الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبـد القادر

للعلوم الإسلامية– قسنطينة – كلية الآداب والحضارة الإسلامية

الرقم الترتيبي: ..... قسم اللغة العربية

رقم التسجيل: .....

التفرد الأسلوبي في القصائد الشعرية

معلقة امرئ القيس أنموذجا

بحث مقدّم لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة العربية

تخصّص : لغويات

إعداد الطالب

بوزيد مومني

إشراف الأستاذ الدكتور

رابح دوب

السّادة أعضاء لجنة المناقشة

أ.د صالح خديش	جامعة خنشلة	رئيسا
أ.د :رابح دوب	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	مشرفا ومقرّرا
أ.د ذهبية بورويس	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة–	عضـوا
أ.د خليفة بوجادي	جامعة سطيف–2–	عضـوا
د. زين الدين بن موسى	جامعة قسنطينة –1–	عضـوا

السّنة الجامعيّة: 1434. 1435هـ.2013. 2014م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ

فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ

﴿٣١﴾ قَالُوا۟ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ

إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ (البقرة31-32)

صدق الله العظيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى:

الوالدين الكريمين

زوجتي وأولادي

إخوتي وأخواتي

كلّ من علّمني حرفا

كلّ من ذكر لسانه اسمي

أهدي ثمرة جهدي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بحث:

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشّعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمــة

يمكن القول بأنّ ما يقدّم اليوم في مجال الدرس اللغوي بشكل عام، ودراسة الخطاب النوعي بشكل خاص هو نتيجة نزعة صبغت روح العصر، فجعلتْه عصر البدائل المنهجية، وكأنّنا كما يقول الدكتور عبد السلام المسدّي "في عصر البدائل"، فلا يفتأ منهج يقدّم نفسه بديلا حتّى يكسّر نظامه بواسطة بديل منهجيّ آخر، نتيجة التسارع الفكريّ فيما يخصّ الطّرح الذي يمكن أن يكون موضوعيّا وأقرب إلى الصواب، وأوضح في المنهج، وأدقّ في النتائج، وأكثر إقناعا بالخطوات التي يصل بها إلى الكشف الموضوعيّ عن جزئيات وحيثيات الظواهر المدروسة.

والأسلوبية على اختلاف الرؤى المطروحة، تعدّ واحدة من هذه البدائل التي قدّمت نفسها خدمة للقارئ في الكشف الموضوعيّ عن الظواهر الفنيّة التي يحملها خطاب نوعيّ معيّن، سواء أكان شعرا أم نثرا، متّخذة في ذلك – على اختلاف منطلقاتها– اللغة مادة لها على أساس أنّ الخطاب النوعيّ تتشكّل بنيته وتتوحّد شعريته ودرجة انزياحه، انطلاقا من هذه المادة ووحداتها، على اختلاف مستوياتها الصوتية والصرفيّة والتركيبيّة والدلاليّة، ومن ثمّة فلا مناص من أن نعدّ الأسلوبيّة فرعا ضمن أفنان الشجرة اللسانيّة، ومن حقّ اللسانيات أن تكون الوريث الأوّل للدراسات الأسلوبيّة، كما أنّ للسانيات الشرعيّة في تبنّي كلّ دراسة يكون موضوعها الفنّ الأدبي، أو الخطاب النوعي بلغة تودوروف، لأنّ مادة الأدب هي اللغة، ومن حقّ اللسانيّ أن يتناول هذه المادة للدراسة وصفا وتحليلا تحت شعار: (أنا لسانيّ ولا شيء غريب عنّي) كما يقول جاكبسون.

وبما أنّ الأمر على هذه الأهميّة بالنسبة للأسلوبيّة فلا تغفل من دون شكّ دراسة كلّ الأعمال القديمة منها والحديثة، وخاصة تلك التي صارت كما يقال من عيون الأدب ورسخت في الذاكرة الإنسانيّة الأدبية.

ومن جملة القديم الذي ما انفكّ جماله الفنيّ يجذب الباحث والدّارس، تلك المعلّقات التي تركها الجاهليون في الدّهر مفخرة عربيّة وكنزا لا يفرغ محتواه علماء ونقّاد عصر من العصور التي تعاقبتها بالوصف والتحليل، فهي متجدّدة في ذاتها بتجدّد المناهج التي تطْرقها وبالخصوص معلّقة امرئ القيس التي أريق فيها كثيرا من المداد، كونه فحل من فحول الجاهلية، وهو رأس الطبقة الأولى. إذ سبقهم إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتّبعه فيها الشعراء.

وقد كان الدافع لتناول هذا الموضوع والموسوم" **التفرّد الأسلوبيّ في الخطاب الشعري– معلّقة امرئ القيس أنموذجا**– أسبابا متعدّدة ومتنوّعة منها ما يتّصل بذاتيتي على أنّ تعاطي مثل هذه الأبحاث هو جزء من كياني وميولي الكلّي للمقاربات المنهجيّة العلميّة أثناء استقراء قضايا التراث لغةً وأدباً وفنّاً ومرجعيّةً، ومنها ما يتّصل بحتميّة التوجّه الذي شهده الفكر النقدي العربي المتطلّع إلى إعادة قراءة التراث بمقاربات حدثيّة تنحو سبيل الموضوعيّة وتبتعد قدر الإمكان عن الأحكام الذاتيّة المعياريّة التي تنطلق من فرضيات هي في حقيقة الأمر نتائج قبل البحث، وأحكام مسبقة قبل المعالجة، لاعتقادي الرّاسخ بأن الشعر العربي القديم حقل جماليّ ومعرفيّ مثير للأسئلة، ومشبّع بالرؤى والتصوّرات التي تستوقف المتأمّل وتتطلّب دراسات متخصّصة وواعية، فأسعى جاهدا كشف تلك الرؤى الجماليّة والسمات الأسلوبيّة التي تطبع المعلّقة وتعكس ثراءها وسرّها، وهو ما يزيد من فتح آفاق البحث ويكرّس إمكانيّة تطبيق المناهج الحديثة على الشعر العربي القديم لمعرفة وبلورة ذاتنا واستحضار وجودنا الغائب لتحرير النصوص العربية التراثيّة من ضيق التحاليل القديمة التي تحاصر إبداع النّاص وترهن عطاءه بمنأى عن دلالات المعنى.

ولا أدّعي التفرّد في معالجة هذا الموضوع، فقد سبقني إليه العديد من الباحثين الذين نظروا إلى الشعر الجاهلي من زوايا مختلفة، فكانت دراساتهم تسير في

اتّجاهات متنوّعة منها ما يحتكم في ثوابته النظرية والمنهجية إلى العناصر التقليدية المؤسِّسة للعملية النقديّة، ومنها ما يسير في اتّجاه البحث عن خصائصه الأدبيّة، ويقيم لذلك مقاربات يستفيد فيها من حقول المعرفة المجاورة(علم النفس، علم الاجتماع، اللسانيات...) فكان للمعلّقة حضور مكثف في النّقد الحديث، هذا الحضور لا يتوقّف على الكتب الّتي درست الجاهلي، إنّما يمتدّ إلى المؤلّفات الّتي جرّبت المناهج الحديثة في مقاربة النّصّ الأدبيّ، فأجريت على المعلّقة المقاربات البنيويّة والأسلوبيّة ودرست في إطار الكتب الّتي تناولت بعض القضايا الفنيّة في الشّعر العربيّ من قبيل الصّورة والبناء ويمكن أن نجمل حضورها في وجهين:

أ-حضور تحليلي/كلّيّ: فيتناول الدّارس بالتّحليل كامل القصيدة سواء أفي كتاب مستقلّ أم في فصل من الكتب وذلك انطلاقا من رؤية معيّنة ولنا في ذلك نماذج منها محاولة كمال أبو ديب في قراءة المعلّقة قراءة بنيويّة وهي محاولة تأتي في إطار جهد سعى هذا النّاقد إلى تحقيقه وذلك بتطويع الشّعر العربيّ القديم لهذا المنهج، ونذكر كذلك محاولة يوسف اليوسف في" تحليل معلّقة امرئ القيس، وقراءة ثانية في شعر امرئ القيس -تأليف محمد عبد المطلب.

ب-حضور جزئيّ: في الدّراسات الّتي تناولت مفهوم الصّورة الفنّيّة أو الشّعريّة في الشّعر العربيّ القديم فصور امرئ القيس في المعلّقة ثابتة الوجود في هذه الكتب بل وتعتبر من المعايير أو المقاييس الّتي تبنى عليها جودة الصّور ومن نماذج هذه الدّراسات "الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني للهجرة(دراسة في أصولها وتطوّرها) لعلي البطل، "الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث" لنصرت عبد الرّحمان، الصّورة الشّعريّة في ديوان امرئ القيس لريتا عوض، كما تحضر معلّقة امرئ القيس في نماذج أخرى من الدّراسات النّقديّة كما هو الحال في أطروحة علي الغيضاوي أو في المؤلّفات الّتي درست حضور الحصان أو المطر في الشّعر العربيّ القديم وربّما عُقدت لها فصول في بعض

الكتب ذات المنحى الانطباعيّ في النّقد كما هو الحال في كتاب أدونيس "كلام البدايات" فصل: امرؤ القيس: شعريّة الجسد/ تأمّلات في المعلّقة.

وتتجلّى أهميّة بحثنا في أنّ الطرح المنهجيّ الذي تتقدّم به الأسلوبيات يتجاوز آفاق الدراسات السابقة، إذ ينطلق من مكوّنات الخطاب ليكون الحكم نابعا من عمقه، ومكوّنات بنيته التي هي في مجملها مكوّنات لغويّة.

ويصبو بحثنا لتحليل الخطاب الشعري في معلّقة امرئ القيس بمقاربة أسلوبيّة إلى الكشف علمياّ عن جملة من العناصر الجماليّة التي دائما تبقى محلّ تساؤل وبؤرة بحث جذّابة، خاصة بلغة المعلّقة العجيبة، كما نسعى إلى وصف مكوّنات النظام اللسانيّ العميق لها، والذي يبقي طاقةً كامنة تحرّك آلية بنيتها الجماليّة والبرهنة على أنّها بنية واحدة مندرجة في شبكة لسانيّة واحدة متّسمة **بالشمول والتحوّل** و**الانتظام الذاتيّ**، وهذا بالمراهنة على المنهج الأسلوبيّ في فكّ الشفرات السرّيّة للمعلّقة قصد استخراج السمات الأسلوبية التي تفرّدت بها.

وسبيلنا إلى الغاية المنشودة، وتحقيقا لقدر من العلميّة والموضوعيّة، اعتماد المنهج الوصفي التّحليلي الذي يعتمد المستويات اللغويّة المعروفة، إذ يصف الظاهرة الأسلوبيّة ويحلّل عناصرها، فهو منهج يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغيّة والتّعرّف على دلالاتها الأسلوبيّة- لاسيّما عند اقترانه بخيارات الإحصاء.

وعملا بما سبق، أخذ البحث وجهتين، إحداهما نظريّة وأخرى إجرائيّة بعد أن مهّدت له بشرح مفاتيح العنوان: لماذا التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشعري؟، ولماذا معلّقة امرئ القيس أنموذجا؟.

الباب الأوّل: الأسلوب والأسلوبية، وقسّمته حسب العنوان إلى فصلين.

الفصل الأوّل: وكان لكل ما له عُلقة بالأسلوب سواء أفي الدرس العربي (قديمه وحديثه) أم في الدرس الغربي، وعرّجت على مقولاته ومناهج تحليله.

الفصـل الثـاني: وتطرقت فيـه بإسـهاب إلـى مفهـوم الأسـلوبية بصـورة عامـة، مـع الإشـارة الدالـة إلـى علاقتهـا بـالعلوم الغويـة الأخـرى، مبـرزا اتجاهاتهـا ومناهجهـا ومستويات تحليلها، مشيرا في غضون ذلك إلى المدارس الذائعة الصيت على غرار المدرسة التعبيرية والبنيوية محاولةً مني للإحاطة بمختلف حيثيات الموضوع المعالج وسبر أغواره.

وقد كان هذا الباب نظريا بحتا حاولت من خلاله طرح ومناقشة "المفهوم" بادئ ذي بدء، لأنّي أعي جيدا أن التطبيق المثمر والفعّال انعكاس صادق لمدى استيعاب الطرح النظري أو "الماهية".

هذا ولم اعتمد الترتيب في عرض عناصر الباب الأوّل إدراكا للهدف المتوخّى من الجانب النّظري ووعيا بطبيعة الموضوع الذي أسعى من خلاله إلى "قراءة" امرئ القيس قراءة متمعّنة جادّة ستثمر فيها "النص النظري" لأصل إلى أهم السّمات التي طبعت نصّه وأَعبُر من خلالها إلى بواطن ذاته وخفايا نفسه.

البـاب الثـاني: وتناولت فيه الجانب الإجرائي لمقولات المنهج الأسلوبي في شعر المعلّقة، فجعلته في أربعة فصول:

الفصل الأوّل: وكان للبناء الصوتي الذي تفرّدت به المنظومة الصوتيّة في المعلّقة وتناولت فيه بنية الإيقاع الصوتي باعتباره مكوّنا أساسيا وجماليا ابتداء من الإيقاع الخارجي والمتمثل في المستوى العروضي والمقاطع الصوتية إلى الإيقاع الداخلي مركّزا على التكرار بمختلف أنواعه سواء من حيث الأصوات منفردة، أم من حيث هي مجتمعة.

الفصـل الثـاني: تطرّقت فيه إلى البناء الصّرفي فتناولت البنى الإفرادية للأسماء والأفعال، فبدأت بالأسماء الجامدة ثمّ المشتقّة فاستخرجت صيغها وأحصيت عدد تواترها في المعلّقة، ثمّ انتقلت إلى الأفعال بأنواعها المجرّدة والمزيدة والتي جاء بها

الشاعر لدلالات مختلفة، وانهيته بجداول إيضاحية تبيّن تواترهما حسب كل وحدة.

الفصل الثالث: وكان للبناء النّحوي اللافت للانتباه واستلزم مبحثين:

المبحث الأول: خُصص للظواهر الأسلوبية البارزة والمسيطرة في المعلقة (الحذف والتقديم والتأخير) باعتبارهما انزياحا عن المألوف والغرض منهما إثارة السامع وتحفيزه على التقبّل.

المبحث الثاني: وكان لدراسة الجمل، فتطرقت في فاتحته إلى الجملة الطلبية بأنواعها من أمر واستفهام ونداء، ثم تناولت الجملة المنفيّة لما شكّلته من ظواهر أسلوبيّة وبعدها الجملة الشرطية لما لها من تأثير جمالي في النّصّ، كما درست الجمل ذات الوظائف النحوية، كالجملة الخبرية والوصفية والحالية، وجملة المفعول به، محاولا في كل ذلك استنباط دوافع التوظيف للوصول إلى حقيقة السّمات المعتمدة، ثم عزّزت هذه الدراسة بجداول ورسومات بيانية توضيحية أحصيت فيها العدد ونسب الورود في المعلقة.

وقد ركزت اهتمامي وبذلت جهودي في ثنايا هذا الفصل آملا أن أكون قد وفّيت الموضوع حقّه من التناول الوافي والمعالجة المستقصية بالتعرض لأبرز الظواهر الأسلوبية التي لا أزعم أني أحطت بها إحاطة تامة، لكن حسبي أني بذلت جهدي ما استطعت.

الفصل الرابع: وكان للبناء الدّلالي، فجعلته كذلك في مبحثين:

المبحث الأوّل: وقد تناولت فيه الرمز والصورة الفنيّة، حيث عرضت لمفهومه فجلّيته وأشرت إلى علاقته بالصّورة فأبرزتها، ثم طبّقت على بعض الأبيات المعبّرة، واستخلصت صورا بديعة ورموزا دالّة فانعكست نفسية الشاعر بوضوح لاسيما بعد دراستي للعلامات الدلاليّة التي تزخر بها المعلقة.

المبحث الثاني: فكان للحقول الدلاليّة ودلالاتها الأسلوبيّة، فبعد استقرائنا النصّ ألفناه زاخرا بألفاظه المتنوّعة والتي تحمل الكثير من واقع النّاصّ وعصره، كما أنها تحيلنا على زخم عارم من المعاني ميّزناها في حقول دلاليّة كبرى تتفرّع منها حقول جزئيّة تربط النّاص مع محيطه، ثم أشفعنا هذا المبحث بعرض لـ"دلالة الزمان والمكان في المعلقة" فخلصنا إلى أنّ الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة، أو من الجدب إلى الخصب، أو من الفناء إلى الوجود، أو من الغياب إلى الحضور. وعلى وجه العموم، فإن تبدلات الزمان والمكان تلعب دورا بنائيا مماثلا للتعارضات بين القيم الموجبة والسالبة.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على كتب كثيرة ومتنوّعة لا يسع المقام إلى ذكرها كاملة، لكن على سبيل الذكر لا الحصر "دراسة الأدب العربي" لمصطفى ناصف "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" لأحمد فتوح، "جدل القراءة" لنجيب العوفي "علم الدلالة العربي" لفايز الداية، الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، "دليل الدراسات الأسلوبية" لجوزيف ميشال شريم، "الأسلوب والأسلوبية" لغراهام هوف ترجمة كاظم سعد الذين، " اللغة والأسلوب" لعدنان بن ذريل" النحو والشعر" لمصطفى ناصف، " الأصول" لتمام حسان، "المثل السائر" لابن الأثير، " البلاغة والأسلوبية " لمحمد عبد المطلب، " البلاغة تطور وتاريخ" لشوقي ضيف، " بنية اللغة الشعرية" لجان كوهين" الغموض في الشعر العربي الحديث"لإبراهيم رماني، موسيقى الشعر العربي لشكري عيّاد، البنية اللغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش، من أسرار اللغة و الأصوات اللغويّة لإبراهيم أنيس، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، " الحيوان "للجاحظ، ، فضلا عن مجلة "فصول "التي استضأت بمقاليها الموسومين بـ"نحومنهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي "لكمال

أبو ذيب "من أصول الشعر العربي القديم" لإبراهيم عبد الرحمن محمد. إضافة إلى مقال بعنوان" الدراسة البنيوية لمعلقة امرئ القيس لصاحبه "أعبو أبو إسماعيل "والمنشور في مجلة الفيصل، وغيرها من الدوريات الأكاديمية الحديثة.

وأخيرا أقول مقرّا أني واجهت بصبر وتجلد، كل الصعوبات التي اعترضت سبيلي وكادت تفلُّ في عَضُدي لولا الأمل الطافح الذي يغمرني والثقة الراسخة التي تدفعني، وهي صعوبات تتمحور أساسا في ندرة أمّهات الكتب وقلّة المراجع المتخصصة، و حداثة" الأسلوبية" كمنهج نقدي.

وأنا أعرض هذا الجهد، يجدر بي أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور **رابـــح دوب** المشرف على هذه الرسالة، الذي شدّد أزري بالنصيحة واحتضان هذا المولود بالرعاية، كما أشكر جميع الأساتذة الذين أمدُّوني بمراجع نادرةٍ وآراء مستنيرة أضاءت دربي وفرَّجت كربي، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم قراءة بحثي، فليحفظ الله كل من أقال العثرة وسدَّد الخُطى.

ولا يفوتني أن أبارك في والديّ الكريمين عطاءهما اللامحدود، وأولادي دورَهم وفضلهم وفي زوجتي صبرها وتشجيعها وفي اخوتي وأخواتي احتضانهم المحمود لكلِّ آمالي وطموحاتي الحالمة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بحث:

لماذا التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشعري؟

لماذا معلّقة امرئ القيس أنموذجا؟

التفـرّد الأسلوبــي في الخطـاب الشّعــري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

1- لماذا التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشعري؟

إن الحديث عن خصوصية الخطاب الشعري ألفاظاً وتراكيب وصيغاً وأساليب قد يستدعي حديثاً آخر عن اللغة والشعر والأسلوبية، إضافة إلى بعض الظواهر التي تسهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية، مثل الحذف والتقديم والتأخير والمحسنات المعنوية واللفظية والتكرار وغير ذلك من الظواهر التي يتميز بها الخطاب الإبداعي.

وبهذه الخصوصية يختلف الخطاب الإبداعي عن الخطاب العادي، كون هذا الأخير يهتم بالهدف الإبلاغي عكس الأوّل الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية، وبذلك وبغيره يكون التعبير الإبداعي أكثر أثراً في النفس وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخصّ بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات، وقد انطلقت معظم المناهج الحديثة من لغة النص، وتعطي اللغة الشعرية النصَّ قدرة على الوصول إلى القارئ، إذ تبدأ من استفادة الشاعر من الرصيد الدلالي الذي تمتاز به اللغة(المرجع).

إن للغة الخطاب الشعريّ دوراً هاماً في بناء القصيدة في الآداب الإنسانية، وهي "أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى العمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة"[1]

إن الألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أوليّة)، لكن الشعر ينسّقها وينظّمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديتها ليجعلها بالصناعة مع سواها شعرية متميزة، وذلك بطريقة التركيب أي" الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك العلاقات التي

[1]- **قاسم عدنان، لغة الشعر العربي**، مكتبة المعارف، ليبيا، 1981، ص 6.

يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى"[1]

إنّ للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله: "فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده"[2] وقد أوليت اللغة الشعرية بفضل اللسانيات وانطلاقاً من (دي سوسير) أهمية كبيرة وانطلقت معظم المناهج النقدية الحديثة من بنى النص اللغوية حيث فرق (سوسير) بين اللغة والكلام وأوضح أن الكلام هو استعمال خاص للغة، إذ اللغة اجتماعية والكلام فردي وخاص.

فالخطاب الشعري بلاغي إبلاغي فهو يسعى إلى وظيفة جمالية تتناسق مع الوظيفة الإبلاغية، ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها في حين إن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح لأن الأدب والشعر خاصة في استعماله للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية.

وهذا التمييز لا يعني تهديم قواعد اللغة لأن ما يتغير هو معجمها نظراً لارتباطها "بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجدداً. من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص"[3]

كما أنّ طريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرّف إلى التشابه للوصول إلى

[1]- **عيد رجاء، لغة الشعر**، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985، ص 114

[2]- **صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1978، ص 316

[3]- **محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 40.

التميّز، فلغة الأدب تقوم باستغلال بُنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم، وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من شعرية الخطاب وتفرّده، إذ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره.

فالباث في اللغة الشعرية يحرص على أن يتميز أسلوبه بميزات خاصة به، إذ إن اللغة الشعرية غير اللغة العادية، فهي تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفرّدة عن سواها.

ويحرص الباث على نقاط ارتكاز في نصوصه تشكل محاور لنسيج الخطاب، وهذه المحاور مرتبطة داخلياً بعلاقات متنوعة ثم ترتبط مكونات كل محور من هذه المحاور ضمن سياق الخطاب الشعري، ويتجلى الجمال اللغوي من خلال ارتباط مكونات السياق في نطاق الارتكاز ومحاورها وما يدور فيها.

وللانزياح –إضافة إلى كونه عامل تميّز للخطاب الأدبي– دور جمالي كبير يسهم في لفت انتباه المتلقي، ومن ثمة التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها، بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب.

إن الشيء الثابت هو النظام اللغوي، أما المتغير فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام، مما يخلق لكل نص خصائصه الشعرية والتركيبية.

ومن هنا فالخطاب الشعريّ مجال خصب للدراسة، يسمح بالولوج إليه من حيث هو مادة إضافية تتناول مشكلات تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية، كما يمكن أن ينظر إليه بخلاف هذا وذاك، كما هو في ذاته ولأجل ذاته، ومن حيث هو نص

فني أولا وقبل كل شيء، وعندما يكون محور الاهتمام هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلا لتحقيق وظيفة جمالية معينة"[1].

فالخطاب الشعريّ بإعداده عملا إبداعيا، لا يمكن تصوره إلا على نحو تركيبي خالص، لأنه في انبعاثه من حدقة المرسل، إنما يصدر كامل البنية مستقلّ التكوين، ومن هذا المنطلق يمكننا أن ندرك العلاقة التي تصل الأسلوبية بالنص الشعري، من حيث هي إمكانية من بين الإمكانات المتعددة التي تستطيع التعامل مع القصيدة الشعرية كنسق مركب، مبرزة سماتها الأسلوبية التي تتبدى من خلال بنيتها السطحية.

فإذا كان النص في تشكّله يتركب من مظاهر صوتية وتركيبية ودلالية، فإن مقاربته مقاربة أسلوبية، يستلزم الانطلاق من تلك المظاهر . كمستويات للتحليل . مع مراعاة ذلك الترابط الذي يوحدها في خلق أسلوبية النص الشعري.

والأسلوبية ترتكز على اللغة في تحليل النص ودراسته، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتفرّد والتميز في اللغة، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال، فإن الأسلوبيّ يدرس كيفية ما يقال، فهناك فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس اللغوي، واستفادت منه، ولكنها حددت مسارها – فيما بعد – في دراسة الظواهر اللغوية وتحليلها، واستطاع دارسوها أن يوظفوا الدراسات اللغوية توظيفاً نقدياً وبلاغياً، كما تفوّقت على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح النص، وتبسيط معانيه، وصولاً إلى فكرته الأساسية، ولم يلتفت اللغويون قديماً إلى القيمة الفنية للغة، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة المعيارية المباشرة، إلى اللغة الفنية التي يتشكل

[1]- **محمد فتوح أحمد، جدليات النص**، مجلة عالم الفكر، م 22، ع3 و 4 يناير، مارس - أبريل، يونيو، 1994، ص: 39 بتصرف.

منها النص الأدبي، الأمر الذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهمها.

فالأسلوبية، تتعامل مع لغة النص كوسيلة لفكّ رموزها بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمبدع. وبعبارة أخرى فإنها يمكن أن تكون أداة ممتازة للناقد الأدبي في مقاربته للنص الأدبي، تساعده في وضع يده على ما يكمن وراء أدبيته، وبها يكون تقديره لهذا النص قائماً على أساس من الوصف اللغوي الدقيق الذي يوفّر أدلة إجرائيّة تفسّر الوظيفة الجمالية في النصّ.

2- لماذا معلّقة امرئ القيس أنموذجا؟

اتّفق العلماء -أو يكادون- على أن أفضل تراث أدبي ورثه العرب من شعر الجاهلية "معلقة امرئ القيس"، ويعدّون ابتداءها أفضل ابتداء من مطالع الشعر العربي. وقد بلغت من الشهرة في عالم الأدب والشعر، منزلة ليست لغيرها، حتى جُعلت مثلاً أعلى في الجودة، و يُضرب بها المثل في الحسن والشهرة، فقيل: "أشهر من قفا نبك!" "وأحسن من قفا نبك."!

وما زالت هذه المعلقة- ولن تزال- معيناً يستمد منه الأدب العربي ثروة جديدة، وركيناً يقيم عليه صروح مجده في الماضي والحاضر، وهي أشبه شيء بالخزائن المدفونة المشحونة بصنوف من الجواهر والأعلاق النفيسة، كلما ازداد المنقبون فيها بحثاً رأوا مما فيها من الذخائر الرائقة، والآيات الرائعة، ما لم يروه من قبل. فلا يكاد ينفد ما فيها من أنواع الحسن والروعة!. وحسبك دليلاً ناصعاً، وبرهاناً قاطعاً على هذا، أنك لا تجد كتاباً في اللغة والأدب (على اختلاف أنواعهما وتعدد أشكالهما) إلا ولامرئ القيس فيه أبيات يتمثل بها، ويحتج بها، ويشار إلى مواطن الجمال الباهر، والفن الساحر فيها. فهي عماد قام عليه الأدب العربي في القديم والحديث، ومثال احتذاه الأدباء في كل جيل، ومهما تبدل الأدب بتبدل الزمان

وأهله، وتغير بتغير حياتهم الاجتماعية والعقلية، فإن في شعر امرئ القيس ما يصلح أن يكون مثلاً أعلى في كل جيل وطور، وفي كل بيئة.

ومعلقة امرئ القيس، كما رأت **ريتا عوض**، ذات قيمة أدبية كادت تنفرد بها في التراث الشعري العربي، حتى قال عنها ابن الكلبي: إن أول شعر علّق في الجاهلية شعر امرئ القيس، وجعلها الباقلاني (م 403 هـ) المثال الذي اختاره العرب للشعر والمرجع، يقاس كل ما عداها بها، فقال: "ولمّا اختاروا قصيدته في السبعيات أضافوا إليها أمثالها وقرنوا بها نظائرها. ثم تراهم يقولون: لفلان لامية مثلها، ثم ترى أنفس الشعراء تتشوّف إلى معارضته وتساويه في طريقته". ولذا انتقاها موضوعاً لدراسة متقصِّية يثبت فيها تهافتها، وهي رمز ما اعتدَّ به العرب من شعر، أمام إعجاز اللغة القرآنية التي لا تدانيها– في رأيه– لغة بشرية.[1]

كما وجدت المعلّقة عناية كبيرة من الباحثين المحدثين عرباً ومستعربين، وترجمت مع غيرها من المعلّقات إلى كثير من اللّغات، ووضعت في أبياتها الشروح والتعليقات وكتبت الدراسات، حتى إن المستشرق الإنكليزي **آربري** قال إن معلّقة امرئ القيس كانت ذات أثر ساحق... على عقول المؤلِّفين اللاحقين وخيالهم... وليس من قبيل المبالغة القول (إن المعلّقة) هي في الوقت نفسه، أشهر قصيدة في الأدب العربي بأسره وأكثر القصائد العربية نيلاً للإكثار وأشدّها تأثيراً[2]."

تتألف المعلَّقة في رواية الأصمعي كما وردت في نسخة الأعلم الشنتمري من سبعة وسبعين بيتاً. وقد بلغت أبيات القصيدة واحداً وثمانين بيتاً في روايات أخرى كالتي شرحها ابن الأنباري وابن النحاس والبطليوسي والزوزني والتبريزي، ووصلت إلى اثنين وتسعين بيتاً في الرواية التي اعتمدها أبو زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب.

---

[1]- **ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية**: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بيروت: دار الآداب، 1992، ص179- 181

[2]- المرجع نفسه، ص 184

وقد اخترت التطبيق على رواية الزوزني شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر –بيروت–1980 وأخرى التي حققها وشرحها الأستاذ الدكتور أحمد أحمد شتيوى دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2009 وراجعت الروايات والشروح الأخرى للمعلّقة واستفدت منها حيث وجدت ذلك ضرورياً. ووجدت أن تلك الروايات وإن تضمنّت اختلافاً في بعض الألفاظ وإضافةً لبعض الأبيات وإسقاطاً لأبيات أخرى وتحويراً في تسلسل بعضها الآخر، وبالأخص في القسم الأخير من المعلّقة، فإن تلك الاختلافات ليست جوهرية على مستوى البنية الصورية للمعلّقة ولا تؤدّي إلى تغيير جذري لطبيعة النتائج التي ينتهي إليها البحث والتحليل .

{رَبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ}

الباب الأول

الأسلوب والأسلوبيّة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشّعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

الفصل الأول

الأسلوب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– الأسلوب في الدرس العربـي

أ – الأسلوب في الدرس العربي القديم:

احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت _ بالضرورة _ ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة "أسلوب" عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

وفي نظرة فاحصة لتراثنا النقدي نجد استعمال كلمة (أسلوب) تداني معناها الاصطلاحي من حيث دلالتها على التنظيم والتنسيق، بل نجدها موغلة في الدلالة على معنى القول الفني، فابن منظور في لسان العرب يقول:" ويقال للسطر من النخيل أسلوب، و كل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: و الأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق يؤخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفنّ، أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1]

وهو عند الزمخشري يحمل مفاهيم لغوية أخرى، فيذكر في مادة (سلب) نفسها:

"سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب، أي الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميتها، فهو مسلب، والحداد على الزوج والتسليب عام...وسلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة... وشجرة سليب، أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب... [2]. وهو عند الرّازي: الفنّ[3].

ويمكن أن نتبين أمرين أساسين من خلال النظر إلى التحديد اللغوي لكلمة "أسلوب".

فالأول البعد المادي الذي نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتباطها في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكذلك من حيث ارتباطها

---

[1]- **ابن منظور، لسان العرب**، مادة (سلب)، دار صادر، بيروت مج1، ط1، 1955، ص 473

[2]- **الزمخشري، أساس البلاغة**، مادة (سلب)، القاهرة، كتاب الشعب، 1960، ص452.

[3]- **الرازي**، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح**، اعتنى بها يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، صيدا، ط2، 1996، ص151

بالنظر في الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة إذا أخذ الإنسان في السير في الطريق. والثاني البعد الفني الذي يتجلى من خلال ربطها بأساليب القول أي أفانينه، إذ يقال: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة. [1]

والقدماء درسوا" الأسلوب" انطلاقا من بحثهم في خصائص الأساليب الشعرية وخصائص أسلوب القرآن، خاصة في مباحث الإعجاز، ونجد في هذا السياق – وقد كتب في الإعجاز علماء كثيرون لا سبيل إلى حصرهم – حديث ابن قتيبة "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ومما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في الأمم أمة أتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصا من الله، لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدليل على نبوءته بالكتاب. . . فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تخصيص أو صلح أو ما شبه ذلك، لم يأت به عن واد واحد، بل يفنن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حساب الحال، وكثرة الحشد وجلالة المقام. . . ثم لا يأتي الكلام مهذبا كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر والغث على السمين، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاءه وسلبه ماءه. [2]

فالأسلوب بالنسبة إليه فن القول ومعرفة دواعيه فقط ربط" الأسلوب" بطرق الأداة للمعنى، أي الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، كما ربطه أيضا بالقطعة الأدبية كلها فلم يقصر كلامه على الجملة الواحدة، بل إن طبيعة الأسلوب تمتد لتشمل – عنده – النص الأدبي وما يتخلله من خصائص وسمات. وهذه القضية من أبرز قضايا المدارس الأسلوبية الحديثة التي جاوزت بها البلاغة التقليدية.

[1]- **محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994 م، ص 10

[2]- **ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة ط2، 1973، ص 12.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فالأسلوب يتجلى في نظريته المعروفة في البلاغة والنقد واللغة، بنظرية النظم التي استطاع أن يفسرها في الدلائل تفسيرا ردها فيه إلى المعاني الثانية أو الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس، وهي معان ترجع إلى الإسناد وخصائص مختلفة في المسند إليه والمسند وفي أضرب الخبر وفي متعلقات الفعل من مفعولات وأحوال وفي الفصل بين الجمل والوصل وفي القصر وفي الإيجاز والإطناب[1].

ومن هنا فإن كلمة أسلوب ليست فقيرة في دلالتها العادية، ولا ضعيفة الصلة بأصل مادتها (سلب) كما ذهب إلى ذلك الدكتور شكري عياد، وليس من العسير على النقاد العرب المتقدمين استعمال هذه الكلمة، وشحنها بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يدل على الأثر الأدبي وفعل مبدعه وصداه عند المتلقي، ولكنهم شغلوا عن تقنين الأساليب بل عن دراسة اللغة الفنية عموماً بطرائق النظم والدرس البلاغي، الذي سد الطريق على كل تطور محتمل للدراسة الأسلوبية، وبقيت ومضات تضيء جانبي الطريق نجدها عند ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن، أو الخطابي في بيان إعجاز القرآن، ومن قبلهما برق الجاحظ سناء في البيان والتبيين، وقد عرض الدكتور شكري عياد نماذج لتلك الومضات تفيد فهم أولئك النقاد للأسلوب بأنه ما يقارب (النوع الأدبي) في النقد الحديث مختلطاً عندهم بمفهوم بعض طرق الصياغة[2].

و بقيت رؤية الأسلوب غير واضحة عند كبار النقاد، ولم يظهر منها إلا إشارات عند عبد القاهر الجرجاني (400 -471 هـ) أفلح حازم القرطاجني (**608 – 684** هـ) وابن خلدون (**732 – 808** هـ) بعده في الاستفادة منها عند معالجتهما لمعنى الأسلوب[3].

---

[1]- **شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف بمصر ط2، ص 189.

[2]- **شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي**، انترناشيونال برس، القاهرة، ط(1) 1988، ص 16

[3]- انظر **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966 ص 363 وما بعدها وابن خلدون، المقدمة، ص 572، 573

ولعلّ في هذا النصّ بعضاً من تلك الإرهاصات التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني حين قال: " ثم إن الوصف الخاص به (الكلام) والمعنى المثبت لنسبه، أنه يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم عليها، ويقرر كيفياتها التي تناولها المعرفة إذا سمت إليها، وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر وبه أولى وأجدر، ومن ههنا يبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان. ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ، كيف ؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب؟ فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر، فعددت كلماته عدًّا كيف جاء واتفق، وابطلت نضده ونظامه الذي عليه بُنِيَ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ منزل قفا ذكرى من نبك حبيب

أخرجته من كمال البيان إلى محل الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم.

و في ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة. وهذا الحكم – أعني الاختصاص في الترتيب – يقع في

الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل. ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير، وتخصيص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة، فقيل: من حق هذا أن يسبق ذاك. ومن حكم ما ههنا أن يقع هنالك...

إلى أن يقول: " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، عذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[1]، من خلال هذا الاقتباس نصل إلى أن الجرجاني – وإن لم يذكر الأسلوب نصاً – يشير إلى شيء من مكوناته ودعائمه التي يبنى عليها، فعندما يقول: " أسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه "يؤكد على عنصر من أهم عناصر بناء الأسلوب وهو علاقة النص بالمخاطب، وتتوالى هذه الإشارات في مثل" وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد وبنسقه المخصوص أبان المراد" ذلك أن التراكم من تراث التفكير الأسلوبي مبني على دعائم ثلاث هي: المخاطَب والمخاطِب والخطاب " وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصولياً إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ويبدو أن هذا التنظير الثلاثي قد كان قائم الذات منذ كان تفكير لغوي في تاريخ البشرية عامة. [2]

[1]- **عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة**، تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد علي ، القاهرة 1977 ص 14
[2]- **عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط 2، طرابلس 1982، ص 57

ونلمح أيضاً إشارة إلى أن أصل تكوين الأسلوب فيما ينشئه المبدعون يعود إلى صورة ذهنية رتبت أصلاً في النفس انتظمت المعاني التي كسيت بالألفاظ في صورتها النهائية من قوله: " وهذا الحكم يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل ".

وتتكرر هذه الصورة الذهنية التي يؤكدها عبد القاهر، فالمتلقي لا يستحسن العمل الأدبي بتأثير من جرس الألفاظ أو الوضع اللغوي، بل بما في التراكيب من صور ذهنية بديعة ألبست ما يناسبها من الوضع اللغوي، فمرجع الاستحسان والاستجادة إذن " أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده "

و في موضع آخر يحدد الجرجاني العلاقة بين المخاطِب والخطاب، فيشبه هذه العلاقة بأنها مثل علاقة الصائغ بالذهب من حيث الجهة التي تخصه وهي جهة الصنعة، فيما عداها لا توجد علاقة بينهما، فيقول: " ينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلي، فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ولكن من جهة العمل والصنعة كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة"[1].

وتتأكد فكرة ترتيب المعاني في النفس عنده عندما يدلل على أن المزية في النظم إنما ترجع إلى ترتيب المعاني في النفس لا إلى الألفاظ بأعينها، فيقول: " لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن

[1]- **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز**، تحقيق الشيخ محمد عبده، والشنقيطي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة ط 6 1960، ص 234

النظم، أو غير الحسن فيه لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر"[1].

هذه بعض إرهاصات أو خطوات أولى نحو علم الأسلوب توارت في غياهب فكرة النظم عند عبد القاهر، وظلت ساكنة حتى تلقفها من جاء بعده أمثال(حازم القرطاجني) و(ابن خلدون)، فلم يتجاوز علم الأسلوب ما أومأ إليه عبد القاهر الجرجاني بكثير.

وبقي أثر الجرجاني في الدراسة البلاغية وإرهاصات الأسلوب ممتد الصلة حتى عصرنا الحاضر، وما التصور الذي صاغ من خلاله الأستاذ أحمد الشايب تعريفه للأسلوب إلا أثر من آثار عبد القاهر، أليس قوله: " وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما نلقي من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أوالمتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله. وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أويجري به القلم"[2] مستقىً من قول عبد القاهر الآنف: " وهذا الحكم يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل..." أو قوله: " فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"

أما عند ابن خلدون فقد تبلور الفكر النظري الأسلوبي في مقدمته تبلورا واضحا حيث ورد عنه حديث في الأسلوب لا يقل أهمية عما سبق حين حدد المعني الاصطلاحي له، وبحث معناه عند أهل الصناعة قائلا:"ولنذكر هنا مدلول لفظة

[1]- **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز** ، مرجع سابق، ص 49.

[2]- **أحمد الشايب، الأسلوب**، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط(5) 1956 ص 37.

الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصًّا كما يفعله البناء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، كان لكلّ فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]، ثم يورد أمثلة عن أساليب الكلام المختلفة في الشعر كخطاب الطلول، واستدعاء الصحب للوقوف، أو باستبكائهم على الطلل...

فمن خلال هذا النص لا نجد خلافا كبيرا مع المفاهيم السابقة، فالأسلوب – عنده – سلوك لأهل صناعة الشعر، بمعنى المنوال والقالب، وهو بعيد عن معاني النحويين والبلاغيين والعروضيين، إذ يعدها خارجة عن الصناعة الشعرية، ويرجعه إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليا، والتي تنطبق على تركيب خاص في الذهن، فيكون الأسلوب مكتسبا من الملكة اللغوية التي يحوزها الأديب، وهو بالتالي يجمع بين الأسلوب واللغة أو الكفاءة اللغوية كما يسميها تشو مسكي. [2]

وبذلك ندرك أن ابن خلدون يذهب إلى أن وظيفة الأساليب الشعرية هي استيعاب العلوم إدراكاً، ثم انتقاء منها ما يناسب التركيب الخاص بالشاعر والصور الذهنية التي يحملها وهل هي متسعة لوظائف القدرات اللغوية والإبداعية.

[1]- **ابن خلدون** عبد الرحمن بن محمد، **المقدمة**، دار ابن الجوزي، مصر، 2010، ص 519.
[2]- **جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية**، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، 1995.

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفردة ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتتألف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب؛ وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى للتشكيل الصورة الذهنية "الأسلوب" فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تنتهي إلى تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب النحوية والبلاغية من ناحية والذوق من ناحية أخرى، وبذلك نلاحظ قرب مذهب ابن خلدون في مناقشة مسألة الأسلوب من الأسلوبيين المعاصرين الذين يعرفون الأسلوب على أنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع لتجسيد مبدئ التركيب والانزياح.

ب- الأسلوب في الدرس العربي الحديث

وفي عصرنا الحديث، اعترت الأساليب هزة قفزت بها خطوات رائدة في المجال العملي، فتخفف رواد النهضة من أعباء الصنعة، واقتناص المحسنات، واستبدلوا بها أسلوب الترسل السلس، الذي راقهم، بعدما أتيح لهم الإطلاع على أعمال أسلافهم في عهد نقائها.

وامتزجت هذه المؤثرات مع تأثير التيارات الغربية الوافدة إلينا حديثاً، فهبَّ الباحثون يراجعون الأساليب، ويعيدون النظر في علم البلاغة، ومن أوائل تلك المراجعات كتاب الدكتور أمين الخولي (فن القول)، وكتاب (الأسلوب) لأحمد الشايب، وهما يمثلان طليعة الثورة على نمط دراسة علم البلاغة في إهابه القديم، والخروج به من حالة التفكك التي تمزق أوصال هذا العلم، إلى رحب من الدراسة الفنية ينتظمها مع غيرها من العناصر الفنية الأخرى علم الأسلوب الحديث. [1]

[1]- **أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مصدر سابق ص 400

ثم توالت الدراسات اللسانية التي انبثقت من تيارات النظريات الغربية، تضيف إلى بناء علم الأسلوب في العربية وآدابها، وتترسم خطا المبرزين من علماء اللغة الأوربيين، أمثال فرديناند دي سوسير، وتشومسكي، لكنها إضافات نقل لا إضافات إبداع، تكبلها قيود الترجمة، وغياب المصطلح المقابل، حتى إن بعض تلك الترجمات تأتي مشوشة تستعصي على الفهم، فتزيد الطين بلة، أو تكون حكراً على الأكاديميين وعلية المثقفين، مما جعل أثرها في أوساط الثقافة والأدب محدوداً، تتداولها فئة معينة، ويسمع عنها الخاصة، دون أن يفيدوا منها شيئاً فتعددت تعريفات الأسلوب تبعا لمناهج البحث، وربما اعتمد بعضهم على ما ذكره القدماء فلم يخالفوه إلا قليلا، فنجد حسين المرصفي وهو يتحدث في صناعة الشعر ووجوه تعلّمه لا يكاد يختلف عما ذكره ابن خلدون، وعما حدّده ابن رشيق، حيث أن الأسلوب عنده لا تكفيه الملكة فحسب، بل هو بحاجة إلى تلطف في العبارة، ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصت العرب بها في استعمالها. [1]

فقد كان اعتماده على ما جاء في حديث الملكة لابن خلدون، وعلى سنن العرب في اكتسابها ونظم الشعر. ولكن الرافعي بعد ذلك، وهو يبحث في مسألة إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، تعرض إلى معنى الأسلوب وحدده في أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى. [2] ويبدو تأثره بما كتبه الجرجاني في دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة وبعض ما كتبه قدامى البلاغيين واضحا، ومما ذهب إليه أن الأسلوب صورة عن مبدعيه، حتى أن القارئ يكاد يمسك إحساساته من خلال تعبيره، ويستطيع أن يتبين مواطن ضجره وملله. . . وما إلى ذلك. [3]

وجعل الرافعي أيضا اللغة قسمين: عامة، وهي أساليب التواصل العامة في المواقف المختلفة، والتي تتم بطرق عفوية أيضا لا اعتناء فيها بالتركيب وقوى التأثير الفنية، وخاصة، تتميز بحسن اختيار طرق أداء المعاني وأقربها للتأثير في

[1] - **حسين المرصفي**: **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية**، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، 1292 هـ، ج 2، ص 465

[2] - **الرافعي**، **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ط3، 1928 م، ص 204.

[3] - **المرجع نفسه**، ص 272

المتلقي[1] ولا بد لها أن ترتبط بطبيعة المتلقين وطبقات إفهامهم واعتبارها بما هو أبلغ في نفس.

وأشار أيضا إلى ارتباط المعاني بالجانب النفسي للمبدع، لأن الكلام صورة مادية للأحاسيس النفسية الخفية ومن المحدثين أيضا نجد كتاب" الأسلوب" لأحمد الشايب ومن نتائجه أن مفاهيمه للأسلوب وعناصره اعتمدت في المدارس وعدها المعلمون والمدرسون عناصر للأدب، وهي الفكرة، العاطفة، نظم الكلام، الخيال، الأسلوب، ويعرف الأدب بأنه هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة. [2]

والأسلوب عنده فن من الكلام وهو طريقة التفكير والتصوير والتعبير، وهو العنصر اللفظي في الكلام. . . ويعلق شكري عياد على هذا الأمر بقوله:" إن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف الذي يرتكز على ذاتية المنشئ، وآثر عليه – ربما دون أن يشعر –وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها، وهو بذلك يعتبر – من ناحية – على اهتزاز النظرة الرومانسية إلى الأدب، والحاجة إلى نظرة أخرى، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص، وكانت هذه النظرة إلى الأدب التي بدأت في أروبا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينيات، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب في حذر واستحياء. [3]

ورغم الرواج الذي لقيه كتاب" الأسلوب" لا سيما في صفوف المدرّسين، يعلق محمد عبد المطلب بأن تطبيقه النظري والعلمي في المدارس انتهى بالطلاب إلى"تمزيق النص وإخراج أمعائه، دون أن يقع الطالب على الجماليات الكامنة في التعبير اللغوي [4]والملاحظ أن من جاء بعد المرصفي والرافعي والشايب وغيرهم،

---

[1]- **الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ،مرجع سابق**، ص 342.
[2]- **أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصوات الأساليب الأدبية**، مرجع سابق، ص 13.
[3]- **شكري عياد: مفهوم الأسلوب**، مجلة فصول، أكتوبر، 1985، ص 55.
[4]- **محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية**، مرجع سابق، ص 117

أحسنوا الاستفادة في هذا الميدان من معطيات الأسلوبية الحديثة، على المستويين النظري والتطبيقي، وحاولوا جادين لتأصيلها في التراث العربي.

2- الأسلوب في الدرس الغربي

Style: nm (du latin **Stilus** ، poinçon servant à écrire)[1]

فكلمة أسلوب (style) في الدرس الغربي لها ارتباط بمعناها اللاتيني (stilus) وتعني(ريشة(وفي الإغريقية تعني(عمودا)[2]. ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى تتعلق بطبيعة الكتابة للمخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية، وتشير المعاجم الغربية – الفرنسية والإنجليزية – إلى هذا المعنى العام للأسلوب والذي يقتصر على: طريقة الكتابة أو الطريق الخاصة للتعبير عن الفكر، الانفعالات، والعواطف.

(manière particulière d'exprimer sa pensée ses émotions ses sentiments…)[3]

وعند المقارنة بين الاستعمالات المختلفة لكلمة" الأسلوب" نجدها جميعا تشير إلى خاصية معينة ومحددة " شيء خاص في الحياة وفي الحديث، وفي الرسم أو في النحت، وفي طريقة التعامل.

وفي النهاية فإن المصطلح أصبح هدفا لدراسات واعتبارات كثيرة. [4]

وفي كتب البلاغة الإغريقية كان "الأسلوب" وسيلة من وسائل الإقناع واندرج مفهومه تحت علم الخطابة، وخاصة فيما يتعلق باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال، وقد تكلم عنه أرسطو في باب الخطابة و كونتليانوس في نظم الخطابة[5].

وعرفه أفلاطون بقوله: "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية[6] ولم يدخل مصطلح" أسلوب" اللغات الأوروبية الحديثة إلا في القرن التاسع عشر، حيث استخدم أول

---

[1]- **Maxipoche** ; la rousse 2013/dictionnaire de la langue française

[2]- **هوجومونتين: الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة د/ عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة فصول، عدد 103 رجب 1406 هـ 1986، ص 41

[3]- **Maxipoche** ; la rousse 2013/dictionnaire de la langue française

[4]- **هوجومونتين: الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص 04.

[5]- **مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية**، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص: 542

[6]- **بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د، ت) ص: 23

مرة في اللغة الإنجليزية عام 1846، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحا كذلك سنة 1872. وتكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم" الكونت دي بوفون"(comte de buffon) (1707-1788) للأسلوب والذي ذكره في محاضراته عام 1753، والذي لايبتعد عن مفهوم أفلاطون المذكور سابقا حيث يقول:" إن المعارف والوقائع، والمكتشفات تنزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم[1].

والأسلوب عند شارل بالي (C- Bally) (1865-1947) هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ وحصر مفهومه كذلك في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، ومعدن الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية حتى الاجتماعية والفنية[2].

ويقدم" ميشال ريفاتير" (M- Riffaterre) تعريفا للأسلوب على أساس ما يتركه النص من ردود فعل لدى متلقيه فيعده قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ بواسطته يتم "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، ويحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها يشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز[3]. ومفهوم"ريفاتير" للأسلوب يستمد مقوماته من مرجعين أساسين:

*المرجع الأول نظرية الإعلام (Théorie de l'information) والتي تقضي أن تكون من كل عملية تخاطب جهاز أدنى يتألف من باث (Emmetteur) ومتقبل

[1]- **عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ، ص 67
[2]- **عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 83، ص 44
[3]- **عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص، 83

(Recepteur) وناقل(Transmetteur)، حيث يقوم الباث بعملية التركيب (Codage) أي صياغة الرسالة (Message) التي تنتقل عبر قناة حسية (Canal) بواسطة الأداة اللسانية، ويقوم المقبل بعملية التفكيك (Décodage)[1]

* والمرجع الثاني النظرية السلوكية، وهي نظرية نفسية تسعى إلى إقامة علم نفس موضوعي يعتمد على الملاحظة الاختبارية ورفض الاستبطان والملاحظة الذاتية[2].

أما الأسلوب عند جان كوهين (Jean Cohen) فيمكن استخلاص جوهر مفهومه من خلال كتابه « بنية اللغة الشعرية » «Structure du langage poétique»فهو يذكر بصدد تحديد المنهج المتبع في دراسته للشعر الفرنسي في الحقب الثلاثة (الكلاسيكية، الرومانسية والرمزية) ذلك المنهج الذي لا يمكن أن يكون إلا منهجا مقارنا ما دام البحث في مسائل تمييزية، إذ يواجه الشعر بالنثر في ظل نظرية الانزياح، وهي أساس عمل كوهين، فالشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكون النثر هو اللغة الشائعة فيمكن الحديث عن معيار تعد القصيدة انزياحا عنه. و الانزياح هو التعريف الذي يعطيه شارل برونو للواقعة الأسلوبية آخذا في ذلك عن قول فاليري وهذا التعريف يتبناه اليوم معظم الاختصاصيين، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية.

إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا تخصيصه وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا، والبعض ليس كذلك[3].

ويجسّد كوهين تعريفه للانزياح بقوله:" يمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء، بدون شك قرب

[1]- **عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية**، مجلة الموقف الأدبي، ع 71، آذار، 1977، ص 111- 112

[2]- المرجع نفسه: ص 112.

[3]- **جان كوهين، بنية اللغة الشعرية**، ترجمة عبد الولي محمد العربي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 86، ص 15

القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعدما لكنه يدنو من الصفر، وسنظفر في مثل هذه اللغة بأقرب نموذج كما يدعوه رولان بارت درجة الصفر في الكتابة وبهذه اللغة سنقارن إذا كنا في حاجة إلى ذلك". [1]

ويخلص جان كوهين إلى أن الأمر الأولي الذي ينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل أن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري.

وإذا كان جان كوهين قد عرض الأسلوب في ضوء مفهوم الانزياح في دراسة القيمة "بنية اللغة الشعرية "لتعد تطويرا وممارسة في الوقت نفسه لما يعرف بـ"الشعرية البنيوية"فإن "تزفتان تدوروف (Tz/Todorov) هو الآخر تناول"الأسلوب" في دراساته الشعرية، ومصطلح"الشعرية" لا يبتعد كثيرا عن مفهوم" الأسلوب"، فمن المعاني التي تشير إليها الشعرية:مجموع الإمكانات (التيماتيكة، التركيبية، الأسلوبية. . . إلخ) التي يتبناها كاتب ما[2] وعليه فإن الشعرية تتخذ موضوعها في بلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية باعتبارها خطابا أدبيا تظهر فيه مبادئ تناسل لا نهائية النصوص[3].

و تودروف لا يفصل بين ما يسميه سجلات القول، وهي محددة بكونها الكيفية التي يعرض بها الشارد، مثلا قصة معطيا هيمنة لعناصر بعينها، والأسلوب، فكلامها، بالنسبة إليه، شئ واحد، فالأسلوب عنده من خلال التمييز بين المعاني الشائعة للكلمة:

1- فالأسلوب قد يقصد به أسلوب عصر معين أو حركة فنية ما، ومن الأفضل أن نستعمل هنا مفاهيم من مثل حقبة، جنس، نوع.

2- وقد يقصد به أسلوب عمل أدبي معين.

3- وقد يقصد به انحرافا عن معيار، مع ذكر صعوبة تحديد المعيار.

---

[1]- **جان كوهين، بنية اللغة الشعرية** ، مرجع سابق، ص 24. 23

[2]- **عثمان الميلود، شعرية تودروف**، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 04.

[3]- المرجع نفسه، ص 05.

4 – وقد يعني نوعا وظيفيا للكلام" الأسلوب الصحافي أو الإداري. . وغيره"[1]

وبعد هذه التفرقة بين المعاني الجارية لكلمة "أسلوب " نستطيع تحديده عند " تودرورف " باعتباره الاختيار الذي يجب أن يجريه النص من بين عدد معين من الالتزامات المتضمنة في اللغة، والأسلوب بهذا الفهم يوازي سجلات اللغة وتر ميزاتها الصغرى، وهذا ما تحيل عليه تعابير من مثل الأسلوب المجازي، الخطاب الانفعالي، وأن وصفا لعبارة ما، ليس إلا وصفا لمجل المميزات الكلامية[2]. وعلى العموم فنظرة الدارسين الغربيين للأسلوب يمكن إرجاعها إلى ثلاث وجهات نظر:

أولاها الأسلوب اختيار وانتقاء يلجأ إليه المنشئ فيؤثر سمات لغوية معينة دون غيرها، للتعبير عن موقف معين، ما دامت اللفظة تتيح له قائمة من الإمكانات المسهلة للتعبير، والمحققة لجملة من الأغراض الإبلاغية، فالأسلوب هو جملة تلك الاختيارات البارزة في أدب أو كتابة منشئ معين نميزه عن غيره.

وليس كل اختيار يقوم به المؤلف يكون أسلوبيا فهو نوعان:

1– اختيار محكم بسياق الكلام.

2– اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة.

أما الأول فنفعي مقامي، والنفعية استعمال الإنسان للغة من أجل إنجاز أغراض معينة، فيقوم باستخدام كلمة أو عبارة دون غيرها لأنها أكثر مطابقة للحقيقة وربما يوظفها لتضليل سامعه ولإيهامه بأشياء معينة أو لتفادي الاصطدام معه إذا كانت لديه حساسية اتجاه كلمة ما.

وأما الثاني فانتقائي نحوي، والنحو–في تصوره الشامل– الجامع للجوانب الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية، فيعمد المتكلم إلى توظيف عبارة أو تركيب يحكم صحتها وفصاحتها ودقتها، وبهذين الاختيارين يتحدد الأسلوب.

والأسلوب من وجهة نظر ثانية، انحراف Déviation أو انزياح Ecart أو عدول عن نموذج آخر يعد النمط المعياري له. ووفقا لهذه النظرية تكون

[1]- **عثمان الميلود، شعرية تودروف**، مرجع سابق، ص 39، 40.

[2]- المرجع نفسه، ص: 40

الدراسة الأسلوبية دراسة مقارنة بين النص المفارق والنص النمط لتبين السمات والخصائص اللغوية. والمقارنة هنا وسيلة هامة وأساسية فهي قوام التمييز بين خصائص الأساليب. ومن الاعتراضات التي وجهت إلى أصحاب نظرية "الانحراف" هي صعوبة تحديد المعيار أو القاعدة التي يقاس إليها الانحراف عن النمط الذي تتميز به لغة النص الأدبي.

والأسلوب من جهة نظر ثالثة، يقوم على ما يتركه النص من ردود فعل لدى المتلقي، وهذا يمثله "ريفاتير"[1] كما خلص "**كروتشه** "إلى أن اللغة ليست مقبرة لأجساد ثاوية محنطة، والوحدة الحقيقة هي الشكل الداخلي لبعض أجزاء القول وعلى الباحث اللغوي والجمالي الناقد أن يواجه هذا الشكل الداخلي لتوضيح مداه في بنيته ومعناه[2].

إن الأسلوب في اصطلاح البلاغيين يعني (فن قول) باعتباره طريقة من طرق التعبير، ومن هنا فأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالمبدع من حيث أن لكل طريقته الخاصة في التعبير من خلال فن القول.

وهكذا فإن الأسلوب القولي يأخذ مفهوما واسعا حيث تتعدد أنواعه وتختلف بتعدد الأشخاص المبدعين واختلافهم في سماتهم النفسية[3]. فهو عند موريه موقف من الوجود وشكل من أشكل الكينونة وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا تلقيه كما يقر الدكتور صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب ص75)، وهو عند معظم اللغويين إما اختيار أو انحراف أو عدول.

---

[1]- **سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1416 هـ 1996م، ص، 37

[2]- **صلاح فضل، علم الأسلوب**، مبادئه واجراءاته، مرجع سابق، ص36

[3]- **مجيد ناجي، الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1984م، ص 12.

مقولات الأسلوب:

تتحدد مقولات الأسلوب في ثلاثة عناصر: الاختيار-التركيب-الانزياح.

أ-الاختيار:

إن لغة النص الأدبي هي لغة مميزة، وهذا التميز يبين لنا أن الكاتب أو الشاعر قد اختار من المعجم اللغوي الضخم مجموعة من الكلمات حتى يستطيع تكوين رسالته وإحداث الأثر المرجو منها وبالتالي التواصل مع المتلقي، فلغة النص الإبداعي الأدبي هي لغة مختارة بعناية ودقة، ولهذا أجمع الباحثون على أن الكتابة أو النظم قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، ومن ذلك ما قاله جوزيف شريم: "إن الكتابة إجمالا والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من =الاختيار=، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته"، وأثبت تشومسكي ذلك بقوله: "الجُمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات للكلمات داخل الجملة"، وهو صاحب النحو التوليدي (أو التحويلي)، والذي يسمح بتوليد جملة من البدائل الأسلوبية والكلمات حتى تمكن الكاتب أو الشاعر من فرصة إيجاد خيارات واسعة في استعمال اللغة، وهذا أيضا ما كرره رجاء عيد بقوله: "كانت قناعة البنيويين أن المتكلم ينتقي خطابه على حسب اختياره من تلك الطاقة المختزنة في الذاكرة، وفيها يكون انتقاءه لما يناسبه، وعليه فالأسلوب هو دراسة تلك الاختلافات، وتحليل أنماط التباينات".

ب-التركيب:

إن تركيب النص الإبداعي خاصة حين ثورته على النمط النحوي المعتاد الذي يحترم قانون النحو، وتكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى المتلقي هو الذي يبعث الدهشة والتوتر، ومن هنا كانت الأسلوبية متتبعة له محاولة طرح السؤال "لماذا؟"، والإجابة عن هذا السؤال والتوصل إلى فهم التركيب الطارئ لهو بحق السبيل إلى فهم العمل الأدبي والوقوف على فنيته وإبداعيته، فـ:جون كوهين يرى بأنه:"لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا

يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو"، لأن:"لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي. . . يجب أن ندرك أن التركيب "التشكيل" اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة، خاصة إذا علمنا أن واحدا من الشعراء "عرَّف نفسه بالعبارة العجيبة "أنا مركِّب"، وقد اعتنى قدماء علماء العرب بفكرة أهمية التركيب فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول:"الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"، الأمر الذي دفع بـ: مصطفى ناصف إلى التصريح بأنه(عبد القاهر):"حرّض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات". ولا سبيل إذن من أجل الوقوف على أدبية الأدب إلا النظر في كيفية تشكيله وهندسته.

ج-الانزياح:

يشرح لنا **انكفست** الانزياح (أو الانحراف) بقوله:" سنستعمل مصطلح انحراف لنقصد به الخلاف بين النص والمعيار النحوي العام للغة، ولهذا فالانحراف يعني عدم النحوية وعدم القبول"، ويحدد **بول فاليري** الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة أو معيار ما، أي انحراف عن قانون النحو، وبيّن **مصطفى ناصف** أن: "الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق". فالانحراف إذن هو الخروج عن المألوف المعتاد في الكلام العادي بين الأفراد في المجتمع، والاتجاه نحو صيغة كلامية تبعث الإيحاء وتحث على التأويل، وبالتالي خلق التوتر والاستغراق في حالة التأثر ومحاولة الشرح، أو كما يسميه بعض الباحثين بـ: "مواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة".

ولإضاءة مفهومه للانحراف عن السياق يورد **ريفاتير** مصطلحين هامين وهما: الارتداد والتناص، ويعني بالأول تلك الوقائع الأسلوبية التي سبق للقارئ اكتشاف قيمها ثم لا تلبث أن تعدّل معانيها بأخرى بناء على ما يكتشفه القارئ وهو ماض

في قراءته، كما يعني بالتناص ذلك الأثر الذي ينشأ عن تراكم عدد من المسالك الأسلوبية لتحدث قوة تعبيرية لافتة، والتي يعدها مثالا للوعي البالغ باستعمال اللغة.

وهنا يطرح **برنارد شبلز**[1] بعض الأسئلة الوجيهة مثل: على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة؟ كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص؟ أي: عن أي شيء بدقة ينحرف النص؟

لا بد أنها أسئلة مهمة خاصة إذا أدرجنا الفعل التواصلي بين الأديب والمتلقي، فالأديب يهدف من رسالته إلى ملاقاة القارئ وإشراكه معه في الشرح والتحليل، فماذا يحدث إذا تعمق الانزياح كثيرا وأدى إلى غموض الرسالة؟، وهذا ممكن لأن القارئ قد لا يكون قادرا على فك الشفرة والإمساك بالدلالة، وهذا الإشكال يطرحه أحد الباحثين بقوله أن:" الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها، وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور"، وقد حدث مثل هذا من قبل فـ: "الشاعر الانجليزي=**كيتس**= يوم كتب إلى أخيه رسالة في 18 شباط 1819، لام السذج الذين يأخذون الكلمة بمعناها الحرفي دون بعد في خلفياتها"، ولعل هذا ما يسميه أتباع **فيتغن شتاين**: "التشنجات العقلية التي تنشأ عن المتاهات التي تخلقها اللغة"، فالانزياحات العميقة تخلق متاهات للعقل، وتجعله يسير في دوامة حلزونية لا متناهية تعيق فهمه للنص الأدبي.

وتتخذ الأسلوبية من الخطاب الأدبي عامة مادة وغاية لها. يقول الباحث اللبناني **بسّام بركة**: "إن الأسلوبية تحليل لخطاب من نوع خاص، فهي وإن كانت تعتمد على قاعدة نظرية (لسانية أو سيميائية أو براغماتية)، فإنها أولا وأخيرا تطبيق يمارس على مادة هي الخطاب الأدبي". وهي لا تقف عند حدود سطح النسج الأدبي، بل إنها" لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير

[1]- **برنارد شبلز، علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة محمود جاد الرّب، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ط1 91م، ص17

وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر".

وقد اعتبر ف. دي لوفر (F. de Loffre) أن" الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا إن كانت لراسين (Racine) أم لكرناي (Corneille) أم لستاندال ...(Stendhal) وإذا عسر على بعض أبناء اللسان العربي تمثل هذا التقرير فقد لا يعسر عليهم إقرار القدرة على أن يميّزوا ببعض الخبرة فقرة يسمعونها لأول مرة"[1]

فيتضح أن الاعتبار الأول في عملية تحليل الخطاب الشعري يعود إلى المناهج النفسية، لحصر هذه المقاصد وخصائصها، ثم إدراج الخطاب المعني بالتحليل، أو التلقي ضمن مقصد من المقاصد السابقة الذكر. وقال بعض الدارسين للخطاب الشعري هي في مجملها "رغبة ورهبة"[2]

فإلى جانب الوظيفة الشعرية، تهيمن وظيفة أخرى خاصة إذا علمنا أن "الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع، وإزاحة المضارة إلى استفادتهم حقائق الأمور، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطَب، أو الاستفادة منه، إما بأن يلقي لفظا يدل المخاطَب، إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل، أو معرفة بجميع أحواله، وإما بأن يلقي إليه لفظا يدل على اقتضاء شيئا منه إلى المتكلم بالفعل، أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول"[3].

فإفادة المخاطَب أو الاستفادة منه، أو تحصيل معرفة بجميع أحواله، أو أحوال أحدهما، أو إرشاده إلى شيء يدل عليه، أو يقوم بأدائه يتجسد بشكل واضح في

[1]- **عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص 59 – 60.

[2]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: د. محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، بيروت 1981،ص 336

[3]- المرجع نفسه، ص 347

النموذج الثلاثي للنمساوي ك**ارل بوهلر** الذي بنى على منواله **رومان جاكبسون** نظريته في التواصل اللفظي، لكنها بشكل تطبيقي على الشعرية العربية، حيث تبدو واضحة في حصر حازم قبول الكلام من ثلاث جهات منها "ما يرجع إليه، وما يرجع إلى القائل، وما يرجع إلى المقول فيه والمقول له"[1]

فأما ما يرجع إلى الكلام فيركز فيه المرسِل على الخطاب الشعري ذاته، فتهيمن الوظيفة الشعرية على كل الوظائف الأخرى، لأنَّ بؤرة العملية التخاطبية هي الرسالة الشعرية ذاتها.

وأما ما يرجع إلى المقول فيه أو المقول له فتبرز فيه وظيفتان إلى جانب الوظيفة الشعرية وهما: الوظيفة الإفهامية والوظيفة المرجعية باعتبار عامل المقول فيه (المرجع)، والتي "كثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة"[2]، لعدم حضوره داخل محيط التخاطب، فتستعمل الدوال اللغوية (ضمائر الغائب، أسماء...) عوض إحضاره، غير أن الخطاب لا يوجه إليه مباشرة، وإنما هو موضوع الخطاب.

أما ما يرجع إلى المقول له فتهيمن الوظيفة الإفهامية داخله على هرمية الخطاب، لأن التخاطب "يرجع إلى السامع"[3] ويتميز بهيمنة نوع من الصيغ تجعل الرسالة موجهة بدقة إلى قوم، أو شخص بعينه. "وتتجسم هذه الوظيفة خيْر تجسيم في صيغة الدعاء، وصيغة الأمر، وهما صيغتان متميزتان في تركيبهما وأدائهما ونبرة وقعهما"[4]، وبحكم هيمنة أبنية الأمر والدعاء على نظام دوالها والتي توجه إلى المتقبل "تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة"[5].

---

[1]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق ، ص 348

[2]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها

[3]- **عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص 159.

[4]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص 348.

[5]- **أم سهام عمارية بلال: جولة مع القصيدة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 34 – 35

إن الشاعر يتخذ مواقف متباينة بحسب تباين هذه العبارات داخل الوضع التخاطبي، فيفرض ذلك على الشاعر خداعا كلاميا يحقق به القناعة التامّة لدى المتلقي، يقوم على اللغزية (Aporia) ، التي اقترحها (جاك ديريدا، وبول ولمان) ليتألف الخطاب من "إنشاء مزدوج يؤدي بالتالي إلى تناقض المعاني التي تصبح بعد ذلك غير قابلة للتحديد، ومن ثم فإن اختيارنا إحداها وإعطائها الأسبقية والأهمية يصبح مجرد ابتسار وقمع لانتشار المعنى، من خلال هذه الممارسة يقول التقويض إن (الحقيقة) الوحيدة هي وجود هذه اللغزيّة المطلقة في ثنايا وطيات الخطاب عموما"[1]

وهذا الغموض الدلالي مهارة يعتمدها الشاعر في مخادعة القارئ، ويكون من التعسف اختيار دلالة ونقول: هذه هي مقصد الشاعر، لأنه يعمل دائما على إيهامنا بصدق ما يقول "بإظهار القائل من المبالغة في تشكّيه، أو تظلّمه، أو غير ذلك، وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهِم أنه صادق، فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن ادعى أن عدوا وراءه، وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون، فإن النفوس تميل إلى تصديقه، وتقنعها دعواه"[2]، وهذا الصنف من الخطابات الشعرية تهيمن فيه الوظيفة الانفعالية التعبيرية(Expressive) ؛ لأن الشاعر يوهم المتلقي أن ما يقوله صادق وهو مخادع له باعتماد المبالغات، وما شاكلها من أدوات الخداع الفني الشعري، أما إذا تمحور حديث المرسل حول المتلقي فإنه "يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بأن تكون عادته، وأنها من أفضل العادات"[3].

---

[1]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق ، ص 346.

[2]- **المرجع نفسه** ، ص 347

[3]- ينظر في مجلة حوليات التراث / جامعة مستغانم / العدد التاسع – 2009

فنلاحظ على الخطاب هيمنة الوظيفة الانفعالية مع الوظيفة المرجعية لما لها علاقة بالمتلقي وبالذات المرجعية الموصوفة.

وخلاصة القول، فإن الخطاب الشعري قائم على أساليب تتحدد وتتبلور وفقا للوضع الخطابي، وحالة المخاطِب والمخاطَب، وانطلاقا من مراعاة هذه المعطيات الخارجية المحيطة بإنشاء بنية ومقصد الخطاب يبدع الشاعر في التمكّن من المتقبل، لإيهامه بصدق ما يقول، فيصير الخطاب الشعري عنده – في نهاية المطاف – رسالة فنية قائمة على عوامل الدارة التواصلية اللغوية لحظة التواصل اللفظي في الخطابات المتعالية.

وفي الأخير ليس بوسعنا أن نخوض غمار تحديد مفهوم الأسلوب إلاَّ بالقدر الذي يحتاج إليه هذا البحث، ذلك أن علم الأسلوب ما زال موضع أخذ وردّ حتى اليوم، تتقاذفه النظريات، وتختلف فيه الآراء، ولأنه ما زال يشتبك مع الظواهر اللغوية المختلفة في أكثر من موضع، ولم تكتمل صورته بعد [1]، على الرغم مما له من الذيوع.

بيد أن " ثمة مفاهيم تكتسب بشيوعها في الاستعمال العام وضوحاً زائفاً، حتى إذا مارسها العلماء واختبروها وتناولتها المدارس العلمية على اختلاف أصولها ومناهجها وإجراءاتها البحثية تَكَشَّف أمرُها عن قدر لا يستهان به من الغموض والتعقيد، وإلى هذا الصنف من المفاهيم ينتمي مصطلح (الأسلوب) سواء في مصنفات اللسانيين أو النقاد [2]"

وبالعودة إلى الجذور نجد أن علم الأسلوب يمتّ في نشأته الأولى بآصرة نسب إلى علم الخطابة من لدن الإغريق، فقد أفرد له (أرسطو 322-384 ق. م) القسم

[1]- انظر: Ullmann، stephen ، Language and style (Oxford 1964) p 213

[2]- **سعد مصلوح، في النص الأدبي**، دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة 1993 ص 21

الثالث من كتابه عن الخطابة، كما خصّه كُينْتاليانو(Quintiliano) بالكتاب الثامن من بحثه في نظم الخطابة.

