أن يحمى وذلك بأداة التوكيد (**إن**).

ويقول أيضا مفتخرا بمآثره:

والنَّيْبُ، أَنْ تَعْرُ مِنِّي رَمَّةً خَلَقًا بَعْدَ المَمَاتِ، فَإِنِّي كُنْتُ أَثَّرُ [6]

1. القزويني، التلخيص، ص 41،40.
2. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، ص 135.
3. القزويني، التلخيص، ص 41، 42.
4. يعقوب أميل، البلاغة العربية الواضحة، ط 1.المكتبة الثقافية بيروت، (1419، 1998م) ، ص 81، 82.
5. لبيد، الديوان، ص 97.
6. لبيد، الديوان ، ص 57.

ومعنى هذا البيت أنه عندما تذهب الإبل إلى قبر لبيد عند موته لتأكل عظامه فهو لا يتعجب من ذلك لأن الإبل تأكل العظام، فهو كان يحقرها في حياته، أخذ الثأر منها مقدما أي قبل موته.

ويقول أيضا:

أنّي أُكَاثُر في النَّدَى إِخْوَانَهُ وَأَعِفُّ عِرْضِي إِنْ أَلَمَّ لِمَامُ[1]

ويقول:

لا تُنِ ْشد الحُمْرُ الأَوَالِفُ فِيهِمُ إِذْ لاَ تُرَوَّحُ بِالعَشِيَّ بِهامُ [2]

معنى هذا البيت: لا تطلب الأهلية: أي أنهم ليسوا ممن يقتتون الجمر الأهلية، وهم ليسوا أهر القرى، وإنما هم أهل الفروسية وحرب.

. ويقول في موضع آخر: مفتخرا بقومه:

يَفُلُّ الصّفِيعَ الصُّمِّ تَحْتَ ظِلاَلِهِ مِنَ الوَقْعِ لاَ ضَحْلًا وَلاَ مُتَضَائِلاً[3].

***أضرب الخبر:**

لقد قسم علماء البلاغة أضرب الخبر إلى ثلاث أقسام وهي:

أ . الضرب الابتدائي: ويكون خالي من أدوات التوكيد، وذلك أن المخاطب يتقبل الخبر من المتكلم دون اعتراض.

ومند ذلك قول الشاعر:

وَصُحْمٍ صِيَامٍ بَيْنَ صَمْدِ وَرَجْلَةٍ وَبيضِ ثُؤَامٍ بَيْنَ مَيْثٍ وَمِذنَبِ[4]

ورد البيت خاليا من أدوات التوكيد.

---

1. المصدر نفسه، ص 161.
2. المصدر نفسه، ص 160.

البهام: أولاد الضأن والماعز.

3 -لبيد، الديوان، ص 115.

4. لبيد، الديوان، ص 21.

ب . الضرب الطلبي: وهو يشتمل على أداة واحدة للتأكيد،.. كما هو الحال في قوله:

جَمِيلُ الأُسَى فِيمَا أَتَى الدَّهْرُ دونَه كريمِ الثَّنَا حُلْوَ الشَّمَائِلِ مُعجِبِ[1]

فإن تَنأ دارُ أو بَطُلْ عَهْدُ خُلَّهِ بعاقِبَةٍ أو يُصْبِحُ الشّيْبُ شامِلاً[2]

***الضرب الإنكاري:** وهو ما كان فيه مؤكدان فأكثر ومن ذلك نجد

منآي الغرور **فما** يأتي المريد وما يَسْلُو الصدود إذا **ما** كان يقتدر[3]

ويقول أيضا:

فَكَلَّفْتُهَا **وَهْمًا كَأَنَّ** نَحِيزَهُ شَقَائِقُ نَسَّاجٍ يَؤُمُّ المَنَاهِلاَ[4]

وقال:

وَقَدْ زَوَّدَتْ مِنَّا عَلَى النَأْيِ حَاجَةً وَشَوْقًا لَوْ **أَنَّ** الشَّوْقَ أَصْبَحَ عَادِلاً[5]

من خلال هذه الأبيات نرى أن لبيد استعمل أكثر من أداة **(ما، كأن، الهاد، قد)** وذلك من أجل المساهمة في زيادة تأكيد المعنى المراد ودفع التهم والتنكر وتقوية أمره.

فلذلك نجد أدوات التوكيد بشكل كبير ومتعدد في فخريات لبيد.

ومما سبق نستخلص أهم نتائج المستوى التركيبي لفخريات "لبيد":

. فلقد وجدت أن الجملة في فخريات " لبيد" تنوعت بين اسمية وفعلية وخبرية وإنشائية.

أما الجملة الاسمية فقد ساهمت في نقل المعاني التي يريد إيصالها الشاعر والكشف عنها وإبرازها في الكلام.

أما الجملة الفعلية فقد كانت موزعة بين بسيطة ومركبة ومثبتة ومؤكدة فقد ساهمت في إبراز آلات مختلفة.

---

1. المصدر نفسه، ص 28.
2. المصدر نفسه، ص 118.
3. المصدر نفسه، ص 55.
4. المصدر نفسه، ص 122.
5. المصدر نفسه، ص 117.

والجملة الإنشائية فقد تناولت أحوال الجملة الطلبية في فخريات " لبيد" لا اشتملت على الاستفهام، التعجب، الأمر والنهي، النفي والنداء، الوصف والسرد.

أما "الخبر" فقد تناول أغراض بلاغية مختلفة كالدعاء، المدح والفخر وغيرها من الأغراض، كما تناول أضرب الخبر: (الابتدائي، الطلبي، الإنكاري).

ثانيا :المستوى الصرفي:

يعد علم الصرف من أهم علوم اللغة لأنه علم يهتم بالكلمات قبل دخولها في التراكيب، إذ أن اللغة تنقسم إلى علمين: علم الصرف و علم الإعراب و كلامها يدخلان في إطار النحو.

1 تعريف الصرف (Morphologie) :

و يعرف الصرف بأنه " معرفة ذوات الكلام في أنفسها، من غير تركيب ، وهو الذي يقوم بتحديد هيئة الكلمة و ما يطرأ عليها من تغيير عندما تندرج في أبنية و اشتقاقات ، سواء في أحرفها ، أو في حركاتها ، أو في لفظها ، و لكنه لا يدخل في إطار تحديد وظيفة الكلمة في الجملة أو التركيب، كالإبدال ، و القلب ، و الحذف و العرض و التعريف و التنكير ، و التذكير ، و التأنيث و الأوزان ، الخ"[1] .

2 #الميزان الصرفي:

و هو " مقياس وضعه علماء العرب لمعرفة أحوال بنية الكلمة، و هو من أحسن ما عرف من مقياس في ضبط اللغات و يسمى الوزن في الكتب القديمة "[2].

و لقد عد العلماء أصول الكلمات " ثلاثة أحرف و قابلوها عند الوزن بالفاء و العين و اللام مصورة الكلمة الموزونة (فعل) و يسمى الحرف الأول من الكلمة الموزونة بفاء الكلمة ، الحرف الثاني بعين الكلمة و الحرف الثالث لام الكلمة "[3]

و معنى هذا أن الميزان الصرفي مكون من ثلاثة أحرف و هي : الفاء ، و العين

←

1– ديزيره ، سقال ، الصرف و علم الأصوات ، ط1 . دار الصداقة العربية للطباعة النشر و التوزيع ، بيروت لبنان 1996م . ص 10.

2 – عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ط1 . دار النهضة العربية ، بيروت ، 2004 م. ص 10.

3 – زين الكامل الفوسيكي ، قواعد النحو و الصرف ، د ط . دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر ، 2001م ، ص 47.

و اللام (فعل)، و بالعودة على شعر " لبيد" نذكر بعض الكلمات مع ميزانها الصرفي و ذلك من خلال الجدول الآتي:

الكلمة	ميزانها الصرفي	الكلمة	ميزانها الصرفي
رجاء	فَعالة	وليد، كريم	فعيل
مكذب	مُفعل	رحيق	فَعيل
مجرب	مُفْعل	تشرب	تَفَعل
موكب	مَفْعل	كافر، ساقط	فَاعل
ثناء	فَعَال	ملهب	مَفْعل
قصد	فَعْل	سهل	فعل
خالدات	فاعِلات	ارْكب	افْعل
يقتدر	يفتعل	مسحور	مَفْعُول
هجر	فَعَلُ	يستروح	يَسْتَفْعل
محتقر	متفعل	أكاثر	أَفاعل
هموم	فَعُول	أهوال	أَفْعَال

من هذا الجدول يتضح أن هناك اختلاف في الكلمات و ميزانها الصرفي، و هذا ما جعل علماء الصرف يهتمون بالكلمة و يبحثون عن اختلاف أوزانها و أهم التغيرات التي تلحق بها من زيادة و غيرها.

فهذه الأوزان الصرفية لها معاني تؤديها حسب السياق، و تتوزع بين أسماء معربة و أفعال متصرفة .

كما استعمل " لبيد" في فخرياته بعض الأسماء الممنوعة من الصرف و هذه الأسماء تتمثل في : الأسماء الأعجمية ، و الأصوات و الحروف ، و بعض الأسماء نحو (من) ، (ما) ، (ذا) و مما في شعر " لبيد" نجد قوله :

رَاحض القَطين بهْجر بعْدمَا ابتكروا فمَا توصلُه سَلْمَى و ما تَذَر

منأى الفَرور ما يَأتي المَريد و مَا يَسلو الصدود إذا ما كَان يقتدر[1]

و قال أيضا :

أَتَيْتَ أَبَا هِنْدٍ بِهِنْدٍ وَمَالِكًا بِأَسْمَاء إِنِّي مِنْ حُمَاةِ الحَقَائِقِ

وَ قلت لعمري كيف يترك مرتد و عمرو و يسري مالنا في الأفارق[2]

و قال:

كبيشة حلت بعد عهدك عاقلا و كانت له خبلا على النأي خابلا[3]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن " لبيد" استخدم بعض الأسماء و الحروف الممنوعة من الصرف في شعره و من ذلك نجد الأسماء الموصولة (ما)، (إذا) و حروف الجر (في) (و) و(ب) ، فهذه الحروف و الأسماء لا يدخلها التصريف و ذلك لافتقارها جزء من الكلمة التي تدخل عليها ، كما استخدم الشاعر السماء الأعجمية مثل : (هند ، عمرو ، كبيشة ، سلمى ....).

1- لبيد ، الديوان ، ص 55

2- المصدر نفسه ، ص 98.

3- المصدر نفسه ، ص 112.

ومن هذا نرى أن الأسماء و الحروف الممنوعة من الصرف لم تؤخذ من غيرها فلا تنشأ بينها و بين غيرها علاقة لفظية ، فهي منقطعة الرحم .

و يقسم الميزان الصرفي إلى نوعين :

1 – النوع الأول: الأوزان الصرفية مثل: أوزان الأفعال و المصادر و المشتقات (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسما الزمان و المكان، و اسم الآلة)، و أوزان جمع التكسير ، و التصغير.

2 – النوع الثاني : اللواصق و هي السوابق مثل : حروف المضارعة (أنيت) و اللواحق مثل ياء النسبة و علامة التثنية و الجمع و المقحمات ، و هي التي تدخل في صلب أو أحشاء بنية الكلمة لتحقيق معاني معينة كالألف في اسم الفاعل و الواو في اسم المفعول[1] .

أ/ النوع الأول: لقد استعمل " لبيد" في شعره أوزان صرفية مختلفة من بينها:

1–أوزان الأفعال : و أهم صيغها الموجودة في الشعر هي : أفعال مجردة و أفعال مزيدة ، فأما الأفعال المجردة فقد تكون ثلاثية البناء الصوتي ، أو رباعية أو خماسية ، فالثلاثية ، و الرباعية ، هيئة صوتية مشتركة بين الأفعال و الأسماء. أما الوحدات خماسية التكوين الصوتي، فإنها تختص بالأسماء لأنه لا يوجد فعل في العربية خماسي مجرد[2].

*الأفعال الثلاثية المجردة:

الأفعال	ميزانها الصرفي
هجد ، طرق	فعل
رأى	فعل

1 – محمود عكاشة ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة . ص 61.

2 – عبد القادر جليل ، علم الصرف الصوتي ، ط1 . دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، (1431 هـ /2010 م) . ص 47.

سمع	فعل
أصدر	أفعل
أركب	أفعل
يسهل	يفعل

* الأفعال الرباعية المجردة:

الأفعال	ميزانها الصرفي
غادر ، عاود ، خالط	فعال
بعثر	فعلل

من خلال هذين الجدولين نرى أن " لبيد" اعتمد في شعره على الأفعال الثلاثية المجردة و الأفعال الرباعية المجردة، إذ كانت الأفعال الثلاثية المجردة أغلب الأفعال التي وردت في فخريات " لبيد" و ذلك لأنها أكثر الأفعال استعمالا فلذلك اعتمدها الشاعر .

* الأفعال المزيدة :

و هي الأفعال التي نضيف " لها حرف من جنس عينه، أي تضعيفه[1] " و تسمى هذه الحروف التي نضيفها ب " حروف الزيادة " و هي " أصوات تتحرك من أجل أداء وظيفي معين[2] " و لكل حرف من حروف الزيادة دلالة يختص بها دون غيره .

السين: حرف السين يطلق عليه اسم – حرف الإحساس– " فكل كلمة تحوي حرف السين ضمن حروفها تدل على اسم شيء مادي أو حسي أي الاستواء بمعناه الحرفي و

1 – عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص30.

2 – عبد القادر عبد الجليل ، علم الصرف الصوتي . ص 48.

المجازي[1]" ، و نجد ذلك في قول " لبيد" : (سيخرج ، سيحل)،أضيفت " السين " على أصل الكلمة لإدراك طبيعة الشيء و الإحساس به.

الهمزة : نجدها في الأفعال الواردة في الشعر : (أتعجب ، أشرب أرعى، أركب أسمع ، أضل ، أقطع ، أعطوا....) و تفيد الهمزة معنى الدنو.

التاء : " يدل هذا الحرف على معنى التأنيث بصفة عامة فمعظم الكلمات التي تحتوي – حرف التاء – ، ضمن حروف كل منها تدل على أنها اسم شيء مادي أو حسي مؤنث "[2]

نجدها في شعر " لبيد" في الأفعال التالية :(بادت ، باتت ، تقود ، تنجو ، لاقت أقبلت ، فقالت ، أتيت ، فجئت ، دعت ، أعددت ...إلخ).

و يعد حرف التاء من الحروف المهموسة ، الإنفجارية ، الشديدة . و هو يفيد الشدة و القوة .

النون: وهو حرف " الصغر و التصغير[3] "

فورد في الشعر في الأمثلة التالية: (يرتدين، نقتدر، نرى) و هذه الأمثلة تحتوي على نون زائدة، تفيد التوكيد و الزيادة.

الياء: نجد من ذلك ما يلي: (يقتدر، يعتكر) و الياء هنا تدل على المبالغة والتوكيد .

الهاء : هي تأتي لفرض الزيادة و نجد ذلك في قول " لبيد" (نصرها، فرجته أدركه قطاه ، هاجه).

الميم : و هي أيضا تدل على الزيادة منها نجد (معطب ، متغضب مجرب مركب مذهب ، معجب ، مرقد ، مطلب ، ملهب ، مشغب ، مصعب ، متلغب محتقر مسبب)

ثانيا: المصادر

---

1 – إياد الحصني ، معاني الحروف العربية، د ط . ردنك ، د ب ،2006م . ج1 . ص14.

2 – المرجع نفسه ، ص 39.

3– المرجع نفسه . ص42.

إن المصدر " اسم يدل على حدث غير مقترن بزمن ، و يشتمل على أحرف فعله نحو : فهم = فهم" ، فإذا تضمن الإسم أحرف الفعل و لم يدل على الحدث فهو ليس مصدرا نحو : الشحم "[1] .

هو اسم مئات من مصدر الشيء عن غيره هذا في اللغة، و في الاصطلاح يدل على معنى مجرد غير مرتبط بزمن وهو نوعان: المصدر الصريح، و المصدر المؤول[2].

ب/ أنواع المصدر :

* المصدر المجرد: ومنه تخرج المشتقات التالية:

اسم الفاعل : " هو اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل فكلمة كاتب مثلا اسم فاعل تدل وصف الذي قام بالكتابة ، واللغويون القدماء يقولون إن اسم الفاعل يشبه الفعل الضارع ، بل يقولون إن الفعل المضارع سمي مضارعا اسم الفاعل أي يشابهه "[3].

أيضا يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد. بمختلف أشكاله على وزن فاعل وهذا هو القياس. أما إذا كان غير ثلاثي فإنه يصاغ على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر، وهذا ما رآه النحاة واللغويون اتفقوا على ذلك.