وانحدرت بعض مفاهيمه إلى علماء اللغة ورجال الأدب في أوربا إبان العصور الوسطى، وربما كان الأسلوب عندهم مرادفاً للبلاغة، وربما حصروه في معنى أضيق من ذلك، فصار (مستوى التعبير).

وللتعبير عندهم مستويات، قال عنها الدكتور شكري عياد: " وعندهم ثلاثة مستويات أو (أساليب): القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة وبالفنون الأدبية من جهة ثانية وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة"[1]، ويعني بها عجلة فرجيل (Vergilus) التي ترمز للأقسام الثلاثة، فالرعائيات Bucoliceنموذج للبسيط والزراعيات (Georgica) نموذج للمتوسط، والإنياذة (Aeneis) نموذج للرفيع.

وظلّت أعمال (فرجيل) تمثل هذا التقسيم حتى أواخر القرن الثامن عشر [2].

و بعد ذيوع الرومانسية في أوربا أصبح النظر في الأسلوب يتجه إلى ذاتية الأديب فأهملت البلاغة الشكلية، وانزوت المحسنات مفسحة المجال للتعبير عن الذات. واعتبر القول الفصل في الأسلوب ما تصل إليه درجة التطابق بين الأسلوب ومنشئه، وهو ما أخذ من قول (بيفونBuffon)(1707 – 1788):

"إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل بل كثيراً ما تترقى إذا عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"[3].

و تعددت النظريات، وتباينت الدراسات في علم الأسلوب فتعاورته علوم اللغة والأدب، و تنقلت الخطوات في هذا الميدان من العناية بالتقاليد الفنية في اللغة

[1]- **شكري عياد، اللغة والإبداع**، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط(1) 1988، ص 23.
[2]- **صلاح فضل، علم الأسلوب**، مبادئه واجراءاته، مرجع سابق، ص 249.
[3]- **عبد السلام المسّدي، الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص: 63.

والأسلوب إلى العناية بالتجارب النفسية، و التعبير عن الذات لتترسخ أقدام علم الأسلوب الحديث في أرضية من علم اللغة.

ومنذ بداية القرن العشرين برز في أوربا تياران أظلاّ الأسلوب بظلهما: تمثل التيار الأول في نهج (شارل بالي1865– 1947 Charles Bally) الذي ألقى سلسلة من المحاضرات سماها (علم الأسلوب) وعدّه البديل عن البلاغة التقليدية، وقد جمعت تلك المحاضرات في كتاب تحت اسم (مبحث في علم الأسلوب الفرنسي) ويمكن أن يعدّ بالي رأس المدرسة الفرنسية في هذا الميدان.

أما التيار الآخر فقد تمثل في نهج اللغوي النمساوي ليو سبتزر(1887– 1950) Leo Spitzer الذي أصدر كتاباً سنة 1919 سماه (علم الأسلوب الجديد) أصبحت معظم المدارس الحديثة في علم الأسلوب تدور في فلكه[1]، وقد أحيا بمنهجه هذا مذهب (بيفون) بتأكيده على العلاقة بين الخواص الأسلوبية للنصّ ومؤلفهِ، مضيفاً إليها نظرية أخرى مؤداها إهمال طبيعة المؤلف خارج نصّه. والاهتمام بالصيغة التركيبية الصِّرفة والحالة الوجدانية التي تميز المؤلف عن غيره[2].

ومازال علم الأسلوب يصطخب بنظريات تتجدد وتتطور كل يوم، تتنازعه علوم اللغة وأروقة الدراسات الأدبيّة، ويقوم على أمره نقاد أدواتهم في علوم اللغة أمكن، ولغويون مرابعهم في رحاب الأدب أخصب.

و كثيراً ما كانت الدراسات اللغوية والأدبية تتبادل المنافع والمواقع " وعلى كل ففي هذه الدراسات استعملت الأعمال الأدبية كمصادر ووثائق لأغراض أخرى هي علوم اللغة على أن الدراسات اللغوية لا تصبح دراسات أدبية إلا حين تفيد دراسة الأدب حين تهدف إلى تقصي الآثار الجمالية للغة – وبالاختصار حين تدخل في دائرة الأسلوبيات – على الأقل بأحد معاني هذا المصطلح "[3].

---

[1]- **مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب**، مرجع سابق، ص 542

[2]- **برنارد شبلز، علم اللغة والدراسات الأدبية**، مرجع سابق، ص 56

[3]- **رينيه ولك وأوستن دارين، نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980 ص 182

مستويات التحليل الأسلوبي:

تتحدد مستويات التحليل الأسلوبي من خلال التعريف الذي وضعه دي سوسير للكلام:"الكلام تطبيق أو استعمال للوسائل والأدوات الصوتية، والتركيبية والمعجمية، التي يوفرها اللسان" فيما يلي:

أ- **الصوت (أو الإيقاع):** يرى أحد الباحثين أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة. . . فإن الصوائت التي هي أطول الأصوات في اللغة العربية، هي أكثرها جهرا وأقواها إسماعا، وأما التنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها"، كما أن النبر هو:"ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة.

ويعطي رجاء عيد لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب حيث يرى أن:". . . هناك بعض أنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولا بد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر كالجناس والسجع والقافية، واستخدام الكلمات التي تدل ألفاظها على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة، وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع التي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع، والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية".

وعليه فما على الباحث الأسلوبي إلا دراسة الوزن والنبر والتنغيم والوقوف للإحاطة بما يحمله المقطع الشعري من مشاعر وعواطف وأحاسيس الشاعر والتي تتجسد في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة، بالإضافة إلى البحر والقافية.

ب-التركيب: وهو عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجملة وقصرها وعناصرها مثل المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، الصفة والموصوف وكذا ترتيبها، ودراسة الروابط مثل الواو، والفاء، وما، والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث والتصريف، وبحث البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي لـ: تشومسكي في رصد الطاقة الكامنة في اللغة، ومعرفة التحويلات أو الصياغات الجديدة التي تتولد، والتي تعد أساسا من الأسس التي تكوِّن الأسلوب.

ج- الدلالة: يهتم علم الدلالة بـ:" الجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع – بسبب التطور- إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة "الدلالة" من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به. . . وهذه البنية تتشكل منها ما يعرف بالحقول الدلالية، والتي تضم مجموعات تشكل مفهوما مشتركا، أو دلالة تدخل في نطاق واحد.

وعليه فإن الباحث في الدلالة عليه أن يبحث في تلك العلاقة التي تربط الدال بمدلوله في النص من خلال السياق، وبالتالي فهم وتحديد الدلالة السياقية إن كانت دلالة مباشرة أو تحمل دلالات إيحائية أو تأويلية أخرى(الحقل الدلالي).

الفصل الثاني

الأسلوبية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفـرّد الأسلوبـي في الخطـاب الشّعـري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

مفهوم الأسلوبية

ظهر مصطلح "الأسلوبية " في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، وبالتدقيق بعد مجيء العالم اللغوي السويسري " فردينان دي سوسير" (1875-1913) الذي أسس علم اللغة الحديث(اللسانيات) وفقا لمبادئ معينة منها:

أولا: العلاقة بين اللغة والكلام، أو بين عناصر الوراثة في اللغة وهو ما أطلق عليه اسم (Langue) وبين الاستخدام الخاص الذي يزاوله الناس في الحديث (Parole)، وقد كان من رأيه عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاما اجتماعيا. . . فاللغة في جوهرها نظام للعلاقات.

ثانيا: تحليل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم تربط بذهن من ينطقها أو على أساس أنها محرك يثير معنى ما.

ثالثا: دراسة التركيب العام للنظام اللغوي، وحيث أنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها، لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان، فالدارسات الحقيقية يجب أن تكون متمثلة في العلاقات القائمة بين هذه الكلمات، لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناء لغويا.

رابعا: التفرقة بين مناهج الدراسة الوصفية ومناهجها التاريخية، (synchronique - diachronique)، وقد فصل(دي سوسير) بين المنهجين ووجه اهتمامه بشكل واضح إلى الناحية الوصفية دون تنكره إلى الناحية التاريخية.

هذه باختصار هي المبادئ التي أقام عليها " دي سو سير "الدراسة الحديثة للغة وهي المبادئ التي كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذته للوصول إلى ما سمي "بالأسلوبية". فهذا الجهد حمّس" شارل بالي"(1865- 1942) لتدعيمها «كعلم للأسلوب وتمييزها على الخصوص عن النقد الأسلوبي القديم فأصدر عام

1902 كتابه– في الأسلوبية الفرنسية– ثم عام 1905 كتابه – المجمل في الأسلوبية – والذين أقامهما على الوجدانية وتعبيرية اللغة»[1].

إلا أن « "شارل بالي" عدّ الأسلوبية دراسة المصادر المعبرة للغة معينة واستبعد عنها دراسة اللغة الأدبية واللغة المعدة لأعراض جمالية »[2].

لقد اعتبر " بالي " أن دور الأسلوبية يكون بدراسة القيمة العاطفية للأحداث اللغوية المميزة والعمل المتبادل الأحداث التعبيرية التي تساعد في تشكيل نظام وسائل التغيير في اللغة فهناك – من جهة – قيم تعبيرية لا واعية أحيانا ضمن هذا النظام وهناك أيضا – من جهة ثانية – قيم تأثرية واعية تنتج عن قصد فالتعبير عن الامتنان مثلا له عدة إمكانات تعبيرية منها:

– تفضلوا بقبول خالص الشكر والامتنان.

– شكرا جزيلا.

–كم أنا ممتن.

–أنت صديق.

هذه العبارات الأربعة هي متغيرات (Variantes) أسلوبية حيث أن كل منها يشكل طريق خاصة للتعبير عن نفس الفكرة "ينبئني أحدهم بخبر حادث اصطدام فأصرخ: يا للمسكين !"

بالنسبة لـ " بالي" يوجد في هذا التعبير تركيبتان تتطابقان مع حدثين:

أ – التعجب المرتبط بالتنغيم أو طريقة أداء العبارة.

ب– الحذف(Ellipse) أو علية الإضمار التي حذف الفعل الذي تفترضه الجملة المفيدة، فدور الأسلوبية يكون باستنتاج أن التعجب والحذف هو"وسيلتان"من وسائل التعبير عن الانفعال وهذا الانفعال هو الشفقة إذا ما رجعنا إلى السياق[3]

[1]-**عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوبية** - منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق1980 ص 141

[2]- **غراهام هوف: الأسلوب و الأسلوبية** - ترجمة كاظم سعد الدين - سلسلة مفاهيم أدبية الصادرة عن دار آفاق عربية - بغداد- العدد الأول كانون الثاني 1981 ص 21.

[3]- **عزة آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية**، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد"38"آذار 1986، ص88.

وجاء بعده علماء آخرون استخدموا التيار الوصفي في منهج البحث وغرقوا في العقلانية مثلما فعل " ج ماروزو " (Jules Marouzeou) و" م كراسو "(Marcel Gressot) من المدرسة الفرنسية مما أثار رد فعل " ليوسبيتزر" (LeoSpitzer) الألماني الذي غلبت عليه الانطباعية في محاولة تأسيس الأسلوبية السيكولوجية " وغرق في الذاتية عند إلغائه الكلي لعلمانية البحث الأسلوبي"[1] و هو بالتالي"ربط بين المؤهلات العقلية للعالم اللغوي "[2].

وهكذا فإن) سبيتزر (يؤكد فكرة إبداعية للعبقرية الفردية الواعية وإنه لا يمكن للأسلوبي أن يستبعد في دراسة معرفة العصر، والدراية بعلم النفس.

إلا أن منهجيته هذه لا يجب أن تفهم وكأنها الوسيلة الوحيدة لحل جميع المعضلات، و لكن القول بأن مقاربته أعطت نتائج أهم بكثير من تلك التي أوجدتها المسائل النظرية في المنهجية والتي تبدو خالية من أية قيمة استكشافية"ونرى اليوم أن التفكير في قضية الأسلوبية أصبح موجها ليس فقط نحو مشكلة وظائف اللغة بل أيضا نحو تركيباتها "[3]. و في سنة 1941 عبّر" ماروزو" – Marouzeou– عن أزمة الأسلوبية واضطرابها موضعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، وأكد على حقها في شرعية الوجود"[4] وقد رفض أن يحصر حقل الأبحاث باللغة المحكية فقط[5].

وخطت الأسلوبية خطوات نوعية بتفاعلها مع مناهج البحث المعاصرة و العلوم اللسانية عامة، وبظهور قواعد «نظر الأدب » سنة 1948 لرينه ويلك R-Wellek وأوستن وارين A-Warren وبعد انعقاد ندوة جامعة" أنديتنا" الأمريكية سنة 1960 حول "الأسلوب " بتظافر جهود نقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع وعلم اللسان، وبعد التواصل الذي بشر به"ر. جاكبسون"

[1]- **إبراهيم رماني، مدخل إلى الأسلوبية**، مجلة أمال عدد 62سنة 1985 -تصدرها وزارة الثقافة الجزائر، ص 41
[2]- **غراهام هوف، الأسلوب و الأسلوبية**، مرجع سابق، ص 27
[3]- **عزة آغا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية**، مرجع سابق، ص90.
[4]- **إبراهيم رماني – مدخل إلى الأسلوبية**، مرجع سابق، ص 42
[5]- **عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللسانية**- مرجع سابق، ص89

(RomanJakbson) والذي بنى أعماله على مفهوم (الوظيفة) في اللغة و التي سبق وأن اعتمدها شارل بالي.

إنّ وظيفة اللغة في نظر"جاكبسون"هي أن تنقل وتوصل، وعملية التواصل هذه تفترض ستة مركبات هي: المرسل، المستقبل، القناة، الرسالة، المرجع إليه، والاصطلاح أو الرمز. وانطلاقا من هذا، يميز جاكبسون ست وظائف شعرية للغة هي:

1-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزية على المرسل fonction expressive ou émotive

2-الوظيفة الندائية Conative الموجهة نحو المستقبل.

3-الوظيفة المرجعية Référentielle.

4-الوظيفة الانتباهية Phatique التي تقيم الاتصال.

5-الوظيفة الماورا لغوية Métalinguistique التي تتعدى فيها اللغة إلى تفسير الاصطلاح أو الرمز.

6-الوظيفة الشاعرية Poétique التي تركز على الوزن والإيقاع وكذا المصوتات[1].

تطورت الدراسات الأسلوبية لتبلغ درجة من الثراء والنضج جعل العلماء يطمئنون إلى مستقبلها وخاصة أعمال « الشكلانيين الروس » بعد سنة 1965 على يد "ت تودوروف" –Tz Todorov – وتداخلت الأسلوبية مع النقد الأدبي في مجالات كثيرة نتج عنه علم العلامات–SEMIOLOGIE – الذي يدرس التنظيمات القائمة على الإشارات، هذا العلم الذي تولد منه " علامية الأدب "Sémiotique Littéraire والتي تسعى إلى أقلمة النظرية في نوعية الخطاب الأدبي باعتباره نظاما من العلامات الجمالية والتي يتزعمها في المدرسة الفرنسية "أ. ج. قرايماس"–Algides julier Griemas-.

[1]- **عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللسانية** مرجع سابق، ص89

وتفاعل الأسلوبية مع المدارس اللسانية والنقدية فتح مجلات جديدة وكشف سبلا حديثة في البحث مثل نظرية الشعرية " Poétique" أو ما يصطلح عليها " الإنشائية " و التي حمل لواءها – جاكبسون – والتي تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة[1].

وعلى هذا النحو صار الأسلوبيون يطمئنّون إلى موضوعهم، مجاله ومنهجيته... وعام 1969 يبارك "ستيفان أولمان" استقرار كل من علم اللغة و الأسلوبية. . . وعام 1970 أصدر "فريدريك ديلوفر" كتابه–الأسلوبية والشعرية الفرنسية – فنقض البحث الأصولي الوضعي في العمل الأسلوبي مسلما بداهة بما قبلية المنهج في كل بحث أسلوبي. . . و في عام 1971أصدر"تيقولا ريفاتير" كتابه في الأسلوبية البنيوية فأظهر كيف أن الأسلوب هو العلامة المميزة للقول داخل حدود الخطاب[2].

ومقابلة لما قلناه حول تاريخ الأسلوبية نجد بعض الباحثين[3] العرب يرون أن عبد القاهر الجرجاني هو رائد الأسلوبية في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) حيث خلص إلى أن الإعجاز ليس في اللفظ ولا في المعنى و إنما هو نظم الكلام أي في الأسلوب، ثم يحاول بعد ذلك أن يبين فيم يكون جمال الأسلوب وروعته، فيدرس الجملة بالتفصيل، منفردة ومتصلة، ويضطره البحث إلى الكلام على أهمية حروف العطف وقيمة الإيجاز والإطناب وضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

[1]- **إبراهيم رماني – مدخل إلى الأسلوبية** - مرجع سابق، ص 42.
[2]- **عدنان بن ذريل - اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، ص 143.
[3]- أنظر د، **محمد منعم خفاشي، محمد السعيد فرهود، عبد العزيز شرف: - الأسلوبية و البيان العربي**، دار المصرية اللبنانية، ط1، سنة 1992 ص. 37

الاتجاهات والمناهج:

نظرا للظروف التي مرت بها الأسلوبية فمن الطبيعي جدا أن تتنوع اتجاهاتها وتتنوع بالتالي مناهجها فهناك قوم تحمسوا لـ(اجتماعية اللغة) وتعبيريتها، وآخرون لـ (بنية النص) كما يقدمها المؤلف وغير ذلك. [1]

و بالمقابل نجد"عبد السلام المسدي" في كتابه "النقد والحداثة" يذهب إلى القول بأن الأسلوبية سلكت في نموها سبيلين متوازيين:

1-سبيل الاستقراء الذي أدى إلى تكوين الأسلوبية التطبيقية.

2-سبيل الاستنباط الذي أدى إلى تكوين الأسلوبية النظرية.

ومن مناهج التطبيقيين ما يتجه فيه أصحابه إلى الوقوف على كل حدث تأثيري يحول المادة اللغوية إلى واقعة أسلوبية فيأخذون في ذلك بدراسة الصوت والمقاطع والتركيب والدلالة، وهذا المنهج كفيل بأن يربط بين التناول اللغوي والتحليل الأدبي ربطا ميدانيا ولكنه حبيس السياق، ويظل كذلك، ولذا نصطلح على هذا المنزع كما يقول "المسدي " بالتحليل الأصغر. . . وهذه أسلوبية السياق، والنمط الثاني يتم وفق الاستقراء والاستنتاج دفعة واحدة ينطلق من النص وأحيانا من الوقائع اللغوية وأحيانا من خصائص يستشفها الكاتب فينعطف بها على أطراف النص، و في هذا المضمار تتوارد الإحصائيات والمقارنات العددية و ضبط التوترات ونصطلح عليه بالتحليل الأكبر. . . وهذه هي أسلوبية الأثر.

أما إبراهيم رماني -في مقاله مدخل إلى الأسلوبية - فيقول أن هناك ثلاثة اتجاهات لدراسة هذا الأسلوب:

---

[1]- هناك من يعدد أنواع الأسلوبية كالتالي:

أ – **أسلوبية اللغة** وتبحث في الإمكانيات اللغوية كالتي نجدها عند (بالي).

ب- **أسلوبية الانزياح**: وتستند إلى النص، مفرداته، وتراكيبه كالتي نجدها عند (غيرو).

ج-**أسلوبية المحادثة** وتهتم بالمعاني الجافة كالتي نجدها عند (ريفاتير).

د- **الأسلوبية التطبيقية** وتتعلق بالعمل الأسلوبي نفسه كالتي نجدها عند (سبيتزر).

هـ –**الأسلوبية العامة** التي تعتبر الأسلوب ثمرة عمل بنائي و التي قال بها "جرانجه" **عدنان بن ذريل** في كتابه" **اللغة والأسلوب** "عن كتاب علم اللغة لـ "برنار غردان".

1- اتّجاه يدرس الأسس النظرية و يقدم القواعد العامة التي تتحكم في بحث الأسلوب دون الاقتصار على لغة ما وهو ما يسمى بعلم الأسلوب العام general Stylistics و لم تظهر فيه إلا أبحاث قليلة (هاليداي و أولمان).

2- اتّجاه يدرس خصائص أسلوب ما في لغة معينة، غايته الكشف عن "الطاقات التعبيرية "الكامنة في اللغة و محاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطاقة.

فهو عمل تطبيقي يقدم الإطار الأسلوبي الكلي لتنوعات لغة معينة على أساس تحديد الموقف الكلامي أو النمط الأدبي، و هذا الاتجاه يطبق نتائج علم الأسلوب العام (الصوت-الكلمة- التركيب).

3- اتجاه يدرس لغة أديب واحد من خلال إنتاجه الأدبي ويتبع في دراسة هذه اللغة مجموعة من التحاليل و الإجراءات للوصول إلى مقاييس موضوعية.

إلا أننا سنحلل الاتجاهات الكبرى الثلاثة للأسلوب و هي على التوالي:

1- **أسلوبيّة التعبير** Stylistique de L'expression: أو الأسلوبية الوصفية وتعنى بمعالجة تعبير اللغة بوصفه ترجمان أفكارنا. ويعد شارل بالّي رائدها بدون منازع. وهو يحدد الأسلوبية في كتابه -الأسلوبية - الصفحة 16"بأنها: "دراسة أحداث التعبير اللغوي المنظم لمحتواه العاطفي، أي دراسة تعبير اللغة عن أحداث الحساسية، وفعل أحداث اللغة على الحساسية" و بعده ج. ماروزو (J. Marouzeau)، إذ أن "أقرب مدرسة إلى مدرسة بالي و أتباعه هي دراسة الوسائل التعبيرية الخاصة و يمثلها ماروزو". [1]فالتعبير عن فكرة عندهم يكون من خلال موقف وجداني " Situation affective" مثل الترجي أو الأمر أو النهي. . . إلخ.

وهذه الوقائع تنعكس في نوعين من الآثار:

[1]- **غراهام هوف - الأسلوب و الأسلوبية** -مرجع سابق، ص45

أ–الآثار الطبيعية: مثل تساوي الشكل و الموضوع، أو الصورة و المضمون كالعلاقة بين المعاني و الصور البلاغية كالتعجب و الاستفهام و التقديم والتأخير والحذف. . .

ب– الآثار المبتعثة: وهي نتيجة المواقف الحياتية و تستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها كالفارق بين« النبل» و«الابتذال» في الاستعمال اللغوي و دلالة كل منها مع المتكلم. . . [1]

و موضوع الأسلوبية عنده هو الجانب الوجداني في الخطاب، أي الكثافة الوجدانية، العاطفية التي يشحن بها المتكلم خطابه في شتى الاستعمالات.

ويقول في كتابه –في الأسلوبية الفرنسية "جـ 1–ص14" تكشف اللغة في جميع مظاهرها وجها فكريا و آخر عاطفيا، و يتفاوت الوجهان في كثافتهما حسب ميول المتكلم ووسطه الاجتماعي، و أوضاعه و مواقفه. . "

وقد أنجزت في هذا الاتجاه التعبيري الذي أوجده "بالي"دراسات متنوعة تتعلق بالمعجمية و التراكيب و الدلالات« حيث توسع (كريسو) و (ماروزو) في تعبيرية اللغة، ودرس(ألمنبرج)الحذف والمصدرية في الفرنسية، و(أولمان) الفعل الماضي في المسرح المعاصر و (بلنكبرج) نظام الأفعال وغيرها، ناهيك بالبحث اللغوي النفسي الصريح، و الذي يعود الفضل فيه إلى(بالي)، وقد أنجزت فيه عدة دراسات مثل"الفكر واللغة "لـ"برينو" و"مبادئ علم اللغة النفسي "لـ"فان جينيكن"، و"دراسات في علم النفس اللغوي " لـ"بوس" و غيرها ». [2]

إن الأسلوبية عند "بالي" تعني البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ,ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري، أي دراسة المضمون الوجداني للكلام.

[1]- **عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، ص 147

[2]- المرجع نفسه - الصفحة 149

ولم يعمد "بالي "إلى التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية,وهو تقسيم ثنائي, والذي بموجبه تكون لغة الخطاب النفعي، ولغة الخطاب الأدبي، هذا التقسيم الأفقي رغّب عنه "بالي" من أجل تصنيف آخر للواقع اللغوي، يرى فيه أن الخطاب نوعان:

ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء وما هو حامل للعواطف والانفعالات، والمتكلم يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا وعقليا مطابقا للواقع، ولكنه يضيف إليها عناصر عاطفية تكشف صورة "الأنا" في صفائها الكامل، وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أواستحضار المتكلم لهم. اللغة تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا، ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان في الكثافة حسب ما للمتكلم من استعداد نظري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون عليها[1].

وهكذا تصبح الأسلوبية التعبيرية دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة وهذا يقر وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال[2].

2- **أسلوبية الكاتب** Stylistique de l'ecrivein : (أو أسلوبية الفرد أو الأسلوبية التكوينية في بعض البحوث) ظهرت على يد النمساوي "ليوسبيتزر" (Leo Spitzer) كردّ فعل على أسلوبية بالي و تسمى "بالأسلوبية الأدبية"أو" الأسلوبية النقدية" وذلك بفعل تقربها من الأدب و اعتمادها على النقد.

وكانت أسلوبية "سبيتزر" تهدف إلى الكشف عن مكنونات عملية الإبداع ونفسية الفنان، و ليس الوقوف على الخصائص الأسلوبية للأديب، "وقد رفض التفرقة التقليدية التي تقام بين دراسة اللغة و دراسة الأدب و اصطنع (الحدس،

[1]- **محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 1989، ص: 79
[2]- **بيير جيرو. الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق. ص34

intuition) [1]واعتمد المبادئ التي تقوم عليها الطريقة الفيلولوجية أو ما يسمى بالسياج الفيلولوجي أي فقه اللغة "Cercle philologique " ويمكن تلخيصها في مايلي:

1 - العمل الأدبي نفسه هو نقطة الإنطلاق في البحث الأسلوبي و اعتباره -أي العمل الأدبي- نصا لغويا قائما بذاته.

2- البحث الأسلوبي هو الجسد الرابط بين علم اللغة وتاريخ الأدب لأن معالجة النص في ذاته تكشف عن ظروف صاحبه

3- إن الخصيصة الأسلوبية[2] هي انزياح شخصي يفترق به الكاتب عن جادة الاستعمال العادي للغة.

4- اللغة تعكس شخصية الكاتب و لكنها مثل غيرها من وسائل التعبير تخضع لهذه الشخصية.

5- إن مبدأ العمل الأدبي هو فكر صاحبه، و هذا الفكر هو عنصر التماسك الداخلي للعمل الأدبي.

6- لاسبيل إلى بلوغ حقيقة العمل الأدبي بدون التعاطف مع صاحبه، وأن الأسلوبية في اصطناعها الحدس و عملها التحليلي و التركيبي لانطباعاتها تصبح"نقداتعاطفيا"لاغنى عنه[3] Critique de Sympathie

وبهذا استطاع"سبيتزر" أن يعتمد على اصطناع الانطباعات الشخصية بشكل موضوعي، يعالج النص ككل و يدرسه في صلاته بصاحبه «وابتكر نوعا من النقد يرتكز على دراسة الطوابع الأسلوبية التي يتسم بها العمل الأدبي و هي على التوالي:

1. إعادة قراءة النص حتى حصول "إشارة الإنقاذ" لافتة إلى بديهة تركيبية ولفظية.

---

[1]- **عدنان بن ذريل - اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، الصفحة 149

[2]- الخصيصة الأسلوبية أو الملمح الأسلوبي و تسمى بالأجنبية - Trait Stylistique -

[3]- **عدنان بن ذريل - اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، الصفحة150

2. التقاط علامة مؤثّرة في النص أو مثال إيقاعي مثلا تؤكد بعدها مدى ملاءمته وذلك بتحليل منهجي لمجموعة المعطيات اللغوية الموجودة في النص[1].

ومعنى ذلك اعتماده مرحلتين: مرحلة الاستقراء من الخاص إلى العام ومن الجزء إلى الكل متبنيا علم النفس، و المرحلة الثانية هي مرحلة الاستنباط والاستنتاج و ذلك بكشف الدلائل و برهنة الافتراض.

و بالإضافة إلى "ليو سبيتزر" نجد "باشلار"الذي درس موضوعات التكوين الأدبي استنادا إلى نفسية الكاتب و التي في نظره تظل وراء كتابته –وله أيضا دراسات تكوينية في الاستعارة و المجاز المرسل و الشعرية–

كما نجد"بارث"الذي ربط الأسلوب بالمزاج و عرفه بأنه ظاهرة من نظام بذري انضاجي Ordre Germinale " في حين أن الكتابة تحمل طابع الحرية لأنها تظل موضوع القصد و الاختيار.

وهذا "شارل مورن" الذي استعان بالتحليل النفسي لتفسير موضوعية الأسلوب كما تكشفها في نظره الصور البلاغية و التراكيب اللغوية، و درس "هنري موریر " النماذج الأساسية للأساليب من زاوية نفسية.

وفي كتابه "علم نفس الأساليب " يحلل الكيفيات الخمس للأنا العميقة و هي« القوة– الإيقاعية –التوجه –الحكم – التماسك » و التي اعتبرها المكون الفعلي للطباع[2].

و في الأخير نقول أن هذه الدراسة المختلفة تقوم على فكرة أن الأسلوب هو الإنسان كما قالها بيفون Buffon " **Le Style C 'est l'homme** ".

وقد اعتنت هذه الأسلوبية بالتكوين لذلك تنعت بأنها أسلوبية تكوينية stylistique génétique.

[1]- **عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللسانية**، مرجع سابق، الصفحة 90

[2]- **عدنان بن ذريل – اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، الصفحة152، 151

3- **الأسلـوبية البنيويّة:** Stylistique Structurale

و تعـرف أيضـا" بالأسـلوبية الوظيفيـة " و يـرى أصـحابها "أن المنـابع الحقيقيـة للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة و نمطيتها و إنما أيضا في وظائفها "[1].

فهـذا "جاكبسـون"يؤكـد علـى مـا يحملـه الخطـاب اللغـوي مـن مقاصـد، واعتبـر أن الأسـلوب يتجـدد بمـا هـو حاضـر فـي الخطـاب مـن الإنضـاج الشـعوري منـه و اللاشـعوري، و معنـى هـذا أن الرسـالة هـي التـي تخلـق أسـلوبها و أن التحليـل البنيوي للخطـاب يـدل علـى أن كـل نـص يؤلـف بنيـة وحيـدة يسـتمد منهـا الخطـاب مردوده الأسلوبي و الذي هو خاص به دون غيره.

فالبنيويون تناولوا التمييز بين اللغة ولغة النص وذلك استنادا إلى علاقة التفاعل السوسـيرية: "اللغـة / الكـلام" "وأعـادوا تحليلـه تحـت تسـميات شـتى: اللغـة و الخطـاب (غيـوم)، النظـام والـنص (هلمسـلين)، الكفايـة والأداء (تشومسـكي)، الرمز والرسالة(جاكبسون) "[2]

وتجدر الإشارة أن كلمة "تركيبة" تأخذ معنيين:

أ- تركيبـة النظـام: و هـي تركيبـة استبدالية "Paradigmatique"منهـا تأخـذ الإشـارات اللغوية وظيفتها و قيمتها.

ب-تركيبـة الرسـالة: وهـي تركيبـة نظميـة أفقيـة " Syntagmatique " منهـا تسـتمد الإشارات تأثيراتها المعنوية.

وقـد بـرهن "جاكبسـون"أن "المفعـول الشـعري يرتكـز علـى إدغـام هـاتين التـركيبتين وتنسيقهما و أن النوعية الأسلوبية تتوقف على العلاقة بين الأشكال اللغوية داخل الرسـالة، فمـا يجـب أن يحـدده الأسـلوبي ويعرفـه، هـو تلـك التركيبـة بالـذات التـي تتميز عن تركيبة الرمز و يعني ذلك تركيبة النص "[3].

[1]- **عدنان بن ذريل – اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، ، ص 152

[2]- **عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللسانية**، مرجع سابق، الصفحة 90، 91.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة 91

"إن الظاهرة الأسلوبية منوطة إذن ببنية النص، و أما النص– و المقصود بالنص الأدبي – فهو في نظره خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية. . . . فهو خطاب تركيب في ذاته و لذاته كما أنه دلّل كيف أن الأسلوب باعتباره أثر للشعرية هو تعادل يرتكز على المزج بين الجدولين جدول التوزيع و جدول الاختيار"[1]

و في الأخير يعرّف جاكبسون الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا[2]

و قد أعدّ عدة دراسات في هذا الصدد أشهرها –في فرنسا– تحليل قصيدة – القطط –Les chats–للشاعر الفرنسي "شارل بودلير" شاركه فيها اللساني "ليفي شتراوس" و طريقتها ترتكز على تبيان جميع المطابقات و التوافق بين الصرف والنحو و المعنى و العروض إلخ. . . فتحليل الرسالة بطريقة تركيبية يدل على أن كل نص يشكل تركيبة فريدة منها يتلقى مفعوله و تأثيراته الخاصة به. كما نجد "ليفان" في كتابه– البنيان اللغوي في الشعر –قد درس بنية القصيدة استنادا إلى وصف المفردات فيها الرصف المتشابه أو المتوازي "Comparable ouParallélé" "فهناك أشكال مرصوفة في أوضاع متعادلة تعطي تعادلات دلالية وهي التي تعطي القصيدة نمطيتها اللغوية و معجميتها و بالتالي بنيتها وأسلوبها"[3]

وبالإضافة إلى "ليفان" نجد"ريفاتير "الذي اصطنع مبدأ التعادلية " Equivalence " والذي يعود إلى "جاكبسون" و قد عمل في الجانب النظري على تبرير وجود المعيار "Norme " في البحث الأسلوبي ومن هنالا سبيل إلى تحديد الأسلوب –في نظره– إلا عن طريق المتلقي أي السامع أو القارئ، و يعرّف الأسلوب بأنّه" إبراز عناصر الكلام و حمل المتلقي له على الانتباه لها. . . بحيث إذا غفل عنها شوه النص و إذا حللها وجد فيها دلالات متميزة[4].

---

[1]- جدول التوزيع الرصف و جدول الاختيار للنمطية الكلامية. **عدنان بن ذريل – اللغة والأسلوب** - الصفحة154

[2]- **عبد السلام المسدي -الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، الصفحة 37

[3]- **عدنان بن ذريل – اللغة والأسلوب**، مرجع سابق - الصفحة. 155

[4]- **المرجع نفسه** ، ص، 155

وأما الانزياح فهو في نظره "خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، فهو خرق للقواعد حينا، واللجوء إلى ما ندر من التراكيب" [1]

يضاف إلى ذلك أن الشكلانيين جدّدوا حركتهم في اتجاه بنيوي جديد، ففي عام 1960 و ما بعده عمل "روويت" و"جون كوهين" على وضع المطابقات بين الخصائص الشكلية للنص و بين جماله، و قد استندوا في ذلك إلى تحليل التوازيات الصوتية و الصور التركيبية و صور الأسلوب للنص و غيرها، "و قد عادت معهم إلى الظهور من جديد مشكلة الصلة التي بين الأسلوبية و بين النقد الأدبي، و بينها و بين التنظير الأدبي على العموم"[2]

ولإزالة اللبس الذي قد يعترض أي باحث والمتمثل في التداخل الكبير بين الأسلوبية والبنيوية نتكئ عما توصل إليه الدكتور عبد السلام المسدي وذلك في قوله: "ذلك أن الأسلوبية لا تتطاول على النص الأدبي فتعالجه إلا ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية، و علم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس، و علم الاجتماع، و علم الجمال. . . فلا أحد منها يقارب النصوص بالشرح أو يكاشفها بالتأويل إلا و له مصادراته النوعية، أما البنيوية فليس علما و لا فنا معرفيا، وإنما هي فرضية منهجية قصارى ما تصدر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات و شبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء"[3].

وفي الأخير يجب أن نشير أيضا للأسلوبية الإحصائية التي تعتمد على الإحصاء الرياضي كمطية للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، دلالة منها على خصائص الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية إذ "يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من

[1]- **عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص98
[2]- **عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب**، مرجع سابق، ص155
[3]- **عبد السلام المسدي -الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق - ص 06

خصائص أسلوبية"[1] عن باقي النصوص الأخرى، فانصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على مدارسة النصوص الإبداعية، من خلال بنياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، والبحث عن الصيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها، وذلك للوقوف على المعجم الإفرادي والتركيبي والإيقاعي للمبدع ذاته، كما سعت إلى تبيان خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب محاولة منها لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد منها تمييز الملامح اللغوية للنص، وذلك من خلال إبراز معدلات تكرار مختلف المعاجم، سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية ونسب هذا التكرار، ولهذا النمط من المقاربة أهمية خاصة في تشخيص الاستعمال اللغوي عند المبدع، وإظهار الفروق اللغوية بينه وبين مبدع آخر، مع ذكر العلل والأسباب إلى حد ما.

ومن رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب يمكن أن نقتصر على الأسماء الآتية:

برنلد شبلز في مؤلفه "علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة"، **غراهام هوف:** "الأسلوب والأسلوبية"، **جون كوهين:** "بنية اللغة الشعرية".

كما نجد تجلي الأسلوبية الإحصائية واضحاً في النقد العربي المعاصر، حيث تركز بين الترجمة والنقد ومحاولات التطبيق على النصوص الإبداعية العربية، ومن النقاد العرب الأسلوبيين الذين برزوا في هذا الاتجاه:

. محمد الهادي الطرابلسي "في منهجية الدراسة الأسلوبية"، سعد مصلوح "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، و"الدراسة الإحصائية للأسلوب"، صلاح فضل "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، محمد العمري "تحليل الخطاب الشعري".

[1]- **محمد عبد العزيز الوافي -حول الأسلوبية الإحصائية**، / مجلة علامات/ج42/مج11/ديسمبر 2001 ، ص122

الأسلوبية والعلوم اللغوية الأخرى.

يجمع الباحثون اليوم على أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما.

يقول كمال بشر: " وحقيقة الأمر عندنا أن علم الأسلوب ينتمي إلى مجالين:

– مجال الدراسات اللغوية وذلك بالنظر إلى الأسلوب على أنه بناء أو هيكل لغوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقا لمعايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة.

– والأسلوب أيضا ينتمي إلى مجال الأدب ونقده بوصفه نوعا من التعبير منفردا بخواص تعبيرية مميزة لغوية وغير لغوية، وبوصفه نمطا خاصا من الكلام يفي أولا بأغراضه الأدبية والثقافية والاجتماعية والنفسية أيضا[1]. وإذا كانت اللغة بناء مفروضا على الأديب من الخارج فإن الأسلوب هو تلك الإمكانات التي تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل ينبغي أيضا المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[2] وللفائدة نتعرّض إلى علاقة علم الأسلوب بباقي العلوم اللغويّة الأخرى:

الأسلـوبية والبلاغـة:

تعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية. وهي أزمة لم تعرفها هذه البلاغة طوال تاريخها الأوروبي منذ ظهور كتابي أرسطو الخطابة وفن الشعر اللذين احتلا مكانة رفيعة في صياغة التصورات النقدية التي عرفها عصر النهضة الأوروبية حتى العصور الحديثة. وقد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها.

[1]- **كمال بشر التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص21.
[2]- **ريمون طحان الألسنية العربية** 2 دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان (د. ت) ص116-117.

وكان ظهور الدراسات الأسلوبية المعتمدة في جانب كبير منها على اللسانيات البنيوية التي أحدثها (دي سوسير) في كتابه محاضرات في علم اللغة العام الذي نشر بالفرنسية عام 1913، هو الرافعة التي انتشلت البلاغة من الوهدة التي سقطت فيها، بحيث صارت الدراسات الأسلوبية التي طورها تلميذ دي سوسير، "بالي" وأتباعه، بديلا عن الدراسات البلاغية. وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي "بيير جيرو" للأسلوبية بوصفها "دراسة للتعبير اللساني" ثم للبلاغة التي هي عنده "أسلوبية القدماء"[1] وبها يتحدد، كما يقولون، تشغيل آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها.

ومن المعروف أيضا أن علم اللسان قد تفاعل مع مناهج النقد الجديد فأرسى قواعد علم الأسلوب الذي يعتمد كثيرا على درجات تحدد ظهور الملامح اللسانية المتغيرة، هذه الملامح التي يمكن لنتائجها أن تضبط باستخدام التحليل الإحصائي[2]. علما بأن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنقد. ولم يكن لذلك من سبب سوى أن الأسلوب قد درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة. والخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية والحجاجية الجدلية. ولذا كان على الخطيب، كي يحقق مراميه في الخطبة، أن يستخدم ألفاظا مقنعة وعبارات محكمة وأشكالا من الكلام التي تجعل النص واضحا ملموسا. وقد وردت الإشارة إلى كل ذلك في كتاب الخطابة لأرسطو وفي كتاب الأسلوب الرفيع (The suplime style) لمؤلفه" لونجانيوس "الذي عني بالأخلاق مثلما عني بالمنابع الروحية للأدب[3].

[1]- **بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د. ت)، ص29

[2]- **سندس عبد الكريم، شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)، ص3.

[3]- **إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت 1997، ص67.

ومهما يكن من أمر فإن الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوربي وما كتب حول الأسلوب يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن، أو ما نسميه نحن العلاقة بين المضمون والشكل. وشيء من هذا القبيل غالبا ما قيل مقرونا بالاستعارة Metaphor التي تستخدم فيها اللغة للتعبير عن الفكرة استخداما خاصا بحيث تكون اللفظة ثوبا للمعنى، بينما يكون الأسلوب هو التصميم الذي يخاط هذا الثوب طبقا له، كما يقول كراهام هاف في كتابه الأسلوب والأسلوبية[1].

« إن من أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته. وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفى الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية علمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية. والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها»[2].

فالبلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقضي إلى جزم عقلاني غايته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى خصائص مشتركة، والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معا للدالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم. والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق فـ"ماهية " الشيء تسبق "وجوده " بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تُحدد

[1]- **غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص15
[2]- **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص 53

للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معاينة أودراسة الخطاب الأدبي[1].

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع إذ يعتبر الكفيل الوحيد لعملية الإخراج الفني بحيث يعمل على "طبع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يغيب أثره عن الإنتاج الذي يتوخى منه صاحبه أن يكون إنتاجا فنيا، فلا يكون الكلام بليغا إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية ما يحصل به مقاصده الفنية التعبيرية والنفسية والاجتماعية وما إلى ذلك"[2]

الأسلوبيــة والنحــو:

لم يعد هناك أدنى خلاف بين الدارسين أن سلف هذه الأمة كان لهم تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين، فقد كان من إشعاعات القرآن الكريم، توسع المدارك وتفجر العلوم المرتبطة به أولا، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانيا، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان، وكان التواصل قائما بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضا في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحا ومتشابكا وصعبا.

فقد كانت مجالس ابن عباس جامعة للغة والأدب والتفسير والفقه والنحو، ومسائله مع نافع بن الأزرق معروفة كما أصبحت العلوم اللغوية مقدمات ضرورية للمفسر، وامتزجت المادة الأصولية بالمادة اللغوية امتزاجا ملحوظا، وأصبحت كتب الأصول مصادر في معاني الحروف وأصناف الدلالة والاستثناء حتى ألف القرافي الأصولي كتابه "الاستغناء في أحكام الاستثناء"[3]

---

[1]- **إبراهيم الرماني - مدخل إلى الأسلوبية** –مرجع سابق، ص 44

[2]- **الطاهر قطبي –التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، سنة1991، ص2

[3]- **المبرد، الكامل**، نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد 1982، انظر 70-72

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ...تمثل لحمة عدد هائل من العلوم لا يستغني عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلبا على الفهم السليم لمضامينها، ولم يكن اللغويون في القرون الأولى–خاصة– منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نرى فرقا بين هاتين الطائفتين، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الوعاة للسيوطي...

وكانت نتيجة التعاون بين اللغويين والنحويين في ظل مناخ فكري معين، الاحتفال بعدد من المقولات كالجنس والعدد والملكية والتعيين. . بالإضافة إلى اشتراكهم في تلك النظريات الكلية التي تتعلق بمكونات الأجزاء في الجملة وترتيب هذه الأجزاء وإعراب كل منها وبيان وظائفها.

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإفضاء بعضها إلى بعض حيث قال: "فالتربة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها ألا يتسلم الكلام ممن قدمه إلا بعد كمال صنعته"[1] "فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفه فهو علم طرق التحسين الكلي القائم على علاقات"[2]

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضا، ويفيد بعضها البعض، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا أخيرا حيث وضعت الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها. فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة،

[1]- **ابن سينا. الإشارات والتنبيهات**، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، ط3، ص3-4.
[2]- **تمام حسان. الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982، ص389.

يقول **كمال بشر**: "إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسيا واحدا، وهو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين:

أولهما: أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبئ عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية. وهذا الكلام يقودنا إلى:

الأمر الثاني: وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها[1].

فإذا ربطنا بين علمي النحو والبلاغة نجد أن النحو العربي قد استقل بالتسمية وتفرد بالمباحث المتميزة قبل البلاغة التي كانت عبارة عن نظرات متناثرة في مصادر النحو، وقد أتيح للعلماء من بعد أن يصوغوا تلك النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية.

"فالبلاغة السكاكية صناعة كصناعة النحو، بل أن علم المعاني (وهو فرع من هذه البلاغة) يعد من النحو ولكنه ليس نحو الجملة المفردة بل نحو النص المتصل"[2].

وقد نص العلماء على أن من تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة العربية ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها[3] كما أدركوا أن معرفة علم البيان مفتقرة إلى النحو، فصار علم النحو أصلا يرجع إليه في معرفة الألفاظ والمعاني[4].

ولم يكتفوا بمثل هذه الاعترافات بل استغل البلاغيون حديث النحاة في وجوب المطابقة بين الضمائر وأقاموا فوقه حديثهم في الالتفات، كما استغلوا معطيات الاستثناء فشققوا مباحث القصر وأخذوا مباحث الفصل ومرجعية المضمرات

---

[1]- **كمال بشر. التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، مرجع سابق، ص 149.

[2]- **تمام حسان. الأصول**، مرجع سابق، ص316.

[3]- **أبو هلال العسكري. الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط 2 /1971، ص27

[4]- **ابن الأثير. جوهر الكنز**، تحقيق محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص30.

فجعلوها ضوابط للفصاحة، وهكذا "كانت البلاغة خبرة متسامية بالنحو"[1] ومن هنا كان للنحاة أثرهم وخطرهم في تاريخ البلاغة، والمكتبة البلاغية في مسيس الحاجة إلى الوقوف على هذا الأثر.

إن مسلمة الالتقاء بين علمي النحو والبلاغة واضحة تبدأ بأعلام البلاغة النحويين البلاغيين، فحين ننظر في ترجمة عبد القاهر الجرجاني أبي البلاغة العربية مثلا نجد: عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني النحوي ...قد أخذ النحو عن ابن أخت الفارسي وله فوق ذلك دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، العوامل المائة في النحو والمقتصد في شرح الإيضاح والجمل في النحو وكتب في الصرف.

وعبد القاهر النحوي البلاغي هو الذي وجد في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تتضح اتضاحا كاملا إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العلم الأدبي ثم تنتهي إلى النحو داخله[2].

ولعل هذا ما دفع تمام حسان إلى التطلع إلى معسكر البلاغيين، لما اكتمل في يديه منهج النحاة، إذ وجد البلاغيين أقرب الناس رحما وأوثقهم صلة بالنحاة... ومن ثم اضطر إلى التقديم للبحث بالتفريق بين الصناعات والمعارف على نحو ما يفرق المحدثون بين الضبط وعدمه يقول: " وعندما استقام لي هذا المعيار، وجدت في ضوئه أن النحو صناعة بلا شك، وأن فقه اللغة معرفة بلا شك، وأن البلاغة تقف بإحدى رجليها في حقل الصناعات وبرجلها الأخرى في حقل المعارف، وتبين لي أن اللغويين والبلاغيين على حد سواء ربما انتفعوا بأصول النحاة في عرض مسائل الفرعين على نحو ما انتفع النحاة بأصول الفقهاء[3].

أما تجريد الثوابت فيبدو أن البلاغيين اعتمدوا إلى حد كبير على المتوارث من قواعد التوجيه النحوية وبخاصة ما دار منها حول المعنى من الخبر والإنشاء

---

[1]- **مصطفى ناصف. النحو والشعر، قراءة في دلائل الإعجاز**، مجلة فصول، المجلّد الأوّل، العددان الثاني والثالث، القاهرة، 1981، ص35

[2]- **مصطفى ناصف. النحو والشعر**، مرجع سابق، ص36.

[3]- **تمام حسان، الأصول**، مرجع سابق ص9-10

والذكر والحذف والتقديم والتأخير والوصل والفصل والتعريف والتنكير والعلاقة والقرينة. . . إلخ.

وهذه الثوابت كافية لتدعيم ما ذهبنا إليه من أن النظرية البلاغية مقامة على جملة من التصورات اللغوية العامة وبذلك يصبح التداخل الواضح بين اللغة والبلاغة أمرا معقولا إن لم نقل مقصودا. ويبقى للبلاغيين ثوابتهم الخاصة بهم كالحقيقة والمجاز والتشبيه والكناية والتورية والاستعارة ...بالشكل الذي ينتفي معه التطابق الكلي بين العلمين، وهو ما لم يرتضه عدد من العلماء كابن الأثير مثلا الذي يقول: " إن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب"[1]

وقد كان العلماء يقفون – كلما دعت الحاجة إلى ذلك– عند بعض المباحث المشتركة ليبينوا حظ النحوي وحظ البلاغي، يقول ابن أبي الأصبع: "الاستثناء كالاستدراك كل منهما على قسمين: لغوي وصناعي، فاللغوي قد فرغ النحاة من تقريره، والصناعي هو المتعلق بعلم البيان، والفرق بينهما أن الصناعي لا بد أن يتضمن ضربا من المحاسن زائدا على ما يدل عليه اللغوي. . . [2]

ويورد السبكي في عروس الأفراح قول الخطيب في حديثه عن التعريف وأنه قد يكون بالإضمار ثم يقول إنه: " لا يريد أن يخبر بأن التعريف يكون بالإضمار وغيره، فإن ذلك حظ النحوي بل يرد ذكر أسباب التعريفات"[3] ويصرح كذلك في نهاية حديثه عن أغراض العطف على المسند إليه بأن "لحروف العطف السابقة استعمالات أخرى مذكورة في علم النحو تركناها لأنا نذكر في هذا العلم ما يتعلق بمعاني الحروف لا ما يتعلق بحروف المعاني، فإن أحكام الحروف واستعمالاتها من موضوع علم النحو"[4]

---

[1]- **ابن الأثير نجم الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدم له وحققه وعلّق عليه د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر ـ القاهرة 383/1.

[2]- **ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن**، تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، مطبعة نهضة مصر، 1383هـ، 1963م ص121.

[3]- **السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر، 1342 هـ 288/1.

[4]- المرجع نفسه 388/1.

ويقول **ابن الأثير** في معرض حديثه عن الحرف: " ولست أعني بإيراده ههنا ما يذكره النحويون من أن الحروف العاطفة تتبع المعطوف عليه في الإعراب ولا أن الحروف الجارة تجر ما تدخل عليه بل أمرا وراء ذلك، وإن كان المرجع فيه إلى الأصل النحوي"[1]

ويقول **السبكي** في معرض حديثه عن ضمير الفصل إنه: " يفيد أيضا الدلالة على أن ما بعده خبر لا صفة على خدش في ذلك محله علم النحو، لأن هذه الفائدة من حظ النحوي لا من حظ البياني"[2]

كما ميَّز البلاغيون بين الجواز البلاغي والجواز النحوي، يقول **السبكي**: "واعلم أن الخبرة والإنشاء المتمحضين لا يعطف أحدهما على الآخر، فيجب الفصل بلاغة، وأما لغة فاختلفوا فيه، فالجمهور على أنه لا يجوز ... وجوزه الصفار وطائفة. . . وحاصله أن أهل الفن متفقون على منعه، وظاهر كلام النحاة جوازه ولا خلاف بين الفريقين لأنه عند من جوزه يجوز لغة ولا يجوز بلاغة"[3]

وقال **الزمخشري** في تفسير قوله تعالى: "قُل لَّوْ أَنتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي"**(الإسراء/100)**، "لو" حقها أن تدخل على الأفعال دون الأسماء. فلا بد من فعل بعدها في: "(لو أنتم تملكون) وتقديره (لو تملكون تملكون) فأضمر "تملك" إضمار على شريطة التفسير، وأبدل من الضمير المتصل الذي هو الواو والضمير المنفصل الذي يقتضيه علم الإعراب، أما ما يقتضيه علم البيان فهو أن (أنتم تملكون) فيه دلالة على الاختصاص وأن الناس هم المختصون بالشح المبالغ ..."[4]

وكما هو واضح من حديث **الزمخشري** تقف البلاغة عند الصورة الفعلية للكلام، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف لكن يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية

---

[1]- **ابن الأثير، المثل السائر**، مرجع سابق، 2/ 288

[2]- **السبكي، عروس الأفراح**، مرجع سابق، 387/1

[3]- المرجع نفسه 26/3.

[4]- **الزمخشري، الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه وصححه، مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1407هـ /1987 م 696/2.

كاملة للغة، فإذا لم تسعفه العبارة الظاهرة–الفعلية– في الكلام...تطوع بتقدير هذه الصورة، ونجد مثلا لذلك في حديث الزمخشري السابق عن دخول "لو" على الأفعال دون الأسماء، وكيف يضطر النحاة، محافظة على هذه القاعدة إلى تقدير فعل يتلوها يفسره الفعل المذكور.

فوظيفة النحو هي استخراج مبادئ اللغة ونظمها استنادا إلى الاستعمال المشترك أو ما يظن أنه استعمال مشترك، وغايته القصوى حماية اللغة من الفساد والحرص على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية "الإبلاغ" ووسيلته في ذلك ضبط المعايير التي نفصل بها بين الخطأ والصواب ...أما البلاغة فوظيفتها وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها في التعبير عن الغرض، تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول ...وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد"[1]

ورغم التماس البلاغة للطرق التي تجعل العمل الأدبي عملا فرديا باستغلال الفعل اللغوي فإنه لا يتسنى تقديم هذا العمل والإلمام بخصائصه وتبيين مميزاته إلا بالرجوع إلى تلك المبادئ التي أقامها النحاة.

فما أورده البلاغيون تبريرا لتقديم المسند إليه مع أن تقديمه هو الأصل بل هو الأمر الحتم إذا كانت الجملة الاسمية لم يتقدم فيها الخبر على المبتدئ لأسباب نحوية، لكنها البلاغة وجمالياتها ولكنهم البلاغيون وفنيتهم، ولا أبرئهم من انهم كانوا نحويين أكثر منهم بلاغيين في بعض تبريراتهم، ومن ذلك قولهم في تقديم المسند إليه: " وأما الحالة التي تقتضي تقديمه على المسند فهي متى كان ذكره أهم، ثم إن كونه أهم يقع باعتبارات مختلفة إما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه"[2] مثل كون المسند متضمنا لما له صدر الكلام وهذا الاعتبار نحوي بحت، وكقولهم: " وإما لأنه ضمير الشأن والقصة، نحو: هو زيد منطلق، فهذا الاعتبار

[1]- **حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب**، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية1983 ص47

[2]- **السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم**، مرجع سابق، ص194

نحوي اكثر منه بلاغي إن لم يكن نحويا صرفا، لأنه تطبيق للقاعدة النحوية القائلة"عن ضمير الشأن ملتزم التقديم"

إذا "فمعرفة علم البيان مفتقرة إلى علم النحو" وعمل البلاغي مرتكز أساسا على معطيات النحو وأصوله، وحتى تكتسب البلاغة شرعية الوجود وتتمتع باستقلالية، انطلقت من النحو واستحضرت عملا غيبه النحوي ولم يدخله في نسقه الوصفي للغة، ذلك العمل هو تعليل الأحكام النحوية، واستغلال الانحرافات عن الأصل استغلالا فنيا.

فباعتبار العلاقة اللغوية الوطيدة بين البلاغة والأسلوبية نستطيع أن نستنتج دور النحو وعلم الأسلوب. فالنحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها. كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوبية بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية.

على هذا المقتضى « يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة »[1]. أما النحو فهو علم "يرعى الجانب الصوابي في الكلام من حيث الصحة والفساد في مستوى تأليف الجملة ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه"[2] ثم يأتي علم المعاني للتدخل في النظام العام للجملة.

[1]- **عبد السلام المسدي - الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص 63

[2]- **الطاهر قطبي، التوجيه النحوي للقراءات القرآنية في سورة البقرة** مرجع سابق، ص02

الأسلوبية والتداولية

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقّدا بالبنيوية كارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية (نسبة إلى دي سوسير F. De Saussure) فـ **شارل بالي** أحد اثنين جمعا محاضرات دي سوسير التي نُشرت إثر وفاته، وهو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[1]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها وقرب زوالها[2]. ويصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا. وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّدا منهجيا للمحلّل بقائمة من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال "دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية". [3]

إن المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحِ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في "صناعة النص"، فإنها لا تهتم بها في تحليل النص لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء أحكام، وهو ما تعزف عنه عزوفا مبدئيا، وهذا ما يميّزها عن النقد الأدبي الذي يعطي حكما على الأثر/النص المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما كليهما على النص إجراء وتطبيقا، ولاشتراكهما في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور،

---

[1]- يقول جورج مولينييه عن مدرسة بالّي الأسلوبية: " فأسلوبية بالي ليست إنجازا أدبيا ولا فرديا. (انه) يستعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشعورية، وتكتسي هذه العلاقة الأخيرة أهميتها انطلاقا من هذه النظرية واعتبارا لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلا الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)". **تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه**، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، طرابلس ليبيا، صيف- خريف 1996، العددان85- 86، ص146

[2]- يقول جورج مولينييه: " كان يظن سنتي 1968 و 1974 أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعمارا (. . .) وابتداء من سنة 1987 عشنا عودة الأسلوبية" لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243- 29 أكتوبر 1999.

[3]- المرجع نفسه

المجازات، الجُمَل ...(في تحليل النص. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُّنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أوالاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) . لذلك قيل إنّ الدراسات النصية تنظر"إلى المنظور الأسلوبي بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معيارا متحققا بالقوة (réalisé virtuellement) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص.

إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية لكنها تضعها ضمن نظام حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ" [1] ولعل هذه المفارقة التي تسم الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل بالّي من جهة أخرى، قد حدّدوا – فيما يذكر مولينييه– وقوع الأسلوبية "في مفترق الأدب واللسانيات أي في تقاطع مجموعة محدّدة (النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلا وهي بنيوية"[2]. فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة: تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية"[3] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر(كما هو الحال في النقد الأدبي).

[1]- **جيزيل فالانسي" :Gisèle Valency النقد النصي"**، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد221، مايو/ أيار 1997، ص216 .

[2]- **جورج مولينييه: "الأسلوبية"، تعريب صابر الحباشة**، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243، 29 أكتوبر 1999

[3]- **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي"**، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا، شتاء 1998 العدد94، السنة 19، ص 231.

وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولا يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد فهم سيرورة المناهج الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها.

غير أن موليني يه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة للثانية، وليس العكس حيث ينطلق صاحب كتاب "الأسلوبية" من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

- العمل اللغوي.
- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).
- عمل أثر القول.

ويعود موليني يه إلى برّوندونير "الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجا كلاما، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقا فعليا بواسطة التكلم وحده" [1]

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي شيء إضافي، فهي "لا توجد في أي مكون من مكوناته "وهي – مع ذلك– " تنتمي إلى طبيعة لغوية– وهذا هو واقعها المادي– وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثا في العالم، تماما مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي– الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له"[2].

وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي.

إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبيا هو "تأثيري" أولا يكون شيئا.

---

[1]- **جورج موليني يه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي**، مرجع سابق، ص232.

[2]- المرجع نفسه، ص234

فالأدبية هي انجازية performativité مطلقة للغة إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء"[1]

يبدو للباحث أنّ هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه ولا سيما "أسلوبية الأثر" كما يقول هو[2]، ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليون والأسلوبيون معا على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكبّ الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي)- على حدّ تعبيره- فقط فإن هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابِهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية، لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلا عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة، فقد شاع أن "الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة" [3] فضلا عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة- من منظور مولينييه – على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

1- البلاغة الإقناعية وهي "التيار الأكثر ذيوعا وهو المتصل بفن الإقناع إذ يعمد باثّ (خطيب)إلى فعل أمر أو تفكير بأمر، ولا يوجد مبدئيا ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة وهي:

أ – الإقناع بالصحيح أو بالخطأ

ب – الإقناع بالعادل أو بالظالم

[1]- **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي**، مرجع سابق ، ص 234

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة. 235

[3]- **جورج مولينييه**: "الأسلوبية"، ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد243، 29 أكتوبر 1999

ج – الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي) "[1]

2– بلاغة الإنشائية "هي إجمالا دراسة التعابير البيانية" وأعلام هذا الصنف من البلاغة[2] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما كانت، إذ علينا أن نلاحظ جيدا ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقي الذي يتقبل دالا واحدا فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك.

3– البلاغة النمطية ويقصد بها فنون محاكمة مؤلفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجه للنقاد كما لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر" لابرويار" إلى زمن" أناتول فرانس" وأندريه جيد". ويشير "مولينيه" إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق[3].

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاّ من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند مولينييه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل "مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية هذا التوجه، يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خيالي بالكلام داخل كون أدبي معطى

[1]- **جورج مولينييه**: "الأسلوبية"، مرجع سابق

[2]- من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه ((Du Marsais وفونتانيي ((Fontanier و بون أوم ((Bonhomme ولوغارن (Le Guern وفريق مو

[3]- **جورج مولينييه: " الأسلوبية"**، مرجع سابق.

أوبمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالا لغوية مخصوصة. فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص.

إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل "فلسفة" كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاما قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية.

فالأسلوبية قد "استباحت" أدوات التحليل البلاغي بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المنظار النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي علم/ منهج حديث – فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعا تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول)، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفا أدبيا، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حسابا. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية والتداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أن كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإن التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيريْن: البلاغة الإقناعية / الخطابية والبلاغة الإنشائية / الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأوّل من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني).

الأسلـوبية والنـقـد:

إن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة موضوع، أما الاختلاف ففي المنهج، فالأسلوبية تحاول أن تدرس ما هو داخل النص على عكس النقد وهي بالتالي تتجاوز ذاتية النص وذلك بمنهجها الموضوعي.

الأسلوبية تحلل وتنتهي عند التحليل بينما النقد يحلل ليفسر ويؤول « فقد لا نعترض كمتفقين أو كمعنيين بالنقد على مقاربة النص الأدبي كبنية وقد نوافق على عزل مؤقت لهذه البنية ولكن هل يمكننا أن نبقى النص في عزلته ؟ وهل أن النص هو حقا معزول؟ وهل أن استقلالية النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ما هو خارج أو قطعه عن هذا الخارج ؟ هذه التساؤلات قد طرحتها يمنى العيد وتجيب عنها بقولها: "إن النص الأدبي على تميزه واستقلاله، يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو(داخل) في هذا النص الأدبي هو وفي معنى من معانيه (خارج) كما أن ما هو (خارج) هو أيضا وفي معنى من معانيه (داخل) النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر في استقلالها كبنية. هي ومن حيث وجودها في المجتمع عنصر في بنية هذا المجتمع وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه أي في كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرا في البنية فإنه –أي المنهج البنيوي– يتحدد كمنهج يقتصر على إقامة الجمل بين الداخل والخارج أو بتعبير جدلي على رؤية الخارج في هذا الداخل[1]

فمع ظهور البنيوية في القرن العشرين، بتأثير من لسانيات دي سوسير، ودعوتها إلى دراسة النص من الداخل وإقصائها لجميع السياقات الخارجة عن النص، راحت جل المناهج النقدية المعاصرة تحذو حذوها في قراءتها النصوص الأدبية.

[1]- **يمنى العيد – في معرفة النص**، ط1 بيروت، ص 38

نجد الأسلوبية من المقاربات التي اقتصرت في درسها للنص الأدبي على جانبه"اللغوي" ومن هنا فإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسلوبي، أما ما يتصل بالأثر الجمالي، أو تحليل عمل الشاعر، أو الروائي، أو المسرحي وجدانياً، جمالياً وموقفاً أو سواه فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك"[1] بصفة أكثر شمولية، وذلك ما يطلع به النقد بشتى اتجاهاته.

تعد الأسلوبية اتجاهاً من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم نقل جزءاً منه، وإن كنا نجد أن كل من الباحث الأسلوبي، والناقد الأدبي يقوم بالممارسة لفعل القراءة كل حسب ما توفرت له من رؤية وأدوات إجرائي، حينها لا نجد فرقاً أو احتواء أحدهما للآخر، مادام كل منها يحاول أن يقارب النص الإبداعي بأدواته الإجرائية، غير أن الناقد الأدبي يصبح أكثر منهجية عندما يستوعب ويلتزم بأحد المناهج، يستقي منه أدواته، ليقارب النصوص الأدبية.

فالنقد الأدبي لن يوفق في عمله ما لم يستعن بمنهج نقدي من المناهج النقدية المعروفة، كل بحسب أدواته الإجرائية، وطرائقه ومقولاته في استنطاق النصوص الأدبية، وفهم العملية الإبداعية من ناص ونص ومتلقٍّ.

الأسلوبية واللسانية:

هناك من حاول محو الأسلوبية ونادى بموتها وقال بأنه « على ذوي الاختصاص أن يأخذوا بعين الاعتبار بأن الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن اللسانية ولا أن تبحث خارج نطاقها، ذلك لأن اللسانية تشكل قاعدة ثابتة لضمانة الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان، في أي نص أدبي كان »[2]

قد حاول الناقد " **ميشال أريغيه**" – الذي أعلن موت الأسلوبية – أن يرسم طريق هذا الاحتضار ليعطي في النهاية لمفهوم علم الأساليب معنى جديدا خاصا:

[1]- **رجاء عيد ـ البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** ـ دار المعارف، مصر، ط01/ 1993، ص33

[2]- **عزة آغا ملك ـ الأسلوبية من خلال اللسانية**-مرجع سابق، ص84

الأسلوبية هي «وصف لغوي للنص الأدبي »وذلك في مقال نشر له في عدد خاص من مجلة «اللغة الفرنسية ».

فاللسانية تبقى الأكثر رواجا واستخداما إلا أن هذا العلم لا يبدو قادرا على تلبية كل المطالب وكل العلوم تأخذ من غيرها ما تحتاجه لكي تحقق استقلالها«فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه »[1].

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية وصفية، تقصي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص"فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهجا"[2]، ما دامت أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

[1]- **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب** - مرجع سابق، ص 5، 6

[2]- المرجع نفسه، ص51

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

والأسلوبية بوصفها منهجا نقديا يصنفها جون دوبوا على أنها: "فرع من فروع علم اللسان"، وهذا ما يؤكده ميشال أريفي بقوله: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية.

وقد نادى **رومان جاكبسون** (1896-1982) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما"ثم نادى عبد السلام المسدي بمد الجسور بين النقد وعلم اللسان عن طريق علم الأسلوب"، مؤكدا أن المعرفة الإنسانية هي مدينة للسانيات بفضل كثير، سواء في مناهج بحثها أم في تقدير حصيلتها العلمية"، وكذلك **جون لويس كابانيس** الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، مبادئ الشكلانيين الروس).

الأسلوبيـــة وعلم الدلالة

لقد استفادت الأسلوبية كثيرا من علم الدلالة كون هذا الأخير مهم جدا في فهم النص الأدبي –شعرا كان أو نثرا–، كما يقوم بتحليل بناه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي "ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوّي

الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي حيث لا غنى للمحلل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو اشتراكهما معا للإمساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي"[1].

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزء كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

1- دلالة أساسية معجمية
2- دلالة صرفية
3- دلالة نحوية
4- دلالة سياقية موقعية

وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2].

إن البنية اللغوية-كما يقول صلاح فضل-لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا فـ"شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي المتميز. الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية، لا يعدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة

[1]- **نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج1، دار هومه، الجزائر، ص 48
[2]- المرجع نفسه، ص89

الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد النتائج التي يسفر عنها التحليل"[1]

وعلم الدلالة أشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها "فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة-لأداء وظيفته-إلى الاستعانة بهذه العلوم. فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب الآتية:

أ- ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى...

ب- دراسة التركيب الصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها...

ت- مراعاة الجانب النحوي. . .

ث- بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي...

ج- دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها.[2]

فعلم الدلالة إذا يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع -بسبب التطور-إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة"الدلالة"من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به"[3]. وبالتالي فعلم الدلالة بحاجة ماسة ومستمرّة إلى العلوم اللغوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية اللغوية.

إن الموضوع الحقيقي لعلم الدلالة هو"المعنى"ولا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فبدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقا.

[1]- **صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص45

[2]- **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص13، 14

[3]- **رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** - مرجع سابق- ، ص65

الأسلوبيـــة والشعريـة

وترتبط الأسلوبية أيضا بالشعرية (أو ما يصطلح عليها بالإنشائية)، هذه الأخيرة التي يصنفها جون دوبوا أيضا على أنها: "جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية"، أما جون كوهين فيقول: "دل مصطلح الشعر على كل موضوع خارج عن الأدب، أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس، فاستخدمت في الفنون الأخرى: شعر الموسيقى، شعر الرسم، والأشياء الموجودة في الطبيعة". فالشعرية هي ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي وتبقى بصماته باقية بعد ذلك، وهذا ما يقرره تودوروف بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريات، إذ ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"

ويعود فضل كبير إلى جاكبسون في الاهتمام بالشعريات، ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم الرسالة، وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفني المعني بالدراسة".

والشعريات: "هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل علم، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعريات إذن مقاربة للأعمال مجردة وباطنية في الآن نفسه"، وهي: "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له. وتبرز مسألة التداخل بين الأسلوبية والشعرية، إذ إن للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الشعريةُ الأسلوبيةَ بوصفها مجالا من مجالاتها البارزة"، لكن جون لويس كابانيس يبين ذلك بطريقته الخاصة، حيث يؤكد أن التداخل بين الشعريات والأسلوبيات راجع إلى اهتمامها-

في الفترات الأخيرة– بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنه حاول التفريق بين أسلوبيات شارل بالي التي كانت تهتم بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية، وأسلوبيات ليو سبيتزر التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكاتب، ونظرت إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكوّنها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله جون كوهين، لكنه يعود ويحاول وضع الفرق بينهما كون الدرس اللساني يفرق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية وطبيعتهما، ذلك أن الاتجاه الشعري يظل مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميزة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميزة للعلامات إلا داخل منظومة الأثر، لأن الأعمال من مشمولات الأسلوبيات.

الأسلوبيـــة والقارئ

وتقر الأسلوبية بدور القارئ أو المتلقي، حيث يرى ميكائيل ريفاتير أن: "كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب"، كما اقترح فرانسوا راستيي نظرية للقراءة عمدتها القارئ"، وذلك إقرار بأهمية القارئ حين تلقيه للعمل الأدبي ودعوة صريحة لإشراكه في شرح وتفسير النص الأدبي، وهنا تبرز مسألة التأثير وتأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية التي طرحها رامان سلدان الذي: "أبرز دور الرسالة، ودور القارئ الذي يفكك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلي وإدراك الدلالات المختلفة.

وأسهم نوام تشومسكي (ولد 1928) من خلال نظريته التحويلية التي تُقَدِّم أداة للتحليل الأسلوبي لتفسير العلاقة بين الإبداع عند الأديب والإبداع الذهني عند المتلقي، والحديث عن الإبداع عند المتلقي الذي يتواصل بالإبداع عند الأديب

يطـرح أهميـة تـزود المتلقـي بالثقافـة المطلوبـة وإحاطتـه بالمجـال الـذي هـو بصدد قراءته، كما يرى مصطفى ناصف أن: "النص الأدبي الرفيع لا يمكن أن يتفتح أمامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي والروحي الذي ينتمي إليه هذا النص"[1] بمعنى أن هناك ظواهر أساسية في تركيب اللغة أو المعنى، تحتاج إلى تنوير من خلال الربط بين الشعر واللغة والفلسفة والدين، وهنا يتأكد دور القراءة الواعية في تشكيل رؤية جديدة تتكشف لدى القارئ مع كل نص يقرأه، ومع تعدد القراءات يكتسب القارئ مجموعة من الطاقات التحليلية التي كانت غائبة عنه قبل ذلك في شتى مجالات إبداع الفكر البشري، مثلما يقول ليونارد بلومفيلد (1887-1949) لكي يتسنى لنا تحديد دلالة صيغة لغوية معينة تحديدا علميا دقيقا، لا بد لنا من معرفة علمية حقيقية بكل ما يشكل عالم المتكلم"، وإذا كان هذا منطبقا على شتى أنواع الأدب، فإن الضرورة تقتضي ذلك خاصة في الشعر الذي يحفل بكثير من الانزياحات ويطلق العنان للخيال والرمز، مما يحتِّم على القارئ الإبحار مع الشاعر والإمساك بالدلالة وإن تعددت أوجه التناص، ولعل هذا ما دفع هنري بير إلى أن يقول: "الحقيقة أظهرت لهاوي الشعر وللذي يقرأه لنفسه وينعم به دون الغوص فيه على تلميح مخفي أو رسالة فلسفية، أن الشعر الجيّد للقارئ الجيّد" أو كما قال **ملارميه** (من الشعراء الكبار) في مقابلة أجراها معه **جول هوريه** عام1891 على الشعر دائما أن يحمل لغزا، وهو هذا هدف الأدب. أعتقد أن الشعر موجود للنخبة، في مجتمع يعرف ما الأبهة، هذه النخبة لا بد أن تكون المتلقي المتمكن والحصيف الذي يستطيع فك الألغاز وبالتالي الإحاطة بالدلالة.