ومثال ذلك في شعر " لبيد" (مالكا، طارق، مآزق ، بعاتق ، عاقلا ، ناحلا ، ماثلا ناصلا ، خاتلا ، فاكلا ، عادلا...) فهذه الأسماء الفاعل كلها من الفعل الثلاثي المجرد وصيغة على وزن فاعل .

ويقول " لبيد" مفتخرا بقومه:

و لن يعدموا في الحرب ليثا مجربا و ذا نزل عند الرزية بادلا

1 – ديريزه سقال ، الصرف و علم الأصوات ، ص 183.

2 – صالح بلعيد ، الصرف و النحو ، ص120.

3 – عبد الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص ص ، 75 ، 76 .

وأبيض يجتاب الحروق على الوجى خطيبا إذا التف المجامع فاصلا[1]

في هذه الأبيات الشعرية يتحدث الشاعر عن فضائل الرجل فهو رجل كثير الفضل و العطاء والبركة وهو يفصل بين الحق والباطل.

أما إذا كان الفعل أجوف وعينه ألفا فإنها تقلب همزة في إسم: (سائق ، فائق غائلا ، جائلا ، سائلا ، قائلا).

إسم المفعول :

" وهو إسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول وهو يدل على وصف من وقع عليه الفعل"[2] ويقصد به أيضا " كل وصف مشتق من فعل مبني للمجهول لازم أو متعد ، مجرد أو مزيد ، صحيح أو معتل يدل على ذات و وصف قائم بهذه الذات التي وقع عليها الفعل"[3] بناء على هذين التعريفين نستطيع تحديد أبنية اسم المفعول و هذه الأبنية تتمثل فيما يأتي :

* أنه يؤخذ من الفعل المضارع اللازم والمتعدي المبني للمجهول.

* أنه يدل على معنى مجرد.

* يصف من وقع عليه الفعل.

يصاغ إسم المفعول من الفعل الثلاثي المجرد مثل" مضروب ومن غير الثلاثي يجيء بلفظ مضارعه بشرط الإيتان بميم مضمومة مكان حرف المضارعة أو يجيء بلفظ إسم الفاعل بشرط فتح ما قبل الآخر نحو : مستخرج"[4]

1- لبيد، الديوان، ص 121.

2 - عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 81.

3- صبري المتولي، علم الصرف العربي، (أصول البناء و قوانين التحليل)، د ط. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2002، ص101

4- ابن هشام ، أوضع المسالك إلى الفية ابن مالك ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد ، ط 5 . دار الجيل ، بيروت لبنان، 1399ه/1979 م . ج2 . ص 248.

ومثال ذلك في قصائد " لبيد": (مسحور ، مرهوب ، مرهوب ، معروف ، مضعوفا).

ويقول " لبيد" أيضا:

لذيذا و منقوفا بصافي مخيلة من الناصع المختوم من خمر بابلا[1]

وهذه الأسماء من اسم المفعول الثلاثي المجرد.

أما صيغة اسم المفعول من غير الثلاثي " فيكون كاسم فاعله ولكن بفتح ما قبل الآخر نحو : مكرم ، ومعظم ، ومستعان به[2])

ومما ورد في فخريات " لبيد" قوله :

إذا أرسلت كف الوليد كعمامه يمج سلافا من رحيق معطب[3]

ويقول أيضا :

من المسبلين الربط لذ كأنما تشرب صافي جلده لون مذهب[4]

1– لبيد ، الديوان ، ص118.

2 –احمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف ، ص 87.

3– لبيد ، الديوان ، ص 27

4 – المصدر نفسه ، ص 28

وقال أيضا :

جعل قصار وعيدان ينوء به من الكوافر مكموم و مهتصر [1]

من خلال هذه الأبيات الشعرية نلاحظ باستغلال لبيد للإسم المفعول من غير الثلاثي.

*الصفة المشبة :

وهي " كل وصف مشتق من فعل لازم مجرد أو مزيد ، صحيح أو معتل يدل على ذات أو وصف قائم بهذه الذات التي صدر منها الفعل أو توجه منها بشرط أن يكون الوصف دالا على الثبوت واللزوم أي أنه وصف يعبر من مقام ثابت مستمر لا حال متغير و لا الأمر حادث متجدد "[2] .

فللصفة المشبهة عدة أوزان تصاغ عليها وهي على وزن (فعل) تأتي كما يلي : فعل ، أو أفعل أو فعلان، ويكون مؤنثها على النحو التالي: (فعلة ، فعلاء ، فعلى).

ومثال ذلك من فخريات " لبيد".

إذا ما نأى مني براح نفضته و إن يدن مني الغيب ألجم فأركب [3]

وقال :

أخلق محمودا نجيحا رجيعه وأسمر مرهوبا كريم المآزق [4]

من خلال الأبيات نرى أن كبير وظف في شعره الصفة المشبهة (أركب، أخلق أسمر.....) و هذه الصفات هي على وزن (أفعل).

كما وظف الصفة المشبهة على أوزان متعددة مثل (أسود ← سوداء، حكم ← أحكم)

أما على وزن (فعل) فهي تأتي كما يلي: (فَعَل"، فُعُلُ، أو فَعَال، أو فَعُولُ أو فُعَالُ، أو فَعيلُ)

1- لبيد ، الديوان ، ص 56

2- صبري المتولي ، علم الصرف أصول البناء و قوانين التحليل ، ص 82 .

3 – لبيد، الديوان ، ص 30. .

4 – المصدر نفسه ، ص 97.

ومثال ذلك من شعر " لبيد" قوله :

جميل الأسى فيما أتى الدهر دونه كريم الثنا حلو الشمائل معجب

تراه رخي البال إن تلق تلقه كريما و ما يذهب به الدهر يذهب[1]

وقال أيضا :

رفيع اللبان مطمئنا غداره على خد منحوض الغرارين صلب[2]

وقال في موضع آخر :

بكثيب رابية قليل وطؤه يعتاد بيت موضع مركوم

و يظل مرتقبا يقلب طرفه كعريشة أهل الثلة المهدوم[3]

في هذه الأبيات استخدم الشاعر أوزان متعددة من وزن (فعل) ، و أهم الألفاظ الواردة هي (جميل ، كريم ، رفيع ، مهدوم) ومن خلال تحليلنا لصيغ الصفة المشبهة في فخريات " لبيد" نجد أنها كانت في معظمها متصلة بذات الشاعر وقومه وذلك تماشيا مع فخرياته.

*** صيغة المبالغة:**

وهي" كل وصف مشتق من فعل لازم أو متعد أو مجرد أو مزيد، صحيح أو معتل يدل على ذات " [4] و أوزانها هي :(فَعَّالُ ، فعول ، فعيل ، مفعال ، فعل ، فعلة ، فيعول فعل ، ....) ومما ورد في شعر " لبيد" نجد:

ومولى قد دفعت الضيم عنه وقد أمسى بمنزلة المضيم[5]

و قال :

فلا نتجاوز العاطلات منهم إلى البكر المقارب و الكزوم

1- لبيد،الديوان ، ص 28.

2- المصدر نفسه ، ص30.

3- المصدر نفسه ، ص 191.

4- صبري المتولي ، علم الصرف ، أصول البناء وقوانين التحليل ، ص 61

5- لبيد ، الديوان ، ص184.

و لكن نعض السيف منها بأسواق عافيات اللحم كوم

و كم فينا إذا مالمحل ابدى نحاس القوم من سمح هضوم

يباري الريح ليس بجانبي و لا دفن مروءته، لئيم[1]

من هذه البيات نرى أن " لبيد" استخدم صيغ المبالغة بأشكالها المختلفة ، و إن كان تركيزه على بعضها دون الآخر ، و قد ارتبطت في معظمها بذات الشاعر و قومه و من ذلك نجد (المضيم ، كزوم ، هضوم ، لئيم ، عديم ، هموم ، سليم ، فطيم ، ظليم غيوم ، حنين ، عظيم ، ثغور ، بكاء ...)

* اسم التفضيل:

و هو ما اشتق من فعل لموصوف لزيادة على غيره [2]، إذ أنه يصاغ من الفعل الثلاثي أن يكون الفعل متصرفا و أن يكون معناه قابل للمفاضلة و للزيادة مثل : (أكرم أشجع، أصدق، أضحت، أوسم، أروم، شر، أرحم، خير، أحب...) .

و أن يكون فعله تاما و ليس ناقصا مثل : كان و أخواتها ، و أن يكون فعله مثبتا و ليس منفيا ، و أن يكون مبني للمعلوم .

احتوت فخريات " لبيد" على بعض أسماء التفضيل بصيغة (أفعل) و نجد ذلك في قوله :

لا تأمرني أن ألام فإني أبى و أكره أمر كل مليم[3]

و قال أيضا :

و عظيمة دافعتها فتحولت عني فلم أدنس و صح أديمي[4]

و قال :

1- لبيد الديوان ، ص 186.

2 -عبد القاهر الجرجاني ، تعريفات ، 26 .

3- لبيد ، الديوان ، ص188.

4- لبيد ، الديوان ، ص 189.

و أخلق محمودا نجيحا رجيعه و أسمر مرهوبا كريم المآزق[1]

من خلال البيات الشعرية نلاحظ أنها احتوت على بعض أسماء التفضيل بصيغته (أفعل) و هي: (أكره، أدنس، أخلق، أسمر).

. فبعض الصفات جاءت مفاضلة بين الأشياء المادية مثل: لفظة (أخلق) فهي لفظة جاءت مفاضلة بين السيوف بمعنى(ألمس).

* اسم الآلة :

و هو" اسم يشتق من الفعل للدلالة على الآلة و هو لا يشتق إلآ من الفعل الثلاثي المتعدي"[2].

أقسامه:

ينقسم اسم الآلة إلى قسمين: قياس و غير قياسي، فالقياسي تكون أوزانه كما يلي: (مفعال ، مفعل ، مفعلة ، فعال ، فعالة ، فاعلة ، فعول)؛ أما غير القياسية فليس لها أوزان محددة ، ففي فخريات " لبيد" لم يكن لهطا المشتق حظ وافر لاستعماله لأن هذه القصائد الفخرية لم تستدع الاعتماد عليه بكثرة ، ماعدا استعماله في بعض الأبيات و مما ورد نجد قوله :

و لكن نعض السيف منها بأسواق عافيات اللحم كوم[3]

و قال أيضا :

أجد المرافق حرة عيرانة حرج ، كجفن السيف ، غير سؤوم[4]

1- المصدر نفسه ، ص97.

2- عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص88.

3 -لبيد ، الديوان ، ص 186.

4- لبيد ، الديوان ،ص 191.

مما نلاحظه هنا هو استعمال الشاعر لاسم الآلة و المتمثل في (السيف). و هو آلة كان يستعملها المحارب في الحرب، و هو وسيلة ضرورية من وسائل الحرب.

أسماء الزمان والمكان :

و " هما اسمان مصوغان لزمان وقع الفعل ومكانه "[1] ، ولهما عدة أوزان يقسمان عليها هما : مَفْعَلَ ، مَفعل ... مَفْعلة).

إن اسم المكان يعرف بظرف المكان وهو : " منصوب بتقدير " في " نحو، أمام وخلف ، و قدام ، و وراء ، و فوق ، و تحت ، وع ند ، و مع ، و إزاء ، و جداء و تلقاء ، وثم ، وهنا و أشبه ذلك "[2]

ومما ورد في فخريات " لبيد" من أسماء المكان نجد قوله :

كأن قتودي فوق جأب مطرد يفز نحوصا بالبراعيم حائلا [3]

وقال ايضا

فغادرها صرعى لدى كل مزحف ترى القد في اعناقهم قوافلا [4]

وقال :

فان يسهلوا فالسهل خطي وطرقتي و إن يحزنوا اركب بهم كل مركب [5]

من خلال هذه الأبيات الشعرية نرى أن لبيد استخدم أسماء المكان وبعض مشتقاتها و مثال ذلك نجد: (فوق ، مزحف ، مركب....) وهذه الكلمات تدل على المكان .

أما أسماء الزمان : فهي أسماء تصاغ من الفعل الثلاثي المجرد ويكون مفتوح العين عند اشتقاقه (مفعل) أو مكسور العين (مفعل).

1- احمد الحملاوي ، شد الخوف في فن الهرف ،ص 95.

2- محمد الهاشمي ، التوضيحات الجلية ، في شرح الاجرومية ، ص 158.

3- لبيد ، الديوان ، ص 113.

4 - المصدر نفسه ، ص 116.

5- المصدر نفسه ، ص 33.

ومن الأسماء الدالة على الزمان نجد (اليل ، النهار ، الصبح ، أمس ، يوم) و مما ورد في شعر " لبيد" نجد قوله :

كحاجة يوم قبل ذلك منهم عشية ردوا بالكلاب الجمائلا[1]

وقوله أيضا :

يقلب أطراف الأمور تخاله باحناق ساق ، آخر الليل ، ماثلا[2]

يغني الحمام فوقها كل شارق على الطلح يصدحن الضحى و الاصائلا [3]

وقال :

ومشعلة رهوا كأن جيادها حمام تبارى بالعشي سوافلا [4]

من خلال هذه الأبيات يتضح لنا استخدام اسم الزمان وهي في قوله : (يوم ، عشية الليل ، الضحى ، العشي).

. المصدر الميمي : و هو كل مصدر جاءت في أوله ميم زائدة ليست من أصله وقال بعضهم انه اسم بمعنى المصدر ، لا مصدر، و هو قياسي [5] ، و هو يشتق من الثلاثي ومن غير الثلاثي.

أ / من الثلاثي : إذا كان الفعل الثلاثي غير مضاف " إن المصدر الميمي يشتق منه بجعل مصدره على وزن (مفعل) ، إلا إذا كان الفعل الثلاثي يشتق منه بجعل مصدره على وزن (مفعل) إلا إذا كان الفعل الثلاثي معتل الفاء أو الواو.

ومثال ذلك قول " لبيد" في إحدى فخرياته:

جلاه طلوع الشمس لما هبطته و أشرفت من فضفاته فوق مرقب [1]

1- لبيد ، الديوان ، ص 118.

2- المصدر نفسه ، ص 114

3- المصدر نفسه ، ص 112

4- المصدر نفسه ، ص 122

5 – دريده سقال ، الصرف و علم الأصوات ، ص 188 .

وقال أيضا :

فبانوا ولم يحدث علي سبيلهم سوى أملي فيما أمامي ومرغبي [2]

وقال :

و إن يسهلوا فالسهل حظي وطرقي وإن يحزنوا اركب بهم كل مركب [3]

ب / من غير الثلاثي : " يشتق من الفعل المضارع ما فوق الثلاثي بإبدال حرف ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره ما لم يكن مفتوحا ، نحو: احترم ، يحترم ، محترم" [4]

ومثال ذلك قول الشاعر :

فكلفتها وهما فأبت ركية طليحا كألواح الغبيط المذأأب

متى ما أشأ اسمع عرارا بقفرة تجيب زمارا كاليراع المثقب

وخصم قيام بالعراء كأنهم قروم غيارى كل أزهر مصعب

علا المسك والديباج فوق نحورهم فراش المسيح كالجمان المثقب [5]

احتوت هذه الأبيات على المصدر الميمي و ذلك في الكلمات التالية (المذأأب مثقف ، مثقب....)

* **اسم المصدر** : وهو لفظ يدل على معنى المصدر ، و ينقصه عن حروف فعل لفظا و تقديرا بدون تعويض ، ومن أسماء المصادر ، ومن ذلك ما ورد في شعر لبيد قوله :

آويته حتى تلفت حامدا و أهل بعد جماديين حرام

وصبا غداة إقامة وزعتها بجفان شيزى فوقهن سنام

و مقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى طرف الحصير قيام

دافعت خطتها وكنت وليها إذا عي فصل جوابها الحكام

1– لبيد ، الديوان ، ص 188

2- المصدر نفسه ، ص 26

3 –المصدر نفسه ، ص 33

4– ديريزه سقال ، الصرف وعلم الاصوات ، ص 189

5- لبيد ، الديوان ، ص 32

ضارستهم حتى يلين شريسهم عني ، وعندي للجموح لجام

وبكل ذلك قد سعيت إلى العلى والمرء يحمد سعيه ويلام

متخصرين الباب كل عشية غلبا مخالط فرطها أحلام [1]

إن " لبيد" استخدم اسم المصدر في هذه الأبيات الشعرية وتتمثل في : حرام، سنام قيام ، حكام ، لجام ، ويلام ، أحلام....) .

* اسم المرة :

وهو " كل مصدر للدلالة على عدد الفعل أو على نوعه، وفقا لقواعد الاشتقاق "[2]

ومثال ذلك ما ورد في شعريات " لبيد" :

ادم موشمة وجون خلفة ومتى تشأ تسمع غرار ظليم[3]

من خلال هذا فقد استعمل " لبيد" " اسم المرة " و هو خلفة كما استعمل في فخرياته أسماء أخرى منها (قطعة ، هلكة).