وبهذا نستطيع الحكم على أنّ القارئ ليس ذاتا – حسب البنيويين –، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءاته السابقة، وبالتالي فإن قراءاته للنص وردّ فعله إزاءه تتحدد بتلك القراءات السابقة، وبما أن هناك العديد من القرّاء فهذا

[1]- **مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي** - ط 3، دار الأندلس بيروت، 1983، ص123

يستلزم قراءات متعددة للنص الواحد"، وهذا يعني أن قراءة جديدة تفيدنا بجانب من جوانب النص النابضة بالحياة، والتعدد في القراءة بقدر ما يستجلي إضاءات مختلفة حول النص، فهو يثري النص وقارئه معا، وكثرة القراءات بقدر ما تبيِّن لنا أهمية النص المقروء، فهي تطلعنا على الزوايا الممكنة والمحتملة التي يمكن النظر من خلالها إلى هذا النص، وبالتالي إمكانية القراءة والتأويل الذي يفرضه الانزياح في بنية النص الأدبي، وتحاول الأسلوبية الإمساك به.

الأسلوبيـــة والسياق

والأسلوبية تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أن القصد بها– أساسا– التعبير عن العواطف، والانفعالات و إثارتها، ويتضح هذا بخاصة في مجموعة معينة من الكلمات نحو: حرية، عدل، حقوق الإنسان. . . التي قد تشحن في كثير من الأحيان بمضامين عاطفية، حيث يرى بعض اللغويين الغربيين أن دلالة صيغة لغوية ما إنما هي المقام الذي يفصح فيه المتكلم عن هذه الدلالة والرد اللغوي أو السلوكي الذي يصدر عن المخاطب، وهذا ما يوضحه أكثر أندري مارتيني (1908–1999) بقوله: "خارج السياق لا تتوفر الكلمة على معنى" لهذا كان أشهر شعار لدى لودفيغ فيتغنشتاين (1889–1951) "المعنى هو الاستعمال"، وهو الشعار الذي تلقَّفه عبد السلام المسدي حينما وسم الأسلوب بالعبارة التالية: "الأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة. فالأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي"، فالكلمة لوحدها معزولة لا نستطيع الجزم بمدلولها، وتبقى الدلالة المعجمية لها مفتوحة على كل التأويلات، عكس استخدامها في الجملة والنص.

الباب الثاني

مستويات التحليل

(معلّقة امرئ القيس أنموذجا)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري
معلقة امرئ القيس أنموذجا

الفصل الأول

المستوى الصوتي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بنية الإيقاع الشعري

إنّ الجانب الصوتي في البناء الشعري مكوّن أساسي وجمالي، إذ أنّه تنظيم فنيّ للنظام الصوتي في اللغة، وقد عملت الحداثة الشعرية على توسيع دائرته وجعلته لا يقتصر على الوزن والقافية، بل تعدّاهما إلى طبيعة التراكيب اللغويّة، كالتقابل والتكرار والتنويع والتوزيع... وظهر ما يسمّى بالموسيقى الداخليّة، إلا أنّ هذا المصطلح أخذ تعريفات عديدة، فنجد عبد الحميد جيدة يعرّفه بـ" النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسيّة للشاعر، إنّها مزاوجة تامّة بين المعنى والشّكل، بين الشاعر والمتلقّي"[1]فهو يشمل الوزن والقافية وعناصر أخرى كالعلاقات بين الأصوات والتراكيب ودلالتهما، والتناسق الصوتي بين الحروف، وبالتالي فهو ليس " عنصرا محدّدا، وإنّما هو مجموعة متكاملة، أو عددا متداخلا من السمات المميّزة، تشكّل بجانب عناصر أخرى، من الوزن والقافية الخارجيّة- أحيانا- ومن التقفيات الداخليّة، بواسطة التناسق الصوتي بين الحروف الساكنة والمتحرّكة، يُضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنيّة الطبقات الصوتية، بداخل منظومة التركيب اللغوي من حدّة أورقّة أوارتفاع أو انخفاض..."[2] ومنه نستخلص ما توصّلت إليه خالدة سعيد في كتابها حركيّة الإبداع حيث تقول أنّ الإيقاع " ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي، أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب...إنّ الإيقاع ليس مجرّد تكرار لأصوات وأوزان... وليس عددا من المقاطع... ليس قوافي تتكرّر... هذه كلّها عناصر إيقاعيّة ولكنّها جزء من كلّ واسع، ملوّن ومتنوّع... الإيقاع صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتيّة ومعنويّة وشكليّة..."[3]

[1] - **عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، 352
[2] - **رجا عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندريّة، دط، دت، ص15
[3] - **خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص111

1- الإيقاع الخارج

قبل اكتشاف الوزن و النظام العروضي الخليلي، استرشد الشعراء الجاهليون إلى الأوزان والقوافي بإيعاز من طبيعتهم، وأبدعوا في النّظم وفق مختلف الأبحر الشعريّة بفعل آذانهم الموسيقيّة الحسّاسة، التي كانت بمثابة الحارس الأمين الذي يُقوّم الاعوجاج ويزيل الزّلل، فكانوا يستدركون الأخطاء تلقائيا إذا حادوا عن مواقع النّغم والإيقاع، إلى أن جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي بمقياس للشعر يقاس عليه التحقّق من صحّة أو سلامة الانتظام.

فالوزن عنصر أساسيّ لا يتحقق الشعر إلا به كونه" أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها بع خصوصيّة وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا في المخمّسات وما شاكلها"[1]، وهو المعيار الذي يُقاس به الشعر، ويضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويُحرّك النفس ويثير فيها النشوة والطرب.

إذن فالصوت له قيمة فنيّة وجماليّة ودلاليّة تبنى به الأوزان الشعريّة، فهو يمثّل الجانب العملي للغة ويقدّم طريق الاتّصال بين الإنسان وأخيه الإنسان، مهما قلّ حظّه من التعليم والثقافة"[2]

أ- المستوى العروضي

إنّ من أروع ما صنعته العرب، وشدبته، وتفانت فيه، هو نتاجهم الشعريّ الذي ظهر في فترة مبكّرة من حياتهم، فعدّ بحقّ سجلا تاريخيّا وفكريّا وأدبيّا، واهتمامهم به، دفعهم إلى صقل ألفاظه وعباراته وصوره[3].

اختار صاحب المعلّقة بحر الطويل، وهو بحر مزدوج التفعيلة(خماسية وسباعيّة)، وقد حضي باهتمام بالغ عند الشعراء، فكان أكثر الأوزان شيوعا، فهو من بين

---

[1] - **محمّد بلوحي: بتية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر**، نقلا عن العمدة لابن رشيق منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص156

[2] - **أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1971، الصفحة الأولى من مقدّمة الكتاب

[3] - **محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني**، دراسة صوتية تركيبية، رسالة دكتوراه، 97، 98، جامعة الجزائر، ص29

الأربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر، وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط[1] ويقول حازم القرطاجنّي "من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريها من الأوزان ووجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل"[2]فهو أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة، ومرجع ذلك إلى انسجام موسيقاه، وطول النفس فيه، فكان مجالا واسعا لما تختزنه نفس الشاعر من حزن وفرح، من حركة وجمود، من تشاؤم وتفاؤل.

أعاريضه: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)

وجاءت أوزان المعلقة تامة اعترتها بعض الزحافات تمثّلت في القبض الذي هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة: (فعولن//0/0ـــ فعولن//0/) (مفاعيلن //0/0 /0 ـ مفاعلن //0/ /0) والتي نجدها في كلّ الأبيات، لأنّ القبض يلتزم في القصيدة الطويلة، فجاءت القافية مقبوضة ومطلقة لأنّ حرف الرويّ متحرّك بالكسر، (حوملِ، شمألِ، فلفلِ، جمّلِ....) كما كفّ بعض التفعيلات السباعية من مفاعيلن إلى مفاعيل(بيت10)، (34)، (47)، (58)، لكن الوزن العروضي يختلف على الوزن الصرفي، فـ **فعولن** //0/0 **أو فعول** //0/ في العروض تأتي في صيغ شتّى عند الصرفيين مثل: فُعول، فَعيل، فُعيْل، فُعيْلى، فَعالى، فُعال، فِعال.... كما نجد أيضا **مفاعيلن** //0/0 /0أو مفاعلن //0/ /0أو مفاعيل//0/0 / تأتي فَعاليل، أَفاعيل، مَفاعيل، فَعائِل، فَوَاعِل، مُفَعْفَل، مُفَعَّل، مَفاعِل...أمّا بينها وبين علم الأصوات فاختلاف كبير إذ أنّ هذا الأخير يفرّق بين أنواع المقاطع من حيث الطول والقصر، ومن حيث الإغلاق والفتح، والوزنان: الصرفي والعروضي لا يوليان ذلك اهتماما.

[1] - **شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، ط2، 1973، ص13

[2] - **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص، 268

فالمقطع الصوتي، وحدة صوتية بسيطة تنتج من عمليات الانفتاح والانغلاق في جهاز النطق، أو هو"أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلّم، وهذه الكتلة تطول وتقصر بحسب طبيعة المقطع نفسه، وبحسب النظام المقطعي للغة أيضا لأن لكل لغة نظامها المقطعي المتميّز"[1].

يبدأ المقطع الصوتيّ في العربيّة بصامت مصحوب بحركة كون اللغة العربية لا تبدأ بصامتين، وإن كانت تشتمل عليهما في وسطها، ولا تحتمل تتابع ثلاث صوامت، وينتهي المقطع إمّا بصوت ليّن وأمّا بصامت، فلا وجود لمقطع مزدوج الانغلاق إلا في حالتين:

- الوقف مثل "الضّالين"
- انتهاء الكلمة بصوتين مدغمين مثل" عامَّةُ"

وأقصى عدد يصل إليه المقطع العربي سبعة مقاطع فمن ذلك قوله تعالى:

﴿....فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾" (البقرة 137) وهذا الصنف قليل الورود، وأكثرها شيوعا اللفظ المشتمل على ثلاثة مقاطع[2].

وتجمع الدراسات اللغوية على أن المقطع العربي ينقسم إلى خمسة أقسام:

1. مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير نحو: وَ، كَ.
2. مقطع طويل مفتوح: يتكوّن من صامت+ صائت طويل نحو: يَا، لا
3. مقطع طويل مغلق: يتكوّن من صامت+ صائت قصير+ صامت نحو: لَنْ، لَمْ
4. مقطع طويل مغلق بصامت: يتكوّن من صامت+ صائت طويل+ صامت نحو: قَالْ، بَاعْ.
5. مقطع طويل مغلق بصامتين: صامت+ صائت قصير+ صامت+ صامت نحو: بَحْرْ، فَقْرْ.

[1] - **رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص40
[2] - **محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني**، مرجع سابق، ص42

والمقاطع الأكثر شيوعا في العربية النوع الأوّل والثاني والثالث، أمّا الرابع والخامس فقليلا الشيوع ولا يكونا إلا في الوقف وأواخر الكلمات كما ذكرنا سلفا.

وإذا استقرأنا المعلقة، نجد أن الشاعر وُفّق في استغلال هذه الوسيلة الصوتيّة، وهندسها بشكل يجعل السامع يتلذّذ بحلاوته ويترنّم بطلاوته.

فالمقاطع القصيرة نجدها في واو العطف أو الحال أو المعيّة أو في الفاء أو همزة النداء أو الاستفهام أو كاف التشبيه...(فَتوضِحَ، فَالمقراة، وشمأَلِ، كَأَنّه، كأنّي، إذا، أغرّك،.....) كما نجدها أيضا في الأصوات التي افتتح بها صدر وعجز أبياته جميعا، إلا أننا بتتبّعنا أبيات المعلّقة نجدها غنيّة بالمقاطع الطويلة المغلقة كما في قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

فـ(نبْ، منْ، ذكْ، بِنْ، مَنْ، سِقْ، طِلْ، بَيْ، نَدْ، حَوْ) ففي بيت واحد نجد عشرة مقاطع طويلة مغلقة لها دلالة على المعنى العام المتمثل في الوقوف على الأطلال وما يحتاجه المقطع من زمن يستغرقه، وممّا ساعد عل إبراز هذا الصوت وجود صيغ(نبْك، منْزل، سقْط، حوْمل....) أمّا في القصيدة فنلاحظ غناها بصيغ ساعدت على وفرة هذا المقطع ومنها (كأنّ، إنّ، من+ ضمير متّصل، غير، المتنّى كأثريْنا، المثنيْن، المشتقّات على وزن مفعَّل، فَعْلَل، مِفْعل أَفْعَل، فَنْعَل.....والتي سوف نتعرّض إليها في دراسة البنى الصرفية وهي كثيرة بالإضافة إلى الأفعال المشدّدة مثل: عنّ، سدّ، يكبّ، ظلّ، تجرّ، تصدّ، تتّقي.... فتتحقّق الصلة بين حركات الدال مع حركات المدلول كما نتحسّسه في قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

فالمقاطع الصوتية الطويلة المغلقة الستة عشر (كرْ، رِنْ، فَرْ، رِنْ، مُقْ، لِنْ، مُدْ، رِنْ عَنْ، جُلْ، صَخْ، رِنْ، حَطْ، هُسْ، سَيْ، مِنْ) أعطت حركيّة ونشاطا كما في

[1]- **الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق وشرح أحمد أحمد شتيوى**، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2009، ص6

[2]- **نفسه، ص، 32**

حركة الفرس الأسطوريّ، وهذا نجده تقريبا في جلّ أبيات المعلّقة لكنّنا نكتفي بهذا البيت لعلّه يكفي في البرهنة على أنّها نمط من الأنماط التي تفرّد به شاعرنا.

ب- أصوات القافية ودلالاتها

ما دامت القصيدة جاءت مقبوضة، والقبض يلتزم في القصيدة الطويلة، فإنّ مقاطعها تواترت بالشّكل التالي: م ص م +م ص + م ص ص، وهي تمثّل الأشكال الثلاثة التي تكلمنا عليها، وبإيقاع الأصوات مع الحركات أو بالأحرى الصوامت مع الصوائت وفق شكل المقاطع، نحصل على جرس موسيقيّ مؤثّر، له دلالات حسب سماعنا للصوامت واقترانها بالصوائت، فإذا نظرنا إلى وحدة الطلل لوجدنا أن الصوت المنحرف والذي هو رويّ القصيدة، قد تواتر عشر مرّات في تسعة أبيات وبعده جاء الميم سبع مرات وهذا دلالة على طغيان هذا الأخير للدلالة على السكون كونها أصوات مجهورة شبيهة بالصوائت، وفي وحدة الغزل يضاف إليهما صوتا التاء المهموس والجيم المجهور لكنّهما يتطابقان في الشدّة والانفجار ليزيدا في حركية القصيدة، ثمّ تتكرّر العملية في وحدة الليل كما في الطلل من سكون ومناجاة، لتزداد سرعتها في وحدة الصيد بظهور أصوات السين والراء والميم والياء، لتدلّ على نوع من النشاط. وفي وحدة السيل تبرز اللام والميم والنون للدلالة هذه المرّة على السكون الذي يطبعه التأمّل.

وهكذا فالمتمعِّن في كلمات القافية يجدها غوصا في شجن الذات، في آمالها وآلامها، يتخللها موقف شعوري عام تتقابل لوحاته وتتراسل لتمنح القصيدة حركة وتبعدها من الرتابة والسكون.

	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ع	غ	د	ذ	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ف	ق	ر	ز	ك	ل	م	ن	ه	و	ي	مج	المعدل
الطلل9 أبيات	2	0	0	0	1	3	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1	3	0	1	0	0	10	7	2	0	3	0	36	04
الغزل34 بيتا	3	1	10	1	10	7	2	5	0	0	1	4	0	2	4	3	0	7	4	3	1	1	44	12	6	0	4	1	146	4.29
الليل 8 أبيات	1	1	1	1	1	2	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	4	2	9	2	1	1	2	4	36	9
وحدة الصيد 18 بيتا	1	0	2	1	5	1	1	3	1	0	1	3	0	2	0	0	0	3	2	4	1	3	18	4	3	1	2	6	68	17
السّيل12 بيتا	1	2	2	0	1	1	0	1	1	2	0	0	0	1	0	0	0	3	0	0	3	1	15	8	4	1	0	1	48	4
المجموع	8	4	15	3	18	14	3	11	2	3	2	8	1	5	4	3	2	16	6	9	9	7	96	33	16	3	11	12	324	4

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

ج- التقابل والتقارب:

وهذا التفرّد الأسلوبيّ استعمله النّاص في مواقع عدّة لتقوية المعنى الصوريّ والتفصيليّ معا، ومحاولة تبسيط الرسالة للسامع، منها قوله:

02 فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ الزوزني 7

ولّد تواتر كلمتي (جنوب، شمأل) في عجز البيت ضربا من التقابل من حيث الاتجاه لكنّهما يتقاربان بحكم أنّهما صفتان لموصوف واحد (الريح) الذي تنسج مرة من جهة الجنوب وأخرى من جهة الشمال، لكن لم ينمح ولم يذهب أثرها، إذا فهما يتقاربان في محاولة محو الرسم.

وفي قوله:

33 تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ الزوزني 24

التقابل بين (الصد) و(الإبداء) ولّد لوعة وشغفا لدى الشاعر، ومنه لدى السامع، فطول الصدّ يؤدي إلى النسيان، وطول الإبداء يؤدي إلى الملل، و بهما معا يتجدّد الحبّ ويستمرّ.

أما قي قوله:

53 مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ الزوزني 32

فـ(مكرّ) و(مفر) متقابلان، وكذلك (مقبل) (مدبر) ويتشابه معنى(مكر) مع (مقبل)، وأيضا (مفرّ) مع (مدبر)، إلا أنّ اجتماعهم معا، زاد في النّغم الموسيقيّ والدلالة على قوة الفرس وسرعته لا في فعله لأنّ فيها تضادا.

وفي قوله:

57 يُزِلُّ الغُلاَمُ الخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيْفِ المُثَقَّلِ الزوزني 35

فالتقابل بين (الخفّ) و(المثقّل) أمر طبيعيّ فلا يتشابه الناس في أحجامهم وأوزانهم وقاماتهم، لكنّهما(الخفيف والثقيل) يتقاربان في امتطاء هذا الفرس، حيث يعاني كلاهما من شدّة ركضه، فينزلق الأوّل من على صهوته، وتتطاير أثواب الثاني من شدّة سرعته، وكأنّ هذا الحصان خُلق من أجل فارس فقط.

أمّا في قوله:

73 عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ الزوزني 41

هناك تقابل بين (أيمن) و(أيسر) من حيث الجهات، لكنهما يتقاربان عندما يعمّ السحاب من اليمين (جهة جبل قطن) إلى اليسار (جهة جبلي الستار ويذبل)، فهذه دلالة على عظم السّحاب وغزارته وعموم جوده.

وهناك تقابل ضمني في قوله:

56 مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيْدِ المُرَكَّلِ الزوزني 34

ففي الشطر الأول نكتشف صورة الفرس وهو يجري بسهولة ويسر وكأنّه يسبح في الهواء، ولا تلتطم حوافره بالأرض، ولا تحدث صوتا، وقد زاد في إبرازها صوتا السين والحاء المهموستان، وفي المقابل (في الشطر الثاني)يصف الشاعر جياد غيره، وقد ظهر التعب باديا عليها، فهي تركل الأرض بحوافرها ركلا، وتثير الغبار، ولأجل هذا الغرض وظّف الشاعر صوت الرّاء الذي هو من الأصوات المجهورة المكرّرة، ثمّ صوتي الدال والكاف، فتكرار هذه الأصوات ينقل صوت الحوافر وهي تركل الأرض وتثير الغبار.

وفي قوله:

04 كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ الزوزني 8

61 كَأَنَّ عَلَى المِتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ الزوزني 38

12 فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ الزوزني 12

71 يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ الزوزني 41

نلحظ تكرار (حنظل، المفتّل) في كلمات القافية وقد تطابق الدال مع المدلول وهذا ما يسميه البلاغيون **إيطاء** ويعني ذكر كلمة القافية بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة أو سبعة، وكلّما بعد كان حسنا، وكلّما قرب كان قبحا، وأقصى حالة عدّت إيطاء، إعادة القافية بعد سبعة أبيات.

د- التصريع

لقد اهتمت القراءة العربية الحديثة في مقاربتها للإيقاع في الشعر الجاهلي بظاهرة التصريع، وهذا الاهتمام إذا بحثنا في منابعه الأولى، فإننا نجد أنّ النقّاد القدماء قد ربطوا حديثهم عن التصريع في الشعر الجاهلي بالقافية، وأبرز مثال على ذلك قدامة بن جعفر عندما تحدّث عن نعت القافية، واشترط لذلك" أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول أو المحدثين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأوّل، وذلك يكون من اقتدار الشاعر، وسعة بحره، وأثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لملحه في الشعر"[1].

فنلاحظ أنّ الشاعر أراد أن يصرع كل وحدة دلالية(الطلل، الغزل، وصف الليل)

01 قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ	بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ	الزوزني 6
19 أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّـــلِ	وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي	الزوزني 16
20 أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِـــلِي	وأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَـــلِ	الزوزني 16
46 ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْـــلُ ألاَ انْجَلِي	بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَـــلِ	الزوزني29

فالتصريع عنده لا تقف حدوده عند التجميل ومجرد التحسين، ولا تعبّر عن الترف الفني والقدرة على التلاعب باللغة، وإنّما هو فوق ذلك، إذ يفيض على النّص الشعري زخما موسيقيّا عاليا، يتمثّل أساسا في محاولات بناء عنصر الإثارة الإيقاعي الذي يدعّم الدلالة الكليّة ويعمّقها، ويؤازر بنية الاختيار وبنية التوزيع في انتاجها[2]، فهنا نلاحظ ذكاء المُرسِل الفنّي، فكلّما خاطب المرسل إليه (صاحباه، فاطمة، الليل) خطابا مباشرا إلا واستعمل هذه الأداة، ليعدّ أذنه لتقبّل لفظه، ومنها يهيّئ عاطفته للتأثّر بمعانيه حتّى يقبل ما تحمله كتابته الشعرية من أفكار

[1] - **قدامة بن جعفر، نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص86

[2] - **محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص168

ومشاعر وصور وإيقاعات، فحسن اختيار الطاقات الإيقاعية – إلى جانب دلالتها– مع حسن توزيعها تدفع المتلقي إلى تقبّل النصّ والاستئناس به.

2- الإيقاع الداخلي

1- التكرار وعلاقته بالمعنى

أ- **تكرير الصوت منفردا:** لقد انتبه الباحثون العرب القدامى إلى هذه القضية، واعترفوا بصحة العلاقة بين الصوت والمعنى، فهذا ابن جني في كتابه الخصائص يقول: " أعلم أنّ هذا الموضع شريف لطيف، وقد نبّه عليه الخليل وسيبويه، وتلقّته الجماعة بالقبول له، والاعتراف بصحّته"[1].

ويبيّن ابن جني علاقة الألفاظ بالأصوات التي تتشكّل منها بقوله: "فأمّا باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئّب، عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها، فيعدّ لونها بها، ويحتذونها عليها.وذلك أكثر ممّا نقدّره، وأضعاف ما نستشعره"[2] واستدلّ باللفظتين (خضم وقضم) حيث أنّ صوت الخاء لرخاوته ناسب المأكول الرطب، وصوت القاف لصلابته يناسب اليابس.

أمّا عند اللغويين المحدثين وخاصة أولئك الذين استهوتهم بنية الصوت ودلالته، فكانوا لها بين متحمّس ورافض، فهذا اللغوي المشهور هنبلت Huinbolt (ت1835) يقول في هذا الصدد: " اتخذت اللغة للتعبير عن الأشياء طريق الأصوات التي توحي إلى الآذان بنفسها أو مقارنتها بغيرها أثرا مماثلا لذلك الذي توحيه تلك الأشياء إلى العقول"[3] وكذلك نجد اللغوي محمد المبارك الذي ناصر هذه العلاقة فقال: " لا شكّ أن في اللغة العربية خصيصة تبهر الناظرين وتلفت الباحثين، وهي تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ وأثر الحروف في تقوية المعنى أو إضعافه والانسجام بين أصوات الحروف التي تركّبت منها الألفاظ ودلالتها"[4].

---

[1]- **أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص**، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، دت، ص152

[2]- المرجع نفسه، ص157

[3] - **إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة**، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، 1978، ص143

[4] - **محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية**، دار الفكر للطباعة والنشر، ط7، 1981، ص105

"هذا الفن من الدراسة اللغوية لم يعد كلاما فلسفيا نظريا- كما يظن البعض- وإنّما أصبح شيئا تطبيقيّا، يستنتج من خلال النصوص الأدبية بعدها عناصر حيّة تتفاعل فيها الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية، ذلك أن الصوت حينما يتردّد في نص أدبي – إن لم يكن مبالغا فيه- يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوّتها وضعفها"[1].

والرأي ما ذهب إليه الدكتور محمود أحمد نحلة "أنّ دراسة الأصوات ومعرفة مخارجها وصفاتها الصوتية، ثمّ ملاحظة ما يتكرّر منها في الجمل والعبارات الأدبية، وعلاقة ذلك بالعاطفة أو المعنى الواحد جدير بالنظر والتطبيق مع تقييد ذلك بوضع الصوت بين بقية الأصوات، والبعد عن الإفراط في التوهّم أو محاولة إيجاد علاقات مبتسرة لا تصحّ إلا في وهم الناقد أو الدارس"[2].

أ-**1- الأصوات المجهورة:** تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية تقابلها ظاهرة الهمس، ويعرّف ابن جني الصوت المجهور بأنّه" حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[3] ويعرّف الجهر أيضا بأنّه اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق و هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)، وأمّا تكرارها في المعلّقة فنبيّنه حسب الوحدات:

[1] - **رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون الجزائر، 1993، ص52
[2] - **محمود أحمد نحلة، لغة القرآن في جزء عمّ**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981، ص346
[3] - **نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، الأزريطة، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 116

- **في وحدة الطلل**

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	ن ٩
ب1	4	0	0	0	1	1	0	0	1	1	5	3	3	19
ب2	1	2	1	0	0	0	1	0	2	0	4	5	2	18
ب3	2	0	3	0	0	0	0	0	4	0	3	1	3	16
ب4	1	0	0	1	1	0	0	1	1	0	4	4	5	18
ب5	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	5	4	1	13
ب6	1	0	2	0	2	0	0	0	4	0	2	4	2	17
ب7	4	1	0	0	1	0	0	0	4	0	4	5	0	19
ب8	2	1	1	0	0	1	1	0	2	0	4	3	3	18
ب9	3	0	3	0	2	0	1	0	1	0	5	5	5	26
مج	20	05	10	01	07	02	03	01	19	01	36	34	24	163

وفي هذه الوحدة تمّ تكرير الصوامت المجهورة (اللام، الميم، النون) بنسب كبيرة مقارنة بالأصوات الأخرى، وقد عدّها علماء الأصوات المحدثون- إضافة إلى صوت الرّاء، من التي تشبه الصوائت، "وذلك لقرب المخرج، تشترك معها في صفة الوضوح السمعيّ، وتعدّ من أوضح الصوامت في السّمع، وهي إلى جانب ذلك ليست انفجاريّة ولا احتكاكيّة"[1]

ففي قوله:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي[2]

نلحظ أن الأصوات(اللام، الميم والنون) تكرّرت خمس مرات، وقد أوضح البحث الصوتي بأن هذا النوع كثير الشيوع، وذلك من خلال استقراء بعض معاجم اللغة

[1] - **إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة**، مرجع سابق، ص63، 64

[2] - **الزوزني**، ص10

العربية، والقرآن الكريم، حيث تبيّن في هذا الأخير أنّ "اللام وردت 33022 مرّة، والنون 26525 مرّة والميم 26135 والراء 11793مرّة"[1]

أما استقراؤنا لوحدة الطلل، فمن بين تسعة أبيات فقط وردت اللام 36 مرة، والميم 34 مرة، والنون 24 مرة والراء 19 مرة دون أن نتجاهل صوت الباء بـ 20 مرة.

وهذه أشباه الصوائت قد ميّزها علم الأصوات الحديث عن غيرها من الأصوات بما يلي:

"أ- مجرى النفس مع هذه الأصوات تعترضه بعض الحوائل، وهي صفة من صفات الصوامت.

ب- لا يكاد يسمع لهذه الأصوات أي نوع من الحفيف

ج- هذه الأصوات تعدّ من أكث الصوامت وضوحا في السّمع

د- وهي كثيرة الشّيوع، سهلة من حيث النطق"[2].

فتكرار هذه الأصوات ووفرتها جاء ليلفت انتباه صاحبيه والتأثير فيهما بما يعانيه من حرقة الفراق لوعة الافتراق، فلننظر في قوله:

وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ[3]

إن إسرافه في وصف الدموع المنهمرة هذا الانهمار المبالغ فيه، يناسب طبيعة الإنسان البدائي، كونه إنسان مطبوع على سجيته وهذا ما يجعل شعره صادقاً وهو في حالة الأسى هذه، ومطابقا لواقعه النفسي الشجي أثناء وقوفه على الأطلال.

وحدة الغزل

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	مج
ب10	2	2	0	0	1	0	0	0	2	0	5	4	3	19
ب11	1	1	3	0	0	1	0	0	3	0	4	6	0	19
ب12	2	0	1	0	2	1	0	1	2	0	6	5	1	21

[1] - **عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة**، مطبعة دار المعارف، ط2، 1981، ص260

[2] - **رابح بوحوش، البنية اللغويّة لبردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص59

[3] - **الزوزني**، ص9

ب13	0	1	1	0	3	0	0	0	3	0	1	3	0	7	2	2	20
ب14	3	2	0	1	1	0	0	0	1	3	0	3	1	5	3	2	21
ب15	1	1	1	0	1	0	0	0	1	2	0	2	1	7	4	2	20
ب16	1	0	1	1	1	0	1	1	1	0	2	0	0	4	5	1	17
ب17	2	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	4	3	2	13
ب18	1	0	2	1	2	0	1	0	1	0	2	1	0	8	2	0	17
ب19	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	2	1	1	6	5	2	20
ب20	2	1	1	0	0	1	0	0	0	3	0	4	0	3	3	6	20
ب21	2	0	0	0	1	0	0	0	1	3	0	4	0	3	3	6	19
ب22	3	0	2	0	0	1	1	0	3	0	1	5	0	3	3	1	19
ب23	3	1	2	1	1	0	1	0	3	0	1	3	0	3	3	1	19
ب24	0	1	2	0	0	0	0	0	5	0	1	5	0	2	5	1	17
ب25	0	0	2	0	0	1	2	0	5	0	1	5	0	3	5	1	19
ب26	2	1	0	0	1	0	4	0	1	0	1	0	0	7	2	2	21
ب27	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	7	3	4	18
ب28	1	2	1	0	0	0	1	0	0	0	1	6	0	2	3	2	18
ب29	2	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	3	2	5	16
ب30	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	3	0	0	6	3	0	15
ب31	2	2	0	0	1	0	1	0	0	1	2	0	0	2	3	1	14
ب32	2	0	0	2	0	1	1	0	2	0	4	0	0	7	4	2	23
ب33	2	1	1	0	0	3	0	1	0	0	2	1	0	2	2	1	15
ب34	2	2	1	0	0	2	0	0	0	2	0	2	0	3	2	1	15
ب35	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	4	3	5	16

ب36	0	0	2	1	1	0	1	0	1	3	0	7	3	21
ب37	2	1	0	0	1	1	0	0	1	1	0	7	2	16
ب38	0	0	1	0	0	0	5	0	1	0	0	3	3	16
ب39	2	0	2	1	0	0	0	1	0	3	0	1	3	14
ب40	2	0	1	0	0	0	1	2	2	0	0	3	3	19
ب41	4	1	1	0	1	0	0	0	4	0	0	4	2	20
ب42	2	1	1	0	1	0	0	0	2	0	0	4	1	14
ب43	2	0	1	0	2	0	0	1	3	0	0	5	1	17
مج	52	21	37	09	26	12	19	06	83	08	159	104	70	607

والملاحظة نفسها كما في وحدة الطلل، فقد تفرّدت أشباه الصوائت بطغيانها حيث نجد اللام بـ159 مرة ثمّ الميم بـ 104 مرة ثمّ الراء ب، 83 مرة وبعدها النون بـ70 مرة، وقد جاءت بهذه الكثافة للتعبير عن حسّه المرهف وشوقه الرقيق وتعلّقه بالمرأة التي ترمز إلى الحياة السعيدة، كما في قوله:

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِـــلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُـــرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَـــابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَـــارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ[1]

وهكذا انهالت عليه الذكريات الحلوة الجميلة انتصاراً للحياة والجمال والمتعة في نفسه وهو يروي لنا حادثة يوم جلجل:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّلِ[2]

[1]- الزوزني، ص16، 17

[2]- الزوزني، ص11

- **وحدة الليل والذئب**

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	مج
ب44	3	1	2	0	1	0	0	0	2	0	8	2	1	20
ب45	3	1	1	0	1	0	0	0	1	1	6	3	1	18
ب46	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	9	3	2	17
ب47	1	2	0	0	1	0	0	0	1	0	5	5	2	17
ب48	1	1	3	0	0	1	0	0	2	0	5	4	2	19
ب49	2	1	5	0	1	2	0	0	2	0	5	1	0	19
ب50	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	8	5	4	19
ب51	0	0	0	0	0	1	0	0	3	1	3	2	2	12
مج	12	07	12	01	04	04	00	00	11	02	49	25	14	141

ويواصل الشاعر في الاعتماد على أشباه الصوائت –خاصة اللام– كما في قوله:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْـــــوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي[1]

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيْلُ الغِنَـــى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

فنجحت بصفاتها المتميّزة كالسهولة والوضوح السمعي والتأثير في تبليغ الرسالة وتوطيد الرابط الوجداني المشترك بين المُرسِل والمُرْسَل إليه، فجعلنا نحس بثقل الوحشة والليل على نفسه العذبة الرقيقة المليئة بالحياة والحب والحركة.

[1]- الزوزني-28، 29، 31

- وحدة الصيد والفرس

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	مج
ب52	2	1	0	1	4	0	0	0	2	0	2	1	2	15
ب53	2	1	2	0	2	0	0	0	6	0	4	7	1	25
ب54	2	0	1	0	1	0	0	0	0	4	9	4	2	23
ب55	1	3	0	1	2	1	0	0	1	1	4	3	2	19
ب56	3	0	1	1	2	1	0	0	3	0	6	3	2	22
ب57	2	0	1	1	0	0	0	0	0	1	9	2	2	18
ب58	2	0	1	0	2	0	0	0	5	0	3	2	0	15
ب59	2	0	1	0	0	0	0	1	3	0	3	1	2	13
ب60	3	1	2	0	3	1	3	0	3	1	4	0	0	21
ب61	0	0	1	0	1	1	0	1	1	0	3	3	7	18
ب62	3	2	1	0	2	0	0	0	3	0	2	2	5	20
ب63	1	1	3	0	1	2	0	0	3	0	3	2	6	22
ب64	3	2	2	0	2	0	0	0	2	1	5	4	2	23
ب65	1	1	0	0	2	0	0	0	3	1	4	1	2	15
ب66	2	1	3	1	3	0	1	0	2	0	2	2	3	20
ب67	1	3	1	0	1	0	1	1	1	0	5	4	2	20
ب68	0	0	1	0	2	0	0	0	4	0	2	1	3	13
ب69	2	2	2	1	0	0	0	0	3	0	3	3	1	17
مج	30	18	23	06	30	06	05	03	45	09	73	45	44	337

وهذه الوحدة لا تختلف عن باقي الوحدات إذ نجد الشاعر قد واصل في الاعتماد على هذه الأصوات (أشباه الصوائت) مع طغيان صوت اللام دائما(اللام73 مرة الميم45مرة، الراء45 مرة، النون 44مرة)وقد دلّت هنا على تحوّل شعوره من الحزن

والكآبة والسكون إلى الفرح والسعادة والحركة حتى أن الموسيقى الداخلية للشعر تغيرت فبعد أن كانت ثقيلة بطيئة حزينة عند وصفه لليل أضحت خفيفة سريعة مرحة وهو يصف طلوع النهار وممارسته الصيد على ظهر فرسه الأسطوري، فيقول:

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَـــــــــرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[1]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبـــــرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَما زَلتِ الصَّفْـــــوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ

– وحدة السيل

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	مج
ب70	2	0	1	0	1	0	1	0	3	0	5	3	0	16
ب71	2	0	0	0	2	0	1	0	1	0	4	3	1	14
ب72	5	1	3	0	2	1	1	0	1	0	3	2	2	21
ب73	3	0	2	0	1	0	0	0	2	0	1	2	2	13
ب74	3	0	0	0	2	0	0	0	0	0	6	1	1	13
ب75	0	0	2	0	0	0	0	0	2	2	7	6	8	27
ب76	2	2	1	0	1	1	0	0	1	0	6	4	2	20
ب77	4	1	1	0	1	0	0	0	3	1	2	2	4	19
ب78	0	1	0	2	2	0	0	0	3	1	4	4	3	20
ب79	0	0	1	1	0	1	0	0	1	1	6	3	2	16
ب80	1	1	0	1	1	0	0	0	1	0	4	3	3	15
ب81	3	1	2	1	0	0	0	0	2	0	2	0	1	12
مج	25	07	13	05	13	03	03	00	20	05	50	33	29	206

وفي وحدة السيل–أيضا– سار الشاعر على المنوال نفسه فطغت أشباه الصوائت في الورود مؤثّرة في المرسل إليه، فقد جعلنا مبهورين بقدر ما هو مبهور بهذه

[1]- **الزوزني**، 32، 33

الظواهر الطبيعية:

أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ[1]
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ

فأراد أن يتلمّس هذا العالم في نفسه ليستطيع بعدئذ تجسيده في شعره، وهو يعرض لنا الطبيعة كما هي دون تعديل أو تحوير من الخيال، يقول:

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ[2]
ومَرَّ عَلَى القَنَانِ مِنْ نَفَيَانِـــهِ فَأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

ففي الوقت الذي يصف لنا كل ما يمكن أن تعطيه هذه الطبيعة من خير عميم يعود ليصورها مزمجرة عاتية تكاد تقضي على الحياة فيها.

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيْداً بِجِنْـــــدَلِ
كَأَنَّ ثَبِيْراً فِي عَرَانِيْنِ وَبْـــلِهِ كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّـــلِ
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالأَغثَاءِ فَلْكَةُ مِغْـزَلِ
وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ[3]

وهو إذ يصور لنا الطبيعة في معلقته يلتصق بالواقع فيذكر لنا أسماء الأماكن، ولكنه لا يجمد على الواقع الحرفي في تصويره للطبيعة بل يصفها منعكسة في زوايا نفسه.

مجموع الأصوات المجهورة في المعلقة

	ب	ج	ع	غ	د	ذ	ض	ظ	ر	ز	ل	م	ن	مج
مج	141	58	95	22	80	27	30	10	179	25	368	241	181	1458

وإذا نظرنا إلى المعلقة كاملة نجدها كما في وحداتها إذ لم يتخيّر الشاعر أشباه الصوائت في وحدة دون أخرى وإنّما اعتمد عليها في جميع الوحدات فكان صوت اللام بـ 368 مرة ثمّ تلاه صوت الميم بـ241مرة وبعده النون بـ181مرة ويقاربه صوت الراء بـ179 مرة إضافة إلى صوت الباء، والذي يعتبر أيضا من بين الأصوات الأكثر شيوعا لقرب مخرجه من صوت الميم، وسهولة نطقه، وألفة

[1]- الزوزني، 40، 41
[2]- الزوزني، ص 42
[3] الزوزني، ص 43، 44

سماعه. فهذا النسيج الصوتي أعطى للنّص الطعم اللذيذ والسحر الجميل والموسيقى الموحية المؤثرة. حتى كدنا أن نحس حزنه ونشعر بفرحه ونشاركه رغباته وآماله وحرمانه. وقد عبّر في ذكرياته المتداعية عند وقوفه على الأطلال وفي وصفه للّيل والحصان والصيد والمطر والسيل عن تجارب صادقة مرّ بها في حياته وأثناء تجواله.

أ-2- الأصوات المهموسة: الصوت المهموس عند علماء الأصوات هو" حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس، فإذا انفرج الوتران الصوتيان على نحو لا يتيح مجالا لأي توتّر فإن الصوت يوصف بأنّه مهموس"[1]، ويعرفه ابراهيم أنيس بأنّه الصوت "الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يُسمع لها رنين حين النطق بها"[2] وهو أيضا " صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه مع جري النّفس فإنّك لا تسمع له جهرا"[3] وهي (ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ط، ق) وأمّا تكرارها في المعلّقة فنبيّنه كمايلي:

- في وحدة الطلل

	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	هـ	مج
ب1	0	0	2	1	1	0	0	1	2	2	2	0	11
ب2	3	0	1	0	2	1	0	0	3	1	0	2	13
ب3	2	0	1	0	0	0	1	0	2	1	1	3	11
ب4	3	0	3	0	1	0	0	0	1	1	1	0	10
ب5	2	0	1	0	1	0	1	1	1	2	1	3	13
ب6	2	0	0	0	2	1	0	0	2	1	0	2	10
ب7	1	1	1	0	1	0	0	0	0	1	1	2	08
ب8	3	0	0	0	2	0	1	0	1	2	1	1	11
ب9	3	0	2	0	0	0	1	0	2	0	0	0	08
مج	19	01	11	01	10	02	04	02	14	11	07	13	95

[1] - **محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص51
[2] - **إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية**، مرجع سابق، ص20
[3] - **تمّام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993، ص62

ففي هذه الوحدة تكرّر صوت التاء 19 مرّة منها ثلاث مرات في كل من البيت الثاني والرابع والتاسع، ثم صوت الفاء بـ14مرة وبعده الهاء بـ13مرة، ثم الحاء والكاف بـ11مرة لكلّ منهما.

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[1]

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـلِ

" والتاء والهاء والفاء والأصوات المهموسة، إذا استعملت بوفرة في سياق ما تضفي مسحة دلاليّة خاصة، ذلك بسبب طبيعتها، فهي مجهدة للنفس، لأن الشاعر يحتاج عند النطق بها إلى در كبير من هواء الرئتين، أكبر ممّا تتطلبه نظيرتها المجهورة، فإذا كثُرت في سياق ما، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وبالتالي تتخطى وتجاوز حدّها العادي"[2] لتدلّ على شدّة الشوق والحنين، (ففاضت، لم يعف رسمها، نسجتها، قفا، وقوفا، تهلك، مهراقة، فهل عند رسم دارس من معوّل...).

– وحدة الغزل

	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	مج
ب10	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	1	06
ب11	3	0	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	09
ب12	2	0	2	0	1	1	0	0	2	1	1	2	12
ب13	4	0	0	3	0	0	0	0	1	1	2	0	11
ب14	2	0	0	0	1	0	0	1	1	4	0	0	09
ب15	2	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	2	09
ب16	3	1	2	0	0	0	0	1	2	2	1	2	14
ب17	3	0	2	1	0	2	1	0	0	2	1	3	15
ب18	3	1	2	0	0	0	0	0	1	0	1	1	09
ب19	3	0	0	0	0	0	1	1	2	1	1	2	11

[1]- **الزوزني**، ص7، 8

[2] - **محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص55

ب20	2	0	1	0	0	0	0	0	0	1	2	3	10
ب21	4	2	0	1	3	0	0	0	1	2	3	1	17
ب22	4	0	0	1	1	0	0	1	1	2	2	1	12
ب23	4	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	3	09
ب24	3	0	2	0	2	1	1	0	0	1	0	1	11
ب25	3	2	1	0	1	1	1	0	1	0	0	0	10
ب26	5	1	0	0	3	0	0	0	2	1	0	1	13
ب27	3	0	1	0	0	0	0	0	1	2	1	1	09
ب28	2	1	2	1	0	1	0	1	0	0	0	1	09
ب29	3	0	4	1	1	0	0	1	2	3	2	0	15
ب30	3	0	1	0	1	1	1	0	2	0	1	3	13
ب31	4	0	0	2	0	1	0	3	1	1	1	3	15
ب32	2	0	1	0	0	0	1	0	1	1	2	1	09
ب33	7	0	1	0	1	1	1	1	1	1	0	0	14
ب34	1	0	1	0	1	1	2	2	1	0	1	2	12
ب35	2	3	1	1	1	0	0	0	1	2	0	2	13
ب36	3	1	0	0	2	1	1	0	1	1	0	1	11
ب37	0	0	1	0	3	1	2	1	1	2	3	0	14
ب38	6	0	2	0	1	1	0	1	1	4	2	1	19
ب39	1	1	1	1	3	1	1	1	0	0	2	1	13
ب40	5	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	2	10
ب41	2	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	1	07
ب42	3	0	0	3	0	2	0	1	0	1	1	1	11
ب43	3	0	1	1	0	2	0	0	1	0	1	2	11
مج	101	13	32	13	35	15	20	12	38	34	37	42	392

وقد طغى في هذه الوحدة صوت التاء بـ 101 مرة ثم الهاء بـ42 مرة ثم الفاء بـ38 مرة فالكاف بـ37 مرة فالسين بـ35 مرة ثم القاف بـ34مرة والحاء32

مرّة، فأراد بها التخلّص مما يعانيه بوقوفه على الأطلال وما يمثّله له من ألم الفراق، وكأنّي به دفع سريرته دفعا للولوج إلى عالم النسيب لعلّه يروّح عن نفسه الكئيبة التي تشعره بالعدم.

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِـدَارَةِ جُلْجُـــلِ

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ[1]

ثمّ جاء انتقال الشاعر من النسيب إلى الغزل طبيعياً وهو ما أسماه الأقدمون حسن التخلص، فقد استطاع الشاعر أن يتغلب على الإحساس بالعدم في نفسه فانطلق إلى الحياة بما فيها من بهجة وسعادة فيقول:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّـــلِ[2]

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ وسَاقٍ كَأُنْبُـوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّـــــلِ[3]

وتُضْحِي فَتِيْتُ المسْكِ فوْقَ فِراشِهَا نَئُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

وحدة الليل والذئب:

	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	مج
ب44	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	2	07
ب45	2	0	0	0	0	0	1	2	2	1	2	2	12
ب46	0	1	2	0	0	0	2	2	0	0	1	1	09
ب47	2	1	0	0	1	0	1	0	1	0	3	1	10
ب48	2	0	2	0	1	0	1	0	0	2	1	2	11
ب49	1	0	0	1	0	0	0	1	2	2	2	2	11
ب50	3	0	0	0	0	1	0	0	1	2	1	1	09
ب51	2	3	3	0	0	1	0	0	1	0	2	2	14
مج	13	05	08	02	02	02	05	05	07	13	13	13	88

[1]- الزوزني، ص 10، 11، 12
[2]- الزوزني، ص17
[3]- الزوزني، ص25

أمّا في وحدة الليل فقد تواتر كل من صوت التاء، والقاف والكاف والهاء بـ13 مرة وجاءت لتدلّ على حالة تشويش، وغربة نفسية وروحية ناتجة عن إحساسه بالضياع والتيه في زخم الحياة وتناقضاتها، فأدت به إلى الخوف من الغد المجهول، يقول:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَـــــاءَ بِكَلْكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ[1]

فدوام الحال من المحال ولا تعلم نفس ما يخبِّئه لها المستقبل، مثله مثل الذئب.

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيْلُ الغِنَـــى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ[2]

كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَـهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ

وحدة الصيد والفرس

	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	مج
ب52	2	0	0	0	0	0	0	2	1	2	2	2	11
ب53	0	0	1	1	2	0	1	2	1	1	2	1	12
ب54	4	0	1	0	0	0	2	0	1	0	2	1	11
ب55	1	0	1	0	0	2	0	0	1	0	1	4	10
ب56	1	1	2	0	3	0	0	0	0	0	3	0	10
ب57	1	2	0	1	0	0	1	0	3	2	0	2	12
ب58	2	0	0	2	0	0	2	1	3	0	2	2	14
ب59	4	0	1	1	2	0	0	1	1	2	0	0	12
ب60	2	0	0	0	3	0	0	0	3	1	0	2	11
ب61	2	0	2	0	1	0	1	0	0	0	2	1	09
ب62	2	0	2	0	0	1	1	0	0	0	1	2	09
ب63	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	1	1	05

[1]- **الزوزني**، ص، 28، 29

[2]- **الزوزني**، ص، 31، 32

ب64	1	0	0	1	0	1	2	0	3	0	1	1	10
ب65	3	0	2	0	0	0	1	0	2	1	0	3	12
ب66	1	1	1	0	1	0	0	0	2	0	1	0	07
ب67	1	0	1	0	0	1	1	1	3	1	0	1	10
ب68	3	0	1	0	1	0	1	2	4	3	1	2	18
ب69	2	0	0	0	2	0	0	0	1	1	0	3	09
مج	32	04	15	06	16	05	13	09	31	14	19	28	192

وفي هذه الوحدة جاءت الأصوات المهموسة بمجموع 192 مرة، أكثرها في البيت(68) بـ 18 صوتا مهموسا، وقد طغى عليها صوت التاء بـ32مرة، يليه صوت الفاء بـ31 مرة وبعده صوت الهاء بـ28 مرة، وباجتماعها دلّت على قوته بإظهار قوة فرسه بإعطائه أوصافا على أنه" كامل الحسن، رائع الصورة، تكاد العيون تقصر عن كنه حسنه، ومهما نظرت العيون إلى أعالي خلقه اشتهت النظر إلى أسافله"[1]

- وحدة السيل

	ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	مج
ب70	1	0	2	0	0	0	1	0	1	1	3	1	10
ب71	2	0	1	0	3	0	1	1	1	0	0	2	11
ب72	3	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	07
ب73	1	0	0	0	3	2	1	1	1	1	0	2	12
ب74	1	0	5	0	1	0	0	0	1	1	3	1	13
ب75	0	0	0	0	0	0	1	0	2	1	1	1	06
ب76	3	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	1	08
ب77	0	1	0	0	1	0	0	0	2	0	2	1	07
ب78	2	1	0	0	3	0	0	0	1	0	2	0	09
ب79	0	0	2	0	0	0	1	1	0	1	0	1	06
ب80	0	0	2	0	1	0	1	0	3	1	3	0	11
ب81	1	0	0	0	2	2	1	0	1	2	1	0	10
مج	14	02	13	01	14	05	08	04	13	09	16	11	110

[1] - الزوزني، ص40

وفي هذه الوحدة جاءت الأصوات المهموسة بمجموع 110 مرة، أكثرها في البيت(74)، بـ 13صوتا مهموسا، ثمّ البيت (73) بـ 12 صوتا مهموسا ثم الأبيات (70)، (71)، (80)، (81)، بـ 10 أو 11 صوتا مهموسا، وقد طغى عليها صوت الكاف بـ16مرة، يليه صوتي السين و التاء بـ 14 مرة وبعدهما صوتي الحاء والقاف بـ 13 مرة لكلّ منهما.

ففي قوله:

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِـهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَـــارِ فَيَدْبُـلِ[1]

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

نلمس دقة التصوير، وكأنه يحمل ريشة ويرسم هذا المنظر الطبيعي الخلاب، مع التركيز على المواضع (الشيم، الستار، يذبل، كتيفة،)دلالة على عودة الحياة من جديد، أو نهاية الصراع بين الفناء والبقاء وهذا ما يؤكّده قوله:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَّبَةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ[2]

لقد عادت دورة الحياة من جديد وانطلقت الطيور سعيدة منتشية بالصحو بعد المطر وكأنها سكرى لشدة سعادتها.

مجموع الأصوات المهموسة في المعلقة

ت	ث	ح	خ	س	ش	ص	ط	ف	ق	ك	ه	مج
مج	179	24	79	23	78	29	50	32	103	75	92	107	871

وإذا نظرنا إلى المعلقة كاملة نجد طغيان صوت التاء كما في باقي الوحدات حيث تكرّر 179 مرة يليه صوت الهاء بـ 107مرة، ثم الفاء بـ 103 مرة ثم الكاف بـ92 مرة، وبعدهم باقي الأصوات المهموسة الأخرى وخاصة الحاء والسين والقاف.

وقد جاءت قليلة مقارنة بنظيرتها المجهورة لأن الشاعر اختار من الأصوات ما قرب من شفتيه، ليعبّر تعبيرا صادقا، وبعفوية منسابة جميلة، كما أنها أظهرت شخصيته المفكّرة، المتأمّلة في هذا الكون الغريب، وكأنّ هذا الجاهليّ يتساءل:

[1]- الزوزني، 41، 42
[2]- الزوزني، 44

ما وراء هذه الحياة؟ ممّا يدل دلالة واضحة على عمق التجربة الشعورية الموجودة في المعلقة وعلى صدقها الفني.

أ-3- **الأصوات الانفجارية** أو الشديدة عددها تسعة وهي: الهمزة (لا هو مجهور ولا هو مهموس)، ب، ج، د، ت، ض، ط، ق، ك، وتسمى أيضا الوقفات باعتبار الحبس أو الوقف وتتكوّن "بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف، أن يضغط الهواء ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[1]

أ- في وحدة الطلل

	ء	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
ب1	0	4	0	0	1	0	1	2	2	10
ب2	1	1	3	2	0	1	0	1	0	08
ب3	3	2	2	0	0	0	0	1	1	09
ب4	1	1	3	0	1	0	0	1	1	08
ب5	1	2	2	1	0	0	1	2	1	10
ب6	1	1	2	0	2	0	0	1	0	07
ب7	4	4	1	1	1	0	0	1	1	13
ب8	2	2	3	1	0	1	0	2	1	12
ب9	0	3	3	0	2	1	0	0	0	09
مج	13	20	19	05	07	04	02	11	07	86

تردّد في البيت الأوّل حرف الباء أربع مرّات، وفي البيت السابع حرفي الباء والهمزة أربع مرات أيضا، وهما حرفان صامتان انفجاريّان قد صوّرا شدّة البكاء على حبيبته، وقلة حظه من وصالها، ودأبها كدأب أم الحويرث وجارتها أم الرباب.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَـــهَا وَجَارَتِـــــهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ[1]

[1] - **كمال بشر، علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص247

[1]- **الزوزني، 6، 9**

كما أن أصوات الهمزة و الدال في البيت السابع، (دُمُوْعُ، دَمْعِي، كَدَأْبِكَ، أُمِّ الحُوَيْرِثِ، أُمِّ الرَّبَابِ، بِمَأْسَلِ)، والجيم والتاء والباء في البيت الثاني و التاسع (فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ، نَسَجَتْهَا، جَنُوبٍ، فَفَاضَتْ، صَبَابَةً، حَتَّى بَلَّ)، والقاف والكاف في البيت الأوّل(قِفَا، نَبْكِ، بِسِقْطِ)قد حقّقت التوقف الذي افتتح به معلّقته (قفا)لاسترجاع ذكرياته الجميلة، وولّدت موسيقى قويّة وعنيفة، تشعرنا عمّا بداخله من حزن وكآبة، وجاء التصوير حسيّا، فانسجمت الأصوات مع المعاني.

ب- وحدة الغزل

	ء	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
ب10	1	2	1	2	1	0	0	0	1	08
ب11	0	1	3	1	0	0	1	1	1	08
ب12	0	2	2	0	2	0	0	1	1	08
ب13	1	0	4	1	3	0	0	1	2	12
ب14	1	3	2	0	1	0	1	4	0	12
ب15	1	1	2	1	1	0	0	1	1	08
ب16	2	1	3	0	1	0	1	2	1	11
ب17	1	2	3	0	0	0	0	2	1	09
ب18	1	1	3	0	0	0	0	0	1	06
ب19	4	1	3	1	1	0	1	1	1	13
ب20	4	2	2	0	0	0	0	2	3	13
ب21	2	2	4	0	1	0	0	2	3	14
ب22	2	3	4	0	0	1	0	2	2	14
ب23	1	3	4	1	1	1	0	0	0	11
ب24	2	0	3	1	0	0	0	1	0	07
ب25	3	0	3	0	0	2	0	0	0	08
ب26	1	2	5	1	1	4	0	1	0	15
ب27	2	0	3	1	0	0	0	1	2	09

ب28	3	1	2	2	0	0	1	0	0	09
ب29	1	2	3	1	0	0	1	3	0	11
ب30	1	1	3	0	1	1	0	0	1	08
ب31	2	2	4	2	0	2	0	1	1	14
ب32	1	2	2	0	0	1	0	1	2	09
ب33	1	2	7	1	3	0	1	1	0	15
ب34	1	2	1	2	2	0	2	0	1	11
ب35	2	0	2	0	1	0	0	1	2	08
ب36	2	0	3	0	1	1	0	1	0	08
ب37	1	2	0	1	1	0	1	2	3	11
ب38	1	0	6	0	0	5	1	2	1	16
ب39	4	2	1	0	0	0	1	0	2	10
ب40	2	2	5	0	0	1	0	0	1	11
ب41	2	4	2	1	1	0	0	0	1	11
ب42	1	2	3	1	1	0	0	0	1	09
ب43	3	2	3	0	2	0	0	0	1	11
مج	57	52	101	21	26	19	12	34	37	359

والملاحظ لهذا الجدول يجد أن صوت التاء قد هيمن على بقية الأصوات الانفجارية الأخرى حيث ورد أكثر من مائة مرّة خاصة في الأبيات التالية:

26 فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَـــهَا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّـــلِ[1]

33 تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أسِيْـلٍ وَتَتَّقِـــي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ[2]

38 وتُضْحِي فَتِيْتُ المسْكِ فوْقَ فِراشِهَا نَئُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ[3]

40 تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّـــهَا مَنَـــــارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ[4]

[1]- الزوزني 20
[2]- نفسه ص24
[3]- نفسه ص25
[4]- نفسه ص26

وقد أعطى تكرير هذا الصوت نوعا من الحركية، خاصة وأنها ارتبطت دلاليا مع الأفعال(فَجِئْتُ، نَضَّتْ، تَصُدُّ، وتُبْدِي، وَتَتَّقِي، وتُضْحِي، لَمْ تَنْتَطِقْ، تُضِيءُ) وأعطت جرسا موسيقيا موحيا إلى انبعاث الحيويّة، فجعل ماضيه حاضرا، وحزنه عابرا إلى حين وحدة الليل والذئب، وصوت الضاد في قوله: (تضحي الضّحى، تفضّل) تدل على المكانة الرفيعة التي تحضى بها حبيبته، كما جاءت الهمزة في البيت(العشرين)وكأنه صوت اضطرّ معه الشاعر لإخراج الهواء كآهة حبيسة تدلّ على ضعف ينتاب الذات أثناء المناجاة والاستعطاف إذ يقول:

20 أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ[1]

كما دلّ أيضا- زيادة إلى حضوره مع صوت التاء- على القوّة أثناء جهره ببلوغ حبه إياها الغاية القصوى حتى أصبح لا يرتدع عنه بردع ناصح، وذلك في قوله:

43ألاَ رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ نَصِيْحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ[2]

ج_ وحدة الليل والذئب

	الهمزة	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
ب44	2	3	1	1	1	0	0	0	1	09
ب45	3	3	2	1	1	0	2	1	2	15
ب46	5	2	0	1	0	0	2	0	1	11
ب47	2	1	2	2	1	0	0	0	3	11
ب48	1	1	2	1	0	0	0	2	1	08
ب49	1	2	1	1	1	0	1	2	2	11
ب50	3	0	3	0	0	0	0	2	1	09
ب51	3	0	2	0	0	0	0	0	2	07
مج	20	12	13	07	04	00	05	07	13	81

وفي هذه الوحدة نجد هيمنة الهمزة مرّة أخرى، إذ وردت عشرين مرّة، إضافة إلى أصوات الباء، التاء والكاف ومثال ذلك قوله:

44 ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

45 فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَـلِ

[1]- نفسه ص16
[2]- نفسه ص28

46 ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ[1]

فجاءت دالة على الضعف مرة أخرى، على خوف الشاعر من الليل ومن المجهول الكامن، فهو إذا يخشى الوحدة، و يخشى أن يتغلب فيها عنصر الفناء على عناصر البقاء فيشبّه نفسه بالذئب الذي يحيا في النّهار الدّال على الحياة والألفة والحركة، لكن سرعان ما يختفي، ويعوي في الليل الطويل وما يتأتّى معه من وحشة وخوف وهموم، فيقول:

51 كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ[2]

فكلّ واحد منهما إذا ظفر بشيء واكتسبه، أنفقه وبذّره، وعاش مهزول العيش.

د- وحدة الصيد والفرس

	ء	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
ب52	2	2	2	1	4	0	2	2	2	17
ب53	0	2	0	1	2	0	2	1	2	10
ب54	1	2	4	0	1	0	0	0	2	10
ب55	2	1	1	3	2	0	0	0	1	10
ب56	2	3	1	0	2	0	0	0	3	11
ب57	1	2	1	0	0	0	0	2	0	06
ب58	1	2	2	0	2	0	1	0	2	10
ب59	2	2	4	0	0	0	1	2	0	11
ب60	2	3	2	1	3	3	0	1	0	15
ب61	3	0	2	0	1	0	0	0	2	08
ب62	2	3	2	2	2	0	0	0	1	12
ب63	2	1	0	1	1	0	0	0	1	06
ب64	1	3	1	2	2	0	0	0	1	10
ب65	1	1	3	1	2	0	0	1	0	09

[1]- الزوزني، ص28، 29
[2]- نفسه ص 32

ب66	2	2	1	1	3	1	0	0	1	11
ب67	2	1	1	3	1	1	1	1	0	11
ب68	0	0	3	0	2	0	3	2	1	11
ب69	1	2	2	2	0	0	0	0	0	08
مج	27	32	32	18	30	05	09	14	19	186

ونلحظ في هذه الوحدة طغيان أصوات الباء والتاء والدال خاصة في قوله:

52 وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَل[1]

54 كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ

59 لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَـــةٍ وإِرْخَاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

وجاءت دالة على القوّة، قوّة الفرس والفارس معا، وأضفت للمعنى –بانبلاج النهار وخروجه للصيد– حركات سريعة بعكس الأبيات التي عبرت عن الليل والوحشة والخوف، وكأنه يعود للحياة من جديد بعد صراع مع الموت رافضا الاستسلام للهموم كما كان رافضا لماضيه المرّ من قبل.

هـ– وحدة السيل

	همزة	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
ب70	2	2	1	0	1	1	0	1	3	11
ب71	3	2	2	0	2	1	1	0	0	11
ب72	1	5	3	1	2	1	0	1	0	14
ب73	2	3	1	0	1	0	1	1	0	09
ب74	3	3	1	0	2	1	0	1	3	14
ب75	1	0	0	0	0	0	0	1	1	03
ب76	3	2	3	2	1	0	1	0	1	13
ب77	2	4	0	1	1	0	0	0	2	10
ب78	3	0	2	1	2	0	0	0	2	10
ب79	2	0	0	0	0	0	1	1	0	04
ب80	2	1	0	1	1	0	0	1	3	09

[1]- الزوزني، ص32، 33، 36

ب81	3	3	1	1	0	0	0	2	1	11
مج	27	25	14	07	13	04	04	09	16	119

وفي هذه الوحدة عاود صوتا الهمزة والباء طغيانهما من جديد خاصة في الأبيات التالية:

71 يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّـــلِ[1]

72 قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْدَمَا مُتَأَمَّـــــلِ

77 كَأَنَّ ثَبِيْراً فِي عَرَانِيْنِ وَبْلِـــــهِ كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّـــــلِ

81 كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيْهِ غَرْقَى عَشِيَّـةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ

لكنهما هذه المرة جاءا ليدلا على الصراع النفسي الذي كان يعاني منه الشاعر لمعرفة حقيقة هذا الكون الذي يتراوح بين البقاء والفناء، فهو عندما يصف المطر والسيل إنما يصف الصراع بين الحياة المتمثلة بالمطر الباعثة على الخصب والنماء، والموت المتمثل بالسيل المدمر الجارف الذي لا يبقي على حيوان ولا على شجر.

وهذا الجدول يوضّح عدد تواتر كلّ صوت انفجاريّ في المعلّقة مع ذكر صفاتها ومجموعها.

	همزة	ب	ت	ج	د	ض	ط	ق	ك	مج
مج	143	141	179	58	80	32	32	75	92	832
صفته	لا مج لا مه	مجهور	مهموس	مجهور	مجهور	مجهور	مهموس	مهموس	مهموس	

أ-4- **الأصوات الاحتكاكية:** وعددها ثلاثة عشر(13) صوتا وهي: (الفاء، الثاء، الذال، الظاء، السين، الزاي، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العين، الهاء)، وتتكوّن بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ ضيّق نسبيّا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا[1]، وتسمّى الأصوات الرخويّة وتحمل صفة الصفيريّة.وقد وردت في المعلّقة كما يلي:

[1]- الزوزني، مرجع سابق، ص41، 43، 44

[1] - كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق ص297

أ- في وحدة الطلل

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
ب1	0	2	1	0	0	1	1	0	0	0	2	1	0	08
ب2	0	1	0	1	0	0	2	1	0	0	3	0	2	10
ب3	0	1	0	3	0	0	0	0	1	0	2	0	3	10
ب4	0	3	0	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	07
ب5	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	3	07
ب6	0	0	0	2	0	0	2	1	0	0	2	0	2	09
ب7	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	05
ب8	0	0	0	1	0	1	2	0	1	0	1	0	1	07
ب9	0	2	0	3	0	0	0	0	1	0	2	0	0	08
مج	01	11	01	10	01	02	10	02	04	01	14	01	13	71

ففي وجدة الطلل كانت حصة الأسد لصوتي الفاء(14 مرة) وجاءت إمّا عاطفة أو مستأنفة في الغالب الأعمّ، كما في قوله في:

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[1]

وفي البيت الخامس

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ[1]

والهاء(13مرة) كما في قوله:

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأنهُ حَبُّ فُلْفُـــــــلِ[2]

ثمّ الحاء(11مرة) نحو قوله في البيت الرابع

كَأنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ[3]

[1]- الزوزني، ص7
[1]- نفسه ص 8
[2]- نفسه ص 7
[3]- نفسه ص8

والعين والسين بعشر مرات نحو قوله:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي[1]
مِحْمَلِي[1]

وكان البيت السابع أضعفهم من حيث الأصوات الاحتكاكية في قوله:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ[2]

حيث جاءت الأصوات (الحاء، الثاء، السين) مرة واحدة، و(الهاء) وردت مرّتين في حين نلاحظ عدم تواتر بقية الأصوات الاحتكاكية الأخرى، لعدم حاجة المقام إليها.

ب-وحدة الغزل

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
ب10	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	04
ب11	0	1	0	3	0	1	0	0	0	0	1	0	1	07
ب12	0	2	0	1	0	1	1	1	0	1	2	0	2	11
ب13	0	0	3	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	06
ب14	0	0	0	2	1	0	1	0	0	0	1	1	0	06
ب15	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	1	1	2	07
ب16	1	2	0	1	0	1	0	0	0	0	2	0	2	09
ب17	0	2	1	0	0	1	0	2	1	0	0	0	3	10
ب18	1	2	0	2	0	1	0	0	0	1	1	0	1	09
ب19	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	2	1	2	08
ب20	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	1	05
ب21	2	0	1	0	0	0	3	0	0	0	1	0	1	08
ب22	0	0	0	2	0	1	1	1	0	0	1	0	1	07
ب23	0	0	2	2	1	0	0	0	0	0	0	0	3	08

[1]- الزوزني ص، 9- 10
[2]- نفسه ص 9

ب24	0	2	0	2	0	0	2	1	1	0	0	1	1	10
ب25	2	1	0	2	0	0	1	1	1	1	0	1	0	10
ب26	1	0	0	0	0	0	3	0	0	2	0	0	1	07
ب27	0	1	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1	05
ب28	1	2	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	08
ب29	0	4	1	1	0	1	1	0	0	0	2	1	0	11
ب30	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	2	0	3	09
ب31	0	0	0	1	0	1	0	2	0	1	3	0	3	10
ب32	0	1	0	2	1	0	0	1	0	1	1	0	1	07
ب33	0	1	0	1	0	0	1	1	1	1	1	0	0	07
ب34	0	1	0	1	0	0	1	1	2	0	1	0	2	09
ب35	3	1	1	1	0	0	1	0	0	1	2	0	0	10
ب36	1	0	0	2	1	0	1	2	0	1	1	1	1	11
ب37	0	1	0	0	0	1	3	1	0	2	0	0	0	09
ب38	0	2	0	1	0	0	1	1	0	0	4	0	1	10
ب39	1	1	1	2	1	0	3	1	1	1	0	0	1	13
ب40	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	2	0	2	07
ب41	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	05
ب42	0	0	0	1	0	0	3	0	2	0	1	0	1	08
ب43	0	1	0	1	1	0	0	1	2	0	1	0	2	09
مج	13	32	13	37	09	12	35	15	20	06	38	08	42	280

وفي هذه الوحدة جاء صوت(الهاء) بـ 42مرة، يليه صوت(الفاء) بـ38 مرة وبعده(العين) بـ37 مرة، فـ (السين) بـ 35 مرة ثم (الحاء) بـ32 مرة

11 ويَـــــوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُـــوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ الزوزني، ص 11

13 ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي الزوزني ص12

31 مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَـــــــةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُـــــولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ الزوزني ص 22

38 وتُضْحِي فَتِيْتُ المسْكِ فوْقَ فِراشِهَا نَئُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ الزوزني ص 25

39 وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـــــهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْـــــكُ إِسْحِلِ الزوزني ص26

وهـي أصـوات قليلـة(280) مقارنـة بنظيرتهـا الانفجاريـة (360)إلا أنّهـا مشـبّعة بالدلالات الوصفية، فألبست الموصوف حلّة حسيّة ومن هنا جاء وصفه للمرأة سطحياً خالياً من العمق، فقد استطاع أن يتغلب على الإحساس بالعدم في نفسه فانطلق إلى الحياة بما فيها من بهجة وسعادة.

ج_ وحدة الليل والذئب

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
ب44	0	1	1	2	0	0	1	0	0	0	0	0	2	07
ب45	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	2	1	2	07
ب46	1	2	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	06
ب47	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	1	05
ب48	0	2	0	3	0	1	1	0	1	0	0	0	2	10
ب49	0	0	1	5	0	2	0	0	0	0	2	0	2	12
ب50	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	1	0	1	05
ب51	3	3	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	2	12
مج	05	08	02	12	01	04	03	02	05	00	07	02	13	64

وهنا أيضا سيطر صوت الهاء بـ13 مرّة و صوت العين بـ12 مرة ثمّ صوت الحاء08 مرّات وباقترانها بأصوات السين والثاء والهاء أعطت جرسا موسيقيّا حزينا مؤثّرا في النّفس مانحا إياها نوعا من الغمّ والتشاؤم خاصة بتكرير العين خمس مرات في بيت واحد(49)والحاء والثاء ثلاث مرّات لكلّ منهما في عجز البيت رقم (51)(ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ) كما في قوله:

49 وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّـلِ الزوزني، ص31

51 كِـلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَــاتَهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ هْزَلِ الزوزني ص32

د- وحدة الصيد والفرس

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
ب52	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	2	04
ب53	0	1	1	2	0	0	2	0	1	0	1	0	1	09
ب54	0	1	0	1	0	0	0	0	2	0	1	4	1	10
ب55	0	1	0	0	1	1	0	2	0	0	1	1	4	11
ب56	1	2	0	1	1	1	3	0	0	0	0	0	0	09
ب57	2	0	1	1	1	0	0	0	1	0	3	1	2	12
ب58	0	0	2	1	0	0	0	0	2	0	3	0	2	10
ب59	0	1	1	1	0	0	2	0	0	1	1	0	0	07
ب60	0	0	0	2	0	1	3	0	0	0	3	1	2	12
ب61	0	2	0	1	0	1	1	0	1	1	0	0	1	08
ب62	0	2	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	2	07
ب63	0	0	0	3	0	2	1	0	0	0	2	0	1	09
ب64	0	0	1	2	0	0	0	1	2	0	3	1	1	11
ب65	0	2	0	0	0	0	0	0	1	0	2	1	3	09
ب66	1	1	0	3	1	0	1	0	0	0	2	0	0	09
ب67	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	3	0	1	09
ب68	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	4	0	2	10
ب69	0	0	0	2	1	0	2	0	0	0	1	0	3	09
مج	04	15	06	23	06	06	16	05	13	03	31	09	28	165

تعود في هذه الوحدة أصوات الفاء والهاء والعين للظهور بكثرة مقارنة بالأصوات الاحتكاكية الأخرى، خاصة في الأبيات التالية:

55 عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ الزوزني 34

63 فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَـــهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُـــلاءٍ مُذَيَّلِ الزوزني 38

64 فَأَدْبَـــرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْـــرَةِ مُخْوَلِ الزوزني 38

بَيْنَهُ

68 ورُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَهُ مَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْـــهِ تَسَفَّلِ الزوزني 39

69 فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَـــــامُهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ الزوزني 40

وجاء تأثير هذه الأصوات مخالفا للوحدة السابقة فتحوّل الحزن والتذبذب إلى فرح وثقة في الحياة، وكأنّ فرسه باعثها بقوّته وكماله.