* المصدر الصناعي :

وهو : " اسم جامد أو مشتق، تزاد في أخره ياء مشددة تليها تاء التأنيث ليدل على صفة هي معنى مجرد منسوبة إلى الاسم ، نحو : إنسان إنسانية " [4]

ومن هذا فالمصدر الصناعي " يكون بزيادة ياء مشددة تليها تاء التأنيث مربوطة في آخر الكلمة (يّة + YYA)[5]

1- لبيد ، الديوان ، ص 161.

2- دزيره سقال ، الصرف و علم الأصوات ، ص 187.

3- لبيد ،الديوان ، ص 190.

4– دزيره سقال ، الصرف و علم الأصوات ، ص 193.

5- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

و مثال ذلك قول " لبيد":

تخيرن من غول عذاب روية و من منهج بيض الجمام عداملا[1]

و يقول ايضا

جون تربع في خلى وسمية رشف المناهل ، ليس بالظلم [2]

و قال :

نشين صحاح البيد كل عشية بعوج السراء عند باب محجب[3]

في هذه الأبيات نجد المصدر الصناعي و ذلك في قول " لبيد": (روية، وسمية عشية).

و مما سبق نستنتج أن علم الصرف اهتم بأهم التغيرات التي لحقت ببنية الكلمة و لقد جاءت الصيغ الصرفية مختلفة من فعل إلى آخر و ذلك حسب نوع الفعل و دلالته و أهم التغيرات التي طرأت عليه .

فقد تميز البناء الصرفي فخريات " لبيد" بالحركية و ذلك لاستيعابه أكبر قدر من القوالب الصرفية ؛ التي أدت إلى تغيير وحدتها ، كما شكلت الأسماء كالمصادر و المشتقات أبنية صرفية هامة .

1 – لبيد ، الديوان ، ص 112.

2 – المصدر نفسه ، ص 192.

3 – المصدر نفسه ، ص 32.

المبحث الرابع : المستوى الدلالي ومظاهره الأسلوبية :

إن علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة ، إذ أنها تدرس العلاقة بين الدال و المدلول ، كما أنها تعد من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية لأنه يكمل عناصر الدراسات لأخرى (المستوى الصوتي، الصرفي، الإيقاعي، و التركيبي).

1_ تعريف علم الدلالة: (Sémantique) :

يطلق على هذا العلم أيضا مصطلح السيمانتيك (Sementique) وهو " العلم الذي يدرس المعنى ، سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى التركيب و ما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية ، أي يدرس اللغة من حيث دلالتها[1] ".

2_ الحقل الدلالي(Semantic Field) أو الحقل المعجمي (Lexical Field) :

وهو « مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها وهذه النظرية ترى بأن لكي نفهم معنى كلمة يجب أن تفهم – كذلك– مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا[2] » ، وتصنف هذه الكلمات داخل الحقول وذلك بوضعها « تحت لفظ عام بجمعها ومن أمثلة ذلك كلمات اللون في اللغة العربية توضع تحت مصطلح " الون " وتضم ألفاظا مثل أحمر أخضر أسود أبيض[3] ».

ولعل أهم حقل في شعر"لبيد" هو حقل الطبيعة ويضم الكلمات التالية: الصحراء، الرمال الوادي، عازف*، البدي، الجبال، السهول ...الخ.

3_ أنواع الحقول الدلالية :

لقد اقترح العديد من علماء الدلالة أنواعا للحقول الدلالية وبينهم نجد تصنيف (هالينغ) و(واربيرك) الذي يقوم على الأقسام وهي :

1– الكون.

2–الإنسان.

3–الإنسان و الكون .

---

1 رجب عبد الجواد ابراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، دط .دار غريب ، القاهرة ، 2001م، ص11.

2 حسام البهنساوي ، التوليد الدالي ، دراسة المادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلاية ، ط1. مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، مصر ، 2003م ، ص15.

3 احمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 79.

* الرمل المنهار

إلا أن أهم تصنيف في هذا المجال يقوم على الأقسام الآتية:

1-الموجدات.

2- الأحداث.

3- المجردات.

4- العلاقات[1].

إن هذا التقسيم نجده عند علماء الغرب أما عند العرب فقد قاموا بتقسيمها إلى أربعة مجالات دلالية وهي كالأتي :

1 - الإنسان: صفاته الخلقية والخلقية، نشاطه، علاقته، معتقداته.

2-الحيوان: الخيل، الإبل، الأغنام، الوحش، السباع، الهواء وغيرها.

3-الطبيعة: السماء، المطر، الأنواء، أنواع النباتات وغيرها.

4-الماديات: المعادن، السلاح، الملابس، الطعام، المسكن و غيرها[2].

ولقد استخدم " لبيد " مجموعة من الحقول الدلالية لعل أهمها ما يأتي:

أ-حقل الألفاظ الدالة على الطبيعة :

وهذه الحقول تتمثل في الألفاظ التالية :

***1-الصحراء*:**

لقد استخدم " لبيد " في شعره كلمة " الصحراء " والكلمات التي دلت عليها نجد:

فنكب حوضي ما يهم بوردها يميل **بصحراء** الفنانين جاذلا [3].

ويقول أيضا :

نشين (صحاح البيد*) كل عشية بعوج السراء عند باب محجب[4].

ويقول في موضع آخر:

---

1 احمد محمد قدور ، مبادىء اللسانيات ، ط1. دار الفكر المعاصر ، بيروت ، 1416 هـ ، 1996 م ، ص ص 303 .304

2 كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية ، في علم الغة ، ط2 . مكتبة الأنجلوالمصرية ، القاهرة ، 1985 ، ص 302.

3 لبيد، الديوان، ص 120.

* صحاح البيد، الصحاري المستوية الملساء.

4 لبيد ، الديوان ، ص 32.

** وصيلة ، صحراء موصولة بأخرى .

ولقد قطعت وصيلة** مجرودة يبكي الصدى فيها لشج البوم[1].

– كما وظف " لبيد " في شعره أسماء تدل على الصحراء ومن ذلك نجد لفظة " الرمال " كما هو الحال **في قوله** :

سبط كأعناق الظباء إذا انتحت ينسل بين مخارم و صريم[2].

فلفظة " الصريم " تدل على الرمل .

ويقول أيضا :

وأصبح راسيا برضام دهر وسال به الخمائل في الرمال[3].

2– الجبال :

لقد وظف " لبيد " في شعره أسماء عديدة من أسماء الجبال ومنها ما جاء في قوله:

فلست بركن من أبان وصاحة ولا الخالدات من سراج وغرب[4].

و معنى هذا أن " لبيد " أراد أن يقول بأنه ليس مثل هذه الجبال التي تبقى كما هي وإنما هو يتغير إذ أنه إنسان تصيبه الحوادث ويدركه الموت، و الأسماء التي تدل على الجبال هي:(أبان ، وصاحة ، وغرب).

ويقول أيضا في موضع أخر:

يقلب أطراف الأمور نخاله بأنحاء **ساق**، أخر الليل، ماثلا[5].

فاللفظ الدال على الجبل هو "ساق" وهو جبل لبني أسد ، كما نجد أن "لبيد " قد استخدم عدد كبير من الألفاظ التي تدل على الجبال في فخرياته ومن ذلك نجد (المرقب ، صاحة سواج ، غرب ، صارة ، رقد ، القنان ، .....).

1 لبيد ، الديوان ، ص 191.

2 المصدر نفسه ، ص 192.

3 المصدر نفسه ، ص 120

4 المصدر نفسه ، ص27.

5 لبيد الديوان ، ص114.

ج- المياه و الوديان :

لقد استعمل الشاعر عدة ألفاظ تدل على المياه و الوديان ومنها ما جاء في قوله:

فساقت قديما عهده بأنيسه كما خالط الخل العتيق التوابلا[1].

إن" لبيد" يصف الماء الذي شربت منه ناقته ، إذ أنه شبه طعم هذا الماء بطعم الخل العتيق الذي خالط التوابل. و الاسم الدال على الماء هو "قديما" أي قديم العهد.

ويقول أيضا :

وغادرت مرهوبا كان سباعه لصوص تصدى للكسوب المحاولا[2].

فاللفظة التي تدل على الوادي في هذا البيت الشعري هي" مرهوبا" أي الوادي المخيف.

ويقول :

يشن عليها من سلافة بارق سنا **رصفا** من آخر الليل سائلا[3].

فاللفظة الدالة على المياه هي "رصفا " وتعني الماء المنحدر من الجبال صافيا فوق الصخور ف " لبيد" في فخرياته وظف عدد كبير من الكلمات التي تدل على المياه و الوديان وهي : (القريان واسط ، البطاح ، الصلاصل ، الرزق ، السري الجمام العدامل ، الصفا، الرصف ، المغاسل ، العهد...الخ).

- ومن أسماء الطبيعة أيضا التي استخدمها " ليبد " نجد:

د- الضباب : في قوله :

فأصبح وانشق **الضباب** وهاجه اخو قفرة شلي ركحا و سائلا[4].

معنى هدا البيت أن " الثور" طلع عليه الصبح و انشق الضباب أي تفرقت الغيوم فأثره صياد يحلف القفار ومعه كلبان هما راكح وسائل .

و- النجوم: في قول الشاعر:

ليلتها كلها حتى إذا حسرت عنها **النجوم**، وكاد الصبح ينسفر[1].

---

1 المصدر نفسه ، ص 113.

2 ص ن ، ص 113.

3 ص ن ، ص118.

4 لبيد ،الديوان ، ص116

في هذا البيت استخدم" لبيد " اسم من أسماء الطبيعة و هي كلمة النجوم.

هـ- الشمس: قال" لبيد":

ينيخ المخاض البرك **و الشمس** حية إذا ذكيت نيرانها لم تلهب[2].

من خلال هذا نجد لبيد وظف في شعره عناصر الطبيعة بألفاظ متعددة، فنجد (الشمس الضباب ، الليل ، النهار ، الصحراء)

ي- النباتات و أنواعها :

من بين الكلمات التي ذكرها "لبيد" في شعره نجد: (السدرة ، العيدان ، الجعل : وهو قصار النخل ، الفرقد : وهو نوع من الشجر ، الطلح ، الندى.....).

نحو ما جاء في قوله :

هوي غداف هيجته جنوبه حثيث إلى ادرءا **طلح و تنضب**[3].

معنى(الطلح و التنضيب) هما نوعان من الشجر

ويقول أيضا :

بسرت **نداه** لم تسرب وحوشه بغرب كجدع الهاجري المشذب[4].

لقد ذكر" لبيد" في البيت الشعر ي لفظة تدل على النبات وهي" الندى".

ويقول :

تخير ما بين الرجام و واسط إلى سدرة الرسين ترعى السوابلا[5]

في هذا البيت ذكر الشاعر نوع من الأنواع الأشجار الشوكية وهي (السدرة).

فمن خلال هذا نجد أن " لبيد " ركز في فخرياته على عناصر الطبيعة بالألفاظ متعددة إذ وجدنا (الشمس الضباب ، الليل ، النهار، الصحراء ، النخل ، السدرة ، الطلح ،الندى ...) وذلك لأنه كان يتغنى بمناظر الحياة الصحراوية ويفتخر بمآثره.

---

1 المصدر نفسه ، ص 59.

2 ص ن ، ص 31.

3 ص ن ، ص 31.

4 لبيد ، الديوان ، ص 30.

5 المصدر نفسه ،ص112.

ثانيا : حقل الألفاظ الدالة على الحيوانات :

في هدا الحقل الدلالي استخدم لبيد كلمات مختلفة تدل على الحيوانات التي تعيش في الصحراء ؛ كما يصور لنا "لبيد" رحلته على ظهر الناقة ، ورحلته على ظهر فرس للصيد في مكان بعيد.

ومن ذلك نجد قوله :

وناجيـة أنعلتها وابتذلتها إذا ما اسجهر الآل في كل سبسب.

فكلفتها وهما فآبت ركية طليحا كألواح الغبيط المدأأب[1].

في هذه الأبيات يروي لنا "لبيد" ركوبه الناقة قائلا :

ركبت الناقة السريعة ولم اصنعها بل اتخذتها للركوب إذا ما انبسط السراب في كل سبسب

كما ذكر "لبيد " أيضا بعض الألفاظ الدالة على الناقة ، مثل ما جاء في قوله:

دعرت **فلاص** الثلج تحت ظلاله بمثنى الأيادي و المنيح المعصب[2].

ويذكر الفرس وركوبه عليها ؛ وذلك في قوله :

بمطرد جلس علته طريقة لسمك عظام عرضت لم تنصب[3].

كما وصف الفرس وهو يتسابق بها ، فيقول :

و خلفت ثم عامرا وابن عامر وعمرا وما مني بديل **بعاتق**[4].

ويفتخر بفرس لنعمان بن المنذر قائلا :

والحارثان كلاهما ومحرق والتعبان وفارس **البحموم**[5].

ولقد ذكر "لبيد" وحوش الصحراء أيضا(بقر الوحش،الظباء ...)

في قوله :

سبط كأعناق **الظباء** إذا انتحت ينسل بين مخارم وصريم[6].

ويقول أيضا :

---

1 ص ن ، ص 32.

2 ص ن ، الصفحة نفسها.

3 لبيد ، الديوان ، ص 30.

4 المصدر نفسه ، ص98.

5 ص ن ، ص189.

6 ص ن ، ص 192.

جون تربع في خلى وسمية رشف المناهل ، ليس بالمظلوم[1].

و هذا البيت يعني أن الحمار الوحشي تربع في الحشيش ، كان الوسمي الذي جاده أي– مطرد الربيع – قليلا في المناهل أي الناس لم يدوسوه بأقدامهم.

ويذكر الحيوانات الأليفة نحو (كلاب الصيد، الماعز، البقر، الثور ...).

ومثال ذلك :

فجال* ولم يعكم **لغضف**** كأنها رقاق الشعير يبتدرن الجعائلا[2].

ويقول أيضا :

فأصبح واشق الضباب و هاجه أخو قفرة يشلى **ركحا وسائلا**[3].

في هذا البت الشعري ذكر "لبيد" اسمان لكلبين هما : ركحا وسائلا.

ثالثا : حقل الألفاظ الدالة على الإنسان :

استعمل "لبيد" في شعره ألفاظا تدل على الإنسان فهناك ألفاظ تدل على الأخلاق و الصفات والطبقات الاجتماعية، نحو قوله:

سلبت بها هجرا بيوت نعاجه ورعت قطاه في المبيت **وقائلا**[4].

ويذكر الشاعر ألفاظ تدل على الملوك والسادة مثل ما جاء في قوله :

لها غلل من رازقي وكرسف بأيمان عجم **ينصفون المقاولا**[5].

يفتخر "لبيد" في هذا البيت بقومه بني عامر إذ أن لهم المصفاة و الكتان ، و القطن ويخدمون المقاول أي الأقيال الملوك .

وقوله أيضا :

فقد نرتعي سبتا ولسنا بجيرة محل **الملوك** نقدة فالمغاسلا[1].

---

1 ص ن ، الصفحة نفسها.

* جال: الثور

** غصف : كلاب الصيد.

2 لبيد ، الديوان ، ص 117

3 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

4 لبيد ، الديوان ، ص113.

5 المصدر نفسه ، ص118

كما وظف "لبيد" في شعره أسماء الإنسان ومن بين ذلك نجد الأسماء التالية (عامر، عمر كبيشة ، ابنة السعدي ، سلمى ....).

يقول الشاعر مفتخرا بقومه بني عامر :

كبيشة حلت بعد عهدك عاقلا وكانت له خبلا على الناي خابلا[2]

يذكر الشاعر في هذا البيت اسم من أسماء الإنسان وهو "كبيشة " وهو اسم امرأة.

و يقول أيضا :

راح القطين بهجر بعدما ابتكروا فما توصله **سلمى** وما تدر[3].

وقوله أيضا:

أتيت **أبا هند يهند** وملكا بأسماء، إني من حماة الحقائق[4].

ويقول:

تلك **ابنة السعدي** أضحت تشتكي لتخون عهدي، و المخانة ذام[5].

في هذه الأبيات الشعرية استعمل" لبيد" أسماء شخوص وهي (سلمى ،هند، ابنة السعدي ...) وهذا الأمر يؤكد الحضور المكثف للإنسان في فخريات " لبيد".

كما وظف" لبيد" في قصائده الشعرية مجموعة من الألفاظ الدالة على الحزن و الموت و ألفاظ دالة على الفرح و السرور ، كما يوضح ذلك الجدول الأتي :

حقل الحزن والموت	حقل الفرح والسرور
– ثاقلا (ميتا)	– حاذلا(مسرورا).
– إهلاكا– الدماء	– اسجهر (انبسط).
– الأسى– الصراخ	– احتفل.

1 ص ن ، الصفحة نفسها.

2 ص ن ، ص 55.

3 ص ن ، الصفحة نفسها.

6 ص ن ، ص 97.

5 لبيد الديوان، ص 121

– المأزق (مضايق الموت). – هلكت. – القد (الجرح). – النوافق (وهي التي نفقت و أهلكت). – الندام (الندامة).	– الفوز.

ومن ذلك **نجد قول الشاعر** :

واخلق محمودا نجيحا رجيعه واسمر مرهوبا كريم المأزق[1].

ويقول في موضع آخر :

فلولا احتيالي في الأمور ومرثي لبيع سبي بالوشي النوافق[2].

ويقول "لبيد" مفتخرا بالفوز:

دافعت خطتها وكنت وليها إذ عي فصل جوانبها الحكام[3].

أي فزت و انتصرت في الحرب على الأعداء.

رابعا: حقل الألفاظ الدالة على الأشياء المادية :

في هذا الحقل استعمل " لبيد " عدة كلمات تدل الوسائل التي يستعملها الإنسان في حياته وهي تضم (القدر،الثوب ،السيف، الرمح ، المدفع، الطري"لبيد" ق، و الصفيح ....الخ)،إذ كانت أكثر الوسائل استعمالا هي وسائل الحرب (السيف والرمح) دلالة على الصراعات المختلفة بين القبائل ، ومن ذلك نجد قول الشاعر :

وأعددت **مأثورا** قليلا حشوره شديد العماد ينتحي للطرائق[4].

معنى مأثور في هذا البيت هو (السيف ذو الفرند).

ويقول:

1 المصدر نفسه ، ص97.

2 المصدر نفسه ، ص98.

3 لبيد الديوان ، ص121.

4 المصدر نفسه ، ص97.

فرجت كربته بضربة **فيصل** أو ذات فرغ بالدماء ردوم[1].

ذكر الشاعر اسم من أسماء الوسائل المادية هو الفيصل ويعني (السيف القاطع).

ويقول :

وولى كنصل **السيف** يبرق متنه على كل اجريا يشق الخمائلا[2]

كما ذكر "لبيد" بعض الوسائل المادية ومن ذلك نجد:

منيفا **كسحل** لهاجري تضمه اكام ويعروري النجاد الغوائلا[3]

و معنى لفظة "سحل الهاجري" وهو الثوب المنسوب إلى الهجر.

ويقول "لبيد" في موضع آخر:

ودعوة مرهوبا أجبت ، وطعنة رفعت بها أصوات نوح **مسلب**[4].

هنا يذكر" لبيد " لباس الحزن والحداد وذلك في كلمة "مسلب".

ويقول أيضا :

يسرن إلى عوراته فكأنما للبتها ينحي سنانا **وعاملا***[5].

عندما غاب على الفارس المقاتل أنصاره ومؤيديه وقع في الموضع الموعرة منه التي لا يستطيع الدفاع عنها إذ يصل صدر الرمح إلى أعالي الصدور .

من خلال استعراضنا لمجموعة الحقول الدلالية نلاحظ . إن الشاعر لبيد وظف معظم الحقول الدلالية التي صنفها علماء الدلالة . وهده الحقول هي (حقل الطبيعة، حقل الحيوانات، حقل الإنسان ، حقل الأشياء المادية)، و سنوجزها في الجدول الآتي :

---

1 ص ن ، ص190 .

2 ص ن ، ص120.

3 ص ن ، ص 113.

4 ص ن ، ص29.

*العامل: هو صدر الرمح.

5- لبيد ، الديوان، ص112.

حقل الطبيعة	حقل الحيوانات	حقل الإنسان	حقل الأشياء المادية

– الليل – النهار –الصبح – الأمس – الضباب – الغيوم – السحاب – الصحراء –العازف (الرمال المنهارة) – الصريم (الرمال) – الصارة (الجبل) – العهد(المطر) –النخيل – الفرقد –الندى – الحشائش – الطلح – السدرة – العطب الكرسف (القطن) – الأفنان (أغصان).	– الناجية(الإبل المسرعة) – النعاج (بقر الحش) – الصوار (قطيع البقر) – الجال (الثور) – الغصق (كلاب الصيد) – الجاب (حمار الوحش) – القلاص (الناقة) – البوم – الحمام – البهام (الماعز) – الصدى (الطائر) –الجمائل(جمع جمل).	– الملوك – هند – سلمى – القتال – السرور – الجدال (الفرح) – الفوز – الربح	– الرمح – السيف – المدافع – السحل (الثوب) – البيض (الأباريق) – القدور – القدح –السوافل(أسفل الرمح) – المنازل

يتضح من الجدول تنوع في عناصر الحقول الدلالية فهناك ألفاظ دلت على عناصر الطبيعة ، وألفاظ دلت على الحيوانات ، وألفاظ دلت على الإنسان، وأخرى دلت على الأشياء

المادية ، إذ نجد حقل الطبيعة هو أغلب حقل تواترا في فخريات " لبيد" و ذلك لأنها مستمدة من بيئته، وقد ساعدته في ذلك روحه الوجدانية و العاطفية في وصف بيئته.

الصور البيانية :

- تعريف الصورة:

من الصعب تحديد مفهوم الصورة بشكل دقيق وذلك لاختلاف آراء العلماء في النظرة للصورة ومفهوما، فهي تعني تلك " المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية و الطباق وحسن التعليل "[1].

بمعنى أنها مزيج من عدة عناصر و هي: اللغة ، الموسيقى ، الخيال والصور البيانية و يراد بها أيضا كل " تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2].

و الصورة تدخل ضمن علم البيان وهو " علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[3].

ويشتمل علم البيان على: التشبيه، الاستعارة، و الكناية.

أ/ التشبيه :

يعرفه "أبو الهلال العسكري " بأنه يصف " أن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب " [4] ، و عليه فان التشبيه صورة فنية تقوم على الربط و المقارنة بين الشيئين تجمعهما صفة أو مجموعة من الصفات المشتركة ، وللتشبيه أركان أساسية يقوم عليها وهي أربعة أركان " المشبه ، المشبه به ، وأداة التشبيه ، ووجه الشبه ، ومن أبرز أنماطه : المرسل ، و المؤكد ، والمجمل ، و المفصل ، و البليغ "[5].

-التشبيه المرسل :

1 أحمد الشايب ، أصول النقد ألدبي ، ص 248.

2 علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها و تطورها ، ط3. دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، 1983م ، ص 30.

3 الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 206.

4 ابو الهلال العسكري ، الصناعتين ، ص 261.

5 رابح بو حوش ، لسانيات و تطبيقها على الخطاب الشعري ، ص 153.

و هو " تشبيه ذكرت فيه الأداة، وبناءه يتطلب صنعة كبيرة و تفننا خاصا "[1].

والمتلقي لشعر" لبيد " يجد التشبيه المرسل في قوله:

ومشعلة رهوا **كأن** جيادها **حمام** تباري **بالعشي سوافلا**[2].

المشبه أداة التشبيه المشبه به وجه الشبه

شبه الكتيبة الكثيرة العدد (المشعلة) بالحمام إذ أنه ذكر أداة التشبيه (كان) ووجه الشبه (تباري بالعشي سوافلا).

ويقول أيضا :

ومقامة غلب الرقاب **كأنهم** جن لدى طرف **الحصير قيام**[3].

المشبه أداة التشبيه وجه الشبه

ويقول أيضا :

سبط كأعناق ***الظباء*** إذا انتحت ينسل بين مخارم و صريم[4]

المشبه أداة التشبيه المشبه به .

شبه الشاعر الطريق بأعناق الظباء لاستوائها و امتدادها، حيث حذف المشبه (الطريق) وذكر صفة من صفاتها وهي (السبط) و ذكر أداة التشبيه وهي (الكاف).

ويقول أيضا :

وولى **كفصل** السيف يبرق متنه على كلف اجريا يشق الحمائلا[5].

أداة التشبيه

ويقول أيضا :

كأن الشمول خالطت في كلامها جنيا من الرمال لدن و دابلا[6]

وقال :

كأن فاها إذا ما الليل البسها سيابة ما بها عيب ولا أثر [1]

1 المرجع نفسه ، ص154.

2 لبيد ، الديوان ، ص122.

3 المصدر نفسه ، ص 121.

4 المصدر نفسه ، ص192.

5 المصدر نفسه ، ص 120.

6 لبيد ،الديوان ، ص 118.

شبه الشاعر رائحة فاه الإبل برائحة السيابة وهي البسر الأخضر، كما ذكر أداة التشبيه (كأن) .

2- التشبيه المؤكد:

وهو " ما حذفت منه الوحدة المرفولوجية أداة التشبيه ، و المؤكد يتخلص بهذا التجرد من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به ، فيلتحم به الطرفان"[2].

ونجد ذلك في قول" لبيد":

يدبدب أقواما يريدون هدما نيافا يبد الواسع المتطاولا[3].

في هذا البيت الشعري شبه "لبيد" القوم بالشئ الذي يحدث دبدبة أو اضطرابا ، إذ أنه ذكر المشبه وهو(القوم) وحذف المشبه به وذكر صفة من صفاته وهي الدبدبة ولاضطراب كما حذف أداة التشبيه .

و**يقول أيضا :**

من فقد مولى تصور الحي جفنته أو رزء مال ، و رزء مال يجتبر[4] .

شبه (إعطاء مال) وحذف المشبه به وذكر صفة من صفاته وهي (يجتبر) أو يجبر كما حذف أداة التشبيه .

ج- التشبيه الضمني :

وهو الذي يخالف في تركيبه صور التشبيه المعروفة ، حيث أنه يورد ضمنا من غير أن يصر بطرفيه ، بل يلمحان ويفهمان من سياق الكلام [5].

ومن دلك نجد قول الشاعر:

رأتني قد شحبت وسل جسمي طلاب النازحات من الهموم[1].

---

1 المصدر نفسه ، ص 56

2 رابح بوحوش ، لسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 157.

3 لبيد ، الديوان ، ص 122.

4 المصدر نفسه ، ص57.

5 جمال شوالب ، محاضرات في البلاغة العربية ، البيان و البديع ، ط1 . مكتبة إقرأ ، قسنطينة ، د ت . ص 23.

وقوله أيضا:

يباري الريح ليس بجانبي ولا دفن مروءته، لئيم[2].

في هذا البيت يفتخر "لبيد" بسخائه وكرمه فهو مثل الريح في عطائه وسخائه ، ومن لم يفعل هدا فهو قليل المروءة وليس لديه مروءة .

ويقول أيضا:

ليالي تحت الخدر ثني مصيفة من الادم ترتاد الشروج القوابلا[3]. فالشاعر هنا شبه المرأة (بالثني) أي التي ولدت توأم .

ومن خلال هذا نرى أن الشاعر اتخذ من التشبيه في فخرياته عدة أشكال مختلفة وهي مرتبطة بحالته النفسية ، إذ انه أظهر من خلالها طاقاته الخيالية و أدائه الجمالي .

2- الاستعارات :

وهي استعمل اللفظ في غير المعنى الذي وضع له في الأصل ' " و فصل هذه الاستعارة و ما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ملا تفعل الحقيقة "[4]

وتنقسم إلى قسمين :

***<u>استعارة تصريحية</u>** : وهي ما صرح فيها بلفظ الشبه به وحذف المشبه ، وبمعنى أخر ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه .

***استعارة مكنية:** وهي ما ذكر المشبه وحذف فيها المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه[5].

ولقد كثرت الاستعارات في فخريات "لبيد" ومن ذلك قوله :

كأن أضعناهم في الصبح غادية طلح السلائل وسط الروض أو عشر[6].

---

1 لبيد ، الديوان ، ص184 .

2 المصدر، نفسه ، ص 186.

3 المصدر، نفسه ، ص184.

4 ابو العلال العسكري ، الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، ص 295.

5 جمال شوالب ، محاضرات في البلاغة العربية ، البيان و البديع ، ص 38.

6 لبيد ، الديوان ، ص 55.

شبه (العشر) وهو نبات له ثمره في حجم البطيخة الصغيرة وفيه شيء كأنه القطن وهو عريض الورق، أي أنه شبهه بالقطن، وهذه استعارة تصريحيه لأنه صرح بالمشبه به (القطن).

ويقول أيضا :

أو بارد الصيف مسجور ، مزارعه سود الذوائب مما متعب هجر[1].

شبه الأضعان بالطلح أو النخيل الناعم ذي السعف الشديد الخضرة النامي في هجر، إذ أنه حذف المشبه (الأضعان) و ذكر المشبه به و هو (النخل الناعم)على سبيل الاستعارة التصريحية .

و يقول في موضع آخر:

بين الصفا وخليج العين ساكنة غلب سواجد لم يدخل بها الحصر[2].

شبه النخيل بالإبل الموجودة في الحاضرة فالإبل عند دخولها الحواضر يفسد، أما النخيل فلا يفسدها الحضر إذ أنه ذكر المشبه و حذف المشبه به ، على سبيل استعارة مكنية .

وقال :

و مقامة غلب الرقاب كأنهم جن لدى طرف الحصير قيام[3].

شبه (غلاظ الرقاب) بالأسود، حيث ذكر المشبه هو (غلاظ الرقاب) وحذف المشبه به (الأسود) على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن هنا نرى أن الشاعر قد وظف في فخرياته عدد كبير من الاستعارات وذلك لتوضيح ما هو معنوي من الصور، و لنقل تجاربه العاطفية والنفسية و الفكرية.

3- الكنايات:

الكناية شكل من أشكال التعبير بالتلميح يجوز أن يجمع بين الحقيقة والمجاز وهي " كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة و المجاز "[4].

1 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

2 المصدر نفسه ، ص 56.

3 المصدر نفسه ، ص11.

4 ضياء الدين نصر الله ، المثل السائر ، ص 172.

و معنى هذا إن الكناية تتعلق بالمعاني وليست بالألفاظ " فلا يكن بالفظ عن اللفظ ، وإنما يكنى بالمعنى عن المعنى "[1].

ونعبر عن الكناية " لإغراض، منها التعمية و التعطية ، و الرغبة عن اللفظ الخسيس إلى ما يدل على معناه من غير ه ، و التفخيم و التعظيم[2] .

و من ذلك ما ورد في قول "لبيد":

كبيشة حلت بعد عهدك عاقلا وكانت له خبلا على النأي خبلا[3].

كناية عن الحزن و الغم .

ويقول أيضا :

فقلت، ليس بياض الرأس من الكبر لو تعلمين، وعند العالم الخبر[4].

كناية عن العلم.

ويقول أيضا :

غدت على عجل ، والنفس خائفة وآية من غدو الخائف البكر[5].

– كناية عن الحرب و القتال.

بعد دراستنا لهذا المستوى وجدنا أن فخريات "لبيد" قد تشكلت من عدة كلمات وهذه الكلمات شكلت حقول دلالية وهي : الكلمات الدالة الطبيعة ، والكلمات الدالة على الحيوانات ، والكلمات الدالة على الإنسان ، و الكلمات الدالة على الأشياء المادية .

إذ مثلت الكلمات الدالة على الطبيعة أ بر نسبة في فخريات "لبيد" ثم تليها باقي الكلمات بنسب متفاوتة ، والشاعر استخدم هذه الحقول المتنوعة للكشف عن بيئته التي يعيش فيها كما استخدم الصور البيانية والمتمثلة في التشبيهات و الاستعارات و الكنايات وذلك لإبراز قدرته الفكرية و الخيالية والإبداعية في فخرياته.

ومن خلال دراستنا للفصل التطبيقي، وصلنا إلى مجموعة من النتائج نوردها كالآتي:

---

1 عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص340.

2 المبرد ، الكامل ، ج2 ، ص5.

3 لبيد ، الديوان ، ص112.

4 المصدر نفسه ، ص26.

5 المصدر نفسه ، ص59.

* لقد تنوعت عناصر الإيقاع في فخريات "لبيد"بين الروي و القافية ، والبحر والترصيع و الجناس ...الخ ،فقد حاول الشاعر ربط هذه الظواهر الإيقاعية بتجربته الشعرية ، إذ كان حضوره في النص مهما.

* كما كشفت الدراسة الأسلوبية في المستوى الصوتي ، عن نسبة كل من الأصوات المهموسة ، والمجهورة والرخوة ،و الشديدة ، والانفجارية، و المتوسطة وغيرها من الأصوات وعلاقتها بالنص.

* تنوعت الأساليب في فخريات لبيد بين الأسلوب الخبري و الأسلوب الإنشائي ، إذ أنها ارتبطت بحالته النفسية ، كما وظف الشاعر الجمل الاسمية ، والفعلية، والمنفية والمثبتة ، كما وظف الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة إذ انه جعل النصوص لوحة فنية لافتة.