هـ- وحدة السيل

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
ب70	0	2	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1	06
ب71	0	1	0	0	0	0	3	0	1	0	1	0	2	08
ب72	0	1	0	3	0	1	0	0	1	0	0	0	1	07
ب73	0	0	0	2	0	0	3	2	1	0	1	0	2	11
ب74	0	5	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	08
ب75	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	2	2	1	08
ب76	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	05
ب77	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2	1	1	07
ب78	1	0	0	0	2	0	3	0	0	0	1	1	0	08
ب79	0	2	0	1	1	1	0	0	1	0	0	1	1	08
ب80	0	2	0	0	1	0	1	0	1	0	3	0	0	08
ب81	0	0	0	2	1	0	2	2	1	0	1	0	0	09
مج	02	13	01	13	05	03	14	05	08	00	13	05	11	93

نلحظ في هذه الوحدة طغيان صوت السين والفاء والحاء والعين، وكانت محمّلة بالتأمّل والحركة وعدم الثّبات في معرفة سيرورة الكون فاضطربت النفس بين الفرح والحزن، بين الخصب والجدب، بين النّماء والزوال وهذا ما نجده في قوله:

72 قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْـــــدَمَا مُتَأَمَّلِ الزوزني41

74 فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ الزوزني 42

76 وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيْـــــــداً بِجِنْدَلِ الزوزني 43

78 كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ الزوزني 43

81 كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيْهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ الزوزني 44

وهذا الجدول يوضّح عدد تواتر كلّ صوت احتكاكيّ في المعلّقة مع ذكر مجموعها.

	ث	ح	خ	ع	غ	ذ	س	ش	ص	ظ	ف	ز	هـ	مج
مج	24	79	23	95	22	27	78	29	50	10	103	25	107	672

وبمقارنة الجداول نلاحظ أن الشاعر اعتمد في معلقته على الأصوات المجهورة الانفجارية أكثر من المهموسة الاحتكاكية لأنّ المقام تطلّب ذلك، كما تبرز شخصيته القوية وفكره الفيّاض وحسّه المرهف، فجسّد المحسوسات وقرّبها للسامع، وأعطى لنصّه نوعا من الحركية النفسية حتى كادت أن تساير دقات قلب الإنسان في نبضه.وهذا الجدول يوضّح عدد تواتر الأصوات في المعلّقة مرتبة ترتيبا تنازليا مع ذكر صفاتها: [1]

1- اللام(369 م)	مج	8- الباء (141 م)	مج انف	15- الحاء(79 م)	مه إح	22- الشين(29 م)	مه إح
2- الميم(241 م)	مج	9- الواو (125 م)	مه	16- السين(78 م)	مه إح	23- الذال(27 م)	مج إح
3- الياء(191 م)	مه	10- الهاء (107م)	مه إح	17- القاف(75 م)	مه انف	24- الزاي(25 م)	مج إح
4-النون(181 م)	مج	11- الفاء(103 م)	مه إح	18- الجيم(58 م)	مج انف	25- الثاء(24 م)	مه إح
5-التاء (179 م)	مه انف	12- العين (95 م)	مج إح	19- الصاد(50 م)	مه إح	26- الخاء(23 م)	مه إح
6- الراء(179 م)	مج	13- الكاف(92 م)	مه	20- الطاء(32 م)	مج انف	27- الغين(22 م)	مج إح
7-الهمزة(143 م)	+ انف	14- الدال(80 م)	مج انف	21- الضاد(30 م)	مج انف	28- الظاء(10 م)	مج إح

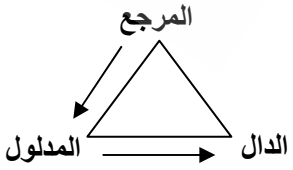
[1] - م = مرّة، مج = مجهورة، مه= مهموسة، انف= انفجارية، اح= احتكاكية، +=لامجهورة ولا مهموسة

ب- تكرير الأصوات مجتمعة

- تكرير الحرف المشبّه بالفعل(كأنّ)

وقد ورد ثلاثة عشر مرّة: (كأنّه حب فلفل ب3، كأنّي غداة البين ب4، كأنّه أساريع ظبي ب39، كأنّها منارة ممسى راهب ب40، كأنّ نجومه ب47، كأنّ اهتزامه ب55، كأنّ على المتنين ب61، كأنّ دماء الهاديات ب62، كأنّ نعاجه ب63، كأنّ ثبيرا ب77، كأنّ ذرى رأس المجيمر ب78، كأنّ مكاكيّ الجواء ب80، كأنّ السباع ب81)

والملاحظ هنا، أنّ تكرير (كأنّ) بهذه الكثافة لفائدة التشبيه والتوكيد لم يكن اعتباطيّا، فنجده يستعملها في أبيات متتالية(3و4)، (39و40)، (61و62و63)، (77و78)، (80و81) فهذه الهندسة تفرّد بها امرؤ القيس لينقل المجرّد في ذهن السامع إلى محسوس مألوف، إضافة إلى ذلك فقد كثّفت الجرس الموسيقيّ لأنها تتألّف من (الكاف) وهو صوت مهموس الذي لا تصحبه ذبذبة بارزة في الوترين الصوتيين، كما أنّه انفجاريّ لأننا نسمعه بعد حبس الهواء وتسريحه فجأة، ومن (الهمزة) التي هي صوت انفجاريّ كذلك لكنّه لا هو مهموس ولا هو مجهور، وتنتهي بصوت (النون) المشدّد، هذا الصوت الأنفيّ المجهور" يحبس فيه الهواء حبسا تاما في موضع الفم، لكن يمرّ عن طريق الأنف بمجرّد خفض الحنك اللّين، أي يتمكّن الهواء من النّفاذ عن طريق الفم"[1] ولمّا جاءت مجتمعة، قوّى الشاعر بها رسالته وكأنّه يرسل خطابا ولمّا يحسّ عدم فهمه من طرف السامع يحبس الهواء ويعود إلى المرجع(Référant) أو المدلول عليه، ثمّ ينتقي من خزّانه اللغوي مدلولا (Signifié) أو مفهوما، إلى أن يصدر الصورة الصوتية المناسبة ألا وهي الدّال(Signifiant)



[1]- **كمال بشر، علم اللغة العام، القسم الثاني الأصوات**، دار المعارف، مصر، ط6، 1987، ص130

- **تكرير (يوم) للدلالة على الزّمن في قوله:**

04	كَأنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُــوا	لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَل	الزوزني 8
10	ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَــكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ	وَلاَ سِيَّمَا يَــــوْمٍ بِـدَارَةِ جُلْجُـلِ	الزوزني 10
11	ويَوْمَ عَقَــرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي	فَيَا عَجَباً مِنْ كُــوْرِهَا المُتَحَمَّـلِ	الزوزني 11
13	ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ	فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي	الزوزني 12
18	ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ	عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَـةً لم تَحَلَّــلِ	الزوزني 16

ففي (يوم تحمّلوا) أراد أن يؤكّد على زمن الرّحيل وما ترك فيه من حسرة وحرقة، أمّا في الباقي فالمراد به تقوية المعاني التفصيلية(قصّة دار جلجل)، ليحقّق معنى إجماليّا وهو اللوعة على الماضي والتلذّذ بذكره.

وقد حاول الشاعر أن يكسر بـ(يوم) الزمن الماضي وكأنّي به يرفضه لما سببه له من حرقة وشوق، ويتجلى هذا بوضوح من ذكر الأفعال(تحمّلوا، عقرت، دخلت، تعذّرت، آلت) فنجد الرسالة تدور بين عناصر تعارض رئيسي وهو الزمن الحاضر مقابل الزمن المنقضي وكل ما يتبقى من هذا الزمن المنقضي إنما هو مجرد ذكرى افتراضاً أنها ذكرى السرور واللقيا أما الزمن الحاضر فيكشف عن زمن النحيب والوحدة..

- **أصوات مجتمعة أخرى(تكرار الكلمات)**

وهو ما تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط[1]، وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملء حشو، وإنما لغاية دلالية، " لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[2].

[1] - **نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة 1983 ص 264

[2] - **منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية**، مرجع سابق، ص 83

الأصوات المجتمعة	رقم البيت	دلالتـــها
تَجَمَّلِ	05	وجاءا بصيغة الأمر للدلالة على تعويد نفسه على الصبر
أَجْمِلِي	19	
مَطِيَّهُمُ	05	فالمطية هي المركب ولا يستطيع الصحراوي أن يستغني عنها، حيث يستفيد – إضافة إلى امتطائها– من حليبها ولحمها وجلدها ووبرها، فهي عنصر من عناصر الحياة البدوية.
مَطِيَّتِي	11	
مُحْوِلِ	16	محول: إذا تم له حول، يحوّل: يغيّر وهذا ما يسمى جناسا لتشاركهما في الدال مع اختلافهما في المدلول، لكنّهما أعطيا جرسا موسيقيا يستقطب الآذان السامعة
يُحَوَّلِ	17	
تَحَلَّلِ	18	جاء التجنيس ليولّد إيقاعا موسيقيا متميّزا خاصة بتكرير صوتي الحاء المهموس الاحتكاكي وصوت اللام المجهور المنحرف(ثلاث مرات)
المُحَلَّلِ	32	
المُتَفَضِّلِ	26	المتفضل: اللابس ثوبا واحدا إذا أراد الخفة في العمل للدلالة على العيش الكريم، ومكانة محبوبته في المجتمع، وإصرارها على خدمة نفسها رغم وجود من يخدمها
تَفَضُّلِ	38	
تَنْسُلِ	21	للدلالة على شدّة ارتباطه بها، وعدم التفريط في حبّها وبالتالي فهو يرفض هجرانها وفقدان حبّها
مُنْسَلِ	42	
مُرْجِلِي	13	مرجلي: جَعَلْتني راجلة، مرجل: القدر، مرجّل: المسرّح بالمشط، فبتكرير أشباه الصوائت (اللام والميم والراء) يستهوي السامع ويجلب انتباهه لتمرير رسالته.
مِرْجَلِ	55	
مُرَجَّلِ	62	
مُرْسَلِ	36	مرسل: منساب، ومرسل الثانية اسم مفعول للفعل أرسل، فهذا الجناس التام يعطي كثافة موسيقية خاصة وأنه جمع
مُرْسَلِ	69	

		بين أشباه الصوائت وصوت السين المهموس
فَانْزِلِ	14	فقد جاء بالفعل(أنزل في الماضي) (انزل في الأمر)، ومصدره(نزول) واسم المكان(منزل) للدلالة على تمكنه من اللغة وصيغها، وأعطت دلالة للمكان، كما أثّرت في الصورة السمعية باعتماده على أشباه الصوائت مع صوت الزاي فولّدت مجتمعة ترنيمة موسيقيّة جميلة.
فَأَنْزَلَ	75	
مَنْزِلِ	75	
نُزُوْلَ	79	
فَانْزِلِ	14	
قَاتِلِي	20	وهنا تفنّن الشاعر في المشتقّات لتمكّنه منها فهي إمّا مشتقة من القتل في (قاتل، مقتّل، مقتل)، أومن الفعل (تعرّض) ومصدره (تعرّضا)، أو من المصدر (البياض) والصفة (بيضاء) فأنشأت هذه الأصوات من علاقاتها بما سبقها (حبك قاتلي، قلب مقتّل، لو يسرّون مقتلي) أو بما عقبها (تعرّضت تعرّض أثناء الوشاح المفصّل) (بيضاء غير مفاضة، البياض بصفرة) إيقاعا موسيقيّا داخليّا زائدا عن الإيقاع الناجم عن الوزن والقافية، خاصة وأنها جاءت متقاربة: (الأبيات22و24و26)بالنسبة للقتل والبيت 25 للتعرّض والبيتان 31و32 للبياض
مُقَتَّلِ	22	
مَقْتَلِي	24	
تَعَرَّضَتْ	25	
تَعَرُّضَ	25	
بَيْضَاءُ	31	
البَيَاضَ	32	
تَحَمَّلُوا	04	فتكرار صوتي الميم واللام(أشباه الصوائت) مع صوت الحاء المهموس الاحتكاكي ولّد طاقة صوتية بتشديد الميم وتحريك اللام بالضمّ مرة وبالكسر مرتين، كما أعطى دلالة قويّة للرحيل ووصفا دقيقا للكور واليمانيّ
المُتَحَمَّلِ	11	
المُحَمَّلِ	79	
العَذَارَى	12	وهنّ النساء اللواتي عقر لهنّ مطيّته يوم دارة جلجل، ثمّ يتذكّرهنّ أثناء الصيد فشبّه سرب النعاج بهنّ وهذا للدلالة على عدم نسيانه للماضي
عَذَارَى	63	
الخِدْرَ، خِدْرَ	13	وهو مصدر جاء به للتخصيص

يقولون	5	وقد كرّر الفعل (قال) وكأنّه يسرد علينا قصة، ففي (قالت و تقول ويقولون) يقصد عنيزة وأصحابه وما دار بينهم من قول، وأمّا في (قُلتُ)الأولى فقد خاطب عنيزة وردّ عليها، وأمّا في الثانية فقد خاطب الليل وكأنه إنسان، وفي الثالثة خاطب الذئب لمّا سمعه يعوي، وهذا كلّه دلالة على الوحدة التي كان يشعر بها حتى أصبح يتكلّم مع كلّ شيء، فالرسالة كانت مقبولة مع عنيزة لكنّها ذات دلالات أخرى عندما يكون المُرسِل إليه الليل أو الذّئب
فَقَالَتْ تَقُولُ فَقَالتْ	13 14 27	
فَقُلْتُ فَقُلْتُ، فَقُلْتُ	15 45 50	
عَقَرْتُ	11	للدلالة على طريقة العيش في الصحراء، وكرمه على العذارى، كما أنّ توالي أصوات العين والقاف والرّاء في عقرت مع ما يعقبها(العذارى، بعيري، يا امرأ القيس، تقول وقد) ولّد كثافة صوتية رنّانة.
عَقَرْتَ	14	
لَيْلٍ	44	بتكرير الصوت المنحرف، وارتباطه بالمعنى الشعوريّ لدى الشاعر، فقد جاء الليل ليدلّ على تراكم الهموم وطولها وكأنّه مخلوق أسطوريّ فتح جناحيه وربط نجومه بالجبال كي يثقل عليه.
اللَّيْلُ	46	
لَيْلٍ	47	
يَزِلُّ زَلَّتِ يُزِلُّ	54 57	بتكرير الأصوات المجهورة مع التشديد على الصوت المنحرف، دلّت مجتمعة على اكتناز لحم الفرس وانملاس صلبه فينزلق كلّ من يمتطيه
جيد، جيد	34	كرّر جيد للدلالة على التطابق بين المشبّه والمشبّه به
تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ	70	للدلالة على اختلاف الرؤيتين فالصاحب يرى برقا دون أن يعطيه وصفا جميلا، لكن الشاعر يحوّل الرؤية المجرّدة إلى رؤية حسيّة، فشبّه لمعانه وتحرّكه من بين السّحب المتراكمة كالإكليل بتحرّك اليدين

صُبْحٍ، الإصْبَاحُ	46	للدلالة على التطلّع إلى غد أفضل
بات، بات	69	للدلالة على التوكيد
جَيَّاشٍ، جاش	55	للدلالة على المبالغة في نشاط الفرس
شَقٍّ، شِقُّهَا	17	للدلالة على انشطار قلب المرضع إلى النصفين(حبّ الرضيع والشاعر)
ثِيَابِي، ثِيَابِكِ	21	في البيت 21 يرى بعض الباحثين أنّها تدلّ على القلب كما في قوله تعالى "وثيابك فطهّر"، وأما في البيت 26، و57 فهي أثواب حقيقية للدلالة على وصاله حبيبتَه، وعلى تطاير أثواب المثقّل عند امتطائه فرسه الخارق.
ثِيَابَهَا	26	
بِأَثْوَابِ	57	
تَنْجَلِي	27	وكانت لطلب انكشاف الضلالة والغواية مرّة، وأخرى لطلب ذهاب الليل وحلول محلّه النّهار لعلّه ينسيه همومه
انْجَلِي	46	
الكَشْحِ	30	والكشح منقطع الأضلاع وقد جعله مرّة هضيما لطيفا أي ضامرا، لدلالة على دقّة وصفه للمرأة
كَشْحٍ	37	
انْتَحَى	29	الانتحاء: الاعتماد والقصد، وقد كرّرها الشاعر مرّة في وحدة الغزل وأخرى في وحدة الفرس والصّيد، للدلالة على تطابق شعوره بالفرح وانقشاع الهموم في هاتين الوحدتين، فالهمس في صوتي التاء والحاء والغنّاء في النون، ولّدا الراحة النفسية للشاعر.
انْتَحَى	61	
الهَادِيَاتِ	62	وهي الأوائل المتقدّمات للدلالة على سرعة الفرس، كما تدلّ على علوّ شأنه(ابن ملك) فهو لا يصطاد المتأخرات بل يتعفّف عنها ويتركها لغيره
الهَادِيَاتِ	65	
نِعَاجَهُ	63	استعمل الأصوات المجهورة لإبراز صيده (النعاج) واصطياد عواطف سامعيه، وهو تكرار لفظيّ لا يخلو من
نَعْجَةٍ	66	

		عنصر الترنّم لتقوية الموسيقى
دُوْنَهُ	65	للدلالة على بيان التصوير وتوكيد الزعم، فهو لمّا يقول (فألحقنا بالهاديات ودونه جواحرها) فهو تفسير إضافي للتأكيد على بلوغه الأوائل وجاء بـ (دونه جواحرها) لتفسير وتأكيد لحاقه بالهاديات أي أصبحت أواخرها وراءه وبالقرب منه
دُوْنَهُ	68	
فاضت دُمُوْعُ العَيْنِ	09	ارتبطت العين هنا بما تذرفه من دموع فيّاضة، كما ارتبطت أيضا بالنظر والرؤية، ودلالتها تكمن في دلالة ما سبقها، فهي إمّا تدلّ على الحزن في (فاضت، دموع، بل، دمعي) وحدة الطلل أو تدلّ على الشوق والحنين في(ذرفت) وحدة الغزل أو تدلّ على السعادة والفرح أثناء النظر للفرس في(ترقّ، بات) وحدة وصف الفرس والصيد، وقد تفرّد الشاعر هنا في صنعة موسيقاه من خلال هذه اللفظة حيث وزّعها في الوحدات بشكل متناسق، وفي كلّ وحدة لها دلالة مغايرة للأخرى
بَلَّ دَمْعِي	09	
ذَرَفتْ عَيْنَاكِ	22	
تَرَقَّ العَيْنُ	68	
باتَ بِعَيْنِي	69	
تُضِيءُ	40	جعل تلازم الإضاءة بين وضاحة الوجه وبين الضوء الذي يصدره البرق وشبّههما معا بمصباح الراهب للاهتداء به عند الظلام، وقد كرّر أيضا الراهب وما يحمله من مصابيح شديدة الإضاءة يراها الرائي من بعيد، فقد حوّل ما هو مجرّد إلى شيء محسوس لتمرير رسالته
يُضِيءُ	71	
تُضْحِي	38	وأصواتها تدلّ على مصادفة زمن الضحى أو الصيرورة وكلاهما ينبثق منه النشاط و الحركيّة والاستمرار
أَضْحَى	74	
جَاءَتْ	08	كرّر الفعل جاء للدلالة على الإتيان بكلّ إرادة، فكما جاءته بعرف القرنفل جاءها لأنها تترقبه وتنتظره.
فَجِئْتُ	26	

يَعْوِي	49	كرّر الملفوف المقترن لما له من جرس موسيقيّ مؤثّر، للدلالة على المناجاة وطلب المساعدة للتخلّص من الوحدة والوحشة.
عَوَى	50	
السَّيْلُ	53	استعمله كوسيلة للدمار والهدم، فهو يحطّ الصخور العظيمة من أعالي الجبال و يجرّ معه الحشيش والشجر والكلأ والتراب أثناء جريانه
السَّيْلِ	78	
المسْكِ	38	للدلالة على حبّه للرائحة الطيّبة، فهو يحبّها في رائحة حبيبته التي تضع دقائقه فوق فراشها الذي تبيت عليه، وحتى أصابعها أضحت تشبه هذا الضرب المتّخذ من أغصان هذا الشجر
مَسَاوِيْكُ	39	
صحبي	05	تكرار الأصوات المهموسة مجتمعة يجلب الانتباه، ودلالة الصحبة على المرافقة والصداقة والعون، لأنّ الرجل يكون أدنى أعوانه اثنين: راعي إبله وراعي غنمه، وكذلك الرفقة أدنى ما تكون ثلاثة
أصَاحِ	70	
صُحْبَتِي	72	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الدرس الصرفي

شاع في الاستعمال عند اللغويين قديما وحديثا، مصطلحان يطلقان على العلم الذي يدرس بنية الكلمة، وهما الصرف والتصريف، فمنهم من يفضّل الأوّل حيث يرونه الأنسب لانسجامه مع مصطلح النحو من حيث عدد الحروف والوزن، ومنهم من توصّل إلى أنّهما واحد لأن معناهما اللغوي يدور" حول التغيير والتحويل وهو ما يتفق مع التدبير والتوجيه في كثير من جوانبه إذ لا يخالفه إلا فيما يقتضيه التضعيف من كثرة ومبالغة، فإذا قلت: (صَرَفَ) كان المعنى المقصود محدودا، أمّا إذا قلت(صرّف) فإنّ الصيغة تقتضي أن يكون كثيرا ومبالغا فيه.[1]

يتناول علم الصرف أو التصريف تقسيم الكلم إلى ثلاثة أقسام وظيفية، هي: الاسم والفعل والحرف. ثم يدرس كيفية تولّد الكلمات وتزايدها في مبحث الاشتقاق والزيادة، فتقسم الأسماء إلى جامدة ومشتقة، والجامدة ما ارتجل لفظها لدلالة معينة مثل (زهرة، قطّ، رجل). أما المشتقة فهي أسماء أخذت من الأفعال كاسم الفاعل أو المفعول، وذلك بتغيير داخلي في الفعل، نحو (كاتِب، مكتوب) من (كَتَبَ). وتقسم الأفعال إلى جامدة وهي ما جاءت على زمن صرفي واحد مثل: (ليس)، وإلى متصرفة وهي ما جاءت على ثلاثة أزمنة مثل: (دَرَسَ، يَدرُسُ، اُدرُسْ). وتقسم الأسماء والأفعال إلى مجرد ومزيد، والمجرد هو ما يأتي على الجذور المعجمية وحدها مثل (رجلٌ، ذَهَبَ). والمزيد هو ما زيد على الجذور حروف معجمية أخرى لزيادة الدلالة، مثل: (رجال، أَذْهبُ).

ويهتم الصرف ببيان الزيادة، والغرض منها، ويذكر أبنية المجرد من الأسماء والأفعال، وكذلك أبنية المزيد منهما، ويهتم بدراسة دلالات الأبنية... وهذا هو موضوع بحثنا في هذا الفصل.

[1]- **صالح سليم الفاخري، علم التصريف العربي**، شركة ELGA، فاليتا، مالطا، 1999، ص 20

وقبل التحدّث عن البنى الإفرادية في نصّنا التطبيقي، لابدّ من الإشارة إلى علاقة الدرس الصرفي بعلم الأصوات من وجهة نظر علماء اللسانيّات الوصفية. حيث أنّه من أبرز التطوّرات التي شهدها العلم مع بداية القرن العشرين ظهور علم يجنح إلى دراسة اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومراقبة الواقع اللغوي ومعاينته، بعيدًا عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية عرف باسم اللسانيات (Linguistiques)وهو العلم الذي ينظر إلى اللغة على أنّها ظاهرة طبيعية يمكن أن تخضع لما تخضع له ظواهر الطبيعة الأخرى من اختبار علمي ينتهي إلى قوانين ثابتة، وهو علم يربط بين قطاعات الدرس اللغوي المختلفة المعروفة بمستويات الدراسة وتشمل الأصوات بقسميها الفونيتيكي (Phonétiques) والفونولوجي (Phonologie) والصرف أو المورفولوجي (Morphologie) ، والنحو (Grammaire)أو علم التراكيب(Syntaxes) ، والدلالة (Sémantiques) بهذا التدرُّج التصاعدي– لأنّ التحليل اللساني يبدأ بالأصوات باعتبارها العناصر الأولى التي تتشكّل منها الكلمات أو الوحدات الدالّة، ثم ينظر في بناء الكلمة من حيث الشكل والوظيفة، وبعدها ينتقل إلى التراكيب، ثم إلى المعنى المعجمي أو السياقي[1].

والدرس الصرفي *الحديث* [2] *هو فرع من فروع اللسانيات ومستوى من مستويات* التحليل اللغوي يعنى بتناول البنيةStructure)) التي تمثّلها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية التي تؤدّي معاني صرفية أو نحوية، ويطلق الدارسون المحدثون على هذا الدرس مصطلح المورفولوجي(Morphologie) .

ودراسة الصرف بهذا المفهوم تتناول الناحية الشكلية التركيبية للصيغ والموازين الصرفية وعلاقاتها التصريفية من ناحية والاشتقاقية من ناحية أخرى، ثمّ تتناول ما يتصل بها من ملحقات، سواء أكانت هذه الملحقات صدورًا

[1]- **محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص 18

[2]- **الفرق بين الدرس الصرفي الحديث والدرس الصرفي عند علماء العربية أن الثاني يتناول الصرف تناولاً ليس بمستقلٍّ بذاته (ضمن القواعد النحوية). وقد غلبت عليه النزعة المعيارية وزادته الطرق التعليمية حدّة باحتكامها إلى قواعد الصواب والخطئ وحدها، ولكن الأول يتناوله مستقلاً بذاته غير مختلط بغيره مفيدًا من معطيات علم الأصوات.**

" (Préfixesأم أحشاء (Infixes) أم أعجازًا (Suffixes)[1] والوحدة الصرفية أو ما اصطلح على تسميته بالمورفيم (Morphème)[2] هي أساس التحليل الصرفي الحديث.

والصرف – بهذا المفهوم – يعتمد على ما يقدّمه له علم الأصوات – بفرعيه – وبخاصة الفرع الفونولوجي – (phonologie) من معطيات حيث يبدأ الدرس اللغوي الحديث بدراسة الأصوات في جانبها الفونيتيكي الذي يتناول دراسة الظواهر الصوتية والصوت في اللغة وآلته المصوّتة وطريقة النطق دون النظر إلى المعنى وإلى وظيفة الكلام في السلسلة الكلامية. ثم ينتقل إلى دراسة الأصوات في جانبها الفونولوجي الذي يهتم بدراسة وظائف الأصوات ودورها في تغيّر المعنى صرفيًّا ونحويًّا ودلاليًّا وذلك بدراسة الفونيم (phonème) والتنوّعات الصوتية، كالمقطع والنبر والتنغيم، ثم يوظّف هذا في الدرس الصرفي، ثم ينتقل إلى الدرس النحوي، ثم المعجمي.

وقد أوضحت الدراسات اللسانية الحديثة أنّ دراسة الأصوات تعتبر القاعدة الأساسية للدراسات الصرفية والنحوية والمعجمية، لأنها تتناول الصوت باعتباره المادة الخام للكلام الإنساني، وأوضحت كذلك أنّ الصرف يعتمد اعتمادًا عظيمًا على نتائج علم الأصوات وأنّ النحو يعتمد على ما يقدّمه له علم الصرف من نتائج، وتقرّر هذه الدراسات أنَّ أيّة دراسة صرفية لا تأخذ في الحسبان الجانب الصوتي للظاهرة المدروسة مصيرها الفشل، وهذا ما يؤكّده كمال بشر في قوله " إن أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كلّ خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أنّ الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير. ولقد صرّح بهذا المعنى أحد رواد الدراسات الصوتية في

[1]- **تمام حسان ؛ مناهج البحث في اللغة**، مكتبة الأنجلومصرية، 1990، ص 204.

[2]- للوقوف على ما يقابل **المورفيم** من مصطلحات في الترجمات والدراسات العربية ينظر الدكتور **أحمد حجازي فهمي**، **مدخل إلى علم اللغة** ص56. مع أنّه يستعمل مصطلح (الوحدة الصرفية) ويفضّله على غيره

إنجلترا منذ زمن بعيد ؛ يقول هنري سويت(H Sweet) في خطاب له إلى مدير جامعة إكسفورد سنة 1902م: " إنّ موضوع تخصُّصي – أي علم الأصوات– موضوع غير ذي جدوى بذاته، ولكنه في الوقت نفسه أساس كلّ دراسة لغوية سواء أكانت الدراسة دراسة نظرية أم عملية. ويؤكِّد أستاذنا فيرث (**Firth**) هذا الاتجاه مشيرًا إلى مدى اعتماد المستويات اللغوية المختلفة على دراسة الأصوات، يقول فيرث: " لا يمكن أن تتمّ دراسة جادّة لعلم المعنى الوصفي (**Semantics descriptive**)لأية لغة منطوقة ما لم تعتمد هذه الدراسة على قواعد صوتية وأنماط تنغيمية (**Intonational Forms**) موثوق بها. وإنه لمن المستحيل أن تبدأ دراسة الصرف بدون تحديد صوتي لعناصره أو بدون التعرّف على هذه العناصر بوساطة التلوين الصوتي كما تحدث أحيانًا"[1]

ويشير كذلك إلى أنّ الظواهر الصوتية تلعب دورًا بارزًا في تحديد الوحدات الصرفية وبيان قيمتها. ويرى أنّ اللغويّ الإنجليزيّ الشهير فيرث (**Firth**) لم يكن مبالغًا حين يقرر أنهّ " لا وجود لعلم الصرف بدون علم الأصوات" ذلك لأنّ مباحث الصرف مبنية في أساسها على ما يقرّره الأصوات من حقائق وما يرسمه من حدود. ويقول: " وفي رأينا أنّ كلّ دراسة صرفية تهمل هذا النهج الذي نشير إليه لابدّ أن يكون مصيرها الإخفاق والفشل، كما هو الحال في كثير من مباحث الصرف في اللغة العربية، وليست ضرورة اعتماد علم الأصوات مقصورة على لغة دون أخرى ؛ إنّ لغات الأرض جميعًا تستوي في هذا الأمر وإنما يكون الاختلاف بينها في نوع استغلال الحقائق الصوتية في المجال الصرفي وفي مدى هذا

[1]- **كمال بشر: علم اللغة العام ـ قسم الأصوات** – مرجع سابق ص184.
ومن أشهر علماء الأصوات الذين ساعدوا على استقلال الملاحظة الصوتية فأصبحت علمًا وطبّقوا عليها منهج الدراسة العلمية: روسلو (P. Rousselot) وجاستون باري (Gaston paris) الفرنسيان. ثمّ جاء عدد من أعلام الصوتيّات في إنجلترا منهم: هنري سويت(Henry Sweet))، ثمّ والتر ربمان(Walter Ripman))، ثمّ دانيال جونز (Daniel Jones) وبيتر ماكارثي(Peter Maccarthy))، وإيدا وارد(Ida Ward))، وفيرث .(Firth) ونجد في فرنسا كذلك موريس جرامون(Maurice Grammont))، وفي أمريكا كنث ل. بايك(Kenneth L. Pike))، وستير تفانت (Sturte vant) .

الاستغلال ونتائجه، وذلك متوقّف بالطبع على خواصّ اللغة المعينة، كما قد يكون الاختلاف بين هذه اللغات في مدي اعتمادها على ظاهرة صوتية دون أخري في هذا المبحث الصرفي أو ذاك[1].

ويقول – في الصفحة نفسها_ أنّ الصرف العربي بالذات في حاجة ملحّة إلى الرجوع إلى الحقائق التي يقرّرها الدرس الصوتي وأنّ هناك في الصرف العربي أمثلة كثيرة متناثرة يمكن معالجتها على أساس صوتي بدلاً من العلاج التقليدي الذي طبّقه العرب عليها. ويقول في الصفحة 122 ولسنا هنا نرمي إلى مجرّد المخالفة أو ادّعاء التجديد دون مسوّغ، وإنّما نهدف إلى تسجيل الحقائق كما تعلن عن نفسها دون افتراض أو توهّم يشوّه هذه الحقائق ويعقّدها ويجعل البحث فيها عبثًا دون طائل، ومن اشهر الأمثلة فعل الأمر من الثلاثي الأجوف ويؤكّده في موضع آخر (ص125) فيقول: " وهناك أبواب في الصرف التقليدي عولجت – فيما نظنّ – علاجًا خاطئًا، وهي بصورتها المسجّلة في آثارهم لا تفيد متعلّم اللغة في شيء، وربّما يفيد بعضها المتخصّص في الوقوف على الآثار الواردة عن السلف. فهذه الأبواب ونحوها أشبه بمخلَّفات علمية تفيدنا في شيء واحد وهو معرفة منهج التفكير عند هؤلاء اللغويين القدامى، من هذه الأبواب باب الفعلين الأجوف والناقص وما تفرّع عنهما".

وأكّد الدكتور تمّام حسّان أهمية الأصوات في الدرس الصرفي حين نادى بـ " ضرورة الأصوات لفهم الظواهر الموقعية ؛ كالمماثلة والتخالف والإتباع والإضعاف والإعلال والإبدال والقصر والمدّ والإفراد والتشديد وطلب الخفة والحذف والزيادة والتعويض والنقل والقلب"[2]، وكذلك حين قال: " وعلم الأصوات ضروري أيضًا لارتباطه بتأصيل اشتقاق بعض الكلمات ما كان منها واويًا وما كان يائيًا وما كان

[1]- **كمال بشر: علم اللغة العام ـ قسم الأصوات** – ص، 185

[2]- **تمام حسان، مشكلات تعليم الأصوات لغير الناطقين بالعربية**، مجلة معهد اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة، العدد 2، 1984، ص 353

منها مشتملاً على الحركة أو القلقلة ... وعلم الأصوات ضروري عند إرادة التفريق بين العامي والفصيح.

وقال أيضا (ص356) "من قواعد الصرفيين أن التثنية والتصغير يردّان الأشياء إلى أصولها ؛ فإذا أردنا أن نثنّي (عصا) وفي آخرها ألف قلنا (عصوان) فدلّ ذلك على أن الألف التي في آخر المفرد هي ألف أصلها الواو، وإذا أردنا تصغير كلمة (عِدَة) قلنا (وُعَيْدة) فرددنا ما كان حذف من مضارع المادّة وأمرها ومصدرها، وهو الواو أيضًا، ولا شكّ في أن إعادة الواو إلى موضعها الذي في الأصل إجراء صوتي يشتمل على اختيار صوت بعينه لموقع بعينه في إجراء بعينه، وذلك وثيق الصلة بدراسة الأصوات أيضًا.

وقد أخذ الدكتور إبراهيم أنيس على الصرفيين العرب أنّهم لم يراعوا في تفسير قضايا الإعلال والإبدال النظرية الصوتية ؛ فلم يقدّموا تفسيرًا علميًّا مقنعًا ؛ إذ يقول: " ومع أنّ الصرفيين يجمعون على أنّ الهمزة في كلمة (السماء) أصلية منقلبة عن واو فإنهم لا يفسّرون لنا السبب في قلب الواو هنا همزة تفسيرًا علميًّا مقنعًا له أساس من نظرية صوتية[1] " .

وقد استخدم إبراهيم أنيس المقاطع في دراسة البنية الصرفية ؛ وعن طريقها أمكنه التفرقة بين المشتقّات والجوامد، يقول: " فالكلمة المشتقة في اللغة العربية اسمًا كانت أو فعلاً حين تكون مجردة من اللواحق والسوابق– كالضمائر وأل التعريف – لا تكاد تزيد على أربعة مقاطع ويندر أن نجدها تتكون من خمسة مقاطع[2].

ويؤكّد الدكتور عبد الصبور شاهين على أنّ الصرف من أشدّ الميادين التصاقًا بالأصوات ونظرياتها ونظمها، ويعجب لمن يتصدى لتدريس الصرف العربي دون اعتماد على أفكار علم الأصوات اللغوية، وقال "وإذا كان الأقدمون لم يعرفوا

[1]- **إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، دت، ص 99 – 100

[2]- المرجع نفسه، ص 165-166

تشابك العلاقة بين الأصوات والنحو والصرف فلقد كانوا معذورين وهم – مع ذلك – بذلوا غاية إخلاصهم في تقعيد أحوال الكلمة والتركيب العربي وورثونا علومًا ذات كيان مترابط من وجهة نظرهم، فلهم منا غاية التقدير والتبجيل"[1] وقال الدكتور أحمد قدّور: " وقد تنبّه علماؤنا القدامى إلى الصلة الوثقى بين الأصوات والتغييرات الصرفية حين قدّموا لأبواب الإدغام والإبدال ونحوهما بعرض للأصوات العربية ومخارجها وصفاتها وما يأتلف منها في التركيب وما يختلف، وما يعدُّ حين اجتماعه مرذولاً أو مقبولاً أو حسنًا، أو غير ذلك مما ورد عند هؤلاء العلماء كسيبويه ومن حذا حذوه ممن جاء بعده من أهل الصناعة. وهذا عندي دليل على فهمهم لتسلسل العناصر اللغوية ووقوفهم على حدوده، وإن لم يتبعوه نهجًا لهم في الإجراء الدرسي، وما ذلك إلا لتشعُّب المواد المطروحة على بساط البحث، وتعدد وجهات النظر واشتجار العلوم اللغوية بما سواها من علوم كالمنطق والبحوث الفقهية والأصولية والكلامية"[2].

وكثرت الأصوات المطالبة بأهمية دراسة الصرف العربي وقضاياه في ضوء معطيات الدرس الصوتي الحديث إلاّ أنّها لا تعدو أن تكون مجرد أفكار نظرية لم تدخل حيّز التطبيق، باستثناء بعض المحاولات التي طبّق بعضها على معظم أبواب الصرف العربي كمحاولة الدكتور عبد الصبور شاهين بعنوان: (المنهج الصوتي للبنية العربية) تأثر فيها بآراء وأفكار الفرنسي هنري فليش في كتابه (العربية الفصحى: نحو بناء لغويّ جديد)، وطبّق بعضها على بعض أبوابه ؛ كمحاولة الدكتور ديزيره سقّال بعنوان: " الصرف وعلم الأصوات ". وقد حاول الرجلان جاهدَين أن يلقيا ضوءً جديدًا على معظم أبواب الصرف العربي من خلال عدد من الملحوظات الصوتية.

[1]- **عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية** –رؤية جديدة في الصرف العربي- مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980، ص 10

[2]- **محمد أحمد قدور، مبادئ اللسانيات**، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1419هـ /1999م، ص138

البنى الإفرادية للأسماء والأفعال

الاسم: وهو ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بزمان، يقبل التنوين، وال التعريفية، وحرف الجر، والنداء، والإضافة، والجمع، والتصغير...وهو" ما وضع ليدلّ على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن جزءا منه"[1] وينقسم إلى قسمين:

- **جامد:** ما لم يُؤخذ منن غيره، ويدلّ على ذات أو معنى من غير ملاحظة صفة كأسماء الأجناس المحسوسة كـ رجل وأسماء الأجناس المعنوية وعلم
- **مشتق:** ما أُخذ من غيره ودلّ على ذات مع ملاحظة صفة كـ عالم، ومن أسماء الأجناس المعنوية المصدرية يكون الاشتقاق كـ فهم من الفهم وعلم من العلم.

ويفيد الثبوت لقول الجرجاني: "إنّ موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى من غير أن يقتضي تجدّده شيئا بعد شيء"[2] وهو ثلاثة أقسام: ثلاثي ورباعي وخماسي.

المصدر: وهو الأصل الذي تصدر منه المشتقات، وهو ما دلّ على الحدث مجردا من الزّمان كـ نصر، إكرام، وله أوزان حسب عدد حروفه الأصلية.

فلمصدر الثلاثي أوزان كثيرة، المدار في معرفتها على السّماع، فإن لم يسمع للفعل مصدرٌ فإن دلّ على حرفة كان المصدر على وزن فِعَالة نحو زراعة.

وإن دلّ على امتناع، كان على وزن فِعَال نحو إِبَاء.

وإن دلّ على اضطراب، كان على فَعَلان نحو غَلَيان.

وإن دلّ على داء كان على فُعال نحو زُكام.

وإن دلّ على سير كان على فَعيل نحو ذَميل.

وإن دلّ على صوت كان على فُعَال أو فَعيل نحو نُباح، زَئير.

وإن دلّ على لون كان على فُعلة نحو حُمرة.

---

[1] - **أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف**، مطبعة البادي الحلبي، مصر، ط9، 1972، ص20

[2] - **عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز**، سلسة أنيس الأدبية طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 1991، ص 174

وإن لم يدلّ على شيء ممّا ذُكر، وكان متعديا من باب (فَعَل أو فَعِل)كان على فَعْل نحو نصْر.

وإن كان لازما من باب فَعَل كان على فَعُول نحو قُعود.

وإن كان لازما من باب فَعِل كان على فَعَل نحو فَرَح.

وإن كان لازما من باب فَعُل كان على فُعولَة أو فَعالَة نحو سُهولَة أو نَباهَة.

وللمصدر الرّباعي أربعة أوزان:

فإن كان على وزن أَفْعَلَ فمصدره على وزن إِفْعَال نحو أكرم إكراما.

وإن كان على وزن فَعَّلَ فمصدره على وزن تَفْعيل نحو قدَّم تقديما.

فإن كان على وزن فاعَل فمصدره على وزن فِعال أو مُفاعلة نحو قاتَل قِتال مُقاتَلة

فإن كان على وزن فَعْلَل فمصدره على وزن فَعْلَلَة نحو دَحْرَج دَحْرَجة.

ويجيء في فَعْلَل فِعْلال أيضا إن كان مضاعفا نحو وسوس وسْوَسَة وِسْوَاسا.

وأمّا الخماسيّ والسداسيّ فالمصدر منهما يكون على وزن ماضيه مع كسر ثالثه وزيادة ألف قبل آخره إن كان مبدوءا بهمزة وصل نحو انطلق انطلاقا واستخرج استخراجا، مع ضمّ ما قبل آخره فقط إن كان مبدوءا بتاء زائدة نحو تقدّم تقدّما وتدحرج تدحرجا[⊗]

1- أبنية الأسماء في المعلّقة

1-1 أبنية الأسماء الثلاثية المجرّدة

❖ **فَعْل:** بفتح الفاء وتسكين العين نحو: برق، شيب، سيل، لهو، بين، ويل، رخص، شثن، وحش، صحب، طير، قوم، دمع، صخر، ضبي، رسم، حيّ، عين، نحر، يوم، لحم، شحم، قلب، سهم، نوم، ذيل، خبت، كشح، فرع، متن،

[⊗] ـ ملاحظة: إن كانت عين الفعل ألفا تحذف منه ألف الإفعال و الاستفعال ويعوض عنها تاء في الآخر نحو أقام إقامة، استقام استقامة وإذا كانت لامه ألفا ففي "فعّل" تحذف ياء التفعيل وتعوّض بتاء أيضا نحو زكّى تزكية، وفي "تفعّل" و"تفاعل" تقلب الألف ياء ويُكسر ما قبلها نحو تأنّى تأنّيا، وفي غير ذلك تُقلب همزة إن سَبَقَتْها ألف نحو ألقى إلقاء انطوى انطواء استولى استيلاء.

خصم، ليل، موج، بحر، واد، جوف، شيء، حرث، لبد، حمي، غلي، قيد، فرج، ضاف، ثور، ماء، طرف، برق، لمع، حبي، شيم، صوب، دوح، وبل.

وجاءت هذه الأسماء لتدلّ على:

اسم الجنس الجمعي: موج، ضبي، صخر، دمع.....

الحيوان وما يتعلّق به مثل: ثور، ضاف، فرج، ذيل، ضبي، طير.....

الإنسان وما يتعلّق به نحو: نحر، عين، رخص، دمع، جوف، فرج....

المكان نحو: صوب، رسم، حيّ، خبت

الزمان نحو: يوم، ليل

الظواهر الطبيعية: برق، سيل، بحر، واد، ماء...

أسماء معنوية: مثل النوم، اللهو، شيء...

اسم الجمع مثل: صحب، طير

- **فُعْل:** بضم الفاء والعين نحو: أمّ، حبّ، صمّ وجاءت معنويّة أو دالة على مكان
- **فِعْل:** بكسر الفاء وسكون العين نحو: سِقط، خدر، ستر، جيد، درع، قدر، خفّ، بكر، سرب، جذع

وكانت دالة على اسم الذات أو اسم الجمع أو مكان أو صفة

- **فَعَل:** بفتح الفاء و العين نحو: قطن، طلل، بعر، عجب، أسى، هوى

وهنا إمّا اسم جمع جنسي أو معنوي أو مكان

- **فُعُل:** بضم الفاء والعين نحو: أطم: للدلالة على المكان
- **فِعَل:** بكسر الفاء وفتح العين نحو: غنى، اللّوى: للدلالة على اسم معنويّ أو على مكان.

وهذا الجدول يبين عدد تواتر أبنية الأسماء الثلاثية المجردة:

الصيغة	فَعْل	فِعْل	فَعَل	فُعْل	فِعَل	فُعُل	06 صيغ
العدد	54	10	06	03	02	01	76 مرّة
النسبة	71.05	13.15	7.89	3.94	2.63	1.31	100

فنلاحظ أنّ صيغة (فَعْل) قد طغت على باقي الصيغ بنسبة 71.05 من المائة، تليها صيغة (فِعْل) بنسبة 13.15 من المائة وهذا ما يتماشى وسنن العرب لسهولة نطقها وكثرة تداولها، فهي عبارة عن مقطع طويل مغلق: يتكوّن من صامت+ صائت قصير + صامت ثمّ مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير في حالة الحركات (نَوْمُ، نَوْمَ، نَوْمِ)، أو زائد مقطع طويل مغلق آخر في حالة التنوين(نَوْمٌ، نَوْماً، نَوْمٍ)

1-2- أبنية الأسماء الثلاثية المزيدة

يزاد الاسم الثلاثي حرفا أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة، فيكون بعد الزيادة على أربعة أو خمسة أو ستّة أو سبعة. وهو أقصى ما يبلغه الثلاثي بعد الزيادة، والعلماء متّفقون على هذا، إلا أنّ السيوطي في مزهره ذكر أمثلة زيد فيها الثلاثي خمسة حروف فبلغت بعد الزيادة ثمانية، وذلك نحو كُذُّبْذُبان....

1-2-1 أبنية الأسماء الثلاثية المزيدة بحرف

- **أَفعَل:** ويرى الصرفيون أنّها تأتي وصفا دالا على لون أو عيب، نحو أحمر، أحمق، أو وصفا دالا على تفضيل أو تعجّب شريطة أن يكون الفعل الذي اشتق منه لإفادة هذين الغرضين ثلاثيا تاما متصرّفا قابلا للمفاضلة، مثبّتا مبنيا للمعلوم، نحو: حاتم أكرم العرب[1]

وقد جاء بها في قوله أَسْود للدلالة على اللون

- **إِفعَل:** إسحل للدلالة على نبات(شجر يُتّخذ منه السواك)
- **تَفْعُل:** تتفل للدلالة على حيوان(اسم ولد الثعلب)

[1] - **صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس**، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1978، ص23

- **تُفعِل**: تُوْضِح للدلالة على مكان(موضع)
- **مَفْعَل**: ذكر الصرفيون أنّها تأتي اسما كالمقتل، والمحلب وصفة، كالمثنى والمولى، ويدخل تحت الاسم المصدر الميمي اسمي المكان والزّمان، وربّما لحقت التاء المصدر الميمي أو اسمي الزمان والمكان[1]

منارة، مقتل، مأسل، معشر

- **مَفعِل**: ويدخل في هذه الصيغة اسم المكان والزمان من الفعل الثلاثي الصحيح اللام إذا كان مكسور العين في المضارع، والمصدر الميمي للمثال إذا كان مضارعه مكسور العين. وجاء بها في كلمة **منزل**
- **مِفْعَل**: مقراة (موضع)، مجول (ثياب خفيفة)
- **يَفْعُل**: يذبل(جبل) للدلالة على مكان
- **فاعِل**: فاطم، كاهل، ضارج، للدلالة على اسم ذات أو مكان
- **فَنْعَل**: حنضل[2]، جندل(الصخرة الصلبة)
- **فُنْعُل**: عنصل(للدلالة على اسم ذات: البصل البري)
- **فَوْعل**: حومل للدلالة على موضع
- **فَيْعَل**: أيطل(الخاصرة)، هيكل(الضخم)
- **فَعأَل**: شمأل للدلالة على الاتّجاه
- **فَعَال**: رباب، نعامة، دوار(اسم صنم) صبابة، عماية
- **فُعال**: غُبار، غُلام، فؤاد
- **فِعال**: خِباء، زِمام، وِشاح، عِشاء، فِراش، عِنان، سِتار، شِواء
- **فَعفَل**: كَلكَل(الصدر)
- **فُعفُل**: فلفل، جلجل
- **فَعُول**: دَخول، جَنوب، عَروس، نَؤوم

[1] - **صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس** ، مرجع سابق، ص26

[2] - في الديوان وجمهرة أشعار العرب "حنظل" وهو نوع من الشجر

- **فُعُول**: نُزول
- **فَعيل**: بَعير، وميض
- **فُعيل**: كُميت، كُتيفة، عُنيزة، غُدية(مصغّر غدوة)
- **فُعلى**: حُبلى(صفة)
- **فِعلى**: ذِكرى **فِعالَة**: سِقاية
- **فُعْلَة**: صُفرة

الصيغة	**أَفعَل**	**إفعَل**	**تَفْعُل**	**تُفعِل**	**مَفْعَل**	**مَفعِل**	**فُعلى**
تواترها	01	01	01	01	04	01	01
الصيغة	**مِفْعَل**	**يَفْعُل**	**فاعِل**	**فَنْعَل**	**فُنْعُل**	**فَوْعل**	**فِعلى**
تواترها	02	01	03	02	01	01	01
الصيغة	**فَيْعَل**	**فَعأَل**	**فَعَال**	**فُعال**	**فِعال**	**فَعفَل**	**فِعالَة**
تواترها	02	01	05	03	08	01	01
الصيغة	**فُعفُل**	**فَعُول**	**فُعُول**	**فَعيل**	**فُعيل**	**فُعْلَة**	
تواترها	02	04	01	02	04	01	
	عدد الصيغ: 27			عدد تواترها في المعلّقة			56

فنلاحظ هيمنة صيغة(فِعال) حيث تواترت ثمان مرّات متبوعة بصيغة(فَعَال) خمس مرّات، ثمّ(فَعُول) و(فُعيل) أربع مرّات لكليهما، فكانت الزيادة بين العين واللام، مع إبراز الفاء والعين في بداية المورفيمات لإعطائها المعنى المتداول.

1-2-2 أبنية الأسماء الثلاثية المزيدة بحرفين

- **مُنفَعِل**: مُنجرِد
- **فُوَيْعِل**: حويرث
- **فَعَنْعَل**: سجنجل، عقنقل
- **فَعْلان**: صَفْوان

- **فِعلان:** سِرحان
- **مُفَعّل:** مُعَوّل
- **مُفَيْعَل:** مُجيْمر
- **فَعَّال:** كَتَّان
- **فِعّال:** حِنّاء
- **فَعالى:** عذارى
- **فُعَيْلى:** ثُريّا
- **أَفْعال:** أعشار، آرام
- **أُفْعول:** أنبوب

مُفَعِّل	فُوَيْعِل	فَعْنَل	فَعْلان	فِعلان	مُفَعّل	مُفَيْعِل	فَعّال	فِعّال	فَعالى	فُعَيْلى	أَفْعال	أُفْعول	13 صيغة
01	01	02	01	01	01	01	01	01	01	01	02	01	15

فالأصوات الزائدة هي(الميم والنون في بداية الكلمة، الواو والياء بين الفاء والعين، الألف والنون في نهاية الكلمة، تضعيف العين، الألف والواو...) وهذه الأصوات الزائدة رفقة الأصوات الأصلية للكلمة، زاد موسيقى النصّ جرسا وإيقاعا، وتركت- مجتمعةً-في أذن السامع تأثيرا صوتيا يجعله يبحث عن دلالتها

1-2-3- أبنية الأسماء الثلاثية المزيدة بثلاثة حروف

- **فَعاليل:** عرانين[1](للدلالة على أوائل المطر)
- **مُتَفَعَّل:** مُتأمَّل
- **أَفاعيل:** أساريع[2](للدلالة على بياض أنامل حبيبته وليونتهم)

1-3- أبنية الأسماء الرباعية المجرّدة:

[1]- **العرانين** جمع مفرده العرنين وهو الأنف
[2]- **الأساريع** جمع مفرده الأسروع أو اليسروع، وهو دود يكون في البقل والأماكن الندية

لقد نظر الصرفيون إلى الرباعي والخماسي نظرتين، تتمثل الأولى في نظرة سيبويه وجمهور البصريين والمتمثلة في جعلهما قسيمين للثلاثي، أمّا الثانية فهي نظرة الكسائي والفراء ومن تبعهما من الكوفيين حيث يرونهما فرعين من الثلاثي وأنّه الأصل فيهما، إلا أنّهم اتّبعوا البصريين بعد ذلك لأنّهم عدّوا (فعلل) –وهو الوزن الذي أضافه الأخفش– وزنا أصليّا سادسا أضافوه إلى أوزان الرباعي الخمسة التي اتّفق عليها البصريون[1] وقد جاء الشاعر بصيغة واحدة:

- **فِعَلَّل**: دِمقّس

1-3-1-أبنية الأسماء الرباعية المزيدة بحرف

- **فَنَعْلَل**: كنهبل(الأشجار الضخمة)
- **فَعَنْلُل**: قَرنفُل(اسم زهر)
- **فُعلول**: خُدرف

1-3-2-أبنية الأسماء الرباعية المزيدة بحرفين

- **مُتَفَعْلِل**: متعثكل(الكثيف الملتفّ)

وقد جاءت أبنية الأسماء في المعلقة:

1- في الثلاثي المجرّد إما اسما أو صفة أو جمعا، منها ست صيغ من أصل اثني عشر المتعارف عليه في اللغة العربية وقد تواترت ست وسبعين(76) مرّة أخذت منها صيغة (فَعْل) حصة الأسد بـ أربع وخمسين (54) مرّة، ثم تلتها صيغة (فِعْل) بعشر(10) مرات، و(**فَعَل**) بستّ(06) مرات فـ (**فُعْل**)بثلاث (03)مرات، ثم تأتي(**فِعَل**)بمرتين وأخيرا(**فُعُل**) مرة واحدة

2-- في الثلاثي المزيد بحرف إما اسما أو صفة أو جمعا، بثمان وعشرين صيغة وقد تواترت ثماني وخمسين(58) مرّة تواترت منها صيغة (**فِعال**) ثماني (08) مرّات، ثم تلتها صيغة (**فَعَال**) بخمس(05) مرات، و(**مَفْعَل**)و(**فَعُول**) و(**فُعيل**)

[1]- **صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس** ، مرجع سابق، ص72

بأربع(04) مرات ف **(فُعال)و(فاعِل)**بثلاث (03)مرات، ثم تأتي**(فَعيل)** و**(فَعْوَل)** و**(فُعفُل)** و**(فَيْعَل)** و**(مِفْعَل)** بمرتين والباقي مرة واحدة.

3- في الثلاثي المزيد بحرفين: فقد جاء بثلاثة عشر صيغة لا تتعدى الواحدة في كلّ صيغة عدا (فعَنعَل) و(أَفْعَال) فقد جاءت مرّتين.وكانت أسماء أو صفاتٍ حسب ما تعارف عليه العرب.

4- أما الثلاثي المزيد بثلاثة حروف فقد تواتر ثلاث مرّات في صيغ فَعاليل، مُتَفَعَّل وأَفاعيل للدلالة على أسماء في الجمع أو صفة من اسم المفعول.

5- أما في الأسماء الرباعية: فقد جاء بصيغة واحدة في المجرّدة تمثّلت في **فِعَلَّل** (الدمقسّ) وثلاث صيغ في الرباعية المزيدة بحرف **فَنَعْلَل فَعَنْلُل فُعلول** دالة على أسماء جنس وصيغة واحدة في الرباعية المزيدة بحرفين على وزن **مُتَفَعْلِل** للدلالة على صفة الكثافة والالتفاف.

1-4- أبنية المشتقات

1- **اسم المرّة:** وهو المصدر الذي به يدل على وقوع الفعل مرّة واحدة، ويُبنى من الثلاثي على وزن فَعْلَة من أصل مصدر فَعَل، وأما من غير الثلاثي فمن مصدره ملحقا به التاء كابتسامة من ابتسام.

وقد وردت هذه الصيغة في: **حَلْفة، وكْرة، نظْرة**

2- **اسم الهيئة:** وهو المصدر الدّال على هيئة الفعل، ويُبنى من الثلاثي على وزن فِعْلَة، و من الثلاثي المزيد أو الرباعي فمن مصدره ملحقا به التاء

وقد وردت هذه الصيغة في: **لِبْسَة**

3- **المصدر الميمي:** وهو مصدر مبدوء بميم زائدة أخذ اسمه منها وهو على وزن مَفْعَل من الفعل الثلاثي المجرّد عدا المثال الواوي الذي سقط واوه في صيغة المضارع، نحو ذهب يذهب مَذْهَبا، وَعَد يَعِد مَوعِدا

وقد وردت هذه الصيغة في: **مَقْتَل**

4- **اسما الزمان والمكان:** يُشتقّان من الفعل المضارع للدلالة على زمان وقوع الفعل أو مكانه: **منارة**(مَفعَل)، **منزل**(مَفعِل)، **مُخَلخَل**(مُفَعْفَل)

5- **اسم الآلة:** اسم مبدوء بميم زائدة يدل على ما حصل الفعل بواسطته

- **مَفْعَل: مداك**(لم يذكرها الصرفيون)
- **مِفْعل: مِحمل، مِرجل، مِغزل**

6- **اسم الفاعل والصفة المشبّهة**

اسم الفاعل هو الاسم المشتق من الفعل المضارع المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل أو تعلّق الفعل به.أمّا الصفة المشبهة فهي الاسم المشتقّ من الفعل اللازم للدلالة على اتّصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت واللزوم والاختلاف بينهما أن الصفة المشبهة تضاف إلى فاعلها في المعنى على حين لا يضاف اسم الفاعل إلى فاعله في المعنى[1]

- **فاعل:** دارس، قائم، ضاف، فاحم، يابس، ناقف، قاتل، راهب، هاديات، صالح، فاحش
- **فَعْل:** رخص، شثن، عذب
- **فِعل:** خِفّ
- **فَعيل:** طويل، حبيّ، حثيث، درير، وميض، خفيف، أثيث، كديد، أسيل، حليم، عنيف، كبير، نصيح(وتدلّ على المبالغة إذا كانت من الثلاثي المجرّد)
- **أفْعل:** ألوى، أعزل، أيمن، أيسر
- **مُفعِل:** مطرق(دالة على موضع)، مرضع، مطفل، مقبل، مدبر، منضج
- **مُنفعِل:** منجرد(تدل على المطاوعة)
- **مُستفعِل:** مستشزرات
- **مُتَفَعِّل:** متحمِّل، متفضِّل، متبتِّل، متنزِّل

[1] - ـ **صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس** ، مرجع سابق ، ص134 و145

- **مُتَفعلل:** متعثكل(الملتفّ المتداخل)

ومن المبالغة:

❖ **فعَّال:** جيّاش

❖ **فعول:** نؤوم

❖ **مِفعَل:** مكرّ، مفرّ، مسحّ

7- **اسم المفعول:** هو وصف يشتق من مضارع الفعل المبني للمجهول ليدل على من وقع عليه الفعل، ويكون من الثلاثي على وزن مفعول، ومن غيره على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.

وينوب عن صيغة مفعول من حيث المعنى صيغتا(فعيل، فعول) لكل فعل ليس له فعيل بمعنى فاعل[1].

- **مفعول:** مصقولة
- **فعيل:** حبيب، مطيّة، هضيم، السقيّ، جديل، فتيت، صفيح، خليع، الوليد، صفيف، قدير

وهذا أمر يدعو إلى إعادة النظر فيما قاله الصرفيون الأقدمون من نيابة فعيل عن مفعول لأن ورودها هنا بكثرة دالة على المفعول يقوي رأي من اعتبرها صيغة أصلية من صيغ اسم المفعول

- **مُفعَل:** معجل، مرسل، معمّ، مخول، مفاضة
- **مُفاعل:** مقاناة
- **مُفَعَّل:** مفتّل، معلّل، مقتّل، مفصّل، مرحّل، محلّل، معطّل، مثنّى، مخصّر، مذلّل، مركّل، متقّل، موصّل معجّل، مرجّل، مكلّل، مزمّل
- **مُفَعْفَل:** مُهفهفة.

[1]- ـ **صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس** ، مرجع سابق ، ص173

1-5 أبنية الجمع

1- 5-1-جمع التكسير

- **فِعال**: ثياب، نعاج، حراص (للدلالة على الكثرة)
- **أفعال**: أثواب، أرجاء، أثناء، أطراف، أعجاز، أمراس، أعشار، أرآم، أثناء، أذقان، أحراس(للدلالة على القلّة)
- **فُعول**: دموع، هموم، نجوم، قلوب(للدلالة على الكثرة)
- **فواعل**: أوابد، كواعب(للدلالة على الكثرة)
- **فُعْل**: صمّ(للدلالة على الكثرة)
- **فعائل**: ترائب، تمائم، غذائر، ظعائن(للدلالة على منتهى الجموع)
- **فعلان**: قيعان(للدلالة على الكثرة)
- **فَعالى**: عذارى(للدلالة على منتهى الجموع)
- **مفاعيل**: مساويك، مصابيح(للدلالة على منتهى الجموع)
- **فَعْلى**: غرقى(للدلالة على الكثرة)
- **فُعْلة**: طهاة(للدلالة على الكثرة)
- **أفاعيل**: أساريع، أنابيش(للدلالة على منتهى الجموع)

1-5-2-اسم الجمع: وهو ما تضمّن معنى الجمع، غير أنّه لا واحد له من لفظه، وإنما واحده من معناه، وذلك "كجيش وواحده جنديّ"[1]

- **فَعْل**: وحش، قوم
- **فِعْل**: سرب
- **فُعال**: أناس
- **مَفْعَل**: معشر

1 - **مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006، ص217

1-5-3-اسم الجنس: وهو لفظ يتضمّن معنى الجمع دالا على الجنس، ويتميّز مفردها بتاء أو ياء تلحق بآخره،

- **فَعْل:** دمع مفردها دمعة، موج مفردها موجة، دوح مفردها دوحة
- **فَعَل:** بعر مفردها بعرة
- **فعيل:** مطيّ مفردها مطيّة
- **فَعال:** سحاب مفردها سحابة، غمام مفردها غمامة، نعام مفردها نعامة
- **فُعال:** ملاء مفردها ملاءة ذبال مفردها ذبالة
- **فعلل:** حنظل مفردها حنظلة
- **فُعّال:** هدّاب مفردها هدّابة
- **فَنَعْلُل:** كنهبل مفردها كنهبلة

2- أبنية الأفعال:

الفعل ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان أو ما دلّ على معنى مستقل بالفهم والزمن جزء منه، والفعل يشترك مع المصدر في دلالته على الحدث ويختلفان في كون الفعل مقترن بالزمان والمصدر مستقل عنه.وهو قسمان: مجرّد (ثلاثي ورباعي)ومزيد منهما حيث لا يتعدى بالزيادة ستّة حروف.

1- الفعل الثلاثي المجرّد:

فَعَلَ: وقد أورد هذا البناء في أغلبية أفعال المعلّقة مستخدما إياه في دلالات كثيرة منها: الثبات، الحزن، القول، السير، الحركة، التحوّل،...وهذا يدل على صحة ما قاله الصرفيون فيما بعد من أن العرب استخدموا بناء فَعَلَ لمعان لا تحصى بسبب خفّة هذا البناء ودورانه على الألسنة.

الفعل الصحيـــــــــــــح			الفعل المعتـــــــــــــلّ			
السالم	المهموز	المضعّف	المثال	الأجوف	الناقص	لفيف مقرون
نسج هلك عقر(2) دخل نزل طرق فعل هصر(2) ذرف ترك ضرب خرج جعل قطع نضح غسل قعد	أمر أثر	بلّ غرّ جرّ (2) سلّ سرّ نضّ صدّ نصّ ضلّ ردّ حطّ زلّ(3) سدّ عنّ كبّ مرّ	وقف،	قال(5) قام فاض جاء(2) مال سار آل ساء رام زان ناء نال جاش راح بات(2)	بكى(2) عفا، رأى(4) مشى(2) غذا بدا	عوى(2)
19	02	19	01	21	11	02
40			35			

وقد جاءت الأفعال الصحيحة أكثر من المعتلّة بتسعة عشر سالمة للدلالة على معنى في نفسها مقترنة بالزمن، ومثيلتها مضعّفة للتأثير في أذن السامع باستعمال المقاطع الطويلة المغلقة والقصيرة والتي نلحظها في الأفعال المضعّفة التي عينها ولامها من جنس واحد مثل (بلّ، نضّ، ردّ...).ومرّتين فقط في المهموز(أمر، في صيغة المضارع، أثر).

كم نلحظ هيمنة الأجوف في الأفعال المعتلّة بواحد وعشرين مرّة والناقص بإحدى عشر مرة لما يسمحا من مدّ الأصوات في وسط أو نهاية الكلمة، لتكون هذه الأفعال بمثابة المتنفَّس الذي يصبو إليه الشاعر، وقد امتنع عن باقي الأفعال المعتلّة الأخرى لعدم حاجته إليها ماعدا اللفيف المقرون في الفعل عوى والمثال في وقف(في صيغة الأمر والتثنية–قفا–)

2- الفعل الثلاثي المزيد

أ- الفعل الثلاثي المزيد بحرف

❖ **أفعل**: ويجيء هذا البناء لـ

- تعدية اللازم
- السلب والإزالة
- تعريض المفعول للفعل
- جعل ما أخذ منه الفعل خاصا للمفعول
- بيان أن المفعول متّصف بما دلّ عليه الفعل
- بيان أن الفاعل دخل مكان وزمان الفعل
- التمكين والإعانة والتكثير

وقد جاء في ثلاثة أشكال صوتية:

أوّلا: (مقطع طويل مغلق: يتكوّن من صامت+ صائت قصير+ صامت)+ (مقطع طويل مفتوح: يتكوّن من صامت+ صائت طويل) نحو (أرخى، ألهى، أبدى، ألقى، أضحى، أمسى، ألوى).

ثانيا: (مقطع طويل مغلق: يتكوّن من صامت+ صائت قصير+ صامت)+ (مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير)+ (مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير) نحو(أردف، ألحق، أنزل، أدبر، أصبح، أزمع، أجمل).

ثالثا: (مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير)+(مقطع طويل مفتوح: يتكوّن من صامت+ صائت طويل)+(مقطع قصير يتكوّن من صامت + صائت قصير) نحو (أثار، أجاز، أضاء، أفات)

❖ **فاعل: (عادى)** ودلّ به على متابعة الفعل وموالاته، وقد ذهب الرأي إلى أنّ هذه الصيغة تجيء لغرض صوتي غير دلالي، ولهذا ما يؤيّده ولا سيّما في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: ﴿ . . . . أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ . . . . ﴾ (النساء43) معنى

صرتم بذلك جنبا، وفي قوله تعالى: ﴿يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ﴾ (البقرة9) فقد وجهت قراءة (يخادعون) توجيها دلاليا يخدم فكرة عدم تضمّن هذا الفعل لزيادة تغيّر المعنى، كما ذهب إلى ذلك الزمخشريّ، الذي حمل (خادع) على المبالغة لا المشاركة[1].

ب- الفعل الثلاثي المزيد بحرفين

❖ **انفعل:** جاء في المصادر أن هذا الوزن مختصّ بالمطاوعة، كما يدلّ أيضا على البناء للمجهول، ويلتقي الغرضان في فكرة الباعث أو المحرّك وردّة الفعل، فالمطاوعة هي انعكاس لمؤثّر، والمبني للمجهول هو استجابة لمؤثّر أيضا، ولذا يمكن عدّهما وجهين لغرض واحد.

وجاء **انجلى** في المعلّقة للدلالة على طلب الإزالة

تفعّل: تضوّع، تموّل، تسفّل، تزيّل، تحلّل، تمتّع وتدلّ على المطاوعة. تحمّل، تعذّر، تجمّل وتدل على تكلّف الفاعل للفعل مع التكثير. تعرّض، تضوّع، تمطّى، ترقّى، تسفّل: وتدلّ على تكرر حصول الفعل.

وهذا الوزن متشكّل من الوزن(فَعَّلَ) بزيادة التاء في أوله، والوزنان يدلان على المبالغة والتكثير، ويحتاجان مزيدا من الوقت والجهد في إظهار الفعل إلى حيّز الوجود، غير أنّ ثمة فرقا بينهما، إذ تدلّ مثلا(كسَّر) على فاعل معلوم to break in pieces، أما (تكسَّر) فلا يكون التركيز فيها على الفاعل ولذا تكون ترجمتها to be broken in pieces.[2]

❖ **افتعل: انتحى، ابتلى، اغتدى، احترث** وتدلّ على معنى مصدرها (فَعَل).

وهي من بين الصيغ الصرفية الثرية بمعان عدّة تدلّ عليها كالاتّخاذ والطلب والاجتهاد والمشاركة والإظهار والمبالغة وتصنّع الأمر،

[1]- **الزمخشري، أبو القاسم ، الكشّاف عن حقائق الترتيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار إحياء التراث، 1-97

[2]- Wright ,A: Grammar of the Arabic language/ Third edition; University Press: P36

❖ **تفاعل:** وقد أشار Wright إلى أنّ هذه الصيغة اختصّت باستخدامها في سياق الخطاب الإلهي، حاملة دلالة التعالي والتنزيه والتبارك: **تبارك** الله **تعالى** واشتقّ من هذه الدلالة قولهم: تعاظمه الأمر أي صار عليه عظيما أو صعبا[1]

(**تجاوز**) لدلالة الفعل جَوَز، (**تمايل**) للدلالة على المبادلة والتكثير من الفعل والمبالغة فيه.

ج- الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف

❖ **استفعل:** يعدّ هذا الوزن منبثقا من (أفعل) واختصّ كلّ منهما بدلالة تختلف عن الآخر باختلاف الحروف المضافة إلى صيغته، فالهمزة الزائدة في (أدبر) صيّرت معنى الفعل إلى الإدبار والرجوع وأمّا (استدبر) يعني صار مدبرا بفعل الفاعل فكانت (**استدبرته**) للدلالة على مواجهة الفاعل للمفعول الذي اشتقّ منه الفعل.

3- الفعل الرباعي المزيد بحرفين

❖ **افعلّ:** ولم تأت هذه الصيغة إلا مرة واحدة (**اسبكرّ**) للدلالة على المبالغة.

	ثلاثي مجرد	ثلاثي مزيد بحرف		ثلاثي مزيد بحرفين				ثلاثي مزيد بثلاثة	رباعي مزيد بحرفين	
	فَعَلَ	أفعل	فاعل	انفعل	تفعّل	افتعل	تفاعل	استفعل	افعلّ	
	73	18	01	01	14	04	02	01	01	115

فمن خلال هذا الجدول نلحظ مايلي:

[1]- Wright ,A: Grammar of the Arabic language/ Third edition; University Press: P39

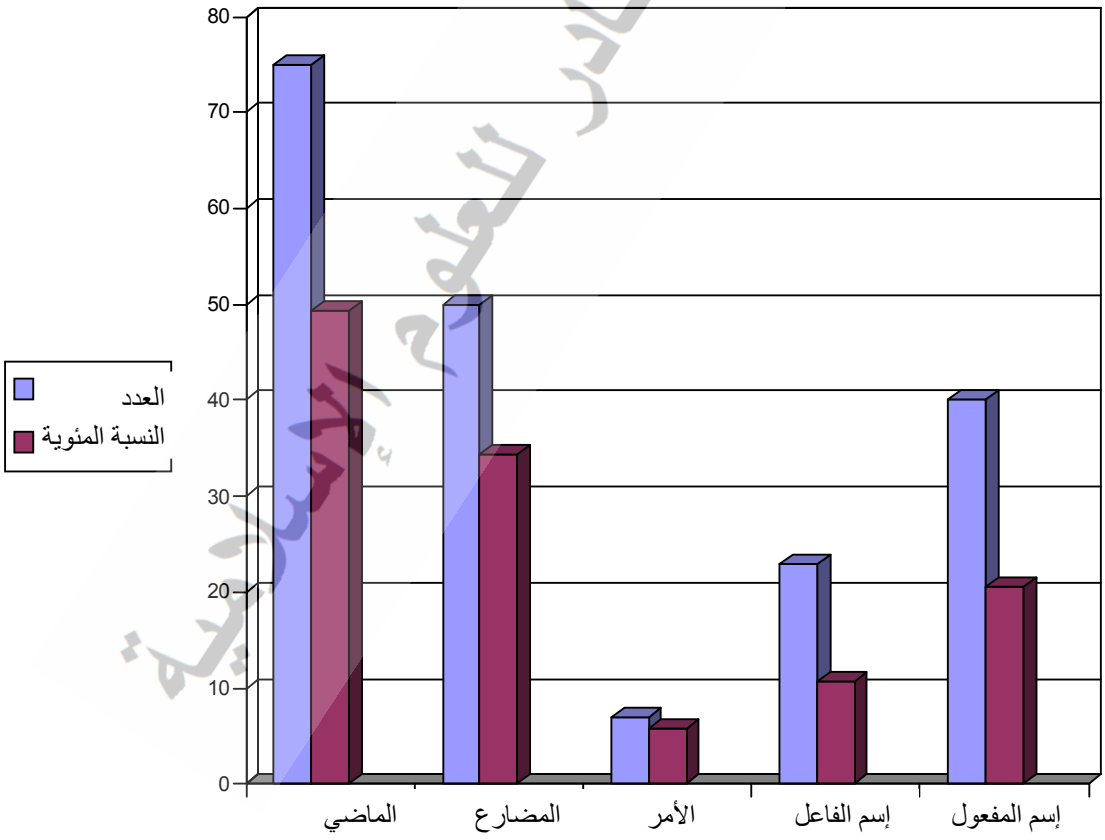
✓ جاءت صيغة فَعَلَ 73 مرّة للدلالة على المعنى مباشرة، وهذه الصيغة جرت على ألسنة العرب واستحسنوها لخفتها في النطق وإصابتها للمعنى مباشرة، وقد نوّعها الشاعر من صحيحة سالمة ومضعّفة إلى معتلّة ناقصة حسب ما يقتضيه المقام.

- وجاءت صيغة أَفْعَل 18 مرّة للدلالة على
  - تعريض المفعول للفعل
  - جعل ما أخذ منه الفعل خاصا للمفعول
  - بيان أن المفعول متّصف بما دلّ عليه الفعل
  - بيان أن الفاعل دخل مكان وزمان الفعل
  - التمكين والإعانة والتكثير
- صيغة تفعّل جاءت14 مرّة لتدلّ على المبالغة والتكثير، لكنّها تحتاج إلى مزيد من الوقت والجهد في إظهار الفعل إلى حيّز الوجود، ولا يكون التركيز على الفاعل.
- أمّا باقي الصيغ فقد كانت قليلة إمّا لكونها تدلّ على معنى مصدرها نفسه (فعل) كصيغة (افتعل) أو للدلالة على (أفعل) كصيغة (استفعل) أو جاء بها الشاعر لدلالات خاصة كصيغتي (تفاعل)و (افعلّ).

3- الفعل والاسم في المعلقة

أحصينا في النّصّ مائة واثني وثلاثين (132) فعلا، بين ماض ومضارع وأمر وثلاثة وعشرين(23) اسم فاعل، وأربعين(40) اسم مفعول موزّعة على الشّكل التالي:

	الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل	اسم المفعول	المجموع	النّسبة المئويّة
الطّلل	8	4	2	2	1	17	%8.71
الغزل	35	25	4	13	20	97	%49.74
اللّيل	11	5	1	1	3	21	%10.76
الصّيد والفرس	15	10	0	6	11	42	%21.53
السّيل	6	6	0	1	5	18	%09.23
مج	75	50	7	23	40	195	%100
النسبة المئويّة	%38.46	%25.64	%3.58	%11.79	%20.51	%100	



فلا نستطيع أن نعطي للأفعال دلالات حقيقية إلاّ إذا ربطناها بسياقها الصحيح فهي خارجه مفرغة، وبارتباطها معه ترتبط بالشاعر فتجسّد انفعالاته ومواقفه،

ويمكن معاينتها بلحظة (الطلل) وهي لحظة تأملية انفعالية تستدعي الحيّز المكاني الضيق وذلك يتبين في الأفعال التالية: قفا، نبك، ترى، لا تهلك، تجمّل...

فهذه الأفعال لا تستدعي المكان الشاسع لأنها تتم على مكان محدود، لذا فالسكونية تطغى على الحركية أما لحظة(الغزل)فإن الأفعال الدّالة تكشف عن اتساع الحيّز المكاني، كما أنها تكشف عن نشوته الحسيّة وبالتالي فإن الحركية تطغى على السكونية، وهذه الأفعال هي: عقرت، ظلّ، قالتّ، سيري، لا تبعديني، طرقت، ألهيتها، آلت، مهلا، فسلّي، تجاوزت.....إلخ.

غير أن حلول(اللّيل) جاء ليجسد لحظة توتر واضطراب، وبالتالي استدعى أفعالا دلالية أخرى تُظهر تصاعد توتر النّاصّ وضيق حيّزه المكاني ومن ثمة ضيق مجاله الحركي " مرخ سدوله، أنواع الهموم ليبتلي، تمطى بصلبه، أردف أعجازا، ناء بكلكل..." بيد أن الحيز المكاني والمجال الحركي يتخلصان من هذا الضيق بانجلاء الليل وحلول الصباح حيث الحركية ستطغى على السكونية أثناء وصف رحلة(الصيد والفرس) و(السيل).

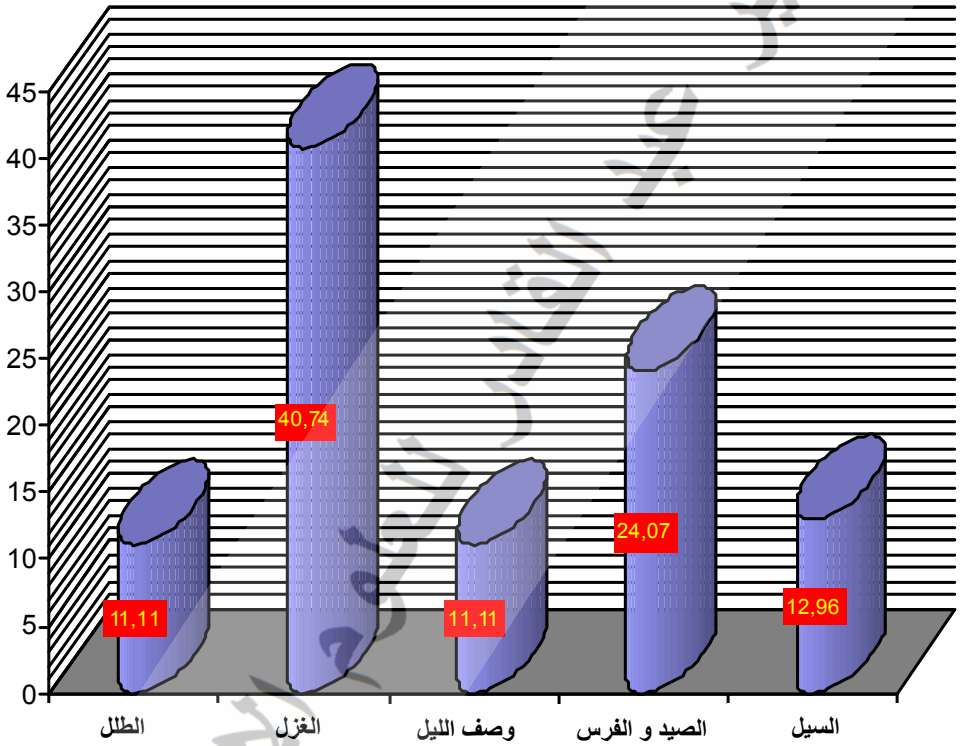
وقد تم إحصاء الأسماء الموجودة في المعلّقة فكانت 438 اسما موزعة على الوحدات كما في الشكل، وكان توزيعها مذهلا حسب كلّ بيت:

	الطلل(9)	الغزل(34)	وصف الليل(8)	الصيد والفرس(18)	السيل(12)	المجموع
عدد الأسماء	53	174	39	97	74	438
نسبته في البيت	5.88	5.11	4.87	5.38	6.16	5.40
النسبة المئوية	%12.10	%39.72	%08.90	%22.14	%16.89	%100

كما وردت أربع وخمسون(54) جملة اسمية معظمها مسبوقة بالحرف المشبه بالفعل " كأن"موزعة على الشكل التالي:

	الطلل	الغزل	وصف الليل	اصيد والفرس	السيل	المجموع
العدد	06	22	06	13	07	54
النسبة المئوية	%11.11	%40.74	%11.11	%24.07	%12.96	%100

نسبة ورود الجمل الاسمية



فالأسماء تلعب دورا دلاليا، إذ أنها تعكس مجموعة من العلاقات هي:

1- علاقة بين الشاعر والمكان(توضح المقراة سقط اللوى الدخول حومل....)

2- علاقة بين الشاعر و الزمان(غداة البين يوم تحمّلوا، يوم دارة جلجل يوما على ظهر الكثيب، ليل

3- علاقة بين الشاعر و المرأة(أم الحويرث، أم الرباب، عنيزة، فاطمة، مرضع،....

4- علاقة بين الشاعر و الفئات الاجتماعية الأخرى(أصحابه، الراهب، الناسك.
5- علاقة بين الشاعر والحيوان(الفرس، البعير. النعاج، الظبي، الديدان....
6- علاقة بين الشاعر والمظاهر الطبيعية(البرق السيل المطر السحاب الرمل..
تتشابك بعض هذه اللوحات ببعضها بعلاقات انفصال واتصال، تراسل وتضاد فنجد تراسل وحدة (الطلل) مع وحدة (الغزل) مع وحدة (الليل) في مستوى دلالي واحد، فوحدة (الطلل) تتشكل من النظائر الدلالية الآتية:

البكاء (نبك، ناقف حنظل، عَبْرة مهراقة)، ورجاء الآخرين، (قفا، وقوفاً لا تهلك أسى..) وهي نظائر تسهم في تأليف لوحة متناظرة هي(الضعف).

وهنا تظهر الذات على علاقة انفصام مع الطلل؛ لأنه مصدر شقاء وتعاسة البقاء فيه مستحيل ما دام الأحبة قد رحلوا عنه .

ووحدة (لغزل) فيها نظائر دلالية هي: الخنوع (مهلاً، أجملي، والاستسلام، سلي ثيابي من ثيابك تنسل، حبك قاتلي، ما ذرفت عيناك)، والعجز من مباشرة الفعل، والاعتماد عليها (أجملي، سُلَّي)، وعدم القدرة على التحدي (مهما تأمري القلب يفعل)، وهذه النظائر تشكل لوحة سمتها (الضعف)، وهنا تظهر علاقة انفصام بين الذات الشاعرة والمرأة لأنها آمرة قوية متجبرة، أما الذات الشاعرة فهي شخصية ضعيفة تترجى المودة وتستجدي الحنان .

وتتشكل وحدة (الليل) من نظائر دلالية أخرى هي: الشكوى من الليل (وليل كموج البحر، كأن نجومه، أرخى سدوله)، وتمني زواله (ألا انجل بصبح)، والحسرة (وما الإصباح منك بأمثل) وهي نظائر تألف لوحة متناظرة هي (الضعف).

وتتراءى علاقة انفصام ثالثة بين الذات المتكلمة والليل، فالليل يبدو عملاقاً لا سلوى فيه ولا سكن، وهذه الوحدات الثلاث تتلاحم فيما بينها في مستوى دلالي واحد هو (الضعف) وتنتظم في زمن واحد هو الحاضر المقول فيه القصيدة.

وهذه اللوحات تضادّها لوحات أُخر هي: لوحة (اللهو والمجون)، فنجد الكرم، (عقرت مطيتي)، والتسلّط (سيري، أرخي، لا تبعديني)، والزهو بالمغامرات الجنسية (مثلك حبلى طرقت، ألهيتها، تحتي شق لم يحول)، وهذه نظائر دلالية تكون لوحة هي (القوة) وهنا تبدو الذات الشاعرة (المتكلمة) متحدة مع معاني اللهو والمجون.

وفي لوحة (بيضة الخدر) نجد: الثقة بالنفس (لا يرام خباؤها، تمتعت بها، تجاوزت أحراساً)، والظفر ونيل المطالب (تمايلت عليّ)، والجرأة والإقدام (جئت وقد نضتْ، خرجتُ بها، أجزنا ساحة الحي) وهي نظائر دلالية تشكل أيضا لوحة متناظرة هي (القوة).

ومن الجدير بالذكر أن حديثه عن مغامراته الجنسية تبدو ليست حقيقية، إنّما هو نوع من أحلام اليقظة لجأ إليها الشاعر عندما تضخم إحساسه بالعجز ولم يجد عالماً آخر يحقق منه ما عزّ عليه تحقيقه في الواقع وعلاقاته بـ (عنيزة، حبلى، بيضة الخدر) إنما هي علاقات على مستوى الخطاب العري، وليس على الواقع لأمور منها:

1. أنه يزعم أنه ظفر بالحبلى، والمرضع، والممنّعة في خدرها، فلو فعل ذلك كله فهل يحتاج إلى أن يمتدح بما فعل ؟ ويزهو به بغية الوصول إلى واحدة تأبّتْ عليه وعجز عن نيلها ؟ ولم يَتذلل أمام واحدة وهو المتسلط على النساء والمتصرف في أقدارهن ؟

2. أن بعض الأخبار تشير إلى أنه كان مُفركاً تبغضه النساء.

3. أحاديثه عن المغامرات وإنْ منحته شيئاً من التماسك والقوة لا تمكنه من الاندماج في إطار الجماعة، بل الجماعة على نقيض من ذلك تستهجن ذلك السلوك وتزدريه .

وفي ضوء ذلك يمكن القول: إنّ حديثه عن مغامرته إنما هي تعويض لما يعانيه من ضعف وتخاذل .

ووحدة (الذئب) تشير إلى أن الشاعر أقوى منه (وواد، قفر قطعته) إلا أنه اعترف أنهما سواسية فكلاهما إذا ما نال شيئاً أفاته (أنفده) والعلاقة بين الذات المتكلمة والذئب علاقة اتحاد وألفة .

ووحدة (الفرس والصيد) تبدو: ضخمة (هيكل، جلمود صخر، عظيم الجنبين، و شديد، يزل اللبد عن حال متنه، يلوي بأثواب العنيف، المثقّل)، والسرعة والنشاط (مكرّ مفرّ مُدبر معاً، اهتزامه كقلي المرجل، كخذروف الوليد) وتشكل لوحة متناظرة هي(القوة)

وأما (السيل والمطر) فيتّسم بالغزارة (برق ذو لمعان، سحاب متراكب، حبي، سح الماء، وشدة الاندفاع، يكبّ على الأذقان، دوح الكنَهْبُل، وأنزل منه العُصم من جبل القنان، لم يترك بتيماء جذع نخلة) وهي تسهم في تكوين لوحة متناظرة هي (القوة).

وإذا كانت لوحات (الطلل، والمرأة، والليل) تتلاحم في مستوى دلالي واحد هو (الضعف والانكسار) فإن اللوحات الأخرى (اللهو والمجون، بيضة الخدر، والخيل، والذئب، والسيل) تمثل مستوى دلاليا مضاداً وهو القوة والانتصار الذي ينشده، غير أن يلحظ أن الغاية من لوحتي (اللهو، وبيضة الخدر) هي التمرد على المجتمع وأعرافه فهي تتسم بـ (علاقة انفصال) أما في لوحات (الخيل، الذئب، السيل) فالغاية منها التقرب من العالم المحيط به والتواصل معه وتمثل قيمه، وهو ما لم يتمكن الشاعر من تحقيقه فاستحالت (البطولة) . الممثلة في الخيل . إلى صيد وقنص وأمور عابرة (عنّ لي سرب، ألحقنا بالهاديات، عادى عداءً بين ثور ونعجة)، واستحال (العطاء) المتمثل في (السيل) إلى تدمير وهلاك.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول

الحذف والتقديم والتأخير في المعلقة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- **الحذف:** ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها الباحث لأغراض حدّدها الدرس النحوي " ومن سنن العرب ألاّ تحذف شيئا إلاّ إذا أبقت في النص ما يدل عليه "[1]

وهو"باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذكر و الصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2]

من أهل العلم من وضع معيارا عنده يفرق به الحذف من المجاز، وهذا ما نراه عند (عز الدين الزّنجاني) في قوله "الحذف مجاز إذا تغير الحكم بسببه، وإلا فلا.مثلا زيد منطلق وعمرو، ليس مجازا رغم حذف الخبر"[3].

ويصرح الزركشي برأيه في هذه القضية فيقول: "إن أريد بالمجاز استعمال اللفظ في غير موضعه، فالحذف ليس كذلك ؛ لعدم استعماله. وإن أريد بالمجاز إسناد الفعل إلى غيره–وهو المجاز العقلي– فالحذف كذلك"[4].

إذن فالزركشي هنا يحصر الحذف في مطابقته المجاز العقلي؛ فلا يحكم له بالمجازية المطلقة.

فالنقطة الأساسية المشتركة بين المجاز والحذف هي التي ذكرها الزركشي في قوله: "الحذف خلاف الأصل "[5]ووجه الاشتراك أن المجاز أيضا خلاف للأصل، ولعلّ هذا الاشتراك في مخالفة الأصل هو ما أغرى الكثيرين بالقول بأن الحذف مجاز بإطلاق. كما أن من وجوه الاشتراك بينهما ما يمكن تسميته باللذة الذهنية، وهي التي صرّح بوجودها الزركشي في سياق ذكره فوائد الحذف حيث قال: "إن من فوائده زيادة لذة بسبب استنباط الذهن للمحذوف، وكلما كان الشعور بالمحذوف أعسر، كان الالتذاذ به أشد وأحسن"[1].

---

[1]- **الطاهر قطبي- التوجيه النحوي للقراءات القرآنية في سورة البقرة**، مرجع سابق، ص، 196

[2]- **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز**، سلسة أنيس الأدبية طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 1991ص149

[3]- **بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن**،.تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم.دار التراث. القاهرة 117/3

[4]- المرجع نفسه، 104/3

[5]- المرجع نفسه، والصفحة ذاتها

[1]- **بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن**، مرجع سابق، 104/3

أ: حذف المبتدأ لدلالة السياق عليه: كأن يتحدث الشاعر عن شيء ثم يستغني عن تسميته بعد ذكره ويبقى يعدّد صفاته ويعطي أخبارا ومثال ذلك قوله:

" هي"مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ(الزوزني22)

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ(الزوزني14)

خفض مثلك بإضمار " رب " و أراد " فربّ امرأة حبلى مثلك

" بفرس "مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ(الزوزني32)

" بفرس" كمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ(الزوزني33)

" بفرس" مِسَحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ(الزوزني34)

" بفرس" دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْدِ أَمَرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ(الزوزني35)

" بفرس" ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني36)

وهذه الصفات (مكر، كميت، دريـر، ضليع...) هي صفات للفرس وقد جاءت مجرورة لأنها صفات للفرس المنجرد "بمنجرد قيد الأوابد هيكل.

ولو رفعت لكانت صوابا وكانت حينئذ أخبارا لمبتدءات محذوفة تقديرها (هو مكر، هو كميت، هو درير، هو ضليع....) ولو نصبت لكانت صوابا أيضا وكانت انتصابها على المدح والتقدير« أذكر مسحا، أعني كميتا، أذكر دريرا...»"[1]

وكذلك في قوله:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ (الزوزني9)

وتقديره: دأبُك في حب هذه، كدأبك من تينك

وفي قوله أيضا:

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ (الزوزني9)

وتقديره: "هي" كبكر المقاناة...

[1]- **الزوزني**، ص 32

وفي قوله:

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا نَؤومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّل (الزوزني25)

وتقديره: ....."هي" نؤوم الضّحى

وفي قوله:

وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبيطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ (الزوزني44)

وتقديره: ....نزولُه نزول اليماني...

ب-حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه

ومنها قوله: .

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (الزوزني6)

قال ابن السكيت إنّ رواية الفاء على حذف مضاف والتقدير بين أهل الدخول فحومل، وقال خطاب إنّه على اعتبار التعدّد حكما والتقدير بين أماكن الدخول فحومل وهما موضعان[1]

كأنّي غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل(الزوزني8)

قال أبو حيّان وقد يجاب بأنّه على حذف مضاف أي غداة يوم تحمّلوا[2]

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ(الزوزني28)

وتقديره: بين لابسة درع ولابسة مجول.

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ(الزوزني24)

أي: بناظرة من نواظر وحشِ وجرة مطفل.

فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه كقوله تعالى: « وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ » (يوسف 82)أي اسأل أهل القرية.

ج- حذف الموصوف لدلالة الصفة عليه:

ففي قوله: أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ(الزوزني10)

[1]- **الشنقيطي أحمد بن الأمين، المعلّقات العشر وأخبار شعرائها**، دار الكتب العالمية، لبنان، دت، ص15

[2]- المرجع نفسه الصفحة ذاتها

وتقديره: ألا ربّ يوم لك منهنّ بعيشٍ صالحٍ...

وفي قوله: تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ(الزوزني24)

عن أسيل أي عن خدٍّ أسيل وذلك كقولنا مررت بعاقل أي مررت بإنسان عاقل.

وفي قوله: وَقَدْ اغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(الزوزني32)

بمنجردٍ: أي بفرس منجرد، لأنّ منجرد صفة من صفات الفرس وتعني: الماضي في السير.

كمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ(الزوزني33)

المتنزّل صفة لمحذوف و تقديره بالمطر المتنزّل أو بالإنسان المتنزّل.

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني36)

الضفو: السبوغ والتّمام وأراد " بذنب ضاف " فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقولنا " مررت بكريم " أي بإنسان كريم.

وأَلْقَى بِصَحْرَاءَ الغَبيطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ(الزوزني44)

نزول اليماني: أي نزول التّاجر اليمانيّ.

د- حذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه:

نحو قوله:

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ(الزوزني30)

بأمراس كتان: يعني رُبطت بأمراس كتان: فحذف الفعل لدلالة المعنى عليه.

وفي قوله:

فَقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي(الزوزني20)

نصب(يمينَ)على إضمار الفعل، لدلالة القسم عليه.

هـ- إضمار الفاعل لدلالة المعنى عليه:

وذلك في قوله:

فتوضحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ (الزوزني7)

ومعناه: لما نسجتها الريح من جنوب وشمأل، وجاء حذف الفاعل لدلالة معنى الجملة عليه.

وفي قوله:

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(الزوزني16)

أنّ مع اسمها وخبرها(حبّك قاتلي)في تأويل مصدر مرفوع، فاعل(غرّ) والتّقدير:

أغرّك منّي قَتْلُ حبّك إيّاي

و – حذف "ربّ ":

«وفي ربّ لغات: وهي" رُبْ " "رُبَ " "رُبُ " " رَبَ " ثم تلحق التاء فنقول "ربّة " و "ربّت " و"ربّ" موضوع في كلام العرب للتقليل و"كم " موضوع للتكثير »[1] ونجد ذلك في قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَـا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ(الزوزني18)

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْـــــهُ وَلاَ بِمُعَطَّـلِ(الزوزني24)

وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أسْوَدَ فَاحِـمٍ أثِيثٍ كَقِنْـــوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ(الزوزني24)

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ وسَاقٍ كَأُنْبُـــوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ(الزوزني25)

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْـــــوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي (الزوزني28)

وقِرْبَةِ أَقْوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَـــا عَلَى كَاهِلِ مِنِّي ذَلُوْلٍ مُرَحَّـــلِ(الزوزني30)

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّـلِ(الزوزني31)

فالحذف المتكرر لـ"ربَّ" جاء في مواقف الوصف تصويرا ونقلا للمعاني.

وبناء على ما تقدم نسجل الدور الحيوي الذي أضفاه الحذف المتناول بأنواعه اختصارًا ودلالةً ، تماشيا مع سنّة العرب في خطاباتها المتميّزة، وقد استعمله صاحب المعلقة عشرين (22) مرّة مقسّمة على الوحدات الدلالية كما يلي:

[1]- **الزوزني، شرح المعلّقات السبع**، مرجع سابق، ص 10

الوحدات الدلالية	الطّلل	الغزل	وصف الليل	الفرس والصيد	المطر والسيل	المجموع
عدد المرّات	04	08	03	04	03	22

في الدراسات الحديثة نستطيع أن نسمي الحذف هنا بالانزياح أو العدول أو الانحراف كما سماه ابن جني قديما,أو كما سماه جاكبسون"خيبة الانتظار"[1], ولهذا المبدئ أهمية خاصة في علم الأسلوب حتى سماه بعضهم "علم الانحرافات"[2]

وهذا المبدأ ينطلق من تصنيف اللغة إلى نوعين: [3]

– لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.

– لغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

فالعدول هو: مخالفة النمط المعيار المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة.

ويتضح في هذا التعبير شرط يضبط هذا العدول حتى لا يخرج عن الحد المقبول وهو أن يكون العدول في حدود ما تسمح به قواعد اللغة, وكذلك يجب أن يكون هذا العدول ذا فائدة، فهو ليس غاية في ذاته وإنّما المقصود منه إثارة السامع وحفزه على التّقبل [4].

2: التّقديم و التّأخير: ويعتبر انزياحا عن الخط العادي أو الترتيب الأصلي ويقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن: " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترّ لك عن بديعة ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر

[1] - **محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية** ,.مطابع الحميضي ط1، ص23.
[2]- **شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب** , دار العلوم , ط1 , 1402هـ، ص37.
[3] **محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية** ,مرجع سابق ,ص23.
[4] - المرجع نفسه ص24.

فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى آخر "[1]

والتقديم والتأخير باعتبارهما سمتان أسلوبيتان قد يكونان لغرض معنوي أو فني وبالتالي يولّدان أثرا جماليا.

فالرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا التحديد (الفعل+ الفاعل + المفعول) أو (المبتدأ+الخبر) و(الصفة+الموصوف)، وفي حالة إذا ما وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشا في الرتبة يحتاج إلى تأويل[2]

وما خرق عرف الجملة العربية وشوش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل الأسلوبي.

والرتبة هي وصف لمواقع الكلمات في التراكيب ويحدد لها محمد قدور نوعين هما: رتبة محفوظة، ورتبة غير محفوظة فيقول: "الرتبة المحفوظة تخص النحو، لأن أي اختلال يمسها يجعل التركيب مختلا غير مقبول، على حين أن الرتبة غير المحفوظة تخص البلاغة، إذ اهتم بها علم المعاني الذي يبين أغراض التقديم والتقدير ضمن دراسة للأسلوب لا للتركيب، ومن أمثلة الرتب المحفوظة تقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، والمؤكد على المؤكد، والفعل على الفاعل، والمضاف على المضاف إليه، وأدوات الشرط والجزم والنفي والاستفهام، وهي التي وصفت بأن لها الصدارة دوما. ومن أمثلة الرتب غير المحفوظة، تقدم المبتدأ على الخبر، والفاعل على المفعول، والفعل على المفعول، والفعل على الحال."[3]

فالجملة العربية لا تتميز بالحتمية في ترتيب أجزائها، وما يعتري بنيتها من انزياح أو عدول عن الرتبة يعد خروجا عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة

---

[1]- **عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز** / ص 83

[2]- **محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط3، يوليو1992، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب ص176

[3]- **أحمد محمد قدور، مبادىء اللسانيات**، مرجع سابق، ص232، 233

الإبداعية"الشعرية"وليس معنى هذا أن التقديم والتأخير لا يخضعان لأي قيد أو شرط، إذ نجد للنحاة وجهة نظر معيارية قائمة على القول بالجواز أو عدم الجواز، بالصحة أو بالخطأ، والدليل على ذلك ما اهتدى إليه"ابن جني" الذي عقد لأسلوب التقديم والتأخير فصلا في كتابه(الخصائص)إذ يقول في شأنه وأنواعه: "...وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار"[1].

ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير ووجوه ما يجوز وتقبله اللغة، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربية، مع تأويل بعض ما خرج عن القياس وشذ عن الأساليب العربية الفصيحة، مقدما شواهد شعرية مهمة، مؤيدا مذاهبه في بعض مسائل الفصل بآراء العلماء الموثوق بهم، وينهي كلامه بقوله: "فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنا قد تركنا منها شيئا، فإنه معلوم الحال ولاحق بما قدمنا"[2].

ومن علماء البلاغة المحدثين، الشيخ "مصطفى المراغي" الذي له في الحديث عن التقديم والتأخير كلام حسن ينوه فيه بقيمة هذا الأسلوب، وما يؤديه من أغراض ودلالات في الكلام قائلا: "فالألفاظ قوالب المعاني، وبناء عليه يجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير لأنه المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة، ولكن الكلام لا يسير دائما على هذا النحو، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدعو إلى تقديمه وإن كان حقه التأخير فيكون من الحسن تغيير هذا ليكون المقدم مشيرا إلى الغرض الذي يراد ومترجما عمّا يقصد منه"[3]

وللتقديم والتأخير أحوال أربعة هي:

1. ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ
2. ما يفيد زيادة في المعنى فحسب

[1]- **ابن جني، الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1957/1956 ص382
[2]- المرجع نفسه، ص390
[3]- **أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة**، دار القلم، بيروت، لبنان، ص93

3. ما يستوي فيه التقديم والتأخير

4. ما يختل به المعنى ويضطرب، وذلك هو التعقيد اللفظي

ونلاحظ أن الشاعر قد اعتمد التقديم والتأخير سبيلا لنقل معانيه الموفّقة، إذ وظّف هذه السّمة الأسلوبية باقتدار وتميّز إمّا لغرض فنّيّ أو معنويّ ضرورةً في مواقف تعبيرية معينة واختصاصًا في أخرى. ففي قوله:

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ(الزوزني8)

أخّر خبر "كأنّ" "ناقفُ حنظل" تأكيدا على الزمان "غداة البين" وعلى المكان "لدى سمرات الحي".

أمّا في قوله:

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ(الزوزني8)

فقد قدّم الخبر عن المبتدئ ليبيّن أنّ أصحابه قد أوقفوا رواحلهم لأجله كي ينهونه عن الجزع وليس طلبا للراحة.

وفي قوله:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي(الزوزني12)

قدّم الخبر عن المبتدئ ليخصّ نفسه بالدعاء الذي كان له لا عليه "والعرب تفعل ذلك صرفا لعين الكمال عن المدعو عليه، ومنه قولهم: قاتله الله ما أفصحه"[1]

وفي قوله:

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَه بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّها لَمْ يُحَوَّلِ(الزوزني15)

قدّم الخبر عن المبتدئ ليوضّح مكان شقّها الثاني دليلا على غاية ميلها إليه حيث لم يشغلها عن مرامه ما يشغل الأمّهات عن كلّ شيءٍ.

وفي قوله:

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَراً عَلَّي حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي(الزوزني19)

[1]- **الزوزني، شرح المعلّقات السبع**، مرجع سابق، ص13

قدّم "عليّ" على "حراصا" ليؤكّد أنّ القوم حراص على قتله هو، خفية لما أصابهم منه إذْ لا يقدرون على قتله جهارا كونه ملكا.

وفي قوله:

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَى أَثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ(الزوزني21)

قدّم "على أثرينا" توكيدا و حرصا على محو آثار أقدامهما.

وفي قوله:

فلمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ(الزوزني21)

قدّم "بنا" عن الفاعل" بطنُ خَبْتٍ" إفادة فوق الإخبار، التأكيد على انفراده بها.

أما في قوله:

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ(الزوزني27)

تخصيصُ الفعل "يرنو" إلى "بيضة خدر" أو مثيلاتها في القدّ والقامة فقط.

وفي قوله:

ألاَّ رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ نَصِيحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ(الزوزني28)

وأصله، ألا ربّ خصم ألوى نصيح على تعذاله غير مؤتل رددته، فقد قدّم الفعل "**رددته**" تأكيدا على استمراره في حبّها وعدم قبول النصيحة في تركها وهجرها.

وأيضا في قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ (الزوزني28)

وتقديره: فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَنَاءَ بِكَلْكَلِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً

لأنّ الأعجاز هي المآخير والكلكل هو الصدر لكنّ الضرورة الشعريّة تجيز ذلك ويقول أحمد الشايب في هذا الشأن" تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة، فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي على أن شيئا من ذلك قد يكون لغرض معنوي أو فني كالقصر أو التفاؤل"[1]

[1]- أحمد الشايب - الأسلوب - دراسة بلاغة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية / ص69

وكذلك قوله:

أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيّ مكَلَّلِ(الزوزني40)

وتقدير البيت: ... أريك وميضه في حبي مكلل كلمع اليدين، قدّم المشبّه به عن متمّمات المشبّه لما فيه من الرونق والطلاوة والحسن والحلاوة، وتخصيصا للتشابه بين لمعان البرق وتحريك اليدين.

فالتقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي وقف عندها الدرس النحوي والبلاغي العربي في سيرورته، إذ يعد هذا الأسلوب من أكثر الانزياحات توافرا في الشعر "فأشكال القلب من تقديم وتأخير الطارئة على الرتبة المحفوظة للغة، وهي ما يمكن أن تسمى بـ(الجوازات الشعرية)، وكانت محط اهتمام البلاغة، وهي تعد اليوم نوعا من الانزياح الشعري السياقي بالإضافة إلى المجازات بأنواعها المختلفة، وهي انزياحات بلاغية."[1]

فقد عمد الشّاعر إلى هذا الضرب من الأسلوب في التعبير، فقدّم ما حقه التأخير وأخّر ما حقه التقديم ورتّب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني "وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تتبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله..."[2]

إذن فأسلوبية التقديم والتأخير أكيدة في العبارة العربية، حاضرة في الذوق الأدبي، تهبّ الجمال وتنزعه وتقوي الحكم وترفعه أو تضعه، واختيارها حقّق للشاعر هذا المسلك البديع الذي اكسب عبارته وقعا وجمالا، كما أنّها كشفت عن الكثير من المميزات المزاجية لصاحبها مما يمكّننا- من خلال الأسلوب- أن نحدّد شخصيته.

فإذا استجمعنا تحليلنا للمعلّقة من حيث الحذف والتقديم والتأخير، نجدها تُفتتح بجملة فعلية (**قِفَا نَبْكِ**....) وهو فعل أمر يدل على (الالتماس)، يطلب من

[1]- **عدنان بن ذريل، التحليل الألسني للشعر**، مجلة الموقف الأدبي، ع141.142.143، كانون الثاني، شباط، آذار، 1983، ص275

[2]- **مجيد ناجي، الأسس الفنيّة لأساليب البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص115

صاحبيه أن يشاركاه حزنه، والعربي لا يطلب المشاركة من صحبه في أحزانه إلا إذا كان ذا مصاب جلل، وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّما يدل على الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر عند نظم القصيدة فهو ضعيف عاجز لا يستطيع أن يفعل شيئاً بمفرده فمضى يطلب المعونة من الآخرين .

وإذا كان (قفا) يدل على السكون، فإنّ (نبك) تدل على الجزم والانقطاع، فيظل الزمن) جامداً عند لحظتي (الوقوف) و (البكاء) وإن كان الفعل . نحوياً يدل على التجدد والحدوث إلا أن (نبك) مقيد بـ (قفا) فإذا انتفى الأول انتفى الثاني .

وذكر (حبيب ومنزل) لإفادة الشمول والعموم بمعنى أنه يطلب مشاركتهم لأدنى سبب .

وإذا كان قد تشبّث بـ (الأشخاص) فإنه قدْ تشبّث أيضا بـ (الجمادات) فذكر (المنزل، والدخول، وحومل)ثمّ (توضح، المقراة) ليزداد شجنه وحزنه، وبعدها يعود إلى الماضي حيث أدخل (لم) على (يعف) فالرسوم لم تندثر تماماً بل باقية، ولو زالت لاستراح، ويزيده أسى أنها أصبحت مسرحاً للظباء بقوله: **(تَرى بَعَرَ الآرْآمِ...)** ثم تتحول الجمل الفعلية إلى اسمية **كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ...**

والجملة الاسمية تدل على الدوام والثبوت، وكأن حاله الدائمة هي البكاء الغزير كما تجري الدموع من ناقف الحنظل وزاد الشاعر لفظاً جديداً هو (كأنّ) فعمد إلى التشبيه لتجسيد الحالة (المعنوية) إلى (حسية ملموسة).

والجملة الاسمية تتراسل مع حالته الدائمة التي يعيشها (الحزن، والذكرى، والحسرة) وهذه الجملة تتراسل مع البيت الذي يليه: **وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي**...فلقد وقف صاحباهُ بتلك الديار يوم رحل منها أهلها، وأوقفوا مطاياهم لأجله، شفقة به، ورغبة في التخفيف والمواساة **(لا تَهْلَك أَسًى وتَجَمَّلِ)**، وبناء على ذلك يتضح أن بناء الجملة يتناسب مع حالته النفسية. تتبعها جملة اسمية تتراسل **(وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ**

مُهْرِاقَة...) مع ثبات الزمن، عند لحظتي (الوقوف والبكاء) في البيت الأول، وهي جملة محولة بزيادة عنصر توكيد (إنّ) وذلك لحاجة الشاعر لتوكيد ما هو بحاجة إلى توكيده وهو شفاؤه مما أصيب به، فببحثه عن الشفاء يضعف مرّة أخرى، فيطلب من الآخرين البكاء **فهل عند رسم دارس من معوّل ؟**

واستغراقه في الذكرى لم يقف عند طلب الشفاء، بل أوغل في حالات الوجدان الماضية، فمضى يطلب حالة تتشابه مظاهرها مع(**دَأبِ أُمِّ الْحَوْيرِثِ وَجَارَتِها أُمِّ الرِّبابِ**).

ثمّ أراد أن يخرج من حالة الكآبة والحزن فعدّل الجملة الشرطية ثم زاد عنصراً آخر هو المفعول المطلق (نسيم الصبا، تنسّم نسيم الصبا) وإذا كان المعنى تضوع المسك منها تضوعاً مثل نسيم الصبا فـ (النسيم) قام مقام صفة لمصدر محذوف فالتحويل هنا أكثر: حذف المصدر (متضوعاً) وموصوفه (مثل) لتغير الحالة النفسية، (**إِذَا قَامَتا تَضَوَّعَ المِسْكُ...**)

ثمّ عاد إلى حزنه وآلامه مستعملا الجملة الفعلية(**فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً...**)و جاءت جملة (**بلّ دمعي محملي**) على الأصل؛ لأنه قصد الإخبار عن أمر كأن السامع يعرفه، ويسلّم به فلا يحتاج إلى تحويل عناصر وهنا نلمح تراسلاً بين بنية هذه الجملة وبين بنيتها في البيت الأول من اللوحة، فجاءت اللوحة كأنها دائرة مغلقة ما تنطلق من نقطة حتى تعود إليها مرة أخرى .

وفي وحدة الغزل بدأ الشاعر جملته بأداة الاستفتاح (ألا) وكأن الجملة منفصلة عما سبق، وأما الجملة الاسمية فقد جاءت محولة فزاد (رُب) لإفادة التكثير، كأنه يحتاج إلى أيام جميلة متكاثرة يملؤها الفرح (**أَلا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ...**) وذكر (**يوم**) على أنها خبر لمبتدأ محذوف عند النحويين ثم عيّن المكان (دارة جلجل) لأنه تميّز من بقية الأيام، في حين جعل (يوم العقر) و (يوم دخول الخدر) عاماً.

وهذا العدول المتعدد بدءً بذكر **(ألا)** والتحويلات الأخرى مؤذنا بحالة جديدة، فالبكاء والحزن والضعف والانكسار، يكاد يتحول إلى قوة وانتصار من اقتحام الخدور، وإحياء المشاعر، واللامبالاة بالآخرين فيقول: **(وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي...)** فهي جملة فعلية محوّلة عن أصلها (واذكر يوم عقرت مطيتي للعذارى) إن اهتمام الشاعر بـ (عقر) ولمن عقر له المطية (العذارى) جعله يقوم ما حقه التأخير، ثم أخرج الأسلوب من الخبر إلى الإنشاء بقوله (فيا عجبُ...) وذكر (يا عجباً) لإفادة التعظيم أيضاً لأن العرب إذا أرادت أن تعظم الخبر جعلته نداء فكأنك قلت: تعالَ يا عجبُ فهذا أبلغ من قولك عجيب، ثّم تزداد عنده النشوة بما صنع فيأنف عن الطعام وتبقى العذارى يتناولن اللحم كأنهن يتهادين الحرير المفتل **(فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا...)**

ولما ازدادت عنده النشوة بما صنع، جعله هذا التغير يعمد إلى الجملة فيدخل فيها عناصر متعددة من التحويل، أولها تحول الفاعل (العذارى) عن موقعه الأصلي إلى مركز الصدارة للاهتمام به، ثم زاد على الفعل ضميراً عائداً على الفاعل لتوكيد (الفعل)، وهو (النون) وجاء بعنصر أخر هو (ظل) ليفيد منه الإشارة إلى الزمن الذي حدث فيه الفعل، وأردفها بتشبيه جميل فقد شبه اللحم اللذيذ كالحرير الأبيض اللطيف، وقال: (المفتل) وهو يفيد الكثرة ولو قال المفتول لكان للقليل والكثير.

ثمّ يتداخل صوت الشاعر مع صوت (عنيزة) فجاءت الجملة على أصلها**(دخلت الخدر خدر عنيزة)**، لأن غايتها الإخبار، أما صوت عنيزة فقد جاء جملة اسمية محوّلة، قدم الجار: (لك) على المبتدئ (الويلات) لإفادة الاختصاص بالدعاء له لا لغيره **(...لك الويلات إنّك مرجلي)** أما جملة (إنك مرجلي) فقد زاد عنصراً (إنّ) لتوكيد الجملة، ثمّ يتعالى صوتها في **تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيط بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعيري يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ** فجملة (وقد مال.....) اعتراضية محولة تُبْين حالهما، زاد

فيها (قد) لتحقيق الحدث وتوكيده و(معاً) هو حال .وقد تكون هي الجملة الحالية، أما الجملة الفعلية في حديث عنيزة فقد جاء على الأصل، والتمست منه النزول بفعل الأمر (انزل) ويمكن أن يكون تمنياً لأنه لا سبيل لحصوله وقد انثنى عليها يقبلها فصارا معاً في شق واحد.

ويلحظ هنا أن (عنيزة) تدرجت في تعبيرها عن مقاصدها فبدأت بالدعاء عليه **(لك الويلات)** ثم تلثْهُ بما يحرك فيه النخوة **(إنك مرجلي)** فأصبحت راجلة بعد أن كانت راكبة عزيزة مدلّلة لتلجأ إلى حيلة أنثوية لتنجو من طيشه **(عقرت بعيري)**، أما حين أعياها الأمر عمدت إلى الفعل الواضح (أنزل) لكن امرأ القيس ما يزال على إصراره وتحديه لمشاعرها وعدم اكتراثه بما يصيبها من إساءة، فأمرها بقبول مراده**(فَقُلْتُ لَهَا سِيري وأَرْخِي زِمَامَهُ وَلا تُبْعِدِيني مِنْ جَنَاكِ الْمعَلَّلِ)** وهنا يعلو صوته على رغبات (عنيزة) فيأمرها بـ (سيري، وأرخي) على سبيل الإلزام، فامرؤ القيس ما يزال يستشعر في نفسه شيئاً من القوة يدفعه إلى التسلّط والجبروت .

ولما عزّ عليه أن ينال منها لم يجد وسيلة يرضى بها غروره سوى التباهي بما نال من غيرها من النساء **(فَمِثْلِكِ حُبْلَى... وَمُرْضِعٍ...)**

هذه جملة محوّلة وأصلها (طرقت امرأة حبلى مثلك) لكن الشاعر لم يُرد الأخبار عمّا حدث، إنما قصد أموراً منها ما يتعلق بالشاعر نفسه ومنها ما يتعلق بالمخاطبة، لذلك أحدث تحولاً في بُنية الجملة فقدم ما حقه التأخير (مثلك) وأدخل عليها رُبّ لإفادة التكثير ثم حذفها مكتفياً بالفاء (فمثلك)، رغبة منه في حلِّ ما تماسك من شخصية (عنيزة)، ولم يكتف بهذا بل جرّدها من كل ما يميزها من الأخريات فإذا هي شبيهة بالحبلى والمرضع من نساء الآخرين، ثم أضاف إلى الفعل (قد) ليزيل أي شك يخامر نفس (عنيزة) وكأنه يتباهي فيقول: إن الحامل والمرضع ترغبان فيه، ويُظهر أنه سلطان الغرام بقوله **(ألهيتها)** ولم يقل أشغلتها ؛

لأن الإلهاء أشد منه، حيث يكون بالقلب والجوارح خلافاً للانشغال الذي لا يكون إلا بالجوارح، فعظّم نفسه وقدرته أيّما تعظيم .

غير أن التباهي بالظفر لا يشفي غليل النفس، بل لا بُد من التأكيد على ميل المرأة إليه وتعلقها به تعلقاً شديداً لا يصرفها إلا أمر مهم أو ضروري فيسترسل

(إذا ما بَكى مَنْ خَلْفِها انْصَرَفَتْ لهُ بِشِقٍّ وَتحْتي شِقّها لم يُحَوَّلِ) فأراد أن يصف شدة تعلقها به فلم تكن تنصرف إلا لأمر مهم فجعل الجملة الخبرية **(انصرفت له بشق)**، جملة شرطية لا تنصرف عن الشاعر الجذاب إلا لبكاء الطفل وصراخه، فأتى بالشرط ليعبر عن مراده، وأما الجملة الثانية فقد عمد الشاعر إلى إجراء وتحويل لأمر مقصود أيضاً فقدم الظرف **(تحتي)** وخصصه بياء المتكلم ليؤكد حضور (الأنا) أو الذات المتكلمة في حضرة (الآخر).

ثم غير بُنية الفعل إلى (المبني للمجهول) بقوله **(لم يُحوّل)** وأصلها (لم تُحولْ شقَّها) أي أن العاشق لم يسند فعل التحويل إلى المعشوقة لينفي بذلك دلالة الكلام على نفورها منه أو رغبتها عنه .

أماّ أثناء حديثه عن فاطمة فقد جسّد حالة الضعف والخضوع، فبدا مخذولاً مستعطفا يتذلل ويتصاغر ويترجي خيراً يأتيه من المعشوقة، يقول(أَفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلّلِ...) فيبدأ البيت بالنداء؛ لينبه (فاطمة) لما يقول، وجاء بـ(الهمزة)لأنها أقل الحروف في أدوات النداء فاختارها لخفتها، وكأن حالته النفسية لا تتحمل ألفاظاً ذات حروف كثيرة، ويزيده وضوحاً حذف (التاء) من (فاطمة . فاطمَ) ثم تلاها بجملة (مهلاً) ملتمساً، استغنى فيها عن الفعل (تمَهلْ) لأنّ همَّه أن يعرّفها الأمر الذي يرجو منها تحقيقه؛ ولهذا يكلم المعشوقة بلطف وأدب واستخذاء بقوله: **أغَرَّكِ منّي أن حبَّكِ قاتِلي وَأَنَّكِ مهما تأْمري الْقلبَ يَفْعَلِ**

ثم أراد (أن يستعد قوته، فيسأل المعشوقة (أغرك...) مستعملا ً همزة الاستفهام بجملة فعلية محولة وأصلها: غرك حبك القاتل مني , ثم أدخل عليها الاستفهام فعمد إلى جعل صلة الفاعل **(حبك)** وصفته **(القاتل)** إلى صلة إسنادية فصارت: **حبك قاتلي** , ثم زاد عليها **(أن)** لتوكيد الحديث وليزيل أي شك في تحقيقه وقدم **(مني)** ليخص نفسه بحدوث الفعل ثم إلحاقها بجملة شرطية تبين أنه مطيع له، إذا أمرته فعل **(مهما تأمري القلب يفعل)** مما يفضي إلى عدم القدرة على التحدي مستنكراً على ضعف منه وكأنه يعترف ضمنيًّا أن حبّها قاتله!

ثمّ اشترط عليها القيام بالفعل**(ساء)** باكتشافها ما يسوؤها فيه من خُلُق.**(وَإِنْ تَكُ قد ساءتك مِني خَليقةٌ)** وكأنه في قرارة نفسه لا يريد أن تفعل شيئاً من ذلك، وهو لم يصارحها بـ (خلصي قلبي من قلبك) إنما جاء بالكناية اللطيفة (فسلّي ثيابي)، وربما تدل على ضعفه في المواجهة، وحذف النون من (تكن . تك) للتخفيف والإسراع .

ثم يختم حديثه مع فاطمة مؤكّدا لها بأنه مقتول حباً لا محالة حينما قال: **ما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلا لِتضرِبي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ** فيكشف حيلة أنثوية (ذرف الدموع) في جملة فعلية فيفضح نفسه فهي لم تذرف لظلم , إنما لتضرب قلباً منقاداً مذلّلا، وهي جملة محوله أصلها: (ذرفت عيناك بسهميك لتضربي...)

وهي جملة فعلية، المجال فيها مفتوح لتعدد الأفعال، والعلل، غير أن الشاعر لم يرد ذلك , بل أراد أن يحصر الفعل (ذرف الدموع) في علة وأمر هي لضربه بسهمين في أعشار قلب مقتل بغية التأثير فيه والتسلط عليه.

ثمّ يتحوّل الشاعر إلى فارس مغوار يقتحم الخدور المحصنة ويتمتع بما شاء من الممنّعات في أخبيتهن غير آبه بشيء فيقول: **(وَبَيْضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ)** وهي جملة فعلية بنيتها العميقة هي (تمتعت بامرأة بيضة

خدر لا يرام خباؤها لاهيا ً غير معجل)، دخلتها عناصر تحويلية متعددة على بنيتها السطحية من ذلك حذف (امرأة) وإحلال الصفة محلها (بيضة) وذلك للعناية بها والاهتمام للبدْء ليثير غيرة معشوقته المتعالية، الراغبة عنه.ثم أدخل عليها (ربّ) وحذفها ثم عوض عنها (الواو) لإفادة التكثير والافتخار بالظفر بالنساء الممنعات , وذكر المرأة المكنونة التي لا يصل إليها الناس، وهو قد وصلها وتمتع بها أي جعلها كالمتاع، وهو غير خائف (غير معجل) كل ذلك افتخار بظفره , وتأكيد سلطانه وإظهار قوته. ثم يقول مفتخرًا أنه قد وصل في وقت إلقاء ثوبها في لحظة تتهيأ لنومها (**فجِئْتُ وقد نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثيابَها...**) فالمجيء في هذا الوقت يفاجئ المرأة ويدهشها فتضطرب حواسها وينشغل ذهنها، فتشكل البيت من جملتين (**فجئت**) و (**قد نضّت**) وأدخل فيها من عناصر التحويل وأصل الجملة (فجئت وقت نضت لنوم ثيابها) ولم يرد تحديد الوقت، فحذف (وقت) لأنه ذكر في البيت السابق، لكنه أراد أن يبين الحال التي هي عليها , فجاء بـ(واو) الحال ثم زاد (قد) لإزالة الشك لدى السامع، ثم استثنى (لبسة المتفضل) لينفي عنها التعري التام.

فهذا المجيء يدهش المرأة وقد ينشغل ذهنها بأشياء، وتنصرف عن أشياء فما ذكرته قولها: (**فقالتْ: يَمينَ اللهِ مالكَ حِيلَةٌ وَما إنْ أَرى عنكَ الغَوايةَ تَنْجلي**)

فهي تقسم يمينًا: مالك حيلة فيما قصدت له، لا بد أن تظهر متمنعة، واستعمل جملة القسم اسميةً حُذف خبرها، تخفيفا على نفسها وهي في حالة خوف ووجل.

ثم يستعمل جملة النفي وهي جملة محولة أصلها(ما أرى الغواية تنجلي عنك) فزاد (**إنّ**) للتوكيد وقدم (**عنك**) لاختصاصه بالمخاطب وجاء بالخبر (**تنجلي**) الذي يعيد التجدد والحدوث. وكأن الغواية متجددة معه ولما قالت له: مالك حيلة هنا خرج بها إلى الخلوة بقوله: (خَرَجْتُ بها أَمْشي...)

ولما أراد أن يبيّن هيئة الخروج جاء بالجملة الحالية (**أمشي**) ثم الحالة الأخرى (**تجرّ**) ولكنه حذف الفاعل هنا وهو المعشوقة؛ لأن إحساس (الأنا) بوجوده الذاتي يفوق الإحساس بوجود (الآخر) كائنًا من يكون؛ لأن اختيار امرأة ذكية تمحي آثارها فذلك يعود على الحبيب أيضًا، وهذا البيت يتراسل مع ما يأتي:

(**فلمَّا أَجَزْنا ساحَةَ الحيّ...**)ويكمله البيت الذي يليه(**هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رأْسِها...**)

و(**هصر**) جواب الشرط (**فلمّا أجزنا**) وهي جملة فعلية تفيد الأخبار ويدل على الزهو والاعتداد بالنفس ويمكن أن يكون (تمايلت) فعلا ً مطاوعا ً لفعل محذوف (فمايلتها فتمايلت عليّ) وجعلها جملة شرطية؛ لأنه لا يحصل لها الأمان إلا إذا بَعُدا عن الحي وأصبحا في واد بعيد فأتى بالشرط ليعبِّر عما أراد.

ثم ذهب يصف دقائق جسم محبوبته التي نال منها ما نال بقوله (**مُهَفْهَفَةٌ بَيْضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ ترائبُها مَصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَل**) فهي جملة اسمية حذف المبتدأ فيها جوازا تقديره هي مُهفهفة: خفيفة ليست ضخمة البطن، صدرها مصقول كالمرآة، وجاء بالجملة الاسمية الدالة على الثبوت ليناسب تلك الأوصاف الدائمة في محبوبته، ثم تحوّل إلى الجمل الفعليّة في قوله: **تصُدّ وَتُبْدي عن أَسيلٍ وَتَتَّقي بناظرَةٍ من وَحشِ وَجْرَةَ مُطفَلِ**) للدلالة على التجدد في الحدوث،.

ثم يفصل أكثر(**وجِيدٍ كجِيدِ الرِّئْمِ...**)وهي جملة فعلية لأنها معطوفة على (تتقي بناظرة , وجيد..) وشبه جيدها بأداة (الكاف) كجيد الرئم ليس بفاحش أيضاً لجمالها وهذا فخر لهما.

وفي قوله: (**وَفَرْعٍ يَزينُ المتنَ...**)هي جملة فعلية أيضا معطوفة على (تتقي بناظرة) أي: تلقانا، وهو يفصل ليظهر جمال محبوبته أكثر فيزداد سعادة.

ثمّ يتحوّل مرة أخرى إلى جملة اسمية(**غدائِرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا...**) يكمل فيها وصف شعرها فهو كثيف، فمنه ما هو مرتفع إلى العلا , ومنه ما جمع تحت الذوائب ومنه ما هو مرسل، ولذا جاء بكلمة (مستشزرات) التي يقول عنها علماء اللغة بأنها ليست فصيحة لعدم تآلف حروفها، والحقيقة أن الكلمة وإن كانت ثقيلة، لكنها جاءت معبرة عن حالة ذلك الشعر أيّما تعبير.

ثم راح يفصّل ويصف بجملة فعلية معطوفة على (وتتقي، بناظرة)في قوله (**وكَشْحٍ لطيفٍ كالجديل مُخَصَّرٍ وَسآقٍ كأنبوبِ السَّقيّ الْمُذَلَّلِ**) كما أنّها منعّمة ومدلّلة (**نؤُومَ الضُّحى...**) وناعمة ملساء (**...كأنهُ أَساريعُ ظَبْيٍ أوْ مساويكُ إِسْحِلِ**)، فجاء بمفردات عدة (البنان , أساريع , مساويك) كلها تدل على الليونة والنعومة وهكذا محبوبته.ولم يكتف بهذا بل هي: **تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ...**

الأولى جملة فعلية تدل على أنها وضيئة الوجه، إذا ابتسمت رأيت لثناياها بريقاً وضوءاً , والثانية اسمية (**كأنها منارة...**) شبهها بمنارة والأصل (كأنها سراج منارة فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه، كما خصّ (**الراهب**) لأنه لا يطفيء سراجه، وهي دلالة على استمرار إضاءتها.

ثمّ يقول: **إلى مِثْلِها يَرْنو الَحليمُ صَبابَةً إذا ما اسبَكَرَّتْ بينَ درْعٍ ومجْوَلِ** والأصل فيها (يرنو الحليم إلى مثلها صبابة) فقدّم إلى مثلها لاختصاصها بتلك الصفات ثم بيّن العلّة (صبابة أو شوقاً لأنها جميلة ووضيئة، وهي صغيرة بين من يلبس الدرع , وبين من يلبس المحول. كما أنّها كبيض النعامة في قوله:

كَبَكْرِ الْمُقاناةِ البَياضَ بَصُفْرَةٍ غذاها نَميرُ الماءِ غيرُ الْمُحَلّلِ، فالبيت يتكون من جملتين أولها (**هي كبكر المقاناة...**) ثم حذف المبتدأ جوازا لدلالة المقام أو اللفظ عليه إيجازاً مستعملا كاف التشبيه، فهي كبيض النعامة مخالطة صفرة ثم الجملة الأخرى (**غذاها...**) أي حسنة الغذاء فهي حسنة اللون والغذاء.

ويلحظ في بُنى الجمل في هذه اللوحة أنها جمل فعلية وذلك لأنه يعمد إلى وصف لهوه واقتحام الخدور، ومغامراته المتنوعة نحو (تمتعت، تجاوزت، جنت، أجزنا...) واسمية لأنه يصف محاسن محبوبته ومظاهرها الجذابة ليدل على ثباتها ودوامها.

أمّا في وحدة (**الليل**) التي يظهر فيها الشاعر عاجزاً مستسلما ً(**وَليلٍ كمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدولَهُ...**)فبدا وكأنّه عملاق جبار يصنع بالشاعر ما شاء، لذا تعددت أفعاله (أرخى , تمطى , أردف..)، فيبدأ بجملة فعلية دالة على بدء الحدث وتكراره وأصلها (أرخى الليل سدوله عليّ كموج البحر...)، ومن هنا تتطابق بنية الجمل مع طبيعة الحدث؛ ولأنه غيّر في نفسيته وأثر فيه، جعل الجملة محولة بطرائق متنوعة. فقدم (الليل) للاهتمام به وزاد عنصرا جديداً هو (الواو) دالا ً على (رب) المحذوفة ليفيد تكثير معاناته وآلامه فيه، ثم أراد أن يزيد ويوضح في المعنى فشبّهه بالبحر المتلاطم في أمواجه , وظلمته , ورهبته

أمام هذا الليل يتصاغر (الأنا) حينما قال: **فَقُلْتُ لَهُ لَّما تَمَطَّى بصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَناءَ بِكَلْكَلِ** وهي كلها جمل فعلية تصور الليل، فخاطبه قائلا: **أَلا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّويلُ أَلا انْجَلي بصُبْحٍ وما الإِصْباحُ مِنكَ بأَمْثَلِ** وهي جملة فعلية بدأها بـ (ألا) الاستفتاحية للتنبيه ثم النداء وكأن الليل كائن عظيم أمام الشاعر يستعطفه ويتذلل أمامه وهو طويل لا يتناهى ثم (ألا) الثانية دالة على التوكيد فيتمنى أن ينجلي وينكشف (**ألا انجلي...**).

أما الثانية فجملة اسمية أدخل عليها (**ما**) النافية وزاد (**الباء**) في خبرها لتحقيق الأمر وأنه لا شك فيه، وقدم (**منك**) لإفادة الاختصاص، وغيّر بنية الجملة؛ لأنّ الصبح ليس بأحسن من الليل فكلاهما عنده سواء.

ومضى يتعجب من الليل ونجومه وهذا التعجب يشعره بالرهبة؛ لذا أحدث تحويلات في الجملة ليثبت في نفسه ذلك الشعور (**فيا لكَ مِن لَيْلٍ كأَنَّ نُجومَهُ بأَمْراسِ كتَّانٍ**

إلى صُمِّ جندَلِ) فعمد إلى أداة التشبيه لتجسيم ذلك المعنى فكأن دلالة على أنّ الليل راسخ لا يتزحزح في صدره.

ثمّ ينتقل إلى وصف الذئب حيث تتحد ذات الشاعر بالذئب فيتقوى على فعل شيء فيقول: **(وَوَادٍ كجَوْفِ الْعَيرِ قَفْرٍ قطعْتُهُ بهِ الذئبُ يَعوي كالَخليعِ الْمُعَيَّلِ)**

وهي جملة فعلية أصلها (قطعت واديا قفراً كجوف العير يعوي به الذئب...) لكنه لم يرد الإخبار , بل قصد أمورا، منها اعتداد بنفسه باقتحام المخاطر، والأهوال فأجرى تحويلا ً في عناصرها: منه تقديم المفعول (وادياً) في بداية الكلام للاهتمام وإدخال (الواو) الدالة على (رب) المحذوفة التي تدل على تكثير الفعل في قطع الوديان وليست مرة واحدة , ثم تشبيه الواد كجوف العير ليبيّن حال الوادي في الجذب والقطع، ثم زاد **(قفرا)** لتوكيد المعنى، وقدّم **(الذئب)** للأهمية والأولوية عنده، وأنه يقتحم الذئاب فلا يهاب لإثبات شجاعته أيضاً، غير أن اعتداده بنفسه يتقاصر في البيت الذي يليه: **(فقُلتُ لهُ لما عَوى: إنَّ شأْنَنا قليلُ الْغِنى إنْ كنتَ لَّما تَموَّلِ)** فجملة مقول القول خبرية أكدها بـ(إنّ) لإزالة الشك في قلة الغنى عند كليهما، فإذا كنت – أيها الذئب – لم تُصِبْ من الغنى ما يكفيك فأنا لا أغني عنك، وأنت لا تغني عني شيئاً لأنك لم تصب كذلك. وهذا ما يزيد من الإحساس بالمرارة والأسى. ويتضح أكثر في قوله: **(كِلانا إذا ما نالَ شَيْئاً أَفاتَهُ...)**وفيه جملتان كلاهما شرطية فأما الأولى فأصلها (أفات كلانا ما يناله) فقصد أن يحصر فعل (الفوات) في نيل الشيء ويستمر بالحدث فجاء بأسلوب الشرط ليتحقق ذلك المعنى.

وأما الثانية **(ومن يحترث حرثي...)**فأراد أن يبين أن طلب الشيء يؤدي إلى العيش المهزول، وهنا يتفاقم الإحساس بالضياع والوحدة.

وتأتي (وحدة الفرس والصيد) التي يظهر فيها فارسا مغوارا يتسامى بمظاهر القوة والانتصار فيقول: **(وَقَدْ أَغْتَدي والطَّيُر في وُكُناتِها...)** وهي جملة فعلية فيها من عناصر التحويل ما فيها وأصلها: (اغتدي بمنجرد قيد الأوابد في حالة الطير في وكناتها) فصدر الجملة بـ**(قد)** لتحقق الفعل وتوكيده، ثم الجملة الحالية (والطير...) لأهمية الحال هنا أي وقت الظلمة مما يدل على شجاعته , وقال (أغتدي) للمبالغة في الغدو وما هو ما يناسب حالته , بفرس سريع (منجرد) وضخم (هيكل)، فوصفه بأوصاف أربعة تابعة لـ (بمنجرد) تدل على سرعته **(مِكَر مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً...)** وكلها صيغ للمبالغة في الجري ثم شبهه بجلمود صخر في سرعة انحداره. وذكر (جلمود) دلالة على قوته وسرعته.

كما أنّ هذا الفرس أملس لا يمتطيه غيره **(كُمَيْتٍ يَزِل اللّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ...)** فجاء بجملة فعلية تدل الحركة والتجدد **(يزل اللبد...)**كما تزل الصخرة الملساء بالطائر أو بالسيل، ولأنه فيه حركة، عبّر عنه بجملة فعلية أيضا ً (كما زلت...)

وهو جريء في عدوه **(على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهتزامَهُ...)** حيث يصفه بأوصاف متعددة منها: أنه يغلي ويجيش كما تجيش القدر، وأنه سريع في جريه (مسح...) كما أن أوصافه الخلقية حسنة (له أيدي ظبي وساقا نعامة...) وكأنه يريد أن يقول إذا كان الفرس وهذه أوصافه فكيف بأوصاف صاحبه ؟

ويلحظ في هذه اللوحة أن الشاعر يستعمل الجملة الاسمية والفعلية ففي المواضع التي يصف فيها الشاعر فرسه تكثر فيها الجمل الاسمية، كقوله (مكرّ، مفرّ كجلمود، مسحّ، له أيطلا ظبي، درير كخذروف، كأنّه مداك عروس، عذارى دوار، كأن دماء الهاديات...)وفي المواضع التي يصف فيها أحداثاً أو تغير الأحوال يلجأ إلى الجمل الفعلية من ذلك: (فعنّ لنا، أدبرن، سدّ فرجه، جاش، أثرن الغبار، يزلّ الغلام، حطّه السيل...)

وأما وحدة (السيل) فهي التي تعبر عن قوته وغزارته وتتراسل مع الخيل يقول فيها: (**أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ...**) فبدأ البيت بجملة النداء، ينادي صاحبيه فيشدهما إلى بداية السيل الضوئية (برقاً وميضه.. كلمع اليدين) فالسحاب مكلل و يبرق , السماء ترعد...فإذا كانت الوحدة تعبر عن القوة والانتصار في مخيلة الشاعر في بدايتها، فإنه لم يفلح أن يجعل الانتصار يدوم لأنّ (العطاء) يتحول إلى دمار وهلاك وكأن أراد أن يعبر عن نفسه المنكسرة المتداعية إلى الهلاك فتتابع هذه الجمل نحو (يضيء، فأضحى يكب، مرّ، لم يترك، وألقى بصحراء الغبيط...)وتكاد تتشابه هذه الوحدة بالتي قبلها فيستعمل الجمل الفعلية مع المواطن التي فيها حركة وتجدّد كما ذكرنا آنفا , ويستعمل الجمل الاسمية مع المواطن التي فيها ثبوت (كأن ثبيراً في عرانين وبله، كأن ذرى رأس المجيمر، فلكة مغزل , كأن السباع أنابيش عنصل...)

ففي المواطن التي يصف فيها السيل وجريانه وتدفقه من أعلى الجبال مندفعا إلى الأودية والسهول، تكثر فيها الجمل الفعلية التي تلائم وصف الحركة وتجسدها نحو (ترى برقاً، أريك وميضه...)

فهو في حركته العامة يحاول الإجهاز على الواقع القاسي الذي كان وراء قهره بالحذف تارة وبالتقديم والتأخير تارة أخرى، فالقهر وافاه شابا في المطلع الطللي وأخرسه كهلاً في الخواتيم.

المبحث الثاني

دراسة الجمل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

II– دراسة الجمل

الجملة: وهي أصغر صورة من الكلام تدّل على معنى مستقلا بنفسه، أو بعبارة أخرى هي مجموعة من الألفاظ مرتبة ومنظمة على وجه معين يسمح بتشكيلها في سياق مترابط وبناء متماسك." فالكلام يخضع لتنظيمات معيّنة، فله تنظيمه الفونولوجي الذي يوزع الأصوات بشكل لا يتعارض فيه صوت مع صوت.

وله تنظيمه النحوي الذي يدخل الاسم خاصة في باب من الأبواب الوظائف اللغوية، وله تنظيمه الجملي الذي يجعل من المفردات سياقا متماسكا"[1].

إذن فالتركيب والترتيب شرطان أساسيان لأن ".. الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب.فلو أنك عمدت إلى بيت شعر، وفصل نثر، فعددت كلماته عدّا كيف جاء واتّفق، وأبطلت نضمه ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغير ترتيبه الذي بخصوصه أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل " منزل قفا ذكرى من نبك حبيب " أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان..."[2]

وعند النحويين هي ما اصطلحوا عليه بجملة الفعل والفاعل، أو الفعل ونائبه، أوالمبتدأ و الخبر وما تفرّع عنهما[3] أو أداة الشرط مع جملتيه ويأتي هذا تأييدا لتعريف البلاغيين أنّها تكون خبرية أو انشائية، ولها ركنان مسند وهو مخبر به، ومسند إليه المخبر عنه " وتوافر الإسناد عند البلاغيين يعني عند النحويين إفادة المعنى المستقبل بالفهم، وهذه الإفادة يحسن السكوت عليها لأنها تامة. وعند المناطقة هي موضوع ومحمول، شيء أو شخص ينسب إله أمر من الأمور[4] وهي ثلاثة أنواع: فعلية – اسمية – شرطية.

---

[1]- **ريمون طحان -الألسنية العربية** - رقم 2 دار الكتاب اللبناني-بيروت- ص46

[2]- **عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان**،تح، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، سنة 1978 ص82

[3]- المتفرع عنهما – الفعل الناقص مع اسمه وخبره ، والحرف المشبه بالفعل مع اسمه وخبره

[4]- **صالح بلعيد - النحو الوظيفي** - ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1994 / ص 11

كما قسّم النحاة "الجملة" من حيث إفرادها وتعقّدها إلى الجملة الصغرى والكبرى، و قسمها البعض إلى نوعين من التركيب:

أ- **تركيب بسيط:** " وهو تلك الجملة الفعلية أو الاسمية التي تتكون من عملية إسناد واحدة أي من ركنين أساسيين هما المسند إليه(أو ما يسمى بالموضوع عند أهل المنطق أي المبتدأ، أو الفاعل) و المسنـد أو المحمول"[1]

ب- تركيب مركّب: " ما تكوّن من تركيبين مستقلّين، لا يعتمد أي واحد منهما على الآخر. و قد يتـمُّ الربط بين التركيبين بأداة من أدوات العطف أو الاستدراك، وقد يكتفي بالربط السياقي "[2]

وتنقسم الجملة في الدّرس العربي، حسب ما تبدأ به، "فقيل: الاسمية والفعلية والظرفية، ونظرا – أيضا- إلى طبيعة المسند إليه، فقيل: جملة كبرى وجملة صغرى، وإلى الوظيفة النحوية، فقيل: الجملة التي لها محل من الإعراب، والجملة التي لا محل لها من الإعراب، وقد خالفهم المحدثون في العديد من جوانب هذا التقسيم"[3]

ولعل ما يجمع تعاريفهم القول بأنها "أقل قدر من الكلام يتحقق بعده الإبلاغ"[4]

وبعيدا عن هذه التقسيمات المختلفة، نحاول التركيز –فقط–على الجملة حسب وظيفتها ودلالتها التي تؤديها في الكلام وبالتالي ستشمل دراستنا الجملة الطلبية وما تجمعه من أساليب كاستفهام والأمر والنهي والنداء، ثم نعالج أسلوب النفي وأسلوب الشرط لما شكّلا من ظواهر أسلوبيّة، وأخيرا الجملة ذات الوظائف النحوية وما تضّم من جمل خبرية وحالية، ونعتية، و مفعول به...

1- **الجملة الطلبية:** " هي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية لها صور عديدة تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة

---

[1]- **خيرة عون- خصائص التركيب اللغوي الفصيح**، رسالة ماجستير السنة الجامعية94/93 قسنطينة ص 36

[2]- المرجع نفسه نقلا عن : فاطمة الجامعي الحبالي - لغة أبي العلاء المعري في رسالة الغفران ، ص42

[3]- **مهدي المخزومي ، في النحو العربي ،نقد وتوجيه** ،ص39 وما بعدها

[4]- **Dubois J et autres** Dictionnaire de linguistique (Grammaire structurale du Français)P20

أمرية، وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية، وإن كان يفيد النهي أو الدعاء، فهي جملة نهي أو دعاء، وإن كان يفيد الترجي فهي جملة ترج"[1]

أ - **جملة الأمر و النّهي:** الأمر أسلوب لغوي يطلب به المرسل فعل شيئ ما من المتلقي وصيغه في العربية أربعة: فعل الأمر–المضارع المقرون بلام الطلب– اسم فعل الأمر–والمصدر النائب عن فعل الأمر، أمّا النهي فيتضمّن طلب الكفّ عن الفعل أو الامتناع على وجه الاستعلاء والإلزام[2]، وله صيغة واحدة هي: المضارع المقرون بـ"لا" الناهية الجازمة.

ويستعمل الأمر عادة– لدى الدراسين – مقرونا بأسلوب النهي لكونهما شيئا واحد، فالأمر هو طلب القيام بشيء والنهي طلب تركه، وجملة الأمر قد تؤدي وظيفة نحوية في جملة مركبة، كأن تكون مفعولا به، أو جواب شرط، أوجواب نداء.[3]

وقد وردا في المعلقة إحدى عشر "11"مرة (تسع مرّات"9"أمرا ومرتين"2" نهيا)

ففي قوله:

قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ(الزوزني6)

جاء بصيغة "فعل الأمر" والغرض منه الالتماس لفعل جواب الطلب "نبك"

وفي قوله:

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ(الزوزني8)

فهناك أسلوب النهي "لا تهلك" + أسلوب الأمر"وتجمّل"والذي جاء بصيغة"فعل الأمر"والغرض منهما النصح الإرشاد.

وفي قوله:

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ(الزوزني13)

فالغرض منه الاستعطاف المتّصف بالتدلّل.

[1]- **رابح بوحوش - البنية اللغوية لبردة البويصيري** - ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون / ص154

[2]- **عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي**،مكتبة الخانجي،ط2، 1979 ،ص15

[3]- **رابح بوحوش - البنية اللغوية لبردة البويصيري** ،مرجع سابق ص:155

أمّا في قوله:

فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ ولاَ تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ(الزوزني13)

هناك ثلاثة أساليب طلبيّة معطوفة بحرف "الواو"، أسلوبا أمر"سيري"و"أرخي" وجاءا بصيغة فعل الأمر المتّصل بضمير المؤنث المخاطب +أسلوب نهي "لا تبعديني"وهي كلّها جملُ مفعول به للفعل "فقلت "، والغرض من هذه الأساليب هو استعطاف للحبيبة كي تترك المطيّة تسير وأن لا تبعده ممّا ينال منها.