ومن هذا نرى أن الأسلوبية كان لها دور هام في إعادة اعتبار اللغة، كما أنها قدمت العديد من الأعمال وخاصة على الصعيد اللغوي .

خاتمة :

إن البحث في شعر الفخر عند لبيد بن ربيعة العامري ، ومقاربته مقاربة أسلوبية ، أرسى عند جملة من النتائج يمكن إجمالها على النحو التالي :

1-على مستوى الإيقاعي ومظاهرهالأسلوبية :

-لقد اعتمد "لبيد " في شعره على البحور الشعرية ذات الأوزان الطويلة ، وهذه البحور :(الطويل ، والبسيط ، والوافر والكامل) ملائمة لتعبير الشاعر عن أحاسيسه وللافتخار بنفسه وقومه . فقد كانت هذه البحور بنسب متفاوتة: فبحر الطويل ورد بنسبة (

56,13)% ،والبسيط ب(16.52%) ، والكامل ب (7.79 %) ، و الوافر ب (10.55 %) .

كما استخدم " لبيد"في فخرياته القافية ، إذ كانت متنوعة في القصائد بين مطلقة، ومقيدة .كما نلاحظ تنوع في الحروف التي نظم عليها الشاعر(الروي) وأهم هذه الحروف :(الراء، الباء ، القاف ، الميم) ،وهي حروف ملائمة للحالة النفسية للشاعر.

2- على مستوى الصوتي ومظاهره لأسلوبية:

-لقد ساهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات القصائد الفخرية، وذلك من خلال موسيقية الألفاظ وتكرارها .

- ضرورة الاعتماد على دراسة المقاطع الصوتية في الدراسات الأدبية لأنها تستطيع الكشف عن الجوانب التي لا تظهر في إجراءات أسلوبية أخرى وذلك لسهولة التعامل معها إحصائيا.

- لقد ورد تكرار الأصوات في شعر" لبيد" بنسب متباينة ،ومتفاوتة كما ساهم هذا التكرار في إعطاء قصائد "لبيد " إيقاعا موسيقيا داخليا فرديا. وأكسبها طقات احائية ودلا لات مختلفة.

- إن الدراسة الأسلوبية لفخريات "لبيد" أسهمت في الكشف عن مجموعة من الأصوات منها :

- الأصوات المهموسة(هـ، ف، س، ح، ش، خ، ث...). والأصوات لانفجارية (أ ب، ت ، د، ك، ق، ض، ط) ، ولقد وردت هذه الأصوات بنسب متفاوتة :

الأصوات الانفجارية جاءت بنسبة(99.95%)، والأصوات المهموسة بنسبة 99.99%) ، والأصوات المهجورة بنسبة (99.95%) .الأصوات الانفجارية بنسبة(99.95%) والأصوات الرخوة بنسبة(93.68%)، والأصوات المتوسطة بنسبة (99.98%) أصوات

الاستعلاء بنسبة(99.99%)، وأصوات الطباق بنسبة (59.569%)، وهذه الأصوات متلائمة مع غرض الفخر .

كما احتفت فخريات"لبيد " بوسائل بلاغية مختلفة ومتنوعة ،تمثلت في المحسنات البديعية وذلك لتشكيل إيقاع موسيقي رائع.

ثالثا: على مستوى البنية التركيبية و الصرفية واهم مظاهر الأسلوبية البارزة فيها :

فبعد دراستنا لهذا المستوى في فخريات" لبيد " وجدنا أن الجملة تنوعت في الفخريات بين الجملة الاسمية، والجملة الفعلية ،و شبه الجملة ، وبين الخبرية والإنشائية .فالجملة الاسمية لها عدة أشكال (الجملة الاسمية البسيطة ، والمنسوخة) ، ولقد ساهمت هذه الجمل في نقل المعاني التي يقصد بها الشاعر . أما "الجملة الفعلية" فقد كانت متنوعة في فخريات لبيد بين (بسيطة ، ومؤكدة ومنفية) وهذه الجمل كانت لها دلالات مختلفة كتعبير الشاعر عن مشاعره وذكر مآثره ومآثر قومه .

كما تطرقت فيما بعد لدراسة الأساليب،ولقد لاحظت تنوع في الأساليب فهناك " أساليب إنشائية" و"أساليب خبرية"،فأما" الأساليب الإنشائية"فقد تناولت أحوال الجملة في فخريات" لبيد" فاشتملت على الاستفهام ، النداء، والأمر والنهي و النفي و التعجب وأسلوب الوصف والسرد. وهذه الأساليب كانت لها عدة صور وأنماط ودلالات عدة.

فأسلوب" الاستفهام" في كثير من الأحيان جاء بصيغة التعجب . اذ انه يمتاز بقوة التأثير والإيحاء كما انه يعد من الأساليب المنشطة لحركة القصائد الشعرية أما "النداء" فقد مثل هو أيضا ظاهرة أسلوبية متميزة .كما أدى أسلوب" التعجب" بصيغه المختلفة دلالات متنوعة في قصائد "لبيد" الفخرية. وغيرها من الأساليب التي وردت في" الفخريات ". وكل هذه" الأساليب الإنشائية"، جاءت بنسبة اقل من نظيرتها" الأساليب الخبرية ".اذ نجد أن الأسلوب الخبري تناول عدة أغراض بلاغية (كالدعاء والمدح والفخر وغيرها من

الأغراض. كما قسم الخبر إلى عدة اضرب منها (الضرب الابتدائي والضرب الطلبي والضرب الإنكاري).

أما البنية الصرفية في فخريات "لبيد" فقد اتسمت بالحركية واستيعاب اكبر قدر من القوالب الصرفية، فتغير وحدتها أدى إلى تغير معناها ودلالاتها في الفخريات.

كما شكلت الأفعال والأسماء مادة صرفية متميزة خاصة أسماء المعرفة كأسماء العلم والأسماء المعرفة ب"ال" والتعبير بالمصادر والمشتقات و (كاسم الفاعل و اسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل و اسم الآلة وأسماء الزمان والمكان).

فقد شكلت هذه الأسماء.مادة صرفية متميزة في الفخريات.

رابعا على مستوى الدلالي :

لقد استعمل" لبيد" في فخرياته حقول دلالية مختلفة منها حقل الطبعة وحقل الحيوانات وحقل الإنسان وحقل الأشياء المادية. ولقد تصدر حقل الطبيعة باقي الحقول الأخرى .اذكشفت لنا الالفاظ الدالة على الطبيعة جوان مختلفة من بيئته . والأماكن التي كان يسافر اليها في صباه وشبابه .ثم يليه حقل الحيوانات ثم حقل الإنسان وفي الأخير حقل الأشياء المادية . كما استعان الشاعر بالمعجم الشعري اذ وظف في فخرياته عدة صور شعرية منها الاستعارة والكناية والتشبيه حيث اتحد التشبيه في شعره عدة أشكال وأنماط مختلفة وذلك لأنها مرتبطة بحالة الشاعر النفسية .

وأخر دعوانا أن نحمد الله الذي هذانا وانعم علينا فأتممنا هذا البحث المتواضع بعون الله .

خاتمة :

إن البحث في شعر الفخر عند لبيد بن ربيعة العامري ، ومقاربته مقاربة أسلوبية ، أرسى عند جملة من النتائج يمكن إجمالها على النحو التالي :

1-على مستوى البنية الإيقاعية ومظاهرها الأسلوبية :

-لقد اعتمد "لبيد " في شعره على البحور الشعرية ذات الأوزان الطويلة، وهذه البحور:(الطويل، والبسيط، والوافر والكامل) ملائمة لتعبير الشاعر عن أحاسيسه وللافتخار بنفسه وقومه. فقد كانت هذه البحور بنسب متفاوتة : فبحر الطويل ورد بنسبة (56,13)% ،والبسيط ب(16.52%)، والكامل ب (7.79 %) ، و الوافر ب (10.55 %) .

كما استخدم " لبيد"في فخرياته القافية ، إذ كانت متنوعة في القصائد بين مطلقة، ومقيدة .كما نلاحظ تنوع في الحروف التي نظم عليها الشاعر(الروي) وأهم هذه الحروف :(الراء، الباء ، القاف ، الميم) ،وهي حروف ملائمة للحالة النفسية للشاعر.

2- على مستوى البنية الصوتية ومظاهر الأسلوبية فيها :

-لقد ساهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات القصائد الفخرية، وذلك من خلال موسيقية الألفاظ وتكرارها .

- ضرورة الاعتماد على دراسة المقاطع الصوتية في الدراسات الأدبية لأنها تستطيع الكشف عن الجوانب التي لا تظهر في إجراءات أسلوبية أخرى وذلك لسهولة التعامل معها إحصائيا.

– لقد ورد تكرار الأصوات في شعر" لبيد" بنسب متباينة ،ومتفاوتة كما ساهم هذا التكرار في إعطاء قصائد "لبيد " إيقاعا موسيقيا داخليا فرديا. وأكسبها طقات احائية ودلا لات مختلفة.

– إن الدراسة الأسلوبية لفخريات "لبيد" أسهمت في الكشف عن مجموعة من الأصوات منها :

– الأصوات المهموسة(هـ، ف، س، ح، ش، خ، ث...). والأصوات لانفجارية (أ ب، ت ، د، ك، ق، ض، ط) ، ولقد وردت هذه الأصوات بنسب متفاوتة :

الأصوات الانفجارية جاءت بنسبة(99.95%)، والأصوات المهموسة بنسبة 99.99%) ، والأصوات المهجورة بنسبة (99.95%) .الأصوات الانفجارية بنسبة(99.95%)، والأصوات الرخوة بنسبة(93.68%)، والأصوات المتوسطة بنسبة (99.98%)، أصوات الاستعلاء بنسبة(99.99%)، وأصوات الطباق بنسبة (59.569%)، وهذه الأصوات متلائمة مع غرض الفخر .

كما احتفت فخريات"لبيد " بوسائل بلاغية مختلفة ومتنوعة ،تمثلت في المحسنات البديعية، وذلك لتشكيل إيقاع موسيقي رائع.

ثالثا: على مستوى البنية التركيبية و الصرفية واهم مظاهر الأسلوبية البارزة فيها :

فبعد دراستنا لهذا المستوى في فخريات" لبيد " وجدنا أن الجملة تنوعت في الفخريات بين الجملة الاسمية، والجملة الفعلية ،و شبه الجملة ، وبين الخبرية والإنشائية.فالجملة الاسمية لها عدة أشكال(الجملة الاسمية البسيطة ، والمنسوخة) ولقد ساهمت هذه الجمل في نقل المعاني التي يقصد بها الشاعر، أما "الجملة الفعلية" فقد كانت متنوعة في فخريات لبيد بين (بسيطة ، ومؤكدة ومنفية) وهذه

الجمل كانت لها دلالات مختلفة كتعبير الشاعر عن مشاعره وذكر مآثره ومآثر قومه .

كما تطرقت فيما بعد لدراسة الأساليب،ولقد لاحظت تنوع في الأساليب فهناك " أساليب إنشائية" و"أساليب خبرية"،فأما" الأساليب الإنشائية"فقد تناولت أحوال الجملة في فخريات" لبيد" فاشتملت على الاستفهام ، النداء، والأمر والنهي و النفي و التعجب، وأسلوب الوصف والسرد. وهذه الأساليب كانت لها عدة صور وأنماط ودلالات عدة.

فأسلوب" الاستفهام" في كثير من الأحيان جاء بصيغة التعجب . اذ انه يمتاز بقوة التأثير والإيحاء كما انه يعد من الأساليب المنشطة لحركة القصائد الشعرية أما "النداء" فقد مثل هو أيضا ظاهرة أسلوبية متميزة .كما أدى أسلوب" التعجب" بصيغه المختلفة دلالات متنوعة في قصائد "لبيد" الفخرية. وغيرها من الأساليب التي وردت في" الفخريات ". وكل هذه" الأساليب الإنشائية"، جاءت بنسبة اقل من نظيرتها" الأساليب الخبرية ".اذ نجد أن الأسلوب الخبري تناول عدة اغراض بلاغية (كالدعاء والمدح والفخر وغيرها من الأغراض. كما قسم الخبر إلى عدة اضرب منها (الضرب الابتدائي والضرب الطلبي والضرب الإنكاري).

أما البنية الصرفية في فخريات "لبيد" فقد اتسمت بالحركية واستيعاب اكبر قدر من القوالب الصرفية، فتغير وحدتها أدى إلى تغير معناها ودلالاتها في الفخريات.

كما شكلت الأفعال والأسماء مادة صرفية متميزة خاصة أسماء المعرفة كأسماء العلم والأسماء المعرفة ب"ال" والتعبير بالمصادر والمشتقات و (كاسم الفاعل و اسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل و اسم الآلة وأسماء الزمان والمكان).

فقد شكلت هذه الأسماء.مادة صرفية متميزة في الفخريات.

رابعا على مستوى البنية الدلالية

لقد استعمل" لبيد" في فخرياته حقول دلالية مختلفة منها حقل الطبعة وحقل الحيونات وحقل الإنسان وحقل الأشياء المادية. ولقد تصدر حقل الطبيعة باقي الحقول الخرى .اذكشفت لنا الالفاظ الدالة على الطبيعة جوان مختلفة من بيئته . والاماكن التي كان يسافر اليها في صباه وشبابه .ثم يليه حقل الحيونات ثمحقل الانسان وفي الاخير حقل الاشياء المادية . كما استعان الشاعر بالمعجم الشعري اذ وظف في فخرياته عدة صور شعرية منها الاستعارة والكناية والتشبيه حيث اتخد التسشبيه في شعره عدة اشكال وانماط مختلفة وذلك لانها مرتبطة بحالة الشاعر النفسية .

واخر دعوانا ان نحمد الله الذي هذانا وانعم علينا فاتممنا هذا البحث المتواضع بعون الله .

لبيد بن ربيعة العامري (40هـ،660م)

يعد "لبيد" بن ربيعة العامري ، من فحول شعراء ما قبل الإسلام ، واحد من أصحاب المعلقات الجاهلي الإسلامي . كما "يعد من الشعراء المجيدين والفرسان المشهورين ومن المعمرين وعده ابن سلام في الطبقة الثالثة ، وقارنه بنابغة بني جعدة وأبي ذؤيب الهذلي والشماخ" .اسلم لبيد رضي الله عنه وحسن إسلامه وكان من مؤلفة قلوبهم هو و علقمة بن علاثة.

مولده ووفاتـه:

ولد لبيد" في حدود 545م.أو أكثر أو اقل . كان لبيد من المعمرين ، روي أن الشعبي قال لعبد الملك بن مروان : تعيش يا أمير المؤمنين ما عاش لبيد بن ربيعة وذلك أنه لما بلغ سبعا وسبعين سنة " قال :

باتت تشكي إلي النفس مجهشة وقد حملتك سبعا بعد سبعينا

فان تزادي ثلاثا تبلغي أملا وفي الثلاث وفاء للثمانينات

ولما عاش تسعين سنة قال:

كأني وقد جاوزت تسعين حجة خلعت بها عن منكبي ردائيا

ولما بلغ مائة حجة وعشرا قال:

أليس في مائة قد عاشها رجل وفي تكامل عشر بعدها عمر

ولما بلغ مائة و عشرين سنة قال:

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال الناس كيف لبيدا

مات لبيد وهو" ابن مائة والربعين سنة، وقيل انه مات وهو ابن سبع وخمسين سنة ومائة وخمسين سنة ومائة في أول خلافة معاوية".