وفي قوله:

أفَاطِمُ مهلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي(الزوزني16)

فالأمر الأوّل جاء بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر"مهلا" بمعنى "دعي"والثاني بصيغة فعل الأمر "فأجملي"والمقرون أيضا بضمير المؤنث المخاطب، والغرض منهما الاستعطاف وطلب الرفق.

وفي قوله:

وإنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ(الزوزني17)

الأمر جاء بصيغة فعل الأمر "فسلّي" + ضمير المؤنث المخاطب، والغرض منه التعجيز، على أنّ المراد بالثيّاب "القلب" لقوله تعالى ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾ (المدثر4) فهل يمكن لها أن تستخرج قلبه من قلبها يفارقه؟

أمّا في قوله:

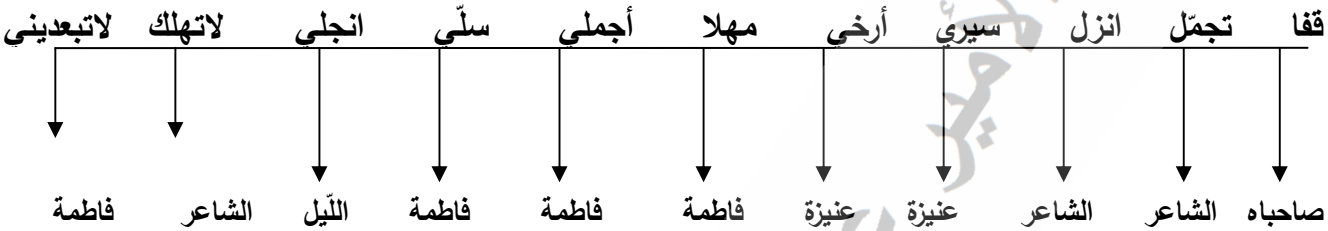
ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ(الزوزني29)

فالأمر جاء بصيغة فعل الأمر كذلك "انجلي" والغرض منه التمنّي وسؤال الانكشاف، وقد خاطب اللّيل دلالة على شدّة الوله والتحيّر"وإنّما يستحسن هذا الضرب في النسيب والمراثي وما يوجب حزنا وكآبة ووجدا وصبابة"[1].

[1]- **الزوزني** ،شرح المعلّقات السبع،ص24

وقد كانت الصيغ عموما(ماعدا مهلا)، فعل أمر+ فاعل مضمر في البنية السطحية، واضح في البنية العميقة، ولم يكن على وجه الاستعلاء أو الإلزام بل كان الغرض منه الالتماس أو الاستعطاف أو التمنّي.

والمأمور تنوّع بين الشاعر وصاحبيه وعنيزة وفاطمة واللّيل كما هو موضّح في الشكل التالي:



فالمأمور: عنيزة أو فاطمة ستّ مرّات بأمر أو نهي من الشاعر(و عنيزة اسم عشيقته وهي ابنة عمّه، وقيل: هو لقب لها واسمها فاطمة)[1] والشاعر ثلاث مرّات(بأمر و نهي من صاحبيه، و بأمر من عنيزة)، وصاحباه مرّة واحدة. أما **الآمر** فهو الشاعر، وأخيرا اللّيل مرّة واحدة بغرض التمنّي والآمر هو الشاعر أيضا.

كما نشير أيضا إل ورود الأمر في تركيب خاص وذلك في قوله:

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(الزوزني16)

فهو يقرّر أنّه قد غرّها منه كون حبها قاتله، وكون قلبه منقادا لها، بحيث مهما أمرته بشيء فعله، فالآمرة هنا هي فاطمة، والمأمور هو الشاعر.

إنّ الأمر والنهي صورة حقيقية لنفسية الشاعر إذ يدور كلّه حوله باعتباره الآمر أو الناهي تارة، والمأمور تارة أخرى، فهو الملتمِس الملتمَس أو المستعطِف المستعطَف.

[1]- **الزوزني** ، شرح المعلّقات السبع، مرجع سابق،**ص13**

ب- جملة النّداء

النّداء: طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء أو هو تنبيه المنادى وحمله على الإلتفات[1] بحرف ينوب مناب (أنادي)"المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيّا و وا، وتنقسم هذه الأدوات في الاستعمال إلى نوعين: الهمزة وآي لنداء القريب، وبقيّة الأدوات لنداء البعيد"[2]

"ويُستخدم لإبلاغ المنادى حاجة، أو لدعوته إلى غاية، أو نحو ذلك"[3]

و قد ورد في المعلقة ستّ مرات "06"بحروف النداء المعروفة وهي"الهمزة "و"يا". ففي قوله:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُورِهَا المُتَحَمَّلِ(الزوزني11)

"الألف فيه بدلا من ياء الإضافة و كان الأصل« فيا عجبي »وياء الإضافة يجوز قلبها ألفا في النداء نحو: يا غلاما في يا غلامي، فإن قيل كيف نادى العجب و ليس مما يعقل ؟قيل في جوابه: إن المنادى محذوف والتقدير: يا هؤلاء أو يا قوم اشهدوا عجبي من كورها المتحمل فتعجبوا منه فإنه قد جاوز المدى و الغاية الوسطى، و قيل بل نادى العجب اتساعا و مجازا فكأنه قال يا عجبي تعال واحضر فإن هذا أوان إتيانك و حضورك" [4]، وبالتالي فالغرض منه التعجّب.

وفي قوله:

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ القَيْسِ فَانْزِلِ(الزوزني13)

فرغم تواجدهما معا على ظهر البعير إلّا أنّ عنيزة استعملت حرف النداء "يا" إغراءً له وإشارةً منه إلى علو مرتبته عندها، فجعل بُعْدَ منزلته كأنّه بُعدٌ في المكان.

أمّا في قوله:

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي(الزوزني16)

---

[1]- **رابح بوحوش - البنية اللغوية لبردة البويصري** ، مرجع سابق/ ص163

[2]- **زوبير الدراقي، وعبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة**، د ، م ، ج، الجزائر، 2004، ص42

[3]- **مهدي المخزومي، في النحو العربي** ، مرجع سابق ،ص311

[4]- **الزوزني -شرح المعلقات السبع** ، مرجع سابق - ص 11.

فقد جعل فاطمة قريبة منه لشدّة استحضارها في ذهنه حتّى صارت كالحاضر معه، لا تغيب عن عقله أبدا.

وفي قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ(الزوزني29)

فقد وظّف النداء بـ "يا" المحذوفة مناديا اللّيل وهذا من باب المحال فكان الغرض منه التحيّر والتضجّر متمنيا انجلاء اللّيل لما حمله من هموم وأحزان.

و في قوله:

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ(الزوزني30)

فهو ينادي العجب أو ينادي محذوفا كما شرحناه في قوله" فيا عجبا من كورها المتحمل" فهو يتعجّب من طول اللّيل وكأنّ نجومه مشدودة بحبال إلى صخور صلبة، وإنما استطال اللّيل لمعاناته الهموم ومقاساته الأحزان فيه.

و في قوله:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيّ مكَلَّلِ(الزوزني40)

فهو هنا ينادي صاحبه، حامله على الالتفات ليرى البرق و لمعانه و تألقه في السحاب المتراكم كالإكليل، فكان الغرض منه التنبيه مستعملا حرف النداء"الهمزة " إشارةً لمكانة صاحبه عنده وإفادة للاستفهام.

لقد وُفّق الشاعر في توظيف حرفي النّداء، فأنزل البعيد منزلة القريب دلالة على شدّة استحضاره في الذهن فصار وكأنّه ماثل أمام عينه، أو دالا على معنى الرجاء والاستعطاف، كما أجاد توظيف همزة القريب مع الترخيم في قوله: (أفاطم، أصاحِ) فكانت الطلاوة وكان الجمال الفنّي.

ج- الجملة الاستفهامية:

الاستفهام في اللغة هو طلب الفهم و يتألف عادة من شقين –جملة الاستفهام وجملة الجواب، حينما يكون الاستفهام حقيقيا، أمّا حينما يكون دالا على أحد المعاني المولّدة من الاستفهام كالتعجب مثلا فإنه حينئذ لا يحتاج إلى جواب، وذكر ابن منظور في مادة "سأل" قوله: "سألته الشيء، وسألته عن الشيء، سؤالا ومسألة؛استعطيته إياه، وسألته عن الشيء استخبرته..."[1] أمّا أسلوبيا فهو"طلب ما في الخارج أن يحصل ما في الذهن من تصوّر أو تصديق موجب أو منفي"[2]

ففي قوله:

وإنَّ شِفائِي عَبرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ(الزوزني9)

فهذا الاستفهام يتضمن معنى النفيّ لأنّ هذا الأخير "الأصل فيه أن يُؤدّى بأدوات النّفي ولكن قد يُؤدّى بغير ذلك ممّا يدّل على النّفي كالاستفهام نحو قوله تعالى: ﴿هَلْ جَزَاءُ الإِحْسَانِ إِلَّا الإِحْسَانُ﴾ (الرحمن60)، أي ما جزاء الإحسان إلّا الإحسان"[3] فيكون معنى البيت: « فلا طائل من البكاء في هذا الموضع».

أمّا في قوله: أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(الزوزني16)

فالهمزة تطلب "التصوّر تارة والتصديق تارة أخرى"[4]وقد دخلت على هذا القول، للتقرير لا للاستفهام والاستخبار. فقد جاء به مستنكراً ضعفه لكنّه يعترف ضمناً أن حبها قاتله !

و هناك استفهام محذوف في قوله:

---

[1]- **ابن منظور،لسان العرب**، دار صادر،بيروت، ط2، 1992 ،م11، ص318

[2]- **الطاهر قطبي ،الاستفهام بين النحو والبلاغة-دراسة مقارنة**-ف3، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط2، 1994،ص14

[3]- **فاضل صالح السّمرّائي، الجملة العربيّة والمعنى** ،دار ابن حزم،بيروت،لبنان،ط1421،1هـ/2000م،ص104

[4]- **زوبير الدراقي وعبد اللطيف شريفي، الإحاطة في علوم البلاغة** ،مرجع سابق ،ص33

أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيّ مُكَلَّلِ. (الزوزني40)

ومعناه: أصاحبي هل ترى برقا أريك وميضه، فـ"هل" تفيد التصديق وكأنّي به يريد من صاحبه أن يصدّقه لما رآه من برق وميض كمؤشّر لسقوط المطر، وما للمطر من أهميّة لأهل اليمن الصحراويّة وما يمثّل لهم من خصب ونماء وتواجد.

والشيء الملاحظ أنّ المعلّقة قد افتقرت للاستفهام دلالة على نفسيّة الشاعر المتعالية وشخصيّته العارفة.

2- الجملة المنفيّة:

النـفي: من الأساليب الخبريّة إلّا أنّه يقترب من الناحيّة النفسيّة والتعبيريّة إلى الأساليب الإنشائيّة لما يحدثه في نفس صاحبه والمتلقّي من من حركة وانفعال.

وقد تنوّعت أشكال النفي في المعلّقة حسب تنوّع أساليبه في الدرس العربي، وقد أحصيناها في شكل أنماط:

<u>النمط الأوّل</u>: النفي بـ "لم" وهي خاصة بالأفعال فقط، وقد وظّفها الشاعر ثمان مرّات(8) في معلّقته.

ففي قوله:

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ (الزوزني7)

فهو ينفي انمحاء آثار الحبيبة لأنّه لا يريد ذلك، وحتّى الطبيعة ترفض اندثارها، فإذا غطّتها إحدى الريحين بالتراب كشفته الأخرى عنها، وبالتالي فهي خالدة في ذاكرته بشخصها وبأماكنها(الدَخول، حومل، توضح، المقراة).

وفي قوله:

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ(الزوزني15)

تأكيد على غاية ميلها إليه، إذ الأمّهات المرضعات بالفطرة ينشغلن عن كلّ شيء، إلّا أنّ هذه، شطرت ولعها شطرين متساويين، فلم تترك ولدها ولم تتخلّ عن حبيبها.

وفي قوله:

ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ(الزوزني16)

ينفي التحلّل و الاستثناء في حلف حلفته حبيبته يوما على ظهر الكثيب، فهي لم تستثن فيه أنها تصارمه وتهجره وكأنّي به يستعطفها ألّا تفعل، لأنّ بعدها عنه يعني له الزوال والفناء، متمنيّا أن يكون هجرُها مجرّد دلال ليس إلّا، وهذا ما نكتشفه في البيت الموالي له في قوله: أفاطم مهلا بعض هذا التدلّل...

وفي قوله:

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا نَؤومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ(الزوزني25)

فهي لا تشدّ وسطها بنطاق بعد لبسها الثوب، دلالة على الدّعة والنّعمة وخفض العيش، فلها من يخدمها ويكفيها أمورها.

أمّا في قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ(الزوزني31)

("لمّا" بمعنى "لم") فكلاهما طَالِب الغنى واشتراكهما في عدم التموّل جعلهما لا يظفران به.

وفي قوله: فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ ودُونَهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ(الزوزني38)

إثبات لشدّة عدوِ الفرس، إذ يُدرك أوائلها وأواخرها مجتمعةً لم تتفرّق بعد.

وكذلك في قوله:

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ(الزوزني39)

إثبات أيضا لسرعة الفرس وقوّته، فقد والى بين بين ثور ونعجة من بقر الوحش في طلق واحد ولم يعرق عرقا مفرطا.

وأخيرا في قوله:

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيداً بِجَنْدَلِ(الزوزني43)

دلالة على قوّة الغيث الذي لم يترك شيئا من جذوع النخل بتيماء ولا شيئا من القصور والأبنية، إلّا ما كان مشيّدا بالحجارة الصلبة الضخمة.

النمط الثّاني: النفي بـ"غير" وهي خاصة بالأسماء فقط، وقد وظّفها النّاص خمس(5)مرات في نصّه، ففي قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ(الزوزني18)

إظهار لمدى شجاعته وإقباله على بالنساء، وأنّه يمتطي الأهوال والصعاب للوصول إليهن والتمتّع بهنّ دون خوف أو وجل أو عجلة.

وفي قوله:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ(الزوزني22)

تدقيق لوصفه بطنها، فهي ليست بالمرأة العظيمة البطن المسترخية اللحم، وبالتالي فهو ينفي ما لا يحبّ من أوصاف في المرأة.

وفي قوله:

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ(الزوزني23)

نفي لحلول الناس على هذا الماء ليكدّروه، وقد اشترط هذا النوع من الماء لأنّه من أكثر الأشياء تأثيرا في الغذاء لفرط الحاجة إليه، فإذا عذُبَ وصفا حسُنَ موقعه في غذاء شاربه.

أمّا في قوله:

وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ(الزوزني26)

وصف بنانها بمتقابلين أحدهما منفي (رخص≠ شثن) فلم يكتفِ بعبارة "الرخص" والتي تعني الليّن الناعم، وإنّما زاد عليها بـ"غير شثن أي غير غليظ ولا كزّ.

وأخيرا في قوله:

فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُهُ وبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ(الزوزني40)

دلالة على اهتمامه بفرسه"إذ لم يرفع عنه سرجه وهو عرق ولم يقلع لجامه فيعتلف على التعب فيؤذيه ذلك "[1]

[1]- **التبريزي(أبو زكريا) شرح القصائد العشر**، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي، منشورات دار الكتب العلميّة،بيروت،لبنان،1418هـ/1997م،ص65

النمط الثّالث: النفي بـ "ما" وهي تنفي الأفعال كما تنفي الأسماء، وقد تواترت في النّصِّ أربعَ (4)مرّات:

ففي قوله:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ(الزوزني18)

فقد حصر جراح قلبه المذلّل في الدموع التي كانت تذرفها عيناها، فما بكيت إلّا لتصيد قلبه الذي ذلّله عشقها.

أمّا في قوله:

فَقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي(الزوزني20)

فقد وظّف أداة النفي"ما"مرّتين، ففي الأولى نفي للاسم "حيلة "المؤخّر، مع تقديم الخبر "لك" وفي هذا تخصيص وتأكيد على عدم وجود عذر في زيارتها، أمّا في الثانية، "وما إن أرى عنك الغواية تنجلي"فهو نفي للفعل "أرى"لأنّ "إن"زائدة، وهي تُزاد مع ما النافية، فما رأت من تشبّث بها دليل على عدم نزوعه عن غيِّه.

وفي قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ(الزوزني29)

نفيٌ لوجود الأفضل، فاللّيل والنهار أو الظلمة والنُّور عنده سواء، فقد نفى عن الصّباح نورَهُ وأصبح ليس بأفضل من اللّيل عنده، لأنّه يقاسي الهموم في الأوّل كما يعانيها في الثّاني.

النمط الرّابع: النفي بـ "لا" وهي خاصّة بنفي الحدث في الأفعال كما ينفي الأسماء، ودلالة النفي به قطيعة الثّبوت حاصلة لا مَحالة، وقد وظّفها النّاصّ في نصّه هذا أربع(4)مرّات أيضا، ففي قوله:

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ(الزوزني10)

قد نفى وجود يوم مماثل لذلك اليوم الذي بدارة جلجل إذ كان أحسن الأيام وأتمّها، فأفادت "لاسيّما" التفضيل والتخصيص.

وفي قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ(الزوزني18)

نفيٌ للفعل "يُرام" وهو الطّلب، ويقابله نفي للعجلة في التمتّع بها، وفي هذا إثبات لمكانتها ومقامها، ودليل على قدرته في جذب النّساء نحوه.

وفي قوله:

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ(الزوزني24)

زيادة على أنّ الجيد يشبه عنق الظبي غير الفاحش فهو أحسن منه في التعطّل عن الحلي، فالمتعطّل الذي لا حليّ عليه، ونفيُ النّفيِ إثبات.

أمّافي قوله:

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيداً بِجِنْدَلِ(الزوزني43)

دلالة على قوّة السيل الذي لم يترك لا نباتا ولا منزلا إلا ما كان مشيّدا بالحجارة.

<u>النمط الخامس</u>: النفي بـ "ليس" وقد وظّفها النّاصّ ثلاث(3) مرّات للتأكيد.

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ(الزوزني24)

تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَا وَلَيْسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ(الزوزني27)

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني36)

وظّفها إمّا لإزالة اللبس في وصف "الجيد"أو للتأكيد على تمسّكه بحبيبته، أو لإبراز الجمال الجسدي لفرسه إذ يمتاز بسبوغ ذنبه دلالة على عتقه وكرمه، "ويكره من الفرس أن يكون أعزلا أي ذنبه إلى جانب، وأن يكون قصير الذنب وأن يكون طويلا يطأ عليه"[1].

وهذا الجدول يوضّح عدد تواتر أدوات النفي على اختلاف أنواعها ونسبها المئويّة:

[1]- **التبريزي، شرح القصائد العشر**،مرجع سابق، ص59-60

	لـم	غير	مـا	لا	ليس	المجموع	النسبة/م
الطلل	1	0	0	0	0	1	04.16
الغزل	3	4	3	3	2	15	62.50
اللّيل	1	0	1	0	0	2	08.33
الصيد والفرس	2	1	0	0	1	4	16.66
السّيل	1	0	0	1	0	2	08.33
المجموع	8	5	4	4	3	24	100
النسبة/م	33.33	20.83	16.66	16.66	12.50	100	

فمن خلال قراءتنا لهذا الجدول، نلحظ طغيان أداة النفي" لم" بـ 33.33% وهي خاصة بالأفعال فقط، وقد وظّفها النّاصّ في جميع وحداته الدلاليّة بتواتر متقارب، أمّا باقي الأدوات الأخرى فجاءت بنسب متقاربة. والوحدة الدلاليّة التي تضمّنت أكبر نسبة ورودٍ لأسلوب النفي، هي وحدة الغزل بـ62.50%، تليها وحدة الصّيد والفرس بـ16.66% لما فيهما من حركيّة وبعث للحياة في نفس النّاصّ، كما يستوقفنا أيضا خلو الوحدات الدلالية الأخرى من أدوات النفي إلّا ما جاء ضرورة فتراوحت النسب بين 4% في وحدة "الطّلل" و8% في وحدتي" اللّيل" و "السّيل" لأنّ المقام الدرامي والحالة النفسيّة التي كان يعيشها النّاصّ والتي كانت تثير الحسّ الاكتئابي داخل النّصّ تستدعي الاستغناء عنها.

3 -الجملة الشرطية:

الشرط « أسلوب لغوي ينبني على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم) و من شقين: الأول منزل منزلة السبب و هو الشرط، و الثاني منزل منزلة المسبب و هو الجزّاء » [1] و يفيد « ما يحدث و ما لا يحدث في زمن من الأزمان »[2]، ويربط هذا الأسلوب بين الشرط وجوابه، فوقوع الجواب مرتبط بوقوع الشّرط، لأنّ الشرط

[1]- **رابح بوحوش -البنية اللغوية لبردة البويصيري**، مرجع سابق - ص 186
[2]- **عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**، منشورات المكتبة العربية صيدا، ص 50

سبب وجوابه أو جزاؤه مسبّب عنه، ولهذا الأسلوب معان تحدّدها أدواته[1] وهي ثلاثة حروف وظروف وأسماء غير ظروف، "وقد اختلف النّحاة في تصنيف الأدوات، فمنهم من جعل (إن) هي الحرف فقط، وهناك من أضاف إليها (إذما)و(مهما) و(إمّا)، وقد رجّحوا كون (مهما) اسما له محلّ من الإعراب بدليل عودة الضمير إليها في قوله تعالى: « وَقَالُواْ مَهْمَا تَأْتِنَا بِهِۦ مِنْ ءَايَةٍ لِّتَسْحَرَنَا بِهَا فَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ »(الأعراف132)"[2].

وتنقسم جملة الشرط إلى نوعين:

1- جملة الشرط الجازمة: دواتها إمّا حرفان(إن-إذما)أو أسماء (من، ما، متى، كيفما، حيثما، أنّى أين، أي، أيّان، مهما).

2- جملة الشرط غير الجازمة: وأدواتها(إذا، لو، لولا، لوما، أمّا، كيف).

وليس للشرط محلّ من الإعراب إلّا بعد (إذا)حيث تكون في محلّ جرّ بالإضافة، وقد تؤدي الجملة الشرطية وظيفة نحويّة دلاليّة في جملة مركّبة كأن تكون جواب شرط أو صفة أوخبرا...[3] والقارئ للنّصّ، يلحظ ثراءه منها، إذ تواترت عشرين (20)مرّة، ولتنوّعها وتعدّدها، رتّبناها على شكل أنماط حسب أدواتها.

1- **النمط الأوّل**: الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(إذا)

إذا: تستعمل للمستقبل و تتضمن معنى الشرط غالبا و يقول أهل المعاني أنها تستعمل مع المتوقع وقوعه[1] إذا فهي شرط للزمن المستقبل "ولذلك يحسُن أن يأتي بعدها ما هو متحقّق الوقوع"[2] و قد وردت في المعلقة عشرَ (10) مرات منها أغلبها في وحدتي (الغزل) و(الصّيد) بأربع(4)مرّات لكلّ منهما، وقد جاءت في صورتين:

---

[1]- **مصطفى جطل، نظام الجملة عند اللغويين** ...مطبعة جامعة حلب، لبنان، 1978-1979، ص544

[2]- **حسني عبد الجليل يوسف، إعراب النّصّ**-دراسة في إعراب الجمل التي لا محلّ لها من الإعراب،دار الآفاق العربية،القاهرة،ص142

[3]- **رابح بوحوش -البنية اللغوية لبردة البويصيري** ،مرجع سابق، ص 187

[1]- **مهدي المخزومي -في النحوالعربي "نقد وتوجيه** ،مرجع سابق الصفحة 63

[2]- **مصطفى جطل،نظام الجملة**،مرجع سابق، ص544

الصّورة الأولى: إذا+عبارة الشّرط+عبارة الجواب

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْـــهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنـــفُلِ(الزوزني10)

إِذَا مَابَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وتَحْتِـــــــي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ(الزوزني15)

كِـــــلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْـزَلِ(الزوزني32)

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَـــرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني36)

كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَـــلِ(الزوزني37)

الجملة الشرطيّة–في هذه الأبيات –مرتّبة ترتيبا عاديا(أداة+عبارة الشّرط+عبارة جواب الشّرط) وشقّاها متّفقان في الزّمن (ماضويان)باستثناء البيت الأخير الذي نلحظ فيه تقديما وتأخيرا، فكانت عبارة الجواب جملة اسميّة مسبوقة بأداة التشبيه"كأنّ "التي تقدّمت مع المشبّه، وتأخّر المشبّه به ليكون جوابا للشّرط، ومضمون الشرط جاء لتأكيد صفات قد ذكرها من قبل حتّى تتراءى حقائقَ لا تقبل الشّكّ.

الصورة الثانية: عبارة الجواب +إذا +عبارة الشّرط

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَـتْ تَعَرُّضَ أَثْنَـــاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ(الزوزني19)

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِـــــشٍ إِذَا هِـــــيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّـلِ(الزوزني24)

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَـــــةً إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ(الزوزني28)

عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأَنَّ اهْتِزَامَـــهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ(الزوزني34)

مِسَحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّـــــلِ(الزوزني34)

جملة الشّرط مرتّبة ترتيبا عكسيّا، لأنّ عبارة الجواب متقدّمة على الأداة وعبارة الشّرط، فجاء مضمون معنى الشّرط دالا على القطع والجزم إذا كانت العبارة المتقدِّمة اسما، وعلى الاستمرار في الدّلالة إذا كانت فعلا، كما في قوله: إلى مثلها يرنو الحليم صبابة...

2- **النمط الثّاني:** الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(إن)

إنْ: قالوا أنها تستعمل مع المشكوك وقوعه أي أن فعله قد يتحقق وقد لا.

نحو قولنا: لإن تذهب أذهب و هي الحرف الوحيد في أدوات الشرط التي تُعدّ كلها أسماء و تتضمن معناها فلذا بنيت إلا " أيا " فإنها معربة[1].

وقد ذكر (الخليل)أنّها أمّ أدوات الجزاء، لأنّ من أدوات الجزاء ما يتصرّف فيكون استفهاما، ومنها ما إذا حُذفت منه"ما" لم يكن أداة جزاء، أمّا (إن) فلا تفارق المجازاة، كما قال أنّها مبهمة".[2]وقد وردت ثلاث (3)مرات في صورتين مختلفتين:

الصّورة الأولى: إن+عبارة الشّرط+عبارة الجواب

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي(الزوزني16)

وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَـــــابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ(الزوزني17)

أداة الشّرط(إن)+عبارة الشّرط(ناسخ+أداة تحقيق'قد' +فعل ماض مع فاعله'تاء المخاطبة+م به) +عبارة الجواب(الفاء+ فعل أمر مع فاعله 'ياء المخاطبة')، الجملة الشرطيّة حافظت على ترتيبها العادي وشقّاها مختلفان في الزّمن (ماضوي وأمر دال على المستقبل)مع توظيف الناسخ"كان" مرّة في الزمن الماضي وأخرى في الزمن المضارع، إلّا أنّ الأداة "قد "كانت حاضرة لتأكيد فعل الشّرط الذي يُستفاد منه الاستفهام الدّال على الإنكار والتّعجّب، والأمر في باطن النّصّ مشكوك فيه، فقد لا يحصل وهو ما يتمنّاه.

الصّورة الثّانية: عبارة الجواب+ إن+عبارة الشّرط

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ(الزوزني31)

عبارة الجواب(جملة اسميّة مسبوقة بـالحرف المشبّه بالفعل"إنّ")+أداة الشّرط+عبارة الشّرط (ناسخ"كنت"+أداة جزم"لمّا"+فعل مضارع مجزوم)، جملة الشّرط مرتّبة ترتيبا عكسيّا، لأنّ عبارة الجواب متقدّمة على الأداة وعبارة الشّرط، فجاء مضمون معنى

[1]- **السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع** ، ج3 ،تحقيق عبد العال سالم مكرم،دار النشر عالم الكتب، 2001، ص 321

[2]- **مصطفى جطل، نظام الجملة**، مصدر سابق،ص544

الشّرط دالا على القطع والجزم والإثبات بأنّ شأنهما قليل الغنى إن كانا غير متموّلين، وهذا أمر بديهيّ.

3- النمط الثّالث: الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(لمّا)

لمّا: "وهي وجود لوجود، أو ظرف بمعنى "حين"، تفيد وقوع الأمرين(عبارة الشّرط والجواب)"[1] وقد وردت في النّصّ ثلاث (3)مرّات في صورتين مختلفتين:

الصّورة الأولى: عبارة الجواب + الأداة + عبارة الشّرط وذلك في قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَنَـــاءَ بِكَلْكَلِ (الزوزني28)

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ(الزوزني31)

عبارة الجواب(الفاء + فعل ماض مع فاعله + جار ومجرور)+ لمّا + عبارة الشّرط (فعل ماض وفاعله مضمر).

فجملة الشّرط مرتّبة ترتيبا عكسيّا، وشقّاها متّفقان في الزّمن(ماضويان)، وفعل جواب الشّرط المتقدّم هو"قلت" توكيدا لجملة مقول القول لما تتضمّن من مناجاة للّيل أو مشابهة مع الذّئب في قلّة الغنى وعدم التموّل.

الصّورة الثّانيّة: الأداة + عبارة الشّرط + عبارة الجواب

وذلك في قوله:

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ(الزوزني21)

هَصَرْتُ بِفَـوْدَي رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ(الزوزني22)

الأداة(لمّا)+عبارة الشّرط(فعل ماض مع فاعله+متمّمات)+عبارة الجواب(فعل ماض مع فاعله+متمّمات)

فالجملة الشّرطيّة مرتّبة ترتيبا عاديّا وعبارتاها متّفقتان في الزّمن (ماضويتان)، وقد جاءت عبارة الشّرط في بيت، وعبارة الجواب في البيت الموالي له، لحاجة النّاصّ إلى تحديد المكان المطمئنّ أين طاب حاله وراق عيشه.

[1]- **رابح بوحوش،البنية اللغوية لبردة البويصيري**،مرجع سابق،ص202

4- **النمط الرّابع:** الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(لو)

لو: وتستعل فيما لا يتوقع حدوثه وفيما يمتنع تحققه أو فيما هو محال أو من قبيل المحال وهي " حرف شرط لما مضى تفيد امتناع شيء لامتناع غيره، وتسمى حرف امتناع لامتناع"[1]وهو"لم يجزم إلّا اضطرارا"[2]

وقد وردت مرة واحدة فقط في قوله:

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشراً عَلَّي حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي(الزوزني19)

أداة الشّرط "لو"+عبارة الشّرط(فعل مضارع مع فاعله + مفعول به+ ضمير يعود على النّاصّ في محلّ جرّ مضاف إليه)وعبارة الجواب محذوفة يفسّرها المعنى العام للبيت، وكأنّي به قد حذفه عمدا لأنّه من المحال أن يتحقّق هدفهم ويقتلونه، فلا توجد لديهم الجرأة، كونه ملكا والملوك لا يقدر على قتلهم علانية.

5- **النمط الخامس:** الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(متى)

متى: وهي اسم شرط يدلّ على الزّمان، ولا يكون الفعل بعدها صلة لها وتختص بالمستقبل، وقد وردت مرّة واحدة وذلك في قوله:

ورُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى ماتَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَفَّلِ(الزوزني39)

أداة الشّرط+عبارة الشّرط(فعل مضارع مع فاعله+جار ومجرور)+عبارة الجواب(فعل مضارع)

فجاءت عبارتا الشرط والجواب مؤتلفتين (كلتاهما بصيغة المضارع)دليلا على الاستمرار الزمني لكمال حُسن فرسه الأسطوري والذي تكاد العيون تقصر عن كُنْهِ صورته الرّائعة.

6- **النّمط السادس:** الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(مهما):

مهما: "ذكر (الخليل)أنّها (ما) أضيفت إليها (ما)التي تُضاف بعد أدوات الجزاء ولذلك فهي بمعنى (ما) مبهمة تقع على كلّ شيء"[1].

[1]- **مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية**،ج 03 راجعه ونقحه عبد المنعم خفاجة وعبد العزيز سيد الأهل، المكتبة العصرية، بيروت 1983ص 258

[2]- **حسني عبد الجليل يوسف، إعراب النّصّ**،مرجع سابق،ص146

[1]- **مصطفى جطل،نظام الجملة**،مصدر سابق،نقلا عن (الكتاب433/1)للخليل ،ص544

وقد وُظّفت في موضع واحد، في قوله:

أَغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأَنَّكِ مَهْمَا تأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(الزوزني16)

الأداة (مهما) + عبارة الشّرط (فعل مضارع مع فاعله+مفعول به) + عبارة الجواب (فعل مضارع وفاعله مضمر) فكان ترتيب الجملة الشّرطيّة ترتيبا عاديا(أداة+عبارة الشّرط+عبارة الجواب) وعبارتاها متّفقتان في الزّمن (مضارعتان) دلالة على الاستمرار في الزّمن و إجابة للاستفهام (أغرّك) ودليلا على شدّة ولهه بها، فمهما أمرته بشيء فعله باستثناء الابتعاد عنها وهجرها له، فهذا مالا يطيقه.

7- **النّمط السّابع**: الجملة الشرطيّة التي تعتمد على الأداة(من):

من: وتدلّ على العاقل وتستعمل –تقريبا–مع الأكيد وقوعه، أي أنّ فعل الجواب يتحقق لا مَحالة كقوله تعالى: ﴿فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ، وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾ (الزلزلة7، 8) وقد وُظّفت في النّصّ مرّة واحدة في قوله:

كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ(الزوزني32)

الأداة (من)+عبارة الشّرط(فعل مضارع مضمر الفاعل +متمّمات)+عبارة الجواب(فعل مضارع مضمر الفاعل)

وجاءت الجملة الشّرطيّة عاديّة الترتيب، متماثلة الزّمن، معطوفة على شرطيّة أخرى، فأتى التركيب مشحوذا بطابع المجرّب العارف، المتشائم من الدّنيا، حتى أصبحت لتداولها حقائقَ خالدةً غير مقترنة بزمن معيّن.

فمن سعى سعيَه وسعيَ الذئبِ افتقر وعاش مهزولا.

وهذا الجدول يُوضّح تواتر أدوات الشّرط في الوحدات الدّلاليّة ونسبها المئويّة:

	إذا	لمّا	إن	مهما	لو	متى	من	المجموع	النسبة/م
الطّلل	1	0	0	0	0	0	0	1	%5
الغزل	4	1	2	1	1	0	0	9	%45
اللّيل	1	2	1	0	0	0	1	5	%25
الصّيد والفرس	4	0	0	0	0	1	0	5	%25
السّيل	0	0	0	0	0	0	0	0	%0
المجموع	10	3	3	1	1	1	1	20	%100
النسبة/م	%50	%15	%15	%5	%5	%5	%5	%100	

فمن خلال قراءتنا لهذا الجدول، يتراءى لنا أنّ أداة الشّرط(إذا)شكّلت ظاهرة أسلوبيّة في النّصّ إذ تواترت بنسبة 50%، تلتها (لمّا)و(إن)بنسبة 15 % لكلّ منهما، وهذا يتطابق مع آراء النّحّاة الذين عدّوا هذه الأدوات هي الأساسيّة في الشّرط، كما نرى خلو وحدتي (الطّلل)و(السّيل)من الشّرط لأنّ المقام لا يتطلّبه، على عكس الوحدات الأخرى –الغزل خصوصا–أين نجد توفّرَه وتنوّعه و تواتره بنسب كبيرة تتراوح بين (45% و25 %)، كما أنّ اختيار الأداة كان مناسبا لمحتوى الجملة الشّرطيّة ومضمونها، حتّى وإن كان خروجها–أحيانا– عن دلالتها الأساسيّة إلى دلالات أخرى لتحقيق أغراض بلاغيّة ومعنويّة.

إنّ نظام الجملة الشّرطيّة في المعلّقة قد انبنى على الجملة الفعليّة في نسبته الكبيرة، وهذا ما يتطابق أيضا مع القواعد الأساسيّة لعلم النّحو، وما جاء مخالفا فهو عدول أسلوبيّ حقّق أغراضا أخرى.

لقد قامت الجملة الشّرطيّة بوظائف متنوّعة خدمت النّصّ والتّاصّ من حيث البلاغة والدّلالة، كما قامت بوظائف نحويّة كـ خبر، نعت أو حال وهذا ما سوف نتطرّق إليه في الجمل ذات الوظائف النّحويّة.

4- الجمل ذات الوظائف النحوية:

الوظيفة: هي الدور الذي تقوم به الكلمة، أو الموقع الذي تحتله وسط تركيب معين.

" في النحو التوليدي، الوظيفة هي العلاقة النحوية التي تتبادلها العناصر البنيوية فيما بينها وسط هذه البنية.

EN grammaire générative, la fonction est la relation grammatical que les éléments d'une structure (les catégories) entretiennent entre eux dans cette structure [1]

[1] **-DUBOIS et autres** – dictionnaire de la linguistique, la rousse – Paris 1991 page 216

لقد اقتصر هذا البحث على الجملة الخبريّة، المفعول به، النّعتيّة، الحاليّة دون غيرها لأهميّتها الأسلوبيّة في النّصّ، وتوزّعت هذه الجمل توزيعا دلاليّا حسب خصائص كلّ نوع، وهذا الجدول يوضّح أنواع الجمل وعددها.

أنواع الجمل ذات الوظائف النّحويّة	عددها
الجملةالخبريّة	22
جملة المفعول به	07
الجملة النّعتيّة	16
الجملة الحاليّة	15
المجموع	60

أ- الجملة الخبرية:

" وهي كل جملة سواء أكانت فعلية أم اسمية، وجاءت بعد المبتدأ وخبّرت عنه، أو بعد الأحرف المشبهة بالفعل واسمها، ومحلّها الرفع، أو بعد الأفعال الناقصة واسمها ومحلّها النصب "[1] أو هي الجمل التي تعرب خبرا.وقد وردت في النّصّ ثلاث وعشرين (23) مرّة موزّعة على شكل أنماط وصور:

<u>النّمط الأوّل</u>: الخبر جملة ماضويّة

وفي هذا النّمط نوعان من الجمل: نوع مرتبط بنواسخ، وآخر غير مرتبط

1- النّوع غير المرتبط بالنّواسخ: وورد أربع(4) مرّات في صورة واحدة(فعل ماض مثبّت)وذلك في قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَـــاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ(الزوزني18)

ألاَّ رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ نَصِيحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ(الزوزني28)

وقِرْبَةِ أَقْوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَـــهَا عَلَى كَاهِلِ مِنِّي ذَلُوْلٍ مُرَحَّـــلِ(الزوزني30)

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّلِ(الزوزني31)

[1]- **أحمد الخوص - قصة الإعراب** – الجزء الأول - دار الهدى عين مليلة - الجزائر / ص 254

الجمل الخبريّة في هذه الأمثلة: "تمتّعتُ من لهو بها" و"ردَدْتُهُ" و"جعلتُ عصامها" و"قطعتُهُ" وهي جمل حوت أفعالا متعديّة، فاعلها ضمير المتكلّم والذي يعود على النّاصّ، إذ جاءنا بأخبار لأفعال لا يستطيع غيره فعلها، فهو من تمتّع ببيضة خدر، وردّ الخصم النّصيح، وهو من يخدم الرّفقاء في السّفر، وهو من قطع الوادي الخالي من النّبات والإنس.

2- النّوع المرتبط بالنّواسخ: وقد وُظِّف ثلاث(3)مرّات، وله صورتان

الصورة الأولى: الخبر جملة ماضويّة مؤكّدة

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي(الزوزني**16**)

وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَـــــابِكِ تَنْسُلِ(الزوزني**17**)

الجملتان الخبريّتان" قد أزمعت صرمي" و"قد ساءتك منّي خليقة" جاءتا على الشّكل التالي: أداة توكيد"قد"+فعل ماض(متعدّ)فاعله ضمير المخاطبة – في الأولى – يعود على (فاطمة)، وضمير الغيبة يعود على (خليقة) في الثّانيّة+متمّمات، وقد دلّتا على معنيين مختلفين، كونهما أخبارا للنّاسخ (كنتِ، تك) و عبارتي شرط للجملتين الشّرطيّتين.

الصورة الثّانيّة: الخبر جملة ماضويّة مثبّتة

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَّيَةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ(الزوزني**44**)

جملة " صبُحن سلافا من رحيق مفلفل"خبر للنّاسخ"كأنّ"وجاءت كمايلي:

فعل ماض وفاعله ضمير الجمع المؤنّث يعود على (مكاكيّ) + متمّمات، ومضمونه مرتبط بحدث الفعل نفسه وهو الشّراب وقت الصّبح، وجاءت المتمّمات لتوضيح الحالة التي صار عليها هذا الضّرب من الطّير بعد أن شرب هذا النّوع من الخمر صباحا"وإنّما جعلها كذلك لحدّة ألسنتها وتتابع أصواتها ونشاطها في تغريدها"[1].

[1]- **الزّوزني** ،شرح المعلّقات السّبع ،ص34

النّمط الثّاني: الخبر جملة مضارعيّة

وفي هذا النّمط نوعان من الجمل أيضا: نوع مرتبط بنواسخ، وآخر غير مرتبط

1- النّوع غير المرتبط بالنّواسخ: وله صورتان:

الصّورة الأولى: الخبر جملة مضارعيّة مثبّتة، وذلك في قوله:

كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ(الزوزني**32**)

فجملة" يحترث حرثي وحرثك "خبريّة لاسم الشّرط(من) كون الفعل متعدٍّ واستوفى مفعوله، وفاعله ضمير الغيبة يعود على(من) الدّال على العاقل، وقد خصّص حرثه وحرث الذّئب في عبارة الشّرط للاستمرار والتّجدّد في التّشاؤم واليأس.

الصّورة الثّانية: الخبر جملة مضارعيّة منفيّة، وذلك في قوله:

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيداً بِجِنْدَلِ(الزوزني**43**)

فالجملة الخبريّة"لم يترك بها جذع نخلة"وجاءت على الشّكل التالي: أداة نفي(لم) + فعل مضارع (متعدّ) فاعله ضمير الغيبة يعود على (السّيل) + جار ومجرور + مفعول به (مؤخّر) دلالةً على قوّة السّيل الجارف.

2- النّوع المرتبط بالنّواسخ: وله صورة واحدة (جملة مضارعيّة مثبّتة) في قوله:

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِـــيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْـمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ(الزوزني**12**)

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ(الزوزني**42**)

الجملتان "يرتمين بلحمها"و"يسّح الماء"خبريتان للناسخين(ظلّ)و(أضحى)، وجاءتا تجسيدا للحوادث ونقلها نقلا مركّزا، وفعلاهما(يرتمين)، (يسحّ) قد دلّا على الحركيّة والاستمرار والمزاولة.

النّمط الثّالث: الخبر شبه جملة

وفيه نوعان من الجمل: نوع مرتبط بنواسخ، وآخر غير مرتبط.

النّوع غير المرتبط بالنّواسخ: وقد ورد خمس(5)مرّات وذلك في قوله:

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ(الزوزني**8**)

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَـــــالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَـــــوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ (الزوزني**10**)

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَه بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـــوَّلِ (الزوزني**15**)

وَوَادٍ كَجَـــوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّلِ(الزوزني**31**)

لَهُ أَيْطَـــــلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وإِرْخَاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيـــــبُ تَتْفُلِ(الزوزني**32**)

أشباه الجمل(عليّ)، (لك)، (تحتي)، (له)، (به)هي جمل خبريّة تتألّف من جار ومجرور أو من ظرف مكان مع مضاف إليه، وكلّ ضمير يعود حسب المخطّط التّالي:

علي ⟵ النّاصّ لك ⟵ الصّاحب تحتي ⟵ النّاصّ

له ⟵ الفرس به ⟵ الوادي

النّوع غير المرتبط بالنّواسخ: وقد ورد أربع(4)مرّات وذلك في قوله:

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا نَؤومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ(الزوزني**25**)

كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذا انتحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَـــــةَ حَنْظَلِ(الزوزني**38**)

فَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيـــــرٍ مُعَجَّلِ(الزوزني**39**)

فَبَاتَ عَلَيْـــــــهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـهُ وبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيـــــرَ مُرْسَلِ(الزوزني**40**)

وجاءت هذه الأخبار لتعطي دلالات أخرى كوفرة اللّحم في(من بين منضج)وتأهّبه الدائم للسّفر في (عليه)وانملاس ظهر الفرس واكتنازه باللّحم في(على المتنين)ووصف صاحبته بالدّعة والنّعمة.

<u>النّمط الرّابع</u>: الخبر جملة شرطيّة

وفيه نوعان من الجمل أيضا: نوع مرتبط بنّاسخ، وآخر غير مرتبط.

1- النّوع غير المرتبط بالنّاسخ: وقد ورد مرّة واحدة وذلك في قوله:

كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ(الزوزني32)

فالجملة الخبريّة"إذا ما نال شيئا أفاته"وقد جاءت على الشّكل التالي:

أداة الشّرط(إذا)+ما الزّائدة+فعل ماض(فعل الشّرط) فاعله ضمير الغيبة يعود على (كلانا)+ مفعول به +فعل ماض (فعل جواب الشّرط)وفاعله ضمير الغيبة يعود –

أيضا- على (كلانا)-النّاصّ والذّئب--+ضمير الغائب يعود على المفعول به الأوّل (شيئا).

2- النّوع المرتبط بالنّاسخ: وقد ورد مرّة واحدة وذلك في قوله:

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(الزوزني**16**)

الجملة الخبريّة جاءت على الشّكل التالي:

أداة الشّرط(مهما)+ فعل مضارع(فعل الشّرط) + ضمير الفاعل والعائد على (فاطمة)+ مفعول به+ فعل مضارع (فعل الجواب)فاعله ضمير الغيبة والعائد على (القلب).

وهذا الجدول يوضّح أنواعها وعددها:

	الطّلل	الغزل	اللّيل	الصّيد والفرس	السّيل	المجموع
جملة ماضويّة	0	4	2	0	1	7
جملة مضارعيّة	0	1	1	0	3	5
شبه جملة	1	2	1	4	0	8
جملة شرطيّة	0	1	1	0	0	2
المجموع	1	8	5	4	4	22

إنّ الجمل الخبريّة في النّصّ جاءت متنوّعة مبنى ومعنى، وكانت السمة الغالبة هي الإخبار بالأفعال نظرا للمواقف الزّمنيّة التي تتطلّب السرعة في إيصال الأخبار والحركيّة في الوصف، وقد وردت مرّة واحدة في (الطلل)لعدم حاجة النّاصّ إليها.

ب- جملة المفعول به: وهي كل جملة سواء أكانت فعلية أم اسمية وجاءت بعد فعل القول أو أشباه فعل القول (صاح، صرخ، نادى...) شريطة أن تكون هي التي قيلت.

وتسمى أيضا " جملة محكية بالقول واقعة مفعولا، ومحلها نصب نحو قال: إني عبد الله، أو واقعة تالية للمفعول الأول في باب "ظنّ"، فمحلها نصب، نحو: ظننت

زيدا يقرأ، أو واقعة تالية للمفعول الثاني في باب " أعلم " فمحلها نصب، نحو: أعلمت زيدًا عمرًا أبوه قائم[1]

وقد وردت في المعلقة سبع(07) مرات وراء الفعل " قال " وهذا باعتبار الجمل الأخرى بعد حروف العطف معطوفة، وإذا اعتبرناها مستقلّة فهي خمسة عشرة (15)، وقد جاءت على ثلاثة أنماط:

النّمط الأوّل: المفعول به جملة اسميّة

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي(الزوزني12)

فَقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي(الزوزني20)

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ(الزوزني31)

جملة(لك الويلات إنّك مرجلي)منسوبة إلى الفعل (قلتُ) وتتألّف من خبر مقدّم + مبتدأ مؤخّر+ جملة اسميّة منسوخة، فالجملتان اسميّتان لتأكيد ما ناله منها بعد أن عقر بعيرها وصيّرها راجلة.

وجملة(يمين الله مالك حيلة)منسوبة إلى الفعل(قالت)وهي مؤلّفة من عبارة قسم+ما النافية+خبر مؤخّر + مبتدأ مقدّم، وهذا التقديم والتأخير لتأكيد صدّها له في بداية الأمر، إذ لا توجد له حجّة في زيارتها وطروقها ليلا.

أمّا جملة(إنّ شأننا قليل الغنى)منسوبة إلى الفعل (قلتُ)وقد تصدّرها ناسخ+اسمها مع مضاف إليه يدلّ على الذّئب والنّاصّ +خبرها+ مضاف إليه، وقد جاء بهذا الكمّ الهائل من الأسماء للتأكيد على حاله الذي يماثل حال الذّئب في قلّة الغنى.

النّمط الثّاني: المفعول به جملة فعليّة وله صورتان

<u>الصّورة الأولى</u>: المفعول به جملة فعليّة ماضويّة وذلك في قوله:

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ(الزوزني13)

[1]- **مختار بوعناني** ، **نحو الجمل**،التعليقات الوافية على شرح الأبيات الثمانية للعلامة عبد العزيز محمد بن يوسف الهادي ، دار الفجر للكتابة والنشر ، وهران يناير 1995 ،ص 56-57-58-59-60

فعل ماض+تاء المخاطب يعود على النّاصّ+متمّمات، وجاءت هذه الجملة منسوبة للفعل (تقول) دلالة على الحركة والمزاولة، وقد صرّح بالمنادى(امرىء القيس)لإبراز مدى انسجامهما و تعلّقهما ببعضهما.

الصّورة الثّانيّة: المفعول به جملة فعليّة أمريّة وذلك في قوله:

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ(الزوزني8)

فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ ولاَ تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ(الزوزني13)

فالجملة الأولى (لا تهلك أسى وتجمّل) منسوبة إلى (يقولون)وهي جملة نهي جاءت على الشّكل التّالي:

أداة نهي(لا)+فعل مضارع فاعله ضمير الغيبة يعود على النّاصّ +مفعول له (أسًى)+حرف عطف + فعل أمر فاعله ضمير الغيبة يعود على النّاصّ أيضا، والغرض منها النهي عن الجزع.

أمّا الجملة الثّانيّة، فهي منسوبة للفعل (قلتُ)وجاءت على الشّكل التّالي:

جملتان أمريّتان معطوفتان(سيري وأرخي زمامه)+جملة نهي(لا تبعديني عن جناك المعلّل)فدلالة الجمل في دلالة أفعالها (الاستمرار في الزّمن والمزاولة) وقوله (جناك المعلّل)دلالة على النّماء والخصب إذ شبّهها بالشجرة المثمرة.

النّمط الثّالث: المفعول به جملة ندائيّة وذلك في قوله

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وأَرْدَفَ أَعْجَـــــازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ(الزوزني28)

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ(الزوزني29)

فجملة(ألا أيها الليل الطويل)حرف النّداء محذوف والمنادى(أيُّ)والطّويل (بدل)، فقد خاطب مالا يُعقل وسأله الانكشافَ دلالة على فرط الوله وشدّة التحيّر.

	الطّلل	الغزل	اللّيل	الصّيد والفرس	السّيل	المجموع
جملة فعليّة	1	2	1	0	0	4
جملة اسميّة	0	2	0	0	0	2
جملة ندائيّة	0	0	1	0	0	1
المجموع	1	4	2	0	0	7

لقد جاءت جملة المفعول به متنوّعة بين فعليّة واسميّة ونداءيّة، وهي مقول القول للفعل (قال)في صيغتيه الماضوية والمضارعيّة، وقد وردت بمجموع سبع(7) مرّات دون احتساب الجمل المعطوفة عليها، و طغت الجملة الفعليّة على المجموع العام بأربع (4)مرّات، وتهدف كلُّها إلى تبيين المقصود وتوضيح الدّلالة.

ج- الجملة النّعتيّة:

وتعرف أيضا بجملة النعت وهي الجملة التي تأتي بعد اسم نكرة وتتبعه بالحركة، وقد وردت ستة عشر(16) مرّة في النّصّ في شكل أربعة أنماط وهي:

النّمط الأوّل: النعت جملة فعليّة وقد جاءت في صورتين

الصورة الأولى: النّعت جملة فعليّة ماضويّة وذلك في قوله:

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــــوِلِ(الزوزني14)

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْــرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّـــــلِ(الزوزني23)

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعــــــاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ(الزوزني32)

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْـطَ بِالذُّبَـــــــــالِ المُفَتَّلِ(الزوزني41)

فالجمل(قد طرقت)، (حطّه السّيل من عل)، غذاها نمير الماء)، (أمال السّليط) هي جمل نعتيّة، جاءت لتأكيد الصّفات في المشبّه به(حبلى)، (جلمود صخر)، (بكر المقاناة)، (مصابيح راهب) و لتُنسَخَ في المشبّه وتلازمَه (مشبّه +أداة التشبيه+ المشبّه به +جملة نعتيّة).

الصّورة الثّانية: النّعت جملة فعليّة مضارعيّة وذلك في قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَــاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ(الزوزني18)

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِــمٍ أَثِيْثٍ كَقِنْــوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ(الزوزني24)

كمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْــوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ(الزوزني33)

الجمل النعتيّة (لا يُرام خباؤها)، (يَزين المتن)، (يَزلُّ اللِّبدُ)وصفت المنعوت بما يقتضيه الوصف، وهي عكس ما جاءت عليه في الصّورة الأولى فأُفرغت في

المشبّهات لتأكيدها وتوضيحها لتكون مماثلة للمشبّهات بها(مشبّه+جملة نعتيّة + أداة التشبيه + المشبّه به) كما هو موضّح في الجدول:

الجملة النّعتيّة	نوعها	المنعوت	نوعه في التّشبيه	أداة التّشبيه
قد طرقت...	ماضويّة	حبلى	مشبّه به	مثل
حطّه السّيل من عل	ماضويّة	جلمود	مشبّه به	الكاف
غذاها نمير الماء	ماضويّة	صخر	مشبّه به	الكاف
أمال السّليط	ماضويّة	بكر المقاناة	مشبّه به	الكاف
لا يُرام خباؤها	مضارعيّة	راهب	مشبّه	لا توجد(تشبيه بليغ)
يزلّ اللّبد	مضارعيّة	بيضة	مشبّه	كما
يزين المتن	مضارعيّة	خدر الفرس فرع	مشبّه	الكاف

النّمط الثّاني: النّعت جملة اسميّة وذلك في قوله:

وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ(الزوزني26)

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَـــهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّـــانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ(الزوزني30)

عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ(الزوزني34)

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَـدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني36)

فَعَـــنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّـــلِ(الزوزني38)

فالجمل النّعتيّة(كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ)، (كأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ)، (كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ)، (لَيْسَ بِأَعْزَلِ)، (كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ)جاءت اسميةً منسوخةً لإضفاء صفات مؤكّدة في المنعوت، ورغم كونها اسميّة إلا أنّها أفادت الحركة لدلالة الكلمات عليها، (وتعطو برخص)،

(سرب)، (إذا استدبرته سدّ فرجه)، (النّجوم)، (جيّاش)، (جاش)، (غلي)، (اهتزامه). أمّا الصّفة هنا فقد وردت هي التّشبيه في حدّ ذاته ومنه فالصّفة = التشبيه بجميع أركانه.

النّمط الثّالث: النّعت شبه جملة وذلك في قوله:

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ(الزوزني**39**)

كَأَنَّ ثَبيراً فِي عَرَانِينِ وَبْـــلِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّــلِ(الزوزني**43**)

الجملة: (بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ)جاءت لتصف هذا العِداء الذي لم يكن كعداء باقي الخيول الأخرى وإنّما كان سريعا جدًّا حيث والى هذا الفرس الأسطوريّ بين ثور ونعجة في طلق واحد، أمّا جملة(فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ)فجاءت لتحديد الصّفة الموجودة في المشبّه به(كبير أناس) لإزالة الغموض والإبهام.

النّمط الرّابع: النّعت جملة شرطيّة وذلك في قوله:

مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ (الزوزني**34**)

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ(الزوزني**36**)

(إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ)جاءت على الشّكل التالي:

أداة شرط+ما(الزّائدة)+فاعل(فعله محذوف يفسّره الفعل الذي يأتي بعده) + جار ومجرور+ فعل ماض (فاعله ضمير الغيبة يعود على السّابحات) وهو فعل الشّرط + متمّمات.

فهناك حذف وتقديم وتأخير وشرط، لإلباس المنعوت صفة التّفوق على أنداده (السّابحات).

وجملة(إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ)جاءت كمايلي:

أداة شرط+عبارة الشّرط(فعل ماض مع فاعله (ضمير المخاطَب)+ضمير الغائب يعود على (الفرس) هو المفعول به)+عبارة الجواب(فعل ماض وفاعله ضمير الغيبة يعود على (الفرس)+مفعول به + مضاف إليه.

فجملة الشّرط جاءت عاديّة متآلفة الزمن في عبارتيها، لتؤكّد الصفة والموصوف معاً لما لهما من قرابة في الدّلالة.

وهذا الجدول يُوضّح أنواع الجمل النّعتيّة وعددها، وتواترها في الوحدات الدّلاليّة للنّصّ:

	جملة فعليّة	جملة اسميّة	شبه جملة	جملة شرطيّة	المجموع	النسبة المئويّة
الطّلل	0	0	0	0	0	%0
الغزل	4	1	0	0	5	%31.25
اللّيل	0	1	0	0	1	%6.25
الصّيد والفرس	2	3	1	2	8	%50
السّيل	1	0	1	0	2	%12.5
المجموع	7	5	2	2	16	%100
النسبة المئويّة	%43.75	%31.25	%12.5	%12.5	%100	

جاءت الجملة النعتيّة متنوّعة بين فعليّة واسميّة وشبه جملة وشرطيّة وهذا لتنوّع مقامات الوصف، وقد طغت عليها الجملة الفعليّة لما فيها من حركة وتجدّد واستمراريّة خاصّة في وحدة(الغزل)بأربع (4) مرّات كما أنّ وحدة (الصّيد والفرس)لوحدها حَوَتْ نصف العدد الإجمالي للجمل النّعتيّة ثمان(8) مرّات، بنسبة 50%تليها وحدة (الغزل)بخمس (5)مرّات بنسبة 31.25%، لأنّهما الوحدتان اللّتان تحتاجان إلى هذا النّوع من الأسلوب، عكس وحدة (الطّلل) التي خلت من الجمل النّعتيّة تماما إذ تحتاج إلى النعوت المفردة المباشرة الخالية من الحركة والنّشاط، لأنّ مجالها التذكّر والبكاء على الأطلال.

د- الجملة الحالية

أو هي التي تعرب في محل نصب حال، وهي كل جملة سواء أكانت فعلية أو اسمية وجاءت بعد اسم معرفة شريطة أن يتم بهذا الاسم المعرفة معنى كاملا [1] ولها شرطان:

1- أن تكون خبرية

2- لا تكون مفتتحة بدليل الاستقبال، كـ (لن وحرف التنفيس) "[2]

وقد وردت في النّصّ ثلاثة عشر (13) مرّة في شكل أنماط:

النّمط الأوّل: الجملة الحاليّة مركّبة من واو الحال+ جملة، وله صورتان

الصّورة الأولى: واو الحال+جملة فعليّة وذلك في قوله:

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ (الزوزني13)

واو الحال+ أداة توكيد(قد) + فعل ماض + فاعل ظاهر+ جار ومجرور + حال + جملة مقول القول

فهنا تأكيد على أنّها قالت ما قالته في حالة إمالة الهودج وهما معًا.

الصّورة الثّانيّة: واو الحال+جملة اسميّة في قوله:

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(الزوزني32)

فجملة(والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا)جاءت على الشّكل التّالي:

واو الحال + مبتدأ+ شبه جملة(حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف إليه) وهي إخبار بمباكرة الصّيد.

النّمط الثّاني: الحال جملة فعليّة وله صورتان:

الصّورة الأولى الحال جملة فعليّة ماضويّة وذلك في قوله:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ(الزوزني10)

دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْـــدِ أمَرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْـــــــطٍ مُوَصَّلِ(الزوزني35)

[1]- **أحمد الخوص - قصة الإعراب** – ج1 ،مرجع سابق ص 255

[2]- **مختار بوعناني - نحو الجمل**، مرجع سابق ص55

فجملة (جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ)حاليّة تتألّف من: فعل ماض فاعله ضمير الغيبة يعود على(نسيم الصّبا) +جار ومجرور+مضاف إليه، وهي إبراز لحالة نسيم الصّبا.

أما جملة (أَمَرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيْهِ)فجاءت على الشّكل: فعل ماض+ضمير المفعول به المقدّم يعود على خذروف الوليد+فاعل مؤخّر + مضاف إليه، وهذا التقديم والتأخير لإبراز حالة المشبّه عن طريق المشبّه به.

الصّورة الثّانيّة: الحال جملة مضارعيّة وفيها نوعان:

النّوع الأوّل: جملة مضارعيّة مثبتة وذلك في قوله:

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَى أَثَرَيْنا ذَيْـــلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ(الزوزني21)

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُــلاَ تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنَّى وَمُرْسَلِ(الزوزني25)

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّلِ(الزوزني31)

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ(الزوزني42)

جملة(أَمْشِي)حاليّة قصيرة تتألّف من: فعل مضارع وفاعله ضمير الغيبة يعود على المتكلّم(النّاصّ).

وجملة(تَضِلُّ العِقَاصَ فِي مُثَنَّى وَمُرْسَلِ)= فعل مضارع فاعله ضمير الغيبة(صاحب الحال) +جار ومجرور.

وجملة(يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المُعَيَّلِ)= فعل مضارع فاعله ضمير الغيبة يعود على صاحب الحال(الذّئب)+ جار ومجرور +صفة.

أمّا جملة(يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ)= فعل مضارع فاعله ضمير الغيبة يعود على صاحب الحال (السّيل)+ مفعول به + مضاف إليه.

فقد تنوّعت هذه الجمل بين الطّول والقصر حسب نفسيّة وحالة النّاصّ.

النّوع الثّاني: جملة مضارعيّة منفيّة وذلك في قوله:

فَتُوْضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُـــها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُـــوبٍ وشَمْـأَلِ(الزوزني7)

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَه بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـــــوَّلِ(الزوزني15)

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ(الزوزني25)

فالجمل(لَمْ يَعْفُ رَسْمُها)، (لَمْ يُحَوَّلِ)، (لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّل)، هي جمل حاليّة، مؤلّفة من أداة نفي(لم)+ فعل مضارع فاعله ضمير الغيبة يعود على صاحب الحال باستثناء الجملة الأولى التي كان فاعلها بارزا(رسم) و(هاء الغائبة) مفعول به تعود على صاحب الحال، وقد جاءت قصيرةً – في أغلبها–

فأحدثت إشباعا ومتعة داخليّة كون"الجمل القصار أسهل للحفظ وأمتع للقراءة وألذّ في السّمع وأنفذ إلى القلب والذّوق"[1]

وهذا الجدول يُوضّح أنواع الجملة الحاليّة وعددها ونسبة تواترها في كلّ وحدة.

	واو الحال+جملة	جملة ماضويّة	جملة مضارعيّة	المجموع	النسبة المئويّة
الطّلل	0	1	1	2	%15.38
الغزل	1	0	5	6	%46.15
اللّيل	0	0	2	2	%15.38
الصّيد والفرس	1	1	0	2	%15.38
السّيل	0	0	1	1	%7.69
المجموع	2	2	9	13	%100
النسبة المئويّة	%15.38	%15.38	%69.24	%100	

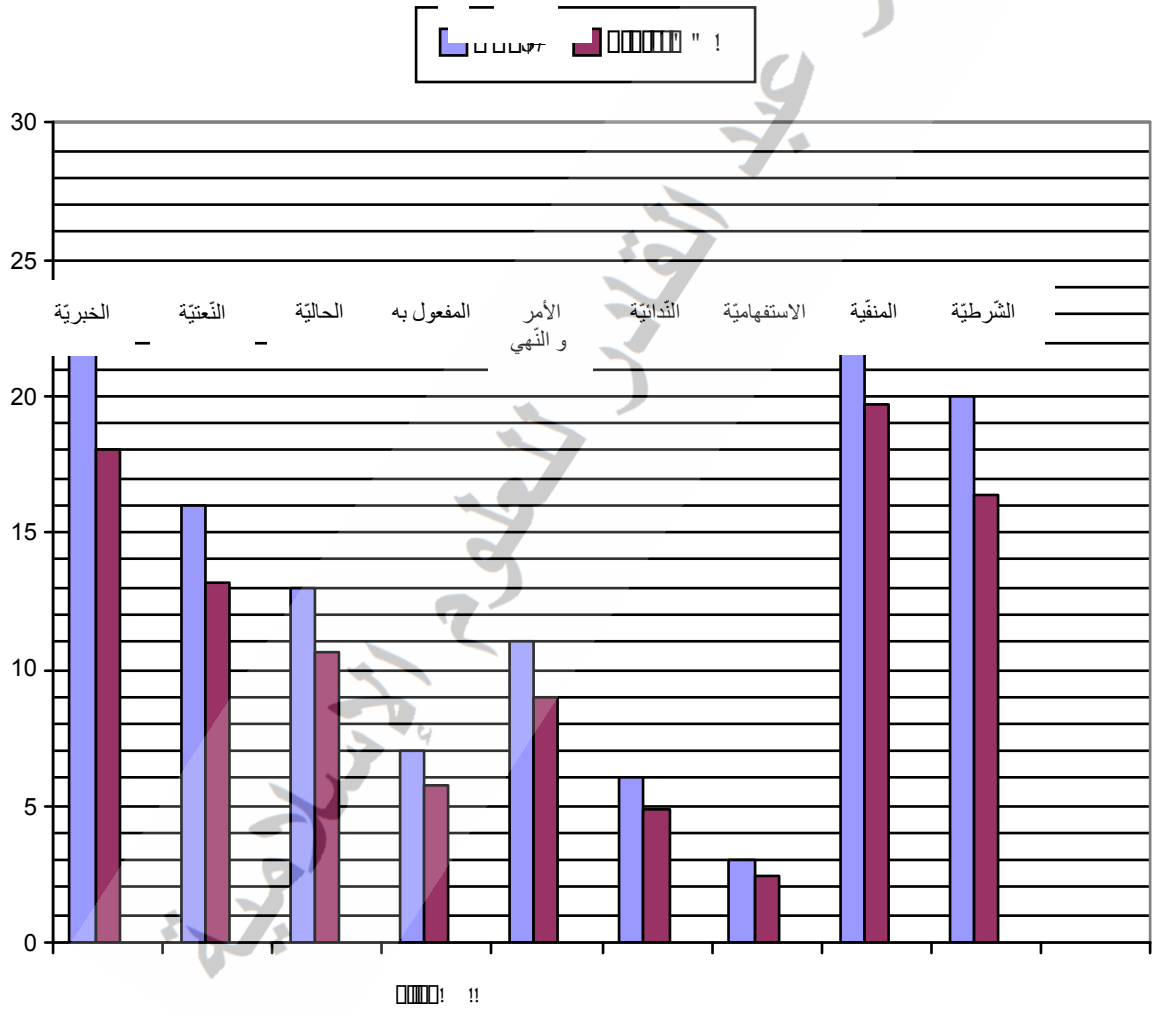
فالسّمة الغالبة على الجملة الحاليّة ورودها فعليّة، وقد جاءت في زمن المضارع بنسبة 69.24%، كما أنّها وُظّفت في وحدة(الغزل)بأكبر نسبة(46.15%)دلالة على حاجة النّاصّ والنّصّ لها و لارتباط الحال بصاحبه.

ونخلص في مبحثنا – دراسة الجمل– إلى محصّلة ارتأينا إيرادها في صورة جدول ورسم بيانيّ لتوضيح أنواع الجمل المدروسة وعدد تواترها في كلّ وحدة دلاليّة ونسبها المئوية.

[1]- **عبد الملك مرتاض، النصّ – من أين وإلى أين**- ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1983 ،ص78

	الخبريّة	النّعتيّة	الحاليّة	المفعول به	الأمروالنّهي	النّدائيّة	الاستفهاميّة	المنفيّة	الشّرطيّة	المجموع	النّسبة/م
الطّلل	1	0	2	1	3	0	1	1	1	10	8.20
الغزل	8	5	6	4	7	3	1	15	9	58	47.54
اللّيل	5	1	2	2	1	2	0	2	5	20	16.40
الصّيد والفرس	4	8	2	0	0	0	0	4	5	23	18.85
السّيل	4	2	1	0	0	1	1	2	0	11	9.01
المجموع	22	16	13	7	11	6	3	24	20	122	100
النّسبة/م	18.04	13.12	10.66	5.74	9.01	4.92	2.45	19.67	16.39	100	

أنواع الجمل المدروسة ونسبها المئوية



التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري
معلقة امرئ القيس أنموذجا

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشّعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

المبحث الأول

العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنّية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-الرّمز و الصّورة الفنيّة

لم يعرف الشعر القديم الرّمزية بمفهومها الفلسفي الذي ذاع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة و الكناية " وعندما يتلقى القارئ نصا يحتوي عدّة مجازات فالمعنى عنده يكون معقّدا لأنّه متعدّد الأوجه إذا لا يمكن الجزم في وجود واقع واحد موحّد، لأنه يخضع للتصور الذاتي الذي يختلف من شخص إلى آخر للاختلاف في الرؤية ولوجود فروق ثقافيّة واجتماعية ونفسية..."[1] فالرمز الأدبي " ليس إشارة إلى مواضعة أو اصطلاح، إنما أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسيّة الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة ومن ثَمّ فهو يوحي و لا يصرّح، يغمض و لا يوضح " [2] فيؤدي إلى تعدد التأويلات حسب رؤية القارئ وثقافته على حد قول الدكتور (مصطفى ناصف)" ربما لا يكون الشيء الغامض في الرمز هو الفكرة التي تقع من خلفه ولكنه مساق الدلالات الضمنية التي تسكن هذه الفكرة، فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السّرية، ولكنها الالتباس وتنوّع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيّرا مستمرّا " [3]

أما الصورة الفنية فإننا نجد الناقد (الدكتور جابر عصفور) يجمل إنجازات النقد البلاغي عند العمل فيما يتعلق بالصورة الفنيّة بدراسة ثلاثة جوانب بالغة الأهمية من وجهة نظره، "أول هذه الجوانب هو الخيال، أو المَلكة التي تُشكّل صورة القصيدة وتصل ما بينها من عمل أدبي. وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها، باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة، ونسيجاً متميزاً من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى

[1]- **خيرة عون - خصائص التراكيب اللغوية** رسالة ماجستير، مرجع سابق، ص 110

2- **إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث** - ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون -الجزائر، ص 273

3– **مصطفى ناصف - دراسة الأدب العربي** - دار الأندلس ط 3 بيروت سنة 1983 ص 132-133

تقديماً حسياً. وثالثها دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء."[1]

ولا يمكننا معالجة كافة الأنواع البيانية للصورة الفنية فهي عديدة كـ "الكناية" و"الإرداف" و"التمثيل" و"المجاز بنوعيه"...بل سنعرّج قليلاً على التشبيه والاستعارة، حيث أن التشبيه هو أكثر الأنواع البلاغيّة أهميّة بالنسبة للنصّ القديم، وهو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، ونظراً لأهمية التشبيه فقد رُبط بالشاعرية، "ومن الطرق الخاصة بالعرب الاختصار في التشبيه، ويعدّ هذا من الإيماء، كتشبيه لون اللبن بالذئب-كما جاء عن المبرد-"[2].

كما أنّ في الاستعارة إيحاء رمزي ونفسي ومادي وأدبي؛ فكل استعارة ترمز إلى شيء، وتوحي بشيء، وتعبر عن شيء مرتبط بذات المبدع وبالسياق وبالمحيط الخارجي. ويأتي الإيحاء المادي من العلاقة بين الحسي والذهني مرتبطة بالعواطف والمشاعر والأحاسيس، وهكذا ففي كل استعارة نجد نوعين من المعنى: المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، أما المعنى الحقيقي فهو سابق في الوجود.

والصورة الفنية عموماً طريقة خاصة من طرق التعبير، تنحصر أهميتها فيما تحدثهُ في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لا تغير في طبيعة المعنى في ذاته، وإن غيرت في طريقة عرضه وكيفية تقديمه.

ويعتقد الناقد الدكتور جابر عصفور أن الناقد العربي لم يفهم- في الأغلب الأعم- أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقق شيئاً للمتلقي إلاّ إذا حققت ما يماثله للمبدع، وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع، يتكشف لنا زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم" فالصور ليست من قبيل"الزينة"بل هي الوسيط الأساسي الذي عبره يستكشف الشاعر تجربته،

[1]- **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992م
[2]- **المبرد، الكامل**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، القاهرة، ص875

ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام[1]" فالصورة الفنية ليست شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، بل هي وسيلة حتمية لإدراك الحقائق، تعجز عن إدراكه اللغة العادية، وتساهم الصورة الفنية في الكشف على جوانب مهمة وخفية من التجربة الإنسانية.

فمن خلال هذا، ما العلاقة بين الصورة والرمز ؟

يرتبط الرمز جوهريا بالسّياق الذي يتعدى حدود الصورة المفردة ومن ثمّ فعلاقة الصورة بالرمز كعلاقة الجزء بالكل أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصّوري المركب وبينما تظل الصّورة محافظة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة قصوى من الذاتية و التجريد، يغدو معها شيئا مستقلا في ذاته تقريبا، مما جعل دلالته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة"[2]

فالصورة ولكونها شكلا حسيا تتحدد بما تمثله، وهو محدود في طبيعته بخلاف الرمز الذي يوحي بما لا يقبل التحديد ولا يمثل إلاّ نفسه، بحيث أن الرمز و الرموز يتحوّلان إلى شيء واحد إلاّ أنه بالنسبة إلى الشاعر فهو محاولة للتعبير عما يختلج بسريرته، ولكنه بالنسبة للمتلقي فهو مصدر إيحاء.وهذا ما أكّده **إليوت** بقوله" الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع الصلة بالأخر "[3]

و الصورة هي تجسيد للفكرة حيث نجد أن **شارل برونو** " يؤكد أن الصورة ترمي إلى التعبير عمّا يتعذر التعبير عنه وحتّى إلى الكشف عمّا تتعذّر معرفته. وهي كلام تضميني إذا حددنا التضمين على أنه شحنة انفعالية ينفثها الكاتب في كلماته ويحسّ بها القارئ عند تعامله مع تلك الكلمات فتصبح الصورة أفضل وسيلة لتبادل هذا الانفعال"[4].