وصيته :

روي انه لما حضرته الوفاة قال مخاطبا لابنته:

إذا حان يوما أن يموت أبوكما فلا تخمشا وجها ولا تعلقا شعر

وقولا هو المرء الذي ليس جاره مضاعفا ولا فان الصديق ولا غدر

ملحق

القصائد الفخرية:

قال لبيد مفتخرا :

أَرَى النّفسَ لَجّتْ في رَجاءٍ مُكذِّبِ وقد جرّبتْ لوْ تقتدي بالمجربِ

وكائنْ رأيتُ مِنْ ملوكٍ وسوقةٍ وَصاحَبْتُ مِن وَفدٍ كرامٍ ومَوكِبِ

وفارَقْتُهُ والوُدُّ بَيني وبَينَهُ بحسنِ الثناءِ منْوراءِالمغيّبِ

أبَنْتُ مِنْ فَقْدِابنِ عَمٍّ وخُلَّةٍ وفارَقتُ من عَمٍّ كريمٍ ومنأبِ

فبانُواولمْ يحدثْ عليّ سبي لهُمْ سوَى أمَلي فيماأمامي ومرغبي

فَأيّ أوَانٍ لاتَجِئْني مَنِيَّتي بقَصْدٍ مِنَ المَعْرُوفِ لاأتَعَجَّبِ

فلستُ بركنٍ منْ أَبانٍ وصاحةٍ وَلاالخالداتِ مِ نْسُوَا جِوغُرَّبِ

قضيتُ لبيانات وسليت حاجةً ونفسُ الفترهنُب قمرةِ مؤربِ

وفي تانِص دقِقدغَدوتُ عليهمُ بِلادَ خِنوِ لارَجيعٍ مُجَنَّبِ

بمجتزفٍ جونِكأَنَّ خفاءَهُ قراح بش يِّفي السر ومط مُحْقَبِ

إذا أرسلت كَفّ الوَليد كِعامَه يمجُّسلافاً منْ رحيقٍ معطّبِ

فمَهْما نَغِضْ مِنْهُ فإنَّ ضَمَانَهُ على طَيّبِالأرْد انغَيرِ مُسَبَّبِ

جميلِ الأَسى فِيما أتالدهرُ دونَه كريمِ الثَّنا حُلْوِالشّمائلِ مُعجِبِ

تَرَاهُ رَخيًّا لبَالِإنْتَلْقَتَ لْقَهُ كريماً ومايذهبْ بهِا لدهرُيذهبِ

يشبِّي ثناءً منْكريمٍ قولهُ ألا انعمْ علىحسنِ التحيةِ واشربِ

لدنْ أنْ دعادي كُالصباحِ بسحرةٍ إلى قَدْرِوِرْدِ الخامِسِ المُتَأوِّبِ

من المُسْبِلينَ الرَّيْطَ لَذِّكأن َ مَا تشرَّبَ ضاحيج لدِهلونَ مذهبِ

وعانِفك كتُالكب لَعنه،وسدفةٍ سريتُ،وأصحابي هديتُ بكوكبِ

سريتُ بهمْ حتّى تغيَّبَ نجمهمْ وقال النَّعُوسُ:نَوَّرَالصُّبحُ فاذهبِ

فلَمْ أُسْدِ ماأرْعَوتَبْ لِزَدَدْتُهُ وأنجَحْتُ بَعدَ اللّهِم نخيرِمَطْلَبِ

وَدَعوَةِ مَرْهُوبِأجَبتُ،وطَعْنَةٍ رفعتُ بهاأصواتَ نوحٍ مسلَّبِ

وغيثٍ بدكاكٍ يزنُوهادهُ نباتٌ كوشي العبقريِّ المخلَّبِ

أَربَّتْ علي هِكلٌ وطفاءَ جونةٍ هَتُوفٍ متى يُنزِفْ لها الوَبلُ تسكُبِ

جلاهُ طلوعُ الشمسِ لمّا هبطتهُ وأشرَف تُمنقُض فانِهِف وْقَمَرْقَبِ

وصُحْمٍ صِيامٍ بَينَصَ مْدِو رَ جْلةٍ وبيضٍ تؤامٍ بين ميثِومذنبِ

بسرتُ نداهُ لمتسرّب وحوشهُ بغربٍ كجذعِ الهاجريِّ المشذَّبِ

بمطردٍجلسٍ علتهُ طريقةٌ لسَمْكِ عِظامٍ عُرِّضَتْ لمْتُنَصَّبِ

إذامانأىمنّيبراحّنفضتُهُ وإنْ يدنُمنيالغيبُ ألجمْ فأركبِ

رفيع اللبانِ مطمئنّ اًعذارهُ على خدِّم نحوضِ الغرار ينِصلَّبِ

فلمّاتغشَّى كلّ َ ثغرِظلامُهُ وألْقَتْ يَداًفي كافِرِمُسْيَ مَغرِبِ

تجاف يتُعن هُواتقاني عنانُهُ بشدٍّ منَ التّقريبِعَجْلانَ مُلهَبِ

هَوِ يَّغُدا فِهَيَّجَتْهُ جَنُوبُهُ حثيثٍ إلى أذراءِ طلحٍ تنضبُ

فأصبحَ يذريني إذاما احتثثتهُ بأزواجمع لولِمنَ الدّلومعشبِ

وَيَوْمٍ هَوَ اديأم ْرِهلِشَ مَالِهِ يهتكُ أخطالَ الطرافِ المطنّبِ

يُنيخُ المَخاضَ البُرْكَوالشَّمسُ حيَّةٌ إ ذاذكيت ْنيرانُها لمْتلهبِ

ذعرتُ قلاصَ الثلجِ تحتَظلا لهِ بمَثْنَى الأيادي والمنيحِ المُعَقَّبِ

وناجِيَةٍ أنْعَلْتُها وابْتَذَلْتُها إذاما اسْجَهَرَّالآلُفي لّسَبسَبِ

فَكَلَّفْتُها وَهْماً فآبَتْرَكِيَّةً طليح اًكألْواحِ الغَبيطِ المُذَأأبِ

متى ماأشأ أسْمَعْ عِراراًبِقَفْرَة ٍ تجيبُز ماراًك اليَراعِ ا لمثقّبِ

وخصْمٍ قيامٍ بالعَراءِ كأنَّهُمْ قرومٌ غياربكُلَّ أزْهرَ مُصعبِ

علا المسكَ والدّيب اجفوقَ حورهمْ فَراشُ المَسيحِ كالجُمانِ المُثَقَّبِ

نَشِينُ صِحَاحَ البِيدِ كُلَّ عَشِيَّة ٍ بعوجِ السّراءعندَبا بِمحجبِ

شَهِدتُ فلَمْ تَنْجَحْ كَواذِبُقوْلهم لَدَيَّ ولمْ أحفِلْ ثَناك لِّمِشْغَبِ

أصدرت هم ْشتّى كأنّ َقسيهُم ْقرو نصوارِساقطٍ متلغّبِ

فإن يُسهِلوافالسَّهلُ حظّي وَطُرْقتي وإنْ يحزنوا أركب ْبهمك لَّمركَبِ

ويقول أيضا مفتخرا :

راحَ القطينُ بهَجْرٍ بَعدَما ابتَكَرُوا ... فَما تُواصِلُهُ سلمَى ومَا تذَرُ
مَنْأى الفَرُورِ فَما يأتي المُريدَ ومَا ... يَسلُو الصدودَ إذا ما كانَ يقتدرُ
كأنَّ أظْعانَهُمْ في الصُّبْحِ غادِيَةً ... طَلَحُ السَّلائِلِ وَسطَ الرَّوْضِ أوْ عُشَرُ
أو باردُ الصَّيفِ مسجورٌ، مزارعُهُ ... سُودُ الذوائِبِ مما متعتْ هَجرُ
جَعلٌ قصارٌ وعيدانٌ ينوءُ بِهِ ... منَ الكوافِرِ مكمومٌ ومهتصرُ
يَشربَنَ رفْهاً عِراكاً غيرَ صادِرَةٍ ... فكُلُّها كارِعٌ في الماء مُغْتَمِرُ
بينَ الصفَّا وخليجِ العَينِ ساكنةٌ ... غُلْبٌ سواجدُ لم يدخُلْ بها الحَصَرُ
وَفي الحُدوجِ عَرُوبٌ غَيرُ فاحِشَةٍ ... رَيّا الرَّوادِفِ يَعشَى دُونَها البَصَرُ
كأنَّ فاها إذا ما الليلُ ألْبَسهَا ... سَيابَةٌ ما بِها عَيْبٌ ولا أثَرُ
قالتْ غداةَ انتَجَيْنا عندَ جارَتِها: ... أنتَ الذي كنتَ، لوْلا الشّيبُ وَالكِبرُ
فقلت: ليسَ بَياضُ الرَّأسِ من كِبرٍ ... لوْ تَعلمينَ، وعندَ العالِمِ الخَبرُ
لوْ كانَ غيري، سليمى ، اليومَ غيرهُ ... وقعُ الحوادِثِ، إلى الصارمُ الذَّكرُ
ما يمنعُ الليلُ مِنّي ما هَممْتُ بِهِ ... وَلا أحارُ إذا ما اعتادَني السَّفَرُ
إنَي أُقاسي خُطوباً ما يَقُومُ لَهَا ... إلاَّ الكِرامُ على أمْثالِها الصُّبُرُ
مِن فَقدِ مولىً تَصُورُ الحيَّ جَفنَتُهُ ... أوْ رُزْءِ مالٍ، ورُزْءُ المالِ يُجْتَبَرُ
والنِّيبُ، إنْ تَعْرُ مِنّي رمَّةً خَلَقاً ... بَعْدَ المَمَاتِ، فإنّي كنت أثْتَئِرُ
وَلا أضِنُّ بمَعروفِ السَّنَامِ إذا ... كانَ القُتارُ كَما يُستروَحُ القُطُرُ
ولا أقولُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ ... يا وَيْحَ نفسيَ ممّا أحدَثَ القدَرُ
وَلا أضِلُّ بأصْحابٍ هَدَيْتُهُمُ ... إذا المُعَبَّدُ في الظّلْماء يَنتَشِرُ
وأُرْبِحُ التَّجْرَ إن عَزَّتْ فِضالُهُمُ ... حتى يعودَ، سليمى ، حولهُ نفرُ
غَرْبُ المَصَبَّةِ مَحْمُودٌ مَصَارِعُهُ ... لاهي النهارِ لسيرِ الليلِ محتقرُ
يروي قوامحَ قبلَ الليلِ صادقةً ... أشبَاهَ جِنٍّ عَلَيها الرَّيْطُ والأُزُرُ
إنْ يُتْلِفوا يُخلِفوا في كلِّ مَنْقَصَةٍ ... ما أتلفوا، لابتغاء الحمدِ، أوْ عَقَرُوا
نُعطي حُقوقاً على الأحسابِ ضامِنةً ... حَتّى يُنَوِّرَ في قُرْيانِهِ الزَّهَرُ

وأقطَعُ الخَرْقَ قد بادَتْ مَعَالِمُهُ ... فمَا يُحسُّ بهِ عينٌ ولا أثَرُ

بِجَسْرَةٍ تَنْجُلُ الظُّرَّانَ ناجِيَةَ ... إذا توقَّدَ في الدَّيمومةِ الظُّرَرُ

كأنّهَا بَعْدَما أفْنَيْتُ جُبْلتها ... خَنْساءُ مَسْبُوعَةٌ قَد فاتَها بَقَرُ

تَنْجُو نَجَاءَ ظَلِيمِ الجَوِّ أفْزَعَهُ ... ريحُ الشَّمَالِ وشَفّانٌ لها دِرَرُ

باتَت إلى دَفِّ أرْطاةٍ تحفِّرُهُ ... في نَفْسها من حَبيبٍ فاقِدٍ ذكرُ

إذا اطمَأنَّتْ قليلاً بَعدَما حَفَرَتْ ... لا تطمئنُّ إلى أرطاتِها الحفَرُ

تبني بيوتاً على قَفْرٍ يهدِّمُها ... جَعْدُ الثَّرَى مُصْعَبٌ في دَفّه زَوَرُ

لَيْلَتَها كُلَّها حتى إذا حَسَرَتْ ... عَنها النّجومُ، وكادَ الصُّبحُ يَنسَفِرُ

غَدَتْ على عَجَلٍ، والنّفسُ خائفَةٌ ... وآيَةٌ مِنْ غُدُوٍّ الخائِفِ البُكَرُ

لاقَتْ أخَا قَنَصٍ يَسْعَى بأكْلُبِهِ ... شَثْنَ البَنانِ لدَيْهِ أكلُبٌ جُسُرُ

وَلَّتْ فَأدْرَكَها أُولَى سَوَابِقِها ... فأقْبَلَتْ ما بِها رَوْعٌ وَلا بَهَرُ

فقاتَلَتْ في ظِلالِ الرَّوْعِ واعتكَرَتْ ... إنَّ المُحاميَ بَعدَ الرَّوْعِ يَعْتَكِرُ

و قال أيضا مفتخرا:

أَتَيْتُ أبا هندٍ بهندٍ ومالكاً بأسماءَ، إنِّي مِنْ حُماةِ الحَقائِقِ
دَعَتني وفاضَتْ عَينُها بخَدُورَةٍ فجئتُ غِشاشاً إذْ دعتْ أُمُّ طارِقِ
وأعدَدْتُ مأثُوراً قَليلاً حُشورُهُ شَديدَ العِمادِ يَنْتَحي للطَّرائِقِ
وأخْلَقَ محموداً نَجيحاً رَجيعُه وأسْمَرَ مَرْهُوباً كريمَ المآزِقِ
وخَلَّفْتُ ثَمَّ عامِراً وابنَ عامِرٍ وعَمْراً وما مِنّي بَديلٌ بعاتِقِ
وَمِنّي على السُّبّاقِ فَضْلٌ ونعمةٌ كما نعش الدَّكداك صوبُ البوارِقِ
و قلتُ لعمري كيفَ يُترَكُ مرثَدٌ وعمرٌ ويَسري مالُنا في الأفارِقِ
فلَوْلا احتِيالي في الأمُورِ ومِرَّتي لَبِيعَ سُبِيٌّ بالشَّويِّ النّوافِقِ
فذاكَ دِفاعٌ عَنْ ذِمارِ أبِيكُمُ إذا خرَقَ السِّرْبالَ حدُّ المَرَافِقِ
أَتَيْتُ أبا هندٍ بهندٍ ومالكاً بأسماءَ، إنِّي مِنْ حُماةِ الحَقائِقِ
دَعَتني وفاضَتْ عَينُها بخَدُورَةٍ فجئتُ غِشاشاً إذْ دعتْ أُمُّ طارِقِ
وأعدَدْتُ مأثُوراً قَليلاً حُشورُهُ شَديدَ العِمادِ يَنْتَحي للطَّرائِقِ
وأخْلَقَ محموداً نَجيحاً رَجيعُه وأسْمَرَ مَرْهُوباً كريمَ المآزِقِ
وخَلَّفْتُ ثَمَّ عامِراً وابنَ عامِرٍ وعَمْراً وما مِنّي بَديلٌ بعاتِقِ
وَمِنّي على السُّبّاقِ فَضْلٌ ونعمةٌ كما نعش الدَّكداك صوبُ البوارِقِ
و قلتُ لعمري كيفَ يُترَكُ مرثَدٌ وعمرٌ ويَسري مالُنا في الأفارِقِ
فلَوْلا احتِيالي في الأمُورِ ومِرَّتي لَبِيعَ سُبِيٌّ بالشَّويِّ النّوافِقِ
فذاكَ دِفاعٌ عَنْ ذِمارِ أبِيكُمُ إذا خرَقَ السِّرْبالَ حدُّ المَرَافِقِ

و يقول أيضا:

كُبَيْشَةُ حَلَّتْ بَعْدَ عَهْدِكَ عاقلا وكانَتْ لهُ خَبْلاً على النّأيِ خابِلا
تَرَبَّعَتِ الأشْرافَ ثُمَّ تصيّفَتْ حَساءَ البُطاحِ وانتجَعْنَ المَسَايلا
تخيَّرُ ما بينَ الرِجَامِ وواسطٍ إلى سدْرَةِ الرَّسينِ تَرْعى السَّوَابلا
يُغَنّي الحَمامُ فَوْقَها كُلَّ شارِقٍ على الطَّلحِ يصدحنَ الضُّحى والأصائلا
فكَلَّفْتُها وَهْماً كأنَّ نَحِيزَهُ شَقَائِقُ نَسّاجٍ يَؤُمُّ المَنَاهِلا

فعدّيْتُها فيهِ تُباري زِمامَها ... تُنَازِعُ أطْرَافَ الإكامِ النَّقائِلا
مُنيفاً كسحلِ الهاجريّ تضمُّهُ ... إكامٌ ويعرَوري النِّجادَ الغَوائِلا
فسافَتْ قديماً عهدُهُ بأنيسِهِ ... كمَا خالَطَ الخَلُّ العَتيقُ التَّوابِلا
سَلَبْتُ بها هَجْراً بُيُوتَ نِعَاجِهِ ... ورعتُ قطاهُ في المبيتِ وقائلا
بحَرْفٍ بَرَاها الرَّحْلُ إلاَّ شَظِيَّةً ... تَرَى صُلْبَها تحتَ الوَلِيَّةِ ناحِلا
على أنَّ ألْواحاً تُرَى في جَديلِها ... إذا عاوَدَتْ جَنانَها وَالأفَاكِلا
وغادرْتُ مَرْهُوباً كأنَّ سباعَهُ ... لُصوصٌ تصدَّى للكسوبِ المَحاوِلا
كأنَّ قَتُودي فَوْقَ جأبٍ مُطَرّدٍ ... يفزُّ نحُوصاً بالبراعيمِ حائِلا
رَعاها مَصَابَ المُزْنِ حتى تَصَيَّفَا ... نِعافَ القنانِ ساكِناً فالأجاوِلا
فكَانَ لَهُ بَرْدُ السِّماكِ وغَيمُهُ ... خَليطاً، غَدا صُبحَ الحرامِ مُزَايِلا
فَلَمّا اعْتَقَاهُ الصَّيْفُ ماءَ ثِمَادِهِ ... وقد زايل البُهمى سَفا العِرْبِ ناصِلا
ولمْ يتذكَّرْ منْ بَقِيَّةِ عَهْدِهِ ... منَ الحَوْضِ والسُّوبانِ إلاَّ صَلاصِلا
فأجْمادَ ذي رَقْدٍ فأكْنافَ ثادِقٍ ... فصارَةَ يُوفى فَوْقَها فالأعابِلا
وزالَ النَّسيلُ عَن زحاليفِ متنهِ ... فأصبحَ مُمتَدَّ الطريقَةِ قافِلا
يقلِّبُ أطرافَ الأمُورِ تخالُهُ ... بأحْنَاءِ ساقٍ، آخرَ الليلِ، ماثِلا
فهيجَها بعدَ الخلاجِ فَسامحتْ ... وأنْشَأَ جَوْناً كالضَّبابَةِ جَائِلا
يَفُلُّ الصَّفيحَ الصُّمَّ تَحْتَ ظِلالِهِ ... منَ الوَقعِ لا ضَحْلاً وَلا مُتضَائِلا
فبَيَّتَ زُرْقاً مِن سَرارٍ بسُحرَةٍ ... وَمِنْ دَحْلَ لا يخشَى بهنَّ الحَبائِلا
فعامَا جُنوحَ الهَالِكيِّ كِلاهُمَا ... وقَحَّمَ آذيَّ السَّرِيِّ الجَحافِلا
أذَلِكَ أمْ نَزْرُ المَراتِعِ فَادِرٌ ... أحَسَّ قَنِيصاً بالبَراعيمِ خَاتِلا
فبَاتَ إلى أرْطاةِ حِقْفٍ تَضُمُّهُ ... شآمِيَةٌ تُزْجي الرَّبَابَ الهَوَاطِلا
وباتَ يُريدُ الكِنَّ، لَوْ يَسْتَطيعُهُ ... يُعالِجُ رَجّافاً منَ التُّربِ غائِلا
فأصبحَ وانْشَقَّ الضَّبابُ وهاجَهُ ... أخُو قَفْرَةٍ يُشْلي رَكاحاً وسَائِلا
عوابسَ كالنُّشَّابِ تدمى نحورُها ... يرينَ دماءَ الهادياتِ نوافِلا
فجالَ ولم يعكمْ لغُضْفٍ كأنها ... دِقاقُ الشَّعيلِ يَبْتَدِرْنَ الجَعَائِلا

لصَائِدِهَا في الصَّيْدِ حَقٌّ وطُعْمَةٌ ... ويَخْشَى العَذابَ أنْ يُعَرِّدَ نَاكِلا

قِتالَ كميٍّ غابَ أنْصَارُ ظَهْرِهِ ... وَلاقَى الوُجُوهَ المُنكَراتِ البَوَاسِلا

يسرْنَ إلى عوراتِهِ فكأنّمَا ... للباتِهَا يُنحي سِنَاناً وعَامِلا

فغادرَها صَرْعى لدَى كُلِّ مَزحفٍ ... ترى القدَّ في أعناقِهِنَّ قَوافِلا

تَخَيَّرْنَ مِنْ غَولٍ عذاباً رويَّةً ... وَمن مَنعِجٍ بِيضَ الجِمامِ عَدامِلا

وقد زودتْ منّا على النأيِ حاجةً ... وَشَوْقاً لوَ انَّ الشَوْقَ أصْبحَ عادِلا

كحاجةِ يومٍ قبلَ ذلكَ منهمُ ... عشيةَ ردُّو بالكُلابِ الجمائِلا

فرُحْنَ كأنَّ النّادِياتِ منَ الصَّفا ... مَذارِعَها والكَارِعاتِ الحَوَامِلا

بذي شَطَبٍ أحداجُها إذْ تحمَّلُوا ... وحثَّ الحُداةُ الناعجاتِ الذوامِلا

بذي الرِّمْثِ والطَّرْفاءِ لمّا تَحَمَّلُوا ... أصيلاً وعالينَ الحمولَ الجوافِلا

كأنَّ نعاجاً من هجائنِ عازفٍ ... عَلَيها وآرامَ السُّلِيِّ الخَواذِلا

جَعَلْنَ حِراجَ القُرْنَتَينِ وَنَاعِتاً ... يميناً ونكبنَ البديَّ شمائِلا

وعالينَ مضعوفاً وفرداً سموطُهُ ... جُمانٌ ومرجانٌ يشدُّ المفاصلا

يَرُضْنَ صِعَابَ الدُّرِّ في كلِّ حِجَّةٍ ... وَلوْ لمْ تَكُنْ أعْناقُهُنَّ عَوَاطِلا

غَرائِرُ أبْكارٌ عَلَيْها مَهَابَةٌ ... وعونٌ كرامٌ يرتدينَ الوصائلا

كأنَّ الشَّمُولَ خَالَطَتْ في كَلامِهَا ... جنياً من الرمانِ لدناً وذابِلا

لذيذاً ومنقوفاً بصافي مخيلةٍ ... منَ النّاصعِ المَختومِ مِن خَمرِ بابلا

يُشنُّ عليها من سلافةِ بارقٍ ... سناً رصفاً من آخرِ الليلِ سائِلا

تُضَمَّنُ بِيضاً كالإوَزِّ ظُرُوفُهَا ... إذا أتْأقُوا أعْناقَها والحَواصِلا

لهَا غَلَلٌ مِنْ رازِقِيٍّ وكُرْسُفٍ ... بأيمانِ عجمٍ ينصفونَ المقاولا

إذا صُفقتْ يوماً لأربابِ ربهَا ... سمعتَ لها من واكِفِ العُطبِ وَاشِلا

فإنْ تنأ دارٌ أو يطلْ عهدُ خلةٍ ... بعاقبَةٍ أو يُصبِحِ الشيبُ شامِلا

فقدِ نرْتَعي سَبتاً ولسنا بجيرةٍ ... محلَّ المُلوكِ نقدةً فالمغاسِلا

لَياليَ تحتَ الخِدْرِ ثِنْيُ مُصيفَةٍ ... منَ الأدْمِ تَرْتادُ الشُّرُوجَ القَوَابلا

أنامتْ غضيضَ الطرفِ رَخصاً ظُلُوفُهُ ... بذاتِ السليمِ من دحيضةَ جادِلا

مدى العينِ منها أن يراعَ بنجوَةٍ كقدرِ النَّجيثِ ما يَبُذُّ المُنَاضِلا
فَعادَتْ عَوَادٍ بَيننَا وتَنَكَّرَتْ وقالتْ كفَى بالشيبِ للمَرءِ قاتِلا
تَلُومُ على الإهْلاكِ في غَيرِ ضَلَّةٍ وهل لي ما أمسكتُ إن كنتُ باخِلا
رأيتُ التُّقَى والحمدَ خيرَ تجارَةٍ رَباحاً إذا ما المرءُ أصبحَ ثاقِلا
وهَلْ هوَ إلاَّ ما ابتَنَى في حَياتِهِ إذا قَذَفُوا فوقَ الضّريحِ الجنادِلا
وأثْنَوْا عَلَيْهِ بالذي كانَ عِنْدَهُ وَعَضَّ عَلَيْهِ العائداتُ الأنامِلا
فَدَعْ عَنْكَ هذا قد مَضَى لسبيلِهِ وكلفْ نجيَّ الهمِّ إنْ كنَ راحِلا
طليحَ سفّارٍ عُريتْ بعدَ بذلةٍ رَبِيعاً وصَيْفاً بالمَضاجعِ كَامِلا
فجازَيتُها ما عُريتْ وتأبدَتْ حَمَامٌ تُبَاري بالعشيِّ سَوافِلا
وولّى كنصْلِ السَّيفِ يبرقُ متنُهُ على كُلِّ إجريَّا يشقُّ الخمائِلا
فنَكَّبَ حَوْضَى مايَهُمُّ بوِرْدِهَا يميلُ بصحراءِ القَنانَينِ جاذِلا
بِتِلْكَ أُسَلِّي حاجَةً إنْ ضَمِنْتُها وأُبْرِئُ هَمّاً كانَ في الصَّدرِ داخلا
أُجازي وأُعْطي ذا الدِّلالِ بحُكْمِهِ إذا كانَ أهْلاً للكَرامَةِ وَاصِلا
وإنْ آتِهِ أصْرِفْ إذا خِفتُ نَبوَةً وأحبسْ قلوصَ الشحِّ إن كانَ باخِلا
بنُو عامرٍ منْ خيرِ حيٍّ علمتُهمْ وَلوْ نَطَقَ الأعداءُ زُوراً وَبَاطِلا
لهُمْ مجلِسٌ لا يحصَرُونَ عن الندى ولا يزدهيهمْ جهلُ من كان جاهلا
وبيضٌ على النيرانِ في كلِّ شتوةٍ سَرَاةَ العِشاءِ يَزْجُرُونَ المَسَابِلا
وَأعْطَوْا حُقُوقاً ضُمِّنُوها وِرَاثَةً عِظَامَ الجِفَانِ والصِّيامَ الحَوَافِلا
تُوَزِّعُ صُرّادَ الشَّمالِ جِفَانُهُمْ إذا أصبحتْ نجدٌ تسوقُ الأفائِلا
كِرامٌ إذا نابَ التجارُ ألذَّةٌ مَخارِيقُ لايَرْجُونَ للخَمرِ وَاغِلا
إذا شربُوا صدوا العواذِلَ عنهمُ وكانُوا قَديماً يُسْكِتُونَ العَوَاذِلا
فَلا تَسأليِنَا واسْألي عَنْ بَلائِنَا إياداً وكلباً منْ معدٍّ ووائِلا
وقيساً ومنْ لفتْ تميمٌ ومذحجاً وكندةَ إذْ وافتْ عليكِ المنازِلا
لأحسابِنا فيهِمْ بلاءٌ ونعمةٌ ولم يكُ ساعينَا عن المجدِ غافلا
أُولئِكَ قَوْمي إنْ تُلاقِ سَرَاتَهُمْ تَجِدْهُمْ يَؤمُّونَ العُلا والفَوَاضِلا

وَلَنْ يَعدَمُوا في الحَرْبِ لَيثاً مُجرَّباً ... وذا نَزَلٍ عندَ الرَّزيةِ باذِلا

وأبْيَضَ يَجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى ... خَطيباً إذا التَفَّ المجامعُ فاصِلا

وعانٍ فككناهُ بغيرِ سِوامِهِ ... فاصْبَحَ يَمْشِي في المَحَلَّةِ جاذِلا

لَهُمْ فَخمَةٌ فِيها الحَديدُ كَثيفَةٌ ... تَرى البيضَ في أعناقهمْ والمعابِلا

ضَربنَا سَراةَ القومِ حتى توجهُوا ... سراعاً وقد بلَّ النجيعُ المَحامِلا

نؤدي العظيمَ للجوارِ، ونَبتني ... فَعالاً وقد نُنْكي العدوَّ المُساجلا

لَنَا سُنَّةٌ عادِيَّةٌ نَقْتَدي بِهَا ... وَسَنَّتْ لأُخْرانَا وَفاءً ونَائِلا

يذبذِبُ أقواماً يُريدونَ هدمَها ... نِيَافٌ يَبُذُّ الوَاسِعَ المُتَطاوِلاْ

صَبَرْنا لَهُمْ في كُلِّ يَوْمٍ عَظيمَةٍ ... بأسيافِنَا حتى علوْنَا المَناقِلا

وإنْ تسألُوا عنهُمْ لدى كلِّ غارةٍ ... فَقَدْ يُنْبأُ الأخبارَ مَنْ كانَ سائِلا

أُولِئِكَ قَوْمي إنْ سألْتَ بخِيمِهِمْ ... وقد يُخبَرُ الأنْباءَ مَن كانَ جاهِلا

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم :رواية حفص،عن عاصم ،مؤسسة علوم القران منار لنشر والتوزيع ،دمشق بيروت .

أولا : المصادر:

- أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير، ط1. القاهرة 1922.
- إبراهيم مصطفى وآخرون،المعجم الوسيط، د ط.دارة العودة، تركيا، 1989.
- إبراهيم مدكور، المعجم الوجيز، ط1. جمهورية مصر العربية، ج1 ، 1980.
- حسان بن ثابث الديوان ، ط2. دار الكتب العلمية بيروت لبنان،(1414ه، 1994).
- السيوطي، صحيح الجامع المنير ،د ط، منشورات المكتب الإسلامي بيروت،د ت.
- لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، ط2. دار صادر، بيروت، لبنان،(1429،2008م).
- أبو فراس الحمداني، ديوان أبو فراس، ط، دار صادر، بيروت، لبنان دت.
- الفرزدق الديوان ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(1407ه، 1987م)
- ابن منظور (ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط 1. دار صبح بيروت لبنان 2005، ج10.
- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ط1.دار الكتب المعربة، مصر،1942م، ج1.
- مجد الدين الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ط 8. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر و التوزيع ، لبنان ، 2005).
- النابغة الذبياني الديوان ، ط2. دار المعرفة، بيروت، لبنان،(1426، 2005 م).

ثانيا: المراجع:

- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث،د ط، د ن. 1988م.

-أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية، ط 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2003.

-أحمد محمد،قدور ،مبادئ اللسانيات،ط1. دار الفكر المعاصر، بيروت 1416هـ.1996م.

- احمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية لمباحث علم البديع ط 1. دار الوفاء لدنيا الإسكندرية 2008م.

-احمد، مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، دط. عالم الكتب، القاهرة، مصر، دت.

-ابر هيم أنيس ،الأصوات اللغوية، ط5. الانجلو المصرية، القاهرة، 1984م.

إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط 1. دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003.

- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، د ط . دارة العودة، تركيا، 1989.

- إياد الحصني، معاني الحروف العربية، دط .درمك، دب، 2006،ج1.

- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط. 1المركز الثقافي العربي ،بيروت، 1994م.

بدر الدين، بن محمد الزركشي، البحر المحيط، ط1.دار الكتبي، د ب، 1994، ج3.

- بكاي اخراري تحليل الخطاب الشعري دراسة أسلوبية في قصيدة قدي بعينيك للخنساء دط وزارة الثقافة العربية الجزائر 2007م.

- جمال شوالب، محاضرات في البلاغة العربية البيان والبديع ، ط 1.مكتبة اقرأ قسنطينة دت .

- حاتم العسكر، دراسة أدبية، ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب 1999.

- حسام البهنساوي التوليد الدلالي دراسة المادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب الفوي اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية .ط 1. مكتبة زهراء الشرق القاهرة مصر 2003م.
- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، د ط. مطبعة المدارس الملكية القاهرة 1292هـ.
- حسن عباس، النحو الوافي، ط1.دار المعارف، القاهرة، مصر 1980.
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية،ط1. المركز الثقافي العربي، لبنان بيروت، 2002م.
- عبد الحميد هنداوي، مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم ط 1. صيدا بيروت، 2003.
- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق : محمد الإسكندري، دار الكتاب العربي، بيروت،2005.
- خولة طالب إبراهيمي، مبادئ اللسانيات، دط. دار القصبة لنشر، حيدرة،الجزائر2000.
- داود غشتار، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، ط 1. دار مجد لاوي، 2007.
- الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، ط3. مطبعة المقتطف و المقطع، 1983م.
- درزيره ، سقال، الصرف وعلم الأصوات ،ط 1.دار الصداقة العربية .لطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان،1996.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
- رجب عبد الجواد ابر هيم دراسات في الدلالة و المعجم، دط. دار غريب، القاهرة 2001م.
- زين الكامل: الفوسيكي:
- قواعد النحو والصرف .دط .دار الوفاء الإسكندرية مصر، 2001.
- الجملة الفعلية منفية و استفهامية ومؤكدة ودراسة تطبيقية على شعر المتنبي، ط1

مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1984، ج2.

– سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ط3.عالم الكتب الجماهيرية الليبية 1993.

سلمى، بركات ،اللغة العربية مستوياتها وأداءها وقضياها، ط 1. دار البداية، عمان، الأردن 2009م.

. سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، عالم المعرفة، الكويت 1990.

– سراج الدين محمد، موسوعة روائع الشعر العربي، للفخر والمديح في أشعار العرب د ط. دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د ت.

– سعد البازغي، استقبال الأخر الغرب في النقد العربي الحديث، ط 1. المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب.

– سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 2002.

–السكاكي ، طبقات الشافعية، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،(1414، 1994م).

– سلمى، بركات،اللغة العربية مستوياتها وأداءها وقضياها، ط 1. دار البداية، عمان الأردن، 2009م.

– عبدالسلام المهدي، الأسلوبية و الأسلوب، ط 3، دار العربية للكتاب، الجماهيرية الليبية. 1993.