---

[1]- ينظر في: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، الدكتور **جابر عصفور**

[2]- **مصطفى ناصف - دراسة الأدب العربي**، مرجع سابق، ص: 275

[3]- **أحمد فتوح - الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر** ، دار المعارف ط2 القاهر 1978 ص140

[4]- **جوزيف ميشال شريم - دليل الدراسات الأسلوبية**، مرجع سابق ص 79

يقول فايز الداية: " وقد تأتي الجدّة من التركيب اللغوي، أي أن جزءا منه يشعّ فيخلق إطارا موقعيّا له أبعاد عصرية (فكرية، اجتماعية، ثقافية، نفسية) وهذا يجعل الكلمة الأخرى ذات دلالة مميّزة من دلالتها العامة قبل ارتباطها بهذا السياق"[1]

فمثلا الاستعارة تكسب جدّتها من ارتباطها المجازي بتركيبة أخرى، وبالتالي تضمن وظيفة من وظائف النص الأدبي وهي الوظيفة الجمالية، فالاستعارة " هي أكثر من مجرد مقارنة توضح نقطة أو تطري مذهبا فتضفي عليه ألوانا جذابة، " إنها ضماد يربط سياقين قد يكونان متباعدين تماما – في الحديث التقليدي على الأقل – إنّ المعنى الذي تحققه الاستعارة هو معنى جديد – ليس منفتحا عن آخر سابقا له – تندفع فيه المخيلة إلى أمام وتحتل أرضا جديدة، فالتحليل إنما ينبثق من معرفة أدق بالدلالة الخاصة وارتباطها بغيرها من عناصر النص، وحتى المظاهر الجمالية الأسلوبية تنفتح مغاليقها لنرى كيف تؤدي إلى المعنى الطريف بسبب تجاوز إطار سابق حدّ فيه "[2] فالخروج عن المألوف، أو بعبارة أخرى الانزياح عن معيار ما، هو مجال الدراسة الأسلوبية.

ويُعَدّ امرؤ القيس أحسن الشعراء في الجاهليّة تشبيهاً، وقد تميّز عن شعراء عصرِه بكثرة ما في شعرِه من تشبيهات متنوّعة، انتقل فيها بين المحسوس والمعقول، والمفرد والمتعدّد، مستعملاً الأداة، تاركاً لها، ومنتقلاً في أوجه الشبه بين الصورةِ والهيئة واللون والحركة.

يستمدّ امرؤ القيس ألفاظ التشبيه عندما يريد أن يتحدّث عن الأطلال من الأشياء المحسوسة بصريّاً أو لمساً، فعندما أراد أن يصف لنا ديار المحبوبة، بعد أن تحوّلت إلى طلل قال:

- ترى بعرَ الآرامِ في عرصاتِها وقيعانِها كأنّه حَبُّ فلفلِ(الزوزني7)

ولتأكيد حقل البصر اللغوي نجد أنّ الشاعرَ افتتح البيتَ بالفعل (ترى)، وهو فعل يلتصق بالنظر، ثمّ نجد الألفاظ الدالّة على حاسّة البصر: (الآرام – عرصات –

[1]- **فايز الدّاية، علم الدلالة العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1988 ص 454
[2]- المرجع نفسه، ص 223

قيعان – حَبّ – فلفل)، وربط بين هذه المدلولات من خلال تشكيل لغوي بلاغي هو التشبيه التمثيلي، وقد أجاد من خلال التناسب بين هذه الأشياء، فالصورةُ الأولى بصريّة، وهي المشبّه (ترى بعر الآرام....)، والصورة الثانية بصريّة، وهي (حبّ فلفل)، وربط بينهما بـ (كأنّ)، فالدار أقفرت من أهلِها، وصارت موطنا للوحوش، فبعرُها فيها.

وتغدو علاقة البصر التشبيهيّة أكثرَ وضوحا عندما يربطها بمشاعرِه، فصورة الرحيل تبكيه، وكأنّه أمام الحنظل، والحنظل له حرارةٌ تُدمِع العين، فشبّه ما جرى من دمعه لفقد أهل الدار بما يسيل من عين ناقف حنظل:

- كأنّي غداة البين يومَ تحمّلوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظلِ(الزوزني8)

ولنلاحظ معاً المفردات البصريّة في تكوين التشبيه، وعذوبته وانسجامه بلاغيّاً (البين – تحمّلوا – الحيّ – ناقف – حنظل)، فنحن نجد شبكةً من العلاقات الحسيّة بين الألفاظ البصريّة الّتي تقوم بخدمة توضيح التشبيه أو الصورة المُراد نقلُها.

وتتّضح جماليّات التشبيه في التشكيل اللغوي في أكثر من موضع ضمن معلّقة امرئ القيس، فحينما أراد أن يتغزّل أو يصف جمالَ محبوبته قال:

- مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجلِ(الزوزني22)

وفي دائرة الغزل نجد تشكيل التشبيه يقوم على إثبات ونفي للمفاضة، وهي ضخمة البطن، أي خميصة البطن ضامرته، وترائبها مصقولة، أي جاذبة للنظر، لجمالها واكتمالها، وهي ألفاظ بصريّة، ثمّ يأتي بالمشبّه به من خلال كلمة روميّة الأصل، وهي (السجنجل) أي المرآة، فتماسُك جسدها كتماسك المرآة.

المدقّق المتمّعن في هذه الصورة سيكتشف أنّ مكمنَ جمالها في أنّ الشاعر استخدم المرآة لأنّها تشكّل للإنسان أقصى ما يمكن أن يرى ويشتهي من الجمال، أضف إلى ذلك أنّ المشبّه والمشبّه به يشتركان في التماسك والبريق والبياض والتلألؤ.

وعندما ينتقل امرؤ القيس ليصف طول الليل، وما يعانيه من انتظار الصباح، يزاوج في تشكيله للتشبيه بين الصورة السمعيّة والصورة البصريّة والصورة الصوتية أيضا كما رأيناه في دراستنا للبنية الصوتية، ففي قولِه:

- وليلٍ كموج البحرِ أرخى سدوله علـيّ بأنواع الهمومِ ليبتلي(الزوزني28)

فقلتُ لـه لمّا تمطّى بصلبهِ وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ(الزوزني28)

ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ بصبحٍ، وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ(الزوزني29)

ففي إطار الحالةِ النفسيّة ينقلُنا الشاعرُ عبرَ استعاراته، وتشبيهاته إلى صورٍ سمعيّة توضّح لنا ضيقَه بالحياة، وتبرّمه منها بما شكّله من لفظٍ يعبّرُ عن المشافهةِ والسماع (فقلت)، والحركة بالأفعال (تمطّى، أردف، وناء). وإن كان شبّه الليل بموج البحر في تراكمهِ، وشدّة ظلمته، وتتابعه، فقد استعارَ لليلِ الستارةَ والسدول إمعاناً منه في التعبير عن الظلام الشديد الّذي لا ينتهي، فالليلُ يطولُ كالبعيرِ إذا نهض، نهضَ بصدره، ثمّ يتحوّل ثقلُه إلى مؤخّرته، فلا يستطيع النهوض إلاّ بصعوبةٍ وبطء.

أمّا إذا انتقلنا إلى وصف الفرس عندَ امرئ القيس، فإنّنا نجد جماليّات التشبيه تبدو أكثرَ سطوعاً، وعمقا، ففي قوله:

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِـهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَـلِ الزوزني32

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعـاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ الزوزني32

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِـهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْـوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ الزوزني33

عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهْتِزَامَـهُ إذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُـهُ غَلْيُ مِرْجَلِ الزوزني34

مَسْحٍ إذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيـدِ المُرَكَّلِ الزوزني34

يُزِلُّ الغُلاَمُ الخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِـهِ وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيْـفِ المُثَقَّلِ الزوزني35

دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْدِ أمَـرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْـطٍ مُوَصَّلِ الزوزني35

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَـةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْـبُ تَتْفُلِ الزوزني36

فصورة الفرس هي صورة الفرس المثالي الذي يشتهيه الفارس، وبناءً على هذه الرؤية انطلق امرؤ القيس في وصف هذا الفرس وانطلاقه عليه، وقد اعتمد في تقديم هذه الصورة المثالية على التشبيه التمثيليّ وعلى التشبيه البليغ، ففي التمثيليّ نلاحظ تجسيد الحالة الكليّة للفرس بمقارنتها بصورة متعدّدة لا تتحصّل في الواقع، وإنّما في المخيّلة فقط، في حين أفاد التشبيه البليغ الذي ورد في البيت الأخير تحديداً في استعارة صفات مُميِّزة لحيوانات أخرى لإلصاقها بالفرس للوصول إلى وصف مثاليّ لأنموذج الفرس المشتهى. فالصورة الكليّة لهذا النصّ تقوم على وصف اغتداء الشاعر في وقت مبكر على صهوة فرس يتمتّع بصفات كثيرة، فهو ماض في السير، سريع، يلحق بالوحوش ولا تستطيع الفكاك منه، وهو هنا في البيت الأوّل يقدّم لنا ملخّصاً وصفيّاً للفرس ثمّ ينتقل إلى تفصيل الجزئيّات معتمداً على التشبيه التمثيليّ تارة والبليغ تارة أخرى.

وعلى ذلك سنلحظ التشبيه التمثيليّ الأوّل في البيت الثاني الذي يقدّم لنا شطره الأوّل مبالغة لطيفة في اجتماع صفات الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار في قوّة ذلك الفرس لا في فعله، على ما يوحي به الظاهر لأنّه لا يُعقَل أن تُنفَّذ كلّ هذه الحركات معاً، لأنَّ فيها تضادّاً يُذهب الروعة في الصورة إذا حُكِم باجتماعها معاً في اللحظة ذاتها، فالمُراد أنّها مجتمعة في قوّته وهي الصورة الأولى من التشبيه وستأتي مجتمعة في الصورة الثانية، ليعزِّز تلك الدلالة (الشطر الثاني) فقد شبّه صورته تلك بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى حضيض، فالجامع هنا هو القوّة والسرعة، ثم ينتقل الشاعر إلى صفة أخرى يتمتّع بها هذا الفرس وهي صفة اكتناز اللحم وانملاس الصلب، فقد أورد هذه الصفات في الشطر الأوّل من البيت الثالث، ثم أورد صورة مماثلة لتأكيد تلك الصفة هي صورة الحجر الصلب الأملس الذي يزلّ المطر عنه، وبعد أن يعزِّز صفة افتراق هذا الفرس عن بقيّة جياد الخيل في التحمّل والقدرة على السير في الأرض الصلبة، ينتقل في البيت الرابع إلى تشبيه آخر يصف حرارة نشاط ذاك الفرس، فهو على ذبول خلقه

وضمور بطنه تغلي فيه حرارة النشاط، وكأنّ في صدره صوتٌ يشبه غليان القدر فوق النار.

ومن هنا لا غرابة أن نجد في البيت السادس أنَّ التعامل مع هذا الفرس بحاجة إلى فارس من نوع خاصّ، ومؤكّد أنّه سيكون الشاعرَ امرأَ القيس، فوصف الفرس بهذه الصفات يدلّ على فارس خبير مميّز عن أقرانه، وبذلك يمكن أن نلمح افتخاراً ضمنيّاً للشاعر بفروسيّته وتفرّده عن غيره، لذلك جعل فرسه في منأى عن الغلام الخفّ، وحتّى عن الفارس العنيف ذي الخبرة، وهذا سيبرز صفةً أخرى لهذا الفرس ترد في البيت على صورة تشبيه تمثيليّ لتسويغ فروسيّة صاحب الفرس، فالصورة هنا هي تشبيه سرعة هذا الفرس بسرعة دوران الحصاة المثقوبة وفي داخلها خيط يلفّه الصبي ليلعب به، فالفرس هنا في حركته وديمومته يسرع كإسراع خذروف الصبي، ثم يختم الشاعر أبياته في البيت الثامن الذي وردت فيه أربعة تشبيهات بليغة لتعزيز سمة الفرس التي يريدها، لذلك يستعير أهمّ وأجمل السمات التي تميِّز الحيوانات الأخرى وتناسب الفرس ليلصقها به، فقد شبّه خاصرتي هذا الفرس بخاصرتي الظبي في الضمر، وشبّه ساقيه بساقي النعامة في الانتصاب والطول وعدوه بإرخاء الذئب وتقريبه بتقريب ولد الثعلب فاستعار له الضمور من الظبي وهي سمة تميِّزه، والساقين من النعامة من ناحية الطول والانتصاب وهي أهمّ ما يميِّزها وعدوه من الذئب وهذا أهمّ ما يميّزه، وتقريبه من ولد الثعلب، وهذه سمة مميِّزة له.

ومما لاحظناه في تشبيهات امرئ القيس أيضا، أنه كان يعمد، أطواراً، إلى تشبيه قويّ بضعيف، وأجمل بجميل... وهذا عكس المتعارف عليه لدى البلاغيين.

ولعلّ بعض ذلك يَمْثُلُ في قوله،:

- أصاحِ تَرى برْقاً أُريكَ وَميضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ الزوزني40

فهذا الوَمَضَان الخاطِفُ للأبصار، حين يَمِض في السَّحاب المركوم: لا يعدو أن يُشْبِهَ حركةَ اليديْن الصغيرتين.

مع أنّ الذي يقرّره البلاغيّون هو أنّ التشبيه يقوم على ضرورة بروز الحالة التي يراد تشبيهُها في المشبَّه به، أكثر من المشبّه، فيشبّه الضعيف بالأضعف منه، كقوله:

- وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ الزوزني26

حيث شبّه بنانها الناعم، بأساريع ظبي(دود يكون في البقل والأماكن الندية).

والقويّ بالأقوى منه، كقوله:

- مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعـــاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ الزوزني32

فقد شبّه الفرس في سرعته وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى الحضيض.

والجميل بالأجمل منه، في قوله:

- كمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ الزوزني33

فهذا الفرس الكميت يزل لبده عن متنه لانملاس ظهره واكتناز لحمه كما يزل الحجر الصّلب الأملس المطر النّازل عليه[1].

كما يقرّرون أنّ التشبيه، من وجهة أخرى يقوم على تشبيه المجرّد بالمحسوس كما في قوله:

- أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ الزوزني40

ولكنّ هذه المقرّرات لا يمكن الالتزام بها لدى الكتابة الإبداعيّة، وفي النسج، وفي الصور...

والقارئ لهذا النّصّ يجد أنّ البّاث قد ولعَ بالأداة التشبيهيّة(كأنّ)لجمالها المتمثّل في رصانة إيقاعها، بالإضافة إلى كونها، مركّبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه (الكاف)، وأداة التوكيد (أنّ): فكأنّها ليست أداةً للتشبيه فحسب، ولا أداة للتوكيد فحسب، ولكنها إيّاهُما جميعاً، وقد اصطنعها ثلاث عشرة (13) مرّة:

[1]- **الزوزني**، شرح المعلّقات السّبع، ص27

1- كَأَنّهُ حَبُّ فُلْفُلِ (بعر الآرام).

2- كأَنّي غَداةَ البَيْنِ (الشاعرُ نفسه).

3- كأنّه أساريعُ ظَبْي (بنان صاحبته).

4- كأنّها مَنارَةُ مُمْسَى راهبٍ (صاحبته).

5- كأنّ نُجومه بأمراس كَتّانِ (الليل).

6- على الذبل جيّاش كأنّ اهتزامَه (الفرس).

7- كأنّ على المتنيْن منه إذا انتحى... مَدَاكَ عَرُوسٍ... (الفرس).

8- كأنَّ دِماءَ الهادياتِ بنَحْرِهِ (الفرس).

9- كأنَّ نِعَاجَه عَذَارَى دَوَارٍ (سِرْبَ بَقَرِ الوَحْشِ).

10- كأنّ ثبيراً في عَرانينِ وَبْلِهِ (المطر).

11- كأنّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِر غُدْوةً (الأكمَة).

12- كأنّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً (الطير).

13- كأنَّ السِباعَ فيه غَرْقَى عَشِيَّةَ (السباع).

وقد توزّعت بالتساوي بين الوحدتين الدّلاليّتين"**الفرس والصّيد**" و"**السّيل**" بأربع (4)مرّات لكلّ منهما وبمرّتين(2) في وحدتي"**الطّلل**"و"**الغزل**" ومرّة واحدة فقط في وحدة"**اللّيل**".

ووظّف الأداة التشبيهيّة البسيطة"الكاف"في أربعة عشر (14)موضعا كان لوحدة "الغزل" الحصّة الكبرى حيث وردت سبع(7)مرّات تليها وحدة"الفرس والصّيد"بثلاث(3)مرّات ثمّ"اللّيل"بمرّتين(2) وأخيرا "الطّلل" و"السّيل" بمرّة واحدة لكلّ منهما.

وهذا الجدول يُوضّح تواتر أداتي التشبيه "الكاف"و"كأنّ"، وتوزيعهما على الوحدات الدّلاليّة:

	الطّلل	الغزل	اللّيل	الفرس والصّيد	السّيل	المجموع
الكاف	1	7	2	3	1	14
كأنّ	2	2	1	4	4	13
المجموع	3	9	3	7	5	27

وفي هذه التّشابيه تداخل دلالي بين المستوى الظاهري والرّمزي، فالنّاصّ حينما يقول:

- تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ الزوزني7

فعلى المستوى الظاهري نجد مشابهة بين الأرآم وحب الفلفل وذلك في الشكل الظاهري أمّا على المستوى الرمزي فنستكنه غياب الإنسان.

كذلك في قوله:

- كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ الزوزني8

فعلى المستوى الخفي – الرمزي – يتبين لنا بكاء الشاعر المُرّ

و في قوله:

- وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ الزوزني17

ربما تكون الثياب قد حملت معنى"القلب كما في قوله تعالى:﴿ وثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾ (المدثّر4) وبالتالي يكون معنى البيت: استخرجي قلبي من قلبك يفارقه، وربما تكون الثياب بمعنى الملبوسة فيكون المعنى ففارقيني وصارميني فهو رمز إلى طلب الفراق والقطيعة إذا ساء الحبيبة شيء من أخلاقه.

وفي قوله:

- وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ الزوزني17

قال الأكثرون: " استعار للحظ عينيها ودمعهما اسم السهم لتأثيرهما في القلوب وجرحهما إياها كما أن السهام تجرح الأجسام وتؤثر فيها وتلخيص المعنى على

هذا القول "وما دمعت عيناك وما بكيت إلاّ لتصيدي قلبي بسهمي دمع عينيك وتجرحي قطع قلبي الذي ذللته بعشقك غاية التذليل أي نكايتهما في قلبي نكاية السهم في المرمى"[1]

و في قوله:

- وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ الزوزني18

شبه المرأة ببيضة خدر وذلك من ثلاثة أوجه:

- رمز إلى الصفاء والسلامة
- رمز إلى الصيانة والستر، لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه
- رمز إلى صفاء اللون ونقائه.

وفي قوله:

- تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ الزوزني24

خصّ مطفل أي ذات الأطفال لتكون رمز الحنان و العطف الحقيقيين، لأن الأمهات ينظرن إلى أطفالهن بنوع من الحنان والشفقة.

وفي قوله:

- وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ الزوزني25

دليل على الدّعة والنعمة وخفض العيش.

وفي قوله:

- غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ الزوزني25

إنما أراد به وفور شعرها، وتداخله.

وفي قوله:

- فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ الزوزني30

رمز إلى طول الليل وطول الهموم معه.

[1]- **الزوزني**، شرح المعلقات السبع، ص 16

وفي قوله:

- يَزِلُّ الغُلاَمُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ و ◌َيلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ الزوزني35

دليل على قوة الفرس والفارس معا.

وفي قوله:

- فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ ودُونَهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ الزوزني38
- فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ الزوزني39

دليل على سرعة فرسه الأسطوريّ

وفي قوله:

- وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبيطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ الزوزني44

" الغبيط هاهنا موضع، والبعاع الثقل، واستعاره لكثرة المطر "[1]

وفي قوله:

- كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ الزوزني44

رمز إلى أثر الأمطار الغزيرة التي جعلت هذا الضرب من الطير وكأنه قد سقي من هذا الضرب من الخمر.

لكننا إن قرأنا هذه التشبيهاتِ قراءةً تَشاكُلِيَّةً، وهو إجراء سيماوِيٌّ، مثل ما توصّل إليه الدكتور(عبد الملك مرتاض) حيث قال: " أمكَننا أن نُلْحِقَ بعُضَها بما سبق من التشبيهات المتواتِرَةِ المعانِي مثل الشذى أو العبق الذي هو هنا متلائم مع سيرة النساء اللواتي تكررت صُوَرُهُنَّ الجميلات فتبوَّأنَ المنزلة الأولى من الاهتمام عبر نصّ معلقة امرئ القيس، فبَضاضة جسد المرأة وغضاضَتُه: لا شيءَ أولى بالتلاؤم معه كالعطر والشذى، ويمكن أن يضاف إلى ذلك، التلاؤم في الطبع بين أمّ الحُويرِثِ وجارَتِها أمِّ الرَّباب. وأمّا تَداخُلُ الأصوات، أَصواتِ المَكَاكِيِّ، مَكاكِيّ

[1]- **الشنتمري - ديوان امرئ القيس بن بحجر الكندي**، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر، 1974 ص 95

الوادِي في الغُدِيَّةِ الربيعيَّةِ فلا ينبغي أن يستأثِرَ به شيء كجمال المرأة ودلالها وحركتها وحديثها، ورقّة صوتها، وإشراقة ابتسامتها..."[1]

إنّ معظم الصور التشبيهيّة الواردة في معلّقة امرئ القيس كانت في إطار الإحساس الشديد، الإحساس بالجمال في صوره المختلفة، ومظاهره المتباينة: في أصوات الطير، في حركة العذارى، في عطر النسا، في ركض الحِصان، في السحاب السابح في الفضاء، في حركة خُذروف الوليد، في غَلْيِ المِرْجل، في جُلمود الصخر المندفع من الأعلى نحو الأسفل، في جِيدِ الرئْمِ الجميل، في الشَّعَرِ الأسود الأَثِيثِ، في البَنان الناعمة الرقيقة، في صفاء الترائب وَصقْلِ النَّحْرِ، في مصباح الراهب المضيء عِشَاءً...و هذه الصور منتزعةٌ من صميم بيئة الناصّ وحياته اليوميّة، وتقاليد مجتمعه البدويّ: الطبيعةُ مادَّتُها، والتعايُشُ معها أداتُها.

ولذلك تفرّد امرؤ القيس في تشكيل المدلولات (Les signifiés) وعُدَّ من أوائل الشعراء الّذين أبدعوا في التشبيه من خلال نصوصه، والتشبيه غرضه الدائب هوغرضُ المدلول بأفضل ما يمكن أن يتصوّره المستمع، وقديماً قالوا: " ما راءٍ كمَن سمع ". لأنّ الرؤية تحقّق الصورةَ المحسوسة والمنظورة، بينما السماع قد لا يحقّق تلك الرؤية؛ لأنّه ينقل المجرّد إلى المحسوس، والذهني إلى الحسّي.

وغرضنا في هذا البحث ليس التعويل على ما بحثه القدماء، في تشبيهات امرئ القيس . على روعتها . فقط، وإنّما ركزنا على تفرّد به، في كيفية هندسة تشكيلات التشبيه، وجماليّات الألفاظ الّتي قام بتركيبها أثناء بناء تشبيهه في حديثه عنه الديار، أو الأطلال، أو الفرس، أو الليل أو السّيل.

ويقول عنه ابن سلاّم الجمحي أنّه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنوها، واتّبعه فيها الشعراء، وهي: " استيقاف صحبِه، والبكاء في الديار، ورقّة النسيب، وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبيض، وشبّه الخيلَ بالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى.

[1]- **عبد الملك مرتاض، السبْع المعلّقات** [مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها] دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب1998

ويُعَدّ امرؤ القيس أحسن الشعراء في الجاهليّة تشبيهاً، وقد تميّز عن شعراء عصرِه بكثرة ما في شعرِه من تشبيهات متنوّعة، انتقل فيها بين المحسوس والمعقول، والمفرد والمتعدّد، مستعملاً الأداة بأنواعها دلالة، تاركاً لها، ومنتقلاً في أوجه الشبه بين الصورةِ والهيئة واللون والحركة.

2- العلامات الدّلالية

لقد قسمنا المعلقة إلى علامات دلالية ونرمز لها الآن بالحروف التّالية:

(أ) للطّلل، (ب) للغزل، (ج) للّيل، (د) للصّيد والفرس، (هـ) للسّيل، فعلى المستوى الظاهري أو كما يسميه البعض بالبنية السطحية نلاحظ تغيّر الحالة النفسيّة من علامة دلالية إلى أخرى؛ فالعلامة الدلالية (ب) تختلف على العلامة الدلالية (هـ)، والعلامة الدلالية (د) على (أ)... وهكذا.

لكن على مستوى الدلالي سندرك نتائج معاكسة للنتائج السطحية، فالواقع أن الشاعر وظف هاته العلامات الدلالية" للتعبير عن مواقفه، إذ أن حركة المرسِل تشغل الحيّز الأوسع فهي فاعلية دائمة تنمو على مستوى فضاء الخطاب الشعري بأكمله، من هذا التفاعل تتشكل سلسلة العلاقات التي تحدد بنية المستوى الدلالي"[1]

إن الوحدة الدلالية (أ) (الطلل) تجسد الفناء والزوال، وهذا التجسيد لم يكن اعتباطيا وإنما يمكن معايشته على مستوى الواقع الآني للمرسِل، والعلاقة بينه وبين هذه العلامة هي علاقة سلبية لأنه يرفضها كونها تُجسِّد الفناء والدَّمار والاندثار ويتجلى رفضه للعلامة الدلالية (أ) خاصة في قوله:

- قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ الزوزني6

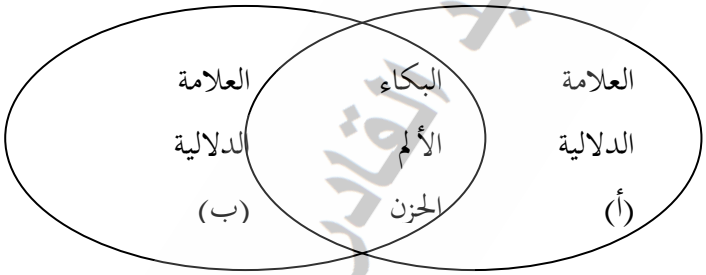
فالفعل " قفا " يعكس لنا إرادته في توقيف الزمن والمكان وتنحيتهما ليستحضر زمن ومكان الحبيبة، غير أن الحضور على مستوى الذاكرة وغيابها على مستوى الواقع الآني أثارَا بكاء الشاعر.

[1]- **أعبو أبو إسماعيل، الدراسة البنيوية لمعلقة امرئ القيس** مجلة الفيصل العدد 94 ص 27

و الواقع أن الحضور –ولو على مستوى الذاكرة – والغاية يشكلان نبضات بشكل مخالف عن نبضات حركة المرسل إليه – الصاحب أو الصاحبين – وندرك مدى وعي المرسل بهذا الفناء حينما قال:

• وإنَّ شِفَائِي عَبرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ الزوزني9

و لهذا فالمرسل لا يستسلم لهذا الفناء أو لفاعلية العلامة الدلالية (أ) لذا فهو يستحضر على مستوى الذاكرة علامة دلالية أخرى تتمثل في الغزل لكي يشكل قطيعة مع العلامة الدلالية (أ) غير أن هاته القطيعة ليست خالصة لوجود نقطة التقاطع بين العلامتين



أ ∩ ب={البكاء، الألم، الحزن.. }

إنّ الكائنات الدلالية، البكاء والألم والحزن تكسب دلالتها على مستوى العلامة الدلالية (أ) بصورة لافتة نجدها في قوله:

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ الزوزني8

أما على مستوى العلامة الدلالية (ب) فهي لا تكسب دلالتها بصورة لافتة لأن المرسِل كان يهدف إلى تجاوزها باستحضار كائنات دلالية أخرى تفيض حيوية ونشوة فنجد يقول مشكلا نقطة تقاطع بين العلامتين:

• كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ الزوزني8

فنلاحظ سيطرة الفناء والجدب على بنية العلامتين، خاصة وأن استحضار الخصب والحيوية والحركية – بصورة لافتة – فقط على مستوى الذاكرة وذلك في قوله:

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ الزوزني10

فالعلامة الدلالية (أ) الطللّ = الجدب والفناء + طغيان السكونية على الحركيّة

أما العلامة الدلالية (ب) " الغزل "= الخصب والحيوية + طغيان الحركية على السكونية ومنه:

و نستنتج أن العلامة الدلالية (أ) تهيمن على العلامة الدلالية (ب) وذلك بسبب:

1- توظيف الصورة المرئية(العين) في العلامة الدلالية (أ) ترى بعر الأرام، ناقف حنظل، فتوّضح فالمقراة لم يعف رسمها، بسقط اللوى بين الدخول فحومل... إلخ

2- توظيف المرجع (Le référant)(الذاكرة) في العلامة الدلالية (ب) ألا ربّ يوم، يوم عقرت، ويوم دخلت الخدر... إلخ

"ذلك أن فاعلية العين والذاكرة تعتبران ركنين ركينين في كثير من النصوص الأدبية شعرية كانت أم حكائية فهما مرتع النشاط اللغوي في النص ومجاله الحيوي"[1]

إن فاعلية العين لدى المرسِل تستهدف مايلي:

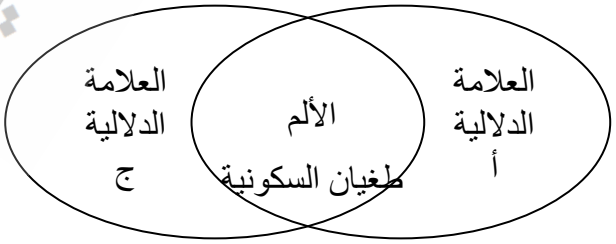
- تحديد مكان الحبيبة – الطلل – من الجهات الأربع
- تحديد الاندثار الذي حلّ بالمكان
- الإشارة إلى غياب الإنسان " ترى بعر الأرآم..."

أمّا فاعلية الذاكرة فتتمحور حول مايلي:

لحظة البين، أم الحويرث وأم الرباب، المرسل والعذارى يوم دارة جلجل،

المرسل مع المرأة الحبلى والمرضع، المرسِل وفاطمة، المرسِل وبيضة خدر.

بالإضافة إلى فاعلية العلامة الدلالية (أ) وهيمنتها على (ب) فإنها أيضا تشكل نقاط تقاطع مع العلامة الدلالية (ج) التي تتمثل في الخطاطة التالية:



[1]- **نجيب العوفي - جدل القراءة** - الطبعة الأولى المغرب ص 10

ولعلّ هذا التداخل اللّافت هو الذي جعل المرسِل يرفض العلامة الدلالية (ج) وكدليل لهذا الرفض قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ الزوزني29

ولقد تولّد عن هذه العلامة الكائن التركيبي الدلالي " الذئب " الذي شكّل مع المرسِل نقطة تقاطع: المرسل∩ الذئب ={ نحيف، ضعيف، يضيّع ماحقّقه، عرف زمن الامتلاء، التعرّض للزوال..}وبهذا يكون الذئب مرآة لدخيلة الشاعر.

إذن " فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وضعيف، وكلاهما يضيع ما كان قد حققه، كلاهما عرف زمن الإمتلاء والتحقق، ولكنهما معرضان لطبيعة الزمن الزائلة وهكذا فإنهما يفقدان زمن الإمتلاء وينتهيان صفر اليدين، ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر، وتجسيدا حقيقيا للبطل الخاسر" [1]

أمّا أفعال العلامة الدلالية (ج) فهي ليست خاضعة للمرسِل لأنها حالة طبيعية لا تخضع لإرادته فهو لا يستطيع أن يأمر اللّيل أو الصّبح، لذلك أصبح تغيير هذه العلامة حتميا فاستدعى العلامة الدلالية (د)والتي تتمثل في الصيد والفرس.

" وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وخوفه.. فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه رحلة الصيد التي اختار لها وقتا بعينه هو الصباح الباكر وحصانا أسطوريا لا يتعب ولا ينهزم "[2]

و فاعلية العين على مستوى هذه الحركة تستهدف تحديد صفتين للفرس: السرعة والصلابة، ولهذا استدعى العديد من الصيغ التركيبية الدلالية: منجرد، قيد الأوابد، هيكل، كجلمود صخر، جيّاش، درير كخذروف الوليد، مكرّ، مفرّ،...

فعلى المستوى الفيزيائي نستكنه غياب فاعلية العلامة الدلالية (أ) لكن السياق الشعري يكشف عن حضور هاته الفاعلية وذلك في قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ "بِأَمْثَلِ الزوزني29

[1]- **كمال أبو ذيب: نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي**، مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثاني 1984ص 106

[2]- **إبراهيم عبد الرحمن محمد، من أصول الشعر العربي القديم**، مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثاني 1984 ص 28

فهي دائمة الفاعلية رغم حلول الصباح – زمن الصيد والفرس – بل إنها تجدّد استمراريتها على مستوى العلامة الدلالية (هـ) – السّيل – وهي " تتيح تجسيد رؤية ذاتية شديدة الخصوصية للواقع، رؤية إنسان وعلائق ظروفه في مواجهة الزمن والموت وهشاشة الحياة والعلاقات الإنسانية[1]

إذن فالعلامة الدلالية (هـ) هي ملخّص لما وصل إله المرسِل بأن الحياة هشّة والزّمن صعب والموت حقّ، لذلك يجب عليه التحلي بالصبر والجلد في مواجهة ظروف الحياة، لكنه اكتفى بالإشارة والرمز لأن الشعر يكتفي "بالمقدمات دون النتائج وعكس ذلك أيضا ماثلا بذلك إلى الرمز و الإشارة واللمحة دون التصريح والتفسير[2].

[1]- **كمال أبو ذيب - نحو بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص 108
[2]- **أحمد الشايب - الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مرجع سابق، ص 71

التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري
معلقة امرئ القيس أنموذجا

المبحث الثاني

الحقول الدلالية

ودلالات الزمان والمكان

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- الحقول الدلاليّة في المعلّقة ودلالاتها الأسلوبية

هناك آراء مختلفة في مَن وظّف مصطلح الحقل الدلالي في اللسانيات أوّل مرّة، لكن حسب دوشاك(**DUCHEK**) التشيكي فإنَّ "سطور" (**A STOR**) يكون من الأوائل الذين استعملوا المصطلح في كتابه الذي صدر سنة 1910، وتبرز ملاحظة **سوزان أوهمان** (OHMANNE SUZANNE) بشأن توظيف المصطلح أنَّ استعماله كان سنة 1874، على يد السويدي **تيجنر** (E. TEGNER).

ومهما كان التاريخ الدقيق الذي استعمل فيه المصطلح في معناه اللساني، فإنَّنا نتحسسه في عشرات المؤلّفات قبل صدور كتاب "**تريير**" (TRIER) في سنة 1931، الذي لا يعود إليه الفضل في إدخال المصطلح إلى الحقل اللساني، وإنّما يكمن فضله في المناظرات والدراسات العديدة التي أقامها، فاصبح الباحثون لا يتطرّقون إلى نظرية الحقول الدلالية دون الوقوف على أعماله بصورة دقيقة ومتأنّية، إذ بدراسته التنظيمية لحقل الذكاء (الفكر) في اللغة الألمانية استطاع أن يبلور، ويجمع في انسجام، الأفكار الموجودة في فترته بطريقة أسّست مدرسة أو تيّاراً أو منهجاً عرف بنظرية الحقول الدلالية، ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي يشترك فيها مع الكلمات الأخرى في الحقل المعجمي نفسه لتغطية أو تمثيل الحقل الدلالي... وبقدر ما يكثر عدد العناصر المشتركة بقدر ما يصغر الحقل الدلالي[1].

ويرى **جون دوبوا** (Jean Dubois) أنَّ تحديد الحقل في اللسانيات، حسب الافتراضات الإبيستيمولوجية، هو البحث عن استخراج بنية المجال أو اقتراح بنائه[2].وعرّفه **أولمان** بأنَّه " قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة"[3]. ومفاده أن الحقل الدلالي يشمل قطاعاً دلالياً مترابطاً، مكوّناً من مفردات اللغة التي تعبّر عن تصوّر أو رؤية أو موضوع...

---

[1]- **عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية**، *منشورات عويدات، ط: 1، بيروت سنة 1986* ص: 370.

[2]- J. **Dubois**, Dictionnaire de Linguistique, P: 83.

[3]- **أحمد مختار عمر**، علم الدلالة، مرجع سابق، ص: 79

ويعرّفه **جون ليونز** (Lyons) قائلاً: "إنَّ الحقل الدلالي هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[1]، ومعناه أنَّ الحقل يتضمّن مجموعة كثيرة أو قليلة من الكلمات، تتعلّق بموضوع خاص وتعبّر عنه.

تطوّرت نظرية الحقول الدلالية في العشرينيات من هذا القرن، خاصة بعدما فرّق دي سوسير بين الدراسة التاريخية التعاقبية (DIACHRONIE)، والدراسة الوصفية (SNYCHRONIE) للغة التي أولاها أهمية قصوى من البحث، حيث رأى أنّ ما يمكن وضعه من مقارنات فإنّ أوضحها بياناً وأسطعها برهاناً هي تلك التي يمكن أن نقيمها بين كيفية قيام اللغة بدورها وبين كيفية اللعب أثناء مباراة من مباريات الشطرنج، فنحن في كلتا الحالين أمام نظام من القيم نشهد ما يلحقها من تغيّرات... فالذي نلحظه أوّلاً أنّ أيّة مرحلة من مراحل هذه اللعبة توافق كلّ الموافقة حالة من حالات اللغة، فقيمة كلّ قطعة بالنسبة إلى بقية القطع، هي رهينة موقعها من الرقعة، وذلك كما أنّ لكلّ عنصر من عناصر اللغة تتحدّد قيمته بتقابله مع جميع العناصر الأخرى".

واعتبار اللغة نظاماً من العلامات ترتبط بعلاقة عضوية فيما بينها ابتكار حديث، وثورة لسانية قام بها (دي سوسير) على منهج دراسة اللغة وتحليل مكوّناتها، ذلك "أنّ قيمة كلّ عنصر لا تتعلق بسبب طبيعته أو شكله الخاص ولكن بسبب مكانه وعلاقاته ضمن المجموع"[2].

والحقل الدلالي يتكوّن من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة، وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى، لأنَّ الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل إنَّ معناها يتحدّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة[3].

---

[1]- **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، مرجع سابق، والصفحة نفسها

[2]- **محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية**، دراسة تحليلية مقارنة وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 7، سنة 1971، ، ص: 307-308

[3]- **كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة**، ، *مكتبة الأنجلو المصرية، ط: 2، القاهرة، سنة 1985*، ص: 294

وعلى هذا الأساس فإنَّ الكلمات لا تشكل وحدة مستقلّة، بل إنَّ بعض اللغويين يرفض وينكر أن يتمّ اكتساب اللغة في شكل كلمات مفردة، أو يكون المتكلّم واعياً بالكلمات منعزلة أثناء عملية الكلام[1]. وإذا بدا له ذلك في بداية الأمر، فإنَّ الاكتساب يكون انطلاقاً من تركيب مقدّر أو مضمر أو محذوف تفهم ضمنه الكلمة التي يتعلّمها الفرد، وبناءً على هذا الاعتبار اعتمد أصحاب نظرية الحقول الدلالية على الفكرة المنطقية التي ترى أنَّ المعاني لا توجد منعزلة الواحدة تلو الأخرى في الذهن، ولإدراكها لابدّ من ربط كلّ معنى منها بمعنى أو بمعان أخرى، فلفظ إنسان مثلاً يعدّ مطلقاً، وبالتالي لا يمكن أن نعقله إلاَّ بإضافته إلى حيوان، ولفظ رجل لا نعقله إلاَّ بإضافته إلى امرأة، ولفظ حار لا يفهم إلاَّ بمقارنته ببارد وهكذا[2]؛ ويرى "ليونز"، أنّنا نفهم معنى الكلمة بالنظر إلى محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى، داخل الحقل المعجمي، ومن ثمّ يهدف تحليل الحقول الدلالية إلى جمع كلّ الكلمات التي تخصّ حقلاً معيّناً، والكشف عن صلة الواحدة منها بالأخرى، وصلتها بالمفهوم العام، و على هذا الأساس يكون فهم معنى الكلمة بفهم مجموعة الكلمات ذات الصلة بها دلالياً[3]

ويعدّ البحث في الحقول الدلالية مثمراً وخصباً وبخاصة في الميدان الأدبي الذي يتميّز بالمعاني الإيحائية والنادرة، كدراسات الحقل الدلالي لمفردات عند كاتب أو في جنس أدبي، فيبحث عن مجموع المعاني الذي يحمله لفظ في خطاب أو خطابات معيّنة.

وأقيمت دراسات عديدة حول الحقول الدلالية من أهمّها: ألفاظ القرابة، والألوان، والنبات، والأمراض، والأدوية، والطبخ، والأوعية، وألفاظ الأصوات، وألفاظ الحركة، وقطع الأثاث، وكذلك الخواص الفكرية، والأيديولوجيات، والجماليات والمثل، والدين، والإقطاع، ومؤيّدي البلاط، والخارجين عليه، والأساطير، والخرافات،

[1]- **كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة**، مرجع سابق ، ص294

[2]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها

[3]- **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، مرجع سابق، ص: 80.

والتجارة، والعداوة، والهجوم، والاستقرار، والإقامة، والحيوانات الأليفة، وصفات العمر، وأعضاء البدن، وغيرها[1].

ويمكن القول إنَّ أصحاب نظرية الحقول الدلالية يهتّمون ببيان أنواع العلاقات الدلالية داخل كل حقل من الحقول المدروسة، فيحصرون تلك العلاقة في الأنواع الآتية: الترادف، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل، التضاد، التنافر، وليس من الضروري أن يكون كلَّ حقل مشتملاً عليها جميعاً، لأنَّه قد تضمّ بعض الحقول كثيراً منها، على حين تقلّ بعض منها في حقول أخرى[2].

وتأسّست نظرية الحقول الدلالية على فكرة المفاهيم العامة التي تؤلّف بين مفردات لغة ما، بشكل منتظم يساير المعرفة والخبرة البشرية المحدّدة للصلة الدلالية، أو الارتباط الدلالي بين الكلمات في لغة معينة[3].

وفي التراث اللغوي العربي لا نجد ما يشير من بعيد أو قريب إلى مصطلح الحقول الدلاليّة، إلّا أنّ اللغويين العرب القدماء تفطّنوا تطبيقاً وممارسةً في وقت مبكر إلى فكرة الحقول، انطلاقاً من اللغة نفسها إذ تضمّنت تصنيفاً شاملاً لألفاظها منذ العصر الجاهلي إلى ظهور الإسلام، فالدارس يجد ألفاظاً تدلّ على الوجود والعدم والمكان والزمان والدهر والأبد والأزل، ومنها ما يدلّ على أنواع الموجودات كالنبات والحيوان، وللحيوان أنواع منها الإنسان والوحوش والطير، وأنواع أخرى فيما عدا الإنسان من السباع والهوام والسوام والحشرات والجوارح والبغات، وضمّ هذا التصنيف الأخلاق والمشاعر مثل المكارم والمثالب والمحاسن والمساوئ والفرح والحزن.[4]

ويدلّ هذا التصنيف الذي يدعو إلى الدهشة والإعجاب على المستوى الفكري الذي بلغته العقلية العربية، والتي قلّما وصلت إليها الأمم في مثل هذا الطور المبكّر من

---

[1]- **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، مرجع سابق، والصفحة ذاتها.
[2]- **أحمد محمد قدور، مدخل إلى فقه اللغة العربية**، دار الفكر، المعاصر، بيروت ط: 1، سنة 1993، ص: 305
[3]- **ريمون طحان، الألسنية العربية**، مرجع سابق، ص: 93.
[4]- **محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية**، مرجع سابق، ص: 307- 308

تاريخ حياتها[1] على الفهم لمفردات لغتها التي توحي للباحث بمعرفتهم بالحقول الدلالية والعلاقة الموجودة بينها والاتّصال القائم بينها، فهناك رسائل في "النخل" و"الكرم"، و"الشاء"، و"الإبل" وأسماء "الوحوش"، و"الخيل"، و"النبات"، و"الشجر"، و"النبات" لأبي حنيفة الدينوري، وكتب أبو عبيد القاسم (ت 224هـ)، عن "الغنم" (النعم)، و"البهائم"، و"السباع" و"الطير"، و"الهوام"، و"حشرات الأرض"، واشتهر ابن السكيت (ت244هـ)، في هذا اللون من التأليف، كما اشتهر أيضاً أبو حاتم السجستاني (ت248هـ)، وابن خالويه وكتب أحمد بن وتد (ت299هـ)، عن "النبات والأنواء"، وألّف ابن دريد(ت321هـ)، في السرج"، و"اللجام"، و"المطر" و"السحاب"[2].

"ويلاحظ أنَّ التصنيف الدلالي توسّع في اتّجاه آخر، إذ وجد بعض اللغويين حاجة المتأدبين إلى انتقاء ألفاظ معيّنة لمعان محدّدة تحديداً دقيقاً، فكان من ذلك كتب متعدّدة مثل (جواهر الألفاظ)، لـ(قدامة بن جعفر)، و(سحر البلاغة وسرّ البراعة) لـ(الثعالبي) وغير ذلك"[3]

إنّ عمل اللغويين العرب القدامى يختلف عن مثيله لدى الأوربيين في العصر الحديث، لأسباب أهمّها الزمان وتوسّع آفاق الدرس وعمق تقنياته ومناهجه، فقد كانوا في عصرهم سبّاقين مبتكرين، وما زال في آثارهم كثير من الأفكار الرائدة التي تحتاج إلى البحث و الدراسة حتّى تصل إلى حلقات الدرس اللساني المعاصر.

كما نجد في اللغة العربية الأوزان الاشتقاقيّة وهي حقول صرفية، وتُصنّف الوحدات في هذا المجال بناءً على قرابة الكلمات في ضوء العلامات الصرفية التي تعد سمّة صورية ودلالية مشتركة بينها داخل الحقل الواحد.

[1]- **محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية**، مرجع سابق ، ص308

[2]- **حسن ظاظا، كلام العرب، من قضايا العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1970، ص128

[3]- **أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات**، مرجع سابق، ص: 36

وهذا النوع من الحقول موجود في اللغة العربية أكثر من غيرها من اللغات، فقد تدلّ صيغة "فعالة" . بكسر الفاء . على المهن والصنائع مثل: جزارة، سفانة، نجارة، في حين تدلّ صيغة "**مفعل**" على المكان مثل: مسبح، منزل، مربد[1].

وإذا استقرأنا النصّ –المعلّقة– نجده زاخرا بألفاظه المتنوّعة والتي تحمل الكثير من واقع النّاصّ وعصره، كما أنها تحيلنا على زخم عارم من المعاني ميّزناها في حقول دلاليّة كبرى تتفرّع منها حقول جزئيّة على الشّكل التّالي:

أوّلا: حقل الإنسان وما يتعلّق به: ويضمّ الحقول الدلاليّة الجزئيّة التالية:

حقل أسماء الإنسان وصفاته

حقل جسم الإنسان وما يتعلّق به

حقل لبـاس الإنسان

حقل الأدوات التي يحتاجها الإنسان

ثانيا: حقل الطبيعة: ويضمّ الحقول الدلاليّة الجزئيّة التالية:

حقل الحيوان وما يتعلّق به

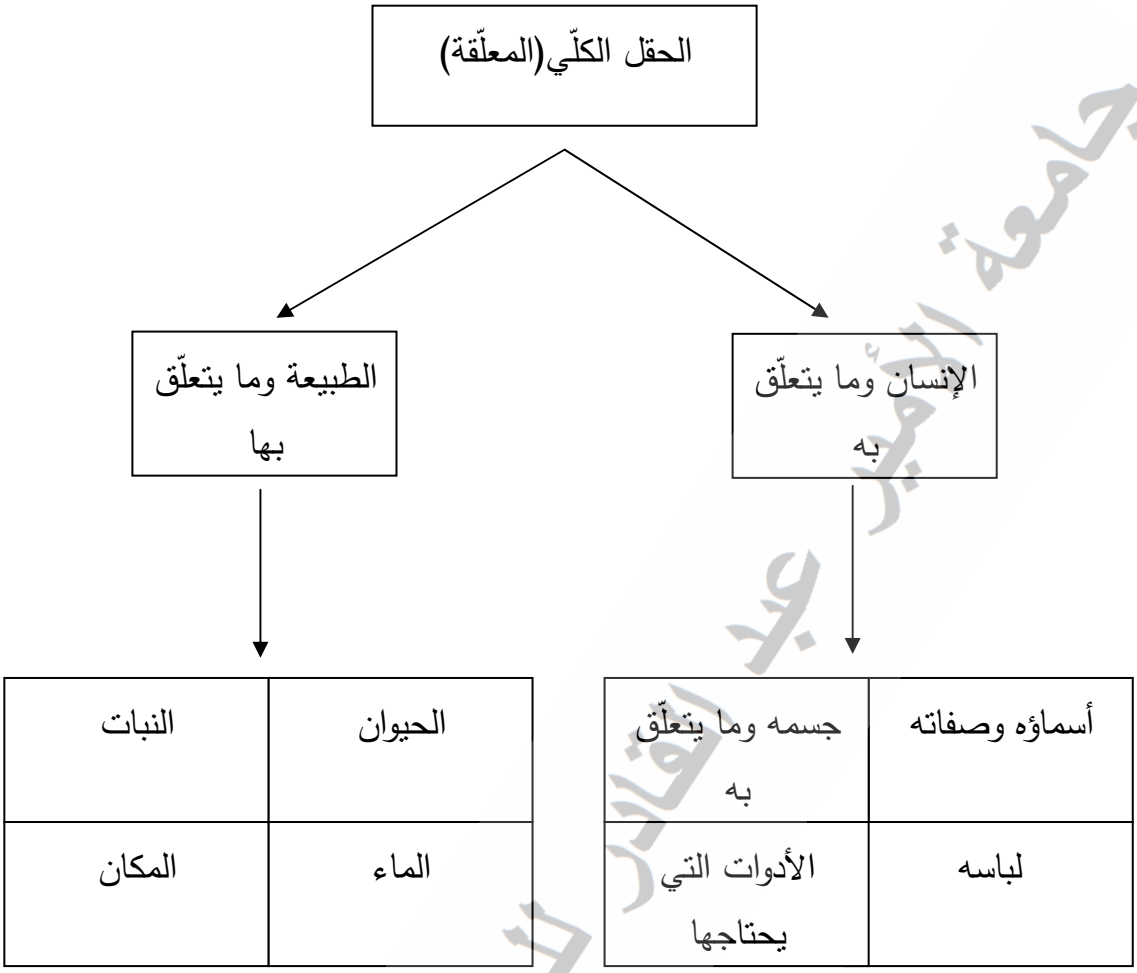
حقل النبـات

حقل المـاء

حقل المكـان

كما هو موضّح في الخطّاطة التالية:

[1]- **أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص18



أوّلا: حقل الإنسان وما يتعلّق به:

وقد حظي بأكبر نسبة للألفاظ حيث تجاوز المائة(100)لفظ، ومن هنا يبدو لنا حجم حضور الإنسان سواء أكان بالأسماء أم بالصفات أم بذكر أعضاء جسمه أم بلباسه أم بما يحتاجه.

1- حقل أسماء الإنسان وصفاته: ويشمل الألفاظ التّالية: أم الحويرث، أم الرّباب، عنيزة، فاطمة، وكلّها أسماء عربيّة خاصّة بالإناث، وورد أيضا اسم النّاص (امرؤ القيس)جهرا للتشهير وإزالة اللّبس، أمّا البقيّة فكلّها صفات للمؤنّث (عذارى3)(حبلى) (مرضع) (بيضة خدر) (مطفل)...أو صفات للمذكّر (أحراس) (العنيف المثقّل) (معمّ) (مخول) (طهاة اللحم) (اليمانيّ) (راهب)...

ونتلمّس مختلف أطوار عمر الإنسان، فهناك الرضّع في (مرضع) و الأطفال في(مطفل) و(الوليد) و(الغلام) والرجل البالغ في(الرجال) والشّيخ في(كبير أناس). وهي دلالة واضحة على تجربة الشاعر وفهمه للحياة.

وقد توزّعت هذه الألفاظ حسب نفسيّة النّاصّ وحاجة الوحدات الدّلاليّة لها:

ففي وحدة(الطّلل) حضر مع صاحبه –أو صاحبيه–حضورا فعليّا لتذكّر الأحباب(أم الحويرث) و(أم الرّباب)؛أمّا في وحدة(الغزل) فقد استحضر مجموعة كبيرة من الألفاظ الدالة على أسماء الإنسان كـ(عنيزة) (فاطمة)(العذارى2) (مرضع) (مطفل) (حبلى) (بيضة خدر)... فهي تمثل له الحياة التي تزول بحلول (اللّيل) فيغيب الإنسان وتغيب معه الحركيّة، وما إن يحلّ الصّباح– وحدة الفرس والصّيد– (وقد اغتدي والطير في وكناتها...) حتى تعود معه الحياة ومعها الإنسان المتمثّل في (الغلام الخفّ)(العنيف المثقّل)(الوليد)(العشيرة)، (عذارى دوار)(معمّ)، (مخول)، (طهاة اللحم).

أمّا في وحدة (السيل)، يحضر الإنسان أيضا باعتبار الماء ينبوع الحياة وجوهرها والقلب النابض من جسدها، فهو حلم أيّ إنسان بدويّ، فكان حضور التاجر اليمانيّ رمزا للنشاط والحركة، إضافة إلى وجود (الرّاهب) و(كبير أناس) و(الأصحاب).

2.حقل جسم الإنسان وما يتعلّق به:

لم يكتف النّاص بذكر أسماء الأنثى فقط، وإنّما دقّق كثيرا في وصف جسمها خاصّة في وحدة(الغزل)، فقد ذكر(الشفتين، العقاص، الكشح، الرخص، العينين، الفرع، الرأس، الجيد، الأسيل، القلب، الغدائر، المخلخل...) وهي صفات مجرّدة تمثّل أعضاء الجسم وما يتّصل بها، بينما في وحدة(اللّيل) خصّ فقط (الأعجاز، الكلكل) مجسّدا اللّيل دلالة على الماضي والحاضر، كما أورد (كفيه)(العين) وهي من الحواس لتتواءم مع إحساسه بالإحباط واليأس.

وفي وحدة(الصيد والفرس) وبغياب الإنسان غابت معه الألفاظ الدّالة على جسمه إلى أن تحلّ وحدة (السيل) ويأتي معها الإنسان متمثّلا في اليمانيّ، الراهب، والصّحبة، فيظهر جسم الإنسان من جديد في الألفاظ التالية: (اليدين، الأذقان، العرانين=الأنوف) (ترى=العينين)وكأنّه يوظّف الأعضاء الحسيّة من لمس ورؤية وشمّ استبشارا بعودة الحياة من جديد.

3.حقل اللّباس:

نظرا لولوع النّاصّ بالإنسان –عموما–وبالمرأة –خصوصا–فقد جاءنا بألبسة متنوّعة تترجم الحالة الاجتماعية لذلك العصر فمنها (هدّاب)، (الدّمقس)، (الوشاح)، (لبسة المتفضّل) (ذيل مرط)، (درع)، (مجول)(ملاء مذيّل)، (بجاد)، (العياب)، كما ذكر كلمة "ثياب"في أربعة مواضع (ثيابي) (ثيابك)(ثيابها)(أثواب العنيف) بدلالات مختلفة بين القلب واللباس الحقيقي وسرعة الفرس.

والملاحظ أنّ هذه الألفاظ قد توزّعت توزيعا محكما يخدم النّص بصفة عامة وأغراضه بصفة خاصة إذ وردت بكثرة في وحدة(الغزل) وبدرجة أقلّ في وحدتي(الصيد والفرس)و(السيل)نظرا لحضور الإنسان في هذه الوحدات الدّلاليّة، بينما نلاحظ انعدامها في وحدتي (الطّلل)و(اللّيل)التين تمثّلان غياب الإنسان.

4.حقل الأشياء والأدوات التي يحتاجها الإنسان:

لقد جاء النّاص بألفاظ تدلّ على أشياء وأدوات يحتاجها الإنسان في حياته اليوميّة في تلك الحقبة من الزّمن، فمنها ما تحتاجه المرأة كـ(المسك) (فتيت المسك) (السجنجل) (الغبيط)(الخدر)(عصارة حنّاء)(مداك عروس)ومنها ما كان للإنارة(منارة) (السليط) (الذّبال)(مصابيح)ومنها ما دلّ على الحِرف المنتشرة في ذلك الوقت(فلكة مغزل) (أمراس كتّان) بالإضافة إلى ما يدلّ على الطّبخ(مرجل=القِدر)(طهاة اللحم) (صفيف شواء)(قدير معجّل).

ثانيا: حقل الطبيعة: ويُعدُّ أهمّ حقل في النّصّ بعد حقل الإنسان حيث شمل أكثر من أربع وثمانين(84)لفظة، وهذه السمة نجدها في النّصوص الرومانسيّة، حيث تحضر الطبيعة بشكل كثيف، إلّا أنّها في هذا النّصّ –خاصة في النّباتات– جاءت فقيرة دلالة على بيئة النّاصّ الصّحراويّة.

وقد تفرّع من هذا الحقل حقولا دلاليّة جزئيّة هي:

1.**حقل الحيوان:** ويشمل الألفاظ التالية: (الأرآم) ومفردها (الرئم)، (ظبي)، (الذئب)، (نعاج)، (ثور)، (نعامة)، (سرحان)، (تتفل)، (الطير)، (مكاكي الجواء)، (البعير)، (المطيّة) (أساريع)... وكلها حيوانات تبرز بيئة النّاص، إلّا أنّنا نلاحظ تركيزه على (الفرس) دون ذكر اسمه وإنّما أتى بصفات تدل علىّ قوّته وصلابته وسرعته...ومنها (منجرد)، (هيكل)، (كميت)، (مسحّ)، (درير)، (ضليع)، (جيّاش)، فقوّة الفرس دلالة على قوّة الفارس وفروسيّته.

2.**حقل النّبات:** وهو العنصر الذي كثيرا ما يرتبط بالخصب والنّماء، فهو فرح الأرض ومرحها وهو السّمة البارزة في خصبها، وقد جاء في هذا النّصّ متمثّلا في الشّجرة كـ(حنظل2)، (إسحل)، (دوح الكنهبل) (جناك المعلّل)، ونظرا لارتباط النّصّ والنّاص معا بالنخلة فقد وردت أيضا في(قنو النخلة)، (أنبوب السقي) (جذع نخلة)، فالشجرة هي التي تدرّ الخير على الإنسان وتحقّق سعادته فهي بثمارها وظلالها وجمالها ووجودها دليل على استمرار الحياة.

3.**حقل الماء:** فبالإضافة إلى ورود الألفاظ الدّالة على الماء كـ(نمير الماء)، (جديل)، (دارة جلجل)، (واد)...نلاحظ سيطرة الألفاظ الدّالة على المطر مثل: (السّيل)، (المتنزّل)، (ماء)، (برقا)، (سناه)، (وميض)، (الحبي)، (الماء)، (غرقى)...فاللجوء إلى المطر رمزاً للحياة، إنّما يعني حلم الإنسان في تحقيق حياته السعيدة مع الحفاظ على كينونته ومكانته، وقد وظّف الماء وجعل له القوّة التي بإمكانها أن تعيد الحياة، وبالتالي فهو رمزٌ للبعث.

ويأخذ المطر داخل هذا النّصّ كثافته الدّلاليّة متحوّلا إلى رمز قويّ يقوم على فعل الحركة التي تعيد إلى الأطلال حياتها.

4.حقل المكان: لقد جاءت الألفاظ دالّة على أمكنة بعينها مثل (حومل)، (توضح)، (المقراة)، (الحيّ 2)، (تيماء)، (كتيفة)، كما وظّف أسماء جبال (مأسل)، (ظبي)، (ضارج)، (العذيب)، (قطن)، (السّتار)، (يذبل)، (القنان)، (ثبير)، (المجيمر) وكأنّ الجبل يرمز إلى الشّموخ الذي يعيشه النّاصّ من جهة، وإلى ضيق المكان في صدره رغم شساعته، من جهة أخرى، فقد أورد عشرة جبال وكأنّها تطوّق حركته وبالتالي تحصره في فضاء ضيّق يجعله يطوق شوقا لإدراك ما وراءها.

ولابد من الإشارة إلى أن التعامل مع الشعر قد يسمو بنا إلى درجة من التمثّل أو التخيّل تجعلنا نذهب مذاهب بعيدة، لأن طبيعة الشعر قد تُثير في نفس القارئ أو الدارس خواطر ورؤى قد لا تخطر للشاعر على بال.

ويبدو أننا حين نتعامل مع هذا النّصّ من دون أن نوظف ما نمتلكه من خلفية تاريخية أو مرجعية عن حياة هذا النّاصّ وما اكتنفها من مآسٍ نفسية وعاطفية، فإن هذه الرؤى التي حمّلنا بها النّصّ تبدو مجرد تخيل فقط.

2- دلالات الزمان والمكان في المعلقة

في وحد الطلل نكتشف زمانين، حاضر وماض من خلال الأفعال(فاضت، قامتا، تضوّع، بلّ، نبك، لم يعف، يقولون، لا تهلك...), ولكل منهما دلالته النفسية، ففي الزمن الحاضر يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الظباء فهو مجدب مقفر لا حياة فيه , ويوحي بموعد الرحلة إلى الموت وكأن فناء الطلل هو موت للإنسان فدفع الشاعر إلى البكاء, و الإحساس بالأسى ,ومن أجل أن يتجاوز ذلك يعمد إلى التشبث بالبقاء وكسر حالة الجدب، ولا يتم تجاوز الزمن الحاضر بقسوته المتجلية في الطلل المجدب والحالة النفسية البائسة إلا من خلال استعادة

الذكريات أي أنها عودة للماضي في إطار المكان نفسه(توضح، المقراة، الدخول، حومل، سقط اللوى، ساحة الحيّ) فهي شكل من أشكال المقارنة بين الزمن الماضي الذي تم فيه التواصل والزمن الحاضر الذي لا تواصل فيه.

إن الشاعر بفعله هذا يعمد إلى استحياء الزمن بالحكاية, وكأنه اتخذها وسيلة لتجسيد الزمن الماضي وتأكيد التواصل ومحاولة الخروج من أزمة الانفصام والأسى وتحقيق شكل من أشكال التفريج عن الانفعال، وكما أنه يمثل لونا من التعزية في حاضر مليء بالهموم.

إن إحساس الشاعر بالمكان يلازمه إحساسه بالزمان صحيح، أن المفردات الدالة على الزمان في المعلقة أقلّ من المفردات الدالّة على المكان بمقدار النصف تقريبا غير أن هذه لا يقلل من أهمية الزمن في المعلقة لأنّنا وجدنا الجمل الفعليّة كانت مضاعفة للجمل الاسميّة، كما أنّ الزمن يكتنفها بمقاطعها المتعددة، وإضافة إلى ذلك فإنّ الإكثار من المفردات الدالّة على المكان له ما يبرره عند شاعر بدوي تحيط به الصحراء من كل جانب، فضلا على أن الإحساس بالمكان أقرب وأكثر لصوقاً بالإنسان إذا ما قسّنا ذلك بإحساس الإنسان بالزمن الذي يأتي لاحقا."[1]

" الحكاية أداة الشاعر في كسر الزمن الحاضر وإعادة صنع الزمن من جديد ويتجلى هذا بوضوح من خلال التأكيد على الزمن الماضي بذكر مفرداته مثل كلمة يوم الدالة على الماضي , وقد تكررت في الحكاية الأولى خمسه مرات"[2]

"وعندما يتحوّل إلى وحدة الغزل في البيت العاشر (ألا رب يوم لك منهن صالح) يكون هذا الماضي قد يبدو ذلك على الفور محكوم بالتناقضات أو بمعارضة أخرى أساسية وأكثر حيوية من المعارضة الأصلية وهي الزمن الماضي|الزمن الحاضر تبدأ المعارضة الجديدة لتبلور علاقات حسية يذكرها الشاعر وهي التي يتوقع لها أن تكون سعيدة وايجابية كي تتوازن مع الزمن الحاضر في أفعاله(يرتمين، تقول،

[1]- **كريم الوائلي, الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية** , دار العالمية، مصر، دط، دت ص93، 98

[2] - المرجع نفسه، ص94

فانزل، مهلا، تجمّل، أمشي، تجرّ، تصدّ، تبدي، تتّقي، تعطو) كما في أسماء الأفعال وأسماء المفاعيل(مرجلي، مستشزرات، معطّل، مرسل، مثنّى، مرحّل.....)وهكذا لم يعد الزمن الحاضر متوازنا مع الزمن الماضي وإنما يظهر على النحو التالي:

الزمن الحاضر ⟺ الزمن الماضي

ويمثل الشكل حقيقة أن الزمن الماضي إنما يصعّد التوتر في الزمن الحاضر لأنه زمن مماثل في تعاسته."[1]

ومما يثير الانتباه أن عدد الأفعال التي استخدمها الشاعر في البداية أقلّ بكثير من التي استخدمها في وحدة الغزل(عد إلى الدراسة الصرفية) وهذا يعني أن نسبة الأفعال في مغامرته العاطفية أكثر من المقطع الطللي بنسبة النصف تقريبا، وإذا كان الفعل بطبيعته يدل على الحدث والحركة فإن هذا يدل على أن معلقة امرئ القيس تبدأ حركتها بشكل تصاعدي أي الانتقال من الحركة الهادئة البسيطة إلى الحركة المتوثبة.

فمعلقة امرئ القيس" قد بدأت بالوقوف على الطلل كإثارة لذكريات الشاعر ويدل على الزمن الحاضر بما يشتمل عليه من انفصام وجدب ويبعث كسر الحاضر بالعودة للماضي ومحاولة صنعه من جديد بالحكاية وكأن الطلل موجة سالبه بالقصيدة يتبعها رد فعل ايجابي يتجلى في... حكايات تحاول كسر الموجة السالبة."[2]

وأما في وحدة "الليل" يعود الشاعر واقفا أمام موجة سالبة أخرى تتبدى في الليل وهو مثير آخر للأحزان مثير كائن في الزمن الحاضر وإذا كان الطلل يمثل مكانا يواجه الشاعر ويعمد إلى محاصرته وكسره بصنع الحكاية وإعادة خلقها فالليل يمثل زمانا يحاصر الشاعر من عدة جوانب.

[1] - **كمال أبو ذيب, الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**(1)البنية والرؤيا , الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986,ص133, 134

[2]- **كريم الوائلي ,الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية** ,مرجع سابق ,ص98

لقد مرّ وصف الليل عند امرؤ القيس بخمس حالات أولها الرهبة والخوف وثانيها الإحاطة والشمول وثالثها السحق والتدمير ورابعها الصراخ باليأس وخامسها الاستسلام، وتظهر في(أرخى سدوله، ليبتلي، تمطّى، أردف، ناء،...)

إن مشهد الطلل ووصف الليل بوصفهما يعبران عن الحاضر والانفصام عن مشهد التواصل في الزمن الماضي مع حكايات امرؤ القيس الغرامية الفاضحة والتي تتميز بقدر أكبر من الحركة والحياة والحيوية ويعيش بها الشاعر تواصلا مع الآخر وتفاعلا وإياه."[1]

ولا تقتصر تجربة امرؤ القيس في الحاضر الدّال على الانفصام على الطلل المقفر أو على الليل الذي يسحق الشاعر بل يتجاوز ذلك إلى رحلة في واد مقفر يشبه جوف الحمار الوحشي، فتتماثل وحدته مع وحدة الذئب الذي يعوي ويبحث عن قوته وطعامه، فعزل الشاعر من قبيلته لون من ألوان الانفصام الاجتماعي ومن هنا نعرف أن حاضر امرئ القيس كان سيئا بائسا، فإنه هو والذئب أتلفا ما كان لديهم بالزمن الماضي وتتجلى ذلك بقوله (كلانا، شأننا، حرثي وحرثك).

قد بدأ الشاعر معلقته بالمكان الذي يكتنفه الماضي، أين تم فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي تم فيه الانفصام فبذلك "عمد على كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي كما أنه عني بالزمان أثناء تأمله المعاناة المفردة القاسية بالليل وأردفها في حالة الغربة التي يعيشها في واد مقفر مما يدفع إلى كسر الحاضر"[2]وبذلك نرى أنه تحكمت بمعلقة امرؤ القيس ثنائيتان، ثنائية (الحاضر| الماضي) وثنائية (التواصل| الانفصام) ولذلك "تجلّى الانفصام في الحاضر بالوقوف على الطلل ووصف الليل وبالتواصل في الماضي بحكايات الشاعر ومغامراته"[3]

ويواصل الشاعر في رحلته بين التواصل والانفصام، وبين الفرح والحزن ليجد حيّزا آخر يحي به قلبه ويجدد به نشاطه في وحدة الصيد ووصف الفرس معتمدا على

[1]- **كريم الوائلي ,الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية** ,مرجع سابق,ص 100__104
[2]- المرجع نفسه ، ص104,105
[3]- المرجع نفسه، ,ص112

أفعال وصفات وأصوات تثير الدّماء فتزيد من دورتها، وتؤجّج العواطف فتهيّؤها لاستقبال الرسالة بكلّ إثارة، كما في قوله (اغتدي، مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر، يزلّ، يلوي، عادى، لم ينضح، درير، مسحّ، أثرن الغبار...). ثمّ يعود مرّة أخرى إلى زمن الخوف والرهبة، زمن الفاعلية البصرية، وما يراه بأمّ عينه من ظواهر طبيعيّة وكأنّها تشرح له الدورة الحياتيّة، فالمطر وسيلة للخصب والنّماء وبعث الحياة، وبالمقابل فهو وسيلة دمار وفناء إذا ارتبط بالسيول الجارفة التي تأتي على الأخضر واليابس، وتعود الحياة من جديد بمجرّد توقّفه فتبزغ شمس الحياة، وتغرّد الطيور معلنة عن بداية حياة جديدة كما في قوله:

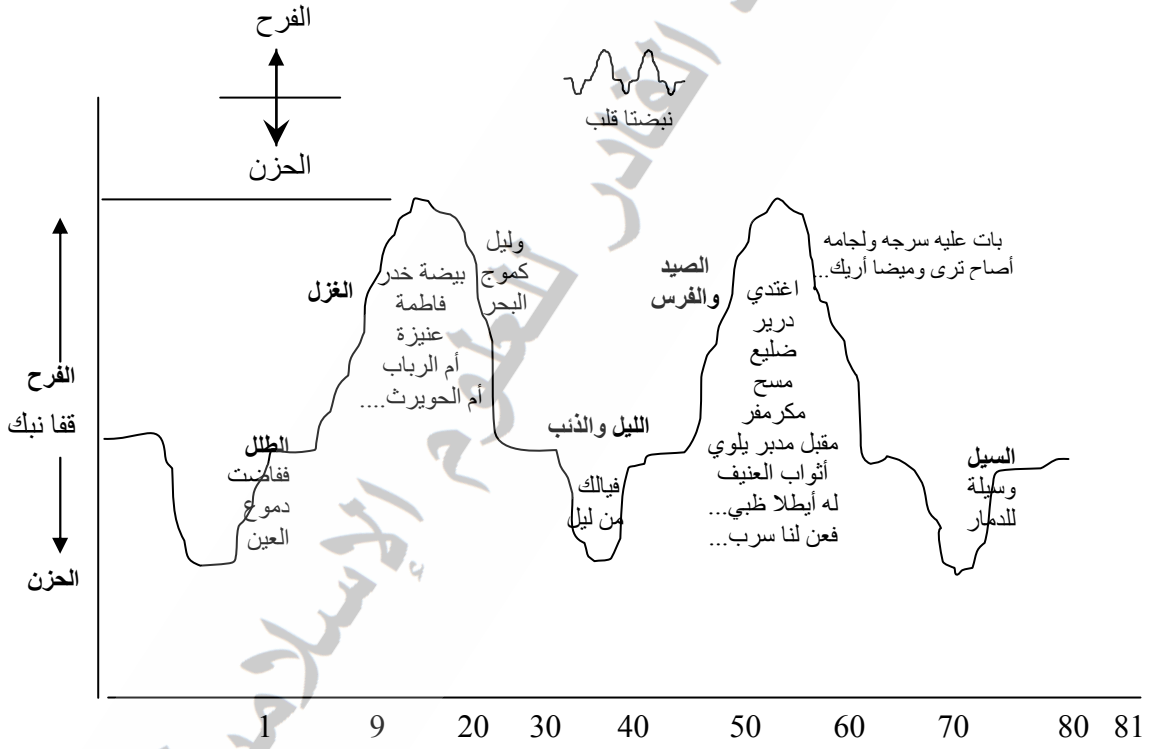
كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَّيَةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ الزوزني44

يتأمل الشاعر الزمن بوصفه حركة في الأفق المكاني وما يعتري الإنسان من تطور وتغير وصيرورة، يتنقل فيها الإنسان من الضعف إلى القوة فالضعف، ضعف في طفولته وقوة في رجولته وضعف في شيخوخته غير أن تطورا تصاعديا يرافق هذا التغير , إذ أنّ الإنسان يمرّ بمراحل من النضج كلّما تقدمت به السن تطورا نحو الأعمق والأفضل، هذا إذا استثنينا أرذل العمر، فالزمن يترك آثاره على الإنسان من ناحيتين: جسديه وذهنيه، أمّا الجسدية: فتتجلى في تحوّل جسم الإنسان من الضعف إلى القوة ومن ثمّ الضعف، وأمّا الذهنية: فتتبدى في تراكم المعرفة الإنسانية على مستوى الإدراك والخبرة.