– عبد السلام هارون الأساليب الإنشائية في النحو العربي ط 5. مكتبة الخافجي القاهرة 2001م.

– سميح أبو المغلي، العروض والقوافي،ط1.دار البداية،عمان،الأردن،(1430هـ 2009م).

–شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دط .دار الفكر العربي، القاهرة، دت

صبري، متولي، علم الصرف العربي (أصول البناء وقوانين التحليل) ، دط. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

- صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه واجر ائته، ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985م.
- مناهج النقد المعاصر، د ط. إفريقيا الشرق، المغرب 2002م.
- طاهر بن عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات،ط 1. دار الكتاب الجديدة المتحدة ليبيا، 2008م.
- عبده، الراجحي، التطبيق الصرفي، ط1.دار الفكر، النهضة العربية ،بيروت، 2004م.
- عبد العزيز، الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دط. دار الفكر، سوريا 1998م.
-عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دط. دار النهضة العربية، بيروت،لبنان دت.
- أبو العلاء المعري، سقط الزند، ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1957.
- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط3 .دار الأندلس، بيروت، لبنان ،1983.
- علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دط. منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، 1985.
- علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنور الربيع في أنواع البديع، ط 1.مطبعة النعمان كربلاء، العراق، (1388هـ.1968م).
- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1. المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب 1994م .
- عبد القادر جليل ، علم الصرف الصوتي ، ط 1.دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان (1431هـ-2010).
- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ترجمة كمال مصطفى ط 3. مكتبة الخناجي، القاهرة مصر،1979م.

-عبد القهار الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه و قدم له ياسين الأيوبي المكتبة العصرية، بيروت 1422هـ-2002 م.

- القاضي ابو علي عبد الباقي عبد الله بن المحسن، التنوفي، كتاب القوافي،ط 2. مكتبة الخانجي مصر 1978م.

- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، ط 2. مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، 1985م.

- كمال، بشر، علم الأصوات، دط. دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002م.

- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1970.

- عبدالله حوله، الأسلوبية الذاتية، و النشوية ط3، مج1، ع1، دار المسيرة بيروت، 1982.

- محمد المخزومي، في النحو العربي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ت

- محمد مصطفى، أسرار اللغة، ط1 .دار كيون، دمشق، سوريا ،2008م.

- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط، منشورات وزارة الثقافة، 1989م.

- محمد فريد عبد الله، الصوت اللغوي ودلالاته في القران الكريم، ط 1. دار المكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2008م.

-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط1، المصرية العالمية للنشر، لون جمان 1997

-محمد، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط7.نهضة مصر، مصر، 2007م.

-محمد، خان ،اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في بحر المحيط، دط. دار الفجر لنشر و التوزيع، دب، 2002م.

-محمد بن يحي السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ط 1 .عالم الكتب الحديث اربد الأردن 2011

-محمد عبد الله حير الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية ط1. دار الدعوة لطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر 1988م.

-محمد محي الدين عبد الحميد التحفة الألسنية بشرح مقدمة الاجرومية، ط 1، دار الصنعي دب، 1998

– عبدالملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، د ط، دار الغرب للنشرو التوزيع، د ت.

–منذر عياش، مقالات في الأسلوبية، د ط.منشورات إتحاد الكتاب العربي 1980.

–مختار، عطية ، موسيقى الشعر العربي بحوره وقوافيه، دط. الجامعة الجديدة الإسكندرية، مصر، 2008م.

–موسى ربابعة

_الأسلوبية مفهومها و تجلياتها، د ط. دار الكندي للنشر و التوزيع الأردن، 2002

–قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي دط. دار الكندي اربد الأردن 2001م.

ا–لنعمان القاضي ،أبو فراس الحمداني ا،لموقف والتشغيل الجمالي دط. دار الثقافة لنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، دت

–نورالدين السيد، الأسلوبية و تحديد الخطاب، د ط. دار هومة، ج 01، الجزائر.1997م.

– الهادي الجلطاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا و تطبيقا، ط1.دار البيضاء،1922.م

ا–بن هشام، أوضع المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط 5 .دار الجيل، بيروت، لبنان ، (1399هـ 1973) ، مج2.

–هلال ماهر مهدي جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب دط مطبعة وزارة الثقافة ولأعلام العراق 1980م.

–يحي، بن يحي المباركي، المدخل إلى علم الصوتيات العربي، دط .خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة ،2007م.

يعقوب أميل، البلاغة العربية الواضحة، ط 1. المكتبة الثقافية بيروت، (1419. 1998م

–يوسف، أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ،ط 1.دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، دب، 2007.

– الكتب المترجمة

–بيير جيرو: الاسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي لبنان

–جورج مونان، مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات،ط 1. دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1996.

– هنرش بليت: البلاغة و الأسلوبية ، تر : محمد العمري، إفريقا أشرف بيروت، لبنان 1999

يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ط 1، دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، د ب، 2007.

المجلات والدوريات

– إبراهيم نبيلة، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال مجلة فصول النظرية المجلد 5 ،ع 1، عام 1984 م.

– ابر هيم،الرماني مدخل إلى الأسلوبية، مجلة أمال 1985م .ع61.

– محمود طرشونة، كلية المنهج في النقد العربي مجلة الأقلام، دار الشؤون الع ربية العامة العدد(4)، بغداد1999

رابعا الرسائل

–بوزيد مومني،معلقة امرئ القيس،دراسة أسلوبية، مذكرة تخرج ماجستير في علم الدالة إشراف د/ بلقاسم ليبار– جامعة منتوري،قسنطينة .

–يوسف وغليسي، محاضرات النقد الأدبي المعاصر، د ط. منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2004.2005.

الكتب الاجنبية :

- Jean du bois et autres : Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, France, 1980.

– Webster’ S new world dictionnaire li braire , la rousse , paris 1980

فهـــرس الموضوعـــات

مقدمة.....

الفصل الأول: تعريف مصطلحات الفخر و الأسلوب و الأسلوبية

تمهيد.....ص11.

المبحث الأول

أولا : مفهوم الفخر.....ص12.

أ – لغة.....ص12.

ب– اصطلاحا.....ص13.

ثانيا: أنواع الفخر.....ص13.

1– الفخر الذاتي (الفردي).....ص13.

2– الفخر القبلي (فخر الشاعر بقومه).....ص14.

ثالثا الفخر عبر العصور العربية.....ص14.

1– الفخر في العصر الجاهلي.....ص14.

2– الفخر في العصر الإسلامي والأموي.....ص15،16.

3– الفخر في العصر العباسي.....ص17،18.

4– الفخر في العصر الأندلسي.....ص18،19.

5– الفخر في العصر الحديث.....ص19،20.

رابعا مفهوم المنهج النقدي.....ص20،21.

1 – المناهج السياقية.....ص21.

أ المنهج الانطباعي.....ص21.

ب المنهج التاريخي.....ص22.

ج المنهج الاجتماعي.....ص22.

د المنهج النفسي.....ص22.

2 الساق النصاني.....ص23.

*المنهج الأسلوبي (الأسلوبية).....ص23.

المبحث الثاني

أولا تعريف الأسلوب.....ص25.

أ الأسلوب لغة.....ص25.

ب الاسلوب

اصطلاحا.....ص26.27

1الاسلوب من زاوية المخاطب .....ص26-27.

2 الاسلوب من زاوية المخاطب.....ص28

3الاسلوب من زاوية الخطاب.....ص29

ثانيا تجليات الاسلوب عند النقاد الغربيين و القدامى والمحدثين

أ عند النقاد الغربيين.....ص30

ب الاسلوب عند نقاد العرب (القدامى و المحدثين).....ص32

المبحث الثالث مفهوم الاسلوبية واتجاهاتها واعلامها

اولا مفهوم الاسلوبية.....ص37

1مفهوم الاسلوبية.....ص37

2الاسلوبية والعلوم اللغوية الاخرى.....ص40

أالاسلوبية والبلاغة.....ص40

ب الاسلوبية واللسانيات.....ص42

3اتجاهات الأسلوبية و اعلامها ص42

ا الأسلوبية التعبيرية آو الوصفية.....ص45

ب الأسلوبية الفردية التكوينية أسلوبية

الكاتب.....ص48

ج الأسلوبية البنيوية.....ص51

د الأسلوبية الوظيفية.....ص54

الأسلوبية الإحصائية.....ص56

الفصل الثاني تطبيق مستويات الدراسة الأسلوبية على فخريات لبيد

المبحث الأول المستوى الإيقاعي ومظاهره الأسلوبية.

1 مفهوم الإيقاع.....ص62

ا لغة.....ص62

ب اصطلاحا.....ص63

ج الايقاع في النقد العربي القديم.....ص65

د مفهوم الايقاع من منظور النقد الحداثي.....ص65

2 انواع الايقاع.....ص66

ا الايقاع الداخلي.....ص66

ب الايقاع الخارجي.....ص67

البحر.....ص68

*البحر الطويل.....ص69

*البحر البسيط.....ص71

*الحر الكامل.....ص73

*الوزن.....ص76

*القافية والروي.....ص78

*عيوب القافية.....ص84

*أنواع القافية.....ص86

ا القافية المقيدة.....ص86

ب القافية المطلقة.....ص86

*الزحافات والعلل.....ص88

*أنواع الزحافات.....ص88

ثانيا العلة.....ص91

ب أنواعها.....ص91

المبحث الثاني المستوى الصوتي ومظاهره الأسلوبية

1 مفهوم الصوت.....ص94

ا لغة.....ص95

ب اصطلاحا.....ص95

2 أهمية الدراسة الصوتية.....ص96

3 مرتكزات الدراسة الصوتية.....ص97

ا مخارج الحروف وصفاتها.....ص97

1 مخارج الحروف.....ص97

*المحسنات البديعية.....ص114

*الجناس.....ص115

االجناس التام.....ص115

ب الجناس الناقص.....ص115

1 جناس التصحيف.....ص116

2 جناس المحرف.....ص116

3 الجناس المضارع.....ص116

4 الجناس اللا حق.....ص117

5 الجناس القلب.....ص117

*السجع.....ص118

الترصيع.....ص118

المتوازي.....ص119

المطرف.....ص119

*التكرار.....ص120

ا تكرار الحروف.....ص121

ب تكرار الكلمات.....ص122

*تكرار الأسماء.....ص122

تكرار أسماء العلم.....ص122

*تكرار الاسم الموصول.....ص123

ثالثا المستوى التركيبي والصرفي ومظاهره الأسلوبية

اولا المستوى التركيبي.....ص125

الجملة.....ص125

الجملة الاسمية.....ص125

الجملة الفعلية.....ص129

3 شبه الجملة.....ص132

*الأساليب الإنشائية والخبرية.....ص133

ا الأساليب الإنشائية.....ص133

اسلوب الاستفهام.....ص134

*اسلوب التعجب.....ص135

1 التعجب السماعي.....ص135

2 القياسي.....ص135

*اسلوب الامر والنهي.....ص137

*اسلوب النفي.....ص138

*النداء.....ص139

*اسلوب الوصف والسرد.....ص140

* الاساليب الخبرية.....ص141

* أضرب الخبر ص142

أ الضرب الابتدائي.....ص143

ب الضرب الطلبي.....ص143

ج الضرب الانكاري.....ص143

ثانيا المستوى الصرفي

1 تعريف الصرف.....ص145

2 الميزان الصرفي.....ص148

1 أوزان الافعال.....ص148

ثانيا المصادر ص151

انواع المصد ر.....ص151

*المصدر المجرد.....ص151

* صيغة المبالغة.....ص155

*اسم التفضيل.....ص156

* اسم الآلة.....ص158

* المصدر الميمي.....ص159

*اسم المصدر.....ص161

*اسم المرة.....ص161

* المصدر الصناعي.....ص162

رابعا المستوى الدلالي ومظاهره الأسلوبية.....

1 تعريف علم الدلالة.....ص164

2 الحقل الدلالي.....ص164

3 أنواع الحقول الدلالية.....ص165

اولا حقل الالفاظ الدالة على الطبيعة.....ص165

ثانيا حقل الالفاظ الدالة على الحيونات.....ص169

ثالثا حقل الالفاظ الدالة على الانسان.....ص171

رابعا حقل الالفاظ الدالة على الاشياء المادية.....ص173

الصور البيانية.....ص176

ا تعريف الصورة.....ص176

1التشبيه.....ص176

ا التشبيه المرسل.....ص177

ب التشبيه المؤكد.....ص178

ج التشبيه الضمني.....ص179

2 الاستعارات.....ص179

3 الكنايات.....ص180

خاتمة.....ص184

ملحق.....ص189

قائمة المصادر والمراجع.....ص201

فهرس الموضوعات.....ص210

ملخص باللغة العربية.

ملخص باللغة الفرنسية.

الملخص باللغة العربية

تعتبر دراسة شعر" لبيد" بن ربيعة العامري من بين إحدى الدراسات التي سعت إلى الكشف عن القيم الجمالية لتلك القصائد . وتعد الدراسة الأسلوبية لقصائد الفخريات" لبيد" من بين الدراسات التي سعت إلى استجلاء القيم اللغوية المكونة لها الخاصة بالشاعر ،فقد تطلبت هذه الدراسة الوقوف عند أهم المستويات المكونة لبنية قصائد الفخر من ناحية لغتها ،وهذا الأمر جعل البحث أكثر اتساعا من جهة ، ومن جهة أخرى جعله أكثر صعوبة في فصل هذه المستويات .

و لقد بدأت هذه الدراسة بفصل أول ذكرت فيه تعريف بعض المصطلحات الخاصة بغرض الفخر ، وبالأسلوبية ، فقد درست جذورها عند العرب والغرب واتجاهاتها وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أما في الفصل الثاني فقد تناولت فيه مستويات الأسلوبية الأربعة : المستوى الإيقاعي فقد درست فيه الإيقاع وأنواعه (الداخلي، والخارجي) ، ودرست الأوزان والبحور الشعرية ،وقد توصلت فيه إلى ميل الشاعر للبحور الطويلة ، وذلك لأنها ملائمة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره ، وهي ملائمة لغرض الفخر. أما في المستوى الصوتي ، فقد درست فيه الصوت وقد توصلت إلى ميل الشاعر التنويع بين الأصوات المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة ....وغيرها من الأصوات ، وذلك حسب ما يقتضيه الموقف الشعري، أما في المستوى التركيبي والصرفي ، فتناولت فيه التراكيب الغوية من حيث الكشف عن دلالات بعض الظواهر الأسلوبية البارزة في فخريات لبيد كالجملة الفعلية ولاسمية والخبرية ولإنشائية ، ولقد جاءت هذه الجمل ملائمة لفخريات" لبيد "،أما المستوى الدلالي فقد درست فيه أهم الحقول الدلالية الواردة في الفخريات ، وكان حقل الطبيعة أكثر حضورا في شعر لبيد، كما تناولت الصورة الشعرية، من خلال دراستي كل من التشبيه والاستعارة والكناية مع ربط كل واحد منها بمختلف السياقات فيها ولقد ساعدت هذه الصور في الكشف عن عالم الشاعر، ومن هذا فلأسلوبية كشفت عن جماليات اللغة في قصائد" لبيد " الفخرية.

ملخـــص

Résumé :

Concernant l‘étude de la poésie de " LABID BEN RABIAA LAMRI "est parme les études qui ont parcouru à la découverte des valeurs de beauté à ces poésies.

Concernât l’étude de la manière des poésies gloire de "LABID "est parmi les études qui ont parcouru les valeurs linguistiques composantes ou poète cette étude comprend les meilleurs Niveau qui composent la composante des poésies de fierté du cote linguistique ,ce dernier a permis la recherche d 'être plus élargie d un cote et de l autre cote a permis plus de difficiles pour séparer ces niveaux.

Cette étude et divisée en l’partie d’abord la 1ere partie est

Consume la définition de certaine spécifique de poésie et la science stylistique

En 2eme partie qui est la partie très important pour la pratique qui comprise 4niveaux stylistique sont :

1/le niveau rythmique : qui étude le rythme dans les poèmes de "LABID" appétit que les poésies favorisent les mers langues.et il a parle de Sant sentiment et l’expérience personnelle.

2/ le niveau sonres : elle comporte les recherches de sons de poésie de "LABID "alors que le poète utilisé différent type des sons dans les poèmes sellant les contenant de poésie.

3/ le niveau morphologique et constrictives : qui concerne la structure morphologique et constrictives et la fonction langagière j’ai étudié dans la1ére recherche la structure

morphologique des verbes puis je les ai classé pour me concentre sur les fonctions des noms proéminant.

4/finalement le niveau proéminant : j’ai étudient les principes champs sémantiques dans gloire

Donc la stylistique découverte gangétiques dans les poèmes honorifique.