ولهذا ففي معلقة امرئ القيس تقنية شعرية تقوم على المراوحة بين القيم الموجبة والقيم السالبة، وهي تقنية جوهرية بالنسبة لمعنى المعلقة ومبناها، حيث كلّ وحدة (بصياغتها الخاصة وبالطابع الخاص لأغراضها) تفترض إمّا قيمة موجبة هي جوهرها أو قيمة سالبة؛ فلكل وحدة مجالا استعاريا يحدّد اتجاه (غرض)، أي تضييق أو توسيع للمعنى المجازي أو الرمزي، وهذا المجال الاستعاري ليس مجرد

مجمل العلاقات بين الصور والموضوعات في الوحدات المفردة، بل هو أيضا نتاج للبنية الكلية للقصيدة.

هناك قدر كبير من الاختلاف بين الحزن والخضوع المهيمنين على وحدة الأطلال، والسعادة والتحدي اللذين يميزان وحدتي الغزل والصيد. والأمر نفسه بالنسبة لعدم قدرة الشاعر على بث الحياة في الأطلال، في حين تتضح قدرته التي تكاد تكون سحرية على خلق العاصفة ببرقها ومطرها في وحدة السيل. وحين نأخذ في اعتبارنا تلك العوامل، ستكون وحدتا (الأطلال)، و(الليل)، سلبيتين أكثر من الوحدات الأخرى (الغزل)، (الفرس)، (السيل).



فنستطيع أن نستخلص الحركات النفسية بين مؤثّر الحزن والفرح في المعلّقة وتتبّعها من خلال مزاج الشاعر فنجدها سالبة، تنازلية في وحدات الطلل والليل والسيل وموجبة تصاعدية في وحدتي الغزل ووصف الصيد والفرس فأنتجنا خطاطة تتوافق ونبضتي قلب حيّ(انظر للشكل)

أمّا من خلال الحديث عن القيمة الدلالية للوحدات المختلفة في القصيدة، تستوقفنا إشارات متعددة لأزمنة الفعل، ولجهات الاعتياد والديمومة والتمام في بعض الأفعال دون إشارة إلى موقعها في الزمان، فيمكن أن يكون للأفعال – تامة وغير تامة – دلالة إما على الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وذلك اعتمادا على دورها في السياق النحوي المحدد، وعليه، فإن امرأ القيس حين يبدأ وحدة الفرس والصيد بحدث معتاد: "**وقد أغتدي والطير في وكناتها**"، فإنه لا يتحدث عن زمن محدد، بل يشير مرة إلى الماضي ومرة إلى الحاضر ومرة إلى المستقبل.

ومثل هذه الملاحظة شديدة الأهمية بالنسبة لفهمنا للوظيفة التوسطية للفرس، إذ يرده الشاعر ذا قيمة أبدية.

فالتغيرات المفاجئة في الزمن النحوي وفي جهة الفعل، قيمة جمالية في الأساس: ففي وحدة السيل على سبيل المثال، نرى في البيتين:

أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيّ مُكَلَّلِ الزوزني40

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ الزوزني41

مجموعة من الأفعال في زمن المضارع، وذلك في محيط من أفعال ذات دلالة ماضية في نهاية وحدة الفرس وبقية وحدة(السّيل)، ومثل هذا التجاور للسياقات الزمنية تُمكِّن الشاعرَ من جعل تأثير البرق وسيطا، وكأنّه مجرد آلة سينما تصور الحدث عن قرب أحيانا، وكما يوضح(**كمال أبو ديب**) أيضا في دراسته لقصيدة لبيد بن ربيعة: "هذا التشويه للزمن، المستويات المتغيرة للزمان، وخلق واقع خيالي خالص، أمور لها دلالتها البنائية الخاصة؟ ذلك أنها قد تساعد في الكشف عن نقطة التماثل على المستوى البنائي بين خصائص القصيدة وخصائص الأسطورة. لكننا يمكن أن ننظر اليها – على مستوى مختلف – وكأنها تعكس القوة الفاعلة غير الواعية في عقل الشاعر، قوة منح الحياة والجدوى في مشهد الدمار(النقص)"[1].

[1]- **كمال أبو ذيب: نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي**، الجريدة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، ع 6، 1975 ص 165

وأكثر الأمثلة وضوحا على خلق مثل هذا الواقع "الخيالي" أو المجرد هما البيتان الثالث والخامس من المعلقة.

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنهُ حَبُّ فُلْفُلِ الزوزني7

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ الزوزني8

فمباشرة الفعل "**ترى**" في البيت الثالث، تجعل التجربة في السياق الحاضر أو الحاضر المستمر، وتساعد في إبراز قيمة بعر الآرام في الديار المهجورة. أما الفعل "**يقولون**" في البيت الخامس، فينطوي على حضور لحدث معتاد، وهو ما يقف على النقيض من الماضوية الواضحة لفعل "**تحملوا**" في البيت الرابع.

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ الزوزني8

ويساعد النّاصّ في أن يتجاوز أساه لفراق محبوبته، كما أنّ نفس الأثر يتم تحقيقه باستخدام الفعل "**ترى**" في البيت السبعين:

أصَاحِ **تَرَى** بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ الزوزني40

غير أن "**ترى**" الأولى تشير إلى حضور محدد، بينما تشير "ترى" الثانية إلى مستقبل منتظر.

أحيانا يتحول الماضي غير المحدد إلى ماض محدد، وذلك من خلال الاستغراق في قناع الشاعر؛ ففي وحدة الليل والذئب يتم هذا في شكل مناجاة أو مونولوج غير مباشر مع الليل والذئب في قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وأَرْدَفَ أَعْجَـــــازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ الزوزني28

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ الزوزني29

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَـهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْـــدَلِ الزوزني30

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيْلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَـوَّلِ الزوزني31

كِـلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَـهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ الزوزني32

غير أن الأثر الناتج هنا ليس نوعا من إضفاء الحياة والجدوى على مشهد الدمار، بل نوع من التكثيف لحزن الشاعر وقنوطه.

إن استخدام الحوار يجعل الليل وثيق الصلة بوعي الشاعر ووعي السامع، وكأن لهذا التلاعب بالسياق المكاني في وحدة الليل والذئب أبعادا زمانية ودلالية. ولكن سواء أكان المقصود بهذه الأبعاد التركيز على القيم الموجبة أم السالبة، فإن ذلك لن يتحقق إلا بالرجوع إلى منطق تناوب هذه القيم في بنية المعلقة ككلّ، ولكن لأغراض دلالية مختلفة، كان المشهد الدرامي للصيد في وحدة الفرس، الذي جاء وكأنه قد حدث بعد وصف الجواد، فوضع وقائع الصيد في علاقة زمانية ومكانية جديدة، وكأن الزمان والمكان يدخل كل منهما مع الآخر في علاقة متبادلة، بحيث يصبحان لا معنى لهما إذا نظرنا إليهما منفصلين، خاصة إذا كان الهدف النهائي هو إظهار دلالتهما البنائية بالنسبة للقصيدة، وهذا الأمر أوضح ما يكون في الدور الهام الذي تلعبه الذاكرة.

لقد جاءت أول إشارة للذاكرة في البيت الأول من القصيدة، حيث يتذكر الشاعر وصاحبه – أو صاحباه – الأيام السعيدة، حين كانت الديار عامرة بالقبيلة والتي بها المحبوبة؛ ومن ثمّ فإن الماضي يستدعى إلى تعارض كامل مع الحاضر، وكل شيء كان موجودا في لحظة إبداع القصيدة يصبح فورا في حالة تعارض مع حالة السكونية السابقة بالنسبة للديار، مما يعمق حزن الشاعر ويدعو المرسَل إليه إلى تقمص الحالة.

ويتمّ استفزاز الذّاكرة مرّة أخرى في البيت الرّابع(**كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا...**) لكي تجسد حزن الشاعر تجسيدا دراميا، وفي البيت السابع (**كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا ...**) تعود إلى توسيع هذا التجسيد الدرامي وتعميقه، حين يدخل إلى الصورة عنصر آخر من عناصر الفراق.

وتؤكد الإشارة المحددة إلى أم الحويرث وأم الرّباب، أن الرحيل المحدّد للمحبوبة في البيت الرابع له سابقة واحدة على الأقل، وهكذا تكثف الذاكرة هلع الباث.

أما وحدة (الغزل) فهي تجربة قائمة على الذاكرة من البداية إلى النهاية: ذلك أن سياقها الزمني موجود قبل أن يقف الشاعر أو يتخيل نفسه واقفا على الأطلال البالية، وربما قبل مشاهد ظعن المحبوبة في البيت الرابع وظعن النسوة في البيت السابع، إنه يتذكر العذارى أولا في قوله:

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِـــــدَارَةِ جُلْجُلِ الزوزني10

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّلِ الزوزني11

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ الزوزني12

ثم يتذكر عنيزة في قوله:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْـــلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي الزوزني12

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ الزوزني13

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَـــاكِ المُعَلَّلِ الزوزني13

فعلاقته بـ "الحبلى" و "المرضع" تعد توبيخا لعنيزة على رفضها إياه فالنّاصّ يتذكر مغامراته مع النسوة التي وقعت في زمن سابق على زمن الأطلال، ورغم أن هذا الانسحاب الدائم إلى ماض غير محدد ليس انسحابا تاريخيا تعاقبيا، فإنه مع ذلك يخلق هوّة وانفصالا ومسافة جمالية بعيدا عن الأثر المدمر للأطلال البالية.

وحين يصف(البيضة) فهو يعود أيضا إلى الماضي هروبا إلى السعادة المنشودة، غير أن منطق الرؤية يفرض ألا يتمتع بالسعادة المطلقة في صحبتها، وهكذا تعود الذكريات، وكأنّ الزمان– ذو القوة السالبة – يذكّر المرسِل بأن السعادة أمر عابر، مثل كل شيء آخر في الحياة.

وتُستدعى الذاكرة في الوحدتين الأخيرتين من المعلقة لكي تتوسط وتؤسّس النظام من جديد في الحياة، ويتحرك الشاعر– من خلال التطابق مع جواده الأسطوري –

إلى خارج الزمن، كوْن تطابقه مع الفرس يساعده على استعادة إيمانه بقدرة الفرس على الفعل والنجاح ومن ثمّ قدرته هو نفسه، لأنه أصبح وجواده شيئا واحدا.

وفي وصفه (بيضة خدر) كان قد حقق الثقة فعلا في قدرته على الحب، وأصبح مقبولا من قبل امرأة مثالية، لكنه يترك كلّ هذا ليحتفل بعودة النظام الشامل للحياة والطبيعة، لقد أصبح هو نفسه مطبوعا بالقدرة على خلق ذلك النظام، فمشهد البرق يبدو كأنّه ساحر يستدعيه الشاعر من الماضي.

في وحدة الأطلال يستدعي صديقه أو صديقيه ليعاينا الدّمار الذي أصاب ديار المحبوبة، وليتذكرا زمن الجدب والفناء، وفي وحدة السيل يدعو صديقه لمعاينة عودة الحياة والخصب.

إن الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة، وعلى وجه العموم، فإن تبدّلات الزّمان والمكان تلعب دورا بنائيا مماثلا للتعارضات بين القيم الموجبة والسالبة.

هناك تبدّل طوال الوقت من النهار إلى الليل، من السعادة إلى الأسى، من المطر إلى الجفاف، من الرفض إلى القبول والعكس؛ الزمان والمكان يتغيران، والتلاعب بالزمن الداخلي يمكّن النّاصّ من تحقيق كثافة في التعبير وشمولية في الوعي، مؤلفة من كل عناصر الزمان والمكان المتداخلة.

الفصل الثاني

التفـرّد الأسلوبـي في الخطـاب الشّعـري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

إن الخطاب الشعريّ العربيّ، مجال خصب، يسمح لنا بدراسته من مداخل عدّة، إذ يمكن أن يدرس من حيث هو مادة إضافية تتناول حقائق تاريخية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو نفسية، ويمكن أن يُتخذ منبعا لمعلومات عن البيئة، أو عن القيم الخلقية في هذه الحقبة أو تلك، كما يمكن أن ينظر إليه بخلاف هذا وذاك، كما هو في ذاته ولأجل ذاته، ومن حيث هو نص فني أولا وقبل كل شيء.

هذه الرؤية للنص الأدبي، تبدو أنها عامة وشاملة لما هو نصي ولما هو خارج عنه أيضا، ومن ثمّ يستلزم الأمر تحديد المجال وتخصيصه مع ما يتوافق والتحليل الأسلوبي، فنبادر إلى القول بأن «كل متتالية من الجمل تشكل نصا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات. تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة»[1].

انطلاقا من هذا المنظور اللساني في تحديد النص بشكل عام، رواية كان أم قصة أم مسرحية أم قصيدة شعرية، مدونا كان أم شفهيا، يمكن أن نزيد من تقليص المنظور فنخصص الحديث عن النص الشعري الذي يتمثل هو بدوره نسقا كليا حيا من العلاقات والأنظمة اللغوية.

فالقصيدة الشعرية «باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبي خالص، لأنها في انبعاثها من حدقة المرسل إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين، وهي بالنسبة له رسالة جميلة تتواكب عناصرها الصوتية واللفظية والتركيبية والإيقاعية آنية Synchronic، غير خاضعة لمنطق التعاقب، وعلى المرسِل ألا يتعامل مع كل تلك العناصر منفردة، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة، ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها، ثم يتلبث لكي يختبر صيغتها الصرفية،

[1] - **محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)**، المركز الثقافي العربي ط2، الدار البيضاء، 2006، ص، 13

وموقعها من النسق الكلامي، ثم لكي يوائم بينهما وبين قوانين الإيقاع الشعري، بل إنه من خلال الممارسة الإبداعية، يعالج كل هذه المستويات دفعة وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعري في النهاية وليد زمان إبداعي واحد»[1]. في ضوء ذلك، تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان الزمن الإبداعي زمنا مضغوطا، فإن زمن التلقي «زمن على امتداد، والأول إذا كان زمنا جمليا تجميعيا، فالآخر زمن تحليلي، وإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على النحو المركب، فإن الدارس يتعامل معها بوجهيها من التحليل والتركيب»[2].

من هذا المنطلق يمكننا أن ندرك العلاقة التي تصل الأسلوبية بالنص الشعري، من حيث هي إمكانية من بين الإمكانات المتعددة، التي تستطيع التعامل مع القصيدة الشعرية كنسق مركب، مبرزة سماتها الأسلوبية التي تتبدى من خلال بنيتها السطحية والعميقة، فتعتمد على وسائل (مستويات) صوتية وصرفية ونحوية ودلالية لإنتاج نسيج لغوي متكامل.

في هذا السياق يمكن أن ندرج إشارة تودوروف إلى أن النص له مظاهر أو وجوه، صوتية وتركيبة ودلالية، ولكل مظهر منها إشكالية، فـ «المظهر اللفظي هو مؤلف من العناصر الصوتية والقاعدية التي تؤلف جمل النص (...) والمظهر التركيبي يمكن تبينه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقة التي بين الوحدات النصية، أي الجمل ومجموعة الجمل (...) والمظهر الدلالي هو نتاج معقد للمضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر والوحدات»[3].

وهكذا، فإذا كان النص في تشكّله يتركب من مظاهر لفظية وتركيبية ودلالية، فإن مقاربته مقاربة أسلوبية، يستلزم الانطلاق من تلك المظاهر . كمستويات للتحليل . مع مراعاة ذلك الترابط الذي يوحدها في خلق أسلوبية النص الشعري.

---

[1]- **محمد فتوح أحمد: جدليات النص**، مجلة عالم الفكر، م 22، ع3 و 4، يناير / مارس - أبريل/ يونيو، 1994، ص: 40

[2]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها

[3]- **عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص: 16.

وأثنـاء قراءتنـا الأولـى لمعلقـة امـرئ القـيس، وجـدناها مليئـة بالعديـد مـن الظـواهر اللغويّة التي أريق فيها الكثير من المداد، وقد اختلف الدّارسون في تقييمها، تبعا لتوجّهاتهم ورؤاهم، فمنهم من وجد فيها أغزل بيت، ومنهم من ألفى فيها أوصف بيت، ومنهم من عدّها فيضا من السّحر...وليس مراد من قدّم امرأ القيس أنّه قال مـا لـم تقلـه العـرب، ولكنّـه سـبقهم إلـى أشـياء ابتـدعها فاستحسـنوها واتّبعـه فيهـا الشّعراء، منها استيقاف الصّحب وبكاء الدّيار ورقّة النسيب وتشبيه النّساء بالظبّاء والبيض، والخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد...وهذا التقييم انطباعيّ يُؤسّسه الميول ويحكمه الذّوق وهو ما يكرّس الشّك ويستحضر العاطفة !؟

ولإزالـة الشـكّ وتغييـب العاطفـة، حلّلنـا مسـتوياتها تحلـيلا أسـلوبيّا، وتتبعنـا بنيتهـا اللغويّة وتمحّصنا أسرارها الدفينة فألفيناها من روائع الشّعر وصافيه.

ففي **البـاب الأوّل:** ومن خـلال إسـهابنا فـي تعريـف الأسلوبية وعلاقاتها مـع العلوم الأخـرى، وتتبـع مراحلهـا تاريخيّـا وذكـر مناهجهـا الكبـرى خلُصـنا إلـى أنّهـا علـم وصفي يستقرئ الظـاهرة الإبداعيـة ضمن منهج يتتبـع الأحداث والظواهر المشتتة لينتهي إلى خصائص مشتركة، فهي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، كما أنّها منهج صالح للتطبيق على النصوص، ولا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا.

فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة، تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية، لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر(كما هو الحال في النقد الأدبي).

فالأسلوبية أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة التي تعتمد الوصف العلمي منهجاً لها.

كما أنّنا خلصنا إلى التمييز بين الأسلوب والأسلوبية في نقاط أهمّها:

❖ الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال.

❖ الأسلوب إنزال للقيمة التأثيرية منزلة خاصة في السياق، أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية.

❖ الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة ذلك التعبير.[1]

وفي **الباب الثّاني:** وأثناء تحليلنا للمستوى الصوتي خلُصنا إلى أنّ الإيقاع " ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي، بل هو بالمعنى العميق لغة ثانية لا تستسيغها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها الوعي الحاضر والغائب، فهو ليس مجرّد تكرار لأصوات وأوزان أو لعدد من المقاطع وإنّما هو نظام أمواج صوتيّة ومعنويّة وشكليّة...كما تقول خالدة سعيد في حركيّة الإبداع.

وفي المستوى الصرفي، وجدنا الأفعال لا تكسب دلالاتها الحقيقية إلاّ إذا ارتبطت بسياق معين فهي خارج سياقها مفرغة، وبارتباطها بالسياق فهي مرتبطة بالشاعر تجسد انفعالاته ومواقفه.

أمّا الأسماء فقد لعبت دورا دلاليا يجسّد مجموعة من العلاقات هي:

1- علاقة بين الشاعر والمكان

2- علاقة بين الشاعر و الزمان

3- علاقة بين الشاعر و المرأة

4- علاقة بين الشاعر و الفئات الاجتماعية الأخرى

5- علاقة بين الشاعر والحيوان

6- علاقة بين الشاعر والمظاهر الطبيعية

[1]- ملحوظة: من العلماء من قال بأن مصطلح "علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ومنهم من فرق بينهما فقال بأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى العلم بأساليبه، أما الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلّل، المعلومة أساليبه، إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة. ينظر الأسلوبية الرؤية والتطبيق، للدكتور يوسف أبو العدوس , دار المسيرة ط1، 1427هـ، ص37.

وفي المستوى التركيبي ومن خلال إبرازنا للظواهر الأسلوبيّة المتمثّلة في الحذف، والتقديم والتأخير، سجلنا الدور الحيوي الذي أضفاه الحذف المتناول بأنواعه اختصارًا ودلالةً، تماشيا مع سنّة العرب في خطاباتها المتميّزة.

و اعتمد التقديم والتأخير سبيلا لنقل معانيه الموفّقة، إذ وظّف هذه السّمة الأسلوبية باقتدار وتميَز إمّا لغرض فنّيّ أو معنويّ ضرورةً في مواقف تعبيرية معينة واختصاصًا في أخرى، فأفاد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ. فكان هذا العدول ذا فائدة، كونه ليس غاية في ذاته وإنما المقصود منه إثارة السامع وتحفيزه على تقبّل الرسالة، فالجملة العربية لا تتميز بالحتمية في ترتيب أجزائها، وما يعتري بنيتها من انزياح أو عدول عن الرتبة يعد خروجا عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الإبداعية الشعرية.

وفي دراسة الجمل سجلنا عدّة نقاط منها:

1. الغرض من الأمر والنّهي الاستعطاف والالتماس والتمنيّ.

2. في النّداء أنزل البعيد منزلة القريب دلالة على شدّة استحضاره في الذهن، أو كان دالا على معنى الرجاء والاستعطاف، أو التمنّي بمناداة من لا يُنادى، كما أجاد توظيف همزة القريب مع الترخيم.

3. خلو النّص من الاستفهام دلالة على شخصيّة النّاص ونفسيّته.

4. طغيان أداة النفي"لم"بـ 33.33% على باقي الأدوات الأخرى وهي خاصة بالأفعال فقط، وقد وظّفها النّاصّ في جميع وحداته الدلاليّة بتواتر متقارب، والوحدة الدلاليّة التي تضمّنت أكبر نسبة ورودٍ لأسلوب النفي، هي وحدة الغزل بـ62.50%، تليها وحدة الصّيد والفرس بـ16.66% لما فيهما من حركيّة وبعث للحياة في نفس النّاصّ، وقد خلت الوحدات الدلالية الأخرى من أدوات النفي إلّا ما جاء ضرورة فتراوحت النسب بين 4% في وحدة "الطّلل" و8% في وحدتي"

اللّيل "و" السّيل" لأنّ المقام الدرامي والحالة النفسيّة التي كان يعيشها النّاصّ والتي كانت تثير الحسّ الاكتئابي داخل النّصّ ألزمت الاستغناء عنها.

5. أداة الشّرط(إذا)شكّلت ظاهرة أسلوبيّة في النّصّ إذ تواترت بنسبة 50%، تلتها (لمّا) و(إن)بنسبة 15 % لكلّ منهما، وهذا يتطابق مع آراء النّحّاة الذين عدّوا هذه الأدوات هي الأساسيّة في الشّرط، كما أنّ اختيار الأداة كان مناسبا لمحتوى الجملة الشّرطيّة ومضمونها، حتّى وإن كان خروجها-أحيانا- عن دلالتها الأساسيّة إلى دلالات أخرى لتحقيق أغراض بلاغيّة ومعنويّة، وقد انبنى نظام الجملة الشّرطيّة في المعلّقة على الجملة الفعليّة في نسبته الكبيرة، وهذا ما يتطابق أيضا مع القواعد الأساسيّة لعلم النّحو، وما جاء مخالفا فهو عدول أسلوبيّ حقّق أغراضا أخرى.

6. الجمل الخبريّة في النّصّ جاءت متنوّعة مبنى ومعنى، وكانت السمة الغالبة هي الإخبار بالأفعال نظرا للمواقف الزّمنيّة التي تتطلّب السرعة في إيصال الأخبار والحركيّة في الوصف.

7. جاءت جملة المفعول به متنوّعة بين فعليّة واسميّة وندائيّة، وهي مقول القول للفعل (قال) في صيغتيه الماضوية والمضارعيّة، وتهدف كلُّها إلى تبيين المقصود وتوضيح الدّلالة بالاعتماد على فن الحكاية.

8. جاءت الجملة النعتيّة متنوّعة بين فعليّة واسميّة وشبه جملة وشرطيّة وهذا لتنوّع مقامات الوصف، وقد طغت عليها الجملة الفعليّة لما فيها من حركة وتجدّد واستمراريّة خاصّة في وحدة (الصّيد والفرس)التي حَوَتْ لوحدها نصف العدد الإجمالي للجمل النّعتيّة ثمان(8) مرّات، بنسبة 50%.

9. السّمة الغالبة على الجملة الحاليّة ورودها فعليّة، وقد جاءت في زمن المضارع بنسبة 73.33%، كما أنّها وُظّفت في وحدة(الغزل)بأكبر نسبة(46.66%)دلالة على حاجة النّاصّ والنّصّ لها و لارتباط الحال بصاحبه.

10. وردت الجمل الفعلية ضعف الجمل الاسميّة دلالة على حركيّة النّص وتشبّث النّاصّ بالحياة.

وفي المستوى الدّلالي: وخلال تطرّقنا للرّمز و الصورة الفنيّة في المعلّقة تحسّسنا مزاوجة بين المستوى الظّاهري والمستوى الرّمزي، لذلك ولع الشّاعر بأداتي التشبيه(كأنّ)و(الكاف) فكان يعمد إلى تشبيه قويّ بضعيف، وأجمل بجميل...وهذا عكس المتعارف عليه لدى البلاغيين.

والملاحظ أنّ الشعر العربي القديم لم يعرف الرمز بمفهومه الفلسفي الجمالي الحديث وإنما استخدم رمزية المجاز" التشبيه، الاستعارة، الكناية " إذن فهو ذو وظيفة حسية، جزئية واقعية واضحة.

– أمّا في دراسة العلامات الدلالية للمعلقة: فقد سبحنا في نفسيّة النّاص ووجدناها تتراوح في مكانها بين تشاؤم وتفاؤل إذ وظّف فاعليّة العين والذّاكرة (المجرّد والمحسوس) رغبة في الحياة وهروبا من المجهول ماثلا بذلك إلى الرمز و الإشارة واللمحة.

–أمّا الحقول الدلالية في المعلقة ودلالاتها الأسلوبيّة: فقد وجدنا النّصّ زاخرا بألفاظه المتنوّعة والتي تحمل الكثير من واقع النّاصّ وعصره، كما أنها تحيلنا على زخم عارم من المعاني ميّزناها في حقلين دلاليّين كبيرين إذ يمثّلان الموضوع العام للنّصّ وهما **الإنسان والطبيعة** وكلّ منهما يتفرّع إلى حقول دلاليّة جزئيّة لكنّها مرتبطة بالنّاص ارتباط الروح بالجسد.

–وفي دلالة الزّمان فإنّ الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة، وعلى وجه العموم، فإن تبدّلات الزمان والمكان تلعب دورا بنائيا مماثلا للتعارضات بين القيم الموجبة والسالبة، فهناك تغيير في الزمن الداخلي مكّن النّاصّ من تحقيق كثافة في التعبير وشمولية في الوعي، مؤلفة من كل عناصر الزمان والمكان المتداخلة.

وختاما أقرّ بقابليّة المعلّقة لمقاربات متعدّدة وقراءات متفحّصة تُترجم بُعدها الفكريّ وتُضيء خفايا أسلوبها، وذلك بالاستفادة من تعدّد المناهج الحديثة القادرة على كشف وإبراز ثراء النّصوص الإبداعيّة، وهو ما يدفعنا إلى التأكيد على حتميّة تطبيقها على موروثنا الثّقافيّ تحقيقا للمسايرة المستمرّة ودفعا لضبابيّة المعالجات القديمة.

وعليه، أقدّم بحثي هذا قياما بواجب الانتماء واستشعارا لحقّ التراث، وأحسب أنّي قد بذلت في ثناياه جهدي وعصارة فكري سعيا لتجليَة أسراره وبعث روحه، فإن أدّيتُ فذاك مرادي وإلّا فحسبي صدقُ الغاية ونبلُ المقصِد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملتقى
الملتقيات العلمية

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشّعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

1- المعلّقات

من بين ما نقل إلينا من التراث الأدبي العربي الحافل، بضع قصائد من مطوّلات الشعر، وكانت من أدقّه معنى، وأبعده خيالاً، وأبرعه وزناً، وأصدقه تصويراً لحياتهم قبل الإسلام، وقد عدّها النقّاد والرواة قديماً قمّة الشعر العربي، وقد سمّيت بالمطوّلات، وأمّا تسميتها المشهورة فهي المعلّقات.

فالمعلّقات لغةً من العِلْق : وهو المال الذي يكرم عليك، فتضنّ به، تقول : هذا عِلْقُ مضنَّة. وما عليه علقةٌ إذا لم يكن عليه ثياب فيها خير[1]، والعِلْقُ هو النفيس من كلّ شيء، وفي حديث حذيفة : «فما بال هؤلاء الّذين يسرقون أعلاقنا» أي نفائس أموالنا. [2]والعَلَق هو كلّ ما عُلِّق[3]

وأمّا المعنى الاصطلاحي فالمعلّقات : قصائد جاهليّة بلغ عددها السبع أو العشر برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتّى عدّت أفضل ما بلغنا عن الجاهليّين من آثار أدبية.

والناظر إلى المعنيين اللغوي والاصطلاحي يجد العلاقة واضحة بينهما، فهي قصائد نفيسة ذات قيمة كبيرة، بلغت الذّروة في اللغة، وفي الخيال والفكر، وفي الموسيقى وفي نضج التجربة، وأصالة التعبير، ولم يصل الشعر العربي الى ما وصل إليه في عصر المعلّقات من غزل امرئ القيس، وحماس المهلهل، وفخر ابن كلثوم، إلاّ بعد أن مرّ بأدوار ومراحل إعداد وتكوين طويلة، وفي سبب تسميتها بالمعلّقات هناك أقوال منها:

لأنّهم استحسنوها وكتبوها بماء الذهب وعلّقوها على الكعبة، وهذا ما ذهب إليه ابن عبد ربّه في العقد الفريد، وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم، يقول صاحب العقد الفريد : «وقد بلغ من كلف العرب به (أي الشعر) وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة،

[1]- **الفراهيدي، العين**، تحقيق مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، ط1، لبنان، 1988، ج162/1،
[2] - **ابن منظور، لسان العرب.**، مرجع سابق، ، 9/362
[3]- المرجع نفسه، ص359

وعلّقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال : مذهّبة امرئ القيس، ومذهّبة زهير، والمذهّبات سبع، وقد يقال: المعلّقات، قال بعض المحدّثين قصيدة له ويشبّهها ببعض هذه القصائد التي ذكرت:

برزةٌ تذكَرُ في الحسـ نِ من الشعر المعلّقْ

كلّ حرف نادر منـ ها له وجهٌ معشّق[1]

أو لأنّ المراد منها المسمّطات والمقلّدات، فإنّ من جاء بعدهم من الشعراء قلّدهم في طريقتهم، وهو رأي الدكتور شوقي ضيف وبعض آخر، [2] أو أن الملك إذا ما استحسنها أمر بتعليقها في خزانته.وقد اختلفوا في تعليقها على الكعبة، فبعضهم ثبّته، وآخرون انكروا ذلك...

المثبتون للتعليق وأدلّتهم:

لقد وقف المثبتون موقفاً قويّاً ودافعوا بشكل أو بآخر عن موقفهم في صحّة التعليق، فكتبُ التاريخ حفلت بنصوص عديدة تؤيّد صحّة التعليق، ففي العقد الفريد ذهب ابن عبد ربّه ومثله ابن رشيق والسيوطي وياقوت الحموي وابن الكلبي وابن خلدون، وغيرهم إلى أنّ المعلّقات سمّيت بذلك; لأنّها كتبت في القباطي بماء الذهب وعلّقت على أستار الكعبة، وذكر ابن الكلبي : أنّ أوّل ما علّق هو شعر امرئ القيس على ركن من أركان الكعبة أيّام الموسم حتّى نظر إليه ثمّ أحدر، فعلّقت الشعراء ذلك بعده.

وأمّا الأدباء المحدّثون فكان لهم دور في إثبات التعليق، وعلى سبيل المثال نذكر منهم جرجي زيدان حيث يقول :"وإنّما استأنف إنكار ذلك بعض المستشرقين من الإفرنج، ووافقهم بعض كتّابنا رغبة في الجديد من كلّ شيء، وأيّ غرابة في تعليقها وتعظيمها بعدما علمنا من تأثير الشعر في نفوس العرب؟! وأمّا الحجّة التي أراد النحّاس أن يضعّف بها القول فغير وجيهة; لأنّه قال : إنّ حمّاداً لمّا رأى

[1]- ينظر **ابن عبد ربّه العقد الفريد،** 6/118ط دار الكتب العلمية بيروت ـ تح : د. عبدالمجيد الترحيني، ط1، 1404هـ. و**مقدّمة ابن خلدون**، مرجع سابق، ص، 511.

[2] - **شوقي ضيف، الأدب العربي** ـ العصر الجاهلي- :ص140.

زهد الناس في الشعر جمع هذه السبع وحضّهم عليها وقال لهم: هذه هي المشهورات"[1]، وبعد ذلك أيّد كلامه ومذهبه في صحّة التعليق بما ذكره ابن الأنباري إذ يقول: "وهو – أي حمّاد – الذي جمع السبع الطوال، هكذا ذكره أبو جعفر النحاس، ولم يثبت ما ذكره الناس من أنّها كانت معلّقة على الكعبة"[2].

وقد استفاد جرجي زيدان من عبارة ابن الأنباري: " ما ذكره الناس"، فهو أي ابن الأنباري يتعجّب من مخالفة النحاس لما ذكره الناس، وهم الأكثرية من أنّها علقت في الكعبة.

النافون للتعليق:

ولعلّ أوّلهم والذي يعدُّ المؤسّس لهذا المذهب . كما ذكرنا . هو أبو جعفر النحّاس، حيث ذكر أنّ حمّاداً الراوية هو الذي جمع السبع الطوال، ولم يثبت من أنّها كانت معلّقة على الكعبة، نقل ذلك عنه ابن الأنباري، [3]فكانت هذه الفكرة أساساً لنفي التعليق.

وكارل بروكلمان ذكر أنّها من جَمْع حمّاد، وسمّاها بالسموط والمعلّقات للدلالة على نفاسة ما اختاره، ورفض القول: إنّها سمّيت بالمعلّقات لتعليقها على الكعبة، لأن هذا التعليل إنّما نشأ من التفسير الظاهر للتسمية وليس سبباً لها [4].

وعلى هذا سار الدكتور شوقي ضيف مضيفاً إليه أنّه لا يوجد لدينا دليل مادّي على أنّ الجاهليين اتّخذوا الكتابة وسيلة لحفظ أشعارهم، فالعربية كانت لغة مسموعة لا مكتوبة. ألا ترى شاعرهم حيث يقول:

فلأهدينّ مع الرياح قصيدة منّي مغلغلة إلى القعقاعِ
ترد المياه فما تزال غريبةً في القوم بين تمثّل وسماعِ؟[5]

---

[1] -**جرجي زيدان، تأريخ آداب اللغة العربية**، ط1، دار مكتبة الحياة - بيروت، ص95.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها
[3]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها
[4]- **كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي** ترجمة د. عبدالحكيم النجّار، 67/1.
[5]- **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي** - العصر الجاهلي:، مرجع سابق، ص140.

ودليله الآخر على نفي التعليق هو أنّ القرآن الكريم . على قداسته . لم يجمع في مصحف واحد إلاّ بعد وفاة الرسول(صَلّىَ ُ الله عَلَيَــهِ وسَــلَّمَ) (طبعاً هذا على مذهبه)، وكذلك الحديث الشريف لم يدوّن إلاّ بعد مرور فترة طويلة من الزمان (لأسباب لا تخفى على من سبر كتب التأريخ وأهمّها نهي الخليفة الثاني عن تدوينه) ومن باب أولى ألاّ تكتب القصائد السّبع ولا تعلّق[1]

بعد استعراضنا لأدلة الفريقين، اتّضح أنّ عمدة دليل النافين هو ما ذكره ابن النحاس حيث ادعى أنّ حماداً هو الذي جمع السبع الطوال.

وجواب ذلك أن جمع حماد لها ليس دليلا على عدم وجودها سابقاً، وإلاّ انسحب الكلام على الدواوين التي جمعها أبو عمرو بن العلاء والمفضّل وغيرهما، ولا أحد يقول في دواوينهم ما قيل في المعلقات. ثم إنّ حماداً لم يكن السبّاق إلى جمعها فقد عاش في العصر العباسي، والتاريخ ينقل لنا عن عبد الملك أنَّه عُني بجمع هذه القصائد (المعلقات) وطرح شعراء أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة.

هذا من جملة النقل، كما أنّه ليس هناك مانع عقلي أو فنّي من أن العرب قد علّقوا أشعاراً هي أنفس ما لديهم، وأسمى ما وصلت إليه لغتهم; وهي لغة الفصاحة والبلاغة والشعر والأدب، ولم تصل العربية في زمان إلى مستوى كما وصلت إليه في عصرهم. ومن جهة أخرى كان للشاعر المقام السامي عند العرب الجاهليين فهو الناطق الرسمي باسم القبيلة وهو لسانها والمقدّم فيها، وبهم وبشعرهم تفتخر القبائل، ووجود شاعر مفلّق في قبيلة يعدُّ مدعاة لعزّها وتميّزها بين القبائل، ولا تعجب من حمّاد حينما يضمّ قصيدة الحارث بن حلزّة إلى مجموعته، إذ إنّ حمّاداً كان مولى لقبيلة بكر بن وائل، وقصيدة الحارث تشيد بمجد بكر سادة حمّاد[2]، وذلك لأنّ حمّاداً يعرف قيمة القصيدة وما يلازمها لرفعة من قيلت فيه بين القبائل.

[1]- **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي** ـ العصر الجاهلي:، مرجع سابق ، ص142

[2]- **كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي** ، مرجع سابق ، ص67.

فإذا كان للشعر تلك القيمة العالية، وإذا كان للشاعر تلك المنزلة السامية في نفوس العرب، فما المانع من أن تعلّق قصائد هي عصارة ما قيل في تلك الفترة الذهبية للشعر؟

فقبول فكرة التعليق قد يكون مقبولا، وأنّ المعلّقات لنفاستها قد علّقت على الكعبة بعدما قرئت على لجنة التحكيم السنوية، التي تتّخذ من عكاظ محلاً لها، فهناك يأتي الشعراء بما جادت به قريحتهم خلال سنة، ويقرأونها أمام الملإ ولجنة التحكيم التي عدُّوا منها النابغة الذبياني ليعطوا رأيهم في القصيدة، فإذا لاقت قبولهم واستحسانهم طارت في الآفاق، وتناقلتها الألسن، وعلّقت على جدران الكعبة أقدس مكان عند العرب، وإن لم يستجيدوها خمل ذكرها، وخفي بريقها، حتّى ينساها الناس وكأنّها لم تكن شيئاً مذكوراً.

موضوع شعر المعلّقات

لو رجعنا إلى القصائد الجاهلية الطوال والمعلّقات منها على الأخصّ رأينا أنّ الشعراء يسيرون فيها على نهج مخصوص; يبدأون عادة بذكر الأطلال، وقد بدأ عمرو بن كلثوم مثلاً بوصف الخمر، ثمّ بدأ بذكر الحبيبة، ثمّ ينتقل أحدهم إلى وصف الراحلة، ثمّ إلى الطريق التي يسلكها، بعدئذ يخلص إلى المديح أو الفخر (إذا كان الفخر مقصوداً كما عند عنترة (وقد يعود الشاعر إلى الحبيبة ثمّ إلى الخمر، وبعدئذ ينتهي بالحماسة (أو الفخر) أو بذكر شيء من الحِكَم (كما عند زهير) أو من الوصف كما عند امرئ القيس.

ويجدر بالملاحظة أنّ في القصيدة الجاهلية أغراضاً متعدّدة; واحد منها مقصود لذاته (كالغزل عند امرئ القيس، الحماسة عند عنترة، والمديح عند زهير).

عدد القصائد المعلّقات

لقد أُختلف في عدد القصائد التي تعدّ من المعلّقات، فبعد أن اتّفقوا على خمس منها; هي معلّقات : امرئ القيس، وزهير، ولبيد، وطرفة، وعمرو بن كلثوم.

اختلفوا في البقيّة، فمنهم من يعدّ بينها معلّقة عنترة والحارث بن حلزة، ومنهم من يدخل فيها قصيدتي النابغة والأعشى، ومنهم من جعل فيها قصيدة عبيد بن الأبرص، فتكون المعلّقات عندئذ عشراً.

2- امرؤ القيس

اسمه : امرؤ القيس، خندج، عدي، مليكة، لكنّه عرف واشتهر بالاسم الأوّل، وهو آخر أمراء أسرة كندة اليمنيّة، أبوه : حجر بن الحارث، آخر ملوك تلك الأسرة، التي كانت تبسط نفوذها وسيطرتها على منطقة نجد من منتصف القرن الخامس الميلادي حتى منتصف السادس، وأُمّه : فاطمة بنت ربيعة أُخت كليب زعيم قبيلة ربيعة من تغلب، وأخت المهلهل بطل حرب البسوس، وصاحب أوّل قصيدة عربية تبلغ الثلاثين بيتاً.

قال ابن قتيبة : هو من أهل نجد من الطبقة الأولى.[1] كان يعدّ من عشّاق العرب، وكان يشبّب بنساء منهنّ فاطمة بنت العبيد العنزية التي يقول لها في معلّقته: أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلّل، وقد طرده أبوه على أثر ذلك، وظل امرؤ القيس سادراً في لهوه إلى أن بلغه مقتل أبيه وهو بدمّون فقال: ضيّعني صغيراً، وحمّلني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكرَ غداً، اليوم خمرٌ وغداً أمرٌ، ثمّ أقسم أن لا يأكل لحماً ولا يشرب خمراً حتّى يثأر لأبيه.[2]

إلى هنا تنتهي الفترة الأولى من حياة امرئ القيس وحياة المجون والفسوق والانحراف، لتبدأ مرحلة جديدة من حياته، وهي فترة طلب الثأر من قَتَلة أبيه، ويتجلّى ذلك من شعره، الّذي قاله في تلك الفترة، الّتي يعتبرها الناقدون مرحلة الجدّ من حياة الشاعر، حيكت حولها كثير من الأساطير، التي أضيفت فيما بعد إلى حياته. وسببها يعود إلى النحل والانتحال الذي حصل في زمان حمّاد الراوية، وخلف الأحمر ومن حذا حذوهم. حيث أضافوا إلى حياتهم ما لم يدلّ عليه دليل

[1]- **ابن قتيبة، الشعر والشعراء**،مرجع سابق، ص27.
[2]- المرجع نفسه، ص39.

عقلي وجعلوها أشبه بالأسطورة. ولكن لا يعني ذلك أنّ كلّ ما قيل حول مرحلة امرئ القيس الثانية هو أُسطورة.

والمهم أنّه قد خرج إلى طلب الثأر من بني أسد قتلة أبيه، وذلك بجمع السلاح وإعداد الناس وتهيئتهم للمسير معه، وبلغ به ذلك المسير إلى ملك الروم حيث أكرمه لما كان يسمع من أخبار شعره وصار نديمه، واستمدّه للثأر من القتلة فوعده ذلك، ثمّ بعث معه جيشاً فيهم أبناء ملوك الروم، فلمّا وصل قيل لقيصر : إنّك أمددت بأبناء ملوك أرضك رجلاً من العرب وهم أهل غدر، فإذا استمكن ممّا أراد وقهر بهم عدوّه غزاك. فبعث إليه قيصر مع رجل من العرب كان معه يقال له الطمّاح، بحلّة منسوجة بالذهب مسمومة، وكتب إليه : إنّي قد بعثت إليك بحلّتي الّتي كنت ألبسها يوم الزينة ليُعرف فضلك عندي، فإذا وصلت إليك فالبسها على الُيمن والبركة، واكتب إليّ من كلّ منزل بخبرك، فلمّا وصلت إليه الحلّة اشتدّ سروره بها ولبسها، فأسرع فيه السمّ وتنفّط جلده، والعرب تدعوه : ذا القروح لذلك، ولقوله:

وبُدِّلْتُ قرحاً دامياً بعد صحّة فيالك من نُعمى تحولن أبؤسا[1]

ولمّا صار إلى مدينة بالروم تُدعى: أنقرة ثقل فأقام بها حتّى مات، وقبره هناك.

وآخر شعره: ربّ طعنة مسحنفَرهْ وجفنة مشعنجرهْ

وخطبـة مخبِّرهْ تبقى غداً في أنقرةْ[2]

ورأى قبراً لامرأة من بنات ملوك العرب هلكت بأنقره فسأل عنها فاخبر، فقال:

أجارتنا إنّ المزار قريبُ وإنّي مقيم ما أقام عسيبُ

أجارتَنا إنّا غريبانِ ههنا وكلّ غريب للغريب نسيبُ[3]

[1]- **ديوان امرئ القيس، ضبطه صحّحه مصطفى عبد الشافي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص87

[2]- المرجع نفسه، ص20

[3]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها

قالوا فيه:

1 . النبيّ(ﷺ) : رواه الإمام أحمد عن أبي الجهيم الواسطي عن الزهري عن أبي سلمة عن أبي هريرة قال: قال رسول الله ﷺ: امرؤ القيس صاحب لواء الشعراء إلى النار (1) وقال الشيخ شاكر: ولهذا الأثر قصة يذكرها الأدباء وينسبون إلى رسول الله ﷺ أنه قال: ذاك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها، منسي في الآخرة خامل فيها يجيء معه لواء الشعراء إلى النار" (2)

2 . الإمام علي(عليه السلام) : سُئل من أشعر الشعراء؟ فقال:

إنّ القوم لم يَجروا في حَلبة تُعرفُ الغايةُ عند قصبتها، فإنْ كان ولابُدّ فالملكُ الضِّلِّيلُ يريد امرأ القيس.

3. الفرزدق سئل من أشعر الناس؟ قال : ذو القروح.

4. يونس بن حبيب : إنّ علماء البصرة كانوا يقدّمون امرأ القيس.

5. لبيد بن ربيعة : أشعر الناس ذو القروح.

معلّقة امرئ القيس: البحر : الطويل. عدد أبياتها : 81 بيتاً (حسب الزوزني، مصدر الدراسة) ، وقد قسّمناها في بحثنا إلى وحدات دلاليّة هي:

تسعة(09) أبيات وحدة الطلل،أربعة وثلاثون(34) بيتا وحدة الغزل ،ثمانية(08) أبيات وحدة الليل،ثمانية عشر(18) بيتا وحدة الصيد والفرس، إحدى عشر(11) بيتا وحدة السّيل.

---

(1) **أحمد بن حنبل - المسند** – شرح أحمد شاكر – دار الحديث الأولى 1995 – 6 / 530، 531.

(2) **ينظر القصة في كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال - علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي - تحقيق: محمود عمر الدمياطي - دار الكتب العلمية - بيروت - الأولى 1998م 17/14، وفيه: عن هشام بن محمد الكلبي عن فروة بن سعيد عن عفيف ابن معد يكرب عن أبيه عن جده قال قدم قوم من اليمن على رسول الله صلى الله عليه وسلم فقالوا يا محمد أحيانا الله ببيتين من شعر امرئ القيس بن حجر قال وكيف ذلك قالوا أقبلنا نريدك فضللنا فبقينا ثلاثا بغير ماء فاستظللنا بالطلح، فأقبل راكب ملتثم بعمامة وتمثل رجل منا ببيتين:**

ولما رأت أن الشريعة همها وأن البياض من فرائصها دامي

تيممت العين التي عند ضارج يفيء عليها الظّل عرمضها طامي

فقال الراكب من يقول هذا الشعر قال امرؤ القيس بن حجر قال فلا والله ما كذب هذا ضارج أمامكم فتحاملنا وجئنا على الركب حتى رأينا ماء غدقا وعليه العرمض وهو الطحلب، والظلّ يفيء عليه فشربنا وحملنا ما بلغنا الطريق فقال النبي صلى الله عليه وسلم ذاك رجل مذكور - وفي لفظ مشهور - في الدنيا شريف فيها منسي في الآخرة خامل فيها يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء يقودهم إلى النار.

معلقة امرئ القيس نقلا عن الزوزني

01 قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيـــبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ

02 فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُـــــها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُـــوبٍ وشَمْأَلِ

03 تَـــــرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنّـــــــــهُ حَبُّ فُلْفُـلِ

04 كَأَنِّي غَـــــدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَـــاقِفُ حَنْظَلِ

05 وُقـــــوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُـــــوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ

06 وإِنَّ شِفَـــــــــائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَـــلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوّلِ

07 كَدَأْبِـــــكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَـــــــــارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

08 إِذَا قَـــــامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْـــمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

09 فَفَاضَتْ دُمُـــوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّـــحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

10 ألاَ رُبَّ يَـــــوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَـــــــوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ

11 ويَـــــوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُـــــوْرِهَا المُتَحَمَّلِ

12 فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْـــــنَ بِلَحْمِهَا وشَحْـــــمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

13 ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِـــدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْـــلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلي

14 تَقُـــــولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَـــرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

15 فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِـــــي زِمَامَهُ ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَـــــــاكِ المُعَلَّلِ

16 فَمِثْلِكِ حُبْـــلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَـــــــائِمَ مُحْوِلِ

17 إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّـــــــــهَا لَمْ يُحَوَّلِ

18 ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَـــذَّرَتْ عَلَـــــــيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

19 أفاطِـــــمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

20 أغَـــــــرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُـــرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

21 وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيـــقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَـــــابِكِ تَنْسُلِ

22 وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَـــــاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَـــارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

23 وبَيضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَـــــاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْـــــوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجلِ

24 تَجَاوَزْتُ أحْرَاســـــاً إِلَيْهَا وَمَعْشَراً عَلَّي حِرَاصـــــاً لَوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِي

25 إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَـــاءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَـــــاءَ الوِشَاحِ المفَصَّلِ

26 فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَـــوْمٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَـــةَ المتَفَضِّلِ

27 فَقَالتْ : يَمِيْنَ اللهِ مَا لَكَ حِيْـــلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَـــةَ تَنْجَلِي

28 خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُـــرُّ وَرَاءَنَا عَلَى أَثَرَيْنا ذَيْـــلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

29 فَلَمَّا أجَزْنَا سَـــاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَـافٍ عَقَنْقَلِ

30 هَصَرْتُ بِفَـــوْدَي رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْـــمَ الكَشْحِ رَيَّا المخَلْخَلِ

31 مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَـــــاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُـــــــولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

32 كَبِكْرِ المقَانَـــــاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المـــــــاءِ غَيْرُ المحَلَّلِ

33 تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْـــلٍ وَتَتَّقِي بِنَـــــاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

34 وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَـــاحِشٍ إِذَا هِـــــــيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ

35 وفَرْعٍ يَزِيْـــــنُ المتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيْثٍ كَقِنْـــــوِ النَّخْلَةِ المتَعَثْكِلِ

36 غَدَائِـــــرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ تَضِلُّ العِقَـــــاصُ فِي مُثَنَّى وَمُرْسَلِ

37 وكَشْحٍ لَطِيـــــفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ وسَـــــاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المذَلَّلِ

38 وتُضْحِي فَتِيتُ المسْكِ فوْقَ فِرَاشِهَا نَئُوْمُ الضُّـحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

39 وتَعْطُـــــو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْـــعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ

40 تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَـــــاءِ كَأَنَّهَا مَنَـــــــارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

41 إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُـــــــو الحَلِيْمُ صَبَابَةً إِذَا مَـــــا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ

42 تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَـالِ عَنْ الصِّبَا ولَيْسَ فُـــــؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ

43 ألاَّ رُبَّ خَصْمٍ فِيْـــكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ نَصِيْـــــحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ

44 ولَيْلٍ كَمَـــوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْـــــــوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

45 فَقُلْتُ لَهُ لَمَّـــــا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَـــــازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

46 ألاَ أَيُّهَا اللَّيْـــــلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَـــــاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ

47 فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُـــــــومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّـــــــانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

48 وقِرْبَةِ أَقْـــــــوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَا عَلَى كَاهِلٍ مِنِّي ذَلُـــــــوْلٍ مُرَحَّلِ

49 وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْـــــرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْـــــوِي كَالخَلِيْعِ المعَيَّلِ

50 فَقُلْتُ لَهُ لَمَّـــــا عَوَى : إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيْـــــلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

51 كِلاَنَا إِذَا مَا نَـــــالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ ومَنْ يَحْتَرِثْ حَـــرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ

52 وَقَدْ أغْتَـــــدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِـــــــــدِ هَيْكَلِ

53 مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِـــــــــرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّـهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

54 كَمَيْتٍ يَـــزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَـــــــا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمتَنَزَّلِ

55 عَلَى الذَّبْلِ جَيَّـــــاشٍ كأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَـــــاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

56 مَسْحٍ إِذَا مَا السَّـــابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَـــــــارَ بِالكَدِيْدِ المرَكَّلِ

57 يُزِلُّ الغُـــــلاَمُ الخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيْـــــفِ المثَقَّلِ

58 دَرِيْرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيْـــــدِ أَمَرَّهُ تَتَـــــــابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

59 لَـــــهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وإِرْخَـــــاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

60 ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَـــــدَّ فَرْجَهُ بِضَـــافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

61 كَأَنَّ عَلَى المتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَـــحَى مَدَاكَ عَـــرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ

62 كَأَنَّ دِمَـــــاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عُصَـــــارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

63 فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَـــــأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّـــــلِ

64 فَأَدْبَـــــرْنَ كَالجِزْعِ المفَصَّلِ بَيْنَهُ بِجِيْدٍ مُعَـــــمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْوَلِ

65 فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَـــــاتِ ودُوْنَهُ جَوَاحِـــــرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ

66 فَعَـــــادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَـــــاءٍ فَيُغْسَلِ

67 فَظَلَّ طُهَـــاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيـــــفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ

68 ورُحْنَا يَكَـــادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَهُ مَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْـــــهِ تَسَفَّلِ

69 فَبَـــــــــاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُهُ وَبَـــــاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

70 أصَـــــاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْـــــنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

71 يُضِيءُ سَنَـــاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ أَمَـــــالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ

72 قَعَدْتُ لَـــهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْـــــدَمَا مُتَأَمَّلِ

73 عَلَى قَطَـــــنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَـــــــى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ

74 فَأَضْحَـــى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الأذْقَـــانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

75 ومَرَّ عَلَى القَنَـــــانِ مِنْ نَفَيَانِهِ فَأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْـــمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

76 وتَيْمَـــــاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيْـــــــداً بِجَنْدَلِ

77 كَأَنَّ ثَبِيْـــــــراً فِي عَرَانِيْنِ وَبْلِهِ كَبِيْـــــــرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

78 كَـــــأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالأَغثَـــاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

79 وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْـــــطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَمَـــانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ

80 كَأَنَّ مَكَـــــــاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحِيـــــقٍ مُفَلْفَلِ

81 كَأَنَّ السِّبَـــــــاعَ فِيْهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَـــــائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشّعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية حفص

أ

✓ **ابن الأثير ضياء الدين**

1.**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدم له وحققه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة

2.جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)

✓ **أنيس إبراهيم** وآخرون

3.**المعجم الوسيط**، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1410 هـ/ 1990 م

✓ **أنيس إبراهيم**

4.من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط6، 1978

5.الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، دت

✓ **أحمد الزاوي الطاهر**،

6.ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج2 1399 هـ/ 1979 م

✓ **الآمدي**

7.الموازنة بين شعر أبو تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1965م

ب

✓ **بشر كمال**

8.التفكير اللغوي بين القديم والجديد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005

9.علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000

10.علم اللغة العام، القسم الثاني الأصوات، دار المعارف، مصر، ط6، 1987

✓ **برنارد شبلز**

11.علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرّب، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ط1، 1991

✓ **بلعيد صالح**

12.النحو الوظيفي ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1994

✓ **بلوحي محمّد:**

13.بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009

✓ **بوحوش رابح**

14.البنية اللغوية لبردة البويصيري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون

✓ **بوعناني مختار**،

15.نحو الجمل، التعليقات الوافية على شرح الأبيات الثمانية للعلامة عبد العزيز محمد بن يوسف الهادي، دار الفجر للكتابة والنشر، وهران، 1995

ت

✓ **التبريزي الخطيب**، أبو زكريا يحي بن علي

16.شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي، منشورات دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1418هـ/1997م

✓ **تمام حسان**.

17.الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982

18.اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993

19.مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، 1990

ج

✓ **الجاحظ(أبو عثمان)،**

20.**الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، 1969

✓ **الجرجاني عبد القاهر،**

21.**دلائل الاعجاز**، سلسة أنيس الأدبية طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 1991

22.أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح وتعليق، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1978

✓ **جطل مصطفى،**

23.نظام الجملة، عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة–مطبعة جامعة حلب، لبنان، 1978، 1979

✓ **ابن جني (أبو الفتح عثمان)**

24.الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، دت:

✓ **جيدة عبد الحميد**

25.الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980

✓ **جيرو بيير.**

26.الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د.ت)

ح

✓ **حجازي محمود فهمي**

27.مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992

✓ **الحملاوي أحمد**

28.شذا العرف في فن الصرف، مطبعة البادي الحلبي، مصر، ط9، 1972

✓ **ابن حنبل أحمد**

29.- المسند – شرح أحمد شاكر – دار الحديث الأولى 1995

خ

✓ **خطابي محمد**

30.لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط2 الدار البيضاء، 2006

✓ **الخفاشي محمد منعم، فرهود محمد السعيد، شرف عبد العزيز:**

31.الأسلوبية و البيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1 1992

✓ **ابن خلدون(عبد الرحمن بن محمد)**،

32.المقدمـة، دار ابن الجوزي، مصر، 2010

✓ **إبراهيم خليل**

33.الأسلوبية ونظرية النص، دار النشر، بيروت 1997

✓ **الخوص أحمد**،

34.قصة الإعراب، الجزءالأول، دار الهدى عين مليلة، الجزائر

د

✓ **الدّاية فايز**

35.**علم الدلالة العربي**(النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، / 1988

✓ **الدراقي زوبير، و شريفي عبد اللطيف**،

36.**الإحاطة في علوم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2004

✓ **ديوان امرئ القيس**

37.ضبطه صحّحه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، لبنان

ذ

✓ **ابن ذريل عدنان:**

38.اللغة و الأسلوبية – منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق1980

39.النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000

✓ **كمال أبو ذيب**

40.الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي(1)البنية والرؤيا الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986

ر

✓ **الرازي** (محمد بن أبي بكر)

41.مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البُغا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط4، عين مليلة الجزائر، 1990

✓ **الرافعي**

42.إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ط3 1928 م

✓ **رماني إبراهيم**

43.الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر

✓ **ريتا عوض**

44.بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بيروت: دار الآداب، 1992

✓ **رينيه وولك وأوستن دارين**

45.نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980

ز

✓ **الزركشي بدر الدين**

46.البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم.دار التراث. القاهرة ط3

✓ **الزمخشري (أبو القاسم جار الله مجمود بن عمر)**،

47.أساس البلاغة القاهرة، كتاب الشعب، 1960

48.الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه وصححه، مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط3بيروت، 1407هـ /1987 م

✓ **الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين)**

49.شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر –بيروت–1980

50.شرح المعلقات السبع، تحقيق وشرح أحمد أحمد شتيوى، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2009

✓ **زيدان جرجي**

51.تأريخ آداب اللغة العربية دار مكتبة الحياة .بيروت، دت

س

✓ **السبكي (بهاء الدين)**،

52.عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر، 1342 هـ

✓ **السد نور الدين**،

53.الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومه الجزائر

✓ **سعيد خالدة:**

54.حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982

✓ **السكاكي (أبو يعقوب يوسف)**

55.مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1937

✓ **السّمرّائي فاضل صالح**

56.الجملة العربيّة والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ /2000م

✓ **أم سهام عمارية بلال**

57.جولة مع القصيدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

✓ **ابن سينا (أبو علي)**

58.الإشارات والتنبيهات، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق الدكتور سليمان دنيا، دار المعارف، ط3

✓ **السيوطي جلال الدين**

59.همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج3، تحقيق عبد العال سالم مكرم، دار النشر عالم الكتب، 2001

ش

✓ **شاهين عبد الصبور**

60.المنهج الصوتي للبنية العربية –رؤية جديدة في الصرف العربي– مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980،

✓ **الشايب أحمد،**

61.الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصوات الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، 1956.

✓ **الشنتمري**

62.ديوان امرئ القيس بن بحجر الكندي، صححه ابن أبي شنب ش.و.ن.ت- الجزائر 1394هـ - 1974م

✓ **الشنقيطي أحمد بن الأمين**

63.المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتب العالمية، لبنان، دت

ص

صمود حمادي

64.التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية1983

ض

✓ **ضيف شوقي**

65.البلاغة تطور وتاريخ، ط2، دار المعارف القاهرة، مصر، (د.ت)

ط

✓ **طحان ريمون**

66.الألسنية العربية، رقم 2، دار الكتاب اللبناني-بيروت، لبنان (د.ت)

✓ **الطرابلسي محمد الهادي**

67.خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981

ظ

✓ **ظاظا حسن**

68.كلام العرب، من قضايا العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1970.

ع

✓ **عبد المطلب محمد**

69.**البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994 م

✓ **عبد الجليل يوسف حسني**

70.**إعراب النّصّ**–دراسة في إعراب الجمل التي لا محلّ لها من الإعراب، دار الآفاق العربية، القاهرة

✓ **عزام محمد**

71.**الأسلوبية منهجا** نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989،

✓ **عزوز أحمد**

72.**أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

✓ **العسكري (أبو هلال)**

73.**الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط 2 /1971

✓ **عصفور جابر**

74.**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992م

✓ **العقاد عباس محمود**

75.**اللغة الشاعرة**، مزايا الفن و التعبير في اللغة العربية، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1973

✓ **العوفي نجيب**

76.**جدل القراءة**، الطبعة الأولى الدار البيضاء، المغرب(د.ت)

✓ **عيّاد شكري**

77.**موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، ط2، 1973

78.**مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم , ط1 , 1402هـ

79.**اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي**، انترناشيونال برس، القاهرة،

✓ **عيد رجاء**

80.**البحث الأسلوبي**– معاصرة وتراث–دار المعارف، ط01، مصر / 1993

81.**التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندريّة، دت

82.**لغة الشعر**، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985

✓ **العيد يمنى**

83.**في معرفة النص**، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999

غ

✓ **الغلاييني مصطفى**

84.**جامع الدروس العربية**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006،

ف

✓ **الفاخري صالح سليم**

85.**علم التصريف العربي**، شركة ELGA، فاليتا، مالطا، 1999

✓ **ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس)**،

86.**معجم مقياس اللغة**، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، مج 3، ط1 1411 هـ /1991 م

✓ **فتوح أحمد**

87.**الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف ط2، مصر/1978

✓ **الفراهيدي الخليل بن أحمد**

88.**العين**، تحقيق مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، ط1، لبنان، 1988

✓ **فضل صلاح**

89.**أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995

90.علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مكتبة النهضة المصرية، ط12، 1998

91.نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1978

✓ **فهري عبد القادر الفاسي**

92.اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، ط: 1، بيروت سنة 1986

✓ **الفيروز أبادي**

93.القاموس المحيط، ج 1، دار الجيل، بيروت.(د.ت)

ق

✓ **قاسم عدنان**

94.لغة الشعر العربي، مكتبة المعارف، ليبيا، 1981

✓ **ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن سليم)**

95.تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره أحمد صقر، دار التراث، القاهرة ط2 1973

✓ **قدامة بن جعفر**

96.نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، دت،

✓ **القرطاجني حازم**

97.منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981،.

✓ **قطبي الطاهر**

98.الاستفهام بين النحو والبلاغة–دراسة مقارنة–ف3، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط 2، 1994

99.التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، 1991م.

ك

✓ **كريم زكي حسام الدين،**

100.أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط: 2، القاهرة، سنة 1985

✓ **كوهين جون**

101.بنية اللغة الشعرية، ترجمة عبد الولي محمد العربي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1986 م.

ل

✓ **لوشن نور الهدى**

102.مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الأزريطة، الإسكندرية، ط1، 2001،

✓ **اللويمي محمد**

103.في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي ط1، دت

✓ **ليونز جون**

104.نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، 1995 م

م

✓ **المبارك محمد**

105.فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة، دار الفكر للطباعة والنشر، ط7، 1981

✓ **المبرد**

106.الكامل، نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، 1982

✓ **محمد قدور أحمد**

107.مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1419هـ /1999م

108.مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، المعاصر، بيروت ط: 1، سنة 1993

✓ **محمد عبد المطلب**

109.البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994 م

110.مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، المعاصر، ط 1، بيروت، 1993م

111.مبادىء اللسانيات، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1419هـ /1999م

✓ **محمد هارون عبد السلام**

112.الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط2، 1979 م

✓ **مختار عمر أحمد**

113.دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1971

114.علم الدلالة، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992

✓ **المخزومي مهدي**

115.في النحو العربي، نقد وتوجيه، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت

✓ **المراغي أحمد مصطفى**

116.علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان

✓ **مرتاض عبد الملك**

117.النصّ –من أين وإلى أين– ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1983

✓ **المرصفي حسين**

118.الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج 2 مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، 1292 هـ

✓ **المسدي عبد السلام**

119.النقد و الحداثة، مع دليل بيبليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1983

120.الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، طرابلس 1982

✓ **المصري ابن أبي الأصبع**

121.بديع القرآن، تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، مطبعة نهضة مصر، 1383هـ، 1963م

✓ **مصلوح سعد**

122.الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1996 م

123.في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة 1993

✓ **مطر عبد العزيز**

124.لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، مطبعة دار المعارف، ط2، 1981

✓ **مفتاح محمد**،

125.تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، يوليو1992

✓ **ابن منظور(جلال الدين)**

126.لسان العرب، دار صادر، مج1، ط1، بيروت، 1955ودار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 1988

✓ **ميشال شريم جوزيف**

127.دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1984

✓ **الميلود عثمان**،

128.شعرية تودروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990.

ن

✓ **ناجي مجيد**

129.الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1984م

✓ **نازك الملائكة**

130.قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة 1983

✓ **ناصف مصطفى**

131.دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983

✓ **نحلة محمود أحمد**

132.لغة القرآن في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981

هـ

✓ **هنريش بليث**

133.البلاغة والأسلوبيّة، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999

و

✓ **كريم الوائلي**

134.الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار العالمية، مصر، دط، دت

✓ **وهبة مجدي**

135.معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1974

ي

✓ **يوسف أبو العدوس**

136.الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، مصر، ط1، 1427هـ.

المراجع باللغة الأجنبية

01 Paris 1995 Larousse. Illustré. Le Petit Larousse

02 D.ALPH.Paris.t6.ED1981. Le Robert.

03 Dubois J et autres Dictionnaire de linguistique (Grammaire structurale du Français)

04 **DUBOIS** et autres – dictionnaire de la linguistique, la rousse – Paris 1991

05 Maxipoche ; la rousse 2013/dictionnaire de la langue française

06 Ullmann, stephen, Language and style (Oxford 1964)

07 Wright ,A: Grammar of the Arabic language/ Third edition; University Press

الرّسائل الجامعية

01. الخفاجي صباح عباس سالم، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1978

02.خيرة عون، خصائص التركيب اللغوي الفصيح، رسالة ماجستير، السنة الجامعية 94/93 قسنطينة

03.كراكبي محمد، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، رسالة دكتوراه، 97، 98، جامعة الجزائر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الدوريات

01.**إبراهيم عبد الرحمن محمد** – من أصول الشعر العربي القديم – مجلة " فصول " المجلد الرابع العدد الثاني 1984

02.**إبراهيم رماني**: مدخل إلى الأسلوبية، مجلة أمال عدد 62سنة 1985 – تصدرها وزارة الثقافة الجزائر

03.**أعبو أبو إسماعيل** – الدراسة البنيوية لمعلقة امرئ القيس مجلة الفيصل العدد 94

04.تمام حسان، مشكلات تعليم الأصوات لغير الناطقين بالعربية، مجلة معهد اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة، العدد الثاني، 1984

05.**جورج موليننيه**، الأسلوبية، تعريب صابر الحباشة، الورقات الثقافية، العدد 243، أكتوبر 1999

06. **جورج موليننيه**، دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي"، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان– طرابلس ليبيا، شتاء 1998 العدد94

07. **جورج موليننيه**، تاريخ الأسلوبية: ، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان– طرابلس ليبيا، صيف– خريف 1996، العددان85– 86، السنة17،

08.جيزيل فالانسي Gisèle Valence: "النقد النصي"، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد221، مايو/ أيار 1997

09.**عبد السلام المسدي**: (محاولات في الأسلوبية الهيكلية) مجلة الموقف الأدبي، ع 71 / آذار 1977،

10.**عبد الملك مرتاض**: السبْع المعلّقات [مقاربة سيمائيّة/أنتروبولوجيّة لنصوصها] – دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998

11.**عدنان بن ذريل**، التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، ع141. 142 كانون الثاني شباط آذار، 1983

12.**عزة آغا ملك** –الأسلوبية من خلال اللسانية– مجلة الفكر العربي المعاصر عدد"38"آذار 1986

13.**عياد شكري**: مفهوم الأسلوب، مجلة فصول، أكتوبر، 1985

14.**غراهام هوف**: الأسلوب و الأسلوبية ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية الصادرة عن دار آفاق عربية، بغداد، العدد1، كانون الثاني 1981

15. **كمال أبو ذيب**: نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي، الجريدة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، العدد السادس 1975

16. **كمال أبو ذيب**: نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي مجلة " فصول "المجلد الرابع العدد الثاني 1984

17. **محمد الأسعد، مقالة** في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980

18.**محمد عبد العزيز الوافي**، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات/ج 42/ مج11/ديسمبر 2001

19.**محمد فتوح أحمد**: جدليات النص، مجلة عالم الفكر، م 22، ع3 و 4، يناير مارس . أبريل، يونيو، 1994

20. **ناصف مصطفى**. النحو والشعر، قراءة في دلائل الإعجاز، مجلة فصول، المجلّد الأوّل، العددان الثاني والثالث، القاهرة، 1981

21.**هيجومونتان**: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د/ عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة فصول، عدد 103 رجب 1406 هـ 1986.

التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشعري
معلّقة امرئ القيس أنموذجا

فهرس
الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات **الصّفحة**

مقدّمـة

تمهيـد

لماذا التفرّد الأسلوبي في الخطاب الشعري؟ ولماذا معلّقة امرئ القيس أنموذجا؟.....10

الباب الأوّل: الأسلوب والأسلوبية

الفصل الأوّل:الأسلوب

1. الأسلوب في الدّرس العربي.....20

أ- الأسلوب في الدّرس العربي القديم.....20

ب- الأسلوب في الدّرس العربي الحديث 29

2. الأسلوب في الدّرس الغربي..... 32

مقولات الأسلوب.....38

مستويات التحليل الأسلوبي.....47

الفصل الثاني:الأسلوبيّة

مفهوم الأسلوبية..... 51

الاتجاهات و المناهج.....56

الأسلوبية والعلوم اللغوية الأخرى.....66

الباب الثاني

مستويات التحليل(معلّقة امرئ القيس أنموذجا)

الفصل الأوّل: المستوى الصوتي

بنية الإيقاع الشعري.....96

1-الإيقاع الخارجي.....97

أ_ المستوى العروضي.....97

ب- أصوات القافية ودلالتها.....101
ج- التقابل والتقارب.....103
د- التصريع.....105
2-الإيقاع الداخلي.....106
1- التكرار وعلاقته بالمعنى.....106
أ- تكرير الصوت منفردا.....106
ب- تكرير الأصوات مجتمعة.....137

الفصل الثاني:المستوى الصرفي

الدرس الصرفي.....146
البنى الإفرادية للأسماء والأفعال:.....153
1- أبنية الأسماء.....155
2- أبنية الأفعال.....165
3- الفعل والاسم في المعلّقة.....170

الفصل الثالث: المستوى التركيبي

المبحث الأوّل: الحذف والتقديم والتأخير في المعلقة

1- الحذف.....179
2- التقديم والتّأخير.....185

المبحث الثّاني:دراسة الجمل

تعريف الجملة.....204
1- الجملة الطلبية.....205
2- الجملة المنفيّة 212
3- الجملة الشّرطيّة 217

4- الجمل ذات الوظائف النّحويّة 225

الفصل الرابع: المستوى الدلالي

المبحث الأول: العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنّية

1-الرّمز والصّورة الفنّيّة 242
2-العلامات الدّلالية.....256

المبحث الثاني:الحقول الدلالية ودلالات الزمان والمكان

1- الحقول الدلالية في المعلّقة.....262
2- دلالات الزّمان والمكان في المعلّقة.....272
خاتمــة:.....284
ملحق (المعلّقات وامرؤ القيس).....293
المصادر والمراجع 306
فهرس الموضوعات 325

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية