

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جبال ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

## البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري القديم القرنين الثالث والرابع الهجريين أنموذجاً

أطروحة مقدمه لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في الأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري القديم في ضوء الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة

إشراف الأستاذ:

\* د. بغداد بردادي

إعداد الطالبة:

\* نجاه بقاص

### الجنة المناقشة

رئيساً	سيدي بلعباس	أ.د/ قندسي عبد القادر
مشرفاً و مقراً	سيدي بلعباس	أ.د/ بردادي بغداد
عضو مناقشا	الــــــواوي	د/ كرباع علي
عضو مناقشا	الــــــواوي	د/ حنكة العيد
عضو مناقشا	عين تموشنت	أ.د/ هامل الشيخ
عضو مناقشا	سيدي بلعباس	أ.د/ غروسي قادة

السنة الجامعية : 2019 م \_ 2020 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۗ لَهَا

مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَا  
خِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا

رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى  
الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا ۗ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْنَا مَا  
لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۗ وَاعْفُ عَنَّا

وَاعْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ۗ

أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ

﴿ ٢٨٦ ﴾ البقرة

إهداء

أهدي هذا الجهد العلمي :  
إليك يا جنة تحت الأقدام .....أمي  
إلى منير دربي ويا من أرفع رأسه .....أبي.  
إلى جميع أحبتي في الله.

## الشكر والعرفان

لله الحمد والمنة من قبل ومن بعد،

أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من الأستاذين  
الفاضلين رئيس المشروع الدكتور: " فتحي محمد"  
والمشرف: " بغداد بردادي"

على ما قدمه لي من توجيهات وإرشادات.

كما أتوجه بالشكر إلى اللجنة المناقشة شاكرة لهم عناء  
القراءة والمناقشة، ومعتذرة لهم عن كل خطأ ورا، فلا  
كمال إلا لله.

وشكرًا لكل أحبتي الذين وسعهم قلبي ولم تسعهم أوراق  
هذه الدراسة.

مقدمة

ة

ظهر الشعر في فترة مبكرة من حياة العرب، فأصبح مدونة لا يستهان بها مما مكنه من استقطاب

العديد من الدارسين، والباحثين الذين حاولوا الكشف عن جمالياته العميقة، التي ألفت بظلالها على النص ولاسيما القديم، إلا أن النص الجزائري القديم لا يزال يفتقر لمثل هذه الدراسات المعمقة، وبخاصة في القرون الهجرية الأولى، كما لا يزال العمل في مجال البحث الأسلوبي يكشف لنا عن الخصائص الأسلوبية التي تميز بناء النص الشعري من شاعر إلى آخر؛ إذ تفتح أمام الباحث والدارس الأسلوبي والقراء آفاقاً واسعة لتأويله، وقراءته عدة قراءات في فترات مختلفة، وذلك في الكشف عن مظاهره الأسلوبية المنزاحة عن استعمالها المألوفة لغايات مختلفة فنية، وجمالية تأثيرية بالوقوف على اختيارات تحقق للنص الشعري تفرد في تعالقه بدرجات بالغة من الوعي المعرفي والثقافي.

لذلك سطرت هذه الدراسة الموسومة بعنوان: «البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري القديم القرنين الثالث والرابع الهجريين»، وكان من بين التساؤلات التي تبلورت في ذهن، هل يمكن أن يرقى أدبنا إلى نفس الرقي والمنزلة التي آل إليهما نظيريه المشرقي والمغربي؟ ماهي القضايا التي عالجها الشعر الجزائري القديم، وفيما تمثلت ظواهره الفنية؟ وفيما تكمن جمالية النص الشعري الجزائري القديم؟ وهل يمكن للمنهج الأسلوبي أن يفرض آلياته على مثل هذه النصوص؟ وهذه التساؤلات كان وراءها جملة من الأهداف تسعى إلى تحقيقها هذه الدراسة، نذكر من بينها:

(أ) الوقوف على جمالية اللغة الشعرية عند شعراء الجزائر عبر القرون الهجرية الأولى، بدءاً من القرنين الثالث والرابع الهجريين في إبراز الظواهر الفنية والبلاغية.

(ب) البحث عن المصادر الدفينة لشعراء المغرب الأوسط خلال عهد الدولة الرستمية، والأغالبة والفاطميين.

(ج) وصف عناصر الإبداع عند كل شاعر من شعراء الجزائر في القرنين الثالث والرابع الهجريين

عن طريق أهم الآليات الأسلوبية: كالانزياح، والاختيار، والتركيب. ولا يتأتى الكشف عن هذه الإشكاليات وتحقيق الأهداف؛ إلا من خلال اعتماد المقاربة الأسلوبية في اتجاهاتها المختلفة من أهمها:

الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الإحصائية، والأسلوبية التأويلية في استقراء لبعض المدونات الشعرية كأمثال: ديوان بكر بن حماد، والشاعر الإمام أفلح بن عبد الوهاب الرستمي، وغيرهما من الشعراء البارزين في تلك الفترة التاريخية. وكان من بين المناهج المساعدة للدراسة: المنهج التحليلي في مقارنة النصوص الشعرية، أما المنهج الوصفي في قراءتنا للمدخل والتعريف بالمصطلحات الأسلوبية، والبنية

وقد تمت هذه الدراسة بالاستناد على مجموعة من المصادر والمراجع التي ساهمت في تشكيلها، من بينها ما يلي:

**النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق** لـ: (عدنان ذريل)، والأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية لـ: (أحمد الشايب)، والدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد لـ: (محمد بن رمضان شاوش)، ووفيات الأعيان لـ: (ابن خلكان)، والأزهار الرياضية في أخبار أئمة ملوك الإباضية لـ: (باشا الباروني)، وخصائص الأسلوب في الشوقيات لـ: (محمد الهادي الطرابلسي) فكانت هذه الكتب الحافز الملهم لدوافع اختيار

هذه الدراسة حيث تمثلت في: قلة الدراسات التي عالجت الشعر الجزائري القديم، وركزت على مجموعة من شعراء القرنين الثالث والرابع الهجريين، هذا ما كشفت عليه الدراسات الأكاديمية السابقة في تركيزها على شعراء الجاهلية من مشاركة وبعض شعراء المغرب الأقصى، وشعراء الأندلس، ومن بينها:

**الأسس الجمالية للشعر الجاهلي المعلقات نموذجاً** (مقاربة أسلوبية)، لبغداد بردادي رسالة دكتوراه.

**البنيات الأسلوبية في الموشحات الأندلسية**، لأحمر الحاج، أطروحة دكتوراه.  
**شعرية الغزل الصوفي عند ابن الفارض**، دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه.

وبناءً على ما ورد عرضه؛ فإنّ هيكلاً هذه الدراسة تضمّن مقدمة يليها مدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة.

**المقدمة:** بمثابة تمهيد وحوصلة للموضوع مع التطرق إلى عرض دوافع الاختيار وجملة من التساؤلات، وإبراز لأهم الأهداف والدراسات السابقة، وعرض مختصر لخطة البحث مع ذكر المنهج المعتمد في الدراسة، بالإضافة إلى المصادر والمراجع التي ساهمت في إثراء هذه الدراسة.

**المدخل (مقاربة لمفاهيم البحث)** في قراءة نظرية لمصطلح: البنية، الأسلوب والأسلوبية، وعلاقتها بالبلاغة، ومستوياتها، ثم محاولة الوقوف عند مصطلح الشعر الجزائري القديم في عرض تاريخي وثقافي.

**الفصل الأول: البنية الصوتية والإيقاعية وأثرهما الدلالي في الشعر،** من خلال ضبط الظواهر الصوتية والإيقاعية للشعر الجزائري، بالتعرض إلى التكرار الصوتي ودلالة الأصوات المفردة ذات صفات الهمس والجهر، كما تم التعرض لبعض المحسنات اللفظية والمعنوية في الشعر الجزائري خلال القرنان الثالث والرابع الهجريان، على صعيد الإيقاع الداخلي، ثم الطرق إلى دراسة البحور الشعرية والقافية وحروف الروي على صعيد الإيقاع الخارجي.

**الفصل الثاني: البنية التركيبية وأثرها الدلالي في الشعر:** في دراسة الظواهر التركيبية الإنشائية والخبرية، من خلال المقاربة لبعض النماذج الشعرية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وذلك بتناول أنواع الجمل الإنشائية الطليبية وغير الطليبية، والجمل الخبرية المؤكدة والمنفية، ثم دراسة تكرار الكلمة داخل نسقها، وإبراز تنوعها في محاولة تأويلها.

**الفصل الثالث: البنية الدلالية وأثرها في الشعر،** وذلك بغية دراسة التصوير البياني من: استعارة وتشبيه، والكناية، وآلية التناص بنوعيه الديني، والشعري، ودراسة للحقول الدلالية المهيمنة على متونهم الشعرية من حقل المكان، وحقل الحزن.

وختمت الدراسة **بخاتمة:** تضمنت خلاصة لأهم النتائج المتحصل عليها. فلم تخل هذه الدراسة من عراقيل وصعوبات كثيراً ما وقفت عثرةً في طريق إنجازها وخاصةً منها ما تعلق بجمع المادة العلمية كالمدونات الشعرية لشعراء الجزائر في القرون الهجرية الثالث والرابع، إلا ما وجد في ثنايا الكتب التاريخية التي تؤرخ للمغرب الوسيط، وقلة الترجمة لشعراء الدراسة، بالإضافة إلى قلة الدراسات الأكاديمية المطبقة على هذه النصوص الشعرية، وقلة الدراسات النقدية حول الشعر الجزائري القديم، بالإضافة إلى قلة الأشعار، التي تكررت في الدراسة (المستويات رغم محاولة تخطي بعض الحواجز لخروج في الأخير بهذه الدراسة بفضل الله وعونه).

واعترافاً بالجميل والامتنان إلى كل من كانت له يد المساعدة والمساهمة في إنجاز هذه الدراسة خاصة أستاذي الدكتور: المشرف \* بغداد بردادي \* على مجهوداته الكبيرة والقيمة في إثراء مكتبة بحث الدراسة، فقد بددت الكثير من الصعاب، وكذلك أستاذي الدكتور: رئيس المشروع \* محمد فتحي \* الذي كان بمثابة الأب الموجه والعمود الأساسي في عملية البحث.

وفي آخر مطاف هذه الدراسة التي لا تخلو من العيوب والنقصان، راجية قبول كل عبارات الاعتذار عن خطأ وارد أو سهو متي، ويبقى دائماً الكمال لله.

---

الطالبة: نجات بقاص

سيدي بلعباس: 20 جانفي 2020 م.

# المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر الجزائري القديم)

أولاً: ماهية البنية.

ثانياً: ماهية الأسلوب والأسلوبية.

ثالثاً: الشعر الجزائري القديم.

أولاً: ماهية البنية.

تمهيد:

ظهرت تطورات عدة في العالم مست جميع مجالات الحياة الإنسانية على صعيد العلوم التكنولوجية منها والأدبية والنقدية؛ إذ نجم عن هذه الأخيرة تغيرات عديدة في مقاربة الأعمال الأدبية، وتجدد طرق تحليلها وتأويلها، فظهرت مناهج نقدية عديدة ثارت على تلك المناهج السياقية كالتاريخية والاجتماعية والنفسية، وبرزت

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر الجزائري القديم)

مناهج تهتم بالنسق كالأسلوبية والسيميائية والبنوية، وهذه الثالثة ولدت على ضفاف نهر السين بفرنسا في «السنوات ما بين عام 1960 وعام 1966 مولد نزعة فلسفية جديدة وسموها باسم (البنوية)، وقد أعلنوا بذلك موت الإنسان، وكان طبيعياً في عصر احتضار الإنسان البشري وظهور (الإنسان الآلي)»<sup>1</sup>، وهذه النظرة الفلسفية فتحت أبواباً جديدة باعتبارها منهجاً نقدياً طفى على الساحة النقدية، « وهكذا قامت البنية لكي تعلن؛ أنها الوحدة أو الجزء في علاقته بباقي الوحدات اللغوية الأخرى، وكيفية تنظيم هذه الوحدات في بناء نص شعري أو ما إلى ذلك»<sup>2</sup>، والتي تعددت مدلولاتها في المعاجم العربية؛ إذ نجد أنها تعرض كثيراً من المعاني ونذكر منها:

### (أ) البنية في معناها اللغوي:

جاء (في لسان العرب لابن منظور): أن «البنية: جمع بِنَى وبُنَى، يقال فلان صحيح البنية؛ أي الجسم وبُنَى يبني الكلمة ألزمها البناء وأعطاها بنيتها؛ أي صيغتها، والبنية في الكلمة صيغتها التي تبنى منها»<sup>3</sup>؛ أي إنه تناول اللفظة في معجمه على أنها تحمل معاني بنية جسم الإنسان السليم، وكذا قالب الكلمة في صوغها اللغوي، وفي القاموس المحيط: « البُنَى: نقيض الهدم، بناه بنيةً بنيةً ببناءً وبنياً وبنياً وبنياً وبنياً وابتناه وبناه، والبناء: (المبني) جمع: أبنيات، والبنية بالضم والكسر: ما بنيته جمع: بنى، والبنى وتكون البنية في الشرف»<sup>4</sup> أعطى للمصطلح معنى معمارياً على عكس (ابن منظور) الذي جعلها دالة على هيكل الإنسان.

وورد لفظ البنية في القرآن الكريم في سور قرآنية عدّة، وقد أتت في سياقات متشابهة

في قوله عز وجل

﴿ أَفَمَنْ أَهْدَىٰ اللَّهُ سَبِيلَهُ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَهْدَىٰ اللَّهُ سَبِيلَهُ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ

زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دط، دت، ص: 17 1  
2 صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء أنموذجاً، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1 الجزائر، 2014، ص30.  
3 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج 1، ج 9، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 4، دت ص: 365

1 أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط1، 1999م، ص: 327 .

فِي نَارِ جَهَنَّمَ ۖ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ  
1

ومن هنا فإن كلمة بنية وما يتصل بها من مشتقات بجميع مدلولاتها الحسية والمعنوية لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء، ومكوناته أو مبادئه وكذلك البناء والقوام.

### (ب) البنية في معناها الاصطلاحي:

وردت للبنية مفاهيم اصطلاحية عدة، وهذا ما نجده عند الكثير من النقاد اللغويين الغربيين والعرب ومن بينهم (أندري لالاند- André Lalande) «إذ؛ يقر بأنها تستعمل من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقاً بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل»<sup>2</sup> فقيمة العنصر تتحدد من خلال علاقته بقيمة العناصر الأخرى، أما من ناحية الاصطلاح اللساني فحدُّ البنية أنها «نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين وبإمكانه أن يستمر وأن يفتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية»<sup>3</sup> فالبنية قادرة على خلق قوانين لغوية لسانية جديدة؛ لأن لها ثلاث ميزات أساسية وهي: «الشمولية أو الكلية والتحويل، والانتظام الذاتي فالذي يشكل البنية هو العلاقات فحسب»<sup>4</sup>. ومن هنا تحدد البنى من خلال مجموعة العلاقات القائمة فيما بينها، أما في قاموس (غريماس وكورتاس): «أن البنيوية – في المعنى الأمريكي – تشير إلى إنجازات مدرسة بلومفيلد، مثلما تشير في المعنى الأوروبي إلى نتائج الجهود النظرية لأعمال مدرستي براغ وكوبنهاجن المتكئة على المبادئ السويسرية»<sup>5</sup> ومن هنا، فالبنية طريقة من خلالها تتجانس وتتألف مختلف أجزاء مجموعة ما، ملموسة كانت أو محسوسة، فلا تحمل معنى إلا في إطار المجموعة.

وقد عرفها (زواوي بغورة) في مجلة (المنظرة)؛ أنها «الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما؛ إنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث

1 التوبة، الآية: 109.

عمر مهيبيل، البنيوية في الفكر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991م، ص:

2.16

مبادئ اللسانيات البنيوية – دراسة تحليلية إستمولوجية، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، 2011م، 4 الطيب دبة، ص:41.

المرجع نفسه، ص. ن.4

5 يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009م، ص 63.

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث(البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى»<sup>1</sup>، فهي طريقة من طرائق التنظيم والترتيب لعنصر من العناصر المتحدة في دلالة.

في حين ترى (نبيلة إبراهيم) أن المنهج البنيوي يقوم في دراسته للأدب على النظر في العمل الأدبي بآته: بناء متكامل في منأى عن عوامل خارجية غير مرتبطة به؛ أي إن أصحاب المنهج البنيوي يعزفون - من خلال اللغة- على استثمار الوحدات الوظيفية لها والتي تحرك العمل الأدبي<sup>2</sup>، مما يعنى أنها تهتم بدراسة النص الأدبي من داخله؛ أي منه تبدأ وبه تنتهي، فهي تهتم بالعناصر المجتمعة في خضوعها للقوانين التي تجمع الجزء بالكل.

### ثانياً: ماهية الأسلوب والأسلوبية:

شهدت أوروبا قبل القرن الخامس عشر ميلادي سيطرة الكنيسة التي تحكمت في جميع النواحي الاقتصادية والاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية، وظل الإبداع الأدبي مُسيطرًا عليه من قبل رجال الدين إلى أن تحولت الأوضاع خلال القرن الخامس عشر ميلادي؛ إذ أطلق عليه تسمية عصر النهضة فقد مست جميع النواحي السابقة الذكر، فدخلت أوروبا عهدًا جديدًا من التحرر من قيود الطغيان الكنيسي، فنشطت بذلك الدراسات الأدبية واللغوية والأسلوبية و اللسانية التي كان لها دورٌ فعالٌ في إحداث التطورات على مستوى المناهج العلمية، والنقدية التي دعت إلى ضرورة التخلص من المناهج السياقية، ومقاربة النص الأدبي وفق المناهج النسقية كالبنوية والسيميائية والأسلوبية، فما علاقة الأسلوبية بالأسلوب، وما علاقتها بالعلوم الأخرى؟ قبل الإجابة، لابد من التعريف بالمصطلحات الآتية في مفاهيمها اللغوية والاصطلاحية - الأسلوب والأسلوبية - وأهم اتجاهاتها.

### (أ) مفهوم الأسلوب.

#### 1 \_ الأسلوب في معناه اللغوي:

ورد مفهوم الأسلوب في تعريفات متنوعة بحسب المقام التي ترد فيه، ومن أهم اللغويين العرب الذين عرفوا اللفظة \_ الأسلوب \_ ابن منظور، والفيروز أبادي، والرازي، والزمخشري، وغيرهم وقد جاءت تعريفاتهم اللغوية المختلفة

1 الزواوي بغورة، مفهوم البنية، المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج - ملف خاص حول البنية)، ع: 5 يونيو 1992م قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص: 95

3 نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 44.

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر الجزائري القديم)

بحسب رؤية كل واحد منهم، حتى إنها جاءت موحدة فيما بينهم مرات عديدة.

أما أصحاب التعاريف الموحدة، فنجد أن كلا من: ابن منظور، والرازي، يريان أن الأسلوب في (مادة) سلب «بضم الهمزة هو: الفن»<sup>1</sup>، ومنها أفانين القول ويرى الفيروز أبادي إلى جانب ابن منظور بأن الأسلوب هو أيضاً: «الطريق والوجه والمذهب»<sup>2</sup>؛ أي طريقة الكلام ووجهته والمذهب الذي ينحاز إليه في بعده الفني الجمالي.

وأما أصحاب التعاريف المختلفة عن التعاريف السابقة فنذكر منهم: (الزمخشري) في معجمه (أساس البلاغة) الذي عرف فيه الأسلوب تحت مادة (سلب) في مفاهيم متعددة «سلبه ثوبه، وهو سلب وأخذ سلب القليل، وقوله أيضاً: سلكت أسلوب فلان؛ أي طريقته وكلامه على أساليب حسنة»<sup>3</sup> وبهذا التعريف يتبين لنا وصفه لطريقة سلب الثوب والقليل، كما أنه جمع في تعريفه بين العنصرين اللفظي والفني، أما المعنى اللفظي فيبدو بعيداً نوعاً ما من المعنى المتوخى أدبياً.

أما (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه (دلائل الإعجاز) فقد تناول مصطلح الأسلوب في كلامه عن (الاحتذاء) عند الشعراء، وذلك في أن يبتدئ الشاعر الأول الاعتماد على أسلوب معين كالنظم بغرض ما على منوال يعينه فيأتي شاعر ثان فيحتذي به وينسج على نفس منواله، ومن هنا ارتبط عنده الأسلوب بنظرية النظم.<sup>4</sup> كانت هذه بعض الآراء اللغوية حول ماهية الأسلوب في تراثنا العربي القديم.

أما في القواميس الغربية فقد استعملت الكلمة \_ استيلوس (Stylus) \_ في اللغة اللاتينية للدلالة مجازاً على الحفر أو الكتابة؛ أي إنهم أطلقوها على آلة الحفر أو

1 ابن منظور، لسان العرب، مج3، ج23، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط1981، م1 مادة سلب. ومحمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2002 م، مادة سلب.

2 الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، دت، ص86.

3 الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، وعرف به: أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، دط، دت، مادة سلب.

4 ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وقدم له: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، دط 1422 هـ- 2002، ص: 428.

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث(البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

الكتابة<sup>1</sup> أو كانت تطلق على القضيبي المدبب الرأس الذي يستعمل للكتابة على الألواح<sup>2</sup>. لقد ركزت هذه التعاريف الأوروپية على أدوات الكتابة أكثر من تركيزها على المعنى الاصلاحي للأسلوب، ومن هنا ظهر تفكيرهم حول موضوع الكتابة أو فن الكتابة وتم ضبط ثلاث محددات للأسلوب وهي: الاختيار، والانحراف أو الانزياح، والتركيبي.

### 2\_ الأسلوب في معناه الاصطلاحي:

جاءت تعاريفهم لمصطلح الأسلوب متنوعة، وسنعرض ما قاله نقادنا العرب حول هذا المصطلح. يعرف (عبد الرحمن بن خلدون في مقدمته) الأسلوب بأنه «عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيبي أو القالب الذي يفرغ فيه»<sup>3</sup>؛ أي الأسلوب أو النسق أو الطريقة أو الوجه الذي يتم من خلاله سبك التراكيبي والألفاظ. أما النقاد العرب المحدثون فعرفوه بأنه: الكلام وما يترتب عنه من حروف وألفاظ وعبارات، وأغلبهم جعله مقتصرًا على الفنون الأدبية فقط، وهو تعريف ينقصه الشمولية والعمق، فالأسلوب يمثل تلك المعاني المرتبة قبل أن تنسق، كما أنها تكون في عقولنا قبل أن تصل إلى ألسنتنا وتدون على الورق<sup>4</sup>. أما (رجاء عيد) فأعطاه تعريفات عدة نذكر منها قوله: اختيار من قبل الكاتب بين بديلين في التعبير أو هو انحراف منه عما هو مألوف<sup>5</sup>، فالأسلوب عملية اختيار ومفاضلة بين اختيارين، أو هو كما يقول (مجدي وهبة): من خلال أسلوب المرء في الكتابة يتم الكشف عن شخصه<sup>6</sup>، وكأنه يقول: بأن الأسلوب يعبر عن كيان الباحث، وذلك من خلال عرض فكره واعتماده في ذلك على أسلوب محدد بعينه، أما (منذر عياشي) في ترجمته لكتابة (بيير جيرو) الأسلوبية يقر بأنه؛ لا يوجد

1 ينظر: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000م ص:43

2 ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2002 م ص: 15.

4 عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تح: حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت - لبنان، دط، 1988، ص: 353

ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411 هـ - 1991م، ص: 40. 4

ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 1993م، ص: 14. 5

3 ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مؤسسة هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2010، ج1، ص: 130

تعريف للأسلوب أحسن من هذا التعريف، والذي يعتبر فيه «الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس ولعصر من العصور»<sup>1</sup> فلكل كاتب طريقته الأسلوبية في الكتابة تميزه عن غيره، ولكل جنس وعصر أسلوبه الخاص به. وتناول أيضاً مفهوم الأسلوب الناقد (كولردج -Cooleridge)، فقال: أن الأسلوب الفن الذي ينقل المعنى بشكل جمالي وواضح<sup>2</sup>؛ إذاً الأسلوب وسيلة للتعبير ونقل الفكر التي تخص المعبر والناقل لها.

## ب) ماهية الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة.

### 1\_ مفهوم الأسلوبية:

مصطلح الأسلوبية المتكون من الجذر (الأسلوب) واللاحقة (ية)، وهي علم ظهر مع العالم اللساني (دي سوسير - de Saussure)، وقد قعد لهذا العلم تلميذه (شارل بالي - Charles Baaly)، فيربط الأسلوبية بعلم اللغة الحديث في دراستها للغة التعبيرية المنتظمة في عنصرها التعبيري والتأثيرية<sup>3</sup> في المتلقي، ويرى أن مهمة الدراسات للأسلوبية لغوية محضة اللبّات -سواءً أكان النصُّ أدبياً أم عادياً-<sup>4</sup> أما بالنسبة للنقاد العرب يقول (عبد السلام المسدي): بأنّها علم يحدد خصائص اللغة من ناحية وظيفتها التأثيرية والجمالية<sup>5</sup>؛ أي إن الأسلوبية ركيزتها البحث عن القيم الأسلوبية ذات جمالية المؤثرة في المتلقي؛ ولأن الأسلوبية في دراستها للبنية اللغوية تكشف عن وظيفة البحث الأسلوبي، في إحصاء المؤثرات اللغوية والوسائل التي تعبر من خلالها هذه البنية اللغوية في علاقاتها المتبادلة<sup>6</sup>. ونجد أنّ (سعد مصلوح) يستعمل مصطلح الأسلوبيات، ويظهر أيضاً إلحاح غيره من النقاد والباحثين العرب على سميها بالأسلوبيات، ومنهم: (عبد الرحمن حاج صالح، ومازن الوعر) ويعلل (سعد مصلوح) سبب اختياره لهذا المصطلح بدل الأسلوب قائلاً: بأنه أخصر وأطوع في التصريف؛ ولأنه يتفق

4 ببير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب - سوريا، ط2، 1994، ص: 9

5 ينظر: حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعلم، مجلة كتاب الرياض، ع: 60، ديسمبر 1998م،

مؤسسة الإمامة الصحفية السعودية، ص: 39

3 ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 13

2 ينظر: أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد -

الأردن، ط1، 2014م ص: 5

ينظر: المرجع السابق، ص: 31 5

4 ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، رابعة العديوية- مصر، ط1،

1419 هـ-1998م، ص: 30.

في المبنى مع اللسانيات والصوتيات<sup>1</sup>؛ إلا أن مصطلح الأسلوب أوسع وأشمل من الأسلوبية؛ لأنه يشتمل على عناصر عدة. فعندما نتكلم عن أسلوب المعيشة؛ فإننا نتكلم عن علم الاجتماع، وأسلوب الرسم والنحت والنقش، وأسلوب الكتابة.

## 2 \_ علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

يعرف (بيير جيرو - Pierre Giraud) الأسلوبية؛ بأنها: «بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنها: علم التعبير»<sup>2</sup>، فالأسلوبية علم تطور عن البلاغة التقليدية، وهذا يعني أن الأسلوبية قديمة قدم البلاغة، والتي «بدأت بفكرة معنى فن القول الرفيع تتحدد في شكل قواعد نظرية عامة، وعلى نحو خاص في كتب أرسطو عن «الشعر» و«الخطابة» ومع التطور في حقل الدراسات البلاغية ظهر مصطلح الأسلوبية»<sup>3</sup> التي ارتبطت بالبلاغة قبل ارتباطها بالنقد، وقبل أن يتم فصلها عن البلاغة وعدها علما مستقلا بذاته على الرغم من؛ أنها «وليدة البلاغة ووريثها المباشر، ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة، فالأسلوبية امتداد لها ونفي لها في نفس الوقت»<sup>4</sup> ذلك؛ أنها أسهمت في نشأة الأسلوبية، حيث أن (جورج مونا - Georges Mounin) يؤكد على ارتباط الأسلوبية بالبلاغة؛ إذ أنهما يلتقيان وما يلبثان أن يفترقا، فهي جزء من الخطاب البلاغي في عملية التواصل اللغوي، فهو يقول في هذا الصدد: «كل الأسلوبيات تفضي إلى البلاغة، وذلك لأن الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة فتتقلص الأسلوبيات أحياناً حتى لا تعدو أن تكون جزءاً من أنموذج التواصل البلاغي، وتتفصل حيناً عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها»<sup>5</sup>. على الرغم من وجود نقاط انفصال بين البلاغة والأسلوبية، فهما يلتقيان في نقطتين وهما: أن كلا منهما يبحث في مجال الأدب، وأيضاً هما يفترضان حضور المتلقي في العملية الإبداعية أما عن نقاط الاختلاف، فكثيرة نذكر منها ما يلي: الأسلوبية تتعامل مع النص بعد ولادته ووجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تحكم على هذا النص الأدبي أحكاماً نقدية كالجودة والرداءة. وهذه النقاط تكشف عن أوجه الاختلاف

ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 121

بيير جيرو، الأسلوبية، ص: 92

1 أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص: 17، 18 .

4 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنوية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص: 52

رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة - الجزائر، دط، 2006، ص: 495

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث(البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

بينها وبين البلاغة التي تولد قبل أن يولد النص أو العمل فهي تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي، والبلاغة تصدر أحكاما نقدية على الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة<sup>1</sup>. أما عن حداثة الدرس البلاغي المعاصر في النقد الأسلوبي وفي تجزئته لعلوم البلاغة فهو ثلاثة فروع: المعاني، والبيان، والبديع، مما يؤكد تجزئة الكلام إلى ثلاثة أجزاء: حرف، واسم، وفعل فهذا عمل أدبي متكامل؛ إلا أن الأسلوبية الحديثة نظرت إلى البلاغة نظرة جمالية وفق الأحوال النفسية والاجتماعية وغيرها من الأحوال<sup>2</sup> أما (أحمد الشايب) في كتابه (الأسلوب)، الذي أشار فيه إلى اعتماده على «منهج جديد لعلم البلاغة العربية يلئم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في وجهتها العلمية والإنشائية، في محاولة وضع أصول البلاغة بعد تقسيمها إلى بايين: يختص الأول بدراسة الأسلوب، وتدخل فيه علوم البلاغة الثلاثة، أما الآخر يختص بدراسة الفنون الأدبية وقوانينها ليسد ما يراه من نقص في البلاغة الموروثة»<sup>3</sup> وهذا المنهج الجديد هو الأسلوبية المنبثقة عن البلاغة العربية القديمة في حالتها المتطورة، إذ أن الأسلوبية علم وصفي يهتم بدراسة الظاهرة الأدبية من خلال لغتها ووظائفها الجمالية، والابلاغية، فهي منهج نقدي له آلياته ومستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية، وهي منهج «يقوم على مبدأ البنيوية، وهي لم تترك هذا المبدأ حتى يومنا هذا»<sup>4</sup> على الرغم من إرجاع نشأة الأسلوبية للغرب؛ إلا أن جذورها الأولى تبقى عربية، وقد وجدنا أن الدراسة الأسلوبية لا تفارق البلاغة العربية بجميع فروعها، أما عن المصطلحات الأسلوبية فهي مصطلحات يصعب حصرها في تعريف واحد، وذلك راجع ربما لتشعب اتجاهاتها كالتعبيرية، والبنيوية، والإحصائية، وغيرها من الاتجاهات، وبذلك اختلفت تعاريفهم لها.

### 3 \_ مستويات التحليل الأسلوبي:

- 1 ينظر: عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو – الجزائر، د ط، 2014، ص: 18
- 2 ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي "كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً"، دار جليس الزمان، عمان-المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2010، ص: 19
- 3 فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية لدراسات، بيروت – لبنان، ط1، 1424 هـ-2003 م، ص: 68
- 4 جورج مولينييه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1427 هـ-2006 م، ص: 14

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

يعملُ المحلل الأسلوبي في مقاربتة للنصوص الأدبية شعراً ونثراً على دراسة الظواهر الأسلوبية واستنباط السمات الفنية والجمالية، حيث يقول (صلاح فضل) في كلامه عن نشأة الأسلوبية أنها ارتبطت في بدايتها بالدراسات اللغوية والتطور الذي لحق بها، فمن الطموحات التي وصل إليها علم اللغة إقامته لتصورات علمية للغة، وبيّن أن أهم مجالات علم اللغة الصوتيات، والصيغ الصرفية ثم يليهما النحو، وحتى تصبح هذه اللغة من عناصر القيم الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوب<sup>1</sup>؛ أي إنّه في كلامه عن نشأة الأسلوب وارتباطه بعلم اللغة يمكن استخلاص مستويات الدراسة اللسانية للأسلوبية، كما أنّ (شارل بالي) دعا إلى دراسة اللغة العاطفية والعقلية في علاقاتها المتبادلة على صعيد المستويات الآتية: الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، والدلالية لقياس التفاوت بين اللغتين، واستنباط القيم التعبيرية فيهما<sup>2</sup>، فالملاحظ أنّ تقسيمات (صلاح فضل) لمستويات التحليل الأسلوبي ثلاثة (صوتية، وصرفية، ونحوية) أما (بالي) فجاءت مستوياته بأربعة مستويات (صوتية، وصرفية، ومعجمية، ونحوية، ودلالية). إلا أنّي سأتناول في هذا المدخل ثلاثة مستويات فقط، وهي: الصوتية الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية كمدخل للجانب التطبيقي في فصول الأطروحة.

### 3 - 1 المستوى الصوتي الإيقاعي:

يبحث هذا المستوى في دراسته للأصوات ودلالاتها عن إحصاء صفاتها ومخارجها حيث تبرز «العلاقة الوطيدة بين الصوت والدلالة وذلك انطلاقاً من فضاء التكرار؛ لأن المبدع حينما يكرر شيئاً إنما يريد تمييزه من غيره»<sup>3</sup>، ومن هنا تتم عملية الدراسة الأسلوبية الصوتية، «من خلال الشكل والمضمون والأصوات والتعبير»<sup>4</sup> التي من شأنها أن تحدث في المتلقي - الباحث الأسلوبي - نوعاً من التوتر والتأثير فيه فيقوم بإحصاء هذه المواد الصوتية المتكررة والبحث عن السمات الأسلوبية المميزة لها وما تحدثه من انحرافات على مستوى الصوت ودلالاته العميقة؛ لأن الأسلوبية الصوتية في تركيزها على الجانبين الصوتي

ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 112

ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 262

3 راجح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، جدارا للكتاب العالمي، عمان وعالم الكتب الحديث، إربد - لبنان، ط 2 1430 هـ - 2009 م، ص: 183 بتصرف.

4 جرجس ميشال جرجس، المدخل إلى علم الألسنية الحديث، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، د ط، دت، ص ص: 176، 177.

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

والفونولوجي في النصوص ترصد لنا أبعاد التكرار، والتقابل، وغيرها من الظواهر الأسلوبية، وذلك كله على مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي<sup>1</sup> بالإضافة إلى رصد الجانب الإيقاعي بجانبه الداخلي والخارجي، وذلك بمقاربة البحور الشعرية وما يطرأ على التفاعيل من زخافات وعلل، أما الجانب البلاغي ولاسيما علم البديع من جناس، وطباق، ومقابلة، والبحث في دلالاتها التعبيرية والإيحائية وتأويلها، حيث تتكون علاقة بين الصوت والمعنى وقد تطرق إلى ذلك (ابن جني) في خصائصه.

### 3 - 2 المستوى التركيبي:

يتكون هذا المستوي من مستويين وهما: الصرفي، والنحوي، أما عن المستوى الصرفي، فهو يهدف إلى دراسة بنية الكلمة داخل سياقها في النص والبحث عن دلالاتها من أفعال عبر أزمنتها الماضية والمضارعة، والمصادر واشتقاقاتها، أما المستوى النحوي فهو يتمثل في دراسة ظواهر أسلوبية نحوية كالتقديم، والتأخير والحذف، «فالنحو عنصر مهم في الأسلوب، وضروري حتى يستطيع الباحث الأسلوبي الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط المؤلف، فليس ثمة أسلوب دون نحو»<sup>2</sup> كما يسعى الباحث والمحلل الأسلوبي في مقارنته «لمجموعة المعاني التي يفيدها التركيب النحوي كالخبر والإنشاء، والنفي والإثبات والشرط والاستفهام»<sup>3</sup>، ومن هنا تتعمق الدراسة الأسلوبية بدراسة فرع من فروع البلاغة والمتمثل في علم المعاني.

### 3 - 3 المستوى الدلالي (المعجمي):

يتناول هذا المستوى في دراسته الأسلوبية أبعاد الصورة الفنية في الشعر من خلال احتكاكه بعلم البيان العربي – البلاغة-«إن كل الكلمات القائمة على استعارة، أو كناية، أو أي صورة مزجية إنما تنتج عن التشابه، أو الصلة التي توجد بين المعنى الأساسي والمعنى المحول والتي تشكل أساس المجاز في كل تجلياته

1 ينظر: محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي – الجزائر، ط1، 2010، ص 54، 55.

2 فتح الله أحمد سلمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، طبعة جديدة ومنقحة

القاهرة، ص ص: 44، 45

3 أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص: 161

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر الجزائري القديم)

اللامحدودة»<sup>1</sup> والبحث في دلالاتها على مستوى بنية الكلمة انطلاقاً من الجانب الإفرادي المعجمي، «فالألفاظ ليست الإشارات أو علامات كاشفة للغرض من الحديث وهذه العلامة أو الإشارة تتكون من دال ومدلول، فالدال هو الصورة الصوتية (اللفظية) والمدلول هو الصورة الذهنية (المعنى) لذلك الدال»<sup>2</sup> بالإضافة إلى تقسيمها بحسب حقولها الدلالية، كما أن المحلل الأسلوبي يفحص في بنية نصوصه تقنية التناص ومستوياته وأنواعه. «فالدارس الأسلوبي لا يمكن أن يعمل دون معرفة القواعد بكل فروعها: علوم الأصوات، وبناء الكلمة، والتركيب، والمفردات المعجمية، ومن ثم دراسة المعنى؛ أي علم الدلالة»<sup>3</sup> فالدراسة الأسلوبية تتداخل مع علم الأصوات والنحو والصرف بالإضافة إلى البلاغة، فهذه العلوم باجتماعها في المقاربة الأسلوبية وكأنها أجزاء كونت منهاجاً جديداً ألا وهو الأسلوبية باعتبارها مجموعة من العلوم وكذا مجموعة من المناهج كالبنوية، والسميائية والتأويلية التي يتم انتهاجها أثناء التحليل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري، فما المقصود بالشعر الجزائري القديم؟.

### ثالثاً: الشعر الجزائري القديم:

#### 1) لمحة عامة حول الشعر الجزائري القديم:

يقصد بالشعر الجزائري القديم ذلك الشعر المنحصر في فترة تاريخية قديمة ما بين القرون الأولى للهجرة بعد الفتح الإسلامي للمغرب العربي ولا سيما المغرب الأوسط - الجزائر - إلى غاية القرن السادس عشر هجري، فقد برز شعراء وأدباء مثلوا الرعيل الأول للشعر الجزائري ممن تأثروا بالثقافة المشرقية والمغربية من خلال رحلاتهم التي قاموا بها للحج إلى الحجاز أو لطلب العلم ورحلاتهم لبلدان المجاورة كالمغرب الأقصى والمغرب الأدنى - المغرب، وتونس - ، ورحيل بعضهم للأندلس

والاستقرار بها، ووفود غيرهم إليها والاستيطان ببلاد المغرب الأوسط، مما نتج عن ذلك التحام كبير بين هؤلاء فنشأ موروث ثقافي جزائري سطر له الباحثون والمؤرخون عبر تقسيماتهم التاريخية من خلال تكوين الدويلات في المغرب الأوسط بعد استقلالها عن المغرب الأدنى فجاءت تقسيماتها مثلاً عند (مبارك بن

1 ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، تر: محيي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، دط، 2001، ص: 27

2 ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص: 162

ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص: 11 3

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث(البنية, الأسلوب والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

محمد الميلي) في كتابه: (تاريخ الجزائر في القديم والحديث) من قيام أول دولة في الجزائر كانت (الدولة الرستمية، ثم الدولة الإدريسية، ثم دولة الأغالبة، وبعدها الدولة العبيدية، ثم النزوح الهلالي للجزائر، ثم الدولة الحمادية، وبعدها الدولة المرابطية، ثم الدولة الموحدية، والدولة الحفصية والزيرية والمرينية)<sup>1</sup>. فقد أرخ للأدب بالجزائر منذ تأسيس الدولة الرستمية (160 هـ/776 م)، حيث تعد «أول دولة إسلامية جزائرية مستقلة، ولغة الدولة الرستمية هي العربية، إلا أن اللهجة البربرية كان لها حضور كبير، فكانت لغة التخاطب»<sup>2</sup> أما عن مؤسسها فهو (عبد الرحمن بن رستم) الفاسي الأصل والإباضي المذهب. وعليه تم تحديد القرنين الثاني والثالث للهجرة لبداية الانطلاقة الفعلية للحركة الثقافية بها. حيث أجمع المؤرخون على أن الدولة الرستمية هي النشأة الفعلية والبذور الأولى للأدب في الجزائر. والذي يهمننا هنا محاولة إثبات وجود هذا الزخم الثقافي والفكري في بلاد المغرب الأوسط بعيداً عن الأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها من الأوضاع على الرغم من ارتباطها بالوضع الفكري الثقافي للمغرب الأوسط في تلك الفترة.

### (2) الحركة الثقافية والأدبية بالمغرب الأوسط:

يرجع الفضل الكبير لانتشار الحركة الثقافية العلمية، والأدبية بالمغرب الأوسط وازدهارها إلى ما قام به الفاتحون والوافدون من نشر للغة العربية وأصول الدين، وبعد مرور فترة زمنية على الفتح الإسلامي بها وتعريب اللسان البربري، والاطلاع المعمق على الدين الإسلامي يكوّن جيلاً جديداً من العلماء والفقهاء، والأدباء، و كان أيضاً للمذاهب الوافدة عليها دورٌ كبيرٌ في ازدهار الحركة العلميّة والأدبيّة خاصة المذهب الإباضي، والمذهب الصفري، وقد جاء بهما كل من: «سلامة بن سعد الذي يدعو إلى مذهب الإباضيّة، وعكرمة مولى ابن العباس الذي يدعو إلى مذهب الصفريّة، فنجح سلامة في مهمته بإيجاده أرضاً بكرًا وشعبًا مطواعًا، فلم يكد يمضي على دخوله على المغرب عشرون سنة حتى تكونت مجموعة معتبرة من الإباضيين في طرابلس، وقبيلة هوارة، وجبل نفوسة، وبفضل هذه القبائل البربرية انتشر المذهب الإباضي في شمال إفريقيا

1 ينظر: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تق: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ودار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، د ط، دت، ج2، ص ص: 412، 413.

2 محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983 م، ص: 93

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر الجزائري القديم)

«لوقد كان عبد الرحمن بن رستم زعيم الإباضية في عهد الدولة الرستمية، والذي تم له ذلك بعد مقتل «أبي الخطاب في معركة بالقيروان سنة 144 هـ فأحس عبد الرحمن بالخطر فنزل إلى جبل ((سوفجج)) على مقربة من تيهرت التي أنشأ بها مقر دولته التي استبحر عمرانها، وكثر سكانها، وازدهرت الحياة بها»<sup>2</sup> وكانت الأوضاع السياسية متقلبة بسبب الحروب والنزاعات المستمرة على عرش الخلافة وهذا كله لم يمنع من نشوء الحركة الأدبية في القرن الثالث الهجري بالدولة الرستمية التي انتعشت بها العلوم المختلفة، رغم أن هذه الحركة الثقافية قد غلبت عليها العلوم الدينية من فقه وتفسير وحديث وغير ذلك. حتى إن حكام هذه الدولة الرستمية من طلبة العلم كانوا من المحفزين عليه ومنهم: عبد الوهاب، والإمام أفلح بن عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم الإباضي صاحب الرسائل الديوانية، وأبو اليقظان. أما عن الخليفة «عبد الوهاب روى ابن الصغير أنه كان لعبد الوهاب كتاب معروف بمسائل نفوسة؛ لأن نفوسة كتبت إليه في مسائل أشكلت عليها، فأجابها عن كل مسألة، وكان الإمام الخامس أبو اليقظان مشهوراً أيضاً بعلمه فقد ألف عدة كتب»<sup>3</sup> كذلك الإمام عبد الرحمن بن رستم، فالمصادر الإباضية تنسب إليه كتابين أحدهما في التفسير، والكتاب الثاني مجموع فيه خطب الإمام عبد الرحمن<sup>4</sup> أما عن شعراء القرون الأولى، فيبدو أن كلا من المؤلفين: محمد بن شاوش، والغوثي بن حمدان) في كتابهما المشترك (إرشاد الحائر إلى آثار أدياء الجزائر أو الأدب الجزائري عبر النصوص فقد رتباه ترتيباً تاريخياً من الفتح العربي للمغرب الأوسط وصولاً إلى عصرنا الحالي، كما تم تقسيمه إلى كتابين وكل واحد منهما إلى جزئين تناولوا في جزئه الأول العصر القديم من عهد الأدارسة والرستميين والأغالبة، وعهد الفاطميين والزيريين وعهد المرابطين والحماديين والموحدين؛ أي ابتداءً من القرن الثالث للهجرة إلى غاية القرن السادس للهجرة أما جزؤه الثاني فعنوانه بالعصر الذهبي من عهد العبيديين، والزيانيين ثم من عاصرهم من الحفصيين

1 محمود إسماعيل عبد الرزاق، الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن الرابع الهجري، دار

الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1406 هـ-1985 م، ص: 42

2 رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته (1923 / 1974)، طبعة جديدة منقحة ومزودة، دار

الهدى، عين مليلة - الجزائر، ط3، 1999، ص: 27

3 لخضر سيفر، التاريخ السياسي لدول المغرب الإسلامي، القسم الأول الدولة الرستمية، الأمل

للدراسات، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط، 2006، ص ص: 96، 97

4 ينظر: بحاز إبراهيم بكير، الدولة الرستمية (160 هـ - 696 هـ - 777 م - 999 م) دراسة في الأوضاع

الاقتصادية والحياة الفكرية، طبعة مزودة ومنقحة، نشر جمعية التراث، القرارة - غرداية، ط1، 1406 هـ -

1985 م، ط2، 1414 هـ - 1993 م، ص ص: 265، 266.

## المدخل: المفاهيم الأولية لعنوان البحث (البنية, الأسلوب, والأسلوبية, الشعر الجزائري القديم)

والمرينيين؛ أي ابتداءً من القرن السابع للهجرة إلى آخر القرن التاسع للهجرة. حيث نجدهما حددا تطور الأدب الجزائري عبر مراحل التاريخة المتقدمة من خلال عملية إحصاء للشعراء في فترات زمنية متعاقبة. ويمكن من خلال هذا الكتاب إيراد شعرائه عبر تقسيماته التاريخة والتي وردت كما يأتي:

### أ- عهد الأدارسة والرستميين والأغالبة (القرن الثالث للهجرة):

\_\_ الإمام أفلح بن عبد الوهاب الرستمي شاعر صاحب قصيدة فضل العلم وأهله.

\_\_ الشاعر أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي.

\_\_ سعيد بن واشكل التاهرتي.

\_\_ بكر بن حماد التاهرتي. صاحب ديوان (الدُرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد).

### ب- عهد الفاطميين والزيريين (القرنين الرابع والخامس الهجريين):

\_\_ الشاعر جعفر بن فلاح الكتامي (ق 4 هـ).

\_\_ الشاعر محمد بن المنيب (ق 4 هـ).

\_\_ الشاعر محمد بن الحسين التميمي الطنبلي (ق 4 هـ)

\_\_ الشاعر عبد الله بن قاضي ميلة (ق 4 هـ).

\_\_ الشاعر أبو حبيب المسيلي (ق 4 هـ)<sup>1</sup>

هي أسماء كثيرة تناولها الكاتبان في كتابهما، ولا يسعني أن أذكرها كلها، فالملاحظ لهذه الأسماء يكتشف ثراء الساحة الأدبية للمغرب الأوسط في القرون الهجرية الأولى، لذا اكتفيت بذكر بعض أسماء شعراء الجزء الأول؛ لأن مدونة مذكرتي تناولت فيها دراسة الشعر وفق المقاربة الأسلوبية في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

1 ينظر: محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، دار البصائر للنشر والتوزيع دط، 2011 (بتصرف).

## الفصل الأول: البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر

أولاً: - المستوى الصوتي.

ثانياً: - المستوى الإيقاعي.

أولاً - المستوى الصوتي:  
توطئة:

1 - النظام الصوتي وعلاقته بالمعنى:

اللغة نظام معين من الأصوات المتسلسلة والمترابطة فيما بينها لتكوّن جملة من المعاني والإيحاءات في عدد لامتناهٍ، فالأصوات تصدر من خلال «فعل

فسيولوجي من حيث إنها تدفع عدداً من أعضاء الجسم الإنساني إلى العمل؛ وهي فعل نفساني من حيث إنها تستلزم نشاطاً إرادياً للعقل، وهي فعل اجتماعي من حيث إنها استجابة لحاجة الاتصال بين بني الإنسان»<sup>1</sup>، ومن خلال هذه العملية نجد أن هناك اختلافات كبيرة من حيث عدد الأصوات وطريقة نطقها من لغة إلى أخرى، ومن لهجة إلى لهجة، بحيث لا يظهر هذا إلا، «في اللغة الإنسانية المنطوقة لأنه يستخدم فيها النطق الحي أحسن استخدام»<sup>2</sup> كما هو الشأن في اللغات المكتوبة، فالحروف تختلف أشكالها وطريقة كتابتها؛ أي أنها «لا تستعمل كل لغة نفس الوحدات الصوتية التي تستعملها لغة أخرى، هذه الوحدات تسمى الفونيمات phonemes»<sup>3</sup> التي يتم من خلالها التفريق بين معنى الكلمة والكلمات الأخرى؛ فأى نص ما مبني على جملة من الفونيمات المكونة لجملة من الدلالات المختلفة، حيث يقوم الدارس أو المحلل في عملية إحصائية بدراسة وفق منهج من المناهج النسقية لإبراز صفاتها المختلفة من الجهر والهمس، ومن الشدة والرخاوة، ويبقى «عدد الأصوات التي يمكن لجهاز النطق الإنساني أن ينتجها ولا يمكن حصرها أو تقديرها على وجه الدقة حتى الآن، هذا راجع إلى أن أقل انحراف في المخرج يمكن أن يعطي نتائج مختلفة»<sup>4</sup>؛ فهو يرى أن سبب عدم القدرة على إحصاء الأصوات التي يمكن للإنسان الواحد إنتاجها، يعود إلى انحراف الصوت عن مخرجه الأصلي فكلما ارتفعت درجة الانحراف للصوت المفرد أدى ذلك إلى تعدد دلالاته.

بينما هناك من يرى؛ أنها «لم تصل بعد إلى درجة الدقة والضبط العلميين، ولكن هناك تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة، أو في القصيدة يعطي دلالة معينة»<sup>5</sup>.

والملاحظ هنا؛ أنه قام بربط عملية تكرار الأصوات وتراكمها في قطعة واحدة بعملية الإبانة عن المعاني الخفية وهذا يبين أن التكرار الصوتي يضيف على الأصوات درجة من العلمية «بمعنى أن دراسة الإمكانيات الصوتية في الشعر

1 جوزيف فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1950م، ص: ه (المقدمة).

2 فتحي جمعة، اللغة الباسلة، دار النصر للتوزيع والنشر، ط5، 2005م، ص: 113.

3 حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1980م، ص: 33.

4 ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1419هـ - 1998م، ص: 45.

5 عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، دط، 2000م، ص: 9.

إنّما هي بحث في بنية صوتية -دلالية - ذلك أن ثمة علاقة أكيدة»<sup>1</sup> والتي تتحقق بفضل عملية التكرار بوصفها سمة من سمات الدراسة الأسلوبية «فثمة تكرار على المستوى الفونيمي، ويضفي هذا التكرار بعداً نغمياً يُعد مكوناً تتضمنه العناصر اللسانية الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعاً خاصاً»<sup>2</sup>، التي تتم عن وجود علاقة بين الأصوات والمعاني ومدى انسجامهما وتناسقهما.

إلى جانب ذلك نجد من اللغويين القدامى من رفض فكرة وجود علاقة بين الصوت والمعنى ويرجعون في ذلك إلى «أن معظم الحروف تتوالى في النطق من غير أن يكون ذلك ناشئاً عن معنى يقصده الناطق»<sup>3</sup>، هذا يعني أن بعض الأصوات لا تؤدي دورها في الإبانة عن المعاني؛ إنّما جاءت هذه الأصوات متواليّة من غير قصد. ومن أجل تعجيل وتسهيل عملية إيصال المعاني المرادة أو المقصودة إلى المتلقي، يتم كل هذا من خلال عملية التحليل الأسلوبي لها لإبراز جماليّاتها من قبل الدارس أو المحلل.

وللولوج في صميم هذه الدراسة لا بد من التطرق إلى الحديث عن المكونات الصوتية التي يتألف منها الكلام المنطوق، فالصوت يمكن تقسيمه إلى الأصوات مهموسة وأخرى مجهورة، وهو يشتمل على المخارج والصفات بالإضافة إلى مكونات أخرى كالمقاطع الصوتية، «أو الحركات الصوتية أو الصيغ التفعيلية العروضية، أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالنبر، والتنغيم»<sup>4</sup>. وعليه يتجلى الصوت من خلال هذه الظواهر الصوتية سواء في شكله الأصلي أو عن طريق الإشارة إليه برموز من خلال التقطيع العروضي.

هذا بالنسبة إلى المظاهر التي يتشكل من خلالها الصوت، أما إذا أريد التفرد إلى أهم معالمه الدلالية، والصوتية فلا بد من التعرف على إيقاعية الصوت المفرد من ناحية همسه وجهره، فما المقصود بالصوت المفرد؟

## 2 - الأثر الدلالي للأصوات المفردة:

- 1 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص:97.
- 2 المرجع نفسه، ص:98.
- 3 نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الوعي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2011 م، ص:149.
- 4 مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري "دراسة نصية"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 2000م، ص: 20.

إن المقصود بالأصوات المفردة هو الأصوات المهموسة والمجهورة؛ وتلك الوحدات الصوتية المتقابلة «في درجة الاستعمال، وقد أكد الاستقراء على أن نسبة الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد عن الخمس والعشرين في المئة فيه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة ويوفر انتشارها في النص ظلالاً من المعاني»<sup>1</sup>، فالأصوات المجهورة أكثر استعمالاً من الأصوات المهموسة لما تتميز به من القوة التي يستدعيها المقام لبلوغ هدف التأثير في المتلقي قارئاً كان أو سامعاً، في حين أن الأصوات المهموسة المتميزة باللين والخفوت المستوحية للتأمل، والمعبرة عن الحزن والشفقة أقل استعمالاً.

ويبقى الأثر الدلالي من أهم المجالات التي تهتم بدراسة الأصوات ضمن النسق الشعري، وإيراد التشكلات الصوتية التي جادت بها قريحة الشعراء الجزائريين خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين والوقوف على الأصوات المهموسة ودلالاتها أولاً ثم المجهورة، بغية رصد مظاهرها الأسلوبية.

### (أ) - الأصوات المهموسة:

من صفات الأصوات ومخارجها الهمس، وقد ورد معناه في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾<sup>2</sup> على؛ أنه يعني الخفوت والإخفاء. هذا بالنسبة لتعريف الهمس من الناحية اللغوية، في هذه الآية الكريمة.

أما عند اللغويين القدامى فقد عرفه (سيبويه)؛ بأنه: «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه»<sup>3</sup>. ومنه حسب تعريف (سيبويه) للهمس، فهو مختصر، إذا ما قورن بحديث الجهر، وفيه بعض من الغموض الواضح في قوله حتى جرى النفس معه، مما رأى بعض المحدثين أن «سيبويه فهم النحو

1 محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2003م، ص:99.

2 طه، الآية 108.

3 أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، ج4، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1402 هـ - 1982 م، ص: 434.

والصرف فهماً تاماً عن شيوخه، ولكنه لم يفهم عنهم الأصوات ومن ثم لم يستطع أن ينقلها واضحة للناس»<sup>1</sup>.

في حين أن (ابن جني) قد تعرض في تعريفه للهمس على؛ أنه «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس»<sup>2</sup>، وعليه؛ فإن تعريفه كل من سيبويه وابن جني للهمس كانا يدوران حول طريقة إصدار الصوت عبر اندفاع الهواء من الرئتين إلى الحنجرة دون حدوث اهتزاز في الأوتار الصوتية.

و(إبراهيم أنيس)، وهو من الباحثين المحدثين فيعرف الهمس؛ بأنه: «عدم اهتزاز الوترين الصوتيين فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»<sup>3</sup>. إن تعريف المحدثين للهمس يختلف عن تعريفه لدى القدامى؛ وذلك من طريقة الاهتزاز للوترين الصوتيين كما يتبين أن تعريف (إبراهيم أنيس) كان تعريفاً علمياً؛ لأنه درس الأصوات المهموسة من داخل الجهاز النطقي مما يدل على استخدام الآلات المتطورة في الكشف عن طرائق نطق الأصوات المهموسة، إلا أن القدامى عُدوا من اللغويين السابقين للدراسة في هذا المجال، وخاصة كتاب **سر صناعة الإعراب** (لابن جني) الذي يعتبر أول كتاب مستقل في الدراسات الصوتية.

وبعد هذه الحوصلة العلمية حول الصوت المهموس وطريقة نطقه، يتم الآن الوقوف على بعض النماذج الشعرية للشاعر الجزائري في القرن الثالث الهجري من خلال دراسة قصيدة: رثاء بكر بن حماد لابنه عبد الرحمن، لتحديد بعض المكونات الصوتية من جهر وهمس التي ترتبط بجملة من القيم الدلالية والشعرية.

ولقد تمّ في هذا الجدول إحصاء الأصوات المهموسة العشرة والمتمثلة في الأصوات الآتية: «ه، ح، خ، ك، ش، س، ت، ص، ث، ف»<sup>4</sup>، وقد جمعت في جملة واحدة "حُثْه شخص فسكت".

الأصوات	عدد تواتره	الاستعما ل بالفتح	الاستعما ل بالضم	الاستعما ل	الاستعما ل	الاستعما ل	الاستعمال بالتشديد	المجموع
ت								ع

1 مكي مدرار، **المصطلح الصوتي في كتاب سيبويه**، المصطلح مجلة أكاديمية، ع:2، فبراير 2003 م، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، ص: 79.

2 ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ج 1، دراسة وتحقيق: حسن هندراوي، دار القلم، دمشق، ط 2، 1413 هـ -1993 م ص: 60.

3 إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مطبعة النهضة، مصر، (دط)، (دت)، ص: 22.

4 تامر سلوم، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 1983، م، ص: 16. ينظر: أبيات القصيدة في الملحق، ص:

المهموسة			بالكسر	بالسكون	بالتنوين			
ه	09	05	03	01	//////	//////	//////	09
ح	04	02	//////	01	//////	//////	//////	04
خ	05	02	02	//////	01	//////	//////	05
ك	19	14	02	//////	03	//////	//////	19
ش	03	02	//////	//////	01	//////	//////	03
س	10	05	//////	//////	01	03	//////	10
ت	23	09	09	02	01	01	01	23
ص	//////	//////	//////	//////	//////	//////	//////	//////
ث	01	//////	//////	//////	//////	//////	//////	01
ف	13	10	//////	01	02	//////	//////	13
	87							

الملاحظ هنا أن الشاعر قد استعمل من الأصوات المهموسة سبعة وثمانين صوتاً موزعة عبر هذه القطعة الشعرية، في حين أن الأصوات الأكثر تواتراً قد تشكلت في ثلاثة أصوات وهي: التاء والكاف والفاء وهي من الأصوات المهموسة.

فالتاء أكثر الأصوات عدداً، حيث بلغ عدد تواترها (23 مرة)، ثم تليها الكاف والتي تكررت تسع عشرة (19 مرة) والفاء ثلاث عشرة (13 مرة).

فهذه الأصوات تشترك في؛ أنها من الأصوات المهموسة، إلا أن كل واحد منها له خصائصه الصوتية ومخرجه، حيث يتم الكشف عنها في هذا الجدول الإحصائي باعتبار أنها الأكثر تكراراً من غيرها.

الصوت المهموس	مخرجه	صفاته	تواتره
التاء	لثوي	انفجاري	23
الكاف	طبقي	شديد منفتح	19
الفاء	شفوي	رخو منفتح	13

نستنبط حسب هذا الجدول مايلي:

❖ دلالة صوت التاء:

أن الصوت الأكثر تكراراً هو التاء وقد ذكر (كمال بشر) كيفية حدوثه حيث قال عنه إنه عندما: «يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أو يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة يندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً»<sup>1</sup>، فمن الأصوات الانفجارية كالباء، والتاء.

أما عن خاصية صوت التاء؛ فهو من الأصوات: اللثوية الأسنانية، وقد مثلت تكراراته في هذه القطعة الشعرية اثنين وعشرين مرة، وهو من الأصوات التي تضي على النصوص الشعرية شيئاً من الوضوح في المعنى، وهو حرفٌ صامتٌ شديدٌ، «إنه الحرف الذي يمنع الصوت من أن يجري فيه»<sup>2</sup>. ومن الأصوات الشديدة على سبيل المثال: الألف، العين، الياء، اللام، النون، وهي ثمانية حروف.

وصوت التاء المهموس في الأبيات الشعرية قد توزع كما يبينه الجدول الآتي:

صوت التاء	الأبيات الشعرية	الاستعما ل بالفتح	الاستعما ل بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعما ل بالسكون	الاستعما ل بالتشديد
البيت الأول	01	02	01	//////	//////	//////
البيت الثالث	//////	01	//////	//////	01	//////
البيت الرابع	//////	02	01	01	//////	//////
البيت الخامس	//////	02	//////	//////	//////	01
البيت السادس	03	//////	//////	//////	//////	//////
البيت السابع	01	02	//////	//////	//////	//////

1 كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص: 247.  
2 ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص: 61.

//////	////////	////////	////////	////////	03	البيت الثامن
//////	////////	////////	////////	////////	01	البيت العاشر

ويتضح بعد هذه العملية الإحصائية أن تواتر (صوت التاء) المهموس على مستوى الأبيات الشعرية كان أكثر تواتراً في البيتين الأول والرابع ؛ حيث بلغت نسبة تكراره أربع مرات في كل من البيتين، وفيما يخص الأبيات الأخرى فقد ورد في تكرارين إلى ثلاثة تكرارات وكأقل تكرار لصوت التاء فقد جاء لمرة واحدة في البيت التاسع، وانعدم في كل من البيتين الثاني، والعاشر الأخير، هذا عن عدد تكراراته في الأبيات العشرة للشاعر: (بكر بن حماد).

والآن يتم رصد هذه المعطيات في شكل أعمدة بيانية، حتى تكون الصورة أكثر وضوحاً للمتلقي وذلك بجعل الخط العمودي خاصاً بعدد الأبيات الشعرية، التي تكرر فيها صوت التاء، والخط العمودي يسجل عليه عدد تكراراته.

عدد التكرار	الأبيات الشعرية
4	البيت 1
2	البيت 3
4	البيت 4
3	البيت 5
3	البيت 6
3	البيت 7
3	البيت 8
1	البيت 9
23	المجموع

الملاحظ في هذا الرسم البياني لصوت التاء أن هناك تذبذباً بدأ في شكل تصاعدي، ثم تنازلي وشهد استقراراً في عدد تكراراته التي قدرت بثلاث مرات في أربعة أبيات متتالية (من البيت الخامس إلى غاية البيت الثامن)، وسجل تكراره في البيت التاسع نزولاً سريعاً، حيث تكرر مرة واحدة، وهذا كله يشير إلى أن التكرار ظاهرة أسلوبية لها أثرها الواضح «في توهج النصوص

بملاح التجربة الشعرية، إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره<sup>1</sup>. فالتاء في هذه الأبيات قد ساهمت في إبراز الدلالات التي تجسد الحزن والأسى من خلال الحالة النفسية الباكية التي لازمته من بداية القصيدة

إلى نهايتها. ويظهر ذلك في قوله:

✓ من التوجع والألم:

بَكَيْتُ عَلَى الْأَجْبَةِ إِذْ      وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكُوا  
تَوَلَّوْا      عَلَيَّ<sup>2</sup>.

✓ ومن الحسرة واليأس في قوله:

دَعَاؤُكَ يَا بُنَيَّ      فَكَأَنِّي دَعَوْتِي  
فَلَمْ تُجِبْنِي      يَا أَسَا عَلَيَّا  
وَلَمْ أَكُ آيسًا      رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقَكَ  
فَيَسَّتُ لَمَّا      مِنْ يَدَيَّ<sup>3</sup>.

✓ ومن التمني في قوله:

فَأَيْتَ الْخَلْقِ إِذْ خُلِقُوا      وَلَيْتَكَ لَمْ تَكُنْ يَا بَكْرُ  
أَطَالُوا      شَيْئًا<sup>4</sup>.

الشاعر في تكراره لهذا الصوت كان حريصاً على عدم تغييب أدائه الوظيفي، والمتمثل في العملية الانفعالية، والتي تميز الأصوات الانفجارية، وقد عبرت كلها عن مدى حزن الشاعر واستيائه على فقدته ولده غدرًا، ومن تلك الألفاظ الدالة على ذلك قوله: (بكيت هلكت، رميت التراب،).

كما أدى هذا الصوت وظيفته المعجمية عن طريق الكشف عن معاني هذا الصوت في المعاجم العربية، حيث قام (حسن عباس) بدراسة، حاول فيها رصد معاني الحروف العربية معتمداً في ذلك على المعجم الوسيط، والجدير بالذكر عثوره «على مئة مصدر جذر تبدأ بالتاء كان منها ثمانية عشر

1-ياسر أحمد فياض، مها فواز خليفة، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة الأنبار للعلوم الإسلامية، ع:04، مج:01، 2009م، ص:356.

2 سليمان بن الشيخ عبد الله الباروني النفوسي، الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، الجزء الثاني، مطبعة الأزهار البارونية، دط، دت، ص:71، 72.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ج:2، ص:71، 72.

4 المصدر نفسه، ص:71، 72.

مصدراً تدل معانيها على الرقة والضعف والتفاهة»<sup>1</sup>. وبما يحاكي عنصري الرقة والضعف في هذه الأبيات يتم استخلاص بعض الألفاظ الدالة على ذلك في قول الشاعر (بكر بن حماد):

- تأسف \* (أسف عليه: حزن)، (أسف له: تآلم وتؤم فهو أسف)، (الأسف الأخير: الرقيق القلب عند البكاء).
- تكن \* (كان كيناً: خضع وذل).
- تمضي \* (مضى الشيء مضياً: خلا وذهب)، (مضى فلان سبيله، وبسبيله: مات)<sup>2</sup> وقال (العلايلي) عن صوت التاء أنه: «يدل على الاضطراب في الطبيعة أو الملامس للطبيعة في غير ما يكون شديداً»<sup>3</sup>.

بينما (ابن سينا) فقد شبه صوت التاء بصوت وقع الأقدام الحافية على الرمال، وهنا تحدث ملامسة مباشرة بين الجلد والرمل لينتج هنا صوتٌ وهو صوت التاء في نظر (ابن سينا).

أما (العلايلي) ربط تعريفه لهذا الصوت بالطبيعة؛ إلا أن هذه الأمثلة قد حوت معاني الألم والانكسار والخضوع لليأس (تأسف، تمضي، تكن تدور، الثرب) وهذا «ما يقطع؛ بأن التاء ضعيف الشخصية»<sup>4</sup>، ويظهر؛ أنه يتنافى مع قول (العلايلي)؛ عندما حصره في مجال الطبيعة الجغرافية وعزله عن المشاعر الإنسانية من حب وكره وألم ولذة، وقد برز صوت التاء بكثرة في القصيدة المدروسة مع بدايات الكلام، إلا أن التاء لم تكن أصليّة – تاء المضارعة – في كل تلك الألفاظ الواردة في القصيدة.

- نحو: (تأسف، تفرح، تسر، تجبني، تمضي....) باستثناء لفظتي (الثرب، تؤلوا) اللتان وردت فيهما التاء أصليّة.
- تولوا \* (تول – التولي) والتي جاءت معانيها كلها تحمل نفس المعنى تقريباً (الإدبار، الابتعاد الإعراض)<sup>5</sup>.

1 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 1998 م، ص: 54.

2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71، 72. ينظر: مصطفى إبراهيم وآخرين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج 1 ج 2 القاهرة، ط 2، 1392 هـ – 1998 م، ص: 39، ص: 822، ص: 929.

3 أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط 1406 هـ – 1985 م ص: 63.

4 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 55.

5 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 11، 13.

**التُّرْب\*** (تُـرِبَ الشيء بالكسر: أصابه تراب. ومنه تُرِبَ الرجل: افتقر؛ كأنته لصِقَ بالتُّراب) (التُّراب: ما نَعَمَ من أديم الأرض)<sup>1</sup> ، سواء لصق به تراب أو رمي بالتراب فهي تحمل دلالة معينة، أُريد من خلالها الربط بينها وبين ما يسهل للمتلقى العثور عليها وسط هذا الجو المتأزم. وهذا ما يحاكي الترابط الموجود بين كل من لفظة (تولوا) ولفظة (التُّرب) وذلك عبر المعاني التي تدور حولها اللفظتان؛ فالأولى تربطها ماهية القطيعة أو غير التواصل - بين الشاعر وابنه المتوفى- أراد الشاعر أن يبوح ف هذا الصوت بحقيقة الألم والأنين المتولد عن الحالة التي يعانيتها.

وبخصوص اللفظة الثانية هي أيضاً مكلمة ومعبرة عمّا يخالج شاعرنا من مشاعر الحرقه، في تجسيده لهذا الصوت عبر لفظة (التُّرب)، وهذا ما جعل اللفظتين منبعاً يغترف منه الشاعر مشاعره الحزينة.

الموت أو الرحيل الإِدْبَار	}	تَوَلَّوْا
- الإِعْرَاض - الإِبْتِعَاد	}	مستقر الميت
وجهها	}	التُّرْب
قشرها - الالتصاق	}	

في قول الشاعر (أبو العلاء المعري):  
 خَفِّفِ السَّوْطَ مَآ أَظُنُّ أَدِيمَ الـ  
 إِأْ مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ<sup>2</sup>  
 فالمعري لم يقل تربة الأرض، إنما أديمها وقد استشهدنا بهذا البيت حتى يتم الإثبات أن هناك علاقة تربط الجسد بالأرض أو ترابها.  
 فالشاعر هنا ربط بين ثنائية الأرض والجسد، كما ربطها (بكر بن حماد) في قصيدته:

1) بَكَيْتُ عَلَى الْأَجْبَةِ إِذْ تَوَلَّوْا  
 هَلَكْتُ بَكْوًا عَلَيَّا  
 وَلَوْ أَنِّي

1 أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر وآخرين، دار الحديث، القاهرة، د ط 1430 هـ - 2009 م، ص: 131.

2 أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1975، ص: 07

البيت الخامس:

(5) وَلَمْ أَكُ أَيَسًا فَيئَسْتُ لَمَّا  
الْتَرَبْتُ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّ<sup>1</sup> رَمَيْتُ

هنا يتضح الترابط الموجود بين كل من البيت الأول، والبيت الخامس وأقوى رابط كان بتوظيفه لصوت التاء في بداية كل من اللفظتين (تولوا ، التراب)، فالإنسان في رحيله الأبدي من دار الدنيا إلى دار الآخرة يدفن في حفرة فيوضع فوقه التراب بالإضافة إلى بروز خاصية المشاعر الإنسانية في هذا الصوت، ويتجلى ذلك في البيتين السابع والثامن:

نُسْرُ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِرَاعاً  
وَتُطْوَى فِي أَيْالِيهِنَّ طَيًّا  
فَلَا تَفْرَحُ بِدُنْيَا لَيْسَ تَبْقَى وَلَا  
تَأْسَفُ عَلَيْهَا يَا بُنَيَّ<sup>2</sup>

فالشاعر، هنا تنتابه حالة من الوعي والإيمان، فالفرح والسرور لم يكن الغرض من توظيفهما، إلا لإبراز تلك الخاصية بحد ذاتها؛ إنما تم له ذلك كي يعبر عن دلالة مخالفة لها تماماً وسيتم توضيحها في دراسة أصوات الصفير.

وبعد البحث عن معناها المعجمي تبين أنها تحمل دلالة الفرح والسعادة، إلا أنه أراد من خلال هاتين اللفظتين أن يوصل للمتلقي رسالته اتجاه الحياة ونظرتة إليها.

تَفْرَحُ\* (فرح فرحاً: رضي)، (فَرِحَ بكذا: سُرَّ وابتهج)<sup>3</sup>. تحوي الفرح والسرور، وهي نابعة من روح الإنسانية.

نُسْرُ\* (السُرُور: خلاف الحُزن. نقول سُرَّني فُلانٌ مَسْرَةً)<sup>4</sup> الواضح أن هذه الخاصية التي تميز بها صوت التاء قليلة جداً

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72.

2 المصدر السابق نفسه، ص ن.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 729.

4 الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية ص: 533.

بالمقارنة مع الخصائص الأخرى كالرقة والضعف، والتي يبدو أنه سيطرت على مشاعر (بكر بن حماد)؛ إلا أن هذه الخاصية في اللفظتين: (تفرح، وتسر) من خلال العودة إلى المعجم الوسيط تبيّن أنهما لم يردا إلا في خمسة مصادر « ترح، تله تاق، تاه، تقي )<sup>1</sup>، إن لغة الشعر تتبع من وجدان الشاعر ليعبر بها عن هويته، ومن ثمة يصبح المدلول الشعري خاصاً به، فينتقي ما يشاء، حتى لو خالفت كلماته معانيها الأصلية. وهذا دليل واضح على أن «القصيدة ليست هنا شكلاً سابقاً يحضن فكرة لاحقة، إنَّها تعبر عن شيء هو كل شيء، ولا تتغلق عليه، وإنَّما تفتحه إلى ما لا نهاية»<sup>2</sup>. كان هذا بالنسبة لصوت التاء في بدايات الكلام وفي دلالاته على الضعف والرقّة، والعواطف الإنسانية. فماذا عن توظيفه في أواخر الكلام؟، فمن ناحية صدور هذا الصوت في أواخر اللفظة فقد وظفه الشاعر تسع مرات في الألفاظ الموالية (بكيت، الأحبة، فيئست، هلكت رميت، كانت ميت، فليت، بقيت).

بالإضافة إلى وجود ألفاظ أخرى انتهت بصوت (التاء)، إلا أنها ربطت بضمائر المخاطب والمتكلم نحو: (دعوئك، دعوئي، ليتك).

وعن دلالتها فقد عثر (حسن عباس) في المعجم الوسيط «على سبعة وتسعين مصدراً تنتهي بحرف التاء. كان منها ثلاثة وعشرون مصدراً تدل معانيها على الضعف والرقّة والتفاهة. وواحد وثلاثون مصدراً تدل معانيها على الشدة والقسوة والغلظة»<sup>3</sup>، نأخذ من ذلك:

1 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 58

2 علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس)، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب - صدمة الحداثة - ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص: 58.

3 أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ص: 58.

**بَكَيْتُ\***: مادة (بكي) (بُكَاء: دمعت عيناه حزناً)<sup>1</sup> وهذا الصوت في آخر اللفظة جاء ليحمل في طياته قدراً كبيراً من الحزن وربما هذا دليل على ضعف نفسية الشاعر في تلك الفترة، وهنا يظهر انسجام الصوت مع دلالاته.

**بَقِيْتُ\*** : (بَقِي، بقاءً: دام وثبت. بَقَاءً: تركه وخلاة)<sup>2</sup> حين أحس الشاعر بالوحدة بعد فقدته ولده وظف هذه اللفظة كي يرسم مدى تأثره بهذا المصاب الجلل فعمق صوت التاء هذا الضعف لتمثل في الشعور بالوحدة.

**هَلَكْتُ\***: (هَأَكْ: فلانٌ هُلكاً، وهلاكاً وتهلكةً: مات)، (الهالكون: الأرض الجذبة)<sup>(3)</sup> كانت هذه بعض الألفاظ التي أوردها الشاعر والتي جاءت التاء فيها في آخر الكلمات وكلها دلت على الضعف ورقة مشاعر (بكر بن حماد).

❖ دلالة صوت الكاف:

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 100.  
2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 99.  
3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص ص: 1052، 1053.

ويليه الصوت الثاني المكرر في هذه القصيدة والمتمثل في صوت (الكاف) الشديد المهموس والمرقق المنفتح، أما عن مخرجه فهو طبقي ذلك أنه يخرج من «الطبق ومؤخرة اللسان»<sup>1</sup>، أما عن الانفتاح فهو ضد الإطباق. وتكون حروف الانفتاح غير حروف الإطباق والتي تشمل على الحروف الآتية «ص، ض، ط، ظ»<sup>2</sup>.

من الواضح أن صوت الكاف قد تكرر في هذه الأبيات (19 مرة) وهذا الجدول يبين تكراره في الأبيات العشرة السابقة.

هذا الجدول الذي يبين أن أعلى نسبة تكرار واردة بالفتح

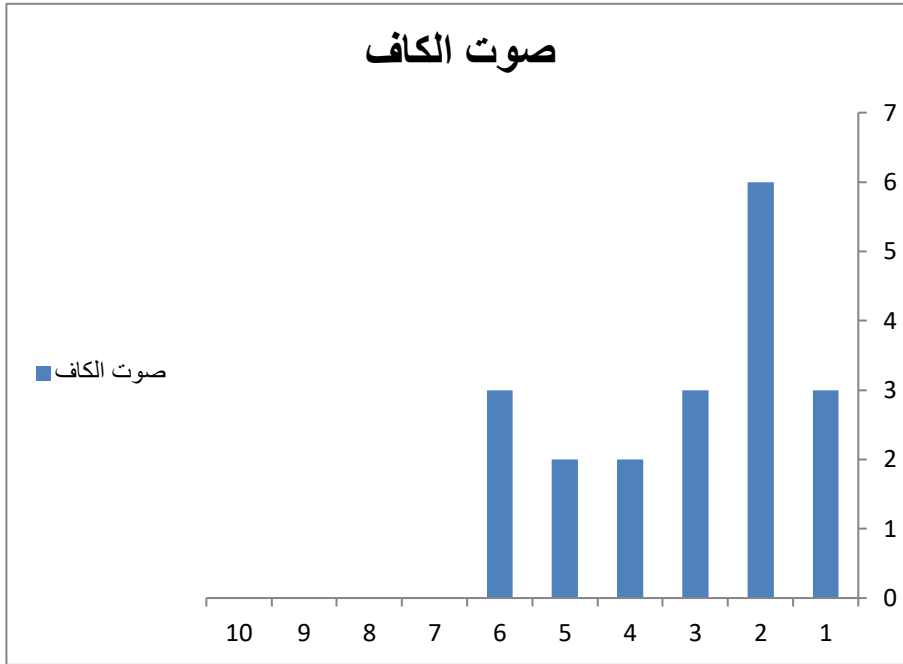
صوت الكاف الأبيات الشعرية	الاستعما ل بالفتح	الاستعما ل بالضم	الاستعما ل بالسكون	الاستعما ل بالتنوين	الاستعما ل بالتشديد	مجموع التكرار
الأول	02	////////	01	////////	////////	19
الثاني	05	////////	01	////////	////////	
الثالث	03	////////	////////	////////	////////	
الرابع	02	////////	////////	////////	////////	
الخامس	01	01	////////	////////	////////	
السادس	01	01	01	////////	////////	
السابع	////////	////////	////////	////////	////////	
الثامن	////////	////////	////////	////////	////////	
التاسع	////////	////////	////////	////////	////////	
العاشر	////////	////////	////////	////////	////////	

كانت في البيت الثاني، حيث ورد خمس مرات ثم يليه في

1 صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية - مصر، دط، دت، ص:139.

2 رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم الصوتيات، دار الكتب والوثائق العراقية، دط، 1428هـ - 2007 م، ص:56.

المرتبة الثانية البيت الثالث، ثلاث مرات. ومن أجل توضيح ذلك سنقوم برسم بياني لهذه النتيجة:



03	01
06	02
03	03
02	04
02	05
03	06
0	07
0	08
0	09

نلاحظ أيضا هنا تذبذبا في التكرار الصوتي بالنسبة لصوت الكاف المهموس من البيت الأول إلى غاية البيت السادس، يَبْدُ أننا وجدنا في الأبيات الأربعة الأخيرة نُزُولاً سريعاً وصل إلى حد الانعدام، وحين نتأمل الكلمات الوارد فيها هذا الصوت نحس أن هناك نوعا من الحزن الشديد وقد تكرر هذا في البيت الثاني بكثرة : (كوى، الأكباد كيّا، فقدك...) فحاول في هذه الكلمات تفتيح صوت الكاف فيها؛ فمن خلال عملية التذكر تفتح الجراح والأحزان من جديد لهذا وردت مفتوحة أكثر من غيرها وبلغت خمس مرات (05)، بالإضافة إلى صفة الانفجار التي تميز بها صوت الكاف، وقد حمل معه دلالاتٍ متعدّدة:

✓ **لوعة الفراق الأبدي:**

فَيَا نَسْلِي      بَقَاؤُكَ      وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى  
كَانَ      أَكْبَادَ كَيَّا<sup>1</sup>

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71 ومايليها.

ذُخْرًا

✓ القُطُوط واليأس:

وَلَمَّ  
أَيْسًا  
فَيَسُوتُ لَمًّا  
رَمَيْتِ  
أَكُّ  
فَوُقَاكَ مِنْ يَدَيَّ<sup>1</sup>  
التَّشْرِبِ

وهذا ما أورده (حسن عباس) في كتابه، حينما يرجع إلى معاني هذا الصوت في المعجم الوسيط، «حيث كان منها أربعون مصدرًا للشدة والفعالية»<sup>2</sup>، وقد برزت في أول الكلام -: (كان، كوى، كيا، كفى) أربع مرات بالنظر إلى المعجم الوسيط واستنباط المعنى المعجمي للألفاظ الآتية:

كوى\* (كَوَاهُ كَيًّا، وكَيَّة: أحرق جلده بحديدة مُحَمَّاة ونحوها)<sup>3</sup>، دلَّ صوتُ الكافِ في هذه اللفظة على شدة الألم والاحتكاك بين الشاعر وابنه الشديدين.

وقد عد(العلايلي) هذا الصوت من الأصوات التي تنتج عن طريق الاحتكاك، فالواضح

أن شدة هذا الحزن أشعل كبده التي ارتبطت بحب الولد فطرةً واكتساباً. فالشاعر كان شديداً الاحتكاك بابنه، وهذا ما ولد كل تلك العواطف، حتى وصلت إلى درجة الكَيِّ التي هي آخر المطاف وآخر الصبر، فلا صبرَ بعدها لذلك قالت العرب: آخرُ الدواءِ الكَيُّ.

ويستمر الشاعر في إبراز دلالة الفعالية في لفظة:

1 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 67.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 853.

كفى\* : (كَفَّ: عَيْنَ الْأَمْرِ، كَفَا: انصرفت وامتتعت)  
 1 فالشاعر موقنٌ تماماً بالحوال التي آل إليها.  
 والمتمثلة في استحالة عودة ولده للحياة من جديد.  
 تبدو سيطرةً معاني الشدة وفعالية هذا الصوت،  
 في أوائل الكلام، وهذا ما يعني تطابق  
 الصوت مع معانيه.

بينما تكرر صوت الكاف سبع مرات في آخر  
 الكلام في الألفاظ الموالية: (بقاؤك فقدك،  
 أنك، دعوتك، أك، فوقك، ليتك). والملاحظ  
 عند تكراره لهذا الصوت أنه ورد بصيغة - المخاطب - «  
 فالمخاطب ضعيف الشخصية»<sup>2</sup>، وهذا نجام  
 عما ترمي إليه معانيه فالمعروف عنه أنه  
 متنوع الإيحاءات فكان منها الاحتكاك والشدة  
 والضخامة؛ إلا أنه في هذه الألفاظ  
 غلبت روح الضعف عليه -

إن الملاحظ لدلالات الصوتين المهموسين (التاء) و(الكاف)  
 يجد تشابهاً كبيراً بينهما. والأمر نفسه بالنسبة للصوت  
 المهموس الثالث (الفاء) فهو يحمل الدلالات نفسها وذلك من  
 خلال الألفاظ التي اختارها الشاعر: ( فيئست، فليت، تأسف)  
 غير أن ما يميز هذا الصوت؛ أنه رخو والمقصود بالرخو:  
 «هو الذي يجري فيه الصوت»<sup>3</sup>، أي إن الأصوات تمتد فيه،  
 مثلاً في: (تأسف، تفرح، فلا، فيا)؛ نجد أن الحروف الأخيرة  
 في هذه الكلمات تمتد فيها جارية مع ( الفاء، الحاء،  
 اللام، الياء).

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71، 72. ينظر: المعجم الوسيط، ص: 841.  
 2 محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحدائي كافية أبي العتاهية، تحليل أسلوب، طكسح  
 كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014، ص: 189.  
 3 ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص: 60.

فصوت الفاء من الأصوات «الصامتة المرققة الحركات، ينطق بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى، بصفة تسمح للهواء بالمرور من الأنف»<sup>1</sup> بعد هذا التحليل، نستنتج أن الأصوات المهموسة التي وظفها الشاعر للتعبير عن مدى حزنه وأساه على فقد ابنه عبد الرحمن قد أدت دلالاتها المرادة، ومما يميز هذه الدلالات: القوة والشدة من الناحية النفسية الحادة وذلك في استعماله لأصوات الصفيير؛ إلا أنها كانت بنسبة أقل بلغت عشر مرات وتأتي في المرتبة الرابعة بعد الأصوات الأكثر تكراراً والمتمثلة في: (التاء، الكاف الفاء).

#### ❖ دلالة أصوات الصفيير:

اعتنى شعراء الجزائر منذ القديم بتوظيف أصوات الصفيير\* في مدوناتهم الشعرية، للتعبير عما يجول في خواطرهم، وعليه سيتم التعرف على دلالات هذه الأصوات في مدونات شعريّة لشاعر القرن الثالث الهجري (بكر بن حماد).

ففي قصيدة (بكر بن حماد) التي رثى فيها (ابنه عبد الرحمن) فإنه وظّف صوت صفيير واحدٍ تمثل في صوت السيين؛ وقد تكرر في هذه القصيدة عشر مرات (10). في الكلمات الآتية (نسلي، آيساً، يأساً، فيئست، تسرر ليس، تأسف، سراعاً، شمس، ليس...) وقد «جعلت السيين المرققة المنفتحة لضعفها لما لا يظهر، ولا يشاهد لأنه من الأصوات المعبرة عن الحزن والوجع والألم»<sup>2</sup> وهذا

1 سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا) دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1418هـ - 1998م، ص: 93.

\* أصوات الصفيير: الصادُ والسينُ والزايُ، وسميت بذلك لشبه أجراسها بالصفيير. نقلاً عن: عبد الوهاب بن محمد القرطبي، الموضح في التحويد، تح: غانم قدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1421 هـ - 2000 م، ص: 972

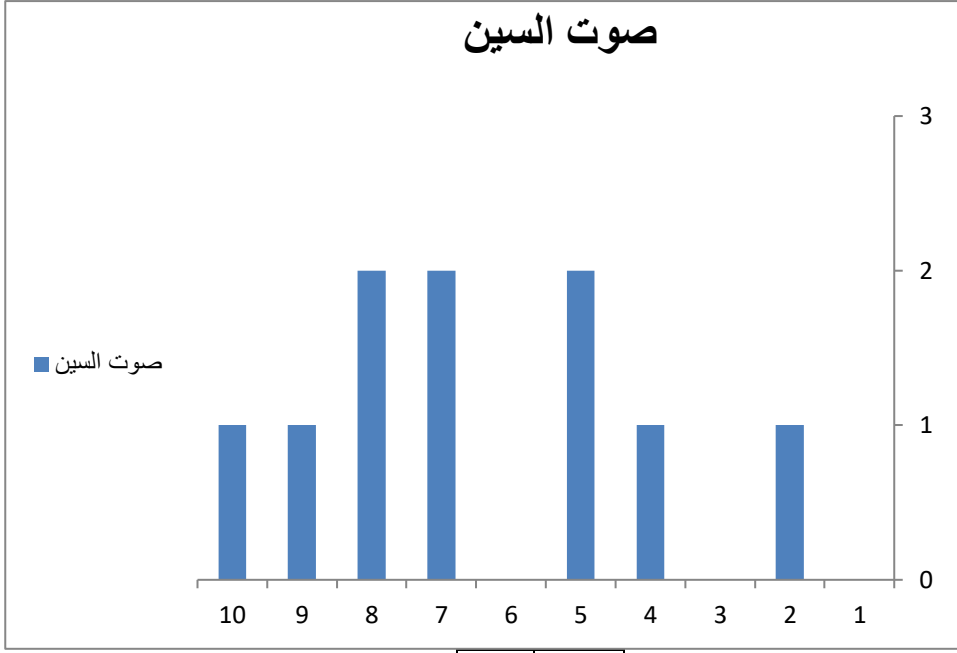
<sup>1</sup> سعاد بسناسي، السمعيّات العربية في الأصوات اللغوية، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم - الجزائر، دط، 1433 هـ - 2012م، ص: 93.

ما جعل الشاعر يوظف هذا الصوت في نهاية الكلمة دون بدايتها في (أيس، آيس، ياس، أيس، أيس) فعبرت السين في هذه الكلمات عن «الشدة والفعالية، بما يتعارض مع خاصية الرقة والسلاسة»<sup>1</sup> فدلّت على الحالة النفسية لواقف الشاعر، «فدلالة الضم قد تكون للقوة أو الخشونة والغظة والكسرة قد تدل على الضعف أو القوة والحدة، والفتح للحياة في كل الأحوال»<sup>3</sup>، وفي محاولة البرهنة على ذلك يتم رصد هذه الحركات ودلالاتها عبر هذا الجدول:

صوت السين	استعمال بالفتح	استعمال بالضم	استعمال ل بالكسر	استعمال بالسكون	استعمال بالتنوين	استعمال بالتشديد	
الأول	//////	//////	//////	//////	//////	//////	عد
الثاني	01	//////	//////	//////	//////	//////	د
الثالث	//////	//////	//////	//////	//////	//////	التكرارات
الرابع	//////	//////	//////	//////	01	//////	الإجمالية
الخامس	//////	//////	//////	01	01	//////	ية
السادس	//////	//////	//////	//////	//////	//////	
السابع	01	//////	01	//////	//////	//////	
الثامن	02	//////	//////	//////	//////	//////	
التاسع	//////	//////	//////	//////	01	//////	
العاشر	01	//////	//////	//////	//////	//////	
المجموع	05	0	01	01	03	0	ع

الآن وبعد عرض هذه النتائج المتحصل عليها في الجدول السابق فإننا سنحاول رصدها بيانياً لتتضح لنا الصورة أكثر.

2 سعاد بسناسي، السمعيات العربية في الأصوات اللغوية، ص:93.



00	01
01	02
00	03
01	04
02	05
00	06
02	07
02	08
01	09
01	10

تكشف هذه النتائج المتحصل عليها أن هناك تذبذبا في استعمال الصوت الصفييري السين. فهذا الرسم البياني لهذا الصوت (السين) يوضح انعدامه في كل من البيتين الأول والثالث وكذلك انعدامه في البيت السادس، وكان أكثر تكراراً في البيت الخامس والسابع والثامن، ويظهر لنا طغيان استعماله بحركة الفتح ثم حركة التثوين؛ وقد أشرنا سابقاً إلى أن دلالة حركة الفتح تشير إلى الحيات في كل الأحوال. ومن الألفاظ التي وردت فيها السين المفتوحة الحركة: (نسلي، تسر ليس، تأسف...).

✓ التحسر والعتاب واللوم:

تُسَسَّرُ                      وَتُطَّوَى  
بِأَشْهُرٍ تَمُضِي              لَيْلِيَّاتٍ مِهْنٍ  
سِرَاعاً                      طَيِّباً<sup>1</sup>

عتابه ولومه للناس الذين يفرحون بمرور الوقت بسرعة فسرعة الوقت تعني زوال الأيام المتبقية لبني آدم في الأرض فكل يوم يمر ينقص من عمره، وهم مسرورون بمرور الوقت وموقف الشاعر هنا حيادي اتجاه موقف الآخرين، فهو ليس مسرورا بمرور عمره في هذه الحياة.

كما نلاحظ ورود الصوت الصفييري السين المصاحب للكسرة؛ في لفظة (سراعاً) فهنا اللفظة في سياق الكلام دالة على قوّة وجِدَّة الموقف الذي يعانيه الشاعر جراء فقدانه لابنائه، فهذه التبرة الخطابية الصادرة من (بكر بن حماد) تحمل في طياتها أسلوباً تعجبياً.

✓ وعظ وزهد:

فَلَا تَفْرَحْ بِدُنْيَا              وَلَا  
لَيْسَ تَبْقَى                      عَلَيْهَا  
يَا                      بِنْتَيْيَا<sup>2</sup>

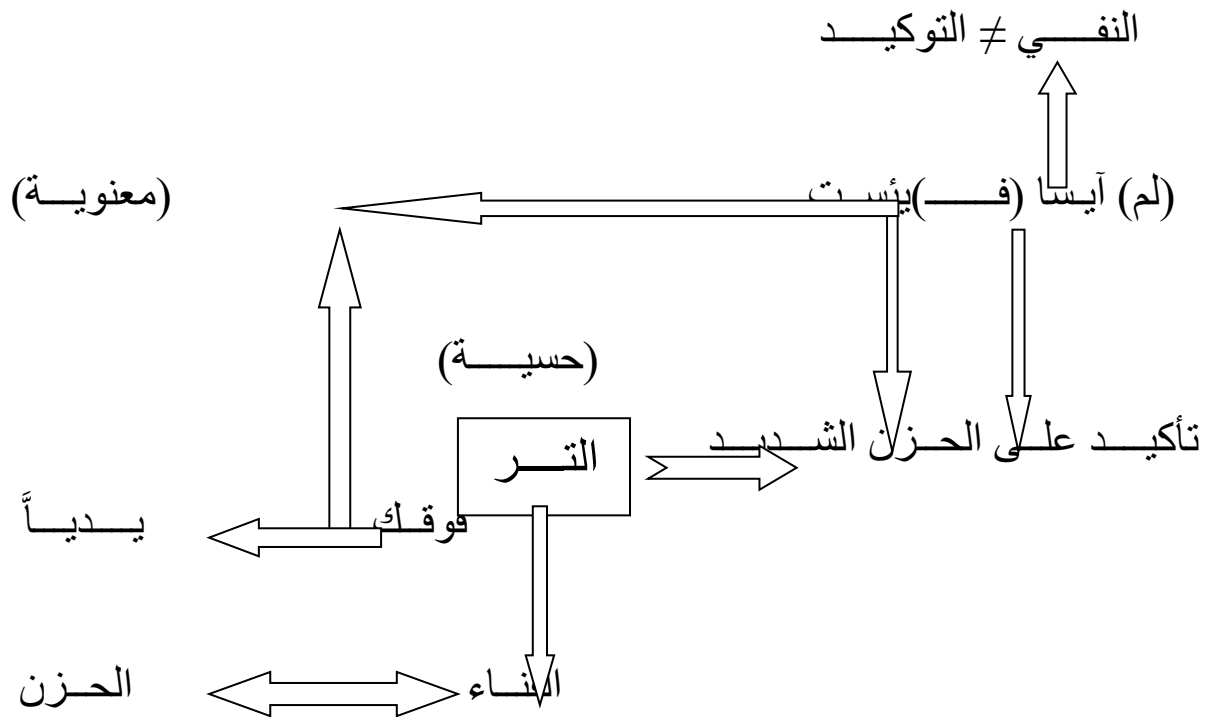
يشير إلى زوال الدنيا ويدعو إلى عدم الفرح بها أو الحزن عليها، لأنها فانية لا تدوم على حال، من الواضح في هذه الأصوات المهموسة المكررة أنها وردت كلها مرققة، ومن أمثلتها (سراعاً، فليت، كوى...) وقد جاءت التاء مشددة في كلمة (الثرب) مرة واحدة وأعطتها نوعاً من القوّة؛ وذلك في قراءتنا للشطر الثاني من البيت الخامس (رمىت

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 71، 72.

2 المصدر نفسه، ص، ن.

التَّرْبَ فَوْقَكَ مَن يَدِيًّا). ونوعاً من الضعف ونجده عند قوله في الشطر الأول من البيت نفسه (ولم أكن آيساً فيئست لَمَّا) وهذا ما أعطى للبيت الواحد دلالات مختلفة ومتناقضة بين القوة والضعف.

كذلك يمكن إعطاء دلالة أخرى يمكن توضيحها عبر هذا المخطط:



دلالة النفي والإثبات لظاهرة الحزن تضيف علاقة متضادة، بالإضافة إلى بروز علاقة معنوية في هذا البيت ولاسيما الشطر الأول، بينما في شطره الثاني فالصورة حسية.

### 1\_ إيقاعية الأصوات العالية الصفير: ❖ دلالة صوت السين:

وفي محاولة إجراء مقارنة بين الشعاعر (بكر بن حماد) مع أبرز شعراء

العصر العباسي (البحثري) في سينيته عندما وصف إيوان كسرى؛ فإننا نلاحظ طغيان صوت السين في القصيدة؛ حيث ورد خمسا وتسعين (95) مرة، في حين أنها لم تتجاوز عدد تكراراته في قصيدة (بكر بن حماد) عشر (10) مرات،

والفارق العددي بينهما كبير جداً. على الرغم من أن دلالة هذا الصوت في كلا القصيدتين كان لإظهار الأسى والتحسر على ما آل إليه حال كل من الشعاعين؛ (فالبحتري) في تكراره للفظـة (نفسـي)، « وتكرارها دليل على اتجاه الشعاعر إلى الإظهار بدل الإضمـار»<sup>1</sup>.

لكن عند القيام بإجراء مقارنة بين قصيدة (بكر بن حماد) التي نظمها في رثاء ابنه وبين وقصائده الأخرى، نجد بالقصيدة التي تم دراستها (رثاء بكر بن حماد لابنه) أنّ صوتاً واحداً لعب على أوتارها، ألا وهو صوت السين في عدد تكراراته العشرة (10)، كما أنّّه وظف في قصيدته التي (ذكر فيها الموت) ثلاثة عشر (13) صوتاً متمثلاً في صوت السين، في حين تـردد هذا الصوت سبع عشرة (17) مرة في القصيدة التي (هجا فيها بكر بن حماد عمران بن حطان) ذات الستة عشر (16) بيتاً حيث برزَ هذا الصوت في الكلمات : الإسلام، الناس، سيفاً، سبحان، سبحاناً، لأحسبه، موسى، خسـراناً، سوف، إسلاماً، الناس سنّ الرسول، الحسود، النـاس، سقى). إن المميز في هذا الصوت أنّه ينتمي إلى زمرة الأصوات العالـية الصفير. فيوحي بقوة انفعال الشاعر، وتأثره الشديد لمقتل (علي بن أبي طالب) \_كرم الله وجهه\_ ومن جهة أخرى غضبه الشديد من قاتله (ابن ملجم) ومادح القاتل (عمران بن حطان).

ففي البيت الأول ورد صوت صفير واحد وهو السين في لفظـة (للإسلام)، والشاعر هنا

يستفتح قصيدته بتعميق المصيبة التي حلت بهم وذلك حين ربطها بالإسلام، وكأنه أراد أن يقول: إن مقتل علي \_كرم الله وجهه\_ بمثابة ضياع أحد أعمدة الإسلام والمعروف في شريعتنا أن الإمام علي \_كرم الله وجهه\_ أول صبي أسلم لله، فالسين من الأصوات التي «تنسلُّ

1 محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، نابلس - تونس، د ط، 2006، ص: 88

انسلاًلاً»<sup>1</sup> وهذا ما يتوافق مع لفظة الإسلام، والذي دخل نفوس المسلمين طوعاً لا كرها، والإمام علي كرم الله وجهه أحد المسلمين الأوائل الذين تسلمت الشهادة إليه حين النطق بها من أعماق نفسه. وهذا يوضح انسجام اللفظة على المستوى الصوتي. ويعود الشاعر إلى توظيف السين في لفظة النَّاس، والتي تكررت أربع مرات في قوله: (أول النَّاس إنَّسَلامًا)، (وأعلم النَّاس بالقرآن)، (أخسر النَّاس) (فقلت سبحان رب النَّاس سبحان).

الملاحظ على هذا الصوت في لفظة النَّاس حين الرجوع إلى معناها اللغوي، والتي يعود جذرها «(أ ن س): (الإنس) البَشَرُ والوَاجِدُ، وقال: ابنُ عباسٍ رضي الله عنهما \_ إنَّما سُمِّيَ إنَّسَنا؛ لأنَّه عهِدَ إليه فَسِّيَ»<sup>2</sup>، الإنس ضد الجن، فالإنسان: «الكائن الحيّ المفكّر (ج) أناسيّ»<sup>3</sup> كلا المعجمين يتفقان على مدلول واحد يصب في حقول الإنسانية ويميزه عن باقي المخلوقات الأخرى بالعقل والنسيان، فلهذا عدد الشعراء الخصال الحميدة التي أفردتها للإمام علي كرم الله وجهه \_ بأنه السبب للإسلام والعلية بأمور الدين لقربه من رسول الله \_ عليه أفضل الصلاة والسلام \_ ؛ إلا أنَّه بالعودة إلى القرآن الكريم يتبين أن لفظة (النَّاس) قد ذكرت في سور وآيات عدة.

في تنزيله العزيز يقول عز وجل:

﴿الَّذِي يُوسِّسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ ﴿١٠﴾ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ﴾<sup>4</sup> وفي سورة البقرة قوله تعالى: ﴿يَا

1 عبد الوهاب بن محمد القرطبي، الموضح في التجويد، ص: 97

2 محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر العربي مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت \_ لبنان، ط1، 2002، ص: 34

3 إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1 \_ ج 2، ص: 59

4 سورة الناس، الآيتان: 5، 6.

أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ  
مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ<sup>1</sup> وهي كثيرة في السور والآيات، إلاَّ  
أنَّ الَّذِي نَعُودُ إِثْبَاتَهُ وَرُودَهَا إِمَّا فِي صِيغَتَيْنِ  
(النَّاسُ أَوْ الْإِنْسَانُ)

ففي قوله عز وجل: ﴿  
يُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُخَفِّفَ عَنْكُمْ وَخُلِقَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا﴾<sup>2</sup>  
كلها تدور في فلك واحد هو فلك الضعف وعدم  
المقدرة على فعل أي شيء؛ إلاَّ بقدرته الخالق، وقد  
عرّفنا الهمس بأنّه أصوات تتّصف بالضعف، وهنا  
تتفق هذه الصفة مع صوت السين في قول  
الشاعر:

وَإِنِّي لِأَحْسَبُهُ مَا كَانَ مِنْ بَشَرٍ  
يَخْشَى الْمَعَادَ وَلَكِنْ كَانَ شَيْطَانًا

أَشْقَى مُرَادٍ إِذَا عُدَّتْ قَبَائِلُهَا  
وَأَحْسَرُ النَّاسَ عِنْدَ اللَّهِ مِيزَانًا<sup>3</sup>

فاللّفظين (أشقى، أحسر) تعودان على القتال  
(عبد الرحمن بن ملجم وقبياتيه (مراد)). فلولا هذا  
الضعف الذي تسلل إلى نفس القتال، لما  
نال هو وقبياتيه هذا العار عبر الزمن،  
وما سيناله من خزي وهلاك في الجحيم.  
بالإضافة إلى ضعف الشيطان؛ فقد وصف  
الشاعر القتال بلفظ (الشيطان) و  
ونفى عنه صفة الإنسانيّة، والمميز  
في صوت السين أيضاً مصاحبته «للأزيز»<sup>4</sup>  
المأخوذة من جذر (أز) «أزاً وأزيراً وأزاًزاً:  
تحرك واضطرب. وأزّ فلاناً: أغراه

1 سورة البقرة، الآية: 21.

2 سورة النساء، الآية: 28.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية، ط1، مستغانم  
1385هـ - 1966م، ص 64.

4 ماريو باي، أسس علم اللغة، ص: 85.

وهَيَّجَهُ»<sup>1</sup>. وهذا ما يعني أن هناك ردود أفعال وحركية وانفعالا، بما لا يتوافق مع السكون والاستقـرار. وانتزت القدر انتزاعا اشتد غليانها، والأز التهييج والإغراء كما وصف الله الذين اتبعوا الشهوات فتصرفت فيهم الشياطين تحركهم حيث تريد. قال تعالى في سورة مريم: " ألم تر أننا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا" قال ابن عباس: تزعجهم إزعاجا من الطاعة إلى المعصية.

وهذا ما يرمى إليه الشاعر في قوله:

ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ وَالِدَمْعُ مُنْحَدِرٌ  
سُبْحَانَ رَبِّ النَّاسِ سُبْحَانَا<sup>2</sup> فَقُلْتُ

يشير صوت السين المكرر في لفظة: (سُبْحَانَ، سُبْحَانَا) في بيت واحد إلى شدة فوران وغليان مشاعر الشاعر، حينما تذكر حادثة اغتيال الإمام علي كرم الله وجهه وتعجب به من مآدح القاتل: عمران بن حطان فقد أثقل صدره حزنا وأسى، وفي الحديث: «أَنْتَهُ كَانِ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ يُصَلِّي وَيَلْجُؤُفِيهِ أَزْيُؤُزُ كَأَزْيُؤُزِ الْمِرْجَلِ مِنَ الْبُكَاءِ»<sup>3</sup>؛ ولهذا سمعت زَمْجَرَةً في لفظة سُبْحَانَ والتي كررها الشاعر في عجز البيت، وهذا يدل على أن هذا الأريز في هذه اللفظة نابع من أعماق صدره بما تتم عنه نبرة الحزن والحسرة على مقتل الإمام. يقول: صلاح فضل في كتابه: إنتاج الدلالة الأدبية

1 الرازي، مختار الصحاح، ص: 36.

2 محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص: 64.

3 أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، تح: ياسين الأيوبي، ج 1، المكتبة العصرية صيدا \_ بيروت، ط2، 1420 هـ \_ 2000 م، ص: 246.

«التكرار ليس مجرد توقييع موسيقى رتيب، بل هو إمعان في تكويين التشكيل التصوييري للقصيدة ودعم مستوياتها العديدة في هيكل تركيبى»<sup>1</sup>، فهو عنصر ذو قيمة فعالة في تنشيط التصوير الذهني للمتلقى وعمليّة التلوين وهو ما يمنحها صفاتي الإبداع والاستمرارية.

### ❖ دلالة صوت الصاد:

وقد حضر صوت صفيّر ثانٍ متمثلاً في الصاد وقد ورد في هذه القصيدة خمس (05) مرات (صِهْر، ناصِرُه، صَارمًا، قنْداً، ليضلى)، وهو من أصوات الصفيّرات الحامل لصفة الهمس، وتمييزه بسمة التقابل الثنائي، كـون الصوتان السين والصاد يتفقان في أنّهما: صفيريان مهموسان احتكاكيان، إلا أنّ صوت الصاد يتميز بسمة الإطباق وهو «أملاً منه صوتًا، وأشدّ تماسكًا ويوحى بالشدة والصلابة والقوّة والشكيمة»<sup>2</sup>، إلا أنّ نسبة تكراره لم تكن كـبيرة بالمقارنة مع الأصوات الأخرى ذات الصفيّر المنخفض المتواجدة في هذه القصيدة: (الشين، الفاء، الثاء، الظاء، الذال). ولم يوظف الشاعر هذا الصوت؛ إلا في أبيات قليلة، وهي:

البيت الرابع، حيث تم توظيفه في لفظتين فقط:  
صِهْر، ناصِرُه.

البيت السادس، حيث تم توظيفه في لفظة واحدة:  
صَارمًا.

لينقطع صدور هذا الصوت ويظهر من جديد في البيت الأخير، والذي ورد فيه مرتين.

1 صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، دت، ص: 275.

2 علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998 م، ص: 275.

الملاحظ أن صوت الصاد في البيتين الرابع والسادس يوحي بقوة شخصية الإمام علي \_ كرم الله وجهه\_ وشدة الشكيمة والحزم، وهذا ما جعل الشاعر يوظف صوت الصاد عند إبرازه لمناقب الإمام. وهذا ما جعل مديحه للإمام صادقا.

صَهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ  
أَضْحَكْتُ مَنَاقِبَهُ نُورًا وَبُرْهَانًا

وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رُغْمِ الْحَسُودِ لَهُ  
هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ

وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا  
الْأَقْرَانَ أَقْرَانًا<sup>1</sup>

فالشاعر عقد مقارنة بين الإمام علي \_ كرم الله وجهه\_ إذ جعله «الأولياء والعلماء والصالحين فالمعتدي والمعتدى عليه مختلفان سلبا وإيجابا»<sup>2</sup>، وبين كل من عمران بن حطان وابن ملحيم إذ جعلهم ممن يدخل الدرك الأسفل من الأتار. ويتجلى ذلك في تواعد الشاعر لهما بالجـزاء والعقاب الشديد في الآخرة، وهنا تبرز عاطفة الكره الشديد. وانظر كيف ختم الشاعر بيته الأخير بالنهاية المخزية. ليربطها بنهاية القتال التي لا يتمناها أحد. رغم أنه كان يظن أنها أفضل بطولة قام بها أمام قبيلته وعشيرته.

كَأَنَّهُ لَمْ يُرَدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ  
لِيَصْلَى عَذَابَ الْخُلْدِ نَيْرَانًا<sup>3</sup>

ومما يتضح في هذه القصيدة أنها جاءت متسلسلة راعت في ذلك سلم الترتيب، فقد تناولت ثلاثة محاور وهي: المحور الأول مدح للإمام علي \_

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 65.

2 محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي، من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري، قراءة جمالية وفنية دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015، ص: 36.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 65.

كرم الله وجهه \_ والذي يمكن تحديده من البيت الأول إلى غاية البيت السادس. والمحور الثاني ذم وهجاء كل من ابن حطان وابن ملحجم ويمكن تحديده من البيت الثامن إلى غاية البيت الثالث عشر وفي المحور الثالث توعده بالنهاية المخزية القاتل. في البيت الأخير. إن الذي يبرر غلبة توظيفه لصوت السين على صوت الصاد؛ هو أنهم «جعلوا الصاد لقوتها فيما يشاهد من الأفعال المعالجة، والسين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين»<sup>1</sup>؛ أي أن كل العواطف والأحاسيس تظل مكبوتة في النفس البشرية، وتعجز العين عن رؤيتها. فالمشاعر حسية لا مرئية على الرغم من ضعف السين، إلا أنها أثبتت حضورها القوي في هذا النص الشعري. والصاد رغم قلته توظيفه، إلا أنه وظف في ألفاظ تشع بالقوة مثل: (صَارَمًا، نَاصِرُهُ، لِيَصْنُلِي، قَصْنَدًا، صِهْرُ). بالإضافة إلى ذلك فيمكن للعين رؤية هذه الأفعال.

### ❖ دلالة صوت الزاي:

جاء تكرار صوت الزاي في هذه القصيدة ثلاث (03) مرات، وهي نسبة قليلة جدا بالمقارنة مع نظرائه من الأصوات ذات الصفير العالي، وهو «يستمد حدته من ذبذباته الصوتية العالية، فهو إذا لفظ بشيء من الشدة أوحى بالاضطراب والتحرك والاهتزاز. أما إذا لفظ مخففاً بعض الشيء، فهو يوحي بالبعثرة والانزلاق»<sup>2</sup> وهذا بحسب حضوره في السياق، والذي يحدد دلالاته في كل من البيتين التاسع والحادي عشر، ومن الملاحظ أن صوت الزاي ورد هنا مخففاً، فهذه الأبيات تتحدث عن القاتل وقد

1 محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، دط، 1409هـ 1989م، ص:30.

2 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 138.

مثله الشاعر بأسوء التشبيهات حين ذكر قصة النبي: (صالح - عليه السلام) وعما قر نناقته والنهاية التي آل إليها قوم (صالح - عليه السلام)؛ هي نفسها نهاية (ابن ملحج)، فهو أبخس النَّاسِ مِيزَانًا، وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ ﴿١٠﴾ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ ﴿١١﴾﴾؛ أي فاقت سيئاته حسناته بسبب فعلته، فجزأوه نار جهنم. وخاصة أنه تسبب في إراقة الدماء وإثارة نار الفتنة بين المسلمين وأدى إلى انقسامهم وتفرقهم.

أَشَقَى مُرَاد إِذَا عُدَّتْ قَبَائِلُهَا  
وَأَخْسَرُ النَّاسِ عِنْدَ اللَّهِ مِيزَانًا

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَلَبَت  
عَلَى ثَمُودَ بِأَرْضِ الْجُبْرِ خسرانا

قَدْ كَانَ يُخْبِرُهُمْ أَنْ سَوْفَ يَخْضِبُهَا  
الْمَنِيَّةُ أَزْمَانًا فَأَزْمَانًا<sup>2</sup>

فاللفظتان: (مِيزَانًا، وَأَزْمَانًا) توحيان كما سبق وأن ذكر بالبعثرة، وذلك حين فرق بين جمع المسلمين، وهذا كان مفاده أن انزلق في نيران جهنم.

## 2\_ إيقاعية الأصوات المنخفضة الصفير:

مثلما كان للأصوات العالية الصفير حضور، كان للأصوات المنخفضة الصفير حضورها ودلالاتها المختلفة. ومن هذه الأصوات التي وظفها شاعرنا نذكر: صوت الشين.

### ❖ صوت الشين ودلالته:

من المواطن التي ورد فيها هذا الصوت في قصيدتنا : (يَمْشِي، شَرَعَا، بَشَر، يَخْشَى، شَيْطَانًا أَشَقَى، شَقِي، العَرْش ) وقد برز فيهما

1 القارعة، الأيتان: 8، 9

2 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد ، ص ص: 64، 65.

الصوت ذو الصفير المنخفض، إلى جانب صوت السين ذي التردد العالي وهو من الأحرف الشجرية\* والذي يتميز بخاصية التفشي فحين النطق به تحس بانتشار الريح في الفم، وقد استثمره الشعراء فجاء معظمه في هذه القصيدة ليعطي دلالة هجاء للقاتل من خلال ذمه، وقد أعطى هذا الحرف «التشكيل الصوتي للصورة السمعية وأثراً في نفس المتلقي»<sup>1</sup>، فخلق انسجاماً بين القطعة الأدبية ومبدعها، حين اشتركا في إفراز الدموع والأهسات والزفرات. وهذا ما يتناسب مع معنى التفشي والانتشار الذي قصده الشعراء في قوله:

لَقَوْلِهِ فِي شَقِي ظَلَّ مُجْتَرماً  
مَائاً لَّهُ ظُلاًّ مَّاءً وَعُدُونَا

يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِي \* مَا أَرَادَ بِهَا  
مِنْ ذِي الْعَرَشِ رَضُونَا \*<sup>2</sup>

وهنا يتجلى التباين بين إنسان الخير وإنسان الشر، وهذان الصنفان من البشر لا يزول أحدهما عن الأرض، إلا بزوال انتشارهما في الكون وذلك في اللفظتين: شقي وتقي.

فالشين في لفظه (شقي) توحى بانتشار التعاسة والضلال عن الحق، وهذا ما جعله يوظف إلى جانبها لفظه (مجترماً) والتي دعمت ووضحت المعنى أكثر. فالشقي لا يظن بنفسه شراً؛ بل يظل على عناده مكابراً.

### ج - الأصوات المجهورة:

1 منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ص: 64، 65.

2 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 66.

\* وفي رواية أخرى " من لقي " وهو الملاقي في خير أو شر وأكثر استعماله في الشر.

\* وفي رواية أخرى " غفرانا " وهذا البيت من قصيدة عمران بن حطان. نقلا عن: الديوان، ص 66.

إلى جانب الأصوات المهموسة، فهناك أصوات مجهورة «فالصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، والأنف معهما أحياناً دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضاً تاماً أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكاً مسموعاً»<sup>1</sup>.

حينما يتقارب الوتران الصوتيان يحدثان اهتزازاً سريعاً فينتج عنهما احتكاك مسموع سماه العلماء بالجهر، في حين نجد أن هذا التعريف مخالف لما جاء به (سيبويه) في تعريفه للجهر بأنه: «حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت»<sup>2</sup>، معنى هذا أن الصوت المجهور مملوء بالهواء المضغوط المتجمع في مكان ما من الجهاز النطقي، وعندما تتم هذه العملية يخرج الصوت المجهور مانعاً الهواء من المرور إلى الخارج: أي أن «الذي توقف من قبل هو النفس، والذي يجري من بعدها هو الصوت»<sup>3</sup>، فالفارق الموجود في تعريف الجهر عند كل من (حازم علي كمال الدين) و(سيبويه) هو أن (حازم علي) يرى ألا وجود لعائق يعيق مجرى الهواء، في حين أن (سيبويه) يرى أنه يتوقف لعارض له، ثم يتخلص منه ليجري الصوت.

فالصوت المجهور يحدث نتيجة تذبذب الوترين الصوتيين، مما يصدر عنه غنة صوتية اصطلاحاً عليها بالجهر، الموصوف بالقوة والشدة.

وإلى جانب الأصوات المهموسة نجد أصواتاً مجهورة تمثلت في: «ن، ر، ل، م، و، ب، د، ع، ج، ذ، ض، غ، ز، ي»<sup>4</sup>، وسنحاول إحصاء الأصوات

1 حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1430 هـ - 1999م، ص:52.

2 سيبويه، الكتاب، ج4، ص: 434.

(3)- مكي درار، المصطلح الصوتي في كتاب سيبويه، ص: 79.

4 ينظر: بكاي أختاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة " قذى بعينيك"، للنساء، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ص:63.

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

المجهرورة في القطعة الشعرية السابقة من رثائية ( بكر بن حماد) من خلال هذا الجدول.

الأصوات المجهرورة	التواتر	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد	المجموع
اللام	27	19	02	03	02	///////	01	27
النون	17	06	///////	01	03	01	04	17
الميم	12	02	///////	03	05	///////	02	12
الباء	17	08	03	03	02	///////	01	17
الراء	13	05	03	///////	01	03	01	13
الذال	10	04	04	///////	02	///////	///////	10
العين	10	07	01	///////	01	01	///////	10
الزاي	01	///////	///////	///////	01	///////	///////	01
الواو	21	10	04	///////	06	01	///////	21
الجيم	02	///////	01	01	///////	///////	///////	02
الياء	38	08	///////	01	17	01	11	38
الضاد	////	///////	///////	///////	///////	///////	///////	////
الذال	03	///////	///////	///////	///////	///////	///////	03
الألف	16	10	02	02	02	///////	///////	16
الغين	01	///////	01	///////	///////	///////	///////	01
الظاء	////	///////	///////	///////	///////	///////	///////	////

إن الناظر إلى هذا الجدول الإحصائي، يرى طغيان أصوات على أخرى، وهي حروف مرتبة بحسب عدد تكراراتها في جدول ثانٍ:

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
الصوت	ي	ل	و	ن	ب	أ	ر	م	د	ج	ز	غ	ض	ظ
عدد التكرار	38	27	21	17	16	13	12	10	3	2	1	0	0	

إن مجموع الأصوات المكررة في هذه الأبيات الشعرية هو (178) مائة وثمانية وسبعون صوتاً والأصوات الأربعة الأكثر تكراراً بالدراسة هي: (الياء، اللام، الواو).

### ❖ دلالة صوت الياء:

لقد جاء صوت الياء في صدارة الأصوات المجهرورة بتواتره المكثف في العديد من الأبيات، بالإضافة إلى تواتره في أواخر الكلمات، وسنحصى ذلك الصوت في الجدول الآتي لإبراز أهميته:

المجموع	الأبيات الشعرية										صوت الياء
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
38	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	عدد
	3	2	4	4	4	5	6	4	3	3	تكراراته

نستنتج أن هذا الصوت قد تكرر في كل الأبيات الشعرية العشرة، وقد تفاوتت نسب تكراراته؛ في حين أنها تساوت في الأبيات: الثالث والسادس والسابع والثامن، حيث تكرر أربع مرات في كل هذه الأبيات، كما تساوت نسب تكراراته في كل من الأبيات: الأول والثاني والعاشر حيث تكرر ثلاث مرات، إلا أن أعلى درجة تكرار لهذا الصوت بلغت ستاً (06) مرات في بيت واحد وهو الرابع، وبعد هذه العملية الإحصائية الخاصة بدراسة صوت الياء، نبرز أهم صفاته ومخارجه:

صوت الياء	مخرجه	صفاته
	شجري، غاري (وسط اللسان)	رخو، مجهور، منفتح، (نصف صامت) (شبه صائت)، لين.

وحسب قول (ابن جني) إن مخرج صوت الياء يكون من وسط اللسان؛ إلا أن الياء وإن كان شريك الجيم والشين في وسط اللسان فإن له إلى طرف اللسان الذي هو مخرج النون قرباً وميلاً ليس ذلك للجيم والشين وهو كأنه يلي الرء، ومن ثم فإن الألتغ\* يجعل الرء ياء»<sup>1</sup>.

وهذا لمن كان يعاني من أمراض الكلام والملاحظ أن صوت الرء أكثر حروف اللتغ من خلال هذه الإحالة تعرضنا لمثل هذه الأمراض. أضف إلى ذلك فصول الياء يوصف؛ بأنه «فموي»<sup>2</sup> والجدول الآتي سيبين شكل صوت الياء المشدد والساكن.

الألتغ\*: الأليغ: الذي يرجع كلامه ولسانه إلى الياء، أو من لا يبين كلامه. المعجم الوسيط ص: 859.

1 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 15.

2 مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص: 23.

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

المجموع	عدد تكراراتها في الأبيات الشعرية										صوت الياء المشددة
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
11 مرة	1	1	1	1	0	1	2	2	1	1	

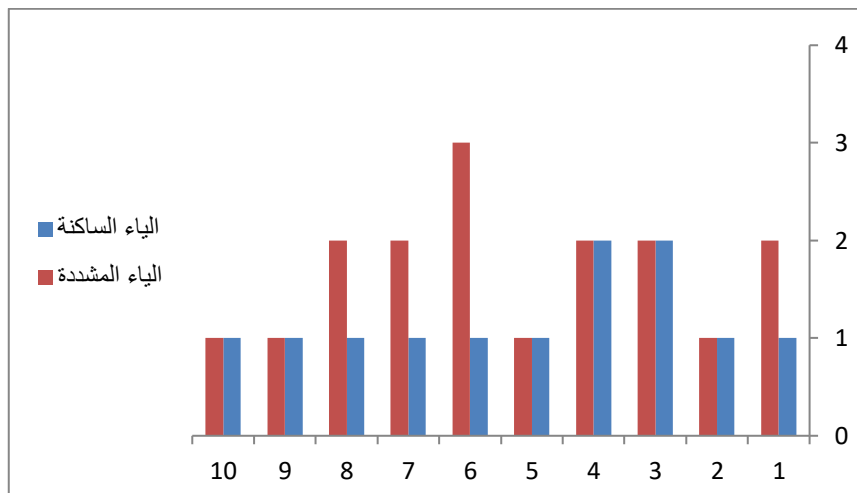
كما ورد هذا الصوت بصفة متكررة حاملا علامة إعرابية، وهي السكون والجدول التالي يوضح ذلك:

المجموع	عدد تكراراته										صوت الياء الساكن
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
17 مرة	1	1	2	2	3	1	2	2	1	2	

إن هذين الجدولين يوضحان أن نسبة التكرار الطاغية كانت للياء الحاملة لعلامة السكون، حيث بلغ تكرارها كما هو موضح في الجدول الثاني (17) مرة؛ بينما بلغت نسبة تكرار الياء المشددة (11) مرة، أما عن دراسة الحركة الإعرابية لهذا الصوت، فقد وردت كما يلي:

- الحركة الإعرابية: من هنا يتبين لنا أن لها مساهمة في إبراز الوظائف الدلالية «فضلا عن وظائفها النحوية واللغوية»<sup>1</sup>، ومن أجل تحديد هذه الدلالات الشعرية من خلال غطاء أمثلة عن ذلك في محاولة الكشف عنها:

هذا رسم البياني لصوت الياء المشددة سنوضحها باللون الأزرق والياء ذات السكون سنوضحها باللون الأحمر:



1 ينظر: محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص: 104

لقد قمنا عمدا بدمج الرسمين معا لإبراز أكثر الفروق بين العلامتين الإعرابيتين: الشدة والسكون، فإبراز دلالة كل منهما ومدى مساهمتهما في إنتاج دلالات جديدة لكن قبل ذلك نحاول التعليق على هذا الرسم البياني:

هذا الرسم يوضح أن هناك تذبذبا في الحركتين وهذا ناتج عن تذبذب العواطف عند الشاعر وعدم استقرارها فأحيانا يبدو وكأنه مستقر مؤمن بقضاء الله وقدره فتبرز لنا قوة شخصيته وصبره؛ وتارة أخرى تظهر لنا عاطفة مُغايرة يصل فيها الشاعر إلى حد اليأس والقنوط.

وسنأخذ البيت الثالث من القصيدة لإبراز الدلالة التي احتوبها من خلال استخدامه لصوت الياء المشدد:

كَفَى حُزْنًا بَأْيِي مِثْلُ خُلُوقِ * دَعْوَتُكَ يَا بُنْيَّيَّ * فَلَمْ تُجِبْ نِي	وَأَنَّكَ مَيِّتٌ وَبَقِيْتُ حَيًّا فَكَانَتْ دَعْوَتِي يَأْسًا عَالِيًّا	يحمل هذان البيتان والـتـوجـعـ.
--	---	-----------------------------------

التقابل

التضاد

(كَفَى حُزْنًا) بَأْيِي مِثْلُ خُلُوقِ * دَعْوَتُكَ يَا بُنْيَّيَّ * فَلَمْ تُجِبْ نِي	وَأَنَّكَ مَيِّتٌ وَبَقِيْتُ حَيًّا فَكَانَتْ دَعْوَتِي يَأْسًا عَالِيًّا
--	---

الشاعر (بكر بن حماد) (المرثي عبد الرحمن) (الشاعر: بكر بن حماد)

هذا بالنسبة للبيت الثالث أما البيت الرابع فكما هو موضح أمامنا:

✓ اليأس والقنوط:

دَعْوَتُكَ يَا بُنْيَّيَّ فَلَمْ تُجِبْ نِي	فَكَانَتْ دَعْوَتِي يَأْسًا عَالِيًّا
---	---------------------------------------

(الشاعر)(المرثي) (المرثي) (الشاعر)  
الشاعر(ر)

كانت هذه قراءة أفقية لهذين البيتين وقد دارت فحواها حول اليأس والقنوط وإبراز التوجع والوجد وألم الفراق الأبدى.

فمن خلال هذه القراءة نستطيع استخراج الكلمات الدالة على كل مشاعر الحزن والألم، (حزنا، خلو، يأس). كذلك من خلال هذه القراءة الأفقية نستنتج أن هذين البيتين جاء تقسيمهما بين الشاعر وابنه.

في البيت الأول جاء على النحو الآتي:

1 - الشاعر + المرثي (عبد الرحمن) \* المرثي (عبد الرحمن) + 2 الشاعر (بكر بن حماد).

وفي البيت الثاني:

3- الشاعر (بكر بن حماد) + المرثي (عبد الرحمن) + 4 (الشاعر) الضمير المتصل (ني) \* 5 الشاعر (بكر)، ومن خلال هذا التقسيم يتضح لنا غلبة الأهات والتوجعات التي عاناها الشاعر، لذلك كان (الشاعر) بكر بن حماد هو العنصر الطاغي في هذين البيتين حيث تكرر خمس مرات (05)؛ في حين تكرر ابنه (عبد الرحمن) ثلاث مرات (03) فقط. فالشاعر هنا في مقام البوح والتنفيس عن آلامه وشدة حزنه وفراقه لابنه.

أما من ناحية القراءة العمودية للياء المشددة في كل أجزاء القصيدة، فيتبين لنا أنها تأتي على الشكل التالي:  
رثاء ابنه (عبد الرحمن)

الشاعر	↑		
عبد الرحمن		وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكْرًا عَلِيًّا	أعاجز الآيات الشعرية العشرة
الشاعر		وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الْأَكْبَادَ كَيًّا	
الشاعر + ع		وَأَنَّكَ مَيِّتٌ وَبَقِيْتُ حَيًّا	
الرحمن		رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّا	
الشاعر		وَأَلَيْتُكَ لَمْ تَكُنْ يَا بَكْرُ شَيْئًا	
البشر		وَتَطْوِي فِي لَيَالِيهِنَّ طَيًّا	
(ش+ع الرحمن)		وَلَا تَأْسَفْ عَلَيْهَا يَا بَنِيًّا	
الشاعر		وَمَطَّلَعُهَا عَلَيْنَا يَا أُخِيًّا	
الشاعر		تَدُورُ لَهُ الْفَرَاقِدُ وَالتُّرَيَّا 1	
	↓		

### \*الواقعية أو الحالية:

والتي بدورها تحيلنا إلى دلالة بروز الحزن الشديد من خلال (الواقعية) في البيت الأول، وما سيكون عليه الحال في حال وفاة الشاعر فسبيكيه أحبته، وفي حال وفاة أحبته فهو الذي سبيكيهم.

بَكَيْتُ عَلَى الْأَجْبَةِ إِذْ	وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكْرًا
تَوَلَّوْا	عَلِيًّا
← ما كان عليه الحال	← ما سيكون
عليه الحال	

وهذا ما يبرز لنا عاطفة الوفاء والإخلاص للأحبة.

### \*القيم الروحية والخلقية:

تظهر لنا جلياً هذه القيم في (نسلي، ذخر، الأكباد) كل هذه الصفات توحى بالقرابة الشديدة والمكانة التي كان (عبد الرحمن) يحتلها في قلب والده فهو من نسله وهو ذخره في

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 71، 72.

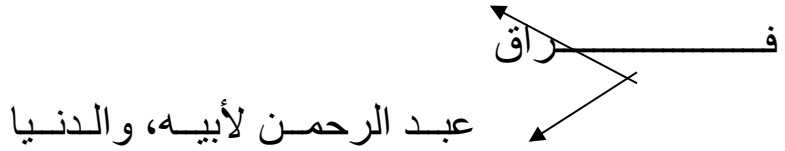
## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

الحياة، وقلدة كبده، ونجد أن كلمة (كيا) جاءت تأكيداً لفعل كوى وتعميقاً لمدى جرحه وحزنه الشديدين.

كذلك الشيء نفسه بالنسبة للفظة (طياً). أما عن القراءة العمودية لهذه الأبيات العشرة فالشاعر كعادته يفرغ لنا كل ما في جعبته من أحزان، من البيت الأول إلى غاية البيت العاشر الأخير (بكوا علياً، بقيت حياً، فوقك من يدياً، لم تك شيئاً) أما في البيتين الثامن والتاسع فهما يسافوان بالقارئ إلى الشاعر وابنه عبد الرحمن (ولاً تأسفَ عليها يا بُنيّاً). الأسف على الدنيا وفنائها. (ومَطَّلَعَهَا عَلَيْنَا يَا أَحْيَا)

الشاعر لابنه



### \*الزهد:

يظهر لنا ذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة الثامن والتاسع والعاشر من القصيدة (لا تفرح بدنيا، ولا تأسف عليها)؛ وخلاصة القول: إن هذه القصيدة كلها تدور حول إبراز ظاهرة الحزن الشديد لفراق العزيز على الشاعر ألا وهو ابنه وقلدة كبده غدرأ أمام عينيه.

❖ **دلالة صوت اللام:** الصوت الثاني المجهور المكرر في هذه القصيدة والذي احتل مرتبة بعد صوت الياء هو صوت (اللام) وقد تكرر (ثمانية وعشرين مرة) ومن صفاته أنه أسناني\*، متوسط، أما عن استعماله الدلالية في السياق الشعري فهي تتدرج ضمن ما يلي: صوت اللام وعدد تكراراته في الأبيات الشعرية

المجموع	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

3	2	4	2	6	2	2	1	1	5	
										28

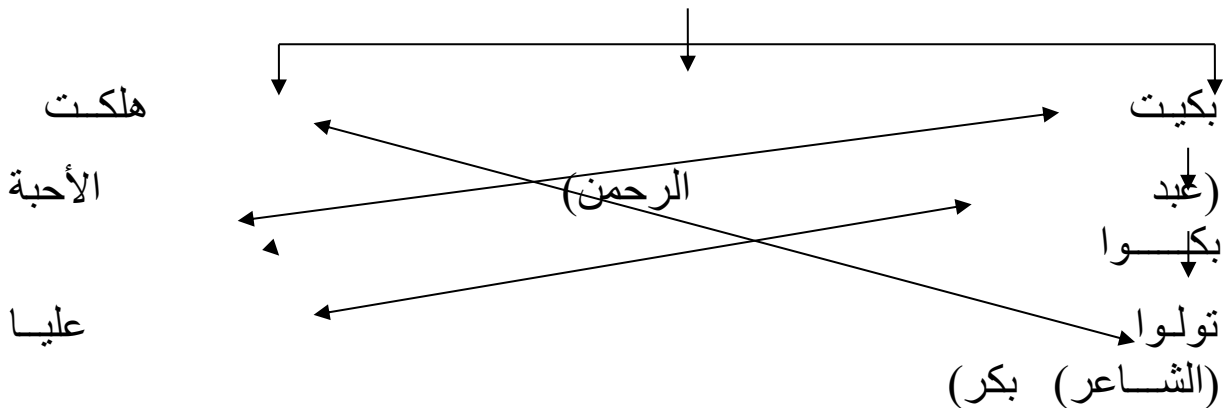
وقد تكررت في البيت السادس: (06) ستّ مرات يقول الشاعر:

قَالَيْتَ الْخَلْقَ إِذْ خُلِقُوا وَلَيْتَكَ لَمْ تَكُنْ يَا  
أَطَالُوا بِكُرُ شَيْئًا

وقد جاءت تحمل في دلالتها التمني (فليت): الخلق إذ خلت أطالوا  
الحال ≠ (وليتك) التمني كمن يا بكر شيئا  
الحال

كما يتبين أن هناك دلالة أخرى وهي في هذا مخطط:

البكاء



توجد هنا دلالة هي عكس الأولى التي بنيت على التضاد (الثنائيات) فهنا تشابه أو (التقابل).

\* النصح والإرشاد:

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

فَلَا تَفْرَحُ بِدُنْيَا لَيْسَ تَبْقَى      وَلَا تَأْسَفُ عَلَيْهَا يَا  
 بُنْيَا  
 فَإِنَّا هُنَا نَجِدُ الشَّيْءَ نَفْسَهُ فَهِيَ أَيْضًا بَنِيَتْ عَلَى النَّفْيِ وَالنَّهْيِ  
 فالمفردات:

(فلا تفرح، ليس تبقى، ولا تأسف) عن الدنيا.

أما عن الأصوات الأخرى التي تلت كلا من الياء واللام، والمتمثلة في:(الواو، النون، الباء) فهي كالتالي:

أما عن صوت(الواو) فقد تكرر (26) مرة ومن المعلوم أن هذا الصوت يحدث «عندما تستدير الشفتان، وترتفع مؤخرة اللسان نحو الحنك اللين ليتسرب الهواء خلال فتحة ضيقة مع اهتزاز الحبالين الصوتيين\*»<sup>1</sup>، أما عن صفاته فإنه يعد من الحروف اللينة وتسمى (أنصاف حركات) لأن مخرجها يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما\*، فالواو على الرغم من كونه يعد صوتاً مجهوراً فإنه أيضاً يعد حرفاً شفويًا منفتحاً فمويًا<sup>(2)</sup>، لأنه يصدر عن استدارة الشفتين كما ذكرنا آنفياً.

وأسعى الآن لرصد تكرارات هذا الصوت المجهور في الأبيات الشعرية العشرة واستنباط دلالاته منها:

المجموع	تكرارات										صوت الواو
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
26	4	2	1	2	3	2	2	3	2	5	

\* الحبالان الصوتيان: يقصد بهما الوتران الصوتيان

1 أحمد رزقه، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993م، ص:85.

\* غيرهما: يقصد هنا (الواو، الياء) حرفا اللين.

2 ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص:109.

يظهر لنا أن أعلى نسبة تكرار لذا الصوت ظاهرة بصورة واضحة في كل من البيتين الأول والعاشر (الأخير)؛ حيث بلغت خمس مرات في البيت الأول:

بَكَيْتُ عَلَى الْأَجْبَةِ إِذْ تَوَلَّوْا      وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَّوْا  
عَلِيًّا<sup>1</sup>

فقد تكررت في كل من (تولوا، ولو، بكو) فهذه العملية التكرارية لها وظائفها الدلالية والإيحائية يلجأ لها الكثير من الشعراء بغية التعبير عن الدوافع النفسية وأخرى فنية، فالتكرار إذن يقوم على عاملين هما: العامل النفسي والعامل الفني لكي تنجح هذه العملية في إبراز جماليات النص الشعري. لذلك نجد أن صوت الواو في تكراراته على مستوى الأبيات الشعرية العشرة، قد تنوعت إحياءاته وذلك من ناحية بروزها في أول الكلام مثل: (وفقدك، وليتك، وتطوى، ومطلعها، والثريا، ولو، ولم ولا، وليس).

فقد استخدمها الشاعر ضمن الأفعال تارة وتارة أخرى كانت ضمن الأدوات: النفي والجزم، كما ورد هذا الصوت في (وسط) الكلمة نحو (تَوَلَّوْا، كَوَى، دَعَوْتُكَ، دَعَوْتِي فوقك، تطوى، غروب يجلوه، تدور) وأيضا ورد هذا الصوت في هذه الأبيات في (أواخر) الكلمة نحو: (تَوَلَّوْا، بَكَّوْا، خُلِّقُوا، أَطَّأُوا)؛ ونستنتج من خلال هذه العملية الإحصائية لصوت الواو، أنه قد انقسم إلى ثلاث تقسيمات من حيث ترتيبه، إما في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، وعن دلالة هذا الصوت فقد جعله «الأرسوزس من الحروف الدالة على (الفعالية)، أما العليلي فجعله (للانفعال المؤثر في الظواهر) وهذان التعريفان قريبان من الواقع»<sup>2</sup>؛ حيث وجدنا أن أصوات الواو في هذه المقطوعة الشعرية تنوعت دلالاتها فقد دلت على عدم الاستقرار والثبات في: (تَدُورُ، فوقك، غروب، يجلوه، تطوى)، وبذلك أخذت وظيفة الفعالية.

1 محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص:90.

2 ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998م، ص:95.

كما نجد أنها أيضا دلت على الاضطراب والحزن الشديد، وهذا ظاهر بصفة جلية في الألفاظ التي اختارها الشاعر من أجل تعبيره عن هذه الزفريات وآلام الفقد. (بكوا، تولوا خلوا، أطلوا، خلقوا، وفقدك....)، فهي دالة على حالة الانفعال المسيطرة على الشاعر وهي الحزن الشديد جراء فقد فلذة كبده (عبد الرحمن) «تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي»<sup>1</sup>، فمن خلال هذا التكرار الصوتي للواو يبدو لنا أو بمعنى آخر يتبين لنا الدور الأساسي الذي لعبه هذا الصوت في تشكيل التنوع الدلالي، رغبة في تأكيد هذا الشعور إلى المتلقي وكذلك مشاركته في معاناته قصد التخفيف عنه والتعزية.

ثم يلي ذلك الصوتان (النون، والباء) اللذان تعادلا في نسبة تكرارهما فقد بلغا (17) مرة ولكي نجري مقارنة بينهما، لابد من وضع كل من الصوتين في جدول خاص.

#### الجدول الأول مخصص لصوت النون:

صوت	النون	مخرجه	صفاته	عدد	تواتره
		لثوي* <sup>2</sup> أسناني <sup>3</sup>	مجهور، منفتح <sup>1</sup> .	17	مرة

1 ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر (سلسلة دراسات)، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1980م، ص: 239.  
\* لثوي: اللثة وهي المنطقة التي تخرج منها الأسنان، واللثة الفك العلوي لا السفلي، وذلك بالتقاء اللسان واللثة. ينظر: عادل محلو علم الأصوات بين القدامى والمحدثين، مطبعة مزوار، القطب الجامعي، الشط الوادي، ط1، 2009م، ص: 93  
2 ينظر: بكاي أختاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينك للخنساء، ص: 63.  
3 ينظر: محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، ص: 102.

صوت النون يحدث نتيجة هبوط «اللهة قليلا ليندفع الهواء من خلال الحلق الأنفي إلى التجويف الأنفي مع اهتزاز الحبلين الصوتيين»<sup>2</sup> كما أنّها أيضا تعد من الأصوات «الخشومية»<sup>3</sup>، وذلك من خلال عملية حدوث هذا الصوت أثناء انتقاله من الحلق الأنفي إلى التجويف الأنفي، وبعد أن رأينا هذه الصفات والمخارج التي اتصف بها صوت النون يمكن إحصاء تكرارات هذا الصوت عبر الأبيات الشعرية (لبن حمر بن حماد).

صوت النون	تكراراته في الأبيات الشعرية العشرة
البيت الأول	(1) مرة واحدة استعملها الشاعر مشددة ومكسورة (أني)
البيت الثاني	(2) مرتان بالفتح (نسلي)، بالفتح (فكأنت)
البيت الثالث	(4) أربع مرات حزنا، بأني، منك، أنك
البيت الرابع	(3) ثلاث مرات الفتح (بني)، مشددة (بأني)، السكون (منك) مشدد(أنك)
البيت الخامس	(1) مرة واحدة بالسكون (من)
البيت السادس	(1) مرة واحدة بالسكون(تكن)
البيت السابع	(1) مرة واحدة بالتشديد " مشددة" (لياليهن)
البيت الثامن	(2) مرتان السكون (بدنيا)، الفتح (بنياً)
البيت التاسع	(1) مرة واحدة الفتح (علينا)
البيت العاشر	(1) مرة واحدة الفتح (نهار)
المجموع	(17) مرة وكانت الغلبة لحركة الفتح، حيث بلغ تكرارها في هذا الصوت 07 مرات

ومنه فإن صوت «النون سريع التأثير بما يجاوره من الأصوات حيث عبر عن إحساس متصاعد من الألم وهو

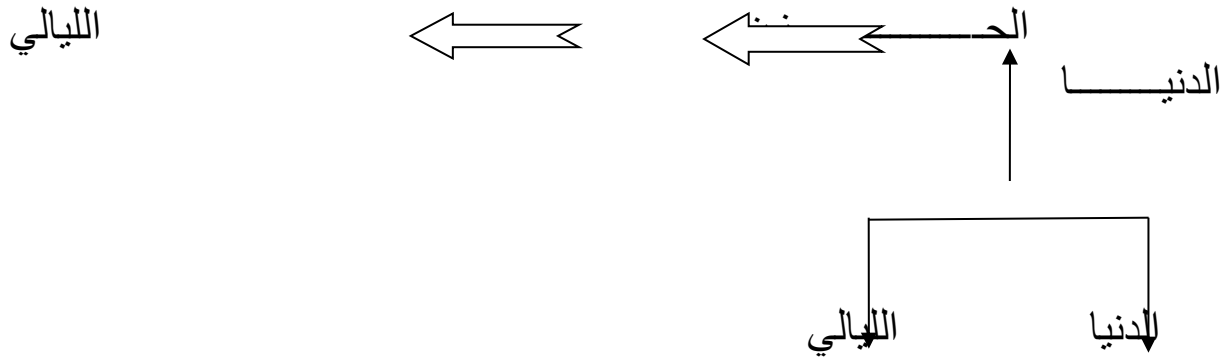
1 المرجع نفسه، ص:83.

2 ينظر: بكاي أذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص:63.

3 ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص:97

يرتبط بكلمات»<sup>1</sup> مثل: (حزنا، لياليهن، بدنيا).

ويتضح؛ بأن هذا التحليل مرتبطة بالحزن والألم فكل من هذه الكلمات يرتبط بعضها ببعض؛ فالحزن مرتبط بالليالي والدنيا؛ أي ليالي الحزن ودنيا حزينة



فالحزن يولد لنا ليال حزينة وعليه تكون النتيجة دنيا كلها حزن في عين الشاعر.

حيث بدأ بالجزئية حتى وصل به الحال إلى الكلية.

(الليالي) ← (الدنيا)

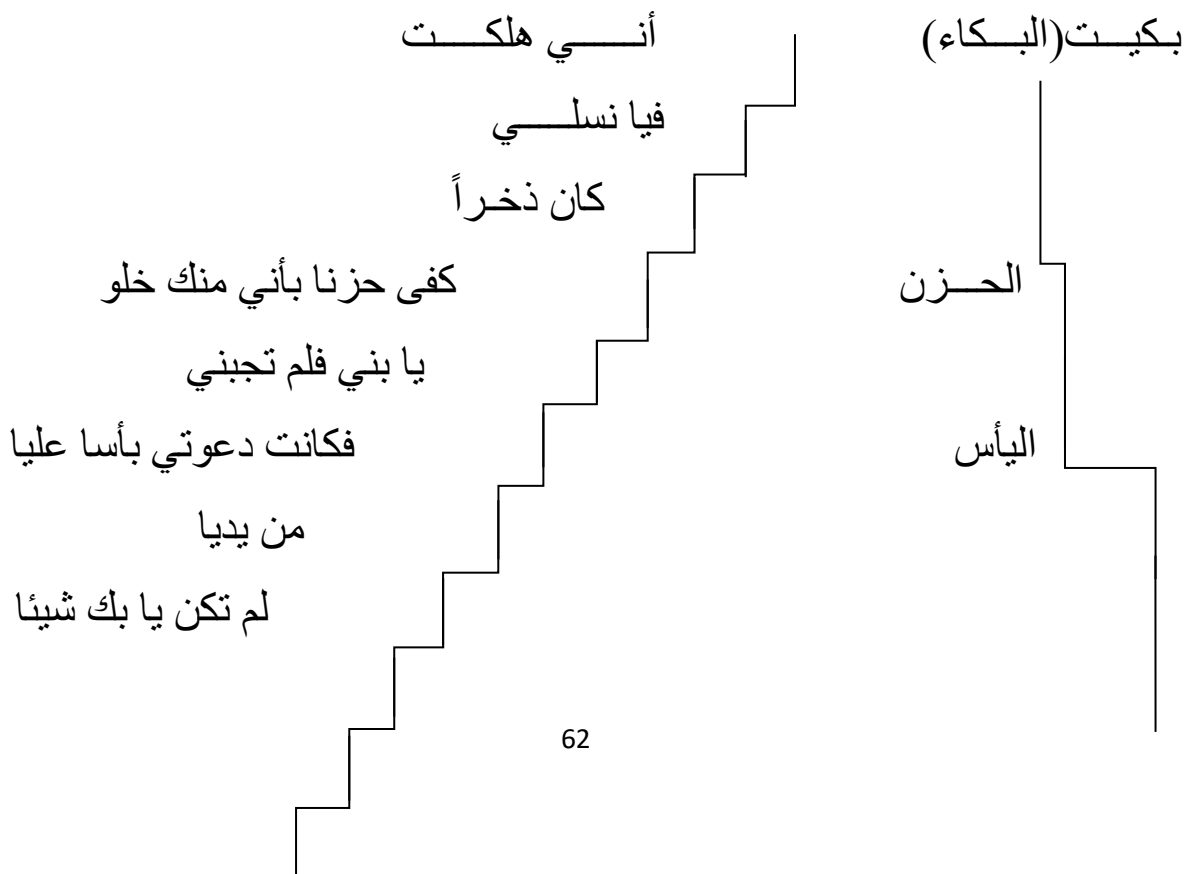
وهذا نتيجة لما سبق وأن ذكرناه وهو أن النون سريع التأثر بالأصوات المجاورة له مثل: (نسلي) فبمجاورته لحرف السين- الذي هو من أصوات الصفير المعبرة عن الحزن- فقد تأثر به سريعاً وأخذ ميزته ودلالته.

أما عن مجيء هذا الصوت حاملاً لعلامة الفتح فلأنها الأوضح للسمع؛ «فإن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة، ولعل الفتحة ينسجم مع الوضوح والكشف»<sup>2</sup>، عن معانيه وشدة عمقها. فمثال ذلك في: (نسلي، بني، بنيًا، نهار، علينا). من

1 على ملاحى، المجرى الأسلوبى للمدلول الشعري العربي الجديد، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م ص31.

2 أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 1423هـ-2002م، ص:72.

أجل الوصول إلى معناه المقصود؛ ألا وهو: أنه المغدور في ( بنيّ، بنيّا، نسلي) بصفة مباشرة؛ أي بالمعنى الصريح، كما نجده قد عبر عن المعنى نفسه لكن اكتفى باستخدام الضمائر التي توحى بذلك نحو (علينا) فالنون هنا ضمير متصل جمع بين معاناة الشاعر التي عاناها في هذا المقام، والمعاناة التي تكبدها ابنه (عبد الرحمن) أثناء تعرضه للتعذيب حتى فارق الحياة أمام مرأى والده غدرًا. فالشاعر على مدار أبياتاته كان في مقامٍ سرد لنا فيه الحادثة وحالته التي تتمرّق تارةً حزناً وبكاءً وتارةً أخرى تتفجّر زهداً في هذه الدنيا في قوله: (أني هلكت فيا نسلي، كان ذخراً، فلم تجبني، لياليهن، بدنيا). حيث يتم التخطيط لها لإضافة شرح مفصلاً لها:



تطوى في لياليهن	الزهد طبا
فلا تفرح بدنيا ليس	تبقى
لا تأسف عليها يا	بنيا
مطلعها علينا	الحزن يا أخيا
وليس	يجلوه نهار
الهم	

والملاحظ من هذا الإحصاء ورود (النون) عبر كامل القصيدة الشعرية، حاملةً في دلالاتها الأنين والحزن والبكاء والنواح، لذلك سميت بالصوت النواح أو «الحرف النواح»<sup>1</sup>، ويستعمل هذا الصوت في التعبير عن المصيبة والفاجعة والنواح؛ وهو صوت البكاء المصاحب للصوت المرتفع أي النحيب. وقد استبطن\* الشاعر "بكر بن حماد" مشاعره عندما كان يئن متوجعا من ألم فقدته لولده "عبد الرحمن" فاهتدى إلى صوت النون لأنه يتناسب والحالة النفسية للشاعر.

وبهذا فقد أخذ هذا الصوت بناءً هندسيًا على شكل هرم أعلى قمته دلالة عن الحزن والبكاء، وكذلك دلالة سطحه الأرضي. (بدأ بالحزن وانتهى به).

أما عن الصوت المجهور الأخير في دراستنا هذه فتمثل في صوت (الباء)، والذي بدوره تكرر سبعة عشر مرة ويعد هذا الصوت من «الحروف الشفوية في العربية (الباء، الفاء الميم)»<sup>2</sup> ذلك لخروجه من بين الشفتين «حين يمر الهواء

1 أمانى سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 85  
\* استبطن من الاستبطن: وهو انعكاس شعورنا على المشاعر والأحاسيس التي تثيرها أصوات الحروف في نفوسنا.

2 ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 95.

بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين المنطقتين انطباقاً كاملاً فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى الباء»<sup>1</sup>، كما يصفه علماء اللغة بأنه من الأصوات الانفجارية الصامتة المجهورة، وهو أيضاً من حروف القلقل التي تجمع بين الشدة والجهر، فالقلقلة في معناها الاصطلاحي هي «صوت يشبه النبرة عند الوقف على عدد من الأصوات وإرادة إتمام النطق بهن»<sup>2</sup>، حيث نجد أن هذه الصفة من الحروف تكون واضحة ومستعملة أكثر عند ترتيل القرآن الكريم، أما عن دلالة (الباء) فيقول عنه الأرسوزي؛ «إنه يوحي بالانبثاق والظهور»<sup>3</sup>، أي انبثاق صوته بين الشفتين إيماء وتمثيلاً فهو يصلح أن يكون تمثيلاً للأحداث التي تنطوي معانيه عليها. وسنحاول من خلال هذا الجدول إحصاء تكراراته لاستنباط دلالاته:

صوت الباء وحضوره بالأبيات الشعرية العشرة									
الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشد
3مرات	مرتان	مرتان	مرتان	1مرة	1مرة	1مرة	3مرات	مرتان	لا شيء
ت	ن	ن	ن	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر
بكيت	بقاؤ	بائي	بني	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر
الأحبة	ك	بقيت	تجذب	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر
بكوا	الأكب	بقيت	بني	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر
	د		بني	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر	بكر

والملاحظ من خلال هذا الجدول أن صوت الباء عبر عن حوار له لنفسه نلتمس ذلك في قوله:

1 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 47، 48.  
 2 عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، ط1، 2000م، ص: 154.  
 3 حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 99.

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

( وليتك لم تكن يا بكر شيئا )، أما عن حوار مع ابنه: فيظهر ذلك بصورة جلية في الأبيات التالية:

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤِكَ كَانَ دُخْرًا      وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الْأَكْبَادَ كَيًّا  
كَفَى حُرْزًا بِأَيِّ مِنْكَ خُلُوًّا      وَأَنَّكَ مَيِّتٌ وَبَقِيْتُ حَيًّا  
دَعْوَتُكَ يَا بُنَيَّ فَلَمْ تُجِئِي      فَكَانَتْ دَعْوَتِي يَأْسًا عَلِيًّا  
وَلَمْ أَكْ أَيُّسًا      رَمَيْتُ التُّرْبَ  
فَيَسُوتُ      فَوَقَّكَ مِنْ  
لَمَّا      يَدِيًّا<sup>1</sup>

فمن البيت الثاني إلى غاية البيت الخامس تتضح لنا نبرة الحوار الموجه إلى المتوفى، كأنه يخاطب به الموت الذي أخذ منه ولده (عبد الرحمن). كما أن صوت الباء قد جاء مجاوراً لصوت القاف ومن صفات هذا الصوت أنه «مهموس شديد لهوي»<sup>2</sup>، ونجد أنه يشترك مع صوت (الباء) في صفة القلقله وفي الدلالة نفسها على «القوة والشدة مما ساعد على إيانة هذه المعاني للكلمات»<sup>3</sup>، في هذه المقطوعة الشعرية (بقاؤك، بقيت، البقاء).

فبنية الحياة توحى بالقوة المتمثلة في التشبث بها على عكس بنية الموت التي توحى باليأس والفاء. وفي محاولة أخيرة سنرصد هذه الأصوات المهموسة والمجهورة.

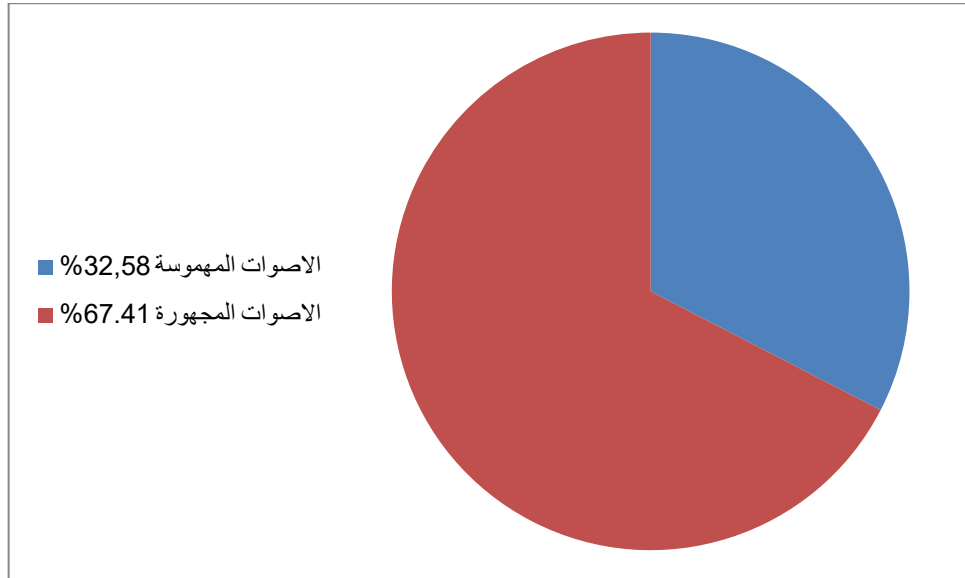
الأصوات المهموسة	87	32.58	02	مجموع الأصوات المهموسة
الأصوات المجهورة	180	67.41	01	المهموسة والمجهورة
الأصوات	عدد	النسبة المئوية	الترتيب	267

1 محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص:90.

2 بكاي أخصاري، تحليل الخطاب الشعري، ص:63.

3 ينظر: جاسم غالي رومي المالكي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان أنين الصواري، للشاعر علي عبد الله خليفة، مجلة الخليج العربي، مج (36) ع (3) 2008م، ص: 118. تاريخ الاطلاع: 2017 / 07/25. الموقع الإلكتروني: [www.pdfactory.com](http://www.pdfactory.com).

المهموسة والمجهورة	التكرار	لأصوات الجر والهمس
32.58	الأصوات المهموسة	46.41



بعد هذه القراءة الصوتية الإحصائية والدلالية للنص الشعري الذي يمثل طائفة من الدلالات المنبثقة عبر المحاور الصوتية في شكل رموزي أوجده الشاعر بغية التعبير عن مشاعره والتنفيس عما يخالجه فؤاده من الزفريات والآلام؛ التي شاركت في إبرازها كل من الأصوات المجهورة والمهموسة وإن كانت نسبتها في هذا النص الشعري متفاوتة الاستعمال؛ حين بلغت نسب تكرار هذه الأصوات المجهورة (180) مرة، في مقابل الأصوات المهموسة التي بلغ تكرارها (87) مرة؛ وهذه الكمية من الأصوات المجهورة احتاج فيها الشاعر إلى بذل جهد صوتي عال، ونفس طويل من أجل تنفيسه عن كرباته وحزنه العميق وجرحه الدفين، فمشاعره لم تكن هادئة مستقرة.

## ثانياً: المستوى الإيقاعي

### 1\_ تمهيد:

تكمن جمالية التأثير في المتلقي فيما تحدثه الأجراس الموسيقية المتناغمة فيما بينها بحيث تكون أكثر بروزاً ووضوحاً في الشعر، على خلاف النثر

والتي قد تكون أقل استخدامًا بذلك يمكن القول بأن هناك علاقة إلزامية غير قابلة للفصل بينهما؛ كعلاقة الجسد بالروح هذا ما أثبتته النقاد القدامى في تعريفاتهم للشعر أو نظرتهم له، وفي عرض موجز حول مفهوم الإيقاع في التراث العربي لغةً واصطلاحًا.

## 2- ماهية الإيقاع في التراث العربي:

### 2-1 - المفهوم اللغوي للإيقاع:

جاء مفهوم الإيقاع عند (ابن منظور) في معجمه أنه: «المَيْقَعُ والمَيْقَعَةُ كلاهما المطرقة والإيقاع مأخوذة من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يُوقِعَهَا وَيُبَيِّنُهَا»<sup>1</sup> حيث قام في هذا التعريف بربط الإيقاع بالمطرقة وما تحدثه أثناء عملية الطرق بها من أصوات متناغمة لدى السامعين بالإضافة إلى ذلك يبدو أيضاً أن كل من اللفظتين: المَيْقَعُ والمَيْقَعَةُ تحملان بُعْدان إيقاعين من حيث النطق بهما، وحتى من ناحية السماع.

### 2-2 - المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:

ظهر مصطلح الإيقاع عند النقاد العرب القدامى في مؤلفاتهم، وقد تباينت تعريفاته من ناقد إلى آخر إلا أنه هناك وجوه تشابه في تعريف كل من الناقلين: (ابن طباطبا وأبو هلال العسكري)، فعند (ابن طباطبا) «لم يبتعد مصطلح الإيقاع كثيراً عن معناه اللغوي»<sup>2</sup> فربما يرجع ذلك إلى ربطه بالشعر الموزون، الذي هو جزء منه؛ لأن الإيقاع أعم وأشمل من الشعر الموزون، كما ربط عملية فهمه بحالة صوابه وتمام أجزائه التي لا تكون إلا باشماله على: اعتدال وزنه، وحسن ألفاظه وصواب معناه<sup>3</sup>، أما (أبو هلال العسكري)، فيرى أن الإيقاع عبارة

1 ابن منظور، لسان العرب، ج15، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1993م، ص: 273. مادة (وق ع).

2 محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحدائق، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة - ابراهيم أبو سنة - حسن طلب - رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية - إسكندرية، ط1، 2008م، ص: 19.

3 ينظر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ط2، 1426 هـ - 2005 م، ص: 21.

عن: الألحان التي استهوتها الذات حين تذوقها، ولا يتهياً ذلك لصانعها، إلا نظماً<sup>1</sup>، بذلك يكون ربّما ربط الألحان التي هي عبارة عن أصوات موسيقية أو غنائية بفن الشعر؛ فكلاهما تهناً النفس وتطرب بهما الأذن؛ هذا يعني أن كُلاً من الشعر والموسيقى يحدثان عملية التأثير في المتلقي عبر الإيقاع الصوتي، ومن جهة ثانية كأنّه يؤكد على أن الإيقاع يكون أكثر تأثيراً وبروزاً في الشعر؛ من خلال استثناءه للمنظوم من الشعر لا المنثور.

ويعد حديث (ابن حازم القرطاجني) عن الإيقاع في تعرضه للعروض، فهو «لم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة، لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد؛ لذا فهو يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام»<sup>2</sup> فقد استخدم مصطلح بديل لمصطلح الإيقاع الذي سماه المسموعات، التي تقوم بتحسين مواقع المسموعات من النفوس، عن طريق التأثير الذي تحدثه الحروف والقوافي<sup>3</sup> التي تجري في الأذن بتلوييناتها المختلفة كما تجري الألوان في العين وما تحدثه فيها من تأثير<sup>4</sup>؛ أي أن «التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»<sup>5</sup> معنى ذلك أن هذه الأصوات المتكونة من روي وقافية التي تضمنتها أوزان شعرية وزينتها المحسنات البديعية من طباق وجناس وتصريع كلها موسيقى ذات فاعلية مؤثرة في بنية الشعر كما يطرأ الإيقاع على مختلف أنواع الأجناس النثرية.

فقد خرج النقاد إلى نتيجة، وهي أنا تأثير الموسيقى في الشعر درجة من درجات انطلاق الخيال عبر المعاني مجسدة في سلم موسيقي في ألفاظ لا يمكن فصلها عن معانيها وفائدتها في الامتاع والمساعدة على التعبير<sup>6</sup> عن تجاربهم، هذه القيم الصوتية مبعثها الجمالي والتأثيري هو الصوت وما ينتج عنه من معاني.

1 ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط1، 1427 هـ - 2006م، ص: 127.

2 محمد علوان سالماني، الإيقاع في شعر الحدائث، ص: 20.

3 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 108.

4 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 113.

5 عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، د ط، 1992م، ص: 315.

6 ينظر: ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص: 132.

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

وبعد هذا التمهيد حول الإيقاع، يمكن الآن بدأ بالعملية الإحصائية لبحور الشعر من خلال ديوان لشاعر من شعراء الجزائر في القرن الثالث الهجري. (الدُرُّ الوقاد من شعر بكر بن حماد).

### 3 - الخصائص الأسلوبية لبحور الشعر المستعملة:

#### 3 - 1 - إحصاء البحور المستخدمة في الديوان:

عدد موضوعات قصائد البحر	الأغراض الشعرية	البحور الشعرية
تسعة موضوعات (09)	الزهد، الهجاء، المدح، الغزل والاعتذار	الطويل
أربعة موضوعات (04)	الزهد، المدح، الغزل والاعتذار	الكامل
ثلاثة موضوعات (03)	الزهد، الغزل	الوافر
ثلاثة موضوعات (03)	الزهد، الهجاء	البسيط
موضوع واحد (01)	الوصف	السريع
موضوع واحد (01)	الزهد	الرجز

جدول رقم 01.

أما الجدول الثاني فيوضح النتائج المتحصل عليها بعد قراءة الجدول الأول.

### 3- 2 - إحصاء الأبيات ونسبتها المئوية عبر البحور المستخدمة:

الرتبة	النسب المئوية	عدد الأبيات	البحور الشعرية
01	35.34 %	41 بيتا	- الطويل
02	28.44 %	33 بيتا	- البسيط
03	13.79 %	16 بيتا	- الكامل
/	13.79 %	16 بيتا	- الوافر
04	3.44 %	4 أبيات	- السريع
05	00.86 %	بيت واحد	- الرجز

جدول رقم 02.

انطلاقاً من النتائج المبينة يتم تفصيل كل بحر حسب ما طرأ عليه من زحافات وعلل بعد التعليق على نتائج الجدول الثاني:

- لقد طغى على ديوان: بكر بن حماد البحر الطويل فهو من أكثر البحور الشعرية توظيفاً لأنه: « يتسع لكثير من المعاني»<sup>1</sup>. كما وظّف الشاعر أغراضاً شعريةً متنوّعةً عندما نَظَمَ القصائد على البحر الطويل فنجد: الرثاء، الزهد، الهجاء، المدح، الغزل والاعتذار.
- ونظّمه على البحر الطويل أكثر من نظمه على البحور الأخرى لأنه الأكثر مناسبةً للتعبير عن المشاعر وخلجاتها. وبذلك حافظ الشاعر على مكانة هذا البحر من خلال تربعه على عرش الأوزان العربية القديمة فهو يمثل نسبة «أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه»<sup>2</sup>.
- أما غرض الرثاء فكان أكثر الأغراض الشعرية توظيفاً إلا أنه عند توظيفه للبحر السريع اعتمد على غرض آخر، وهو " غرض الوصف". وهذا ما يؤكد أنّ الحالة النفسية للشاعر متأثرةً بفقدان العزيز " ابنه عبد الرحمن".
- وقدرته على النظم بمختلف البحور الشعرية العربية القديمة واضحة جداً، إلا أنه تجاهل النظم على بحر الخفيف، والرمل، والمديد، والمتقارب، والمتدارك حاجةً في نفسه.
- والبحور الأربعة الأولى الأكثر تكراراً في ديوان الشاعر، هي " الطويل، البسيط، الكامل الوافر"، وتعد أوسع مساحة وأكثر مقاطع.

#### أ - الطويل:

إذا عدنا لتتبع خصائص هذا البحر \_ إلى جملة ما ذكرناه آنفاً \_ يمكن القول إنّ هذا البحر يعد من «البحور المزدوجة التفعيلة، وقد سمي بالطويل»<sup>2</sup>؛ «لأن تفعيلاته تبدأ بالأوتاد التي هي أطول من الأسباب، ومنها أيضاً يعد أطول البحور من حيث إيقاعه الموسيقي»<sup>3</sup>. وهو ينشأ عبر تكرار تفعيلتين (فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ)، فكلاهما تبدآن بوتد مجموع (0//)، وتنتهي بسبب خفيف. وتكرر هاتان التفعيلتان أربع مرات على التوالي في كل بيت شعري.

ومن سمات هذا البحر أنه يكثر استعماله في أغراض ثلاثة وهي: « الفخر والحماسة والوصف»<sup>4</sup>، إلا أنه قد يتناسب مع غرض الرثاء أكثر من الأغراض السابقة \_ على حد قول (علي صُبْح) في كتابه (البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر) إذ يرى أن : « الرثاء يتناسب معه البحر الممتد والوزن الطويل؛ لأن

1 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، ص:322.

2 أماني داود، الأسلوبية والصوفية، ص:40.

3 فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات تطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1998 م ص:41.

4 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص:322.

الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن»<sup>1</sup>. ولعل هذا هو الذي يتجلى في المقطوعة الشعرية التي يرثي فيها الشاعر ابنه "عبد الرحمن":

وَهَوْنٌ وَجُدِيٌّ أَنَّنِي بَكَ لَأَحِقُّ  
فِي الْحَيَاةِ قَلِيلُ  
وَأَنْ لَيْسَ يَبْقَى لِلْحَبِيبِ حَبِيبُهُ  
بِبَاقِ الْخَلِيلِ خَلِيلُ  
وَلَوْ أَنَّ طُـوْلَ الْخُـزْنِ مِمَّا يَـرُدُّهُ  
لَأَزَمَنِي حُـزْنٌ عَـلَيْهِ طَـوِيلُ<sup>2</sup>

فمشاعر الحزن والتحسر قد سيطرت على الشاعر مدة عام، مما أدى إلى وفاته حرقاً على ابنه.

وهذا ما يفسر احتلال البحر الطويل للمرتبة الأولى في الديوان، حيث بلغت النسبة المئوية له: 35.34% وهذا ما يبين «بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختار، ومدى إطالته النفس وحدها فوجب النظر إلى البحور الموزعة على الأبيات»<sup>3</sup>، فقد نظم في الطويل 41 فاق بها نظمه على البحور الأخرى في ديوانه.

كما أن الجدول الأول يفسر طغيان الغرض الرثائي على مختلف موضوعات القصائد الموظفة في الديوان وذلك في: خمسة موضوعات على بحور شعرية متنوعة وهي: الطويل، الكامل، البسيط الرجز، الوافر، لذلك يبدو الشاعر حتى في اختياره للكلمات التي تتناسب مع الوزن في طولها ملماً بخبايا هذا البحر فعكس بذلك الأحوال النفسية المتعلقة به، ففي لفظتي: (طول، طويل) يتبين لديك طول الألم ومزامنته للشاعر، فترى حسرته كبيرة، وعذابه ممتداً بامتداد البحر الطويل. وقد جاء عروض البحر الطويل مقبوضاً وضربه محذوفاً. مما يدل على أن " بكر بن حماد" قد نـوَّع في أعاريض وضروب هذا البحر.

### 1 - نماذج القصائد على البحر الطويل في شعر بكر بن حماد:

الطويل الأول: " عروضه " مفاعلن " ثابتة والضرب مثل العروض": في غرض الهجاء:

بكى لشباب الدين مكتئب صبّ  
وفاض بفرط الدمع  
من عينه غرب (\*)

1 محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اردب، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص:55.

2 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص: 92.

3 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:20.

(\*) في قصيدة دعبل الخزاعي ثبتت لفظة " شتات" وهي أقرب للبكاء كما أنها تناسب اللام ولفظة " شباب" أبعد منها فالبكاء يكون على الشباب وليس للشباب.

وقام إمام لم يكن ذا هداية  
له دين وليس له أب<sup>1</sup> فليس

**الطويل الثاني:** " عروضه " مفاعلن " ثابتة والضرب مثل العروض": في غرض الغزل:

خلق الغواني للرجال بليّة  
موالينا ونحن عبيدها<sup>2</sup> فهنّ

**الطويل الثالث:** " عروضه " مفاعلن " ثابتة وضربه " فعولن " وهي ناتجة عن " مفاعلن " بحذف السبب الأخير فصارت " مفاعي " ونقلت إلى " فعولن": في غرض الزهد والوعظ:

لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم  
شقي خائب وسعيد

تمر الليالي بالنفوس سريعة  
ويبدأ ربي خلقه ويعيده<sup>3</sup>

مع هذا التنوع البديع في توظيف أصناف البحر الطويل يُدرك المتلقي أنّ استعمال البحر الطويل في أغراض صادقة العواطف كالرثاء والغزل والزهد يحتاج إلى طول نفس، حتى يُتلج صدره بما يرغب فيه من البوح والتعبير عن مكبوتات الصدر. لذلك ساعدت «تفعيلات البحر الطويل التي تمتاز بالهدوء وانسيابية وبطء، ومقاطع كثيرة، على اعتباره مقياساً لشاعرية الشاعر»<sup>4</sup>، مرّ الشاعر بلحظات طويلة يتألم فيها لفقدان ابنه، وبعد يأسه ويقينه باستحالة رجوعه زهد الشاعر في الدنيا التي تحرمنا من أعزّ الناس، وهذا بعد طول تأمل وتدبر في الكون وتقلبات الحياة، فاللغة كانت « الوسيلة لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات عن طريق نظام من الرموز التي يستخدمها الفرد باختياره»<sup>5</sup> فتفعيلات البحر الطويل نقلت لنا هذه الانفعالات عبر أغراض عدّة، والواضح في تكرار هذه التفعيلات هو تكرّر الألم الوجد للذين يعصفان بنفسية الوالد قبل الشاعر.

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص:70. وفي قصيدة دعبل الخزاعي وردت لفظة "لبّ" وهي أفضل من الأب لأن الأب تقابله الأم. والمعنى أجمل بقولنا لم يبق له دين ولا لبّ وأيُّ عقل بلا دين؟

2 المصدر نفسه، ص:95.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 78.

4 علي عمران، شعرية اللغة مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية مع الديوان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، د ط، 1430هـ-2010م، ص:173.

5 عبد المهدي هاشم الجراح، الأنظمة الأسلوبية في شعر حسان ثابت، قراءة في المظهر والوظيفة، الممارسات اللغوية مجلة أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات، جامعة تيزي وزو، ع: 37، سبتمبر 2016، ص:134.

2 - زحافات وعلل البحر الطويل:

من النادر جدا أن يستعمل الشاعر الوزن النموذجي للبحر، كما ورد في تصنيفه النموذجي، ولو تأملنا قصائد الشعراء لوجدنا عدد التفاعيل يخالف عدد التفاعيل في الوزن الذي بني عليه البحر، من هنا يتضح لنا أن الواقع الشعري لا يتطابق والأوزان النموذجية للبحر، من هنا يلجأ العروضيون إلى تحويلات يسمونها زحافات وعللا لجعل النموذج مسايرا للواقع. « يلجا إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة بل هي مقيدة بقواعد وأصول معينة»<sup>1</sup> وهذا الجدول الإحصائي يوضح لنا تنوع الزحافات والعلل في الأبيات الثلاثة للشاعر " بكر بن حماد":

أنواع الزحافات	أنواع العلل
الزحاف المفرد القبض: « حذف الخامس الساكن (فعلون/ مفاعيل) وتحويلها إلى (فعل/ مفاعيلن)» <sup>2</sup> .	علة النقص المتعلقة بالأسباب: الحذف: « حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (مفاعيلن/ مفاعيل)» <sup>3</sup>

بعد عملية الإحصاء يتبين لنا أن التفعيلات التي أضافها زحاف القبض قد بلغت نسبة تواترها 11 مرة بينما بلغت نسبة تواتر التفعيلات السالمة 10 مرات. والتفعيلات التي أصابتها علة الحذف لم تتجاوز ثلثي التفعيلات الأخرى. من الملاحظ أن الفارق بين التفعيلات المقبوضة والتفعيلات السالمة ليس كبيرا بل هو قريب جدا والسبب في ذلك يعود إلى أن زحاف القبض في هذه الأبيات الثلاثة يعكس حركية التجربة وانفعالات الحالة السالبة " السلبية" وبذلك أدت معناها الانفعالي، فقد أثبت علماء النفس البشرية « أن الإنسان حين يمتلكه انفعال وتظهر عليه ظواهر كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتها وسرعة النفس أو بطئه»<sup>4</sup>. فإن زحاف القبض الذي طرأ على التفعيلات في الحشو والعروض قد بدأ بحركات سريعة النبض في البيت الأول ثم تباطأ إلى أن انخفض في البيت الثالث، بعكس التفعيلات السالمة التي بدأت بانخفاض ثم تسارع نبضها، وهذا كله يدل على أن الشاعر كان يعيش حالة التفريغ التي صاحبها الحزن إلى أن وصل إلى نتيجة نهائية تمثلت في أن البكاء لن يعيد الأموات، وهو ما يفسر درجة تقارب

1 فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، ص: 27.

2 محمود مرعي، العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، (سلسلة الثقافة)، ط1، 1434هـ- 2004م، ص: 58.

3 المرجع نفسه، ص: 59.

4 أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصل الأساليب الأدبية، ص: 85.

التفعيلات السالمة من المقبوضة وبروزها في البيت الثالث والأخير بكثافة فاق حجمها حجم المقبوضة لذلك فإن؛ منتج الخطاب حاضر الوعي أثناء الإنشاء متهيئ الطاقة للإحاطة بتفاصيل التجربة وإرسال مضامينها للمتلقي، في حين أن علة " الحذف" الذي طرأ على مستوى الضرب في الأبيات الثلاثة. يفسر علة الشاعر، وهي فراق ابنه غدرا وذلك أوج نيران العذاب والحرقة فحاول الشاعر من خلال أبياته التخلّص هذه الانفعالات السلبية وطي صفحتها لذلك لازمت علة الحذف نهايات الأبيات الثلاثة. فلو كانت " صور علة الحذف قد تغيرت بعلل أخرى» بعدم ثباتها وهذا عكس لنا صورة القلق والحيرة وعدم الاستقرار التي تنتاب الشاعر»<sup>1</sup> لهذا جاءت عروضه متغيرة فالشاعر يبحث عن تغيير وضعه الذي أتعبه وأرهقه بمجرد التذكير، فكان كلما تذكر أحزانه حاول الهروب منها بتوظيفه لعله الحذف.

قد أدت هذه الزخافات والعلل في حياة الشاعر إلى إبراز مجموعة المتناقضات، وإشارة إلى طبيعة الحياة التي عاشها الشاعر، تلك الحياة التي لم تعرف الاستقرار، إلى أن وافته المنية من شدة حزنه على ابنه.

#### ب - البحر البسيط:

ورد هذا البحر في ديوان " الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي" في المرتبة الثانية بعد البحر الطويل، بنسبة 28 % وهو أيضا من البحور المزدوجة التفعيلة في ثلاث موضوعات تنوعت بين: الرثاء والزهد والهجاء. وقد استخدمه الشاعر في (33) ثلاثة وثلاثين بيتا تماما، فجاءت عروضه مخبونة وضربه مقطوعا في غرض الهجاء، أما في القصيدة الثانية" وقفة قبور" في اثني عشر بيتا (12) أبياته تامة أيضا وعروضه مخبونة عروضه مقطوعة، أما القصيدة الثالثة في رثائه لتاهرت في خمسة أبيات وهي مقطوعة شعرية، فربما يعود سبب قلة أبياتها إلى أن الشاعر نظمها بعد خراب تيهرت مباشرة، فمن المعلوم أن» شعر الرثاء الذي ينظم ويقال ساعة الهلع والحزن، فلا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة»<sup>2</sup> لكن البيت الأول من هذه المقطوعة الشعرية جاءت عروضه مقطوعة وضربه مقطوعا، أما بقية الأبيات الأخرى فكانت ذات العروض المخبونة الضرب المقطوع.

ومع كل الأبيات التي نظمها على بحر البسيط فإنه تجنّب البسيط المجزوء، وقد يعود ذلك إلى أنه لم يستسغه مثله مثل الشعراء الذين نظموا في البسيط التام.

1 محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، ص: 66.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 176.

وقد احتل البسيط المرتبة الثانية في ديوانه» لأنه يفوق البحر الطويل رقة وجزالة لهذا كثر في شعر المولدين<sup>1</sup> وقد تأثر بهم الشاعر بكر بن حماد، وإن الخبن أصاب حشوه وعروضه، حيث حول التفعيلتين من (مستفعلن، فاعلن) إلى (متفعلن، فعلن)، كما أنه أصابها علة القطع حول التفعيلة من (فاعلن) إلى (فاعل). وتبقى هذه الزحافات وعلل بالنسبة للبحر البسيط ألوانا تلون موسيقى البسيط بلون لا تتلون به موسيقى الطويل.

### ج - البحر الكامل:

احتل هذا البحر المرتبة الثالثة حيث بلغ نظمه ستة عشر (16) بيتا بنسبة مئوية عادت 13 % وهو أتم الأبحر السباعية . وقد شمل هذا البحر موضوعات متنوعة في الديوان فكان منها: أربع موضوعات وهي: " مدح أحمد بن القاسم في مقطوعة موزعة على ستة أبيات" مدح محل قرارهم موزعة على ستة أبيات" " ورتاء دعبل وابن خصيب" والي مصر في بيت واحد.

وعن صفات هذا البحر» صاف ذو تفعيلة واحدة لا تتغير وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة ويمتاز بحرس واضح لولا كثرة ما يدخلها من إضمار. فيصير " مَتَفَاعَلُنْ " إلى " مُسْتَفْعَلُنْ"<sup>2</sup>، بحيث يتم تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة فتصبح " مُتَفَاعَلُنْ " ويعد الإضمار<sup>3</sup> من أخطر الزحافات أو التشكيلات الصوتية في التفعيلة؛ لأنه يستطيع أن يغير الحكم على القصيدة من وزن (الكامل) إلى الوزن (الرجز) «<sup>4</sup>، ويتبين ذلك في هذا الأنموذج يقول: (ليبد بن ربيعة) في معلقته في البيت السابع والخمسين.

بَلْ أَنْتَ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ  
لَهُوَهَا وَنَوْدَامُهَا

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

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن  
حيث طغت تفعيلة (مستفعلن) على سائر تفعيلات البيت ما عدا التفعيلة الأخيرة في ضرب البيت « وهذا ما شكل خاصية التناسب الإيقاعي الانفعالي بين وجدان الشاعر وإيقاع تفعيلة (متفاعلن) والذي جرد وزن الكامل»<sup>5</sup> وهذا الشكل لا

1 احمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص: 323.

2 إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ - مصر، ط 1 2009 م، ص 539.

3 الإضمار: زحاف مفرد يصيب التفعيلة فيسكن الثاني المتحرك منها.

4 إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص: 557.

5 بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشعر الجاهلي المعلقات نموذجا، مقارنة أسلوبية، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2012م، ص: 170.

وجود له في ديوان بكر بن حماد، إنما وظفنا هذا الأنموذج حتى نثبت أن زحاف الإضمار له خطورة كبيرة إذا طغت زحافات بكثرة في البيت الواحد.

### 1- النموذج الأول: عروضه سالمة، وضربه سالم:

يقول بكر بن حماد:

وَإِذَا تَفَاخَرْتُ الْقَبَائِلُ وَأَنْتَمَتِ  
مُحَمَّدٍ وَبِفَاطِمٍ<sup>1</sup>  
فَأَفْخَرُ بِفَضْلِ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حيث وردت تفعيلاته سالمة في العروض والضرب إلا أنها وردت مضمرة في حشو تفعيلات الشطر المتحرك والذي وقع في فعلن بفعل الأمر (فأفخر) من إضمار الفخر إلى إظهاره بعد ما تمّ الافتخار بالعامّة، أي (القبائل) ليستقر هذا الافتخار إلى المخصوصين بالمدح (محمد وفاطم) لذلك وظف انزياحا أسلوبيا، من خلال عملية العدول عن الإظهار (الإضمار) من أجل إظهار الخاص عوض العام.

وهنا تبرز مكانه الشخص المفتخر به أكثر ظهورا وبروزا فأدى إلى « خروج الأقوال من دائرة اللغة العامة والمشاركة إلى دائرة الأقوال الخاصة»<sup>2</sup> وعلى المستوى الأسلوبي، فالإضمار أدى وظيفته الأسلوبية على مستوى هذين البيتين، وبخاصة في تكرار الشاعر للفظة " الافتخار " في قوله : تفاخرت- فافخر، إلا أن حركات التفعيلات متغيرة بفعل العلة التي طرأت عليها، فشكلت بذلك ميزة أسلوبية غيرت من رتبة البحر وتفعيلاته وساهمت في تنوع الدلالة.

### 2- النموذج الثاني: عروضه سالمة وضربه مضمّر:

قوله في قصيدة " رد الملوك إلى محل قرارهم":

فَتَبَارِكُ اللَّهُ اللَّطِيفُ بِصَنْعِهِ  
الثَّقَلَيْنِ عَنِ نِعْمَائِهِ<sup>3</sup>  
مَا أَغْفَلُ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 72 .

2 منذر عياشي، الأسلوبية واشكالياتها في إنتاج المعرفة، ثقافات خريف، 2002، ص 184. الموقع الإلكتروني:

Thaqafat Ar. side 8/25/05. 10:39 AM.pag 184.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 85.

3- النموذج الثالث: عروضه مضمرة وضربه مضمرة

قوله في نفس القصيدة:

رَفَعَ السَّمَاءَ بِلَا عَمَادٍ بَيِّنٍ      وَالْبَحْرَ  
أَمْسَكَهُ عَلَى أَرْجَائِهِ<sup>1</sup>

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن      متفاعلن متفاعلن متفاعلن

4- النموذج الرابع: عروضه سالمة وضربه مقطوع

قوله في قصيدة " رثاء دعبل وابن خصيب":

الْمَمْوُتُ غَاوِرٌ دَعْبَلٌ      بَزْوِيْلَةٌ  
وَبَأَرْضُ بَرْقَةٍ أَحْمَدُ بِنُ خَصِيْبٍ<sup>2</sup>

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن      متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تعددت أعاريض وأضرب البحر الكامل في المتن الشعري الجزائري القديم، عبر قصائد ديوان " بكر بن حماد" كما مست تفعيلاته زحافات وعلل. هذا التنوع يبرهن على مقدرة الشاعر على استخدام هذه التقنيات في محاولة منه للتخلص من الرتابة وليبتعد عن الملل الذي قد يعتري القارئ والشاعر. « فإن التلوين في مثل هذه الحال يغدو أسلوباً ذكياً ناجعاً للنهوض بالوظيفة التأثيرية، أو

الجمالية للشعر»<sup>3</sup> والأمر اللافت للنظر في هذا البحر الشعري هو تنوع الزحافات والعلل، وإليك تفصيلها الزحاف بنوعيه، وهما:

- الزحاف المفرد: تمثل في زحاف الإضممار والطي.

- الزحاف المزدوج: تمثل في زحاف الخزل.

أما عن العلل التي أصابت أبيات الشاعر:

- علة النقصان: حيث تمثلت في علة القطع.

مجموع تواترها	تسميتها	الزحافات بنوعها
33 مرة	1- الإضممار	الزحاف المفرد
01 مرة واحدة	2- الطي	
01 مرة واحدة	3- الخزل	الزحاف المزدوج

1 المصدر نفسه، ص: 86.

2 المصدر نفسه، ص: 91.

3 محمد زلاتي، بناء قصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، تق: السعيد بحري، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة 2013م، ص: 496.

العلل بنوعيتها	1- القطع	02 مرتين
العلة بالنقص		
التفعيلات السالمة		34 مرة

من الواضح في هذا الجدول الإحصائي، أن نسبة التفعيلات السالمة من الزحافات والعلل متقاربة جدا مع مجموع تواتر الزحاف المفرد والمتمثل في زحاف الإضمار، أما إذا ما قارناه بمجموع الزحافات المفردة والمزدوجة لوجدناها تفوق التفعيلات السالمة، حيث يكون مجموعها 35 تفعيلةً وقد قاربت مجموع التفعيلات السالمة والبالغة 34 تفعيلة. في حين إذا ما أضيفت إليها العلل فسيكون مجموعها 37 تفعيلة. ورغم ذلك يبقى الفارق بينها بسيطا جدا.

أما عن السمات الأسلوبية لهذه الزحافات والعلل، فتمكن في تواليها عبر التفعيلات في الحشو والعروض والضرب كاسرة بذلك رتبة العروض الخليلية، فتشكل بذلك إيقاعات ملونة ممن خلال تفاوتها المذكور في عللها وزحافاتهما لتخلق بذلك مقاطع جديدة متدفقة عبر الأداء التعبيري والتبليغي. فالحروف المجهورة مثلا: « الجيم، الضاد، الياء، تقوى معه في النبر حركات الوترين لشدة تقاربهما فتعظم سعة الذبذبات، والحروف المهموسة مثلا: التاء، السين ... يتباعد معه الوتران أكثر فيتسرب مقدار الهواء أكبر»<sup>1</sup>، لذلك وقع الإضمار على هذه الحروف المجهورة والمهموسة في كل من الألفاظ التالية: " الطيَّار، إني لمشتاق"، " يسمو ، أسمو..." بالإضافة إلى علة القطع في لفظة " وعليّ" وقد عملت على تغيير نمطية البحر الكامل وخروجه عن نسقه الأصلي وهي صورة شهدها ديوان العرب منذ القديم فقد فقدت كل هذه الكلمات إحدى حركاتها سواء بتسكين ثانيها أو بحذف آخر حرفها الصوتي على تعزيز الأثر التعبيري في البيتين الآتيين:

وبجعفر الطيار في درج العـلا  
العضب الحسام الصـارم  
إني لمشتاق إليـك وإنما  
العقاب إذا سما بقـوادم  
والملاحظ تفشي تعاضم سعة الذبذبات الصوتية بتعاضم الفخر بـ: (جعفر بن أبي طالب)، و (علي بن أبي طالب) - كرم الله وجهه -  
إن هذا الأثر الأدائي والصوتي ساهم في إبراز الصورة التي رسمها الشاعر للمتلقى على ممدوحيه فالضغط على تلك الألفاظ السالفة الذكر من شأنها تعميق

1 ينظر: فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2004م، ص ص: 59، 60.

الدلالة أكثر مما كانت عليه كما أن تسرب الهواء على مستوى الصوتين " التاء، السين" ساعد على إظهار التباعد بين الشاعر وممدوحه سواء أكان بعدا زمنيا أم مسافاتيا. فالشوق حال بينهم في عدم اللقاء، وهذا النبر عبر عن التجربة الوجدانية من خلال «المتغيرات الصوتية والتي تهدف إلى إحداث أثر على السامع»<sup>1</sup>، وهذا هو القصد الذي أراد الشاعر عبر عملية الخرق على مستوى البحر الشعري فالوزن ليس فقط وعاء حاملا للتفعيلات، إنما هو حقل دلالي لجملة من العواطف والمشاعر وقد زخرت هذه الاختراقات على تزيينه بدلالات.

فالشاعر حين يختار البحر الشعري فهو يختاره ليعبر عن مشاعره والشيء نفسه حين يحاول اختراق أنظمتها حتى يحدث التناصب بينهما، ويعد هذا الاختراق منحى أسلوبيا متميزا.

#### د - الوافر:

ينتمي هذا البحر إلى دائرة المؤلف مع البحر الكامل، ومن سماته أنه من البحور الشعرية ذات التفعيلة المزدوجة استعمله العرب منذ القديم بشكله التام والمجزوء، وهو لم يرد إلا تاما في ديوان " بكر بن حماد" وقد جاء في المرتبة الرابعة في الديوان، أما من ناحية ترتيبه في الشعر العربي القديم فقد جاء في المرتبة الثانية في السرعة.

وعن تسميته بالوافر قيل « لُوْفُورٌ أَجْزَاءُهُ وَهُوَ سِتَّةُ أَجْزَاءٍ: مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ مَرْتَيْنِ وَهُوَ عَرُوضَانٌ وَثَلَاثَةُ أَضْرُبٍ فَعَرُوضُهُ الْأُولَى مَقْطُوفَةٌ وَزَنْهَا فَعُولُنْ»<sup>2</sup>، وهي تتكون بذلك من علة الحذف حيث تم إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة وزحاف العصب بتسكين لأمه على النحو الآتي:

(مَفَاعَلْتُنْ) ← (مَفَاعَلْ) (فَعُولُنْ) وتم صياغته إلى:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن × 2.

إلا أن صور هذه الصياغة قد تعددت، وتنوعت بفعل الزحافات والعلل، التي أصابتها وذلك إما حرصا من الشاعر على التنوع الإيقاعي، وإما محاولة منه للهروب من التكرار الممل فتفعيلة (مفاعلتن) تنوعت فجاءت في هذا الديوان بشكلين هما: (مفاعيلن، مفاعلن)\*.

1 بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص: 59.

2 الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 51.

\* مفاعيلن: زحاف العصب: وهو تسكين خامسها، ويمكن قلب التفعيلة من مفاعلن إلى مفاعيلن، فهما يمثلان نفس الحركات (العصب).

مفاعلن: زحاف العقل: وهو حذف الخامس المتحرك من التفعيلة الأصلية، فتصير مفاعلتن، وتقلب إلى مفاعلن.

1- **مفاعلتن:** انحرفت هذه التفعيلة الأصلية إلى فرعين وذلك بإصابتها بزحاف العصب أو النقص أو العقل:

أ- **مفاعيلن:** ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " سفر من غير زاد":  
 فيا بـكـر بن حماد تعجّب لقوم  
 سافروا من غير زاد

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

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن  
 ب- **مفاعلن:** مثال هذا قوله في نفس القصيدة:

تبیت علی فراشك مطمئنا كأنك قد  
 أمنت من المعاد

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
 وقد ورد هذا النوع من الزحاف مرة واحدة والذي غلب على هذه الأبيات-  
 في القصائد الثلاثة المندرجة ضمن البحر الوافر- هو زحاف العصب والذي  
 بلغ عدد تواتره (تسعة وثلاثين مرة)، أما الزحاف العقل فقد ورد في بيت  
 واحد وذكر مرة واحدة.

وكذا انعدام زحاف الكف والقبض والنقض، أما تفعيلة فعولن فلم يطرأ  
 عليها أي تغيير، وذلك يعود إلى شخصية الشاعر ومشاعره « فالشاعر  
 القوي المتين الكلام إذ صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه  
 مع غيره من الأعاريض القوية»<sup>1</sup> ويعد ذلك وجها من وجوه القصد لاختيار الشاعر  
 وبيان ميزته الأسلوبية التي تعمدتها فالبحر الوافر يشدد إذا ما أريد به الشدة ويرق  
 إذا ما أريد به الرقة وذلك يعود كله إلى نفسية الشاعر وما يتناسب معها من  
 الإيقاعات. لذلك وردت جلّ أبيات الشاعر وفق البحر التام المقطوف الضرب  
 والعروض من أجل أن يكسب أبياته تجانسا موسيقيا في ترديده لوحدة  
 وزنيّة معينة.

ومن سمات هذا البحر أنه: « أحسن ما يصلح للاستعطاف والبكائيات وإظهار  
 الغضب في معرض الهجاء والفخر والتفخيم في معرض المدح»<sup>2</sup> والملاحظ عن  
 الشاعر أنه نظم في رثاء ابنه ما يقارب عشرة أبيات في حين نظم خمسة  
 أبيات في معرض الوعظ. « الوافر يتيح استعماله للشاعر التعبير عن خلجات

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 268.

2 عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 407.

النفس، وهو انسب البحور لفن الرثاء»<sup>1</sup>، ومن أجل إتمام هذا التفاعل الوجداني الحزين قصد الشاعر إلى مبدأ الاختيار بتمام بحره الشعري وذلك لما فيه من سعة المساحة الإيقاعية.

« وعليه فأسلوب التتويج في بنية التفعيلة مقصديته خلق إيقاع جديد يبعث في نفس المتلقي متعة جديدة أو لذة مستحدثة»<sup>2</sup>. أما عن البحر السريع، فهو من الأبحر الخليلية المزدوجة التفعيلة وهو مركب من ست صور، وقد سماه الخليل بالبحر السريع « لأنه يسرع على اللسان»<sup>3</sup> وأصل تفعيلاته: مستفعلن مستفعلن مفعولات، إلا أن العرب لم تستعمله في صفته الأصلية، فهي لا تقف على متحرك إنما تقف على ساكن، لهذا طرأ تغيير على تفعيلته الثالثة فتحوّلت إلى (فاعِلن)، فكانت تفعيلاته: " مستفعلن مستفعلن فاعِلن × 2" <sup>4</sup> وفاعِلن « أصلها مفعلا وقد حذف منها السابع المتحرك وسمي ذلك (كشفا) فصارت (مفعلا) وتحوّلت إلى (فاعِلن)»<sup>5</sup>.

ومن سماته: وهو ينتمي إلى دائرة المشتبه، وهو من البحور الصافية وقد نظم الشاعر على هذا البحر (أربعة أبيات) فقط. في غرض الوصف؛ لأنّ « المدح والوصف بعيدان عن الانفعال فالأجدر بهما أن يكونا في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع»<sup>6</sup>، إلا أن الشاعر في ديوانه قد نظم أربعة أبيات على بحر السريع، بحيث يطلق عليها المقطوعة أو القطعة الشعرية وهي تتجاوز البيتين ولا تتعدّى السبعة أبيات، كما أن شعراء الجزائر خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين لم ينظموا على هذا الوزن - في حدود اطلاعي- إلا ما ذكره (محمد بن رمضان شاوش) و (الغوثنى بن حمدان) في كتابهما " إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر"؛ إذ أوردا بيتين للشاعر " جعفر بن فلاح الكتّامي" يقول فيهما في مجال المدح (مدح الصديق):

- 1- ولي صديق ما مسني عدم  
عينه إلى عـدمي  
2- أعطى وأقنى لم يكلفني  
كف له ولا قدمي
- مذ نظرت  
تقبيل

1 ناصر بوصوري، مقارنة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي، مجلة الأثر، ورقلة، ع: 25، جوان 2016، ص: 192.

2 بغدادى بردادى، الأسس الجمالية للشعر الجاهلي، ص: 155.

3 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد ي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط 05، 1401هـ - 1981م، ج1، ص: 79.

4 محمد مرعي، العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، ص: 236.

5 فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص: 51.

6 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 196.

كلا الشاعرين ورد عندهما البحر السريع تاما في المرتبة ما قبل الأخيرة في ديوان الشاعر.

وجاء في صورة واحدة في أبياته الأربعة، وهي:

أن الضرب الثالث من العروض الأولى منه أصلم، والأصلم ما سقط من آخره وتد مفروق، وسمي أصلم؛ لأن وتده كله ذهب فبقي بلا وتد تشييدها بالأصطدام. يقول بكر بن حماد في وصفه لجو تاهرت - من السريع الثالث:

1- ما أحسن البَرْدَ وريعانَه  
والشَّمْسَ بتَاهِرَتِ

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

مستفعلن مفتعلن فاعلن  
مفتعلن فَعْلَن

2- تبدو من الغيم إذا ما بدت  
تنشُر من تخت

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

مستفعلن مفتعلن فاعلن  
مفتعلن فَعْلَن

3- نحن في بحر بلا لجة  
بنا الريح على السم

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

مفتعلن مفتعلن فاعلن  
مفتعلن فَعْلَن

4- تفرح بالشمس إذا ما بدت  
الذَّمِّي بالسَّبت<sup>1</sup>

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

مفتعلن مفتعلن فاعلن  
مفتعلن فَعْلَن

وقد دخلت على الأبيات الأربعة بعض الزحافات والعلل حيث استخدم الشاعر زحاف الخبن في تفعيلة (مستفعلن)، والتي حولها هذا الزحاف المفرد إلى (متفعلن)، إلى جانب ذلك توظيفه لزحاف الطي (مستفعلن) ← (مفتعلن) (مستعلن).

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 56.

بالإضافة إلى وجود الزحاف المزدوج في تفعيلة واحدة (مستفعلن) وتحولت إلى (مُفْتَعِلٌ) ويسمى هذا الزحاف الشكل في حذفه للساكنين الثاني والرابع. في الحين أن عروضه مطوية مكشوفة (فاعِلن) وضربه أصلم (فِعْلُن). لم تطرأ عليه زحافات كثيرة لسرعته وتدفعه في المعنى، وقصد الشاعر من هذا التنوع في الزحافات « تخفيفاً من قيود الوزن»<sup>1</sup>.

### و - بحر الرجز:

من أقدم البحور الشعرية، حيث تفرعت عن تفعيلته (مستفعلن) تفعيلات البحور الشعرية الأخرى، وهو (كالبحر البسيط والسريع)؛ إذ يحتويان على تفعيلة (مستفعلن)، وهو أيضاً من البحور الصافية، «التي تتألف بنيتها الإيقاعية من تفعيلة واحدة بأصولها وفروعها، دون أن تخلطها وحدة أخرى خارجة عن البحر القائم في النص وهي: الكامل، الرمل، الوافر، المتقارب...»<sup>2</sup> ولم نعثر في ديوان بكر بن حماد إلا على بيت واحد أورده الشاعر في ذكره للموت قائلاً:

أحبو إلى الموت كما يحبو الجمل قد جاءني  
ماليس لي فيه حيل<sup>3</sup>

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0 ///0/ 0 // 0/0/  
مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الشكل الأول صحيح العروض والضرب، وقد سمي هذا البحر بالرجز، فالنص الشعري يخلق كيانه بين الشاعر ومتلقيه والشاعر هنا تعتريه حالة صحية وشعورية مضطربة، وقد ربط الشاعر حالته بحال الجمل حينما يحين أجله بعد المرض.

وضربهما في البيت الأول (مستفعلن) والضرب أيضاً (مستفعلن) اتفقت تفعيلة العروض مع التفعيلة الأخيرة للبيت (الضرب) (مفاعيلن)؛ فقد تطابق من حيث الحركة الإعرابية والروي ما جعل الشاعر يحقق سمة أسلوبية من خلال التناغم الصوتي والموسيقى.

ويظهر التصريح في قوله عندما : (مدح أحمد بن سفيان)

وقائلاً زار الملوك فلم يفد  
ليتته زار بن سفيان أحمد<sup>4</sup>

1 فوزي سعد عيسى، العروض العربي، ص: 25.

2 علي حميد خضير، الجديد في العروض، مطبعة شفيق، بغداد، 1983، دط، ص: 128.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 92

4 المصدر نفسه، ص: 71.

نرى الشاعر قد برع في توظيفه للمحسن البديعي المتمثل في التصريع، وشده لانتباه المتلقي بصريا وسمعيا، وهذا له أهمية كبيرة؛ إذ أنه «يحدث لونا من ألوان التماسك النصي فضلا عن التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية»<sup>1</sup> وهذا ما دفع الشعراء إلى توظيفه في مطالع قصائدهم. وهذا جدول إحصائي لإبراز مواطن التصريع في ديوان (الدّرّ الوقاد) لبكر بن حماد:

مجموع قصائد الديوان	عشرون قصيدة (20)
مجموع الأبيات المصرفة	أربعة أبيات (4)
مجموع الأبيات غير المصرفة	مئة واثنان عشر بيتا (112)

فمجموع الأبيات المصرفة في الديوان قليلة جدا بخلاف الأبيات غير المصرفة.

- ويتضح بعد دراسة الديوان أن الشاعر " بكر بن حماد" اهتم بخمسة بحور شعرية (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط، السريع، الرجز) وهذا معناه أنه لم يخرج عمّا رسمه الخليل في الشعر العربي، وإقباله على توظيف البحر الطويل دون البحور الشعرية الأخرى.
- أما الزحافات والعلل في ديوان الشاعر فقد ساعدت على: كسر المؤلف والخروج عنه والإبطاء من سرعة بعض البحور الشعرية، حتى يعبر عن خلجاته وأحزانه جرّاء فقدانه لابنه.
- والظاهرة الأسلوبية اللافتة في ديوانه، هي استخدامه للبحور الشعرية الكاملة دون المجزوءة وهذا ما يعني؛ أنه كان يبحث عن البحور الطويلة التي تتسع لعدد أكبر من الكلمات، والتي تتناسب وحجم مشاعره الحزينة الغالبة على معظم البحور الشعرية وأغراضها.
- واختياره لبحور صافية (الرجز، الكامل)، والبحور الممزوجة (السريع، الوافر)، هي خطوة منه لكسر الملل عند القارئ أثناء تجوّله في بستان ديوانه.

#### 4 - أسلوبية القافية:

##### 4 - 1 - القافية لغة:

تنوعت وتعددت تعاريف القافية في معانيها اللغوية، والاصطلاحية، فهي في اللغة تعني: «مؤخرَ العنق، ومنه الحديث: يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم»<sup>2</sup>،

1 مصطفى ابوارب، البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين، دار المعرفة، د ط، د ت، 1997، ص: 125.

2 محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1425 هـ - 2004 م، ص: 152.

والمعنى الثاني اللغوي للقافية «القفا»<sup>1</sup> من « قفاه يقفوه، إذا تبعه، في قوله تعالى: (ثم قفينا على آثارهم برسلنا)<sup>2</sup> المدلول اللغوي للقافية يتمحور حول: مؤخرة الشيء ومنها مؤخرة العنق والتتبع والسير المتسلسل على نهج أو طريق واحد.

#### 4 - 2 - القافية اصطلاحاً:

حيث تعد القافية من العناصر الأساسية المكونة للبيت الشعري إذ أنها جزء لا يتجزأ منه وهي الحد الفاصل بين النصّ النثري والشعري لما تحمله من تناسق وانسجام نغم ودلالة.

وباتفاق العروضيين فهي عبارة عن آخر ساكن في آخر التفعيلة يليه أول ساكن ما قبله متحرك.

أما عند (الخليل الفراهيدي) «مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين»<sup>3</sup>، وقد عدها (ابن رشيق القيرواني في عمدته) أنها؛ «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن القافية»<sup>4</sup>، والقافية عند (الأخفش) اعتبرها؛ بأنها : « آخر كلمة من البيت»<sup>5</sup>، إلا أن أقرب تعريف لها هو تعريف الخليل لأن؛ (ابن رشيق) في تعريفه يفرق بين النثر والشعر وحاول أن يرصد لها مكانة بينها وبين الشعر، وبين الشعر والنثر، في حين أن (الأخفش) جعلها أو حصرها في كلمة، إلا أنه توجد قوافٍ تكون في نصف كلمة أو كلمة ونصف أو أكثر من ذلك، فالشاعر وحده من يملك حرية التصرف، كما أنها ليست حكراً على العرب فقط فالغرب عرفوا القافية وعرفوها بأنها: « تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ومنها ما هو صوتي ومنها ما هو دلالي»<sup>6</sup> ومنهم من رأى في القافية طريقة « من طرق التعبير الموسيقي عند كثير

1 محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، دمشق، ط 1427هـ- 2008م، ص: 269.

2 محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 152.

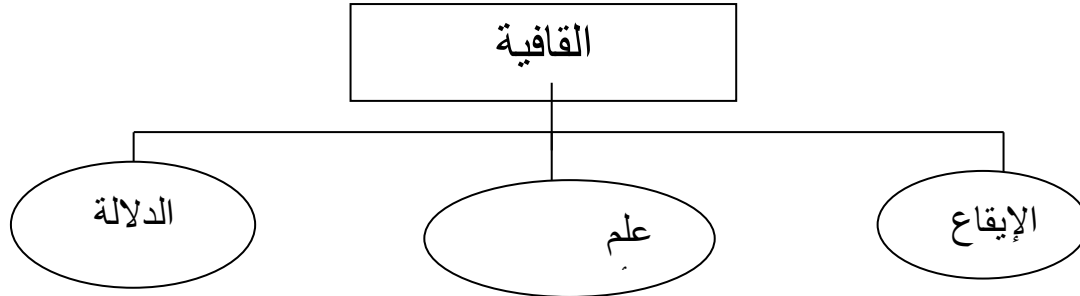
3 عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، دار غريب، بيروت، ط2، 2004م، ص: 130.

4 أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1401هـ-1981، ج1، ص: 151.

5 محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، شركة الكويت، الكويت، ط، د، ص: 103.

6 يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995م، ص: 93.

من الأمم»<sup>1</sup> التعريف العربي للقافية حاولَ النظر إليها من جانبها الموقعي، بينما الغربي حاول الكشف عن وظائفها على؛ أنها وسيلة من وسائل التعبير الشعري. يوري لوتمان



وهكذا فالقافية عند يوري لوتمان تضم ثلاثة علوم: الإيقاع (الوزن والقافية)، عالم الأصوات بأنواعها والجانب الدلالي، فهي إذا مجموعة من الأصوات المتكررة عبر الأبيات الشعرية مما يحدث تأثيرا في نفس وأذن المتلقي وتخلقُ جرسا موسيقيا فتؤدي به في آخر المطاف إلى محاولة الكشف عن الدلالات المنطوية ضمنها، في جو موسيقي تعبيرى. وللقافية وظيفتان أساسيتان:

- 1- « الوظيفة الإيقاعية: وذلك بما توفره من تكرار حرف الروي، وتتابعه في كل أبيات القصيدة.
- 2- الوظيفة الدلالية: وذلك بما تشلكه مفردات القافية في نظام الجملة، وبما تستقطبه من تركيز دلالي»<sup>2</sup>، أو بما تخالفه من دلالات.

**أشكال القافية في ديوان " بكر بن حماد":**

**الشكل الأول:** ورودها في بعض الكلمة :

لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت  
نفسى فطال مروقها<sup>3</sup> وقد مرقنت

0//0// /0// 0/0/ 0// / 0//      0//0// 0/0// 0/0/ 0// / 0//  
فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن      فعول مفاعيلن  
فعول مفاعيلن

القافية في بعض كلمة (رودها) وقد جاءت على هذا الشكل في عشرة أبيات، أي على مستوى كامل القصيدة.

1 يوسف حسين بكارة، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982، ص: 176.

2 محمد خان، بنية الخطاب الشعري: الإيقاع، المعنى، مجلة المخبر، الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص:

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 78.

الشكل الثاني: ورود القافية في كلمة واحدة

- فابعت إليّ بمركبٍ أسمو به  
عليّ أكون عليك أول قادم<sup>1</sup>

جاءت القافية في كلمة كاملة (قادم) من الساكن الأخير في الياء الناتجة عن إشباع حركة الكسرة، والساكن الأول في حرف ألف المد (ا)، والمتحرك الذي قبلها في حرف القاف المفتوح.

الشكل الثالث: وردت القافية في أكثر من كلمة واحدة:

- وقام إمام لم يكن ذا هداية  
فليس له دين وليس له أب<sup>2</sup>

القافية في ضمير الهاء المشبع بالإضافة إلى كلمة (أب)، أي من الساكن الأخير في النون الناتجة عن التنوين والساكن الأول الناتج عن إشباع (هاء) الضمير المتحرك المتصل بالضمير.

فالسمة الأسلوبية الغالبة على أشكال القافية في ديوانه الشكل الأول للقافية، حيث بلغت في تواترها (85) مرة أما الشكل الثاني فكان تواتره (31) مرة.

#### 4 - 3 - أنواع القوافي في شعر بكر بن حماد :

سيتم الوقوف عند قوافي الشعر في ديوان "الدّرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد" ثم المرور على الروي ودلالاته، أما القافية، فمن حيث أشكالها فكان منها: المركبة من كلمة واحدة أو من نصف كلمة وجاءت بنسبة قليلة جداً، والمركبة من كلمة ونصف كلمة، أما الآن فسنتعرف على أسماء القوافي الموظفة في الديوان، وهي بعد الإجراء الإحصائي لأنواع القافية في الديوان تبين أن الشاعر لم يميل إلى توظيف القافية المقيدة، التي تتميز بروي مقيد بساكن إلا في بيت واحد في رثاء الشاعر نفسه أما القافية المطلقة، والتي يُميزها حرف الروي المتحرك، سواء التزم حركة الفتحة أو الضمة أو الكسرة فكانت، هي الغالبة على قصائد ديوان الشاعر وفي الجدول الإحصائي الآتي استخلاص لتوزيع القوافي وتواترها.

1 محمد بن رمضان شاوش، الدّرّ الوقاد، ص:73.

2 المصدر نفسه، ص:67.



- تصدرت القافية المتواترة<sup>1</sup> الديوان بـ: 83 نصا شعريا وتلتها في المرتبة الثانية القافية المتداركة<sup>2</sup> بـ: 33 نصا شعريا، ومن الملاحظ تغيُّر الأسماء الأخرى للقافية في الديوان: المتراكبة، المتكاوسة، والمترادفة.
- ضمت القافية المتواترة خمسة عشر (15) موضوعا متنوعا من وصف وهجاء ومدح ورثاء...الخ.
- أما القافية المتداركة تسع موضوعات (09)، وقد نوع الشاعر في موضوعاتها وأغراضها الشعرية.
- أما عن أنواع القافية في الديوان، فالشاعر التزم القافية المطلقة. وذلك في خمسة وعشرين بيتا (25) ما يمثل مجموع أبيات قصائد الديوان. موزعة عبر عشرين موضوعا تعددت أغراضها الشعرية بتعدد موضوعاتها.
- واللافت للنظر خلو الديوان من القوافي المقيدة تماما.
- وقد عملت القافية المطلقة في الديوان عملها الدلالي والإيقاعي، مما يعني أن القافية المطلقة بإمكانها فسح المجال على التعبير المطلق دون قيد يحدها.

#### 4 - 4- النسق الأسلوبي للقافية والروي وعلاقتها بالدلالة:

تعددت الآراء والدراسات منذ القديم حول العلاقة القائمة بين القافية والنص الشعري، فِيمَ إنْ كان هناك تعدد للمعاني والإيحاءات بينها وبين النص المكتوب « فالقافية وفق إسهامها في التشكيل الدلالي يكسبها ثباتا يقف ضد محاولة استبدالها»<sup>3</sup>، وهي تبقى ثابتة عبر كامل أبيات القصيدة بحركاتها، إلا أن دلالتها تختلف باختلاف طبيعة المضمون والحالة النفسية، وينحصر هذا كله ضمن « طرفي الحقيقة الساكنة والمجاز الخيالي المتحرك»<sup>4</sup> وبهذه الوظيفة الدلالية للقافية يمكن إدراج بعض النصوص الشعرية لشاعر القرن الثالث هجري (بكر بن حماد).

#### أ - ذكر الموت: (الطويل)

1 المتواتر: كل قافية بين ساكنيها حركة واحدة، ينظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ- 1996م، ص: 124.

2 المتدارك: كل قافية فيها بين ساكنيها متحركان: ينظر: المرجع نفسه، ص: 123.

3 إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص: 653.

4 مسعود وقاد، إستراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم أبو تمام نموذجاً، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع: 13 ، 2011م، جامعة غرداية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وأدائها، غرداية - الجزائر، ص: 56.

- 1- لقد جمحت<sup>1</sup> نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت<sup>2</sup> نفسي فطال مـروـقها
- 2- فيا أسفي من جنح ليل يقودها وضوء نهار لا يزال يسوقها
- 3- إلى مشهد لا بد لي من شهوده ومن جرع للموت سوف أدوقها
- 4- ستأكلها الديدان في باطن الثرى ويذهب عنها طيبها وخلوقها<sup>3</sup>
- 5- مواطن للقصاص فيها مظالم تؤدى إلى أهل الحقوق حقوقها

يصور الشاعر في هذه الأبيات مجاهدته للنفس التي أبت ورفضت الوقوع في الزلل لينتقل في وصفه إلى مشهد الإنسان ومثواه في آخر المطاف حين يسكن القبر، حيث تأكله الديدان فالإنسان مهما طغى وتجبر وكان مركزه مرموقا ورائحته طيبة فإن كل ذلك زائل عندما يقف بين يدي الله سبحانه وتعالى فيحاسبه على أعماله. وموضوع هذه الأبيات هو الموت عاقبة الإنسان « والزهد في الحياة، والعزوف عن اللذات، والتذكير بالفناء»<sup>4</sup> وقد اشتملت القافية على المعاني الدالة على ذلك ففي قوله: " مُرُوقُهَا يسوقها، أدواقها، حقوقها" فعلى الرغم من اختلاف معانيها إلا أنها كلها تعود على النفس العاصية اللاهية وبعدها عن الحق والدين مع اتفاقها في بعض أصواتها، حيث أن " بعض المقاطع تتكرر ثلاث مرات، وهو مقطع "رُو" ومرتان وهو " لُو" فتكون المقاطع الصوتية الحقيقية إذا ألغينا المكرر منها، سبعة إلى عشرة وهي « رُو، سُو، لُو، قُو، عُو، ثُو»<sup>5</sup> وهذه الهيمنة أكسبتها ملمحا دلاليا وتجانسا إيقاعيا.

وتكمن الوظيفة الدلالية في توظيفه لهذه القوافي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بإيقاعات الخوف من عذاب القبر ويوم الحساب وسكرات الموت حيث يبرز ذلك في قوله: " أدوقها، حلوقها، حقوقها" فالموت حق على كل حي لا بد من أن يشرب من كأسها. ويبرز التكاثر الدلالي متجليا في قافية " مُرُوقُهَا" مع مضمون القصيدة في البيت الأول فكلمة " جَمَحَتْ" وكذلك " قَصَدَتْ، أَعْرَضَتْ، مرقت" كلها تتفق

1 جمحت: تغلبت على وقاد تبني إلى ركوب الهوى.

2 مرقت: خرجت من الدين بضلالة أو بدعة.

3 خلوق: ضرب من الطيب، قال بعض الفقهاء: هو مائع فيه صفرة.

4 عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم" دراسة في الجذور"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص: 215.

5 عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص ص: 216، 217.

على معنى واحد وهو " يدل على التبرم من الحياة والتشكي من تكاليفها، وذلك على أساس أن المشتكي والمتبرم كثيرا ما يعتمد في تعبيره على العسر، والهلاك والدفع والتبليغ ويلاحظ ذلك في بعض المقومات<sup>1</sup>:

" يقودها، يسوقها" ← " الدفع " الإمام أو الخلف"  
" الفناء والهلاك"

" مشهد لا بل لي من شهوده" " ومن جزع للموت"

ويضاف إلى ذلك نهاية القافية بالهاء، « وهو حرف لا يمكن نطقه إلا بفتح الفم على الحنجرة، فإن من المستحيل نطقها مفتوحة ممدودة والفم في حال انغلاق، فدل كل ذلك على أن هذه الهاء رمز للتوجع والتحسر وهي تليق بمضمون النص وسن نأصه<sup>2</sup>.

لقد قامت القافية بدورها والمتمثل في الإنتاج الدلالي إلى جانب إنتاجها الإيقاعي وتأثيرها في المتلقي، بدليل « أن القافية في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون القافية تاجا لذلك المعنى<sup>3</sup>، فالقافية هنا في هذه الأبيات اتصلت بمد (أ) حيث يقول (شكري عياد): « إن القافية لاشتمالها على حرف مد أو أكثر يكسبها قيمة موسيقية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية<sup>4</sup>.

تكرر حرف (المد) الألف في القصيدة وخاصة في قوافيها: عشر مرات أما عبر أبياتها فقد بلغ: (57) سبعة وخمسين مرة، وهذا يرجع إلى كون « الألف في قوافي القصيدة يجعلها في أقصى درجات الإسماع<sup>5</sup>، فمن سمات حروف اللين الوضوح في السمع.

أما عن النوع الثاني للقافية المقيدة والتي لم نجد لها إلا بيتا واحد في قول الشاعر:

أحبو إلى الموت كما يحبو الجمل  
جاءني ما ليس لي فيه حيـل  
فالقافية المقيدة هنا وردت في كلمة ونصف كلمة (هَيْحَيْلٌ) من نوع القافية المتداركة ذات الروي (اللام) الساكن.

فالشاعر في هذا البيت اليتيم يرثي نفسه قبل وفاته وهذا النوع من الرثاء يطلق عليه بالتأبين ومضمون هذا البيت دنو الشاعر من الموت، فليس له حيلة إزاء ذلك

1 المرجع نفسه، ص: 219.

2 المرجع السابق، نفسه، ص: 220.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د ط، 1986، ص: 469.

4 ينظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1998م، ص: 104.

5 ينظر: محمد بن يحيى، السيمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص: 91.

فالقافية (جَيْلٌ) حرف رويها جاء ساكنا في حرف(اللام) وهو من حروف الروي الأكثر شيوعا في الشعر العربي، ويقول: (الطيب المجنوب) « إن استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جدا، ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مدّ غير كثير وفيه عسر شديد في البحور الطوال، إلا بحري الرمل والمتقارب تحققهما»<sup>1</sup>، والشاعر (بكر بن حماد) نظم بيتا واحدا على منوال القافية المقيدة على وزن « الرجز التام وهو الذي يتكون من التفعيلة " مستفعلن" مكررة ثلاث مرات»<sup>2</sup>، وهو من البحور الشعرية الموحدة التفعيلة ويعتبر من أصل البحور وأقدمها، فالقافية في هذا البيت « مقيدة مردوفة»<sup>3</sup>، فاللام في الروي الساكن وقبلها حرف لين (الياء) وهي الرفع.

### الروي:

وهو الحرف الذي « تبني عليه القصيدة، ويتكرر في كل بيت شعري، ويكون موصولا باللين أو بالهاء أو ساكنا»<sup>4</sup>، لذلك فالقصائد العربية القديمة كانت مجردة من العناوين، فكانت القصيدة تسمى من رويها فيقال: سينية البحرى. بعد هذا التعريف البسيط للروي نحاول الآن إحصاءه في ديوان بكر بن حماد. توزيع حرف الروي في الديوان، وحركاته

الروي	المضمون		المفتوح		المكسور	
	عدد الأبيات	عدد النصوص	عدد الأبيات	عدد النصوص	عدد الأبيات	عدد النصوص
ب	11	01	/	/	01	
ت	/	/	/	/	01	
د	06	02	02	02	18	03
ر	06	01	/	/	/	/
ض	/	/	/	/	03	01

1 عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، الكويت، ط3، 1409هـ-1989م، ص: 53.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 131.

3 محمود علي السّمان، العروض القديمة أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986م، ص: 271.

4 حسن عبد الجليل يوسف، علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2005م، ص: 11.

ق	10	01	/	/	/	/
ل	08	02	/	/	/	01
م	/	/	/	/	06	01
ن	21	02	/	/	/	/
ي	/	/	01	10	/	/
ء	/	/	/	/	06	01

توزيع الروي ورتبته:

ن	د	ب	ت	ل	ق	ي	ر	م	ء	ض
21	26	12	11	11	10	10	06	06	06	03

بعد هذا الجدول الإحصائي لحروف الروي وحركاته في ديوان بكر بن حماد يتبين ما يلي:

- مجموع نصوص الروي المفتوح بلغت: ثلاثة نصوص شعرية، ومجموع أبياتها (12) بيتا، اثنا عشر بيتا شعريا، وورد الروي في كل من: الدال، الياء.

- ومجموع الروي المضموم بلغ تكراره في (62) بيتا شعريا اثنان وستون بيتا، أما عن عدد النصوص التي وظف فيها فكانت: (9) تسعة نصوص، وقد ورد في الروي المضموم الحروف الآتية: الباء، الدال، الراء، القاف، اللام، النون.

- أما مجموع الروي المكسور فكانت عدد أبياته (48) بيتا. ثمانية وأربعون بيتا شعريا في مجموع (9) تسعة نصوص شعرية.

- غير أننا لا نعثر للروي الساكن على توظيف إلا ما جاء ذكره في بيت واحد وموضوع واحد يقول بكر بن حماد في رثاء نفسه:

أحبو إلى الموت كما يحبو الجمـل  
قد جاءني ما ليس فيه حـيـل

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

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

- وهذا دليل على ندرة استعماله للقافية المقيدة فنسبها ضئيلة جدا إذا ما قارناها مع نسبة القافية المطلقة ذات الروي المتحرك.

- وكان مجموع أكثر حروف الروي تكرارا في الديوان (روي الدال) إذ تكرر ستة وعشرين (26) مرة.

- أما عن مجموع تكرار الروي المفتوح في حرف (النون) فقد بلغ (21) واحد وعشرين مرة وربما يعود هذا إلى « خفة الفتحة وهذا ما ذهب إليه

(سيبويه) حين علل كثرة بناء (فَعَلّ) في العربية، يقول: (وليس شيء أكثر في كلامهم من فَعَلّ)»<sup>1</sup> ومن ذلك ما ورد في الديوان: (أرْكَانًا، تَبِيَّانًا، رضوانًا...) في قصيدة هجاء عمران بن حطان<sup>2</sup>.

(أحمدًا، المُهَيَّدًا) في قصيدة مدح أحمد بن سفيان، (كَيَّا، حَيَّا، طَيَّا... الخ) في قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن<sup>3</sup>، (تقا سونا، المُقيمُونَا، بَاكونَا...) في قصيدة رثاء تاهرت بعد تخريبها<sup>4</sup>، يظهر هذا التنوع في حروف الروي المتحرك على عملية الخرق الأسلوبية في الديوان.

- وتبقى السمة الواضحة على الروي المفتوح اتصاله بألف الإطلاق، وهذا ما جعل حرف الروي من حروف المد» حيث ساعد على وضوح الجانب الإيقاعي في اتفاق القافية مع البنية المقطعية»<sup>5</sup> وهذا يعود إلى أهمية الإطالة بحركة حرف الروي المطلق والذي يؤدي دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية.

- يبلغ عدد الحروف المستعملة في الديوان كروي: 11 حرفًا أحد عشر حرفًا (ب، ت، د، ر، ض، ق، ل، م، ن، ي، ء) مع غياب الحروف الهجائية الأخرى، أي غياب 17 حرفًا.

ومن أجل إثبات شيوع الحروف التي استعملها (بكر بن حماد) في ديوانه وموافقتها لما جاء في الشعر العربي القديم نجري مقارنة مع ما قام به (إبراهيم أنيس) في تقسيمه لحروف الهجاء التي وقعت رويًا في الشعر العربي حيث قسمها إلى أربعة أقسام على النحو الآتي:

أ- حروف تجيء رويًا بكثرة: وإن اختلف شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والياء، والذال.

ب- حروف متوسطة الشيوع: وهي: التاء، والسين، القاف، والكاف، الهمزة، العين، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

ت- حروف قليلة الشيوع: وهي: الصاد، الطاء، الهاء.

ث- حروف نادرة في مجيئها رويًا: وهي: الذال، التاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الطاء، الواو.<sup>6</sup>

1 سيبويه، الكتاب، ج4، ص: 37.

2 محمد بن رمضان شاوش، الذرّ الوقاد، ص: 66.

3 المصدر نفسه، ص: 90.

4 المصدر نفسه، ص 92.

5 حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، ص: 67.

6 ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 246.

## الفصل الأول :

### البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.

فمن الواضح أن الشاعر قد وفق في اختياره للحروف التي تجيء بكثرة فقد وظفها جميعها. في حين إن الحروف المتوسطة الشيوخ لم يوظف منها غير حرف (التاء) والشيء نفسه بالنسبة للحروف القليلة الشيوخ وظف فقط روي (الضاد) وأهمل حروف الروي النادرة. وبهذا يمكن أن نقسم أصوات الروي حسب مخرجها:

الأصوات الأسنانية اللتوية	الأصوات الشفوية	الأصوات اللتوية	الأصوات اللهوية	الأصوات وسط الحنك	الأصوات الحنجرية
الذال اللام النون الضاد التاء	الياء الميم	الراء	القاف	الياء	الهمزة
المجموع: 72	المجموع: 18	المجموع: 06	المجموع: 10	المجموع: 10	المجموع: 06

- يظهر الجدول:
- أن الأصوات الأسنانية اللتوية كانت في الصدارة وتلتها الأصوات الشفوية، حيث بلغ مجموع الأبيات ذات المخرج الأسناني اللثوي 72 بيتا و18 بيتا بالنسبة للأصوات الشفوية.
- فكلما كان مخرج الصوت قريبا من الأسنان وملتصقا أو ملامسا للثة العلوية كان أكثر ورودا كروي، ويليه في ذلك الصوت القريب المخرج من الشفاه، وقد يعود ذلك للحالة النفسية للشاعر، وفي محاولة إشراكه للمتلقى فيما يخالجه وإظهار ما به من أحاسيس.
- أهمل الحروف ذات الروي النادر في ديوانه فلم يصدر منها أي حرف، والشيء نفسه بخصوص الحروف ذات الروي القليل الشيوخ فقد اكتفى بحرف واحد منها، وهو (الضاد) والذي لم يرد إلا في ثلاثة أبيات.
- ولم يستخدم بقية حروف الهجاء رويًا في ديوانه وذلك لاحتمالين، هما:
  - أنه مشى على نهج الشعراء العرب.

• ضياع أشعار الشاعر، وبناء على هذه النتائج يتبين أن: « الروي يقوم بوظيفة أسلوبية تنسجم ورؤية الشاعر التي تتجسد في النص الشعري»<sup>1</sup>، ولبرهنة على ذلك نعرض بعض النماذج الشعرية.

ب - يقول بكر بن حماد في قصيدة " وقفة بالقبور ":

- 1- قف بالقبور فنناد الهامدين بها  
بليت فيها وأجساد
- 2- قوم تقطعت الأسباب بينهم  
وصاروا تحت أطراد
- 3- راحوا جميعا على الأقدام وابتكروا  
يروحوا ولن يغدولهم غاد
- 4- والله لو ردوا ولو نطقوا  
لقالوا: التقى من أفضل الزاد

اختار الشاعر لهذه القصيدة الدال رويًا لها، وقد تكرر (11) إحدى عشرة مرة، وتكرر في الحشو (11) إحدى عشرة مرة، في حين إن مجموع أبيات القصيدة (12) اثنا عشر بيتًا، وبالتالي مجموع وروده في القصيدة كان (22) مرة اثنان وعشرون مرة، مما أكسبها هذا الصوت الانفجاري الذي يصور لنا فيه الشاعر موقفه تجاه الحياة وممن غادروها ولم يتركوا سوى الأعمال الصالحة المخلاة لهم.

### 5 - الإيقاع الداخلي:

إلى جانب الإيقاع الخارجي الذي يهتم بالوزن والقافية، يقابله الإيقاع الداخلي، الذي يهتم بالموسيقى الداخلية للألفاظ، حيث جمع الإيقاع بين الكلمة ووقعها الموسيقي وكما أنه يجمع بين المعنى وشكله والقارئ والشاعر، فيتشكّل حينها معنى واحد.

وهنا تكمن الغايات في العثور على مكونات النص الشعري، ذي الإيحاءات المختلفة حيث يسهم فيها كل من الإيقاع الداخلي والخارجي، فالإيقاع الداخلي مرتبط بالبعدين الإيقاعي والدلالي. والإيقاع الخارجي مرتبط بدلالة أصوات الهمس وتواترها في الأبيات الشعرية حسب مخرجها؟

كما أنّ الجانب الإيقاعي الداخلي يهتم بالجانب البديعي، والذي يعتمد فيه على أدوات المحسنات البديعية المشكلة للأجراس الموسيقية، المحدثة لآثار نفسية وسمعية على المتلقي وقد أشار إلى ذلك (أبو هلال العسكري) «إذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا ورشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: (ألم، حم) فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس مثله

1 نور الدين السد، المكونات الشعرية مالك بن الربيب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999، ص: 34.

عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده»<sup>1</sup>، فهذا التلاحم الصوتي يخلق تأثيراً ذوقياً منسجماً مع الحروف وصورها التخيلية المتحدة مع الجو العام للقصيدة والجو النفسي للشاعر والتي تعد من مكونات الإيقاع الداخلي (البديعي) الذي ينقسم إلى قسمين: قسم يهتم بالمحسنات البديعية المعنوية والقسم الثاني يختص بالمحسنات البديعية اللفظية، حيث إن المحسنات المعنوية تختص بالمعاني أما اللفظية فتختص بالألفاظ.

### 5 - 1 المحسنات البديعية اللفظية:

تعمل على إضفاء جوس موسيقى على مستوى الكلمة وحروفها فتكسبها تناسبا إيقاعيا ودلاليا فتؤثر في السمع والنفس فالمحسنات اللفظية تهتم بالتصريح والجناس والتضمين والسجع...

● **التصريح:** يعتبر من أدوات البديع « الهامة التي يتشكل منها الإيقاع ويقصد به أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف»<sup>2</sup> ويكون التصريح في الشعر على عكس السجع، الذي يختص بالانثر، وتكمن الجمالية الإيقاعية للتصريح في الأثر الموسيقي الناجم عن تلك الأصوات حين تتشابه فواصله، وهو «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»<sup>3</sup>، وقد تشاقلت بعض الأبيات الشعرية في مطلعها مع عجزها.

يقول بكر بن حماد في ذكر الموت:

أحبو إلى الموت كما يحبو الجمل قد  
جاءني ما ليس لي فيه حيل<sup>4</sup>  
وكذلك قوله في هجاء الخليفة المعتصم العباسي:  
بكى لشباب الدين مكتئبا صب وفاض  
بفرط الدمع من عينه غرب<sup>5</sup>

والتشاكل جليٌّ، وواضح في عروض كلا البيتين عبر فيهما عن حزنه وضعفه، من خلال المحسن البديعي في اللفظتين الجمل وحيل، وبين اللفظتين: صب وغرب.

1 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل

ابراهيم، مطبعة عيسى ألبابي الحابي، د ط، د ت، ص: 457.

2 الحاج الأحمر، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط 1، 2016، ص: 75.

3 ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص: 173.

4 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 92.

5 المصدر نفسه، ص: 67.

**الجناس:** هو أحد المحسنات اللفظية التي تنتمي إلى فن البديع ويعرف ب: « اتفاق اللفظتين كتابة ونطقاً، واختلافهما في المعنى»<sup>1</sup>، يسهم هذا التماثل الصوتي في إحداث تناغم داخلي على مستوى الكلمة وعلى المستوى الدلالي، كما أنه « من شأنه أن يحقق صلة متينة بين المرسل والمرسل إليه ويصير بذلك مولداً من مولدات الوظيفة الانتباهية، والتي تحرس على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز»<sup>2</sup>، فقيمتها الأسلوبية تحمل وظيفة اتصالية سواء بين النص وقارئه أو بين الشاعر والمتلقي، وهنا يتجاوز الجناس غايته في تزيين الألفاظ، وزخرفتها إلى غايات أخرى، كالتكثيف الدلالي وتنشيط الذوق، والأثر السمعي لإثارة المتلقي، والجناس نوعان، هما: التام والناقص.

**أ. الجناس التام:** عرفه البلاغيون بأنه: «اتفاق لفظين في أنواع الحروف وأعدادهما وهيئتهما وترتيب اختلافهما في المعنى»<sup>3</sup> وهو من أرقى الأنواع وأكملها» ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه»<sup>4</sup>.

وينقسم الجناس التام إلى أنواع وهي: المماثل والمستوفي وجناس التركيب.

**1- الجناس المماثل:** كل جناس ورد ركناه «؛ أي لفظاه، من نوع واحد، ومن أنواع الكلمة، بمعنى أن يكون اسمين أو فعلين، أو حرفين»<sup>5</sup>، فهنا يتمثل اللفظان ويشتركان في الصفة أو الزمن، إلا أنه لم يتم العثور على هذا النوع من الجناس في ديوان " الدرّ الوقاد".

**2- الجناس المستوفي:** ماورد كل من ركناه أو لفظاه « من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة؛ بأن يكون أحدهما اسماً والآخر فعلاً»<sup>6</sup>، فالتماثل الحاصل بين اسم وفعل، أو بين اسم وحرف، أو العكس.

**3- الجناس التركيب:** سمي بهذا الاسم؛ «لأنه مركب من كلمات عدّة وهذا الجناس له ثلاثة أنواع، وهي:

● **المتشابه:** وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والمركبة لفظاً وخطاً.

1 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 391.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص: 159.

3 القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971م، ص: 535.

4 الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاکر، دار المدني، جدة، دط، ص: 11.

5 عبد العزيز عتيق، علم البديع في علوم البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، ص: 197.

6 المرجع السابق، ص: 200.

● **المفروق:** وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والمركبة لفظاً لا خطأً.  
● **المرفأ:** وهو ما يكون فيه أحد الركنين كلمة والآخر مركباً من كلمة وجزء من كلمة<sup>1</sup>.

ب. **الجناس الناقص:** وهو ما طرأ على لفظاه أو ركناه «اختلاف في واحد من الأمور المتقدمة»<sup>2</sup>.

وقد وظف هذا النوع في الديوان بصورة بارزة على عكس الجناس التام الذي لم يوظف منه الشاعر مثلاً واحداً وهنا يبرز الفرق الكبير بينهما.  
والجناس الناقص أكثر الأنواع استعمالاً، مما يوسع المجال إلى تكثيف الجرس الموسيقي المتجانس، «فتحدد ملامحه وفقاً لما يمتاز به السياق ومدى تماثل أطرافه لأن خاصية الترجيع الإيقاعي لا يتم بمعزل عن المعنى»<sup>3</sup> وهذا ما رجحه (قدامة بن جعفر) في؛ أن للشعر «معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة»<sup>4</sup> وقوله هذا يتقارب مع ما ذهب إليه (ابن رشيق) في: عمدته «أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»<sup>5</sup>، وبذلك يعمل على تعميق وتكثيف الدلالة عبر اتحاد الأصوات المتجانسة، ومن أنواع الجناس الناقص أو غير التام:

● **الجناس المضارع:** سمي بالمضارع لتقارب مخارج حروف اللفظتين المتجانستين مع اختلافهما في نوع الحروف.  
ولم نلمس له وجوداً، إلا في قصيدة (بكر بن حماد) في وصف جو تاهرت في فصل الشتاء مرة واحدة قائلاً:

-نحن في بحر بلا لجة  
تجري بنا الرياح على السميت  
-نفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحة  
الذمّي بالسبب

فالكلمتان (السميت - السبب) وقع بينهما اختلاف في الحرف الثاني إلا أنهما متشاكلان في المخرج الصوتي، فكلا الصوتين (الميم، والباء) من الأصوات الشفوية من خلال انضمام الشفتين الواحدة فوق الأخرى.

● **الجناس اللاحق:** يكون فيه اختلاف في أحد حروفه مع اختلافهما في المخرج الصوتي.

1 عبد العزيز عتيق علم البديع في علوم البلاغة، ص ص: 202، 203، 304.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 205.

3 الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمود رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 2000، ص: 9.

4 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص: 96.

5 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 197.

يقول أيضا في قصيدة " مدح أحمد بن القاسم ":

-إني لمشتاق إليك وإنما  
يسمو العقاب إذا سما بـقـوادم  
-فابعث إلي بمركب أسمو به  
علي أكون عليك أول قادم  
أعطت كل من الكلمتين (يسمو، وأسمو) للقصيدة بعدها الإيقاعي فقد تاختلفتا في المعنى واختلفتا في الحرف الأول، فالأولى جاءت بدايتها بحرف (الياء)، أما الثانية ابتدأها الشاعر بحرف (الألف) وكلا الحرفين مختلفان في الصفات والمخارج فالياء: مخرجها من وسط اللسان وما بينه وبين وسط الحنك الأعلى.

الألف: من الأصوات الأقصى حلقية، وهي تقع في أقصى الحلق أو بالأحرى في رأس قصبه الرئة، وهو قادر على الانفتاح والانغلاق يظهر الاختلاف في بعض الحروف مع اختلافهما في المعنى، فالأولى تعني ربما الاقتراب في المسافة؛ إلا أنهما متفقان في معنى واحد وهو الرفع والسمو. وقد تجانس بين فعلين مضارعين (أَسْمُو - يَسْمُو) وهذا ما زاد البيتين جمالا ونغما في كونهما ينتميان إلى زمن المضارع، وقد ألحق الشاعر بهما كلمة " القوادم" مما تزيد من رفعة وعلو الشيء، إلى جانبها " سما" والتي كانت الأكثر دلالة وتأثيرا في سياق البيتين ويطلق على هذا النوع من المتجانسات، بالجناس اللاحق.

ج- **الجناس الناقص:** لاختلاف حاصل في شروطه الأربعة؛ أي «إن اختلف اللفظان في أعداد الحروف سمي الجناس ناقصا، وذلك لنقصان أحد اللفظين عن الآخر»<sup>1</sup>، وقد وظفه الشاعر في أبيات وقصائد عدة، وتعددت أنواعه في ديوان الشاعر: فكان منها:

- **الجناس المحرف:** سمي بهذا الاسم لاتفاق «ركناه؛ أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في الحركات فقط سواء كانا في اسمين أو فعلين أو اسم وفعل أو من غير ذلك فإن القصد اختلاف الحركات»<sup>2</sup> أي؛ أنهما متشابهان في الشكل ومختلفان في المعنى بفعل الحركات الإعرابية.
- **الجناس الاشتقائي (الاشتقاق):** ما اتفق فيه اللفظان في عدد الحروف وترتيبها، بحيث تشتق من اللفظة الأولى اللفظة الثانية فتكون بمثابة الفعل ومصدره، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

1 عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، ص: 206.  
2 المرجع نفسه، ص: 208.

المجانسة بين المفرد والجمع:

- لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها
  - إلى مشهد لا بد لي من شهوده ومن جرع للموت سوف أدوقها
  - مواطن للقصاص فيها مظالم تؤدى إلى أهل الحقوق حقوقها<sup>1</sup>
- في هذه القصيدة استخدم الشاعر صورة من صور الجناس الاشتقائي "مرقت، مروقها" "مشهد، شهوده"، "الحقوق، حقوقها". التي جمع فيها بين المفرد وجمعه حتى يؤكد على هول وعظمة يوم الحساب، عبر مشاهد سيكون عليها شاهداً، وقد اشتركت هذه المتجانسات في المعنى التهويل. كذلك قوله:

- ومؤنسة لي بالعراق تركتها
  - وغصن شبابي في الغصون نضير
  - فقالت كما قال النواسي قبلها عزيز
  - علينا أن نـراك تسـيـر<sup>2</sup>
- من الواضح الاشتقاق الواقع بين الاسم المفرد (الغص) وجمعه (الغصون) وظفهما الشاعر وفق صيغتين مختلفتين، مع اختلافهما في المعنى، فالأولى تعني مرحلة عمرية، وهي مرحلة الشباب بالنسبة للإنسان، أما الثانية تعني غصون الأشجار، إلا أنه حاول الربط بينهما من خلال النضج والنظارة والينعان. وقوله:

- فأكرهني قوم خشيت عقابهم
  - فداريتهم والدائرات تسـيـر<sup>3</sup>
- في هذه الأمثلة ورد الجناس الشبيه بجناس الاشتقاق ولكنه ليس كذلك، فاللفظتان «متشابهان في الحروف ولكنهما ليسا من أصل اشتقائي واحد»<sup>4</sup> وبذلك يكون الشاعر قد منح ديوانه عبر توظيفه لأنواع الجناسات رونقا وجمالا، ليس فقط

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 81.

2 المصدر نفسه، ص: 86.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 87.

4 بن عيسى بالطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص: 321.

هدفه إمتاع السامع عبر التكرارات الصوتية المتسلسلة، بل اجتهد في تعميق معانيه في شكل انزياحي.

نزع الشاعر إلى توظيف الجناس الناقص بأنواعه المضارع، واللاحق، والجناس الاشتقاعي، دون استعماله للجناس التام ، ومردُّ ذلك حاجة الشاعر إلى جرس موسيقي، وإلهام السامع من خلال لعبه بالمفردات وبذلك يسيطر على مشاعره ويؤثر فيه، وبذلك الملمح الأسلوبي لديوان الشاعر، يسير هذا النوع من الانشقاق إلى تكرار اللفظة، بحيث «يعدّ الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى من مختلف ألوان البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى»<sup>1</sup> ل يتم الغوص في أغوار المعنى العميق، ولهذا فالشاعر وظف الجناس غير تام وأهمل الجناس التام والناقص وربما يعود إلى أنه يريد «تجنب المتلقي الوقوع في اللبس والخطأ في المعنى»<sup>2</sup> وعلى هذه الوتيرة بنى الشاعر ديوانه حتى إنه حاول المجانسة بين ألفاظه ومعانيها، إذ إن هذا الأسلوب الذي اختاره الشاعر يعمل على «إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تميز به فالكلام يعبر والأسلوب يبرر»<sup>3</sup>، هذا ما جعل أسلوبه لافتا وجاذبا لانتباه القارئ وبذلك اكتسب قيمة أسلوبية.

## 5 - 2 المحسنات البديعية المعنوية:

1- **الطباق:** وهو من المحسنات المعنوية ويعرف بأنه الجمع بين معنيين متضادين، وذلك لإثارة القارئ وإيقاظ نفسه، وتعميق الشعور بالمعنى عنده، عن طريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضدين «وبالتالي تكون لها الريادة والسبق مع الاعتبار واليقين في وجود صفات أخرى»<sup>4</sup> وللطباق نوعان هما (الإيجاب والسلب) ويتفرق عنهما أوجه عدة:  
أ- **الطباق الإيجاب:** « وهو لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا»<sup>5</sup>؛ أي أنهما يكونان مثبتين أو منفيين، وقد وردت أمثلة كثيرة في ديوان الشاعر:

1 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكوينية البديعية، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، 1995م، ص: 109.

2 شريف سعد الجبار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرفية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2008، ص: 142.

3 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكوينية البديعية، ص: 18.

4 أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في شعر أبي نواس، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، - مصر، ط1، 2008، ص: 122.

5 محمد احمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2010، ص: 68.

- أرى الخير في الدنيا يقل بكثرة ينقص  
نقصا والحديث يزيد<sup>1</sup>

في اللفظتين (ينقص، يزيد) طباق إيجاب بين الفعلين المضارعين، فأراد في قوله أن الخير نقصانه في زيادة مستمرة، وهذا يعود لحالة النفسية وتجربته المريرة، لذلك طباق بين اللفظتين: ينقص ويزيد، فنقصان الخير يقابله زيادة الحديث عن نقصانه.  
أيضاً قوله:

- يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا  
ليبلغ من ذي العرش رضوانا  
- يا ضربة من غوي أورثته لظى مخلدا  
قد أتى الرحمن غضباناً<sup>2</sup>

طباق إيجاب بين الاسمين (تقي، غوي)، ليجعل بين الاسمين المتنافرين في المعنى دلالة عميقة تعبر عن منزلة كل واحد منهما، حيث أن التقي منزلته عند ذي العرش في الجنة  
أما منزلة الغوي في الجحيم، وهذا ما عبرته عن لفظة (لظى).  
أيضاً قوله:

- لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم شقي  
خائب وسعيد<sup>3</sup>  
وقوله:

- نهار مشرق وظلام ليل  
أحمر بالبياض والسواد<sup>4</sup>.

لم يكتفي بإحداث المفارقة الزمنية في قوله: (نهار، ليل) ذات البعدان الديني، والنفسي الواضحين؛ لأن الليل بسواده وظلامه يحاكي مرحلة الحزن والجهل والشر، أما النهار ببياضه وإشراقته يحاكي الطهارة والإيمان والسلام والسرور، فكأن الشاعر يعبر بهذا المحسن البيديعي عن حالته النفسية وخالصة حياة البشر التي لا تخلو من الكدر التي يعقبها الفرح والسرور.

1 محمد بن رمضان شاوش، دّرّ الوقاد، ص : 75.

2 محمد بن رمضان شاوش، دّرّ الوقاد، ص : 66.

3 محمد بن رمضان شاوش، دّرّ الوقاد، ص : 75.

4 المصدر نفسه، ص : 76.

**الطباق السلب:** وهو عكس طباق الإيجاب، بحيث يختلف فيه اللفظان يكون أحدهما مثبتاً والآخر منفيًا، كما أنه يعتمد على «إظهار الدوافع التي أدت إلى حدوث الحدث وتلك التي دعت إلى عدم حدوثه»<sup>1</sup>.  
ومثال على ذلك قول الشاعر:

- راحوا جميعاً على الأقدام وابتكروا  
يروحوا ولن يغدو لهم غاد<sup>2</sup>

في بيت شعري واحد استطاع الشاعر بكر بن حماد أن يوظف الطباق السلب مرتين في (راحوا، فلن يروحوا)، (لن يغدو، غاد) وقد جمع الشاعر بين الفعلين (راحوا، لن يروحوا).  
وقوله:

- وإني لأعاليّ كلبهم عنك رفعة  
ذنب وليس له ذنب<sup>3</sup>

فالشاعر، في المثال الأول: طابق بين الفعل المثبت (راحوا) والفعل المنفي (لن يروحوا) كذلك الأمر نفسه مع (لن يغدو) والفعل (غاد).  
وأما المثال الثاني طابق فيه الشاعر بين (ذو ذنب) المثبت و (ليس له ذنب) المنفي، فهذه «الحركة النفسية المتوجهة، والصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، والراهن والمتوقع يلجأ إليها المبدع لتصوير الهوة القائمة بين واقع مرفوض ومستقبل مأمول»<sup>4</sup>.

2- **المقابلة:** وتكون بين جملتين متماثلتين، وهي « أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب»<sup>5</sup>، فهي جنس من الطباق غير أن الطباق يكون بمقابلة لفظتين تعاكسا في المعنى، بينما المقابلة فتكون بين أكثر من لفظة فقد تكون بين لفظتين متضادتين أو ثلاثة ألفاظ متضادة أو أكثر من ذلك.  
وتكون (المقابلة ثنائية): بين ثنائية النهار وإشراقه، وظلام الليل.

- نهار مشرق وظلام ليل  
بالبياض وبالسواد<sup>6</sup>

1 أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في شعر أبي نواس، ص: 201.

2 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 80.

3 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 69.

4 محمد احمد قاسم، محي الدين ذيب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص: 69.

5 احمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، 1428هـ.

2007م، بيروت، لبنان، ط4، ص: 322.

6 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 76.

وتكون (المقابلة ثلاثية): جنح ليل يقودها، وضوء نهار يسوقها.

- فيا أسفي من جنح ليل يقودها وضوء نهار لا  
يزال يسوقها<sup>1</sup>

جعل في حديثه عن النفس، التي تتأرجح بين أهواء الدنيا والرغبة فيها وبين الخوف من المعصية والزهد عن هذه الشهوات، فرسم صورته الشعرية بهذه الطريقة، حتى يعمق تجربته الذاتية من خلالها، ويجعل القارئ يدرك مباشرة أن النفس في إنسياب وراء الشهوات رغم العلم بأنها محرّمات. وهذا لضعف الإيمان.

وخلاصة القول: أن الشعراء عنوا بتوظيفهم للمحسنات البديعية المختلفة من: التصريح، والجناس ولا سيما الناقص منه بمختلف أنواعه، والطباق بنوعيه، سواء أكان حضورها عن مقصدية أو عفوية لتعبير عن مشاعرهم وبيئتهم. بالإضافة إلى إسهامها في إضفاء نوعاً من الجمالية الأسلوبية ورفض الرتابة عنها.

1 المصدر نفسه، ص:78.

## الفصل الثاني: البنية التركيبية وأثرها الاتساق في

الشعر.

تمهيد

أولاً: الأساليب الإنشائية.

أ ( الجملة الإنشائية الطلبية.

ب ( الجملة الإنشائية غير الطلبية.

ثانياً: الأساليب الخبرية.

أ ( جمالية انزياح فائدة الخبر ودلالاته.

ب ( جمالية الجملة الخبرية المنفية ودلالاتها

ج ( جمالية الجملة الخبرية المؤكدة ودلالاتها

ثالثاً: جمالية إيقاع الكلمة داخل النسق الشعري

تمهيد :

تقوم الدراسات الأسلوبية على مستوى التراكيب اللغوية، بالكشف على القيم الجمالية للخطاب الإبداعي والمكاشفة على القدرات التعبيرية، وطاقت اللغوية للمبدع، وما يمكن أن ينتج عنه إنزياحات عبر انتقاءه للمفردات، والأساليب النحوية الدقيقة والمتلائمة مع ما يتناسب وتجاربه وعواطفه وهناك «تفاعل بين العناصر النحوية، والعناصر الدلالية بالمعنى

الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده، يمد العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديد وتمييزه؛ فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثيري مستمر<sup>1</sup> فلا يمكن عزل أي لغة من لغات المجتمع عن سياقها، حتى يتسنى استنباط معانيها « فلا قيمة لها في ذاتها وإنما قيمتها في كونها جزء من تركيب، أثرت فيه وتأثرت به»،<sup>2</sup> وعليه فالعنصر التركيبي أخذ حيزاً كبيراً من اهتمام الدرس الأسلوبي، بالإضافة إلى اتحاده مع العنصر البلاغي ولاسيما الجانب الذي يبحث في المعاني. وقد قسم النحويون الجملة إلى قسمين اعتبارها، إما أن تكون اسمية أو فعلية، والجملة الاسمية تتكون من ركنين أساسيين، وهما المبتدأ والخبر أو التي يتصدرها اسم فعل، أو جملة مصدرية مؤولة. أما الجملة الفعلية هي كل جملة تصدرها فعل. وهذا ما ذهب إليه النحاة قديماً على أن «الجملة تقوم على منهجين، وهما:

**الأول:** (التركيبي) وتنقسم الجملة في إطاره إلى قسمين اسمية وفعلية .  
**الثاني:** (البلاغي) يتعلق بالمعنى، وتنقسم الجملة في ضوءه إلى إنشائية وإخبارية»<sup>3</sup> بالإضافة إلى عناصر نحوية أخرى تعمل على اتساق بنية الخطاب الشعري كالتقديم والأخير، والتعريف والتذكير والذكر والحذف وغير ذلك من الظواهر التركيبية المختلفة. وعليه هذا القسم الثاني يقتصر على جانبين الجانب النحوي والجانب البلاغي؛ أي أن القسم البلاغي الخاص بالمعاني وخاصة الأسلوب الإنشائي والأسلوب الخبري. وما يتجلى فيهما من إحياءات، من خلال دراسة الأساليب الإنشائية بقسميها الطلبي وغير الطلبي، ونظيرتها من الأساليب الخبرية. فما هي هذه الأساليب وما الأقسام التي تنبثق عنها؟

1 محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي - الدلالي ، دار الشروق، ط1، 1420 هـ - 2000 م، ص:113.  
2 أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في شعر أبي نواس، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، اسكندرية، ط 1، 2008 م، ص: 56  
3عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، دراسة وصفية تحليلية، عالم الكتب الحديث، د ط، 1425 هـ- 2004 م، ص: 18.

### أولاً: الأساليب الإنشائية.

لقد عرّف البلاغيون الإنشاء؛ بأنه «كلام لا يحمل الصدق والكذب لذاته»<sup>1</sup>. على عكس الخبر وبدوره ينقسم إلى قسمين وهما: الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي.

1 بن عيسى بالطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص:61.

أ- الأساليب الإنشائية الطلبية: وسميت بالطلبية؛ لأنها «تستلزم مطلوباً حاصلًا وقت الطلب»<sup>1</sup> وقسمها البلاغيون إلى أنواع عدة وهي: الأمر والنداء والاستفهام والنهي والتمني، والترجي...  
**1- بنية أسلوب الأمر ودلالاته:**

فمن حيث إنه أحد أدوات الأساليب الطلبية؛ لأن «صيغته وضعت لطلب فعل أو طلب بها فعل، بأداة على وجه الاستعلاء»<sup>2</sup>. وللأمر أربع صيغ وهي:

### 1-1- فعل الأمر الصريح:

فعل الأمر كما سبق وأن ذكرنا هو من الأفعال الأمرية الطلبية التي لا بد من توافر أمر ومأمور فيها،

ويقع فعلها في زمن المستقبل، وتأتي صيغتها على وزن (افعل)، وهي «الصيغة المشهورة ولا يؤمر به إلا المخاطب مفرداً كان أو جمعا»<sup>3</sup>، وهو لا يدل على مجرد حدوث فعل بقدر ما يدل على امتثال أو امر الأمر عند إصداره لفعل الأمر « فتترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهراً لها، لكن في جوهرها الأسلوبية تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعاني أخرى»<sup>4</sup>، حيث يتم فيه توظيف الخطاب الطلبية من الأدنى إلى الأعلى، وبذلك يحصل العدول عن معناه الحقيقي إلى الدلالة مثلاً عن الدعاء أو التحسر أو الإرشاد أو الالتماس...

وظف الشعراء الجزائريون أفعال الأمر في ثنايا قصائدهم، فوردت بتنوع أنماطها واختلاف تراكيبها من شاعر لآخر، وسنوضح ذلك في جدول إحصائي مبينين درجة التفاوت فيما بينها.

النسبة المئوية	تواتر أسلوب الأمر	الشعراء
65,43%	53 مرة	الإمام أفصح بن عبد الوهاب

1 محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008م، ص:85.  
 2 ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، درا الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1423-2002م، ص:97.  
 3 عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديثة إربد-الأردن، ط 1، 1425هـ-2004م، ص:96.  
 4 أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية، ص: 135.

## الفصل الثاني: الشعر

### البنية التركيبية وأثرها الاتساق في

محمد بن حسين الطبني	12 مرة	14,81%
بكر بن حماد	07 مرات	8,64%
ابن قاضي ميعة	06 مرات	7,40%
شاعر مجهول	03 مرات	3,70%
<b>المجموع</b>	<b>81 مرة</b>	

يتبين جليا في هذا الجدول هيمنة الجملة الأمرية على أشعارهم، و قصيدة واحدة للشاعر الرستمي (الإمام أفلح بن عبد) تبين مدى طغيان فعل الأمر، حيث شكلت نسبة تواترها المئوية (65,43%) من مجموع (53) في هذه القصيدة (العلم)، وفي هذا الملمح الأسلوبي الظاهر على هذه القصيدة «حاول أن ينتج مالم تتعود اللغة إنتاجه، وهذا الإنتاج يعتمد على تحول موضوعي يخرج البنية من درجة الصفر البلاغي»<sup>1</sup>، إلى درجات التأويل، والمقصدية، وقد طبع أسلوبه الأمري هيمنة صيغة الأمر الصريح مقارنة بالصيغ الأخرى، حيث إن هذه الصيغ كانت موجهة لفرد واحد، ألا وهو -طالب العلم- في غرض التوجيه والتحفيز لبلوغ درجات العلو مبتعدا في ذلك عن الأمر الحقيقي القائم على وجه الاستعلاء والإلزام، ونلمس ذلك في بعض نماذجه الشعرية، ومنها قوله:

أَشْدُّ إِلَى الْعِلْمِ رَحْلًا فَوْقَ رَاحِلَةٍ  
طَلَبِ التَّعْلِيمِ سَيَّارًا<sup>2</sup> وَكُنْ إِلَى

فقد صاغ بيته الشعري في أسلوب أمري (أشدد) في أول صدر البيت وأول عجز البيت (كن)، وهذا توجيه ينبري عنه مشقة الطريق التي تستلزم الجهاد وشدة الرحل والترحال لطلب العلم، فقد أسند كلا الفعلين إلى العلم واشتقاقه (التعليم) حتى يجعل منهما «عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحس العاطفي»<sup>3</sup> في تمجيد العالم والحط من شأن الجاهل، فكان عنوانا لقصيدته والتي دارت أبياتها حول هذه الثنائية الضدية.

برزت في قصيدته أشكال أخرى اعتبرت ظاهرة أسلوبية في استعماله لأفعال الأمر في تشكُّلٍ متتابع أفقيا وعموديا في أبيات عدة إذ يقول:

1 إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص: 386 .

2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 91.

3 محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد- عمان، ط1، 1428هـ-2008 م، ص: 18.

وَإِعْصِ الْكَرَىٰ وَاصْطَبِرْ دَهْرًا عَلَىٰ أَرْقٍ      وَصِلْ إِلَىٰ الْعِلْمِ  
فِي الْأَفَاقِ أَسْفَارًا

وَاصْبِرْ عَلَىٰ ذَلَجِ الْأَغْسَاقِ مَعْتَسِفًا      وَأَقْطَعْ مِنْ  
الْأَرْضِ غِيْطَانًا وَأَقْفَارًا

وَأَبْذُلْ مِنَ الْجُهْدِ مَا يَشْفِي الْفُؤَادَ وَجُبْ      مَهَامَةَ الْأَرْضِ  
أَحْزَانًا وَأَقْطَارًا<sup>1</sup>

نلاحظ التوظيف المكثف للخطاب الأمري، فقد جاء متنوع العبارات فاختلف بين القصر والطول وغرضه الأساسي في انتهاجه لهذه الظاهرة الأسلوبية هو زرع بذور النصح والإرشاد.

ومن الملامح الأسلوبية التي نسجها الخطاب الأمري في قصيدته تكراره لفعل الأمر (كن) والذي تواتر إلى (07) مرات في أبيات متفرقة كقوله:

وَالطُّفْ لَمَنْ أَنْتَ مِنْهُ الْعِلْمُ مَقْتَبَسٌ      وَكُنْ بِهِ  
مُشْفِقًا بَرًّا وَلَوْ جَارًا.

وقوله أيضا:

وَاجْعَلْ بِقَلْبِكَ بِرَّ الْوَالِدَيْنِ لَهُ      وَكُنْ  
لِصَوْتِهِ إِنْ صَالَ صَبَّارًا.

ويستمر الشاعر في توظيفه لفعل الأمر (كن).

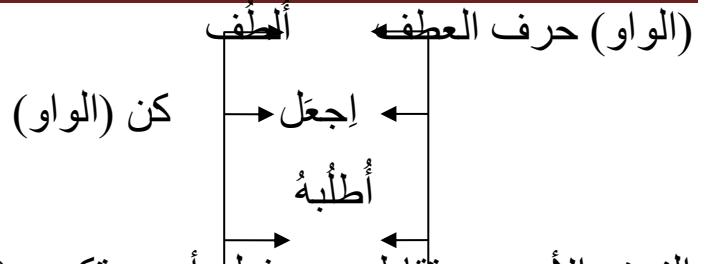
وَاطْلُبْهُ مَا عَشْتِ فِي الدُّنْيَا وَمُدَّتْهَا      وَكُنْ  
بِعَزْمِكَ وَالتَّرْغِيبِ مَغْوَارًا<sup>2</sup>

وقد التزم الشاعر بتوظيف فعل الأمر (كن) فجاء في شكل عمودي ربما ليجعل منه المحور المركزي ويقدمه في « أمر سلطوي»<sup>3</sup> فيقول له: -كن فيكون- بالإضافة إلى هذا التكتيف للفعل (كن) جعل منه فعلا أمريا مسبوqa بواو العطف وفعلا أمريا في أول صدر البيت، مسبوqa أيضا بالواو.

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 91.

2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 92.

3 إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص: 390.



النسق الأمري متقاطع مع فعل أمر متكرر (كن) مما جعل بؤرة هذا الخطاب الأمري تعدل إلى المعنى المجازي المتمثل في النصيح والإرشاد دائما في هذه القصيدة فهو الغرض البلاغي المهيمن عليها بتنوع الأفعال الأمرية واختلاف أساليبها.

وقد يخرج فعل الأمر عن ظاهر معناه إلى معنى الاستعطف كما في قول (ابن قاضي ميلة):

فَقُلْتُ لِتَرْبِيَّتِهَا أبلغَاها بِأَنْنِي بِهَا  
مُسْتَهَامٌ قَالَتَا نَتَلَطَّفُ

وقولا لها يا أم عمرو أليس ذا منى <sup>1</sup> والمنى  
في حَيْفِهِ لَيْسَ يُخَالِفُ

فجاءت أفعال الأمر في صيغة المثني والمؤنث وهي تتناسب مع الغرض البلاغي لها - الاستعطف -

إلا أنه يريد بها المفرد - أم عمرو - وقد صرح بكنيتها ولم يصرح باسمها مباشرة حتى يشحن بها فؤاد محبوبته.

والسمة الأسلوبية البارزة في توظيفه لفعل الأمر هو تكراره للفعل - قولا - مرتين - بالإضافة إلى الفعل - أبلغا - مرة واحدة.

حيث يقول وفي نفس القصيدة:

فَلَا تَأْمَنَّا مَا اسْتَطَعْنَا كَيْدَ نُطْقِهِ وَقُولَا  
سَتَذْرِي أَيُّنَا الْيَوْمَ أَغْيَفُ <sup>2</sup>

1 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 160.

2 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 160.

إلا أن فعل الأمر (قولاً) من خلال السياق قد خرج عن غرضه الحقيقي إلى معنى -التنبيه والتحذير-

من كيدِه ومراوغته في الكلام، لأن الأمر كان مسبقاً بأسلوب النهي، أما الأمر في عجز البيت فكان المعنى المقصود من ورائه التسليم بالحقيقة التي تظهر فيما بعد، وهي حقيقة العيافة، فالشاعر (ابن قاضي ميلة) «شاعر لسن مقتدر، يؤثر الاستعارة ويكثر الرجز والعيافة»<sup>1</sup>. وهو في هذا يتحداها في شدة عيافته لها في ذلك اليوم الذي سيأتي عن قريب في إسناده لفعل المضارع (تدري) حرف السين، والذي يستعمل لدلالة على الزمن القريب.

وأضاف الشاعر بيتاً آخر يؤكد فيه على أن ذلك اليوم قريب جداً فيقول:

وَحَاذِرٌ نَفَّارِي لَيْلَةَ النَّفْرِ إِنَّهُ  
سَرِيحٌ فُقُلٌ مِّنَ الْعِيَافَةِ أَعْرَفٌ<sup>2</sup>

فقد سبق فعل الأمر (قل) باسم الفاعل (حاذر) في نبرة تدل على متأهبٍ مُعِدُّ كأنه يَحْذَرُ أن يفاجأ من شدة نفورها ليلة النفر من محبوبها في حال طال بها الأمر إلى تجاهل مشاعره، فكان فعل الأمر على وزن (عُل)، لأن أصله (قال) وقد حذفت عينه ربما للدلالة على حذف مشاعر المحبة بالنفور الشديد والسريع، حيث يرى (عبد القاهر الجرجاني) «أن التلاؤم اللغوي في بنية السياق مرتكز أسلوبية وتميزت به هذه الأخيرة منذ نشأتها في تحويل الخطاب من مجرد سياق إخباري إلى وظائف تأثيرية جمالية»<sup>3</sup> والمهم في هذه الوظائف الموظفة أن تخدم مقاصد مبدعيها.

## (02) - النداء ودلالاته:

يعتبر النداء من الأساليب الإنشائية الطليبية التي يطلب فيها المتكلم من المخاطب الانتباه إليه والإقبال عليه، وله أدوات عدة منها ما يستعمل للقريب وهي (الهمزة - أي) أما بقية الأدوات الأخرى فتستعمل لنداء البعيد ((يا، أيأ، هيا، أيأ، وا))، إلا؛ أنه «قد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة وأي. إشارة إلى أنه لشدة

1 ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص: 209.

2 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 160.

3 ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة - إسكندرية، دط، 2006م، ص: 204.

استحضاره في ذهن المتكلم صار كالحاضر معه لا يغيب عن القلب وكأنه مائل أمام العين»<sup>1</sup>. لم ترد الأدوات الأخرى عدا أداة النداء (الياء) في ديوان (بكر بن حماد) في المقطوعات الشعرية: في هجاء بكر بن حماد في بيت واحد، حيث يقول:

يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَا  
مِنْ ذِي الْعَرَشِ رَضُوْنَا<sup>2</sup> إِلَّا لِيُبْلَغَ

فياء النداء استعملت في معناها الأصلي وهي لنداء البعيد -الإمام علي بن أبي طالب- إلا أنه يقصد بهذا النداء التفجع على مقتل الإمام، وأسند الخطاب إلى (ضربة بن تقي) غير العاقل.

فأسلوب النداء لم يرد كثيرا في الديوان إلا في بعض الأبيات حيث بلغ تكراره (10) عشر مرات فقط في كل الديوان وهي نسبة ضئيلة جدا، كما أن الشاعر التزم بتوظيفه لأداة واحدة فقط وهي (الياء).

وجاءت في أغلبها تعبر عن:

(أ) - التأسف والتحسر:

فِيَا أَسْفِيٍّ مِنْ جُنْحٍ لَيْلٍ يُقُودُهَا  
وَضَوْءٍ نَهَارٍ لَا يَسُوقُهَا.

وقوله أيضا:

فِيَا نَسْلِيٍّ بِقَاؤِكَ كَانُ دُخْرًا  
وَفَقْدِكَ قَدْ كَوَى الْأَكْبَادَ كِيًّا<sup>3</sup>.

في البيت الأول خرج النداء عن معناه الأصلي الحقيقي إلى المعنى المجازي، فالشاعر لم يقصد أن ينادي أسفه، فهو يعبر بهذا النداء عن «الضعف الإنساني والالتماس والألم والتوجع ودوام التشكي وبث الحزن»<sup>4</sup>. من هنا يستخلص أن النداء عند الشاعر يتميز بسيمة أسلوبية كونه يختص بنداء الجماد وغير المحسوس، أي الماديات، فهو يشعر بالاغتراب في ظل غياب ابنه غيابا أبديا، مما

1 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في أدبيات وإنشاء اللغة العرب، ج1، ص: 71.

2 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد الناهرتي، ص: 69.

3 المصدر نفسه، ص: 90.

4 أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 142.

جعل الشاعر ينادي الأشياء، وكل ما يخفف عنه ألمه، ويمكن أن نلمس ذلك في قوله أيضا:

(ب) -الابتهال والتضرع:

فَيَا سُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى الرِّوَاسِي  
وَأَوْتَادَهَا مَعَ السَّبْعِ الشَّدَادِ<sup>1</sup>

فالصيغة التي ورد فيها النداء صيغة تعجبية، فلفظة ((سبحان)) غرضها البلاغي التعجب، ومن عظمة رب الرواسي والسبع الشداد، يظهر المنادى الحقيقي ((الله سبحانه وتعالى))، وبهذا الابتهال لعظمة الخالق، ومناجاته يتحقق التضرع.

حيث إن ((شارل بالي)) عرض «المبادئ التي تسمح بتحديد التعبير، ومن ثم التحقق من وقائعه وثمة علاقات طبيعية بين الشكل والمضمون»<sup>2</sup>، فالتحليل الأسلوبي لجانب البنى الإنشائية الطلبية الحقيقية والمجازية ضروري، وما يشد انتباه القارئ والسامع، هي الميزات الأسلوبية التي تفردها الشاعر (بكر بن حماد التاهرتي) في ديوانه عند توظيفه لأداة النداء (يا) دون سواها. وما شكل عدولاً وخروجاً عن المؤلف مناداته لنفسه، وقد تكرر هذا النداء في بعض المقطوعات الشعرية، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً متفرداً عن غيره من شعراء طبقتة، وذلك «باعتبار أن كل أسلوب أدبي يميل كي يصبح أسلوباً فردياً»<sup>3</sup>.

فأداة النداء (يا) كما سبق ذكرها بأنها تستعمل للبعيد، وأحيانا قد تستعمل لتدل على القريب يقول بكر بن حماد في ((السفر من غير زاد)):

فَيَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادٍ تَعَجَّبُ  
لِقَوْمٍ سَافَرُوا مِنْ غَيْرِ زَادٍ<sup>4</sup>.

وقوله أيضا في ((وقفة بالقبور)).

أَيْنَ الْبَقَاءِ وَهَذَا الْمَوْتُ يَطُأ بِنَا  
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ يَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادٍ.

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد، ص: 77.

2 بيير جيرو، الأسلوبية، ص: 55.

3 بيير جيرو، الأسلوبية، ص: 58.

4 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 79.

بينما نَرَى الْمَرْءَ فِي لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ  
حَتَّى نَرَاهُ عَلَى نَعَشٍ  
وَأَعْوَادٍ

هَذَا يَبَاكُرُ دُنْيَاهُ مَتَغَصَّةً  
فِيهَا حَزَازَاتُ أَحْسَنَاءِ  
وَأَكْمَادٍ

وَكُنَّا وَاقِفٌ مِنْهَا عَلَى سَفَرٍ  
وَكُنَّا ظَمَاعٍ يَحْدِي بِهِ  
الْحَادِي

فِي كُلِّ يَوْمٍ نَرَى نَعَشًا نُشِيغُهُ  
فَرَائِحُ فَارِقِ الْأَخْبَابِ  
أَوْغَادٍ

الْمَوْتُ يَهْدِمُ مَا تَبْنِيهِ مِنْ بَذَخِ  
فَمَا أَنْتِظَرُكَ يَا بَكْرُبْنُ حَمَادٍ؟!<sup>1</sup>

وقوله في ((رثاء ابنه عبد الرحمن)):

فَلَيْتَ الْخُلُقَ إِذْ خُلِقُوا أَطَاعُوا  
وَلَيْتَ لَمْ تَكُ يَا بَكْرُبْنُ شَيْئًا<sup>2</sup>.

فالنداء في هذه الأبيات خرج عن المؤلف، فيظهر من خلال وجود منادى ووجود الشخص أو الشيء المخاطب، وبالتالي يكون النداء صالحاً للاستجابة، إلا أنه انزاح عن وظيفته الأصلية إلى أغراض بلاغية أخرى «يضيفي درامية على الأسماء ويضع شكلا من أشكال التواصل بين المتكلم والمنادى، وهو يعطي مدى أرحب للعبارة الشعرية بحيث تتخطى سطوح الأشياء»<sup>3</sup> فرحابة نداء الشاعر لنفسه في أبياته تطغى عليها درامية الزهد عن الدنيا واليأس، فالشعر في ندائه لشخصه وطلب الانتفات والإقبال لا على الدنيا، وإنما على زوالها، وعن قصدية منه فقد

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرُّ الوقاد، ص: 84، 85.

2 المصدر نفسه، ص: 91.

3 أحمد عادل عبد المولى، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجاً: تقديم: محمد عبد المطلب مصطفى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2013م، ص: 256.

منح النص الشعري بعده الجمالي والتأثيري في إثارته للمتلقي حين تلاعب بوظائف النداء، فنداؤه لذاته لم يكن مخصوصا به وحده فقط، إنما نداء عاما.

أما بالنسبة لشعراء عصره -في حدود اطلاعي- فلم نعثر إلا على توظيف كل من الشعارين (أبي محمد عبد الله بن محمد التنوخي ((المعروف بابن قاضي ميلة))، و((محمد بن حسين التميمي الحماني الطنبلي الزابي)). لأداة (الياء) حيث يقول ابن قاضي ميلة في قصيدته الفائية:

فَقُلْتُ لِتَرْبِيهَا : أَبْلِغَاهَا بِأَنِّي بِهَا  
مُسْتَهَامٌ قَالَتَا : نَتَلَطَّفُ  
وَقُولًا لَهَا: يَا أُمَّ عَمْرٍو أَلَيْسَ ذَا  
فِي خَيْفِهِ لَيْسَ يُخْلِفُ؟<sup>1</sup>

وقوله أيضا في نفس القصيدة في البيت (55):

فَيَا ثِقَةَ الْمَلِكِ الَّذِي الْمُلْكُ سَهْمُهُ  
لِأَكْبَادِ الْأَعَادِي وَيَرْصِفُ  
هَنِيئًا لَكَ الْعِيدُ الَّذِي مِنْكَ حِسْنُهُ  
وَمِنْ أَوْصَافِكَ الْغُرُ يُوصَفُ<sup>2</sup>.

وظف الشاعر النداء في أصله مع استحضاره للأسماء الظاهرة حتى يجلب انتباه القارئ ويوجه ذهنه إلى المقصدية، « فدلالات الألفاظ ليست لذواتها، بل هي تابعة لقصد المتكلم وإرادته»<sup>3</sup>، فهو بذلك يبرهن على أن غرضه من ندائه لكل من (أم عمرو)، و (ثقة الملك) ليس فقط لجذب انتباه كل منهما بالإضافة إلى المتلقي، بل إن قصده من ذلك إظهار مشاعره اتجاههما فالأولى معشوقته، والثاني ممدوحه، وقد أسهم النداء في بلورة وإضفاء مسحة الأسلوبية. أما الشاعر ( محمد بن حسين الطنبلي) فيقول في جيميته التي قالها في عيد الفطر لتهنئة الخليفة المستنصر بالله:

1 حسن بن رشيق القيرواني، نموذج الزمان في شعراء القيروان، جمعه وحققه، محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1406هـ-1986م، ص: 211.  
2 أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، مج6، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص: 161.  
3 علي بن محمد الأمري، الإحكام في أصول الإحكام، ج1، تح: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1406هـ-1986م، ص: 31.

يَا بَنَ الْخَلَائِقِ قَدْ عَرَجْتَ إِلَى الْمَدَى بِالْبِرِّ  
وَالْتَقَى بِأَكْرَمِ مَعْرِجِ  
وَنَصَرْتِ أُمَّةَ أَحْمَدَ وَحَمَلْتَهُمْ  
بِيضُ الْوُجُوهِ عَلَى بِيضِ  
الْمَنْهَجِ<sup>1</sup>

المخاطب هنا هو الخليفة؛ أي خاطب الشاعر العاقل ورضه البلاغي ممن ذلك  
لفت لانتباه الشاعر ومدحه، وكذلك مدحه في نفس القصيدة لابن الخليفة، حيث  
يقول فيه:

يَا رَبُّ بَلِّغْهُ جَمِيعَ رَجَائِهِ  
لِأَبِي الْوَلِيدِ وَزِدْهُ مَا لَمْ  
يَزِنْتَهُ<sup>2</sup>

يظهر في هذا النداء الموجه (لله سبحانه وتعالى) رجاء ودعاء من الشاعر بأن  
يبلغه رجاءه، فيحقق أماني أبي الوليد هشام.

فاستخدامه للنداء الموجه إلى الله سبحانه وتعالى دلالة على قمة التوحيد واليقين  
لأنه الواحد القادر على تحقيق رجائهما، وإن مجيء النداء قبل فعل الأمر (بَلِّغْهُ)  
لدلالة مؤكدة على طلب الفعل من الله سبحانه وتعالى.

-النمط الثاني لنداء ب: (يا) + (أي):

يقول الشاعر: ((سعيد بن واشكل التاهرتي)) في وصفه لبخل أهل التنس:

أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ أَرْضِ تِنْسٍ  
مَقَعِدِ اللُّؤْمِ الْمُصَفِّى وَالذَّنَّسِ<sup>3</sup>

جاء هذا النداء موجهًا للسائل الذي قد يكون غير حاضر إلا في ذهن الشاعر، فهو  
أثر على أن يكون المنادى مجهولاً، مما زاد من القيمة الجمالية للمنادى، والذي  
بدوره يسعى إلى اللؤم والدنس عبر سؤاله عنها، ففي هذا البيت جاء نداء ((أي))

1 أبو مروان حيان بن خلف حيان الأندلسي، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، صيدا-بيروت، ط1،  
1426هـ-2006م ص: 60.

2 المصدر نفسه، ص: 62.

3 أبو عبيد الله البكري، المسالك والممالك، ص: 155.

المسبوق بأداة النداء (يا)، مما زاد في اتساع المعنى وعمقه، فنداؤه في هذا البيت للسائل جاء بمثابة جواب لسؤال عُرضَ على الشاعر.

وهنا تبرز قصدية الشاعر في توظيفه المزدوج لأداة النداء على منادى مبهم، فقد عمد الشاعر إلى تعيين ذاتيته، وذلك أن العمل الأدبي استجابة لتجربة حياته وقراءته، فيكون عمله الأدبي استجابة لهذه القراءة بعد ما يصل إلى إثارته. وبهذا يكون الشاعر قد نزع إلى ملمح أسلوبى عن سابقه من شعراء عصره، حيث إن الدور الذي جاء به المنادى منبثق من وعي الشاعر « فإن كل مؤلف يكون جواباً عن سؤال، والسؤال الذي على المؤول أن يضعه»<sup>1</sup>، بعد معرفة الظروف التي أوجدته وأحاطت بالمبدع.

وفي حدود اطلاعي فلم أعثر على هذا النوع من أساليب النداء، كما أن الشاعر "محمد بن حسين الطنبلي" في قصيدته قائلاً:

أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي فِي وَصْفِهِ  
يُعْطِي الْبَيَانَ لِسَّانِ كُلِّ مَلْجَأٍ ج.

تَهْتَزُّ أَعْوَادُ الْمَنَابِرِ حِينَ  
مِنْهُ إِلَى قَدَمِ أَعْرَازٍ  
أَبْلَجٍ<sup>2</sup>.

وأيضا قوله في مد الخليفة:

بَخَلَّتْ بِجَوْهَرِ لَفْظِهَا أَنْ يُلْقَ طَا  
لَمَّارَاتُهَا مِنْ الْجَوَاهِرِ أَبْسَاطَا

أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَتَّوِّجُ بِالْهُدَى  
نُورًا عَلَى غَسَّاقِ الظُّلَامِ مُسَاطَا<sup>3</sup>.

\*الملج: الذي يتردد في كلامه ولا يبين.

\*الحنّة: رقة القلب.

\*أعزّ: سيد شريف أبيض الوجه

\*الأبلج: الواضح

1 إرود إيش، ومجموعة من المؤلفين، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، دت، ص: 153.

2 ابن حيان الأندلسي، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، ص: 61.

3 المصدر نفسه السابق، ص: 70.

وردت بهذه الصيغة مرتين مع الشاعر، وفي كليهما، وكان المنادى الملك الذي مدحه بأوصافٍ عدّة كما رأينا فصاحة اللسان، والرقّة، والسيادة، والصفاء، والمهتدى المنير، حتى إن نوره كان أشد من ظلمة الليل، وفي ضيائه «جملة النداء تتعدد مظاهرها في نداء الآخر إلى نداء الأبناء بمختلف مقاصدها وأغراضها إلى نداء الكائن الحي إلى نداء الكائن المعنوي وهنا تجد البلاغة طريقها إلى جملة النداء التي تخرج إلى معانٍ أخرى يحددها السياق»<sup>1</sup>، فقد تفرعت عنه معانٍ بلاغية كالممدح والوصف ولم نشهد له توظيفا كالاستغاثة، والندبة، وكانت (يا) أكثر الأدوات توظيفا دون غيرها، وهكذا يكون الخطاب الندائي قد تجاوز بانتهاكه القدرة الوظيفية له في إنزاله لنداء البعيد منزلة نداء القريب ليحقق بذلك الأغراض البلاغية والفكرية<sup>2</sup>.

وظهر كل هذا مع كل من الشعراء: محمد بن حسين الطبني، وابن قاضي ميلة، وبكر بن حماد التاهرتي.

### 03- بنيّة الاستفهام ودلالاته:

تتشكل جملة الاستفهام الطلبية من سؤال يطلب من خلاله السائل الكشف عن لبسٍ وغموضٍ اتجاه شيء ما « وهو في كل هذا ينتظر الجواب من المسؤول»<sup>3</sup> وذلك عبر توظيف الأدوات الاستفهامية حيث إنها تنقسم إلى أسماء وحروف، فمن أسماء الاستفهام ((من، ما، ماذا، متى، أيان، أنى، كيف، كم، أين، أم، أي)) أما الحروف: ((الهمزة، هل)) كما أنه ينقسم إلى استفهام حقيقي، واستفهام مجازي، أي « أن أدوات الاستفهام لا تتوقف عند المعاني الأصلية التي ينتمي إليها أسلوب الاستفهام الحقيقي الذي يتطلب إجابة محددة، وبهذا يخرج الأسلوب الاستفهامي إلى أسلوب مجازي لا يطابق في دلالاته المجازية الدلالة الحقيقة»<sup>4</sup>، فالسياق وحده يحدد لنا الدلالات المجازية لصيغ الاستفهامية «وللاستفهام أثرٌ بالغٌ في المتلقي، يجعله ينفعل بما يقرأ ويسمع»<sup>5</sup>، ويستظهر القيم الجمالية والبلاغية، وقد تنوعت هذه

1 أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في شعر أبي نواس، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، إسكندرية، ط1، 2008م ص:95.

2 رابع بخوش، اللسانيات وتحليل نصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط2، 1430هـ-2009م، ص:224.

3 أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في الشعر أبي نواس، ص:168.

4 حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م ص:143.

5 محمد بن متوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2011م ص:162.

الأدوات الاستفهامية في بعض الأبيات الشعرية عند كل من: بكر بن حماد، وابن قاضي ميلة، وحسين الطنبلي... وغيرهم.

أما من ناحية التقسيم التركيبي للاستفهام فإنه ينقسم إلى نوعين، وهما:

تركيب الاستفهام التصديقي، والتركيب التصويري، ومن أدوات استفهام التصديق حرفٌ واحدٌ هو ((هل))، أما ((الهمزة)) فهي إما أن تكون للتصديق، وإما للتصور، وبقية الأدوات الأخرى للتصور «وذلك حين يوضع المتلقي أمام سؤال لا شك في اختلافه عن الأساليب التقريرية أو الإخبارية - من ناحية- أو الأساليب التصورية البيانية من -ناحية أخرى-»<sup>1</sup>، وتبقى البنية الاستفهامية لها السطو في إثارة المتلقي، وهي في ذلك تقوي صلة الترابط بين المبدع ومتلقيه.

وفي محاولة إحصائية لبعض نماذج قصائد شعراء الجزائر تُبين ما يلي:

أن الأدوات الاستفهامية التي وظفها شعراء تلك الفترة قليلة جداً، حيث لم تتجاوز خمسة تكرارات لها.

جدول لإحصاء أدوات الاستفهام:

المرتبة	الأداة	الشاعر	عدد التكرار	الشاعر	عدد التكرار
01	من	ابن قاضي ميلة	03	شاعر مجهول	01
02	ما	بكر بن حماد التاهرتي	02	شاعر مجهول	01
03	متى	سعيد بن واشكل التاهرتي	02	الحسين الطنبلي	01
04	ماذا	بكر بن حماد التاهرتي	02	/	/

\*التصديق: هو طلب السؤال عن شيء حدث وقوعه أم لا، وتكون الإجابة عليه بكلمة (نعم) للإثبات و (لا) للنفي، كقولنا (أنجح زيد؟)، فالمتكلم هنا مردّد بين الإثبات والنفي، أما إذا استعملت الهمزة مع (أم) كقولنا: (أنجح زيد أم عمرو؟)، فالسؤال هنا عن عمرو؛ لأننا ما كالنسيان وقع لفظ (زيد): وهذا يعني أن (أم) بمعنى (بل)، ينظر حسين جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء** (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص: 137، 138.

\*التصور: عرفه الجرجاني بأنه حصول صورة الشيء في العقل، أو هو إدراك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو إثبات، ينظر الجرجاني، **التعريفات**، ص: 68.

1 عيد بلبع، **أسلوبية السؤال**، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء المنصورة، ط1، 1999م، ص: 77.

05	كيف	بكر بن حماد التاهرتي	01	/	/
06	الهمزة	ابن قاضي ميله	01	/	/

ملاحظات عامة حول الجدول: في ظل هذه المقاربة الإحصائية يتبين ما يلي:

-أن أكثر الشعراء توظيفا لأسماء الاستفهام (ما، ماذا، كيف) دون حروفه الشاعر التاهرتي بكر بن حماد (ق3ه).

-يليه في المرتبة الثانية الشاعر: ابن قاضي ميله، الذي وظف أداة الاستفهام التي تعد من الحروف وهي أول الحروف (الهمزة)؛ إلا أن توظيفه لها كان قليلا جدا في بيت واحد له، أي مرة واحدة، في حين أنه وظف اسم الاستفهام (من) ثلاث مرات.

-ويأتي في المرتبة الثالثة شاعر من شعراء القرن الثالث الهجري؛ إلا أنه مجهول الهوية، فلم نعثر له على ترجمة في المراجع، ولندرة المصادر التي تترجم للشعراء مجهولي الهوية، وقد اكتفى بأداتين (من، ما) فحازتا على المرتبة الأولى في توظيف الشعارين: (قاضي ميله، وبكر بن حماد التاهرتي).

-وكانت المرتبة الرابعة من حيث استعمال اسمي الاستفهام (ماذا، كيف) للشاعر بكر بن حماد التاهرتي.

-ولم تظهر أداة الاستفهام (متى) إلا مع الشعارين (سعيد واشكل التاهرتي، والحسين بن الطنبلي) مع مجيئها في المرتبة الثالثة بحسب الجدول الإحصائي لأدوات الاستفهام.

### 3-1: جمالية أسلوب الاستفهام ب: (من) ودلالته:

((من)) من أحرف الاستفهام التي تدل على الذوات العاقلة، حيث يستفسر بها عن الجنس البشري، كما ورد هذا السياق في قول الشاعر (ابن قاضي ميله):

وَعَادِلَ لَهُ فِي بَذْلِ مَا مَلَكَتْ يَدَيَّ لِـرَاجٍ  
رَجَائِي دُونَ صَخْبِي تُعْنِي فُـ

تُقُولُ إِذَا أَفْنَيْتَ مَالَكَ كُلَّهُ  
وَأُخْوَجْتِ مَنْ يُعْطِيكَهُ؟ قُلْتُ: يُوسُفُ<sup>1</sup>

1 ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج6، ص:160.

فالشاعر في رده على العاذلة التي جاءت تلومه لتبذيره أمواله، وتسأله من يعطيك لمال إذا نفذ مالك وصرت بحاجة إليه؟ فالشاعر في عرضه للسؤال على لسان اللائمة، حيث أجابها عن سؤالها في تحديده لهوية الشخص الذي يلجأ إليه، وعليه فإن اسم الاستفهام (من) « من خلال الجانب الدلالي الذي يخرج الاستفهام إليه عن مقتضى الظاهر، لأن في التجوز انزياح هو جوهر البحث ولبه الأصيل»<sup>1</sup>، وذلك حين يكشف لنا هذا الاستفهام عن الانزياح الدلالي في محاولة الشاعر لإظهار المدح بشخصية (يوسف) السخية.

فالسمة الأسلوبية التي جسدها هذا الاستفهام جاءت في قالب (حواري) بين الشاعر (ابن قاضي ميلة) والعاذلة، وبذلك عمدت هذه الأداة الاستفهامية إلى « إثارة السؤال والذي بالضرورة ولد نقاشاً وحواراً»<sup>2</sup>، وكان الرد سريعاً مباشرة في البيت نفسه.

وقد ورد الاستفهام في كلمة (يُعطيكه) وجاء الرد مماثلاً لها في كلمة (يوسف)، وربما هذا ما يدل على الحركة والاستمرارية وعدم الاستقرار الذي يحدثه التساؤل في الشخص السائل، لأن أداة الاستفهام (مَنْ) دخلت على فعل (يعطيكه)، فالعطاء يظل مستمراً عند من تتوفر فيهم خصلة السخاء والجود وجملة (قلت يوسف) تأكيداً منه على ذلك الكرم المستمر الذي لا ينقطع، وقد يحمل هذا النوع الاستفهامي دلالة (الإخبار والتحقيق)<sup>3</sup> لأنه توجه مباشرة بالإجابة على سؤال العاذلة له حتى يثبت هذه الحقيقة الحتمية.

وفي نفس القصيدة يكرر الشاعر اسم الاستفهام (من) في البيتين (43-44) قائلاً:

وَمَنْ وَعَدُّهُ فِي مَسْرَحِ الْحَمْدِ مُطْلَقٌ  
وَابْعَادُهُ فِي ذِمَّةِ الْجِئِمِ مَوْقِفٌ  
وَمَنْ يَضْرِبِ الْأَعْدَاءَ هُبْرًا فَيَنْتَنِي  
صَنَادِيدُهُمْ وَالْبَيْضُ بِالْهَامِ تَقْذِفٌ.

1 راجح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص: 228.

2 ينظر: صبيحة حسن طعيس، الدلالات التداولية للجملة الطلبية في قصيدة (لا تصالح) أمل دنقل، مجلة سياقات، دورية دولية محكمة، قسم اللغة العربية، جامعة الإسكندرية، مج3، ع: 01، أبريل، 2018، ص: 490.

3 حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص: 144.

في هاتين الجملتين الاستفهاميتين، لم يورد الشاعر إجابات عن التساؤلات الواردة فيهما.

لم يأت هذا الاستفهام المكرر للأداة (من) ليؤدي غرضه الحقيقي، حيث إنه لم يصرح فيها مباشرة بالاستفهام منه، ولعل قصده من ذلك أن في توظيفه لأداة الاستفهام المتكررة تكرارا عموديا عبر البيتين أن يبرر المكانة الرفيعة لممدوحه الخليفة (ثقة الدولة) في الإيفاء بوعوده وحلمه، وشجاعته التي تقهر الأعداء، حيث في تعددها لصفاته الحميدة -والتي سبقت بأسماء الاستفهام- كان لها وقع وتأثير كبيران في إبعاده لهذين البيتين عن السرد والرتابة والكشف عن الدلالات المجازية التي يوظفها ضمن سياقه، أي إن « استحالة فهم حقيقي لمعنى الكلمة فهماً حرفياً، وبالتالي استحالة فهم السؤال فهماً حرفياً في بعده عن سياقه الذي وضع فيه ، أي إنه لا يمكننا أن ننطق جملة أو ن فكر في ذلك إلا في غضون سياق ما»<sup>1</sup>، كما أن صفات الممدوح عملت على إظهار إجابة المستفسر عنها، فهو كما ذكرنا سابقاً على دراية وعلم وليس بجاهل؛ أي تبقى غايته من ذلك التأكيد على ما وظف من صفات في ممدوحه حتى يُعلم أعداءه بذلك.

وبهذا الأسلوب تتكشف لنا شخصية الممدوح « فاللغة عند (بالي) جهاز للكشف عن مظاهر فكرية وعاطفية، ويتفاوت هذان المظهران، بحسب ما للمتكلم من استعدادات فطرية ومكتسبة، بحسب وسطه الاجتماعي وحالته النفسية»<sup>2</sup>، فالشارع كشف عن مكنوناته الداخلية وعواطفه الصادقة في عرضه لهذه التساؤلات المجازية، والمسوغة في قوالب معيارية (معيار اللغة) في إطار انزياحي أسلوبى في شكله الإبداعي كوسيلة من وسائل جذب الانتباه والتأثير في الآخر. « وهكذا نرى أن النص تضافر فيه جملة من الانزياحات ذوات اتجاهات متعددة، ومن شأن هذا كله أن يقوّي فكرة النظر إلى النص بما هو كائن متحرك غير ثابت، ولا متجمد غريب الشأن معقد التركيب»<sup>3</sup> فلغته تقدم دوراً إعلامياً وبلاغياً عبر أزماتها المتنوعة ووظيفتها المتواصلة والرابطة بين المبدع ونصه ومتلقيه.

1 ينظر: فنش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، تر: المركز الثقافي في التعريب والترجمة، دار الكتاب الحديث، 1430هـ-2009م، ص: 416.

2 ينظر: عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1428هـ-2007م، ص: 21.

3 أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان ط1، 1426هـ-2005م، ص: 127.

3-2- جمالية أسلوب الاستفهام بال ((ما)) ودلالته:

إذا كانت ((من)) من الأسماء التي يطلب بها الاستفهام عن العقلاء، فإن " ما " يطلب بها الاستفهام عن غير العاقل، وهي على ثلاثة أقسام:

1\* ما يطلب بها إيضاح الاسم وشرحه، نحو: ما الكرى؟ فتجيب: إنه النوم أو النعاس.

2\* ما يطلب بها بيان حقيقة المسمى، في مثل: ما الحسد؟ فتجيبه: إنه تمنى زوال نعمة المحسود.

3\* ما يطلب بها بيان حال الشيء أو صفته في مثل: ما محمد؟ طويل أو قصير؟<sup>1</sup>، مما يعني هذا أن المستفهم منه دائماً يكون شيئاً مادياً يستفهم عن ماهيته أو حاله أو صفته. ولربما "بكر بن حماد"، قد وظف اسم الاستفهام ((ما)) مرتين فقط في ديوانه، وذلك في غرض الزهد، فالشاعر تبدو حالته النفسية غير مستقرة يشوبها القلق والحيرة، وتولد هذا الشعور بسبب حزنه الشديد على فقدان ابنه، كما ذكرنا ذلك في أبيات سابقة، حيث إنَّ في توظيفه لـ: ((ما)) الاستفهامية مرتبط بحيرته، إذ يقول في هذين البيتين في شكل تساؤل يوضحه عن الذين يظنون أن الحياة دائمة:

لَوْ يَنْطِقُونَ لَقَالُوا: الزَّادُ وَيَحْكُومُ  
حَلَّ الرَّحِيلِ فَمَا يَزُجُّو الْمُؤَيَّمُونَ؟

الْمَوْتُ أَجَافَ بِالذَّنْبِ فَخَرَّبَهَا  
وَفَعَلْنَا فَعْلًا قَوْمٍ لَا  
يَمُوتُونَ

فَالآنَ ابْكُوا فَقَدْ حُقَّ الْبُكَاءُ لَكُمْ  
فَالْحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللَّهِ بَاكُونَ

مَاذَا عَسَى تَنْفَعُ الدَّنْيَا مُجْمَعَهَا لَوْ  
كَانَ جَمَّعَ فِيهَا كُنُوزَ قَارُونَ

1 حميد آدم ثويني، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان -الأردن-، ط1، 1427هـ-2007م ص:125.

إن الحقيقة التي يؤكد عليها الشاعر على لسان الأموات، أن الموت يهدم كل ما نبنيه في هذه الدنيا من عمران وجمع الأموال، فالاستفهام في هذه الأبيات عدل عن معناه الأصلي إلى معنى التعجب والاستغراب من هؤلاء البشر الذين يقرون ويعلمون أن دوام الحياة من المحال فلا ينفع بعد الموت مالٌ ولا بنون إلا أنهم يعيشون وكأنهم خالدون فيها.

فالملاحظ في البيت الأول أن ((ما)) الاستفهامية ربطها الشاعر بحرف (فاء)، وهو حرف عطف يفيد الربط بين الجمل: وهذا ربما يدل على أن الشاعر أراد أن يبرز علاقة الترابط بين كل من الأحياء والأموات، فكل من الطرفين مصيره واحد هو الزوال، والرابط الثاني ربما العمل الصالح الذي يجمع بين الفريقين على أن اعتبار العلاقة التي تجمع بينهما "العمل الصالح"، فتوابه يصل الأموات والأحياء في الدنيا، وليس للمال أهمية بعد الموت لذلك قال: "لَوْ كَانَ جَمَعَ فِيهَا كَنْزٌ قَارُونًا" وكلنا نعرف قصة (كنز قارونا) ونهايته المأساوية، فلم هذا التنافس على الدنيا وملذاتها؟! المميز في أسلوبه من خلال تساؤله عن الإنسان الغافل عن حقيقة الموت التي لا يجهلها أحد، فقد أعاد الشاعر هذا التساؤل في مقطوعة شعرية أخرى تحمل المعاني نفسها، وذلك في خطابه الموجه للغافل، والذي مثل محور هذه الأداة.

المَمُوتُ يَهْدِمُ مَا نَبْنِيهِ فِي بَدْحِ  
فَمَا أَنْتَ ظَارِكٌ يَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادٍ؟

إلا أنه في هذا البيت حدد الشاعر هويته، فهو يرى نفسه من هؤلاء الغافلين.

### 3-3- جمالية أسلوب الاستفهام بـ ((متى)) ودلالاتها:

من أسماء الاستفهام الظرفية الدالة على الزمان وتعيين الزمن ماضيًا أو مستقبلاً، كقولك: (متى سافر أحمد؟) (ومتى تعود؟)، فقد وظف هذا الاسم الاستفهامي الشاعر: ((سعيد بن واشكل

التاهرتي)) في علقته التي مات منها بتنس قائلاً:

فَمَتَى تَلُمُّمٌ بِهَا جَاهَاهَا  
يَزْتَحِلُّ عَنِّ أَرْضِهَا قَبْلَ  
الْغَائِسِ

مَأُوْهَآ مِنْ قُبْحِ مَا خُصَّتْ بِـهِ  
نَجْسٌ بَخْرِيٍّ عَلَى تُرَابِ  
نَجْسٍ

فَمَتَى تَلْعَنَنَّ بِاللُّغْنَانِ  
فَأَجْعَلِ اللَّعْنَةَ دَوْمًا  
لِتَأْسَ<sup>1</sup>.

تكررت "متى" مرتين في شكل أفقي وعمودي في عرض هجاء بلدة تنس وأهلها، وهذا التكرار قصدي من الشاعر والذي أدى وظيفته التبليغية للقارئ، فمن المعلوم أن حرف الفاء يؤدي وظيفة الربط، وهذه السمة الأسلوبية مرت بنا مع اسم آخر من أسماء الاستفهام، وشاعر آخر من شعراء الجزائر الوسيطة، «قد دلت على تماسك معجم النص، والخبر بعده هدف من أهداف الرسالة»<sup>2</sup> التي وجهها الشاعر للمتلقي في دعوته لزوال الجهلاء في انزياح استفهامي؛ إذ ميزة ميزت أسلوب الشاعر في إثارة قارئه وإقناعه بما تصبوا إليه مشاعره، وهي واضحة من خلال لزوم الاستفهام في أوله (للفاء) الرابطة وبعد اسم الاستفهام لازمت الفعل بعدها مباشرة، وهذه محاولته للربط بين البيتين الاستفهاميين، كما أنه لازم في كلا البيتين الدعوة، وطلب الرحيل و دوام اللعنة على هذه البلدة.

فشعوره بالانزعاج وعدم الراحة يتناسب مع أدوات الاستفهام التي وظفها، فمن سمات الاستفهام (بمتى) أنها تستعمل «للسؤال عن الوقت، فقيل ذلك على سبيل الدعاء»<sup>3</sup>، في قوله تعالى: ﴿مَتَى نَصْرُ اللَّهِ﴾<sup>4</sup>، كما أشار البعض إلى أن (متى) جاءت للدلالة «على الاستنباط لهذا النصر»<sup>5</sup> فالشاعر في هذين البيتين شعر بالاستنباط لحلول الجهل، واللعنة لهذا استفهام بهذا الاسم الزماني من شدة الابتلاء الذي حل به في تنس ومرضه، وقد ساعد على ذلك المقصد حينما وظف لفظة (قبل الغلس)؛ أي في ظلمة آخر الليل، فالشاعر لم يعد قادرًا على تحمل هذه

<sup>1</sup> أبو عبد الله البكري، المسالك والممالك الجزء الخاص ببلاد المغرب، دراسة وتحقيق: زينب الهكاري، تقديم: أحمد عزاوي، مطبعة vrafriti netmaroc ، دط، 2010 م، ص: 155

حسين جمعة، جمالية الخبر و الإنشاء، ص: 141 <sup>2</sup>  
محمد بن يوسف الشهيد المعروف بأبي حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1413 هـ - 1993 م، ص: 149 <sup>3</sup>

<sup>4</sup> البقرة، الآية: 214

<sup>5</sup> أبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، 149/2

المعاناة التي باتت تنغص عليه حياته، كما أن الفعلين (تلمّم - تلعن) يدلان على سوء الحالة النفسية التي كان شاعرنا يشعر بها، وكما هو معلوم «أن الأصل في الاستفهام لا يتم إلا بالفعل، أي لا يليه إلا الفعل»<sup>1</sup>، والجملة الاستفهامية الفعلية تسهم في استمرارية الفعل وقد استمرت معاناة شاعرنا مما اضطره إلى لسؤال عن زوال هذه الشدة ولو بالدعاء.

وعلى هذا الأساس نلمح في هذا السياق وجود علاقة ترابط بين أجزاء هذه الأبيات (مكونات النص)، وبين عواطف المتكلم حين يحاول إفهام المتلقي ودمجه في عالمه الخاص، وكل هذا لم يأت

مباشراً بل حاول الشاعر أن يجعل موقعه مضمراً إذ يقول في هذا السياق: ((محمد بن حسين الطنبلي))

شَوْقٌ إِقَامَتْهُ وَشَوْقٌ ظَعْنُهُ  
فَمَتَى يُرْجَى فُرْجَةُ الْمُتَفَرِّجِ<sup>2</sup>

وما يميز هذا البيت الاستفهامي ورود الأداة لإبراز مدى شوق وحنين اللقاء بالخليفة، «فدلالة الاستفهام قابلة لتغذي أي سياق كان»<sup>3</sup>، فالمجاز الاستفهامي ناتج عن استبطاء قدوم الفرج وذلك مرهون بقدوم ولقاء الخليفة، فالإقامة والسفر إليه مكدلان بالشوق الذي يولد الشعور بالاستبطاء لهذا الاسم الاستفهامي لم يأت في صدارة البيت كما عهدناه مع الأسماء الأخرى، ولعل هذا ما هدف إليه الشاعر في محاولة جذب الانتباه مرة ثانية بعدما أثار السامعين فكأنه بتوظيف (متى) في صدارة عجز البيت إشارة تنبيهية لشيء منتظر.

ففي الحقيقة هو لا يسأل عن موعد قدوم الفرج إنما يسأل عن موعد لقاء الخليفة به، وبهذا اللقاء ينكشف الهم عليه، وربما قصد بالهم -الذي يعقبه فرج- شوق اللقاء والإقامة بين يديه، وذلك أن (متى) اسم ظرف تقدم على مدخوله، وقد تعدد معناه الوظيفي فاستعمل أداة الاستفهام، وبهذه القصدية من الشاعر في «محاولة عقد الصلة بين العواطف والحجاج، وجعل منها إن أحسن المخاطب توظيف التمكين

<sup>1</sup> ينظر: خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، دراسة نحوية تداولية، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 1421 هـ - 2001م، ص: 113  
الظغن: الرحيل والسفر، الفُرحة: الشق بين الشينين، أو انكشاف الهم. ينظر: ابن حيان الأندلسي، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، ص: 60.

<sup>2</sup> أبو مروان حيان الأندلسي، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، ص: 60.

<sup>3</sup> محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 354.

من التأثير في المخاطبين»<sup>1</sup>، حيث يقول الدكتور (العزاوي): إن من أقوى وأشد الخطابات الحجاجية الحجاج الانفعالي في تأثيره على المتلقي، فمن شروط انكشاف الهم للقاء الجامع، وربما هذا ما دلت على (متى) الظرفية، والتي حملت في معناها الفخر.

### 3-4- جمالية أسلوب الاستفهام بـ ((ماذا)) ودلالاتها:

جاء تردها قليلا جدا وذلك في ديوان بكر بن حماد التاهرتي، حيث وردت مرتين فقط، وربما هو الشاعر الوحيد الذي وظف هذه الاسم في حدود ما اطلعت عليه وقد تكون في أبيات أخرى عند شعراء جزائريين.

(فماذا) أيضا يستفهم بها عن غير العاقل مثلها مثل (ما) الاستفهامية، وقد اختلف في كونها اسماً مركبا من (ما) الاستفهامية و(ذا) الموصولة أو اسم إشارة، فمن النحويين (ابن هشام) الذي «اعتبر (ماذا) استفهاماً على التركيب نحو: (لماذا جئت؟)»<sup>2</sup> وربما يمكن ترجيحها إلى أنها استفهامية وفق السياق الذي ترد فيه وتحمل في دلالته السؤال سواءً أوردت مع الأفعال والأسماء أم الحروف، إلا أن الشاعر (بكر بن حماد التاهرتي) لم يوظفها في أبيات ديوانه إلا مع الأفعال فجاءت مع الفعل المضارع (يدبر) حيث يتوجه الشاعر إلى الله سبحانه وتعالى، وفي هذا السياق نجد انزياح الاستفهام عن معناه الحقيقي والذي تدل عليه القرائن وهي: (التدبير، سبحانه، أرضه، سمائه) في قول (بكر بن حماد):

مَاذَا يُدَيِّرُ رَبَّنَا فِي أَمْرِهِ  
سُبْحَانَهُ فِي أَرْضِهِ وَسَمَائِهِ<sup>3</sup>

وقد حملت هذه القرائن في طياتها دلالات التعظيم والتعجب من قدرة الخالق على تدبيره لما في الكون (أرضاً و سماءً)، وقد أسهم الاسم الاستفهامي ( ماذا) في تزويد المتلقي بطاقة إيحائية، فكل من السائل والمخاطب لا يجهلان الإجابة، إنما يصب في تفكيره إلى الحقيقة الأكيدة وهي الإعجاز الرباني في تدبره أمره وحده، وهذا الأمر التعجبي الصادر من الشاعر أمر لا شك فيه، فهو يدعو إلى العظمة والتعجب «حيث أداة الاستفهام بوجودها السطحي في النص توجه دلالة عميقة في

<sup>1</sup> ينظر: حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، (مقال)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج40، ع:2، أكتوبر- ديسمبر، 2011م، ص 240 (بتصرف).

<sup>2</sup> ابن هشام الأنصاري، معنى اللبيب عن كتب الأعراب، ج1، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مراجعة، سعيد الأفغاني، درا الفكر، دمشق، ط1، 1964، ص: 332.

<sup>3</sup> الباروني النفوسي، الأزهار الرياضية، ص: 130.

طرح بنية الشك من خلال التساؤل المسلط على الفعل مباشرة»<sup>1</sup> لوصول بنية أعمق وأدق وهي بنية الإثبات وإقناع المتلقي.

### 3-5- جمالية أسلوب الاستفهام بـ ((كيف)) ودلالاته:

"كيف" من أسماء الاستفهام التي «وضعت لطلب تعيين الحال»<sup>2</sup>، وقد تكون في «أسماء صريحة يخبر بها كقولنا: (كيف أنت؟)، أو فصله كقولنا (كيف جاء يزيد؟)»<sup>3</sup> ففي المثالين معناهما على أي حال أنت، أو الحال الذي جاء به يزيد، فهو استفهام حقيقي في المثالين.

وربما لم يوظف (بكر بن حماد) هذا الاسم الاستفهامي إلا مرة واحدة، ولم أجد له أثرا عند الشعراء الجزائريين الآخرين الذين وظفوا بعض الأدوات الاستفهامية من حروف أو أسماء. يقول بكر بن حماد مستفهما قائلا:

سَائِلٌ زَوَاغَةً عَن طَعَانٍ سِيُوفِهِ  
وَرَمَاحِهِ فِي الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ  
وَدِيَارِ نَفْزَةِ كَيْفِ دَاسِ حَارِيمِهَا  
وَالْخَيْلِ تَمْرُغُ فِي الْوَشِيحِ الدُّبُّلِ<sup>4</sup>

في خطاب تساؤلي يوجهه (بكر بن حماد) إلى قبيلتي (زواغة) و (نفزة) في مقام استفهامي مجازي البلاغة في عرضه ضمن قالب مدحي للخليفة (أبي العيش عيسى بن إدريس) صاحب جراوة وتلمسان، في وصف لمشهد الخليفة وهو يقود معركته على أرض (نفزة) والحال التي آلت إليها هذه القبيلة وحريمها، وكيف داسها بخيله، وأن خيل عدوه تمرغ في الأرض ووحلها بعد ما أصابتها سهامه ورماحه.

<sup>1</sup> ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، دط، دت، ص: 285.

<sup>2</sup> ينظر: حميد آدم ثويني، البلاغة العربية، المفهوم والتطبيق، ص: 125.

<sup>3</sup> ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص: 141.

<sup>4</sup> ينظر: البكري، المسالك والممالك، ص: 257، الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 36. ابن عذاري، البيان المغرب، ص: 200. الذر الوقاد، ص: 74.

\*زواغة: اسم قبيلة بربرية تسكن في مدينة جراوة ثم انتقلت إلى تلمسان.

\*طغان: هذه اللفظة في الديوان الذر الوقادة (فعال).

\*نفزة: اسم قبائل بربرية مغربية استوطنت ناحية تلمسان.

\*الوشيح: الرماح الدقيقة.

فالشاعر لم يكتفِ باسم الاستفهام (كيف) ليبرهن للقارئ عن شجاعة ممدوحه، فنجده استهل أبياته بفعل أمرى، يطلب فيه من أهل قبيلة (زواغة) الإخبار عن بطشه وقوة سيفه.

فإن هذه «(الانحرافات) التي طبعت النسيج الكتابي الأدبي للبيتين وهي التي تعكس هذه ( المؤشرات الدالة) وحزمتها الأسلوبية، وهناك تنكشف مجالات كل من البلاغة، والأسلوبية آثار كل منهما في (تحرير المتلقي) من آية المؤلف»<sup>1</sup> ومن هنا فالقيمتان الأسلوبية والبلاغية، ساهمتا في نقل هذه الصورة، أي صورة الخليفة وكأنه بطل خارق في نظر شاعره والذي ساعده في رسم هذه الصورة و قوتها الاستفهام المجازي، فهو هنا يتساءل ولا يطلب الجواب، فهو الوحيد هنا يمتلك الإجابة والمخاطب جاهلٌ، أو ربما عالم بهذه الإجابة، فالمتلقي الأول في هذا الخطاب الإقناعي ربما (الخليفة) إذا فرضنا أن هذه الصفات التي أوردها في هذين البيتين حقيقية، غير مقلعة، أو مشكوك فيها.

#### 4-بنية النهي ودلالته:

من بين الأساليب الإنشائية الطلبية، التي يتم فيها «طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء؛ لأن النهي المطلق المجرد عن القرائن يفيد الوجوب والإلزام»<sup>2</sup>، وذلك باستخدام صيغة الفعل المضارع المجزوم والمقترن باللام الناهية الجازمة، وقد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معانٍ مجازية «وتوزع على وظيفتين رئيسيتين هما: الوظيفة الانفعالية، والوظيفة الطلبية، فالأولى: للدعاء، والالتماس، والتمني والثانية: تنتج النصح والإرشاد والتوبيخ والإهانة والتعجيز»<sup>3</sup>، كما أن هذا النوع من الأساليب الإنشائية التي تستعمل في الجمل الخبرية؛ «فإنه يحمل إثارة خاصة بالاستعمال اللغوي المغاير فالدلالة تنبثق من زاوية الرؤية البعيدة المقترنة وما تنتهي إليه من وظائف وغايات»<sup>4</sup> وقد يستعمل «النهي في غير طلب الكف كالتهديد مثلاً»<sup>5</sup>، كقول الأم لولدها الذي لا يمتثل لأوامرها (لا تمتثل لأمرى) في نبرة تهديدية للعقاب.

<sup>1</sup> عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص:48.

<sup>2</sup> بهاء الدين محمد بن عبد الرحمن القرظيني، شرح التخليص في علوم البلاغة، ص:90.

<sup>3</sup> إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص:394.

<sup>4</sup> حسن جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص:65.

<sup>5</sup> ينظر: عز الدين الإيجي (756-680هـ)، الفوائد الغياثية في علوم البلاغة، تح: عاشق حسين، درا الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1412هـ-1991م، ص:79.

يبدو أن الشاعر (الإمام أفلح بن عبد الوهاب) في قصيدته التي يمجّد فيها العلم وطالبه، والتي نظمها في (87) بيتاً، حيث جاءت مرادفاتها ممزوجة بأساليب إنشائية كالأمر والنهي والنفي، وقد وردت في جلها مجازية أحادية الصيغة غرضها البلاغي النصيح والإرشاد.

فمناذج كثيرة قد وردت في هذا الساق في قصيدة الإمام (أفلح بن عبد الوهاب) قائلاً فيها:

وَدُمَّ عَلَيْهِ وَلَا تَسْأَلْ لَهُ طَائِبًا  
وَالزَّمِ دِرَاسَتَهُ سِرًّا وَأَجْهَارًا  
وَلَا تَكُنْ جَامِعًا لِلصُّخْفِ تَخْزِنُهَا  
تَمْلَأُ التَّوَابِيتَ بِالْأَسْفَارِ أَوْقَارًا<sup>1</sup>

حيث تبرز صيغة النهي في طلب الكف عن السؤال، والجمع والتخزين للعلم، وقد لازم فعل الأمر صيغة النهي أي إنه في هذه القصيدة وظف التكرار التركيبي القائم على أسلوب الأمر والنهي توظيفاً مكثفاً، وجعل منهما أنظمة وأنساقاً، واتخذ منهما عنصراً إيقاعياً قوياً في تصوير الحياة المتضادة بين عالم العلم والعلماء وعالم الجهل والجهلاء، كل هذا جسده في تكرار تركيبي تضافرت فيه صيغ الأمر والنفي.

ف نجد أن توظيفه للنهي قد بلغ تواتره (15) مرة أما النفي قد وصل (11) مرة، بينما الأمر وصل تكراره في هذه القصيدة إلى أعلى نسبة فقدرت ب (47) مرة إذ إنه فاق كلا من صيغتي النفي والنهي، حيث إنه ورد في بعض أبيات القصيدة ملازمًا إما النفي أو النهي، على الرغم من أن كلا من النهي والأمر «يختلفان في كون أن كل أمر: لا بد فيه من إرادة مأمورة، والنهي لا بد فيه من كراهية منهيّة، أي الأمر دال على الطلب، والنهي دال عن المنع»<sup>2</sup>، وربما يخرج النهي عن معناه الأصلي فينزاح من مجرد طلب الكف إلى العرض، أو معنى التحذير، من الافتتان والغرور والرياء. وقد نهاه عن الخداع والفتنة، وذلك في قوله: لطالب العلم والعالم.

فَلَا تُخَادِعْ فِيمَا تُبْدِيهِ خَالِقِنَا  
وَكُنْ عَنْ فَيِّحِ الْفِعْلِ فَرَّارًا.

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 92.

<sup>2</sup> ينظر: أحمد مطلوب، وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ط2، 1420هـ-1999م، ص: 129

وَاجَهَهُ رُ وَسِرُّ لَلتَّقَى وَادْرَفَ دُمُوعَ دَمٍ وَاللَّهُ  
يَعْلَمُ مَا تُخْفِيهِ إِضْمَارًا  
مَلَاكُ يَعْلَمُ مَا تُخْفِي الصُّدُورُ فَلَا  
تَفْتِنُ بِفِعْلِكَ مَهْمَا كُنْتَ غَدَارًا<sup>1</sup>

فقد عبرت هذه الأبيات عن صورة العالم أو طالب العلم السلبية في توظيفه لعلمه لا للناس فقط من أجل مصالح شخصية، فإن الله وحده يعلم ما تخفي الصدور من نيات.

وربما يعود مبدأ اختيار الشاعر لهذا الملمح الأسلوبي في تكراره لفكرة واحدة هي حصيلة نصائح مقدمة إلى طلاب العلم، ودعوة منه لتتجنب الرذائل من أوصاف التي عرضها الشاعر في صيغتي الأمر والكف؛ فكأن الأسلوب الوظيفي هنا يهدف من ورائه المرسل إلى تحقيق مهمة محددة أو أداء رسالة معينة باستعمال هذه الوسائل اللغوية الخاصة به، حيث تشير هذه الوسائل اللغوية والبلاغية التي اعتمدها الشاعر في قصيدته إلى كونه كان عالما متضلعا بأمور وعلوم مختلفة كالدين والتنجيم والأدب وأن هذه القصيدة نتاج لخبراته فهو في مقام المعلم والمرشد والمصلح.

ويقول الشاعر ابن قاضي في غزليته:

بِعَيْشِي أَلَمْ أُخْبِرْكُمْ مَا أَنَّهُ فَتَى عَلَى  
بُرْدِهِ لَفَظُ الْكَلَامِ الْمُسْفُوفُ  
فَلَا تَأْمَنَّا مَا اسْتَطَعْنَا مَا كَيْدَ نُطْقِهِ  
سَتَدْرِي أَيُّنَا الْيَوْمَ أَعْيَفُ<sup>2</sup> وَقَوْلًا:

ربط الشاعر صيغة النفي بصيغة الاستفهام، حيث يتساءل الشاعر في صيغة مجازية، فهو يتحاور مع الجزم والنفي، حيث انزاح الاستفهام ليدل على معنى التقرير، فالشعر هنا يخبرنا بأنه فتى ينطق بالكلام الرقيق والأبيض كبياض أسنانه، وكأنه يتغزل بنفسه لا بفتاته، كما أن الاستفهام التقريري عمد فيه الشاعر إلى إقرار تلك الحقيقة عبر توظيفه لصيغة النفي في البيت الثاني في النهي عن الائتمان لكل ما يقول، وبالإضافة إلى حقيقة ثانية أقر بها لفتاته أنه سيأتي يوم

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ص:93.

<sup>2</sup> ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان، ص:212.

عليها ويظهر لكلامها من هو أعيف من الآخر، فالنهي هنا خرج إلى التحذير من عاقبة غرورها وعدم تسهيل وتعزيز طريق التواصل بينهما، فربما في يوم يمل الشاعر من هذه الحياة التي عبرت مقصدية الشاعر عليها «فالنبرة الخطابية التي ارتكز عليها هي الإغلاء من شأن الذات تلك التي ذابت فترة في ذات المحبوبة»<sup>1</sup> إلا أن الشاعر هو من يمتلك زمام الأمور هنا ، حيث إن لسانه الذي أوقع العشاق في قفصه هو في حد ذاته سلاحه الذي يكيد به.

### ب ) الجملة الإنشائية غير الطلبية:

وظف شعراء الجزائر في القرنين الثالث والرابع الهجريين الأساليب الإنشائية الطلبية بنسبة مرتفعة على غرار الجمل الإنشائية غير الطلبية، والتي تبدو نادرة عند بعض الشعراء الجزائريين، و ربما انحصرت في بعض الأساليب كالتعجب، والقسم، وأسلوب المدح والذم، وأفعال المقاربة وغير ذلك، فهي «لا تستدعي مطلوباً، غير حاصل وقت الطلب»<sup>2</sup> لذلك سميت بغير الطلبية على عكس الطلبية التي دائماً تستدعي مطلوباً. كما أن الأساليب الإنشائية غير الطلبية فإن الباحثين من البلاغيين لا يرون لها أهمية كبيرة لأنها عند البعض منهم مجرد أخبار نقلت إلى الإنشاء على نحو قولك:

بئس الصديق زيد فكأنك نقلت لنا خبر زيد<sup>3</sup> عن طريق أسلوب إنشائي غير طلبية في أسلوب الذم (بئس).

### 1- أسلوب التعجب (ما أفعله- أفعل به):

التعجب من الأساليب الإنشائية غير الطلبية بنوعيه القياسي والسماعي، غير أن التعجب السماعي لم يحظ بما حظي به التعجب القياسي من اهتمام الدارسين به، حيث وضعوا له الشروط التي صح أن يصاغ منها التعجب القياسي وهي كالاتي: (فعل ثلاثي، تام، مثبت، مبني للمعلوم، قابل للتفاوت وألا يكون الوصف منه على وزن أفعل الذي مؤنثه فعلاء، (كأصفر، صفراء)، تام التصرف، في زمن الماضي).

<sup>1</sup> ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص:395.

<sup>2</sup> السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص:53.

<sup>3</sup> ينظر: محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص:29.

## الفصل الثاني: الشعر

### البنية التركيبية وأثرها الاتساق في

ورد أسلوب التعجب القياسي في بعض أشعار الجزائريين خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، وكان منه ما جاء على وزن (أفعل به) كقول الشاعر (الإمام أفلح بن عبد الوهاب):

وَصِلْ زِيَارَتَهُمْ طُـوْلَ الزَّمَانِ تَجِدْ  
فَضْلاً فَأَكْرَمَ بِأَهْلِ الْعِلْمِ زُورَا.

يبرز التعجب في قوله (أكرم بأهل) في فضل زيارة العلماء وتوكيده على مواصلة الزيارة للتزود بالعلم وفضله، ومعاملتهم باللطف وكسب جيرتهم في قوله:

وَأَطُفَ بِمَنْ أَنْتَ مِنْهُ الْعِلْمُ مُقْتَبِسٌ  
وَكُنْ بِهِ مُشْفِقًا وَلَوْ جَارَا

ويقول أيضا في نفس القصيدة:

الْعِلْمُ عِنْدَ اسْمِهِ أَكْرَمَ بِهِ شَرَفًا  
لِلْمَرْءِ إِذْ يَكْتَسِي بِالْعِلْمِ أَطْمَارَا

مَا لِلْفَتَى غَيْرُ نُورِ الْعِلْمِ مِنْ رُتْبٍ  
وَالْجَهْلُ عِنْدَ اسْمِهِ أَعْظَمُ عَارَا<sup>1</sup>.

كما هو واضح في البيتين فأسلوب التعجب في الفعلين (أكرم به) و (أعظم به)، حيث جعل الأول في إضفاء سمة الشرف للعلم في صدر بيته إذ أن طالب العلم يكتسي ثوب الستر والشرف، بينما في عجز البيت الثاني تعجب من الجهل بمجرد ذكر اسمه إذ ينالون العار به.

فالتعجب على وزن (أفعل به) جاء لتعظيم العلم والرفع من مكانة طالبه، كما جاء في البيت الثاني متقاطعا مع البيت الأول، في غرض التنفير من الجهل والحط من مكانة الجهلاء وقدرهم.

فـ عـ لـ بـ هـ

(أ) للعلم الإكرام به  
(ب) للجهل الإيظام منه



<sup>1</sup> الباروني النفوسي، الأزهار الرياضية، ص ص: 91، 92.



الشرف

العار

الترغيب (أ) في عناصر الفريق الأول، بينما اعتمد في عناصر الفريق الثاني (ب) أسلوب الترهيب من عاقبة الجهل، وربما اعتمد الشاعر في مبدأ اختياره لهذه الصيغة (أفعل به) على صيغة (ما أفعله)، ذلك أنها «على قياس أفعل» جعلت من صيغة الأمر لتقوية التعجب، وقد استقبحوا أن يظهر الفاعل مرفوعا بعد تلك الصيغة فأدخلوا عليها (الباء) الزائدة<sup>1</sup>، حيث ورد في كل من (شرفا -وعارا) وهما تمييزان منصوبان.

وربما يعود اختياره لهذه الصيغة التعجبية دون سواها إلى أن الأصل في هذه الصيغة قبل أن تتحول من (أكرم الشرف) إلى (أكرم به...) ومن (أعظم العار) إلى (أعظم به...)، أي صار العلم ذا كرم وصار الجهل كبيرة من الكبائر، حتى «يتوافق اللفظ في التغير تغير المعنى من الإخبار إلى الإنشاء»<sup>2</sup>، إن دخول صيغة التعجب، غيرتها من جملة خبرية إلى جملة إنشائية (كرم الشرف) (عظم العار)، وأكد الشاعر في أبيات أخرى على رؤيته للعلم والجهل والمقارنة في الدرجة التي يرتقي إليها العالم والجاهل وذلك في قوله:

فَضَّلْ ذَوِي الْعِلْمِ حَتْمًا لَا يُمَاتُ لَهُ  
فَضْلٌ فَأَكْرَمَ بِأَهْلِ الْعِلْمِ أَخْيَارًا  
وَقَالَ هُمْ يَرْثُونَ الْأَنْبِيَاءَ كَذَا  
مَرَاتِبُ الْعِلْمِ لَا يَرْتَابُ مَنْ مَارَا  
فَهُمْ وُلَاةُ لِرَبِّ الْعَرْشِ لَا عَدِمُوا  
فِيهِمْ رَوَيْنَا أَحَادِيثَنَا وَأَخْبَارَا  
أَكْرَمَ بِهِمْ مِنْ ذَوِي لَفْضَلِ الْمُبِينِ لَهُمْ  
كَسَا مُظْلِمَاتِ الْأَرْضِ أَنْوَارَا<sup>3</sup>.

1 حميد آدم ثويني، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، ص: 85.

2 محمد بن علي الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية بن مالك، ج3، ضبطه وصححه وأخرج شواهد، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1997م، ص: 27.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 91.



ويقول بكر بن حماد:

فَتَبَارَكَ اللَّهُ اللَّطِيفُ بِصُنْعِهِ  
أَغْفَلَ النَّقَائِيْنَ عَنِ نَعْمَائِهِ<sup>1</sup>.

الغرض من التعجب هو الاندهاش من عظمة الخالق وقدرته على تدبير حال الثقيلين من الإنس والجن، وقد وردت في عجز البيت (ما أغفل) على وزن (ما أفعل) في صيغة تعجب قياسي، ووردت أيضا صيغة التعجب السماعية في صدر البيت في قوله (فتبارك الله) من أجل توكيد تعجبه واندهاشه من قدرة الخالق على عباده.

## (2) - أساليب المدح والذم:

أساليب المدح ( نعم، وحيداً)، وأساليب الذم ( بئس، ولا حيداً)، عدها البلاغيون من الأساليب الإنشائية غير الطلبية، نجد (ميلاد خالد) صاحب كتاب: ((الإنشائية في العربية بين التركيب والدلالة-دراسة نحوية تداولية))، جعل العلاقة بين تكاملية المدح أو الذم مع التعجب، فأنت حينما تمدح أو تذم شيئاً، فلا بد أن تكون أولاً قد اندهشت وتعجبت منه، ثم يحدث بعد ذلك أسلوب المدح أو الذم، فلا يمكن أن يفصل بين أسلوب المدح أو الذم، وبين التعجب على قول (خالد ميلاد) وفي تأكيده على رأيه عقد مقارنة على جمل نفسها وظفها في أسلوب المدح أو الذم ثم نقلها إلى صيغة التعجب حتى يبين التكامل والترابط المتبين بينهما.

-حسبك به رجلا عبد الله.

-ونعم رجلا عبد الله<sup>2</sup>.

في حدود اطلاعي وما توفر لدي من مدونات شعرية، فإن أساليب المدح والذم لم توظف في أشعارهم

## 1-2- أسلوب المدح (نعم):

يقول الإمام أفلح بن عبد الوهاب في قصيدة العلم:

نِعْمَ الْفَضِيلَةُ نِعْمَ الذُّخْرُ ثُوْرْتُهُ  
فَكُلُّ دُخْرٍ وَكُنْزٍ ثُوْرْتُهُ بَارَا

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ص:130.

<sup>2</sup> ينظر: خالد ميلاد، الإنشاء في العربية، ص:289. (بتصرف).

وَالْعَلْمُ خَيْرٌ كُنُوزِ الْمَرْءِ وَهُوَ غَنِي  
لِنَفْسِكَ الْيَوْمَ إِنْ أَحْسَنْتَ أَنْتَ بَارًا<sup>1</sup>.

يقول (حلمي خليل) لكل حرف دلالاته الذاتية، المستقلة عن غيره من الحروف الأخرى، وهذه الدلالة تظهر في الوظيفة التي تقوم بها، وعلى هذا الاعتبار يمكن أن نطبق هذا على أسلوب المدح والذم، فالأول يجيء به للمدح والتعظيم والثاني يجيء به للذم والتحقير « على سبيل المبالغة»<sup>2</sup>

فالشاعر في مدحه للعلم بالغ إلى درجة كبيرة حيث جعله خير كنوز المرء وخير نخر يورثه لأبنائه، وربما ليؤكد على ذلك كرره مرتين (نعم الفضيلة نعم الذخر).

وقد وظف الشاعر (محمد بن حسين الطنبلي) أسلوب المدح (نعم) حتى إنه وظف نفس اللفظة (الذخيرة) في مدحه لهشام ولد الخليفة.

وَأَشِيدُ بِذِكْرِ أَبِي الْوَلِيدِ فَشِيدُ بِهِ  
هَشَامِيًّا وَعِزًّا أَغْبَطًا

مَا فَوْقَ بَيْعَتِهِ مَدَى أُمْنِيَّةٍ  
تَسَامَى فِي الْمُنَى وَتَشْطُطًا

نِعْمَ الذَّخِيرَةُ لِلْعَزَائِمِ تُنْتَضَى  
الْخِلَافَةَ وَالْمَتَابِرُ تُمْتَطَى<sup>3</sup>.

غرضه في ذلك المدح والثناء على ابن الخليفة (أبو الوليد) وهو ما أعلن عنه الشاعر في البيت الأول بتوظيفه الفعل (أشيد..) ثم كرر الفعل من أجل توكيد الثناء والتتويه بالخليفة (هشام بن الوليد) في حقيقة الخلافة بعد بيعته، فهو نعم الذخيرة والعزيمة والتي يمكن أن يعتمد عليه في تسيير شؤون الخلافة والعباد.

إلا أنه في صياغته لأسلوب المدح ورد كما يلي:

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ص:192.

<sup>2</sup> ينظر: خلود صالح عثمان الصالح، أساليب نحوية جرت مجرى المثل، دراسة تركيبية دلالية، معهد البحوث العلمية، وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة - السعودية، ط1، 1426هـ، ص:101.

\*أشد: أشاد بالشيء: نوه به، وأثنى عليه. \*أغبطا: اغتبط الشخص بالشيء: فرح وكان في مسرة.

\*تشططا: بالغ في الشطط: وهو تجاوز الحد ومجاوزة القدر في كل شيء \*تنتطى: يقال انتطى السيف: أخرجه من غمده، إشارة للعزائم. \*تمتطى: تتخذ مطية.

<sup>3</sup> ابن حيان، المقتبس ، ص:70.

-صيغة المدح (نعم)+ اسم مرفوع محلى ب (ال) الذخيرة+ اسم مجرور (مضاف)+ للعزائم+ مضاف إليه (تُنْتَضَى) فعل مضارع،

-ربما من أسباب حذفه للمخصوص بالمدح في البيت الثالث أن الشاعر لم يود تكراره مرة ثانية (أبو الوليد)، وقد دلنا الشاعر على ممدوحه، فربما التقدير يكون: (نعم الذخيرة أبو الوليد للعزائم تنتضى...) «بل إن حذف ما هو معلوم زيادة في البلاغة وسرعة وصول الخبر، وقوة في التعبير الذي يناسب الموقف»<sup>1</sup>، لهذا الشاعر حذف المخصوص بالمدح عن مقصدية منه، وقد وصفه بالذخيرة العزائم، فهي أقوى في التعبير من وصفه باسمه (هشام بن الوليد).

### 3- أسلوب القسم:

القسم أو الحلف أو اليمين كلها مفردات نستعملها من أجل تأكيد أخبارنا للغير، وللقسم تعريفات اصطلاحية عدة، حيث يعرفه (ابن جني) في كتابه ((اللمع في العربية))؛ بأن: «القسم ضرب من الخبر يذكر به خبر آخر»<sup>2</sup>.

يعبر عن هذا التعريف وبنفس المعنى (الزجاجي) في كتابه (شرح الجمل) أن القسم عبارة عن «جملة يؤكد بها أخرى كلتاهما خبرية»<sup>3</sup>، من التعريفين جملة الخبر تدخل ضمن نقل الأخبار وتوكيدها، لأن جملة القسم تحتاج إلى جواب التصديق أو التكذيب نحو، ((والله ليقومن زيد)) فمن المحتمل صدق هذا القول القسمي أو كذبه.

\*حروف القسم: اختلف ابن عصفور وابن خلوية في عدد حروف القسم.

يبدو أن ابن عصفور قسمها إلى قسمين: حروف جارة بنفسها وحروف قسم أصلية.

أ) -حروف جارة بنفسها: الباء، التاء، الواو، واللام، ومن، والميم المكسورة والمضمومة<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> خلود صالح عثمان الصالح، أساليب نحوية جرت مجرى المثل، ص:54.

<sup>2</sup> ابن جني أبو الفتح عثمان، اللمع في العربية، تح سليم أبو مغلي، دار مجد لأوي، عمان، دط، 1988م، ص:121.

<sup>3</sup> أبو الحسين علي بن مؤمن بن محمد بن علي ابن عصفور الإشبيلي، شرح جمل الزجاجي، ج1، قدمه فواز الشعار، إشراف أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1419هـ-1998م، ص:544.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص: 549.

أما حروف قسم الأصلية: الباء هي أصل الحروف، وقد تبدل أو تعوض بالواو، لسببين هما: أن معنى الباء قريب من معنى الواو، والسبب الآخر أن الباء من الحروف الشفوية القريبة من الفم<sup>1</sup>.

أما (ابن جني) يرى أن الحروف التي يصل بها القسم إلى المقسم به ثلاثة وهي: الباء، والواو، والتاء.

فالباء هي الأصل والواو مبدل منها والتاء مُبَدَّل عن الواو<sup>2</sup>، والآيات القرآنية تناولت أسلوب القسم بحروفه الأصلية أو المبدلة عن الأصلية ومن أمثلة ذلك نذكر: تالله، والله، بالله.

وقد اقترن لفظ الجلالة بالباء وهو من الحروف الأصلية للقسم، كما لا يمكن أن يدخل حرف الباء على القسم المضمّر، ومن أجل التوكيد نقول لشخص منكر علينا ذلك القول: «أحلف به إني لصادق، فهنا الباء مضمرة تقديرها -أحلف بالله إني لصادق- أما حرف القسم اللام ومن فلم تردا في القرآن الكريم مقترنة بلفظ الجلالة -الله- فقد وردت في ألفاظ أخرى في شكل قسم كقوله تعالى: ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾<sup>3</sup>، في خطاب الله عز وجل لنبيه -محمد صلى الله عليه وسلم- يحمل في ثناياه دلالة التشريف من خلال القسم بحياة نبيه الكريم. أما ابن خلوويه فذهب إلى أن الحروف القسم هي الواو، والباء، والتاء والهمزة<sup>4</sup>، ويبدو حضور أسلوب القسم في الشعر الجزائري القديم بنسبة ضئيلة جدا، حيث من الشعراء من وظفه في قصائده مثل (ابن قاضي ميلة) ق4ه، والشاعر (حسين بن محمد الطنبلي) ق4ه، والشاعر (بكر بن حماد التاهرتي) ق3ه.

### صور القسم في الشعر الجزائري القديم:

أ- أسلوب القسم بلفظ الجلالة -الله- بحرف الواو:  
يقول بكر بن حماد في قصيدته (وقفة بالقبور):

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق نفسه، ص: 551.

<sup>2</sup> ينظر: أحمد الحسين بن الخباز، توجيه اللمع، شرح كتاب اللمع لأبي الفتح بن جني، دراسة وتحقيق: فايز زكي محمد دياب، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة -مصر- ط1، 1423هـ.

2002م، ص: 474.

<sup>3</sup> سورة الحجر، الآية: 72.

<sup>4</sup> ينظر: أحمد الحسن بن الخباز، توجيه اللمع، ص: 474.

وَاللّٰهُ لَـؤُورُ رُذُوٰا وَّلَـؤُورُ نَطَقُوۡا اِذَا  
لَقَاۡلُوۡا: النُّقۡىٰ مِّنۡ اَفۡضَلِ اللّٰزَادِ  
فَبَرَزَ القَمُومُ وَاَمۡتَدَّتْ عَسَاكِرُهُم  
كَيۡمًا يَـوَافُوۡا لِمِيقَاتِ وَمِيعَادِ  
مَا بِالقُلُوۡبِ حَيَاةٍ عِنۡدَ غَفَاۡتِهَا وَاللّٰهُ  
سُبۡحٰنَـنَّهٗ مِنْهَا بِمِرۡصَادِ<sup>1</sup>.

الأمر الذي يؤكد عليها الشاعر هي: أن أفضل زاد للإنسان في هذه الحياة هو تقوى الله سبحانه وتعالى، ولكن هذه الحقيقة يقر بها بعد فوات الأوان، فالشاعر وظف أسلوب القسم من أجل إثبات هذه الحقيقة والتي لا شك في صحتها.

والبيت الثاني ورد فيه القسم تأكيداً وإقراراً منه على هذه الحقيقة وهي غفلتهم عن التقى وأن هذه الغفلة في يوم الحساب لا بد لها من العقاب، وكان حرف القسم الواو في كلا البيتين، وهو أكثر حروف القسم استعمالاً، ويأتي بعده حرف الباء، أما عن دلالة واو القسم، فهو يختص بالظاهر، فلا يجز ضميراً، ولا يظهر<sup>2</sup> معها الفعل، أي فعل القسم، بل يُضمَر وجوباً نحو «والله ربنا ما كنا مشركين»<sup>3</sup>، كما أن واو القسم قد اجتمعت مع الشرط في البيت الأول: صدر البيت الأول (والله+ فعل الشرط لو ردوا ولو نطقوا)+ عجز البيت الأول: لام جواب الشرط (لقالوا...).

#### (ب) - أسلوب القسم بغير لفظ الجلالة -الله- بحرف الباء:

وصيغ أسلوب القسم بحرف الباء، وهو من الحروف الأصلية كقول ابن قاضي ميلة في حوار بينه وبين امرأتين قائلاً:

بِعِيۡشِيۡ اَلْمِ اُخۡبِرۡكُمَا اَنۡنَهٗ فَمَنۡى  
عَلَىٰ بُرۡدِهِ لَفِظُ الكَلَامِ المَفۡوُفُ<sup>4</sup>.

فالشاعر أقسم بحياته، أي بعيشته، على أنه صادق فيما يقول، وقد تناولنا هذا البيت بالشرح في الأسلوب الإنشائي الطلبي. أما عن دلالة هذا الحرف (الباء) فهو يختص بالطلب والاستعطاف فأغلب الظن أن الشاعر وظفه مع القسم كي يطلب

<sup>1</sup> محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص ص: 80، 81.

<sup>2</sup> ينظر: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج 2، تح:

أحمد شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان-، ط 1، 1418هـ-1998م، ص: 393.

<sup>3</sup> سورة الأنعام، الآية: 23.

<sup>4</sup> ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 212.

منهما إيصال مقصده واستعطاف محبوبته، وقد ساهم هذا القسم في ذلك حين وظف في البيت الثاني كلمة (كيد نطقه) مما زاد على تأكيد (حيلته ومكره). والظاهر أن القسم الاستعطافي في البيت الأول ورد جوابه جملة إنشائية طلبية بصيغة (ألم) الاستفهام التقريري، بعد جملة القسم (بعيشي..) لتحريك وإثارة المشاعر.

(ج) - أسلوب القسم بغير لفظ الجلالة -الله- بحرف اللام:

من ميزات حرف القسم "اللام"؛ أنه لا يرد مع فعل القسم المضمر، «واللام يكون فيها معنى التعجب وغيره، ربما إذا جرت لفظ الجلالة كقولهم: لله لا يؤخر الأجل»<sup>1</sup>، حيث يقسم ابن قاضي ميلاً بعمره قائلاً:

لَعَمْرِي قَدْ عُدْتُ فِي اللَّهِ طَالِبًا  
وَقَدْ أَبْلَيْتُ مَا اللَّهُ يَغْفِرُ<sup>2</sup>.

يقسم الشاعر بعمره كي يؤكد على أن ممدوحه ذو شخصية رزينة وحكيمة إذ أنه يعادي كل مقصر في حق الله، راجياً رضا الله، وذلك بعد إرجاع أسلوب القسم إلى أصله (لعمري قسي). وقد حذف الشاعر (القسم) وصرح بالمقسم به (ثقة الملك) في البيت الآخر قائلاً:

فِيَا ثِقَةَ الْمَلِكِ الَّذِي الْمَلِكُ سَهْمُهُ  
يُرَاشِي لِأَكْبَادِ الْأَعْدِي وَيَرْصِفُ<sup>3</sup>

ولهذا عمد الشاعر إلى حذف المقسم به ليتفادى عملية التكرار.

جاء في هذا البيت مؤكدات عدة (لقد، قد، لام الابتداء، القسم) وقد اختار الشاعر اقتران لام الابتداء بإحدى الكلمات من فعل مشابه لفعل القسم (عمري)، وهذا ما زاد من توكيد القسم «والقسم طريق من طرق توكيد الكلام إبراز معانيه ومقاصده على النحو الذي يريده المتكلم، إذ يوتي به لدفع إنكار المنكرين أو إزالة شك الشاكين»<sup>4</sup>، وبما أنه استعمل القسم بغير اسم من أسماء الله ونبه الشاعر بأن القسم بحياته لا يسمو إلى درجة عالية حد الإقناع فعبر باللام الدالة على التوكيد لتقوية القسم والخروج من زاوية الشك ولو من باب ربما ضيق نوعاً ما.

<sup>1</sup>ينظر: السيوطي، همع الهوامع، ص:393.

<sup>2</sup>ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص:161.

<sup>3</sup>المصدر نفسه، ص:161.

<sup>4</sup>محمد بكر إسماعيل، دراسات في علوم القرآن، دار المنار، القاهرة، ط1، 1411هـ-1991م، ص:363.

ثانياً: الأساليب الخبرية:

مفهوم الأسلوب الخبري: إذا كان الأسلوب الإنشائي لا يحتمل الكذب أو الصدق، فإن الخبر كل قول يحتمل ذلك، ولهذا يصح أن نقول لقائله كاذب في خبره أو صادق فيه.

وقد تنوعت أغراضه الحقيقية والمجازية في النص الشعري بين جملة خبرية مؤكدة وأخرى منفية في قسميها الفعلي والاسمي.

فإذا كان الأسلوب الإنشائي يمثلها في الجانب المتحرك من خلال اللغة التي تُعرب عن حيويتها، فإن الأسلوب الخبري يمثل اللغة في جانبها القار<sup>1</sup>، فالأسلوب الخبري في صدقه يتطابق مع مقتضى الحال، على عكس الكاذب الذي يتعارض مع مقتضى الحال للكلام.

وأغلب الظن أن الشاعر في إيراد نعوت الحماسة المطوقة الجناح، والتي احتلت أبياتها المراتب الوسطى بعد استهلاله بصفات الخليفة وختمه الأبيات بوصف الخليفة، ذلك أنه ربما أراد أن يرشح تلك الصفات والنعوت الرقيقة التي جاءت منفصلة دقيقة الوصف، فبمجرد أن حركت وأثارت مشاعر الشوق والحنين الدفينين في نفس الشاعر الذي كان ساترا لهما، فتذكر الأيام التي قضاها أثناء إقامته عند الخليفة. الملمح الأسلوبي الذي سعى الشاعر إلى توظيفه من خلال محاولة قراءة وتفكيك البنية السطحية للقسم الثاني الخاص بمواصفات و نعوت الحماسة المطوقة الجناح والجيد، أن يساعد القراء على الاستدلال كي يتوقعوا منذ البداية أن هذه الأبيات تفصل بين الأبيات الأولى والأخيرة الخاصة بنعوت ومواصفات الممدوح، إنما هي بنى عميقة؛ «لأن التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية بينما سيوجب عدم التوقع على الانتباه (عندئذ) ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية»<sup>2</sup> مع توافق التوظيف الأسلوبي الجمالي الذي حقق إنتاجاً انفعالياً للغة المبدع وذهن المتلقي عبر استجابته لمقاصد المبدع، في نمط «خبري الدلالة، وإن كان إنشائي المبنى في بعض الأبيات التي سبق أن أشرنا إليها»<sup>3</sup> و ربما - رغم ذلك- يغلب عليه النسق الخبري، من خلال التشكل الوصفي والنعتي حتى يعزز من توظيفه « للوظيفتين الانفعالية والإفهامية، فهما تقومان معا بدور تقوية الانتباه.

<sup>1</sup> ينظر: راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004 م، ص: 214.

<sup>2</sup> ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات شال)، دار النجاح الجيدة، الدار البيضاء، 1993م، ص: 27.

<sup>3</sup> ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص: 43.

فالأولى تقوي بإضافة عنصر انفعالي إلى عنصر معرفي (cognitif)، كما أن الاستدعاء المباشر للمرسل إليه بالنسبة للوظيفة الثانية يعتبر في ذاته أجزاء من أجل تهيئ المرسل إليه نفسه لإدراك أكثر اكتمالاً<sup>1</sup>، وبهذا يحدث تواصل مستمر بين المتلقي والنص للعرض الإخباري للغة.

(أ) - جمالية انزياح فائدة الخبر ودلالاته:

نحاول في هذا الأنموذج الشعري عرض بعض الصفات التي سردها الشاعر (محمد بن حسين الطنبلي) قائلاً فيها:

(1) عَرَفَ الدِّيَّارَ وَرَاحَ غَيْرَ مُعَرِّجٍ صَدُّ  
الْخَلِيٍّ يَشُّوْبُهُ نَظْرُ الشَّجِي

(2) فَسَمَ الضَّمِيرَ عَلَى وَفُوفٍ مُرْمِضٍ وَعَلَى  
مَسِيرٍ لِلْجَوَانِحِ مُزَعِّجِ

(3) شَوُّوقٌ إِقَامَتْهُ وَشَوُّوقٌ ظَعْنُهُ  
فَمَتَى يُرْجَى فَرَجَانَةٌ  
الْمُتَّفِرِّجُ؟

(4) هَتَفَتْ مُطَوَّقَةً الْجَنَاحَ فَهَيَّجَتْ بَعْدَ  
النُّزُوعِ دَفِينِ زَكْرِ مُبْهِجِ

(5) طَفَقَتْ تُؤَلِّفُ مَا تَفَرِّقُ مِنْ جَوَى  
وَتَزِيذِي إِضْحَاجِ قَأْبِ مُنْضَجِ

(6) مَعَشُّوقَةٌ التَّفْوِيهِ نَمَّقَ جِيدَهَا  
مَا بَيْنَ مَنْ شَوَّيَّ وَبَيْنَ مَنْ دَبَّجِ

(7) نَزَهَى بِسِوَاكِ عِقْدُهُ لَمْ يَنْقَطِ غِ  
وَجُمَانُوهُ الْمُنْظُومُ لَمْ  
يَتَدَخَّرِ

(8) يَا ابْنَ الْخَلَائِفِ قَدْ عَرَجْتَ إِلَى الْمَدَى  
بِالْبُرِّ وَالتَّقْوَى بِأَكْرَمِ مُعَرِّجِ

<sup>1</sup> ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص: 80.

(9) وَنَصَّ رَزَتْ أُمَّةً أَحْمَدٍ وَحَمَاتٍ هُمْ  
بِيضَ الْوُجُوهِ عَلَى بِيضِ الْمَنْهَجِ

(10) وَلَقَدْ حَفِظْتِ وَدِيعَةَ اللَّهِ الَّتِي  
اسْتَوْدَعْتِ حِفْظَ الْخَائِفِ الْمُتَحَرِّجِ<sup>1</sup>.

في استهلال الشاعر للفتحة (عرف الديار) والتي تظهر مدى تأثره بالشعر الجاهلي في وقوفهم على الديار، أي اعتماده على المطالع الطلية، كما فعل عنتر بن شداد، ووليد بن ربيعة.

وامرؤ القيس، حيث يقول (عنتر بن شداد) في مطلع معلقته.

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءَ مِنْ مُتَمِّرٍ رَدِّمٍ أُمُّ  
هَلْ عَرَفْتِ الدَّارَ بَعْدَ  
تَوَهُؤِهِمْ<sup>2</sup>

«إذ نجده قد ركب أبياته تركيباً إنشائياً وقد شكلت على النحو التالي»<sup>3</sup>: أسلوب استفهام (فمتى يرجي...) ثم أسلوب النفي (تزهى بسلك عقده لم ينقطع... لم يتدحرج) ثم أردف أسلوب النداء (يا ابن الخلائف...) حيث هذا التكتيف للأسلوب الإنشائي دعم به الشاعر قصيدته التي جاءت في شكل مدح للخليفة، معتمداً على تكتيف أسلوب الوصف، ليكون بذلك «البنية الخبرية التي لا تنتهي دلالتها عند إفادة الخبر، بل تتعداه إلى أغراض أخرى»<sup>4</sup> فالمتلقي يرى أن الشاعر قسمها أو جزأها إلى جزئين، الجزء الأول يصف فيه الخليفة وهو المقصود، والثاني يصف فيه الحماسة.

#### أ) القسم الأول الخاص بالخليفة:

<sup>1</sup> ابن حيان، المقتبس، ص ص: 59، 60.

\* (ب 1): عرج عليه مال وعرج بالمكان: نزل به، الخلي: هن هولا أو أحب يشغله.

\* (ب 2): الحوانح: جمع الحانحة: الضلع القصيرة مما يلي الصدر.

\* (ب 3): الطعن: الرحيل والسفر، الفرجة: الشق بين الشيين.

\* (ب 4): مطوقة الجناح: حماسة مطوقة.

\* (ب 5): تؤولف: تجمع - الجوى: حرقة الجب، إنضاج: أنضج الشيء جعله ناضجاً

<sup>2</sup> عنتر بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي، الديوان، مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري، و خليل

الخوري، بيروت، 1893م، ص: 80.

<sup>3</sup> ينظر: بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشعر الجاهلي، ص: 391.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بدءاً من البيت الثاني:

1- قَسَمَ الضَّمِيرَ عَلَى وَقُوفٍ مُرْمِضٍ  
وَعَلَى مَسِيرٍ لِلْجَوَانِحِ مَزْعَجٍ.

إلى غاية البيت الثالث:

أيضاً قوله: في البيت الثامن.

يَا ابْنَ الْخَلَائِفِ قَدْ عَرَجْتَ إِلَى الْمَدَى  
وَالْتَفَّوَى بِأَكْرَمِ مُعْرَجٍ.

إلى غاية البيت العاشر:

وَلَقَدْ حَفِظْتَ وَدِيعَةَ اللَّهِ الَّتِي  
حَفِظَ الْخَائِفِ الْمُتَحَرِّجِ.

في هذه الأبيات الخمسة وصف لمحاسن الخليفة في محاولة الاستعطاف والتقريب<sup>1</sup>، فهذه القصيدة جمعت بين مشاعر المدح، والشوق، فالمدح تمثل في شخص الممدوح (الخليفة)، أما المتشوق للقاء فهو الشاعر، وإن كان البيت الأول يكشف عن شخص اشتاق للخليفة في موازنة بين صورتين، الأولى في صدر البيت، حيث اعترف أنه يعرف بلاط الخليفة ودياره، إلا أنه أعرض عن ذلك.

فصده عن النزول بديار الخليفة كإعراض من لا حب يشغله بذاك المكان ولا تخالطه نظرات الحزن والكآبة.

هذه الإضافات في مجملها تعود على شخص الشاعر (عرف الديار، غير معرج، صد الخلي، نظر الشجي). وهذا الاستهلال حتى يصل به الشاعر إلى ممدوحه كتمهيد يليق به، ثم انتقل الشاعر إلى أهم صفة في الخليفة وهي جمعه بين صفتي القسوة واللين في تقسيم ضميره، أي في اعتماده على الحكم، ثم عاد الشاعر مرة ثانية في البيت الثالث واصفا شوق الإقامة عند الخليفة وشوق الرحيل والسفر إليه في تساؤل يرجو من وراءه انفراج هم الشوق.

<sup>1</sup> فهذه القصيدة المأخوذة من كتاب المقتبس لابن حيان أنشدها الخليفة يوم عيد الفطر، فكان أحسن ما أنشد الخليفة يومئذ قول "محمد بن حسين الطنبلي" في قصيدة مطولة حسنة (من الكامل) نقلا عن: المقتبس، لابن حيان، ص: 59.

ثم ينتقل في الأبيات الأخيرة إلى تعداد محاسنه مرة ثانية في مناداته بصفة الجمع (الخلائف) وإسقاط صفة العروج والارتقاء بالبر والتقوى ودعاء دوام ذلك، ونصرته لأمته باتباع منهج الإسلام ونبيه محمد صلى الله عليه وسلم ومحافظة على الأمانة التي استودعها وحافظ عليها كمحافظة الخائف على مسؤوليتها ومشقتها.

(ب) القسم الثاني الخاص بالحمامة المطوقة:

بدءا من البت الرابع:

هَتَفَتْ مُطَوَّقَةَ الْجَنَاحِ فَهَيَّجَتْ  
النُّزُوعَ دَفِينِ ذِكْرِ مُبْهَجِ

إلى قوله البيت السابع:

تَزَهَى بِسِيْلِكَ عَقْدُهُ لَمْ يَنْقَطِ غِ  
وَجَمَانُهُ الْمَنْظُومُ لَمْ يَتَدَحَّرَجْ

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى إبراز نعوت عدة: دلالتها حول وصفه للحمامة التي ناحت وهي مطوقة الجناح، وأثارت وهيجت بعد الحنين والشوق والمستور والخفي ذكريات الفرح والبهجة، ثم ينتقل بنا الشاعر إلى وصف الحمامة وقد شرعت تجمع ما تفرق من حرقه الحب وهي تزيد بذلك في لوعة القلب المحترق بالشوق، وينقل لنا مشهد وصف جمال هذه الحمامة وقد طوق جيدها طوقاً منمقاً ومزخرفاً بألوان شتى، أي إن ذلك الخط حول عنقها زاد في جمالها وبهائها فهو دائم لا ينقطع ولا تتدحرج جماناته.

(ب) جمالية الجملة الخبرية المنفية ودلالاتها:

لنتم عمليات التواصل بين أفراد المجتمع بين طرفي المتكلم والمخاطب أو المرسل والمرسل إليه في سرد الأخبار ونقلها فيما بينهما بالنطق أو الإشارة أو الصورة، بطرق مباشرة وغير ذلك من الطرق ومن هنا يتبين « أن الجملة الخبرية التي تصدر عن المتكلم، إما أن تكون خبرية مباشرة (عادية أو منتقاة) سليمة البناء، صحيحة التراكيب، وإما أن تكون خبرية فنية، لأنها لا تسلك الطريق المباشر، بل تتخذ طريق الفن، بما فيه من خيال، ووجدان وثقافة، ونضوج، وخبرة ثم قفينا على آثارهم برسئنا»<sup>1</sup> وتنقسم الجملة الخبرية إلى قسمين: المنفية والمؤكد، وهذا

<sup>1</sup> منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص: 185.

ما ذهب إليه (فخر الدين الرازي) في قوله عن الخبر بأنه «القول المقتضى بتصريحه نسبة معلوم إلى معلوم بالنفي أو الإثبات»<sup>1</sup>، وهذا مما يعني أن كل قول يستند إلى صحته أو تكذيبه، فمن أجل إثبات صحته لا بد من توافر أدوات التوكيد، وكذلك هناك أدوات النفي الذي ينفي صحته و تكذبه.

تأتي الجملة الخبرية المنفية إما اسمية مسبوقة بإحدى أدوات النفي، حيث تنفي نسبة الخبر للمبتدأ وإما فعلية نافية لنسبة الفعل للفاعل. «والنفي يحمل قيمة سلبية في مضامينه الخبرية على نحو قولنا: للطالب الذي يحاول أن يغش في الامتحان: ((من غشنا فليس منا)) وبهذا يترسخ في اعتقاد المتكلم ويثبت في ذهنه أن هذا الأمر واجب لكنه سالب في مضمونه»<sup>2</sup> فهو يحمل صفة سلبية (الغش) وكان من الواجب الابتعاد عن هذه القيمة السلبية التي تحمل صفة الغش.

أما عن أدوات النفي فهي متعددة نذكر منها لا، لن، ليس، لات، ما، لم، لما...، حيث تدخل هذه الأدوات على الجملة المؤكدة فتنتفيها «وذلك عبر منجز إبداعي تتشكل فيه مقومات الشعر من خصائص تركيبية ودلالية وصوتية، للكشف عن بنياته العميقة وترك الأثر الأسلوبي البارز فيها»<sup>3</sup>، وفي هذا الجدول الإحصائي سنحاول أن نصوغ فيه تكرارات أدوات النفي عند شعراء الجزائر في القرنين الخاصين بالدراسة.

عدد	أداة النفي	الشعر
26 مرة	لا، ما، لن، لم، ليس	بكر بن حماد
09 مرات	ما، لا	الإمام أفلح بن عبد الوهاب
07 مرات	لم، لا، ما	محمد بن حسين الطنبلي
08 مرات	لم، ليس، ما، لا،	ابن قاضي ميلة
05 مرات	لم، لا	شاعر مجهول
مرتين	لان ما	أحمد بن فتح

<sup>1</sup> احمد مطلوب، وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، ص:105.

<sup>2</sup> ينظر: شكري البخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة-تونس، 2000م، ص:47.

<sup>3</sup> ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج -دراسة أسلوبية-، دار جلة، عمان -الأردن، ط1، ص: 109 ، 110.

مرة واحدة مرة واحدة	لم لا	محمد بن علي الطنبي سعيد بن واشكل
مجموع تكرارهم لأدوات النفي		
58 مرة		

فمن هذا الجدول يتبين أن حروف النفي في شعر (بكر بن حماد)، قد احتلت الصدارة بتنوع الحروف النافية، ومن أمثلة ذلك قوله في (وقفة القبور):

رَأْحُوا جَمِيعًا عَلَى الْأَقْدَامِ وَابْتَكِرُوا  
يَرُوحُوا وَلَنْ يَغْدُو لَهُمْ غَايِدًا<sup>1</sup>.

الشاعر ينفي الاتصال بين الأحياء والأموات، وفي نفس الوقت يثبت حقيقة هذا الانقطاع حيث مارست هذه الثنائية (النفي والإثبات) على البنية الخبرية حضورها في جانبيها السلبي والإيجابي<sup>2</sup> وأغلب الظن أن النفي الواقع في عجز البيت بأداة النفي (لن) والتي دخلت على فعلين مضارعين: (يروحوا، ويغدو)، مما يعني نفي إسناد الفعلين إلى فاعلها المضمرة والذي يحيل إليه ضمير الجمع (هم) في حين يظهر الإثبات في صدر البيت، فقد أثبت الشاعر أنهم ذهبوا جمعياً بمعنى لم يبق لهم أثر في هذه الحياة.

إلا أن الأدوات التي حازت على الصدارة هي: (اللام) بلغت في تكرارها (22) مرة، ثم تلتها (لم) والتي بلغت (18) مرة، ومن بعدهما (ما) تكررت (12) مرة ومن بعدهم (ليس) تكررت (10) مرات وآخر الأدوات في رتبة التكرار (لن) مرتين فقط، وستفرد لكل أداة دلالتها.

#### أ - الجملة الفعلية المنفية:

1- أداة النفي (اللام) ودلالاتها: على الأرجح أن شعراء الجزائر وظفوا هذه الأداة في أشعارهم (بكر بن حماد، والإمام أفلح بن عبد الوهاب، ومحمد حسين الطنبي، وأحمد بن فتح...)

<sup>1</sup> الباروني: الأزهار الرياضية، ص:38.

<sup>2</sup> ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج، ص:111.

وقد تعددت وظائفها فلم تتوقف عند حد النفي فقط، بل تجاوزته إلى غير ذلك فهي في بعض الأوقات تقوم «مقام -إن- وتحل محل ليس في العمل، وتستخدم كأداة من أدوات العطف»<sup>1</sup> وتدخل على الأفعال المضارعة والماضية لكن بعد تكرارها كقوله تعالى: ﴿فَلَا صَدَقَ وَلَا صَلَّى﴾<sup>2</sup>.

### 1-1- دخولها على الفعل المضارع:

فمن أمثلة ذلك قول الشاعر (الإمام أفلح بن عبد الوهاب)، وقد جاءت في صفة الحال، واصفا الشاعر بذلك حال الإنسان الجاهل في هذه الحياة بعدم اكرائه إن نال خيرا أو عارا لهذا وصفه بالنقصان.

وَدُو حَيَاةٍ عَلَى جَهْلٍ وَمُنْقَصَةٍ  
أَخِيرًا قَالَ أَمْ عَارًا<sup>3</sup>.

فقد نفى عنه صفة الإنسان العاقل وكأنه ينعته بالحيوان أو الإنسان غير السوي الذي يعيش دونما هدف في هذه الحياة، فحياته منقصة ووجوده كعدمه، وقد جاء البيت الشعري دالا على التحفيز.

ويبرز ملمح أسلوبه في توظيف الشاعر لأدوات النفي باعتماد أسلوب التضاد ففي قوله عن فضل العالم والعلم:

فَضْلُ ذَوِي الْعِلْمِ حَثْمًا لَا يُمَاتُ لَهُ  
فَأَكْرَمُ بِأَهْلِ الْعِلْمِ أَخْيَارًا

وَقَالَ هُمْ يُرْتُونَ الْأَنْبِيَاءَ كَذَا  
مَرَاتِبِ الْعِلْمِ لَا يَرْتَابُ مَنْ مَارَا

فَهُمْ وُلَاةٌ لِرَبِّ الْعَرْشِ لَا عَدِمُوا  
رَوَيْنَا أَحَادِيثَنَا وَأَخْبَبَارًا<sup>4</sup>.

لقد نفى الشاعر أن يتمثل كل من العالم والجاهل فلن يبلغا نفس المراتب، وختم الشاعر البيت الثالث بأسلوب النفي (لا عدموا) الذي جاء دالا على الدعاء الذي استخدم في أسلوب خبري ففي هذه الجملة الموجزة التي توجه فيها الشاعر إلى

<sup>1</sup> ينظر: المرادي، الجني الداني، ص ص: من 290- 293.

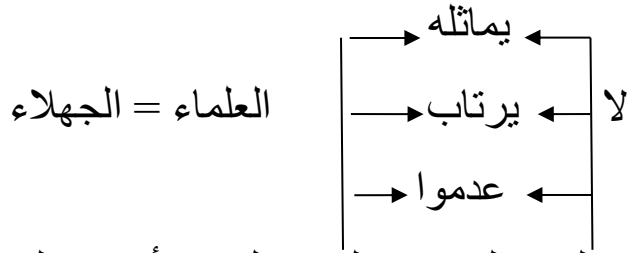
<sup>2</sup> سورة القيامة، الآية: 31.

<sup>3</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 90.

<sup>4</sup> المصدر نفسه السابق، ص: 91.

\*الدعاء: جملة الدعاء في رأي عدد من العلماء شرقا وغربا هي أصغر وحدة مفيدة بنفسها للخطاب. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص: 67.

ممدوحه - العلم والعلماء - بدوام البقاء والخلود فالحقيقة التي نعلمها أن العالم بزواله الحقيقي تبقى آثاره من علم يخلده مدى الدهر.



وربما بهذا النفي الصريح الذي يدل في أبياته على نفي ضمني في شكل عكسي عن الجهل والجهلاء. فهم لا يماثلون العلماء ولا يرتقون إلى نفس درجاتهم، فيتمنى فناءهم لأن في بقائهم مضرتهم. وربما لا نجد دليلاً قوياً على ذلك إلا في قول الشاعر وفي نفس القصيدة:

حَيَاتُهُ عَدَمٌ فِي طُـوْلِ مُدَيِّهِ  
قَدْ نَوَى فِي الرَّمْسِ أَعْصَارًا<sup>1</sup>  
كَمَيَّتِ

وتأتي لفظة (عدم) الوتر الحساس، الذي يفسر مقاصد الشاعر من هذه القصيدة في المفارقة بين صورتين العالم والجاهل في الحياة، فصورة الجاهل في الحياة كصورة الميت في القبر وقد طمست معالمه الأعاصير، واختفى.

وقد يفتخر الشاعر بممدوحه مستعينا في ذلك بنية النفي يقول (محمد بن الحسين الطبني):

لَا تَبْتَغِي السَّارِي أَيْلًا نَحْوَهُ  
مِنْ لِأَلَيْهِ أَسْفَرًا.  
قَالَ بَدْرُ

يَجْلُو ظَمْرًا لَيْلٍ نُورُ جَبِينِهِ  
مُرْتَنَقَ الدُّجْنَةِ فُجْرًا<sup>2</sup>  
فَكَانَ

(فلا) لم تأت لنفي الحدث إنما جاءت لإثبات ما في ممدوحه من صفات، حيث أن الساري في ظلمة الليل لا يحتاج إلى دليل يقوده أثناء مسيره الخليفة، لأن نور

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ج 2، ص: 90.

الساري: السائر في الليل. \* اللألاء: البريق واللمعان. \* أسفرا: وضح وظهر وانكشف.

\* مرتنق الدجنة: يقال رتق الشيء رتقا: شده أو لحمه أو أصلحه، والمرتنق: الذي خلله أو أصلحه. الدجنة: الظلمة.

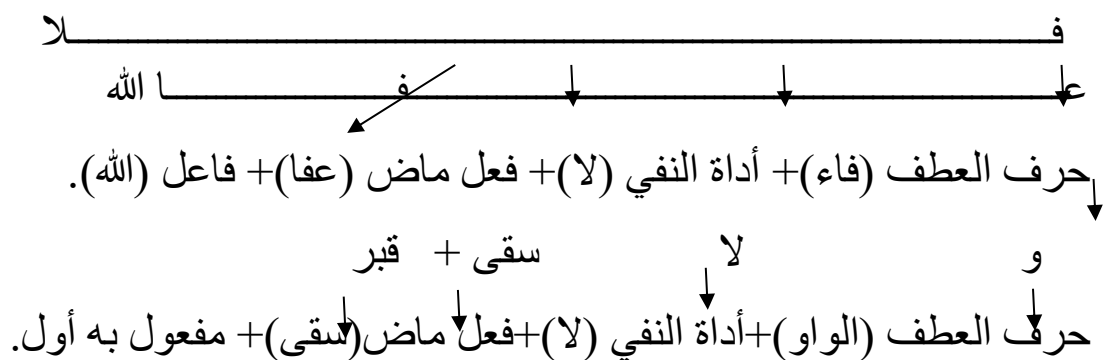
<sup>2</sup> ابن حيان، المقتبس، ص: 42.

جبينه أنار كل الدروب، والوصول إليه انكشف رغم هذه الظلمة. «وفي نفيها للمضارع إنما تنتج زما ينتمي إلى الآتي، فالتأمل فيما سبق يعلن عن سيطرة زمن الحضور»<sup>1</sup> نحو: (أسفرا، ويجلو) فكلاهما يحملان معنى الانكشاف والوضوح وهذا لا يكون إلا في زمن الحاضر، فبعد الظلمة ينكشف ضوء النهار، وهذا الشيء نفسه مع ليلة مقمرة تجلو ظلمة الليل، فالظاهر أن الشاعر قصد في توظيفه لأداة النفي (لا) الإثبات لا النفي، و هنا تظهر « القيمة الإيحائية والأسلوبية في بنية النص، وما يضيفه من أثر جمالي على الصورة التي يظهر فيها النفي، ولما يحمله من طاقات دلالية وتعبيرية قادرة على الإفصاح»<sup>2</sup> عن ما يجول في خواطره من فكرٍ وأحاسيس.

**1-2- دخولها على الفعل الماضي:** وقد تنفي الفعل الماضي، ومن أمثلة ذلك قول (بكر بن حماد) في هجائه (عمران) بن حطان:

فَلَا عَفَا اللَّهُ عَنْهُ مَا تَحْمِلُهُ  
عَمْرَانَ بْنَ حِطَّانًا<sup>3</sup>.  
وَلَا سَقَى قَبْرَ

دخول أداة النفي على الفعلين الماضيين (عفا) و(سقى) واللذين يحملان في دالتهما المطلقة نفي وصول الخير للقاتل والمادح (عمران بن حطان). وربما هو في صيغته الدُعائية عليهما بعدم مسامحة المادح (عمران بن حطان) لما اقترفه من جرم في مدحه للقاتل فلولا هذه الأدلة لما أدركت القيمة التواصلية والجمالية في هذا البيت، لأن الوقوف عند هذا التركيب يعني؛ «أن العمل الأدبي مظهران الأول: تركيبى والثاني دلالي»<sup>4</sup>.



<sup>1</sup> جهاد يوسف المرجاء، أدوات النفي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع: 01، تشرين أول، 2002، ص ص: 239، 240.

<sup>2</sup> ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوراج، ص: 110.

<sup>3</sup> محمد بن رمضان شاوش، الذر الوقاد، ص: 66.

<sup>4</sup> ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوراج، ص: 110.

لأن المفعول به الثاني محذوف تقديره: ولا سقى قبره مطرا<sup>1</sup>.

فالتغيير الذي أحدثته هذه الأداة بدخولها على الجملة المثبتة وتحويلها إلى الجملة المنفية خدمت مقاصد الشاعر (فلا) كررها الشاعر هنا مرتين، كما أنها سبقت بحرف العطف (الفاء، والواو) حتى يربط بين الزمنين الماضيين المنفيين وهذا التكرار دليل منه «عندما لا تكرر تكون للدعاء»<sup>2</sup>، هي بذلك عملت، فتكرارها دلّ على توكيد النفي، وهذا خرق تركيبى، «فالمرسل يتجاوز دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال، وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحراف الأسلوبى وبصورة قصدية»<sup>3</sup>.

ثانيا: المظهر الدلالي للبيت:

والذي كشف عنه المظهر الأول (التركيبى) في بنية الإثبات بعد حذف أدوات النفي وبتوظيفها يبرز السخط والدعاء والجحود، وربما هنا في دخولها على الماضي أصبحت تفيد الدعاء لا النفي.

## (2)- أداة النفي ب(لم) ودلالاتها:

تنفي وتجزم المضارع وتقلب زمنه للماضي فهي لا تدخل إلا على المضارع، وقد وظفها شعراء الجزائر في أشعارهم، وقد وردت مفردة ومكررة ومن ذلك قول الشاعر: بن حسين الطنبى في مدحه للخليفة قائلاً:

حَجَبْتُ لَوَاجِظُ مَنْ رَاكَ وَقَدْ رَأَتْ  
تَحْجُجُ

قَمَرَانِ نَوَّرَ ذَا الصِيَامِ وَرَدَّ ذَا  
الدُّمْلَجِ

<sup>1</sup>محسن لي عطية، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المنهاج عمان -الأردن، ط 1، 1428 هـ - 2007م، ص:187

<sup>2</sup>بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد -الأردن، ط 1، 1431 هـ - 2010م، ص:146.

<sup>3</sup>ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، درا غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص:180.

\*الواو: حرف عطف يجمع بين الشيئين المتغايرين أو المتناسقين والفاء حرف عطف يفيد الربط بين أجزاء الأبيات السابقة واللاحقة.

وَعَلَى مُجَالِسِهِ بُرُودٌ فُسَيْفِسٍ وَعَـأَيَهُ بُرُودٌ  
مَهَابَةٌ لَمْ يُنْسَجْ<sup>1</sup>.

وردت دلالة النفي في كل من الفعلين المضارعين (تحجج وينسج) مصاحبة للإثبات على أن من رأى بوضوح ضوء الهلال المكتمل كأنه رأى نور الخليفة وكذا أن مجلسه المزخرف بالنسيج والخرز يوحي بالهيبة، والعظمة التي تميز بها ممدوحه ليست من صنع البشر إنما إثبات منه على أنها مغروسة في روحه، فهي من فضائل الخالق عليه، وباستخدامه لهذه الأداة (لم) تحول معنى الجملة من السلب والنقص إلى معنى الإثبات الإيجابي والتوكيد من خلال تكراره للأداة في هذه الأبيات، فالهلال لا يحتاج إلى حجج ليبرهن عن ضيائه، وكذا الخليفة لا تلزمه حجج لإثبات ذلك، والشأن نفسه أنه لم يتصنع الهيبة والعظمة إنما هي كامنة في شخصه بالفطرة.

الهلال ← لم تحجج الخليفة (الممدوح)  
قمران نوراً الدنيا

ربما هكذا أراد الشاعر أن يماثل بين كل من الهلال والخليفة.  
والصورة التي ظهرت فيها الأداة:

لم + فعل المـضارع + فاعل ضمير  
مستتر

لم تحجج، فالشاعر ينفي حجة عدم رؤية الخليفة، وهذا يعني استمرار النفي من الحدث إلى غاية فاعله الذي ظهر في صورة مستترة.  
ويوظف (شاعر مجهول) أداة النفي المتكررة في بيت واحد.

\*الوضوح: الضوء أو البياض من كل شيء.

\*المحاق: ما يرى في القمر من نقص في جرمه وضوئه بعد انتهاء ليالي اكتماله. \*الدملج: سوار يحيط بالعضد.

\*فسفس: الرجل إذا حمق حماقة محكمة، الفسيفساء: ألوان من الخرز تركيب في حيطان البيوت من الداخل.

\*برود: ج. بر: البرود من الثياب. \*مهابة: هيبة مهابة: هاب معلمة من الدرس الأول: أجله وعظمه.  
<sup>1</sup> ابن حيان، المقتبس، ص ص: 60، 61.

كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ وَالِدَارُ جَامِعَةً لَنَا شَمْلٌ<sup>1</sup>.  
وَلَمْ يَجْتَمِعْ وَصَلٌ لَنَا وَلَا

(لم) تفيد نفي الحدث الماضي إلا أنها بدخولها على فعل أصله ناقص (كان) فقد أفادت الاستمرارية لحدوث النفي، ومع ذلك جاء بعد جملة النفي جملة إثباتية مفادها اجتماع الوصل والشمل، وذلك بالمشاركة في الإقامة (الدار جامعة لنا). إلا أن البيت الثاني نفي ما كان من وصل وشمل في زمن ماضٍ.

وهذا في أغلب الظن يدل على أن مُرادَ النفي إظهار نكران الجميل والجحود لما كان بينهما من وصل وشمل، فتكرار الشاعر لهذه الأداة بالإضافة إلى توظيفه للفظتين يجتمع وجامعة هو إلحاحٌ منه «وهذا إلحاح منه على أن هذه العبارات اعتنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»<sup>2</sup>، فهو بذلك أراد تسهيل عباراته، والبعد عن التكلف، ويكون لفظه مطابقاً للمعنى وتابعا له، فالمتلقي يكشف ذلك من خلال عملية التكرار التي عمد الشاعر إلى توظيفها أداة وألفاظا حتى ينقل هذا الشحن العاطفي عبر هذا الناقل (البيت الشعري) -إبداعاته- للتأثير في متلقيه، وبالتالي تحول هذه الظاهرة العاطفية إلى ظاهرة لغوية ميزته عن غيره.

### 3-أداة النفي بـ(ما) ودلالاتها:

تنفي هذه الأداة الجملة الفعلية (في زمن الماضي المضارع)، وأيضا الجملة الاسمية.

و(ما) حرفا من حروف النفي وهي تنقسم إلى قسمين: «عاملة، وغير عاملة، والعاملة هي: ((ما)) الحجازية التي ترفع الاسم وتنصب الخبر»<sup>3</sup> أما غير عاملة «فهي الداخلة على الفعل، فإذا دخلت على الفعل الماضي بقي على مضيه، وإذا دخلت على الفعل المضارع خلصته للحال»<sup>4</sup>، وقد غلب توظيف ((ما)) النافية غير العاملة في بعض نماذج شعراء الجزائر دون غيرها من العاملة، كما أنهم التزموا

<sup>1</sup> ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس، ص:198.

<sup>2</sup> ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت -لبنان-، ط1، 2008 م، ص:276.

<sup>3</sup> ينظر: المرادي، الجنى الداني، ص:322.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص:329.

بتوظيفها مع الفعل الماضي، وربما يعود ذلك إلى عدم توفر – في حدود اطلاعي- جميع الأبيات الشعرية والتي تم بترها أو إحراقها.

### 3-1- دخولها على الفعل الماضي:

ومن أمثلة دخول (ما) النافية على الفعل الماضي قول ((ابن قاضي ميلة)): في وصف غريق بحر.

فَتَى فَاضَ بَيْنَ الْمَاءِ وَالرَّيْحِ رُوحُهُ وَمَا زَارَهُ أَهْلٌ وَلَا  
زَارَ مُلْجِدًا<sup>1</sup>.

دخول (ما) النافية على جملة فعلية (زار) في الزمن الماضي وتكرار الفعل نفسه منفيا وبأداة أخرى (لا)

ومن دلالة «النفي (لما) لفعل، أو يفعل الابتدائيين، والابتداء درجة أولى في الاعتقاد»<sup>2</sup>.

وهذا حتى يؤكد الشاعر نفيَهُ لحدث (الزيارة) و يبين اعتقاده المطلق لهذا الحدث الماضي، فالغريق لا قبر له حتى يتم زيارته، وربما لهذا استعان الشاعر بأداتين لتأكيد نفيه، وقد اختار الزمن الماضي لذلك، وأغلب الظن أنه سرّد لأحداث ماضية، والنفي «يفيد إخراج الفعل (زاره- زار) من صفة الحدوث ولأن الحدوث إيجاب على صفة الإطلاق»<sup>3</sup> وبهذا تحولت صياغته من الإيجاب إلى السلب بعد دخول أدوات النفي، وقد يفيد النفي اتجاهها جماليا مثيرا إذ استعمل في جملة خبرية<sup>4</sup> خرجت عن معناها الأصلي إلى معنى مجازي قصد به الشاعر إظهار التواضع والتحسر على الغريق الذي يظل بلا قبر ولا أهل يزورونه.

ويقول بكر بن حماد في قصيدة (هجاء عمران) واصفا حال التقي، وقد اعتمد في نفيه على استعمال أسلوب القصر (بالنفي والاستثناء) قائلا:

ضَرْبَةٌ مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَا  
إِلَّا لِيَبْلُغَ عِنْدَ ذِي الْعَرْشِ  
رِضْوَانًا<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ابن رشيق، نموذج الزمان، ص: 215.

<sup>2</sup> خالد ميلاد، الإنشاء في العربية، ص: 80.

<sup>3</sup> ينظر: حسن جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص: 66.

<sup>4</sup> ينظر: م. ن. ص: نفسها.

<sup>5</sup> محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 64.

فبدخولها على الفعل الماضي (أراد) أن يُثبِت حدوث الفعل (أراد) مطلقاً، فالنفي لم يكن سالبا إنما إيجابيا يخدم قصدية المبدع.

«حيث تكمن وظيفة البلاغة في وصف الأساليب الخاصة في استعمال اللغة وتصنيفها بحسب تمكنها في التعبير عما يخدم أغراض المتكلم ومقاصده الفنية تعبيراً وإبلاغاً للوصول إلى درجة التأثير في المخاطب وإقناعه أو إشراكه فيما يحس أو يدعّم من أفكار»<sup>1</sup>، فهو يؤكد حقيقة مطلقة وهي محاولة بلوغ رضا صاحب العرش، وربما هذا ما جعل الشاعر في توظيفه لأداة الاستثناء (إلا) أن يعزز القيمة الإثباتية للجملة بعد نفيها ب((ما)) وبالتالي بطل عملها المتمثل في النفي أو الانتقال إلى التوكيد والإثبات والحصص بالأداة (إلا).

#### 4-أداة النفي ب((لن)) ودلالاتها:

فهي من الأدوات النافية تختص بدخولها على الفعل المضارع «تنفي المستقبل نفيًا مؤكداً، وتتصب المضارع بعدها»<sup>2</sup> وقد عد (خالد ميلاد) أن أداة النفي (لن) «حرف يعبر به المتكلم عن يقين شديد لا يبيلغه النفي (بما)»<sup>3</sup>، فالشاعر بكر بن حماد يصرح بذلك في قوله:

وَاعْلَمُ بِأَنَّكَ لَنْ تَنَالَ مَحَبَّةً  
إِلَّا بِبَعْضِ مَلَابِسٍ  
وَدَرَاهِمٍ<sup>4</sup>

فالجزء الأول من البيت نفي لوجوب المحبة التي قد ينالها من الناس أو من عامّة الشعب، والجزء الثاني من البيت وظّف أداة الحصر (إلا) إثباتاً لاشتراط (الملابس والدراهم) حتى ينال تلك المحبة من الناس، وكأن الشاعر جعل من «لن منزلة (السين)، و(سوف) في دلالتهما على اعتقاد المتكلم وجوب الحدث في زمان الاستقبال وجوبا سالبا ب(لن)، أو موجبا (بالسين، وسوف)»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: حماد صمو، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص:45.

\*التوجع: التألم والشكوى لما وصل إليه حال الغريق وأهله. \*التحسر: يتلطف من الحزن عليه وعلى أهله. ينظر: حسن جمعة، جمالية الخير والإنشاء، ص:76.

<sup>2</sup> محسن علي عطية، الأساليب النحوية، ص:192.

<sup>3</sup> الديوان: الدرّ الوقاد، ص:73.

<sup>4</sup> خالد ميلاد، الإنشاء في العربية، ص:80.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص:79.

وبدخولهما على الفعل المضارع (تنال) أفادت استمرارية هذا الاعتقاد، وانتفاضة بعد أداة الاستثناء (إلا)، وأغلب الظن أن قصد الشاعر من وراء هذا التوظيف النافي هو إظهار السخرية والاستهزاء، ومحاولة التقليل من شأنه. وقد كان توظيف هذه الأداة قليلا جدا مقارنة مع الأدوات الأخرى.

ب - الجملة الاسمية المنفية: كان حرف ((لا)) النافية المسيطرة على جل أبيات الشعراء بدخولها على الجمل الاسمية، إلا أن نسبتها قليلة جدا مقارنة مع دخولها على الجمل الفعلية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (الإمام أفلح بن عبد الوهاب).

أ- لا النافية للجنس المشبهة بليس:

العِلْمُ ذَرٌّ لَهُ فَضْلٌ وَلَا أَحَدٌ  
مُحْصٍ لَهُ كُلُّ عَقْلٍ دُونَهُ  
حَارًا<sup>1</sup>

نلاحظ دخول ((لا)) المشبهة بليس التي عملت عملها برفعها للمبتدأ (أحد) ونصبها للخبر (محص)، كما أن كُلاً من اسمها وخبرها جاءا نكرتين، ولم يتقدم الخبر على الاسم، وبتحقق جميع شروطها تكون هنا ((لا)) عاملة عمل ليس.

فالشعر ينفي إحصاء العقل البشري للعلم فهو كحبات الذرّ الصغير الحجم والكثير العدد حيث يستحيل إحصاؤه، فهو غير مُنتَهٍ، وبهذا يخرجُ النفي عن مقتضاه إلى الانبهار من عظمة العلم.

وقد أفاد دخول النفي على اسمها وخبرها نكرتين، حتى ينكر إحصاءه من قلة العقول البشرية التي احتارت في أمره.

ب) لا النافية للجنس العاملة عمل (إن):

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ج 2، ص: 91.  
\*الذرّ: هباء ما يرى في شعاع الشمس الداخل من النافذة، والذرّة هي أصغر جزء في عنصر ما، والذرّ: النسل والخلق.  
\*حاراً: حيرة وحيرانا وحيرا، فهو حائر وحيران.

أما ((لا)) النافية للجنس (العاملة عمل إن): فهي تنفي الجنس كله «فالنفي بلا النافية للجنس أقوى وأكثر تأكيداً من غيرها من أدوات النفي»<sup>1</sup>، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: ((أحمد بن فتح)):

لَا عُدْرَ لِلْحَمْرَاءِ فِي كَلْفِي بِهَا      أَوْ تَسْتَفِيضُ بِأَبْحُرٍ  
وَحِيَاضِ

مَا عُدْرُهَا وَالْبَحْرُ عَيْسَى رَبُّهَا      مَلِكُ الْمُلُوكِ وَرَائِضُ  
الرُّوَاضِ<sup>2</sup>

يؤكد الشاعر على الحقيقة المثبتة، لذلك جاء النفي ليلغي القيمة المعارضة للقيمة الإنسانية للشاعر وهي أنه كان كلفاً بها أي محباً لها حباً شديداً، لهذا فقد استخدم في البيت الثاني أسلوب الاستفهام (ما عذرها) حتى يزيد من تأكده لها (الحمراء) فالنفي ب ((لا)) كان على مستوى البنية السطحية و((عيسى)) أبو العيش ((الممدوح)) على مستوى البنية العميقة للبيت فهو المقصود، لا الحمراء ولا أعارها مادام ((عيسى)) خليفته وراعي شؤونها، حتى إنه بالغ في إطرانه ومدحه فجعله ملك الملوك ومروضا للوحوش، وكأنه شخصية أسطورية خارقة.

## 2- النفي ب ((ما)) ودلالاتها:

تنفي الجمل الاسمية، فتكون حرف نفي غير عامل مهملة إذا فقدت أحد شروطها، عندما يتقدم خبرها على اسمها، أو ينتقض عملها بدخول (إلا) عليها، وألا تُزاد (إن) بعدها فلا عمل لها عند الزيادة، وغيرها من الشروط، وتكون عاملة إذا عملت عمل ليس.

ومن أمثلتها قول الشاعر: ((بكر بن حماد)) في الزهد:

مَا بِالْقُلُوبِ حَيَاةٌ بَعْدَ عَقَلَتِهَا      وَاللَّهُ سُبْحَانَهُ مِنْهَا  
بِمِرْصَادٍ

<sup>1</sup> محسن عطية، الأساليب النحوية، ص: 202.

<sup>2</sup> البكري، المسالك والممالك، ص: 218. الباروني، الأزهار الرياضية، ج 1، ص: 39.

\*الحمراء: مدينة البصرة نسبة لتربتها الحمراء.

\*حيض، م (حوض) (ج): أحواض وحيضان، وحوض البحر البلاد التي تكون على شطآنه.

\*الرواض: (م): روض، روض، يروض، روض، المكان: كثرت خضرته وماؤه. روض الوحش: جعله خاضعا له وذلك ليكون مطيعا له.

بَيْنَا نَرَى الْمَرَّةَ فِي لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ حَتَّى نَرَاهُ عَلَى نَعَشٍ  
وَأَعْوَادٍ<sup>1</sup>

يؤكد هنا على نفي عودة الضمير بعد موته، فأعطى صورة مماثلة لذلك بعودة القلوب بعد الفناء، وذلك لن يكون بعد يوم البعث والحساب، والبيت الثاني تأكيد منه على هذه الحقيقة، وهذا ما يبرز الثقافة الدينية للشاعر والحالة النفسية التي كان يعانيها من مرض وحزن على أصحاب القلوب الغافلة، فهي تنفي الحال، أي حال عودة الحياة إلى القلوب بعد زمن الغفلة الذي انقضى بانقضاء الحياة.

### 3-النفي بـ (ليس) ودلالاتها:

(ليس) من الأفعال، «والدليل فعليتها اتصال الضمائر المرفوعة البارزة بها»<sup>2</sup> فهي جامدة لا

تتصرف، وهذا ما أجمع عليه جمهور النحاة «وهي تختص بنفي مضمون الجملة في الحال»<sup>3</sup> وهي أيضا من الأفعال الناقصة، وبدخولها على الجمل الاسمية فإنها ترفع المبتدأ وتنصب الخبر.

وجاءت بنسبة كبيرة مقارنة ب(ما) النافية و(لا) النافية للجنس، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (بكر بن حماد) في رثاء ابنه:

وَأَيْسَ الْهَمِّ (يَجْلُوهُ نَهَارٌ) تَدُورُ لَهُ  
الْفَرَاقِدُ وَالنُّرَيَّا<sup>4</sup>

يصف الشاعر استمرارية حال الهم الملازم للشاعر، وينفي زوال الهم بانكشاف النهار ودوران النجمين (الفرقدان).

<sup>1</sup> الباروني، الأزهار الرياضية، ج1، ص: 38

<sup>2</sup> المرادي، الجني الداني، ص: 493.

<sup>3</sup> ينظر: جهاد يوسف المرجا، أدوات النفي في شعر أمل دنقل، ص: 253.

<sup>4</sup> الباروني، م. س. ن، ج 1، ص: 37.

ليس ← الهم يزيله ← انكشاف

ويعممه ← دوران النجمين

ورد اسمها (مفتوحا) الهم، أما خبرها فجاء جملة فعلية (يجلوه النهار) ونجد أن الفعلين (يجلو – تدور) أفادا حال الاستمرار إلى المستقبل وربط هذا استمرار الهم باستمرار دوران (الفراقد والثريا)

وورود فعل النفي بليس مفاده خروج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى الاستفهام الإنكاري، وذلك كما جاء في قول ((ابن قاضي ميلة)) مخاطبا المرأتين قائلاً:

وَقُولَا لَهَا: يَا أُمَّ عَمْرٍو أَلَيْسَ ذَا  
مِنِّي وَالمِنَى فِي خَيْفِهِ لَيْسَ  
يُخَافُ.

إن دخول أداة الاستفهام (حرف الألف) على النفي (ليس) جاء ليعزز إنكاره ونفيه عند نقضها لوعدها الذي وعدته به في أظهر وأقدس مكان (منى) وهذا المكان طاهر لا يمكن أن يندس بهذه الصفة المذمومة (انتقاض الوعود، وعدم الوفاء بها) ولهذا كرر فعل النفي الناقص مرتين في البيت الذي لا يتنافى وقدسية المكان، وربما لهذا كرر أيضا لفظة أو المكان (منى والمنى).

«فالحقائق التي يحملها كل تعبير، هي بمنزلة الرسالة التي ينقلها للمتلقى»<sup>1</sup>، حتى يعي ما يعانیه المبدع قبل وبعد إنتاجه لنصه، فالشاعر في تساؤله -وهو على علم ودراية بما يقول- لا يحتاج إجابة من المتلقي وذلك في قوله: (قولا لها، ليس يخلف) وهذا دليل قاطع على معنى الإثبات لا النفي والجهل.

وظفها الشاعر (بكر بن حماد) بصفة تراكمية في قصيدة هجا فيها الخليفة المعتصم العباسي قائلاً:

وَقَاكَ إِمَامٌ لَمْ يَكُنْ ذَا هِدَايَةِ  
فَلَيْسَ لَهُ دِينٌ وَلَيْسَ لَهُ لُبٌّ  
وَأَنْبِي لَأَعْلِي كَلْبَهُمْ عَنَّاكَ  
لِأَنَّكَ ذُو ذَنْبٍ وَلَيْسَ لَهُ ذَنْبٌ  
رَفَعَانَهُ

1 فتش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، ص ص: 71، 72.

## الفصل الثاني: الشعر

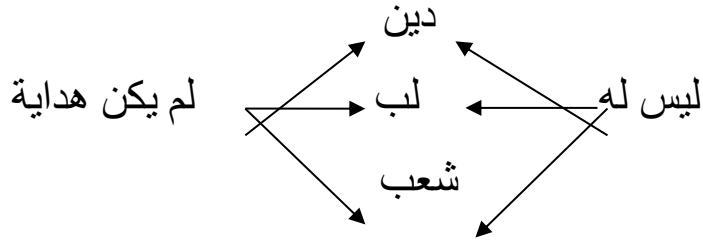
### البنية التركيبية وأثرها الاتساق في

وصيف وأشاس وقد عظم

لَقَدْ ضَارَعَ مُلْكَ النَّاسِ إِذْ سَاسَ مُلْكَهُمْ  
الكرب

وَفَضَّلَ ابْنَ مَرْوَانَ سَيِّئًا مُنْ تَلَمَّأَةً  
يَظُلُّ لَهَا الْإِسْلَامُ لَيْسَ لَهُ شَعْبٌ<sup>1</sup>.

كررها الشاعر في هذه القصيدة أربع مرات وكلها نافية ناقصة مفادها النقصان، أي العيوب، وقد سلط الشاعر على الخليفة جملة من العيوب: (بدون دين، وبدون عقل، وبدون شعب) فمن الواضح في توظيفه النفي -والذي يخدم غرض القصيدة (الهجاء)- قد حقق التناسب مع هذا الغرض.



والنفي الضمني في قوله:

لأنك ذو ذنب، أي لا يخلو من الذنوب، وقد سبقت أفعال النفي (ليس) بروابط الواو والفاء، «فتظهر العناصر المكونة للنص مترابطة فيما بينها ويؤدي كل جزء منه إلى الآخر يحرك تفاصيل الحدث»<sup>2</sup> فتحقق ثنائية مشتركة بين (الأنا والآخر) فالربط بين العناصر المنفية عزز من شأن القيمة المركزية (لم يكن إذا هداية) والتي نتجت عنها قيم محورية ومولدة من القيمة المركزية (المعتصم العباسي)، وبفضل تلازم فعل النفي (ليس) مع أدوات العطف والربط تلاحمت كل الأبيات مع بعضها لحمة واحدة لا تخرج عن دائرة الذم والاحتقار والاستهزاء بجعل مكانة الحيوان (الكلب) -أكرمكم الله وأعزكم- أعلى و أرفع منه مرتبة وقدرًا.

ج ) جمالية الجملة الخبرية المؤكدة ودلالاتها:

1 محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص ص:67، 68.  
\*المنقصة: النقص: الخسران في الحظ.

2 جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج، ص:127.

الجملة الخبرية المؤكدة، هي ما دخلت عليها أدوات التوكيد وتعمل هذه الأخيرة على تأكيد علاقة الإسناد بحسب أغراض الكلام البلاغي ومقاصده، ولتوكيد الخبر لا بد من الاستعانة بألفاظ التوكيد فنذكر منها:

«إنّ، أنّ، لا الابتداء، أحرف التشبيه والقسم، نونا التوكيد، قد، أمّا الشرطية، إنّما، اسمية الجملة، ضمير الفصل»<sup>1</sup> وأضاف صاحب كتاب (البلاغة العربية المفهوم والتطبيق)، أدوات أخرى، وهي «تقديم الفاعل في المعنى على الفعل نحو ((محمد يعقل))، وتكرار النفي في مثل القول: لا لا أقوم بالعمل، والسين وسوف الداخلتان على الفعل المضارع الدال على وعد، أو وعيد في مثل (سأمنح المتفوق وهدية)»<sup>2</sup>، وقد يلجأ إليها الشاعر حتى «يسهم في تعميق دلالاته وتأكيداتها، والتشديد على المعاني التي تعبر عنها»<sup>3</sup>، وفي المقامات التي تستدعي ضرورة استدعاء هذه الأدوات، حيث تم ضبطها وفق الإنكار، أو القبول لهذا الخبر بالنسبة لمتلقيه، فالمتلقي قد يكون «متريدا في الخبر، طالبا الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية للحكم، أما إذا كان منكرا للخبر معتقدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكدين أو ثلاثة بحسب درجة الإنكار»<sup>4</sup>.

وقد تنوعت أنماط استخدام أدوات التوكيد، وفي هذا الجدول الإحصائي لهذه الأدوات سنبين درجات التفاوت فيما بينها.

الأدوات التوكيدية	تواتره	رتبته	نسبة تواتره
قد	37 مرة	01 الأولى	29,36
إنّ	19 مرة	02 الثانية	15,07
أنّ + اللام	17+17 مرة	03 الثالثة	13,49
إن	16 مرة	04 الرابعة	12,69
أن	15 مرة	05 الخامسة	11,90
أمّا	05 مرات	06 السادسة	03,96

1 محمد أحمد قاسم، ومحي الدين ديب، علوم البلاغة، (البدیع والبيان والمعاني) ص: 278.

2 ينظر: حميد آدم ثويني، البلاغة العربية، ص: 75، 76.

\*حميد آدم ثويني، البلاغة العربية، أورد فيه أدوات التوكيد الخاصة بالجملة الخبرية وعددها خمسة عشر حرفا وأداة وفعلا.

3 أمانى سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 109.

4 ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 59.

المجموع	126	%100
---------	-----	------

### 1-الجملة الفعلية المؤكدة:

وقد أثبت هذا الإحصاء أن الحرف (قد) احتل الصدارة في توكيده للجمل الفعلية وهذا ما يؤكد على الأغلب احتلال الجمل الفعلية المؤكدة الصدارة متفوقة على الجمل الاسمية، حيث تفوقت الجمل الفعلية المؤكدة بمختلف أدواتها والتي بلغت نسبتها المئوية ((54،05%)) بينما الاسمية المؤكدة جاءت بعدها بنسبة ((45،94%)).

### 1-1-الحرف (قد) ودلالته التوكيدية:

قد من حروف التوكيد المختصة بالدخول على الفعل الماضي المتصرف، وقد تدخل على الفعل المضارع كحرف من حروف التنفيس وتجرده من الجزم والنصب، وقيل تسمى أيضا حرف التوقع، أو التقريب، حيث يقرب هذا الفعل الماضي من الحال، أما التوقع ففي حال دخولها على المضارع.

وهي كثيرة النماذج:

الفعلية المؤكدة بـ ((قد)): فنذكر قول الشاعر (الإمام أفلح بن عبد الوهاب)

### 1-1-1-دخولها على الفعل الماضي:

لَقَدْ وَجَدْتُ اصْطِحَابَ الْأَكْرَمِينَ وَقَدْ  
وَأَخْيَارًا<sup>1</sup> أَلْفَتْ بِالْعِلْمِ أَبْرَارًا

فتوظيفه للحرف "قد" أفاد التأكيد في شكل أفقي، بدخوله على فعلين ماضيين ((وجدت، ألفت)) وتكراره لهذا الحرف مرتين سيبرز حقيقة العالم وطالب العلم في اقترانه بالأكرمين الأخيار والأبرار، والذي يعزز من قوة هذا التأكيد ارتباطه بالفعلين اللذين حققا ذلك.

ولتوضح ذلك أكثر عبر هذا الرسم التخطيطي:

قد (التحقيقية) حققت لطالب العلم

الأكرمين، الأخيار، الأبرار

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص92.

وكل هذا عن طريق الفعلين الماضيين

ووجدت أففت

وربما ألحق الشاعر حرف التوكيد ((قد)) بفعلين رغبة منه في استمالة العلم، وكذا رغبته في استدراج الجهلاء لمعرفة قيمة العلم والعلماء «فالمخاطب منكر»<sup>1</sup> لذا احتاج واحتج بأكثر من مؤكد واحد حتى يخرج متلقيه (قارئاً، أو طالباً للعلم، أو معرضاً عنه من دوائر التردد والإنكار إلى دوائر الإثبات والإقناع عبر هذه المؤكدات الحرفية ((قد))، والفعلية ((وجدت ، أففت))، حيث قربتهما من الزمن الماضي إلى الحالية، فتحول المسار عن دائرة الخلو الذهني فالتوكيد بهذه الوتيرة «يمكن الشيء في النفس ويقويه لإزالة الشكوك وإماطة الشبهات»<sup>2</sup> ولأن الشاعر بصدد إقناع متلقيه ورد الإنكار عنه، وتكرار الدال الواحد برغم اختلاف المدلولين (وجدت، أففت) إلا أنهما يلتقيان في المعنى رغم اختلاف شكلهما، فالمهم في اختياره المحتوى لا الشكل، لاستثماره لطاقات الحرف الدلالية<sup>3</sup> فضلاً عما يحمله هذان الفعلان من طاقات تأثيرية لا تقوى على حملها الصيغ الإخبارية الصريحة<sup>4</sup> وربما أراد من خلالهما الخروج إلى مضاعفة توكيده وإثباتته، وذلك عبر البيت السابق للبيت المؤكد بمؤكدين في قوله أيضاً:

وَإِنْ هَمَمْتَ بِخَيْرِ النَّاسِ تَأَلَّفَهُمْ  
تَلَقَّ أَفْضَلَهُمْ مَثْنَى

ومما يستدل في هذا البيت اعتماده على مؤكد واحد ((إن)) «فالمخاطب شاك في مدلول الخبر طالب التثبت من صدقه»<sup>6</sup>، والبيت الثاني يبرهن عن هذه الشكوك، فالخبر ليس مقبولاً عند جميع الناس، وقد يتحقق له ذلك مع البعض منهم، لذا حدده الشاعر عددياً (مثنى، أوتارا) وهو ما يؤكد استحالة الخبر المطلق لجميع الناس.

1 ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة، ص: 127.

2 أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت- لبنان، دط، ص: 51.

3 ينظر: بغداد بردادي، الأسس الجمالية، ص: 408.

4 ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 113.

5 الباروني، الأزهار الرياضية، ج 2، ص: 92.

\*تألفهم: ألف، يؤلف، إيلافا: فهو مؤلف، ألف فلانا، عاشرة، أنسة، خالطه.

6 عد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، م. ن، ص: 127.

وأغلب الظن منه أنه أراد توكيد من كان شاكا ومتريدا في حقيقته بتصديره لأدوات التوكيد في كلا من البيتين الأول (إن) والثاني (لقد) كما أنه وظفها في ثنايا الأبيات الأخرى وقد وردت بتكرار بلغ (11) مرة في هذه القصيدة وفي أغلب معانيها الواردة مع الفعل الماضي أفادت في مجملها معنى الإخبار وهدفت إلى التحقيق حتى يزول الإنكار والتردد. وهذا ما أكد عليه ((الخليل بن أحمد)) «إن قول القائل (قد فعل) كلام لقوم ينتظرون الخبر»<sup>1</sup>؛ أي انتظار الحدث في حدوثه بعد هذا الحرف.

### 1-1-2- دخول ((قد)) على الفعل المضارع:

وردت بنسبة قليلة جدا مقارنة مع نظيرتها الداخلة على الفعل الماضي، فلم ترد إلا في بيت واحد لبكر بن حماد قائلا في ذلك:

لَقَدْ ضَاعَ مُلْكُ النَّاسِ إِذْ سَاسَ مُلْكُهُمْ      وَصَيْفٌ وَأَشْنَسٌ وَقَدْ عَظُمَ  
الكَرْبُ

وَإِنِّي لَا أَرْجُو أَنْ تَرَى مَنْ مُعْنِيهَا      مَطَالِعُ الشَّمْسِ قَدْ يَغِضُّ  
بِهَا الشَّرْبُ<sup>2</sup>.

وظف شاعرنا ثلاثة مؤكدات في بيت واحد:

((إن، أن، قد))، ليدل على شدة إنكاره لما حل بالدولة العباسية أثناء حكم الخليفة المعتصم، وهذا ما أكده الشاعر بقوله إنه: قد ضيع الناس أيام خلافته حين جعل من الأتراك قوادا لجيشه ومكنهم الدخول للدولة فسخط الناس عليه<sup>3</sup> والشاعر منكر عليه ذلك، وفي أغلب الظن قصد الشاعر بتكثيفه من المؤكدات إلى تأكيد حال الناس وما وصلت إليه الدولة العباسية من خلال تكثيفه للأتراك في مناصب إدارية وسياسية والذين كانوا سببا كبيرا في سقوط الدولة فاستخدم في مطلع البيت (لقد) ثم

\*قصيدته (فضل العلم والعلماء)

1 المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص:256.

2 محمد بن رمضان شاوش، م. ن، ص:72.

\*صيف وأشناس: علمان لعلامين من غلمان الأتراك الذين جلبهم المعتصم وجعل منهم قواد لجيشه.

\*الخليفة أبو اسحاق محمد المعتصم(227/218هـ)

\*يغض: أي يفق في حلقه لا يسغه.

3 اعتزل المعتم وجنوده (الأتراك، موضعا حتى انتهى إلى سامراء، واختلف الباحثون وأمر المعتصم أن تسمى (سر من رأى) ينظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، كورنيش النيل،

القاهرة، ط8، دت، ص:18.

ألق بها (قد عظم) بدخولها على فعل ماض مبني للمجهول، وهي مؤكدة توكيدا استهجانيا واستنكاريا لإقناع المتلقي بعظمة الجرم والحزن «الناجان عن سوء تصرف المعتصم»<sup>1</sup>.

ثم أردف في البيت الثاني ثلاث أدوات توكيد حتى يرد جميع الشكوك التي قد تحيط بالمتلقي في إبعاده التهم عن الخليفة المعتصم، (بكر بن حماد) ربما أراد «حمل المتلقي مباشرة إلى منزلة المتردد، فدفع عنه غائلة الشك وعناء الظن وطرح السؤال»<sup>2</sup>. والشأن نفسه في البيت الثاني فقد أكد ب((قد)) قائلاً: (قد يغض بها الشرب) أفادت ((قد)) التوقع بدخولها على زمن المستقبل<sup>3</sup> (يغض) فلفظة (لا أرجو) رجاء من الشاعر ألا يرى المعتصم فيما بناه بسامراء من خير مع طلوع الشمس فحدد له تاريخ الموت وهو زمن التوقع ((لموته)) وقد ربطه (تاريخ موته) بزمن غروب الشمس ورجاؤه ألا تطلع عليه شمس النهار الثاني وهو ما ينبئ برغبته وتوقعه بنهايته (الأ ترى من مغييها مطالع الشمس) فطلوع الشمس يغص الشارب للماء وهو ليس أي شارب إنما قصد به (المعتصم) الذي يرجو أن يخنق ويموت.

## 2- الجملة الاسمية المؤكدة:

الجملة الاسمية المؤكدة جاءت بعد الجمل الفعلية المؤكدة وكانت من الأدوات الداخلة على الجمل الاسمية ((إن، إن، أن، أمّ اللام)) لكن كان الحضور المكثف لحرف إنّ المشددة ثم تلاها الحرفان (أنّ المشددة واللام) ثم بعدهما (إن، وأن).

## 2-1 - إنّ:

أحد حروف التوكيد التي تدخل على الجمل الاسمية الناصبة للمبتدأ ويسمى اسمها، والرافعة للخبر ويسمى خبرها، لذلك جعلها النحاة من الحروف المشبهة بالفعل، وتفيد التوكيد لمضمون الجملة ومعناها<sup>4</sup> في مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾<sup>5</sup>، وبعض النحاة جعلها من الحروف الناسخة هي (إنّ) و(لكن) و(لعل) و(كأن)<sup>6</sup>... فتوكيد الجمل بها يمنحها فضاءً استيعابياً يعادل

1 محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص:72.

2 بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشعر الجاهلي، ص:407.

3 ينظر: الماردي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص:255.

4 ينظر: حميد آدم ثويني، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، ص:74.

5 سورة الحجرات، الآية 14.

6 ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص:131.

ضعف الجملة الخالية منها<sup>1</sup>، وظهرت بأشكال متنوعة في الشعر الجزائري في ثانيا قصائدهم لتؤدي وظائفها التوكيدية والبلاغة وجمالها الفني والبلاغي.

فشاعرنا الفذّ (الإمام أفح بن عبد الوهاب) عزز قصيدته بجملة من المؤكّدات وأهمها حرف ((إنّ)) المكسورة الهمزة والمشددة النون، والتي من شأنها أن «تؤلف بين الكلمات وتنظيمها للوصول إلى الأنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة (الشعرية) في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع»<sup>2</sup> عبر حروف التوكيد الرامزة لمقاصد المبدعين من الشعراء يقول (الإمام أفح بن عبد الوهاب) في وصفه لهيئة طالب العلم، -المظهر الخارجي- بجملة من الصفات تليق به، وحتى يزيل التردد وحكم الشك وإثبات حقيقة ذلك عن طريق حرف ((إنّ)) قائلا:

وَقَالَ إِنَّ مِـــــــدَادَ الطَّالِبِينَ عَلَى دَوَامِهِمْ فِيهِ  
أَصَالًا وَأَسْحَارًا

إِنَّ أَثَرَ النَّضْجِ مِنْهُ حِينَ يُبْدِي عَلَى ثِيَابِهِمْ وَعَلَى الْقِرْطَاسِ  
أَسْطَارًا<sup>3</sup>.

«كما عملت ((إنّ)) فيما بعدها من كلام معنى التحقيق والتوكيد»<sup>4</sup> إذن فعل ((وقال)) الدال على الزمن الماضي، وبعده حرف التوكيد ((إنّ)) وما بعدهما تأكيد لردع الظنّ فينتج خرق الضرب الابتدائي من جملة (مقول القول) إلى خرق إنكاري، فالخرق الابتدائي الوارد قبل جملة مقول القول، ذلك أن حرف ((إنّ)) «حرف جواب بمعنى نعم»<sup>5</sup> فالسائل ضمني مبهم وربما استعان به الشاعر للاستشهاد به والاحتجاج لتوكيد خبره المشكوك فيه وكأنّه أحس أن خبره مازال فاقدا لإثباتات فحاول تعزيره بأدوات أخرى أقوى وأشد تأثيرا وإمالة وهي -إنّ-.

1 ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط2، ص:253.

2 عدنان حسن بن قاسم، الاتجاه الأسلوبية البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، نصر، دط، 2000م، ص:178.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص:91.

\*مداد: امتداد: عدد وكثرة (مداد الطالبين: تدفق بعدد كبير وكثير).

\*القرطاس: الصحيفة يكتب فيها. \*أصالا: أصالة مصدر: أصل.

\*المظهر الخارجي: مظهر النضج ظاهر على ثيابهم.

4 خالد ميلاد، الإنشاء في العربية، ص:86.

5 ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج1، ص:36.

ولكن ما هي الحقيقة التي يود الشاعر إثباتها لمخاطبه؟ هل هي حقيقة امتداد وتدفق الطلاب على العلم والنهل منه، ودوامهم عليه أصالة منهم، أم إنَّ أثر تطور العلم والرقي أضحى باديا على ثيابهم وعلى المؤلفات التي ألفوها.

في أغلب الظن أن هذه الأخبار ذات الضرب الطلبي وبهذا النمط بمثابة عدول فهي تعمل كمنبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة<sup>1</sup> لا يتم الإفصاح عنها مباشرة؛ إلا بعد شفراتها عبر قراءتها قراءة ثانية.

وربما الشاعر لم يقصد من إلقائه لهذه الأخبار؛ أنه جاهل ومتردد وكذا مخاطبته على علم ودراية إنما أراد إثراء هذه الحقائق بأسلوب غير مباشر عن طريق المؤكدات.

ويقول (بكر بن حماد) وهو يعاتب فيها (حبيب)، وهذا الأخير عاتبه حينما كتب (بكر بن حماد) قصيدة يحرض فيها المعتصم على دعبل الخزاعي:

وَعَاتَبَنِي فِيهِ حَبِيبٌ وَقَالَ لِي  
مَحْذُورٌ وَسُمْكٌ يَفْتُلُ

وَإِنِّي وَإِنْ صَرَفْتُ فِي الشِّعْرِ مَنَاطِقِي  
لَأُنْصِفُ فِيمَا قُلْتُ فِيهِ وَأَعْدَلُ<sup>2</sup>

وظف الشاعر هذه المؤكدات، حتى يبرئ نفسه من الاتهامات التي وجهها له (أبو تمام حبيب بن أوس الطائي) واعتماده على عدة مؤكدات تأكيد منه على براءته حيث استعان بثلاثة مؤكدات مختلفة كل واحد منها بمعانيه لغرض واحد (إن - إن - اللام)، وقد استخدم مع المؤكد الأول ضمير المتكلم (الياء) في (إني)، «وعندما يؤكد الإنسان سواء كان هذا التأكيد لسامعه أو لنفسه، فإن استعمال ضمير المتكلم من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا وقوة، وما يترتب عن هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير»<sup>3</sup>، وعمل هذا الضمير على مضاعفة التوكيد الذي وقع في الابتداء. والذي من شأنه إفادة التوكيد، والزيادة في الشحن البلاغي المعبر عن الحالة التي يحسها الشاعر الممتزجة بحالات من الحزن والغضب، والشعور بالظلم وبمقابلها

1 ينظر: مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص: 84.

2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 36.

\* صرفت: صرف الحديث وتصريفه: تزينه بالزيادة فيه. ينظر: محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص: 73.

3 أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 111.

حالة من الثقة بالنفس والاعتزاز بها في إسقاط صفات مدحية لنفسه، حتى يعلي من شأنه ويحبط من شأن (دعبل الخزاعي)، وقد ساعده في ذلك توظيفه للمؤكدات الأخرى، فتحول مسار انزياح التركيب الخبري من ضرب ابتدائي في قول الشاعر على لسان (أبي تمام) (لسانك محذور وسُمُّك يقتل) كناية على تسلط لسانه وظلمه لدعبل من خلال عملية التحريض به، إلى ضرب إنكاري أثناء محاولة (بكر بن حماد) إخراج (أبو تمام) من دائرة الإنكار إلى دائرة اليقين، فلعبت هذه الأدوات اللغوية والطبعية دورها بين يدي الشاعر الذي قام ببلورتها بأسلوب جمالي لصالح انفعالاته<sup>1</sup> ولتفسير هذه الظاهرة الأسلوبية باستيعابية أكثر فصلها في شكل مخطط.

الخبر (ضربه ابتدائي) المخاطب خالي الذهن

البيت الأول: {وَعَاتِبَنِي ... لِسَانِكَ مَحْذُورٌ وَسُؤْمُكَ يَقْتُلُ}

الخبر المؤكد ضربه إنكاري.

البيت الثاني: {وَأَيُّ وَإِنْ ... لَأَنْصِفَ مِمَّا قَلْتُ فِيهِ وَأَعْدَلُ}

وهنا تكمن قوة وشدة الإنكار ((أبو تمام)) في تشبيهه بالحية التي يخشى من لسع سُمها القاتل لذلك عمد الشاعر في اختياره لهذا الحرف (إِنَّ المتصل ببياء المتكلم)، فالضمير في حد ذاته لا يمتلك قيمته البلاغية؛ إلا ضمن سياق نصي، ليحقق درجة عالية من التماسك النصي، ويدخل القارئ بقوة في بيئة النص العميقة عن طريق اكتشاف مرجعيته<sup>2</sup>، فضمير المتكلم أحالنا إلى مرجعية الشاعر: الإنصاف في القول والفعل، فحكمه على (دعبل الخزاعي وعملية التحريض) تؤكد على عدم الندم (إن صرفت في الشعر المنطقي)، وهكذا حقق الشاعر تمسكه برأيه، وفي محاولة تبدو ناجحة -نوعاً ما-، حين جعل من الأفعال المنسوبة إليه: ((صرفت، أنصف، قلت، أعدل)) المتسلسلة في بيت واحد والتي في مجملها أتى فيها الفاعل ضميراً متصلاً، كحركة إيقاعية نحسها نهاية كل فعل من هذه الأفعال المسندة إلى شاعرنا (بكر بن حماد) كمعادل معاكس مع الأسماء والتي يشحنها (أبو تمام) كصفات للشاعر (بكر بن حماد)، وقد أوصلهما بضمير متصل (كاف الخطاب) في قوله: (لسانك سُمُّك) العائدان بالسلب على الشاعر وحلّولهما الشاعر إلى صالحه بعقد صفات تبدو متجددة متفقة مع ما يسمو إليه « وهي في الوقت نفسه، صفات

1 ينظر: فايز الداية، علم الدلالة العربي بين النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت -لبنان-، ط2، 1966 م، ص:454.

2 ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص:181.

ثابتة»<sup>1</sup> في شخصه، قد عززت بحروف التوكيد. التي نزهت شرف مكانته. فرد الشبهات عنه، وهذه المؤكدات بمثابة المرآة العاكسة لشخصية الشاعر الفذة.

## 2-2- أن، اللام:

(أ) - أن: هي من أحرف التوكيد، وتكون همزتها مفتوحة ونونها مشددة، تعمل على نصب الاسم الذي يليها، وترفع الخبر، وتعد أحد فروع إن مكسورة الهمزة<sup>2</sup>، وهي وما بعدها بمنزلة المصدر المؤول كقولك: يسرني أنك ناجح كأنك تقول: يسرني نجاحك. بموضع أن الرفع لأنها بمعنى المصدر<sup>3</sup> «ونص النحويون على أنها تفيد التوكيد»<sup>4</sup> ومن شواهد ذلك ما جاء في قصائد الشعراء.

يقول (ابن قاضي ميلة) في غزليته التي وجه فيها خطابه إلى محبوبته وعلى لسانها قائلاً:

وَفِي عَرَافَاتٍ مَا يُخْبِرُ أَنْنِي      بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ  
أَسْعَفُ<sup>5</sup>.

يؤكد الشاعر بواسطة حرف التأكيد (أن) المتصلة بضمير المتكلم (الياء)، وقد سبق وأشرنا إلى قيمته البلاغية داخل سياق النص، والتي تحيلنا إلى المحبوبة في مخاطبتها للشاعر الذي يظل يلاحقها أينما تواجدت، و(إن) وظفها الشاعر كي يظهر زيادة تفاوله ببلوغ مآربه لنيل الوصال مع محبوبته كلما انتقل انتقلت، هي بين هذه المشاعر<sup>6</sup> وأكد على أن محبوبته تعرف هذه المشاعر الصادرة عن الشاعر، وإن هذا الانتقال في وصف حالته النفسية العاطفية على لسان غيره (محبوبته) كاف لكشف بعض ما يعانيه من ضغوطات نفسية، حيث يظهر في استخدامه للفظ (أسعف) انزياح ما هو مألوف والذي غير مسار ذلك (عن عطف قلبك أسعف) «فالانتقال من حالة نفسية إلى أخرى، يتطلب ذلك وجود حوار في

1 ينظر: عبد الحميد بوفاس، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الإنسانية، ع:45- جوان 2016م، مج:71-89، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، ص:77.

2 ينظر: ابن هشام الأنصاري، المغني اللبيب، ج:1، ص:254، 253.

3 ينظر: أبو حسين علي بن عيسى الرماني، معاني الحروف، حققه عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، د ط، دت، ص 239.

4 المرادي، الجني الداني، ص:402.

5 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص:160. ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص:211.

6 ينظر " سليم بوزيدي، الشعر المغربي القديم وإشكالية التأثر والإبداع، قراءة في غزل الشاعر ابن قاضي ميلة، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات المركزية الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، ع:03، جوان 2016م، ص:11.

الأساليب الإنشائية»<sup>1</sup> إلا أن الحوار خدم الأسلوب الخبري الحقيقي، فهو الذي يحمل في داخله دلالات التأكيد لما ورد بعد حرف (أنّ) في خبره المجازي، كأنّ الشاعر يؤكد على أن (محبوبته) تأكد على أن حب الشاعر لها كالدواء، إلى يقدمه لها حتى تشفى في عشقه، وأغلب الظن أنّ الشاعر في توظيفه لهذا المجاز يبعد المتلقي المتردد عن قبول هذا الخبر، الذي قد يوهمه بأنه يعاني من جفاء محبوبته، بل هي تشاركه هذا العذاب والحب، وأصبع هذا الأسلوب الخبري بصيغة بديعية في تأثيره على المتلقي في لفظتي (عرفات)، (عارفة) وهو جناس ناقص، من خلال إيقاعه للبيت إيقاعية التأثير الفني والجمالي المسلط على المتلقي، ويستمر الشاعر في تغزله بتوظيفه للمؤكدات حتى يصل إلى مبتغاه: «في إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود»<sup>2</sup>، فينتقل الشاعر بقصيدته ومحبوبته من (عرفات) إلى (الإحرام) فيقول:

وَقَدْ أَنْذَرَ الْإِحْرَامُ لَكَ مُخْبِرٌ      بَانَ النَّوَى بِي عَنْ دِيَارِكَ  
تُقذَفُ<sup>3</sup>.

يستثمر المؤكّدات التي بلغ عددها، في هذين البيتين أربعة حروف (قد) و(أنّ) التي تردت ثلاث مرات كأدوات لغوية تعبيرية تتحول إلى آلة تنبيه تثير المتلقي، وهذا لما يكتنفها من خصائص أسلوبية ذات تشكلات فنية جمالية في انزياحات تركيبية يتحول فيها الإبداع إلى حيلة مقصودة لجذب الانتباه والإثارة<sup>4</sup> عبر سلطة الإقناع، فالظاهرة الأسلوبية التي عمد الشاعر إلى توظيفها تكمن في الحوار بين شخصين متعارضين (الشاعر) و(محبوبته) و ربما تحاول هذه الأخيرة، إظهار قوتها وإخفاء مشاعرهما الحقيقية للشاعر لهذا جاء البيتان مكثفين بجملة من المؤكّدات، والألفاظ الخادمة والعاملة على التأكيد، فجاءت هذه الألفاظ: (( الإحرام، حرام ))، ((قذفي، تقذف)) كالحيلة التي عمد الشاعر إليها في توظيفه للجناس كأداة بلاغية بديعية في بعدها النفسي، وإثارتها الإيقاعية كمساعد على إخراج المخاطب من دائرة الإنكار إلى دائرة الإمتاع للوصول إلى غاية الإقناع، «فكل مبدع يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات، التي تبحث عن تجسيد

1 ينظر: عبد الحميد بوفاس، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء، ص: 78.

2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج 1، 1997م، ص: 169.

3 ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 184.

4 ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 212.

\*نصدف: صدف عنه: انصرف، مال، أعرض عنه.

\*النوى: جمع أنواء، نوى، النوى: البعد. النوى: الناحية يذهب إليها، استقرت به النوى: أقام.

إيقاعي يوافقها ويتلبس بها- لذا لا يجوز أن نتعجب من استخدام هذا الشاعر أو غيره لمثل هذه الخصائص الأسلوبية، لأن المسألة هنا نفسية وجدانية خاصة<sup>1</sup> وتبقى (محبوبته) مكابرة فهي تحاول التأكيد على «حذفها في صياغة القريض ومعرفتها بطرق الكلام وأساليب الرد على العاشق»<sup>2</sup> وذلك في قولها على لسان الشاعر:

فَأَمْ أَرَّ مِثْلَيْنَا خَالِيَّ مَحَبَّةً      لِكُلِّ لِسَانٍ ذِي غَرَارِينَ  
مُرْهَفٍ<sup>3</sup>.

في هذا البيت يتبين مقصدها الحقيقي عن طريق الألفاظ المتشابهة في الشكل والمؤلفة في المعنى.

فهي تتوارى خلفها مخلفة لنا جملة من التوكيلات، لتنتقل القارئ من البنية السطحية للتعلمق في بنيتها العميقة «عناصر الإثارة الفنية قد تخدع القارئ بأنها عناصر ثابتة في الجملة الخبرية لكنها في أساليبها المجازية خاصة تبنى على طابع التغيير النفسي والموضوعي؛ لأنها تحرك النوازع المتعددة لدى المتكلم والمخاطب»<sup>4</sup>.

#### (ب) اللام:

كانت من حروف التوكيد التي وظفها الشعراء في النص الجزائري، فوردت في الرتبة الثالثة في العمل الإحصائي السابق بنسبة 13،49.

ويطلق عليها «بلام الابتداء»، وهي اللام المفتوحة<sup>5</sup>، وأما عن فائدتها «فإنها تفيد توكيد مضمون الحكم بدخولها على المبتدأ نحو: لأنت خير من عرفت، وعلى المضارع الواقع خبراً لأن<sup>6</sup> في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ﴾<sup>7</sup> كما أنها يمكن أن تدخل على المضارع الخالي من حرف التوكيد "أن" نحو: ليحب الله المحسنين<sup>8</sup> فالواضح من اختلاف

1 محمد السيد مطر، أسلوبيات - علم الأسلوب - مفاهيم وتطبيقات، محمود حسن إسماعيل أنموذجا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، السويس، د ط، دت، ص: 142. كتاب إلكتروني book-google-dz.  
2 بوزيدي سليم، الشعر المغربي القديم وإشكالية التأثر والإبداع، ص: 29.  
3 ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 212.  
4 حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص: 79.  
5 المرادي، الجنى الداني، ص: 76.  
6 حميد آدم ثويني، البلاغة العربية، ص: 76.  
7 سورة النحل، الآية: 124.  
8 ينظر: المرادي، الجنى الداني، الصفحة نفسها.

تسميتها عند بعض المفسرين ((ابن خلويه)) فقد سماها (لام التحقيق) بدلا من الابتداء «ونص علة أن اللام في لفظ الجلالة -الله- حرف جر زائد، وقال لأن الأصل الله بلامين ثم دخلت لام الملك وتسمى لام التحقيق، أي استحق الله الحمد»<sup>1</sup> فقد عدها من المهملات لا عمل لها.

وقد تعددت معانيها عند كل مفسر من مفسري القرآن الكريم، لكن يهمننا في بحثنا عن اللام الدالة على توكيد الكلام دلالتها داخل السياق اللغوي، وقد تنوعت توظيفات الشعراء لها فنجد الشاعر ابن قاضي ميلة يقول في قصيدته الغزلية:

يُذِيلُ الْهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمُعْتَفِ وَتَجْنِي جُفُونِي الْوَجْدَ  
وَهُوَ الْمُكَفُّ  
وَإِنِّي لَيْدَعُونِي إِلَى مَا شَنَفْتُهُ وَفَارَقْتُ مَغْنَاهُ الْأَعْنَ  
الْمُشَنَّفُ<sup>2</sup>

يصف الشاعر حال عذابه وهو واقع في حب من لم تقدر ذلك ولم تبادلته الشعور نفسه، فهو يحس بأن هذا العشق أهانه وذل دموعه وقلبه، فكم من معاتب له على ذلك، فلم يجن من هذا العشق سوى الحزن والألم في أسلوب خبري ورد خاليا من المؤكدات لكون المخاطبة (محبوبته) معترفة بهذه الحقيقة غير مترددة في من صحتها، ثم أردف في البيت الموالي بمؤكدات (إن)، و (اللام توكيد) حتى يؤكد على حقيقة أخرى وهي إعراض الشاعر عنها والترفع بعد الدل الذي لقيه جراء الوجد الشديد الذي تعرض له، فالشاعر لا ينكر أن محبوبته قد جافته في المشاعر قبل أن يجافيهها، وكأن الشاعر يرد على تساؤل (محبوبته) لم أعرض عنها مترفعا متكبرا، وهذا ما جعل إجابته مدعمة بحرفي التوكيد (إن) و(اللام) لاستمالة المتلقي، للأسباب التي دعت إلى ذلك، بعد يأسه من الود المستحيل، فرأى أحسن موقف المعاملة بالمثل فهو لا يبرر إنما جاء خبره تأكيدا، لأن بنية خبره في البيت الأول الخالي من المؤكدات تضمن معاني الدالة على الجفاء والعذاب في قوله ((يذيل الهوى)) (دمعي وقلبي) (تجني جفوني الوجد) فقد سبقت عملية قبول الخبر

1 ينظر: الرمانى، معاني الحروف، ص ص: 26، 27.

\*الهوى: العشق. \*يذيل: أذل، إذالة، فهو مذيل، أذاله: أهانه وابتذله. \*المعنف: اسم المفعول من عنف، وجد معنفا من قبل معلمه: موبخا ومأخوذا بالشدة. \*الوجد: الحزن. \*المكلف: فاعل من فعل كلف، والمكلف: الوقاع فيما لا يعنيه، والمكلف: البالغ الذي تهيئه سنة وحاله لأن تجري عليه أحكام الشرع والقانون.

\*شنفته: شنف: مصدر تشنف، يقال شنفه عنه: أعرض مترفعا، متكبرا. \*الأغن: صوت الطي من خشومه، صوت الغزلان، صوت طيران الذباب، يقال مكان أغن: كثير الشجر والعشب (حديقة غناء)  
2 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 159.

ثم لحقته بنية خبرية مؤكدة بعد عملية تنبيهية مفادها أن المخاطب (محبوبته) تحاول إنكار ذلك الخبر «وهكذا تتكون الوظيفة الانفعالية المتحورة على المتكلم والتي تهدف بدورها إلى إقامة تعبير مباشر لموقعه في (البيت الأول) إزاء توجيهه إليه (مخاطب) في تعبير غير مباشر (البيت الثاني) في ميله إلى محاولة إعطاء انطباع حقيقي أو مصطنع»<sup>1</sup>، فالأسلوب المباشر في البيت الأول سمح له بالإفصاح عن مشاعره المعذبة كما أنه عمد في البيت الأول إلى توظيف الأسلوب غير المباشر في إشعارات: (في صدر البيت الأول وعجزه).

أما عن تموقع لام التوكيد فإنها وردت بعد حرف التوكيد الأول (إن) المتصلة بضمير المتكلم (الياء) على لسان (ابن قاضي ميلة) بدخولهما على الفعل المضارع (يدعوني) بوقوعها خبراً لـ: إن «قد دخلت لتوكيد الخبر كما دخلت إن لتوكيد الجملة، فكان حقها أن تكون قبل إن، إلا أنهم كرهوا الجمع بين حرفي التوكيد فزحلقوا اللام إلى الخبر»<sup>2</sup>، ونجد أن بكر بن حماد غلب على شعره توظيفه -لام توكيد- ولذا سنذكر بعض النماذج:

إِنَّ السَّمَاةَ وَالْمُرُوءَةَ وَالنَّدَى      جُمِعُوا لِأَحْمَدَ بْنِ بَنِي  
الْقَاسِمِ

إلى غاية قوله في البيت الرابع:

إِنِّي لَمُشْتَأَقٌ إِلَيْكَ وَإِنَّمَا      يَسْمُؤُوا الْعِقَابُ إِذَا سَمَا  
بِقَوَائِمٍ<sup>3</sup>.

لم يتوقف الشاعر عند هذا الحد؛ كي يؤكد خبره الذي التمس في المخاطب به الإنكار والمخاطب (صاحب مدينة كرت)، هو ذو مكانة عالية (ابن مؤسس الدولة الإدريسية بالمغرب الأقصى) فالمتلقي لمجرد معرفته بكل هذه المنزلة العالية يكون منكراً لهذه الصفات ((السَّمَاةَ، والمُرُوءَةَ، والنَّدَى)) والتي لا تكاد تجتمع في شخص واحد، وخاصة أن الممدوح ليس بشخص عادي، أي من عامة الناس،

1 ينظر: بئر جبرو، الأسلوبية، ص: 99.

2 الرماني، معاني الحروف، ص: 32.

3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 38.

وقبل أن يدرج هذه الصفات وظف حرف التوكيد ((إن))، فهي توكيد «وجواب عن سؤال سائل لاجتماعها في (أحمد بن القاسم) وقوله (إني لمشتاق) جواب عن إنكار منكر»<sup>1</sup> لخبر اشتياق الشاعر له فربما هذا الاشتياق ادعاء لنيل العطايا والجزية، ليس حقيقياً، لذلك لحقت اللام المزحلقة الخبر (مشتاق) لإزالة الشك والإنكار، فالمتلقي لا يزال منكراً وفي حالة شك لذا لم يتوقف الشاعر عن استخدامه لحروف التوكيد.

(إنما) وهي متكونة من « (إن) الثقيلة المكفوفة (بما) الكافة»<sup>2</sup>، فحالة الشك لا تزال في دورانها، وكلما وردت جملة في بنيتها الخبرية الخالية الذهن إلا ولازمتها بنية خبرية منكرة للحد من الإنكار.

فالشاعر في عجز البيت الثاني (يسمو العقاب، إذا سما بقوادم) أعلن عن رغبته في زيارة (أحمد بن القاسم)؛ إلا أن قلة المال حالت بين ذلك<sup>3</sup> فنرى أن (ميشيل ريفاتير) حدد للأسلوب عناصر مكونة من سلاسل كلامية تحمل القارئ وتجذبه للانتباه، فكلما عقل عن ذلك أصيب النص بالتشوه، وكلما أجاد تحليلها أخرج أبرز خصائصها التمييزية<sup>4</sup> واختار (بكر بن حماد) الحروف التوكيدية لجذب انتباه ((الممدوح)) فجعل لها وظيفة ثانية بدلاً من التوكيد فقط عبر إمام «بالصياغات الجمالية والتصويرية التي تناولتها الأبيات وتأثير ذلك على المتلقي في تكثيف صفات الممدوح<sup>5</sup> بالإضافة إلى ذلك استخدامه لأسلوب غير مباشر في إنزال الممدوح منزلة السمو والرفعة كالعقاب الذي يعلو ويرتفع في السماء بجانبه.

### ثالثاً: جمالية إيقاع الكلمة داخل النسق الشعري:

من خلال ما سبق قمنا بدراسة تكرار الأصوات داخل البنية الشعرية ؛ أي دراسة تكرارات الصوت المفرد داخل بنية الكلمة ودلالاتها؛ وهذا «ما يعني أن الحرف في حد ذاته لا يتخذ الشاعر اعتباطاً بل هو جوهر دلالي في النص والحيز الذي يتخذ الحرف ذو بعد دلالي مثله مثل الحيز الذي يتخذ دلالياً اللفظ والجملة

1 ينظر: أحمد مطلوب، أساليب بلاغية - الفصاحة - البلاغة - المعاني -، وكالة المطبوعات جامعة بغداد، دار القلم، ط1، 1980م، ص:90.

2 حميد آدم ثويني، البلاغة العربية، ص: 76.

3 ينظر: شاوش بن رمضان، الدر الوقاد، ص: 73.

4 ينظر: سعد صلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط1412، 3-هـ-1992م، ص:42.

5 ينظر: صالح عطية صالح مطر، في تطبيقات الأسلوبية، ص:8.

والنص»<sup>1</sup> حيث يكون لهما أيضا دور في التجانس الصوتي الإيقاعي يجذب إليه كل أذن ذواقة؛ «إذن التكرار مبعث نفسي، وهو من ثم مؤشر أسلوبية يدل على أن هناك معاني تُحوج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك»<sup>2</sup> فالشاعر يبقى في حاجة إلى الإلحاح لتأكيد معانيه والتأثير في المتلقي، ولكن هذا لا يعني أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشاعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة وعليه يكون هدف الشاعر هنا هو إسهامه في خلق جو موسيقي متناغم بالإضافة إلى إسهامه في خلق دلالات متنوعة تتيح للمتلقي التحليق عبر مخيلته، ومنه فالتكرار في أبسط تعريف له هو: «استعمال اللفظ مرتين، في نفس المعنى اللغوي لا يتميز استعمال الثاني عن الأول»<sup>3</sup> لكننا نجد أحيانا أن هذا الاستعمال المكرر للفظة يكون حاملا لمعنى مخالف للأول وهو ما يطلق عليه "الترديد" وهو «إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا»<sup>4</sup> وبعد أن قمنا بهذه التوطئة حول مفهومي التكرار والترديد نقوم بالوقوف أمام أمثلة عدة قد تكررت فيها الكلمات داخل النص الشعري فنبرز أنواعه في النص الشعري الجزائري القديم خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين؛ حيث تنوعت فيه مقامات التكرار:

**تكرار في مقام الاستئناف:**<sup>5</sup> حيث يكون هذا النوع حينما «يتعلق الكلام السابق بكلام لاحق في البيت نفسه مع عدم إمكانية الاستغناء عن تكراره؛ سواء كان هذا التكرار بواسطة الضمير أو بواسطة الكلمة نفسها»<sup>6</sup> ومثال ذلك قول الشاعر "محمد بن المنيب" ق4هـ

حَلَّ	الْبِلَادَ	بِمَخْدٍ *	وَجَمِيعُ	شَبِيعَتِهِ	النَّوَاكِرِ
أَمْسَى	بِأَرْضِ	كِيَانَةٍ *	قَدْ بَانَ	مِنْهُ كُلُّ	نَاصِرِ
يَزْنُو	بِطَرْفِ	خَاشِعِ *	نَظَرَ	الْمُحَاصِرِ	لِلْمُحَاصِرِ

1 على ملاحى، المجرى الأسلوبى، ص:26.

2 أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، جامعة دمشق، مج26، ع: الأول - والثاني، 2010م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، ص:49.

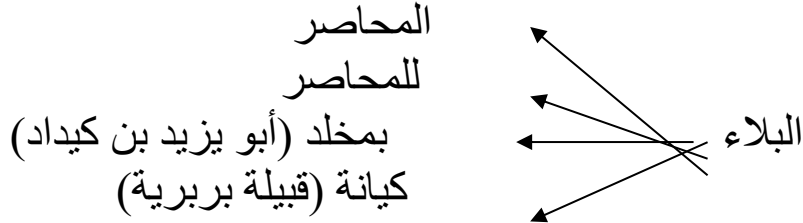
3 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981م، ص: 62.

5 المرجع نفسه، ص:60.

5 المرجع السابق، نفسه، ص: 63.

6 نصر الدين زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ص: 63.

لو أن الشاعر اكتفى بلفظة (المحاصر) الأولى لاختلت بنية النص الشعري وخفي معناها وكان ناقصاً لا يؤدي غرضه، فهي تحمل معنى التأكيد في تصوير "الحذر والترقب" للبلاء الذي حل عليهم؛ فلفظة (للمحاصر) تلاحق لفظة (البلاء)



فالبلاء قد حل على (مخلد) وهو يزيد بن كيداد الخارجي بصفة خاصة، كما حل هذا البلاء بصفة عامة على قبيلة (كيانة) التي لجأ إليها أبو يزيد عند انهزامه، لذا وجب على الشاعر اللجوء إلى التكرار لإبراز الصوت أكثر. «فكلما تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة»<sup>1</sup>، وعلى هذا كان على الشاعر خلق الانسجام من خلال التكرار من أجل توضيح الصورة للمتلقى.

أنواعه: تعددت أنواعه فكانت كالاتي:

### 1 - تكرار في مقام الاستئناف العام<sup>2</sup>:

في قول الشاعر "ابن الربيب التاهرتي":

وَمَا إِنْ نَجَا مِنْ غَمْرَةِ الْمَوْتِ قَاسِمٌ بِأَحْجَامِهِ لَكِنَّمَا الْمَوْتُ أَحْجَمًا<sup>3</sup>

فلا قاسم أو غيره ينجو من الموت إذا حلت ساعته؛ فالشاعر أكد على هذه الحقيقة من خلال إعادته للفظة (الموت)؛ ومن هنا نقول: إن هذا النوع من تكرار الاستئناف العام؛ على اعتبار الموت ظاهرة عامة يحل على كل المخلوقات الحية.

### 2- تكرار في مقام الاستئناف الخاص:

في قول الشاعر (محمد بن الحسين التميمي الطنبلي):

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص:39.

2 ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 63.

3 محمد بن رمضان شاوش، الغوثي حمدان، إرشاد الحائر، ص:121.

فَلَوْ أَنَّ أَرْكَانَ السَّرِيرِ كَوَاكِبُ      يُشْرِقَنَّ لِأَسْتَحَقَّتْ مِنْهَا أَكْثَرُ  
غَيْرَ النَّكِيرِ وَأَنْتَ شَمْسٌ لِلْهُدَى      أَنْ تَقْدِي شَمْسُ الضُّحَى لَكَ مِنْبَرٌ<sup>1</sup>

نلتمس من خلال هذه الظاهرة التكرارية التي أبانت عن جمالية هذا البيت في مقام مدح الخليفة حيث يتبين لنا أن (شمس) الأولى مجازية، أما (شمس) الثانية فحقيقية؛ عمل هذا التكرار اللفظي في تخصيص هذه الصفة والتي هي (الهدى) على الممدوح الخليفة (الحكم بن عبد الرحمن الناصر).

شمس الهدى (المجازية)

الحكم بن عبد الرحمن الناصر

شمس الضحى (الحقيقية)

فمن خلال هذه الكلمات المكررة المكونة من أصوات استطاع الشاعر أن يخلق بها جواً موسيقياً خاصاً يشع بدلالة معينة، وقد أراد الشاعر بتكراره للفظ "شمس" إسقاط (الضوء أو أشعتها) التي تنير الدرب على الهدى الذي يرتبط بالممدوح كما أسلفنا سابقاً

شمس

الممدوح  
منبر  
الضحى

على الرغم من ارتباطها بمدلولات متنوعة مختلفة؛ إلا أنها تصب في معنى واحد هو ((الهدى))

### 3\_ تكرر في مقام العطف:2

يكون بواسطة ربط جامع بين الجملتين من خلال أدوات الربط كما جاء في قول الشاعر: محمد بن المنيب(ق4) في قصيدة: " ذق ما جنته يداك"

يَا شَرُّ مَنْ بِكِيَانَةٍ\* وَكِيَانَةٌ شَرُّ الْبَرَابِرِ

فقد جعل المكرر الثاني ومصاحبه لحرف العطف (الواو)؛ حيث تكمن وظيفتها في تأكيد صفة(كيانة) الموصوفة "بالشر" «وتتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأنه محور الاهتمام»<sup>3</sup>

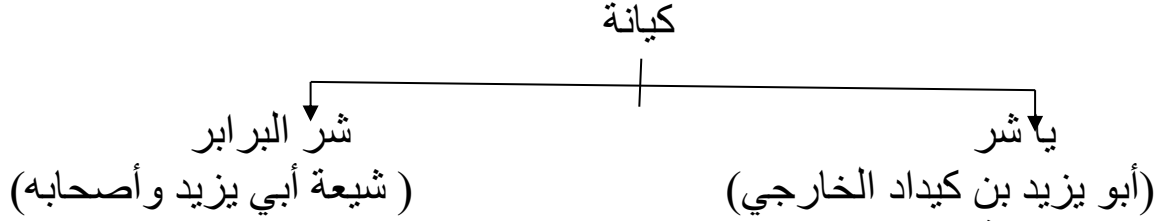
1 محمد بن رمضان شاوش، الغوثي حمدان، إرشاد الحائر ، ص:90.

2 ينظر نصر الدين زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، ص:63

\* كيانة: قبيلة بربرية.

3 بشرى حمدي البستاني، سورة الدهر، قراءة تأملية، مجلة المورد، مج:29، ع:3، 2001، ص:37.

فكيانه؛ إذن كانت محور اهتمام الشاعر على اعتبار أنها القبيلة التي لجأ إليها أبو يزيد بن كيداد الخارجي لذلك وصفها الشاعر (بالشر) وهو يقصد بذلك (أبي يزيد الخارجي)



#### 4 - تكرر في مقام الحال:1

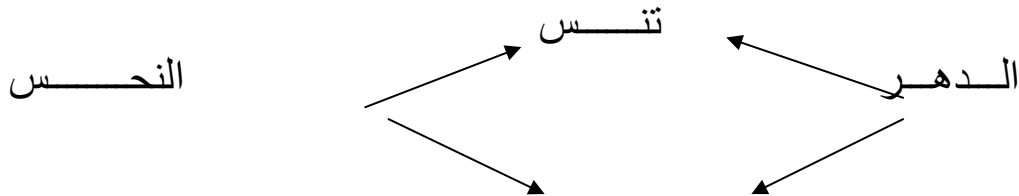
غرض هذا النوع من التكرار تأكيد الحال؛ أي أن المكرر الثاني يعبر عن الحال؛ ومثال ذلك قول الشاعر "سعيد بن واشكل" التاهرتي (ق3 هـ) " بخل أهل تنس"   
 فَمَتَى يُلْمَلِمُ بِهَا جَاهِلُهَا يَزْتَجِلُ مِنْ أَرْضِهَا قَبْلَ الْغَلَسِ  
 مَاؤُهَا مِنْ قُبْحِ مَا خُصِّصَتْ بِهِ نَجِسٌ يَجْرِي عَلَى ثُرْبٍ نَجِسٌ<sup>2</sup>

يكشف لنا هذا التكرار عن حال أهل تنس وسوء خلق أهلها، كما يبين لنا هذا التكرار حالة وشعور الشاعر تجاهها من خلال وصفه لها؛ بأنها (نجس) وقد كررها من أجل التأكيد وإبراز هذه الصفة أكثر.

كما نجده أيضا يقول في معرض حديثه عن تنس فقد كرر لفظة (الدهر)

إِلَى تَنَسٍ دَارِ النُّحُوسِ فَإِنَّهَا يُسَاقُ إِلَيْهَا كُلُّ مُنْتَقِصِ العُمُرِ  
 هُوَ الدَّهْرُ وَالسِّيَاقُ حَاكِمٌ وَطَالِعُهَا المَنْحُوسُ صَمَامَةُ الدَّهْرِ

وصف حال تنس بأنها بلاد لا يسكنها إلا كل منحوس منتقص العمر، فمن خلال تكراره للفظة (الدهر) برهن على أن الدهر هو: من حكم على ساكنها بالبقاء فيها، والدهر الثانية المكررة يؤكد لنا أنها ستبقى منحوسة طول الدهر كما أن ساكنها يبقى طول الدهر منحوسا؛ أي ارتباط الدهر بالنجس وبتنس وساكنيها، كما يمكن أن نقول:



1 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 63.  
 2 محمد بن رمضان شاوش، الغوثي حمدان، إرشاد الحائر، ص: 59.



## الفصل الثالث: البنية الدلالية وأثرها الانسجامي في الشعر

أولاً: ماهية الصورة الشعرية.

ثانياً: ماهية التناص

ثالثاً: الحقول الدلالية في النص الجزائري  
القديم

**تمهيد:**

تناولت الفصول الأولى المقاربة الأسلوبية للبنى الصوتية والإيقاعية وتلتها البنى التركيبية دراسةً للأساليب الخبرية والإنشائية، وتكرار اللفظة داخل نسقها الشعري. وسيسعى هذا الفصل الثالث والأخير لتحقيق مقاربة أسلوبية لخصائص علم البيان؛ أي دراسة الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية في شقه الأول، ثم التطرق بعد ذلك لمقاربة الخاصية النقدية لإبراز جماليات التناص، وأشكال توظيفه عند شعراء الجزائر في الفترة المخصصة بالدراسة، وأخلص في الأخير إلى إظهار السمات الأسلوبية للحقول الدلالية.

بادئ الأمر فإنّ هذا المبحث الأول سيدرسُ بنية الصورة الشعرية وتعدد مفاهيمها، فما هي الخصائص الجمالية للصور الشعرية في النص الجزائري؟

**أولاً: ماهية الصورة الشعرية:**

تقوم الصورة الشعرية بدور بالغ الأهمية في البناء الفني للقصيدة، وقد ورد ذكر مصطلح الصورة عند النقاد- القدامى والمحدثين العرب- مع تباين تعريفاتهم لها. كما أن النقاد الغربيين المحدثين خاصة تطرقوا لها تطرقاً دقيقاً وعلمياً، وفي هذا المبحث نقوم بإيراد تعريفاتهم للكشف عن ماهيتها.

**1 \_ مفهوم الصورة عند النقاد القدامى والمحدثين:**

**1 \_ 1 \_ الصورة في النقد العربي القديم:**

ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد العرب القدامى، وأقدم ما وقف عليه نقادنا العرب قول الجاحظ في كتابه (الحيوان) -والذي استعمل الصورة في مجال الأدب- فقال وهو يتحدث عن الشعر؛ معرفاً إياه؛ بأنه: « ضرب من النسيج وجنس من التصوير»<sup>1</sup>، ولعل القصد من توظيف التصوير في مفهوم الجاحظ أن يركز على المعنى في المدركات الحسية<sup>2</sup>، في

الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط1، ص:132. 1 1969،

2 ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2010 ص:319.

قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي<sup>1</sup>، وارتباط ذلك بوظيفة إثارة انفعال المتلقي مع ما يتناسب وتصوراته الذهنية والحسية على حدّ سواء<sup>2</sup>.  
على الرغم من أنه ربط الصورة بمفهوم الشعر، فهي هنا \_ التصوير \_ عملية ذهنية تصنع الشعر وتحدث تأثيرات في المتلقي، إلا أن (عبد القاهر الجرجاني) أعطى للصورة حلاً خاصة شرحها بقوله: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»<sup>3</sup> فالتصوير عند الجرجاني ترجمة حرفية ونقلية لما نشاهده بأبصارنا عبر تلك الألفاظ ومعانيها المتعددة.

### 1\_2\_ الصورة في النقد العربي الحديث:

تناول المحدثون الصورة من جوانب مختلفة، منها ما يرجع إلى المعاني، ومنها ما هو متعلق بالعاطفة، ومنها ما هو خاص بالجنس الأدبي ونوعه، وللخيال أهمية في تشخيص الصورة وتحويل الحركة الظاهرة.

يرى (أحمد الشايب) «أن الصورة تختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ففي الأجناس النثرية كالقصة والرواية والمسرح مثلاً تقوم الصورة بالملاءمة بينها وبين الشخصيات في عمل الرابط بين الحوادث أو الأحداث التي تقوم بها الشخصيات»<sup>4</sup> فهي تنقل الأفكار والعواطف بدقة وأمانة.

أما (داود سلوم) فقد مزجها بالمعنى والألفاظ والخيال، فأعطاهم مكوناً ممزوجاً في خلاصة ما يسمى بالصورة الأدبية، فمقياس الصورة عنده يقوم على أساس « تجسيد الفكرة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكيل كلاً فنياً واحداً»<sup>5</sup> في حين أن (مصطفى ناصف)، فيرى أن الصورة في عادة أمرها

ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، د ط، 1980 م، ص: 286.

2 ينظر: عبد القادر فيدوح، المرجع نفسه، ص: 320.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1982 م، ص: 365.

نادر أحمد عبد الخالق، الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات، دار المعارف للنشر والتوزيع، د ط، 2009 م، ص: 76.

ينظر: محمد حسين علي الصغير، محاضرات في نظرية النقد العربي، رؤية قرآنية معاصرة، منشورات الجامعة المستنصرية، د ط، د ت، ص: 19.

تستعمل « للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري»<sup>1</sup> فالتصوير الحسي يوصلنا إلى إدراك الحقيقة عبر إحياءات الصورة أما الاستعاري فيكون عن طريق المجاز لا الحقيقة.

### 1\_3\_ الصورة عند النقاد الغربيين المُحدثين:

تباينت آراؤهم حول مفهوم الصورة فلم يتفقوا على مفهوم واحد، إذ نجد (فرانسوا مورو-) يعرفها بأنها «ليست استبدال شيء بشيء آخر، أو تشبيه شيء بشيء آخر، وإنما قد تكون أية كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس وبالخصوص حينما تستعمل الشرح أو توضيح حجة مجردة»<sup>2</sup> وقد أعطى لذلك تشبيهاً في قوله: (هذه السيارة سريعة مثل سيارتي)، أو قولنا: (هذه السيارة سريعة مثل البرق) بعد عملية الاستبدال قام بإجراء مقارنة بين الجملتين وعلق على الأولى قائلاً: مجرد تقدير كمي أما الجملة الثانية فحكم عليها بأنها أحسن من الأولى<sup>3</sup> ربما لأنها الأكثر تأثيراً في ذهن المتلقي.

أما الباحث (ستيفن أولمان) أحد أبرز الدارسين الذين تطرقوا لمفهوم الصورة من منظور أسلوبى فقد رأى بأن كل صورة هي استعارية، إلا أنه يرفض حصر الصورة الأدبية في هذا الجانب، ويشعر لمختلف كل الأنماط التصويرية الأخرى بما فيها الكناية<sup>4</sup> إن كلاً من (فرانسوا مورو)، و (أولمان ستيفن) رفضا فكرة خصوصية الصورة في كل جنس أدبي.

لكن (غاستون باشلار) الذي اهتم بالصورة الشعرية دون سواها رفض فحصها تحت اسم النقد الأدبي أو الموضوعية؛ «لأن الصورة الشديدة الوضوح تتحول إلى أفكار عامة وهي لذلك توقف الخيال، وعلينا أن نجد صورة متميزة لتبعث الحياة في الصورة العامة»<sup>5</sup> إن الصورة في نظره هي التي تستمر دون عملية توقف ذهني؛ أي إما أن تكون استعارة أو تشبيهاً تعكس في نفوسنا

مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1401 هـ- 1981 م، ص: 31

<sup>2</sup> محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية. مكتبة الإدريسي، ط 1، 1994 م، ص: 14

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

<sup>4</sup> ستيفن أولمان، الصورة الأدبية، بعض الأسئلة المنهجية، تر: محمد أنقار، ومحمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية ولسانية، فاس، ع: 14، شتاء 1990 م، ص: 99.

<sup>5</sup> محمد أنقار، المرجع نفسه، ص: 15.

إحساساً بالتماثل أو التشابه «بإبراز تمثيل محسوس للون والشكل والحركة»<sup>1</sup> وربما يمكن عدها من المكونات الأساسية للصورة وجمالياتها.

يظهر (شارل برونو) في تعريفه للصورة قائلاً: «ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وحتى إلى الكشف عما تتعذر معرفته»<sup>2</sup> يكشف هذا التعريف للصورة قدرتها الكاملة على التعبير، فمثلاً الشاعر يجسد أفكاره في تصوير فني من خلال أبياته الشعرية التي تتخللها صور البيان، فيكون قد عبر عن مكوناته التي قد يعجز أي شخص عادي عن كشفها، في قدرته الخيالية وملكته اللسانية.

## 2\_ أشكال الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية وسيلة من وسائل التعبير المجازي التي يوظفها الشاعر لتصوير تجاربه، ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الشعرية: الصورة الجزئية، أو ما يطلق عليها بالصور البلاغية، والصورة الحسية.

## 2\_ 1\_ الصورة الجزئية:

وهي ما تداولتها البلاغة العربية القديمة من صور بيانية تمثلت في: التشبيه، والاستعارة، والكناية والمجاز المرسل، «والمفارقة كذلك قراءة السرد الشعري في مقابل التوتر والتلخيص وقراءة الطبقات الأسلوبية الترسيبية في النص»<sup>3</sup> وقد وظف شعراؤنا هذه الصورة بطرائق ودلالات متعددة؛ إلا أن هذه الدراسة سنقتصر على الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية فقط. في البحث عن جمالياتها في النص الجزائري.

## 2\_ 1\_ 1\_ الصورة التشبيهية :

تكمن جمالية التشبيه في كونه يجمع بين شيئين متماثلين وفي الغالب ما يكونان حسيين، وها هو (التتوخي) يعرف التشبيه بأنه: الإخبار بالشبه، من خلال عملية الاشتراك بين هاذين الشيين المتشابهين في صفة واحدة أو في عدة صفات<sup>4</sup> في

<sup>1</sup> نجاة عمار الهماي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث " شعر خليفة التليسي نموذجاً"، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية د ط، 2008م، ص: 45 .

كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر الحديث، ص: 257.<sup>2</sup>  
عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ط 1، 1428-2008م، ص: 33.<sup>3</sup>

<sup>4</sup> عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1405 هـ-1985 م، ص: 62 .

حين أن (الرُّماني) قد أعطى للتشبيه تعريفاً أكثر وضوحاً في قوله : هو عقد مقارنة بين شيئين يسد أحدهما مسد الآخر، ويكون ذلك إما حسياً أو عقلياً<sup>1</sup> فالتشبيه يرتكز على ركنين أساسيين هما: المشبه والمشبه به، ويطلق عليهما طرفا التشبيه بالإضافة لأداة تشبيه قد تكون حرفاً أو اسماً أو فعلاً، و الركن الأخير هو: وجه الشبه بين الطرفين. فهو « من أبرز البنى التصويرية اطراداً في كلام النَّاس عامةً، والشعراء خاصةً»<sup>2</sup>؛ لأنه أكثر الألوان البيانية طراوةً في أيادي الشعراء بقدرتهم على التلاعب بالألفاظ وتصويرها بأبعاد دلالية وجمالية تقترب أكثر من ذهن متلقيها، فتتحول هذه الصورة التشبيهية من الجمود والسكون إلى حياة كلها حركية ونشاط.

إنَّ المتأمل في الشعر الجزائري يجدُّ عدة صور تشبيهية متنوعة بتنوع أدواتها وإيحاءاتها التأثيرية فكان الحرف المشبه بالفعل (كأن) وحرف التشبيه (الكاف) أكثر تردداً في قصائد الشعراء في حين أن أسماء التشبيه وردت مرة واحدة أو مرتين في مدونة الدراسة ونقصد بذلك اسم التشبيه (مثل). وذلك في حدود الاطلاع وما تم العثور عليه. بالإضافة إلى التشبيهات الأخرى كالبليغة منها خاصة.

1 \_ **التشبيه الصريح:** وهو ما جاء فيه طرفا التشبيه واضحين لا يحتاجان إلى طول تأمل وإعمال الفكر. كما أنه في أغلب حالاته يتوفر على أداة التشبيه<sup>3</sup> ويكون وجه الشبه واضحاً ومتناسباً أو متشاكلاً مع طرفيه.

### 1\_1 \_ التشبيه المرسل: (صورة الشمس).

لقد انتزع شعراؤنا تشبيهاتهم من البيئة المحيطة بهم فانسابت ربما بالرغم من بساطتها إلى أذهان المتلقين. ومن التشبيهات التي حفل بها الخطاب الشعري قول الشاعر (بكر بن حماد):

مَا أَخْشَنَ الْبَرْدَ وَرَيْعَانَهُ وَأَطْرَفَ الشَّمْسِ بِتَاهِرَتِ.

ينظر: محمد أحمد قاسم، ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، ص: 143. 1.  
علي عمران، شعرية اللغة مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاک الشعرية، ص: 256. 2.  
3 ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، وعائشة جريز، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2003، ص: 37.

تَبْدُو مِنَ الْغَيْمِ إِذَا مَا بَدَتْ  
تُنْشَرُ مِنْ تَخْتٍ\*<sup>1</sup> كَأَنَّهَا

المشبه في هذه اللوحة التصويرية هي أشعة الشمس وهي عنصر من عناصر الطبيعة فكثيراً ما وظفها الشعراء الجاهليون في قصائدهم. ومن شعراء الجاهلية قول (مؤمن بن سعيد مفلح) باب الشتاء والصقيع.

فَكَأَيُّ مِ مِنْ شِدَّةِ الْبَرْدِ هِرُّ  
عِنْدَ وَقْتِ الطُّلُوعِ<sup>2</sup> يَرْقُبُ الشَّمْسَ

فالشاعر \_ بكر بن حماد \_ شبه أشعة الشمس المنبعثة بين الغيم كأنها تنتشر من تحت تخت؛ أو ربما وكأنها تنبعث من صندوق، والأداة هنا كأن، أما المشبه به هو صورة انبعاتها من التخت، ووجه الشبه بين طرفي التشبيه تمثل في ضعف انتشار أشعة الشمس، « وهذا النوع من التشبيه يطلق عليه تشبيه مبصر بمبصر»<sup>3</sup>؛ أي المشبه والمشبه به يدركان بالبصر، أما في البيت الثاني فأداة التشبيه، هي الكاف وقد أدت وظيفة تأكيدية لوصف أشعة الشمس الضعيفة والباردة قائلاً: بأن فرحته بالشمس معادل يماثل انفعال الشعور بالفرح الشديد إلا أنه ماثله بالذمي ( اليهودي ) الذي أُعطي العهد والأمان \_ والشاعر مسلم \_ بكر بن حماد \_ حتى يقرب صورة هذا الانفعال الشديد ببرودة الجو الشديد إلى ذهن متلقيه، في شكله الفني والجمالي.

نَفْرُحٌ بِالشَّمْسِ إِذَا مَا بَدَتْ  
كَفَرَحَةِ الذَّمِيِّ بالسَّبْتِ.<sup>4</sup>

هي معادلة جمع فيها الشاعر بين التماثل والتناقض، بين فرحة المسلم وفرحة الذمي، وقيمتا الفرحة بينهما متعادلة ومتماثلة؛ إلا أن التناقض يكمن في العرق بينهما؛ أي معادل الفرح بالشمس يماثل معادل الفرح بيوم السبت؛ المشبه هنا الفرح بطلوع الشمس المشبه به فرح الذمي بيوم السبت؛ لأنه يوم راحتهم،

الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 17. \* تخت: تعني السرير أو الصندوق، الذي يوضع فيه الثياب الجديدة

2 أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، دط، دت، ص: 171

3 يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ط 2، 1430 هـ-2010 م، ص: 63 .

4 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 17.

وأداة التشبيه موجودة ، أما وجه الشبه فهو الشعور بالفرح الشديد، فالشاعر في البيتين وظف نوعاً واحداً من التشبيه على الرغم من اختلاف الأدوات \_ التشبيه المرسل \_ الذي استوفى جميع أركانه، وربما في مقارنته بين الصورتين أراد إحداث مفارقة بين فرحة التاهرتي بالشمس، وفرح الذمي بالسبت؛ حيث إنَّ التاهرتي تنبعث فيه الحياة من جديد بروئيتها، بينما الذمي يتوقف عن المعيشة.

### 1\_ 2 \_ التشبيه المرسل (صور النفس البشرية) أنموذجاً:

كما نجد الشعراء قد عبروا عن حالاتهم النفسية بإظهارهم لآلامهم ومشاعرهم فكان من التشبيهات التي عبرت عن ذلك قول الشاعر بكر بن حماد في وصفه لحاله:

أَحْبُو إِلَى الْمَوْتِ كَمَا يَحْبُو الْجَمَلُ      قَدْ جَاءَنِي مَا  
لَيْسَ فِيهِ حَيْلٌ<sup>1</sup>

في هذا البيت شبه الشاعر حاله وهو ضعيف لا يقدر على الحراك بسبب المرض وكبر سنه بالجمال الذي يحبو على أطرافه الأربعة، فالمشبه جاء مستترا مع الفعل المضارع أحبو وهو يعود على (الشاعر)، والمشبه به: (الجمال)، والأداة (الكاف)، في حين وجه الشبه يفهم من الكلام وهو يتضمن معنى قلة الحيلة أي الضعف وعدم المقدرة.

إلا أن الشاعر في توظيفه للفظه أحبو أو يحبو أظهر مفارقة لمرحلة زمنية من العمر فاللفظة في مدلولها العام تعني أولى مراحل النمو عند الطفل الصغير قبل أن يصل إلى مرحلة المشي؛ أي ربما تشترك هذه المرحلة في كونها تعبر عن حالات الضعف، ولكن حتى لو افترضنا ذلك تبقى هذه اللفظة داخل حيز المفارقات؛ لأنها من الناحية الزمنية تظهر البعد الزمني بين الشاعر والموت على عكس ما لمح إليه الشاعر.

### 1\_ 3 \_ التشبيه المجمل (صور الحرب) أنموذجاً:

وينظم الشاعر (عبد الله بن قاضي ميلة) من أدوات الحرب صوراً تشبيهية متنوعة وكمثال عن ذلك ما قاله في مدح الأمير ثقة الدولة الكلبلي ملك صقلية:

المصدر نفسه، ص، ن. 1

كَانَ الرُّدَيْنِيَّاتِ\* فِي رَوْثِ الضُّحَى  
طَامٍ\* مِنَ الْأَلِ تَزْحَفُ<sup>1</sup>  
أَرَاقِمُ\* فِي

شبه صورة الرماح في أول الضحى وهي تزحف على الأتباع بصورة ذكر الحيات الخبيثة في كثرتها وعظمتها وهي تزحف في مجموعات حيث إن الشاعر عبد الله بن قاضي ميلة استخدم مفردات الحرب في لفظة (الرُّدَيْنِيَّاتِ) عند تعبيره عن امتنانه وحبّه للأمير بلغة الحرب، فجاء التشبيه هنا خادماً للمدح إذ يشبه امتنانه بمعركة تراش فيها الرماح بكثرتها كما تراش سهام المحبة في قلوب المتحابين في تصوير حسي ابتعد فيه الشاعر عن إبراز مشاعره بطريقة مباشرة وتقريرية في تجسيده لأرض المعركة بين المتحابين من إنس وحيوانات \_ الأرقام \_ تبدو فيه الصورة الأولى في بنيتها السطحية بسيطة في اتفاقها الحركي بين أطراف التشبيه (زحف الرماح، وزحف الأرقام) في ترابطها مع البنية العميقة الدالة على الكثرة والعظمة وهي دلالات توحى بعظمة الوفود التي تَفِدُ إلى الأمير وهذا ما يؤكد الشاعر لبيان كثرة المحبين.

### 1\_ 2\_ التشبيه البليغ: (صور العلم أنموذجاً).

ويأتي (الإمام أفلح بن عبد الوهاب) في المرتبة الثانية بقصيدته التي تناول فيها تبجيل العلماء والعلم، فقد سبقه الشاعر المشرقي في ذلك فيقول \_ الإمام أفلح بن عبد الوهاب \_ عن العلم بأنّه:

الْعِلْمُ دُرٌّ لَهُ فَضْلٌ وَلَا أَحَدٌ  
عَقْلٍ دُونَهُ حَارًا<sup>2</sup>  
مُخَصِّ لَهْ كُلُّ

ورد في هذا البيت تشبيه بليغ؛ «فهو التشبيه الذي تجرد من الأداة ومن وجه الشبه معاً، وقام على عنصرين هما المشبه والمشبه به وقد تميّزا بالمطابقة التامة، وتجرده من وجه الشبه يزداد القربُ بينهما، لذا عده البلاغيون من أسمى درجات التشبيه»<sup>3</sup> فهو يحمل فكرة إبراز الفائدة والقيمة الرفيعة والتمينة التي يسمو إليها العلم، فشبهه بالدرر.

1 \* الردينيات: الرمح وهو نسبة إلى امرأة كانت تقوم الرمح، \* أرقام: ذكر الحيات أو أحبثها \* طام: كثير أو عظيم. \* الأَل: من الأهل والأتباع، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 161 الباروني، المصدر نفسه، ص: 91. 2. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 150. 3.

يرى صاحب كتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) أن الصورة الغالبة على التشبيه البليغ يرد فيها المشبه به مسنداً لمبتدأ أو ناسخ، ولا يكون فاعلاً أو نائبه أو مفعولاً إلا قليلاً<sup>1</sup>

وقد عثرنا على بعض من هذه النماذج في شعر الإمام أفلح بن عبد الوهاب الرستمي حيث تتواصل التشبيهات البليغة للعالم والعلم من قبل الشاعر في قوله بأن:

العِلْمُ فَخْرٌ عَلاَ عَن كُلِّ مَرْتَبَةٍ وَيَرْفَعُ  
العِلْمُ لِلإِنْسَانِ أَقْدَارًا<sup>2</sup>

شبه العلم بالفخر، فالمشبه به خيرٌ للمبتدأ العلم والذي يمثل المشبه. وهنا تبرز السمة الأسلوبية المميزة لأسلوب الشاعر الذي - دائماً من خلال هذه القصيدة- يحاول أن يرفع من قيمة العلم في صورة قائمة على المشابهة يجسد من خلالها العلم؛ كأنه كيان معنوي قائم على وجدان الفخر وسمو المراتب إزاء هذه المدركات الحسية فيخلق لنا مشاهد تنبض بالحركة والحياة، فهي حركات متصاعدة من علو المراتب إلى علو الأقدار التي سَيُنَاوِلُهَا بدوره للإنسان، وفي نهاية المطاف يتبين أن كلاً من العلم والإنسان سلكا درجات العُلَا. فتحوّلت العلاقة من علاقة مشابهة إلى علاقة المسبب والسبب.

### 1\_3\_ التشبيه البليغ: ( صور الممدوح أنموذجاً).

يعود الشاعر بكر بن حماد في قصيدته التي يمدح فيها (علي بن أبي طالب) قائلاً:

صَهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ  
مَنَاقِبُهُ نُورًا وَبُرْهَانًا

في هذا البيت وظف التشبيه البليغ. فالمشبه هنا: المناقب والضمير عائداً على الإمام علي وقد ثمن هذا التشبيه جملة من الصفات التي من شأنها الإعلاء من قيمة ممدوحه: الصهر، والمولى، والناصر كل هذه المناقب خدمت المشبه به، فالمشبه به: هو النور للدلالة على حسن خلقه، وحذفت أداة التشبيه ووجه الشبه. فازدادت البلاغة بتقوية المعنى وإيضاحه وتجسيده في الذهن.

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباروني، المصدر نفسه، 2 الصفحة نفسها.

وتتتابع تشبيهات الشاعر لعلي بن أبي طالب فيقول واصفاً إياه :-

وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا  
مُوسَى بِنِ عَمْرَانًا<sup>1</sup>

عرض الشاعر في هذا البيت مشهد الإمام علي كرم الله وجهه في الحرب وكأنه سيفٌ صارمٌ في تشبيهه بليغ يخلو من أداة التشبيه، ووفق هذا التشبيه يبدو وكأنه لا يرمز للقوة والبطش فقط، وإنما قصد من ورائه إبراز صرامته وجديته وقوة البديهة، لكن بمجرد ربط صدر البيت بعجزه تتداعى إلينا مدلولات جديدة ربما هي محاولة من الشاعر للتأكيد على مكانة الإمام الذي شبهه بالسيف الصارم وشرف المكانة التي يتجلى فيها السيف بيد صاحبة وسط ميدان المعركة بنفس المكانة التي يسمو إليها هارون من مكانة موسى بن عمران. «الربط بين السيف مع ذكر لجملة من خصائصه: الصارم والذكر، في محاولة منه \_ الشاعر \_ لإظهار مناقب ممدوحه وربما في جعل مكانته من مكانة النبيين هارون وموسى ابني عمران عليهما السلام.

وقد ورد أيضا التشبيه البليغ كثيراً في الشعر الجزائري القديم وها هو الشاعر الطُّبِّي: محمد بالحسين يصور لنا ممدوحه في صورة شمس الهداية. حيث يقول:

غَيْرُ النَّكِيرِ وَأَنْتَ شَمْسٌ لِلْهُدَى  
الضُّحَى لَكَ مِنْبَرًا<sup>2</sup>

وعلى صعيد البيت تتشكل لنا بنية المشبه (الخليفة) وقد جسده في الضمير المنفصل (أنت) والمشبه به (شمس للهدى) فحذف الأداة التشبيهية، أما وجه الشبه فيمكن وجوده أو اشتراكه في صفة الهداية للناس، وشمس الضحى الحقيقية أيضا يهتدي بها كل الناس، وهي أيضا بدورها اقتبست ذلك النور من شمسها؛ أي الخليفة. وفي هذا البيت الذي نظمه الشاعر مفتخرا ومادحا الخليفة في خطاب غير مباشر يبدو وكأنه يخاطب فيه شخصا منكرًا عليه تلك الصفة التي وصف بها الخليفة وكأنه شمس للهدى، ولم يتوقف عند ذلك الحد وإنما أعطاه صفة أشد وقعا وقوة وهي أن

الباروني، المصدر نفسه، ص 62 . 1  
ابن حيان، المقتبس، ص: 60 2

شمس الضحى تهتدى بنوره، في مبالغة حاول من خلالها أن يبرهن للخليفة والمتلقي صدق ما وصف به ممدوحه إذ جعله للشمس رمزاً دالاً على هداية للناس، وحتى شمس الضحى له منبرٌ. فهذه الصورة التشبيهية قائمة على ميزتين أسلوبيتين هما: المقارنة والمقاربة بين طرفي التشبيه بالإضافة إلى اعتمادها على ما يتسم بالعدول عن المعتاد<sup>1</sup> في موازنته بين شمسين في هذا البيت، فالأولى التي ترمز إلى الخليفة فهو شمس للعطاء والهداية والشمس الثانية حين المقاربة بينهما في العطاء والهداية، أما الانحراف عن الحقيقة في استعانة شمس الضحى بالخليفة - الذي هو يقتدي بها في الواقع- فليس كما ذكر الشاعر.

ويتضح من خلال صورته التشبيهية التي يمدح بها الخليفة أنها اقترنت فيه «بنمو الصورة والتفصيل في التشبيه»<sup>2</sup> وذلك في ترده على نفس الصور في قصيدته في مواضع عدة مثل قوله:

لَمْ يَجْرِ طَيْبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا وَحَسِبْتَ بِهِ  
الْهَوَاءَ تَعَطَّرَا

مَمْلَأَ الْعِبَادَ سَنَاوُهُ \* وَثَنَاوُهُ \* عَذْلًا  
فَأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا

لَا يَبْتَغِي السَّارِي دَلِيلًا نَخْوَهُ فَالْبَدْرُ  
مِنْ الْأَلْيَةِ قَدْ أَسْفَرَا \*

يَجْلُوظُ ظِلَامَ اللَّيْلِ نُورُ جَبِينِهِ فَكَأَنَّ  
مُرْتَنَقَ الدُّجْنَةِ فُجِّرَا<sup>3</sup>

تضافرت التشبيهات في هذه الأبيات باختلاف صورها إلا أنها كلها تصب في معين واحد وهو مدح الخليفة الحكم؛ إذ شبهه في البيت الأول

ينظر: الحاج الأحمر، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، ص: 30. 1  
1 عالي بن سرحان القرشي، الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2016 م، ص 30  
2 ابن حيان، المصدر السابق نفسه، ص: 42 \* السناء: الرفعة والعلو، \* الثناء: المديح وذكر الآخرين بالخير \* أكسد الشيء جعله كاسداً : أي غير رائع لقللة الرغبة فيه \* أسفر: وضح وظهر وانكشف

بالعطر الذي يلطف الهواء بمجرد ذكره في المجلس، وفي البيت الثاني تفصيل للبيت الأول فهذا العطر الذي يتطيب به الناس أكسده علو ورفعة الخليفة وعدله فكلها أوصاف تخرج من نبع نبل الأخلاق، كما أنه في البيت الثالث جعل من الخليفة (المشبه) النور الذي يهتدى به لشدة لمعانه وبريقه وفصل لهذه الصورة التشبيهية البيت الرابع في تشبيهه بالنور الذي يكشف ظلمة الليل الحالكة وكأن نوره قد حجب تلك الظلمة.

تكشف لنا هذه الصور التشبيهية عن نمط من أنماط التشبيه عن طريق توظيفه لتقنية الاستطراد في تكثيفه لصور المشبه المتعددة في محاولة خلق آفاق شعرية للممدوح عن طريق تراكم زخم من الصفات<sup>1</sup> أو إلحاق المشبه به أيضا بصفات: العطر والعنبر اللذين يعطران الجو، والبدر من صفاته حجب الظلمة عن المسافرين، وقد حاول الشاعر أن يربط بين صفات الممدوح والأوصاف السالفة الذكر. ومما لا شك فيه أن قدرات ووظائف العطر والعنبر والبدر وظلمة الليل تفوق قدرة ووظائف المشبه «وقد جرت العادة في التشبيه أن يلحق الناقص بالزائد ليتحقق الغرض من التشبيه وهو التوضيح، لكن الشاعر قلب التشبيه ليجعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً»<sup>2</sup> والأصل في تجربته الشعرية هنا الممدوح فهو الأصل بالنسبة للشاعر، ومن خلال هذه التشبيهات ولا سيما البليغة في شعر محمد بن حسين الطُّبِّي يتبين أن السمة الأسلوبية الغالبة على جل الأبيات التي مدح بها الخليفة هي اعتماده على التشبيه البليغ دون غيره من التشبيهات.

وفي موضع آخر تتفجر قريحة محمد بن حسين الطُّبِّي مادحةً الخليفة في صورة تشبيهية بليغة قائلاً:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُتَوَجِّجُ بِالْهُدَى  
عَلَى غَسَقِ الظُّلَامِ مُسَاطًا<sup>3</sup>  
نُورًا

ينظر: عالي بن سرحان القرشي، الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، ص: 31. 1  
2 زكية خليفة مسعود، أشكال التشبيه (دراسة أسلوبية نقدية)، مجلة كلية الآداب، مجلة علمية محكمة، جامعة بنغازي للآداب، ع: 38 السنة 2013 م، ص: 15  
ابن حيان، المقتبس، ص: 70. 3

في هذا البيت -كما عهدنا ذلك عند الطُّبِّي- فالمشبه، هو الخليفة إذ وصفه بالملك المتزوج بتاج الهداية والعدل، والمشبه به الثور الذي تسلط على ظلمة الليل. إلا أنه قصد من وراء هذه الصورة أن ممدوحه كالنور الذي أضاء الظلمة وخلص الرعية من قهر الأعداء.

وذلك في قوله أيضا \_ محمد بن الحسين الطبني \_ حين مدحه للخليفة والإشادة بعدله:

مَلِكٌ أَقَامَ الْعَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا  
فَصَارَ الْحَقُّ فِيهِ مَتَجَّرًا<sup>1</sup>

تشبيهه بليغ في العدل "سوقاً"، "والحق متجرًا"، فالشاعر أراد الإبانة عن تفشي العدل أثناء خلافته، والصفتان العدل والحق من الصفات الحسنة التي امتدح بها الخليفة، من هنا تظهر براعة الشاعر الفنية والتخييلية في تصويره للعدل وكأنه سوق والحق متجر في هذا السوق، «فالدارس لأجزاء الصورة التشبيهية يدرك هذه الحرية الخيالية التي يتمتع بها الشاعر وهو يوظف التشبيه البليغ إذ القيود الفنية شبه معدومة، وعلى أطلالها تتفنن الشاعرية»<sup>2</sup>

**2\_ التشبيه المؤول:** وهو الذي لا تتشكل من خلاله أركان التشبيه، وقد «عرض عبد القاهر الجرجاني لهذا النوع من التشبيه حين بحث أسباب تأثير التمثيل في النفس، فذكر نوعاً من التمثيل تأنس به النفس إذ يخرجها من خفي إلى جلي»<sup>3</sup> وهو عبارة عن تشبيه ضمني يفهم من خلال مضمونه يحتاج فيه القارئ إلى إعمال الفكر ودقة التأمل؛ لأنه لا يحدد الصلة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به)<sup>4</sup>. وقد يكون أيضاً تشبيها تمثلياً من خلال تمثيل صورة بصورة أخرى بحيث تكونان متشابهتين وقد تربط بينهما أحياناً أداة تشبيهية.

**2\_ 1\_ التشبيه الضمني (صورة الممدوح).**  
يقول في ذلك الشاعر محمد بن حسين الطبني:

المصدر نفسه، ص: 1.60

محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية، ص: 135. 2

المرجع نفسه، ص: 17 3

ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 153. 4

فَلَوْ أَنَّ أَرْكَانَ السَّرِيرِ كَوَاكِبٌ يُشْرِقْنَ  
لِاسْتَحَقَّتْ مِنْهَا أَكْثَرًا.<sup>1</sup>

المشبه في هذه الصورة هو: أركان السرير، والمشبه به: الكواكب. أما الأداة التشبيهية محذوفة هذا ما زاد من قوة الصورة وتنوع دلالاتها، وعلل (محمد الجرجاني) ذلك قائلاً: من مظاهر انزياح التشبيه في حذف بعض عناصره حيث أن قوة التشبيه تكمن في تناسبه مع ما حذف؛ لأن ما حذف منه يستدعي جملة من التأويلات عن طريق التخيل والمبالغة<sup>2</sup> فربما وجه الشبه المحذوف يفهم ضمناً؛ لأن المقصود في هذه الصورة التشبيهية هو الخليفة وقد دلت على ذلك جملة (لاستحقت منها أكثر)؛ أي أن مكانته أرقى وأكثر إشراقاً من تلك الكواكب المشرقة، وهذا ما يؤكد الشاعر بكثرة المحبين.

يكرر الشاعر تشبيهاته في هذه القصيدة:

رَمَاهُمْ بِمَجْرٍ \* ضَعَّعَ \* الأَرْضَ رِزُّهُ \*  
الرَّوَابِي مِنْهُ بِالنُّبْلِ تَدْلِفُ\*<sup>3</sup> كَانَّ

في هذا التشبيه صور لنا الشاعر مشهد دخول الأمير وجيشه العظيم لغزو بلاد العدو والقضاء عليهم فهدم الأرض بسيفه كما يقترب النبل من الأماكن المرتفعة فيمزقها، التشبيه التمثيلي بين صورتين تبدوان وكأنهما مختلفتان إلا أن الرابط اللغوي بينهما \_ كَانَّ \_ يجمع بينهما في سرعة الهجوم والدمار الذي خلفه كل من حد السيف والرماح (النبل)، اعتمد حينها الشاعر على التصوير لحركي من صورة جامدة إلى صورة مفعمة بالحركة والحيوية، وقد عمد في تشبيه حد سيفه بسرعة النبال، في محاولة رسم هذه المشاهد التصويرية لرسم قوة وشجاعة الأمير وجيشه وسلاحه.

ابن حيان، المصدر السابق، ص: 60. 1

ينظر: مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص: 105. 2

3 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 161. \*مجر، المجر: الجيش العظيم، \*ضعع: هدم الأرض، \*رزه: حد السيف، \*تدلف الكتيبة تقترب متناقلة، دلف إلى عدوه: اقترب منه مسرعاً.

ومن هنا يتبين أن التشبيهات في الشعر الجزائري القديم قد وردت متنوعة الأدوات والأنواع؛ إلا أنهم قد وظفوا التشبيهات الصريحة ولا سيما التشبيه المرسل وهذا الأخير تنوعت صورته فكان منها تصويرهم للشمس والممدوح وخاصة عند الشاعر (محمد بن حسين الطُّبِّي)، أما عن توجُّه الشاعر الجزائري منذ القديم إلى التشبيه المرسل؛ فلأنه يمثل «أبسط مظاهر التشبيه وأوضحها دلالة، حيث تحضر فيه جميع مكوناته الأربعة»<sup>1</sup> بالإضافة إلى التشبيه البليغ، فما يمكن إدراكه من خلال هذه المقاربات التشبيهية الخيالية التي تمتع بها الشعراء في توظيفاتهم للصور التي استمدوها من واقعهم الاجتماعي والبيئي، فكان حالهم كحال الشعراء في العصر الجاهلي الذين استمدوا كل تشبيهاتهم من الصحراء التي تحيط بهم حيث حاكت صورهم و تجاربهم .

## 2\_1\_2\_ الصورة الاستعارية:

الاستعارة من الصور البيانية ذات الإنتاج الدلالي من خلال تصويرها الفني لأحاسيس الشعراء وتجسيدها تجسيدا مؤثرا في متلقيها، فهي تبث الروح في الجماد فتنبض الحياة فيها وذلك بنقل العبارات من مواضيعها الأصلية إلى مواضع أخرى غير أصلية ولأغراض أخرى، إما بهدف الإبانة عن المعاني أو تأكيدها عن طريق المبالغة فيها<sup>2</sup> لذلك عرفها بعض البلاغيين بأنها: «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»<sup>3</sup> فهي عبارة عن ضرب من ضروب المجاز أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه ( المشبه أو المشبه به) «فالعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائما غير أنه تشابه كالتحام وتقارب وانسجام؛ لأنه مفضٍ إلى أحد الطرفين في الآخر»<sup>4</sup> فهناك تقارب شديد بينها وبين التشبيه \_ الاستعارة \_ وعدها البعض فرعاً من أصل التشبيه «فإذا قلنا: رأيت أسداً في ساحة المعركة فإن القصد أنه رجل شجاع، وقد تم ذلك بذكر المشبه به وهو الأسد، وحذف كل من المشبه الرجل وأداة التشبيه الكاف مثلاً ووجه الشبه الشجاعة»<sup>5</sup>

محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص: 1.17

2 ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419 هـ، ص: 268

2 محمد منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص: 146، 147.

3 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 162 .

5 مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، مصر، د ط، 2004، ص: 64، 65 .

فالاستعارة تشبيهه حذف منه الأداة ووجه الشبه، مع بروز أحد الطرفين . ولها ثلاثة أركان وهي:

1 \_ المستعار له: وهو ما يقابل بالمشبه؛ أي لفظ يستعار من أجله الصفة أو المعنى.

2 \_ المستعار منه: وهو ما يقابل بالمشبه به؛ أي لفظ يستعار منه الصفة أو المعنى.

3 \_ المستعار: وهو ما يقابل بوجه الشبه؛ أي هو المعنى الجامع بين طرفي الاستعارة (المستعار له، والمستعار منه)<sup>1</sup>

وإذا أمعنا النظر في الشعر الجزائري القديم نلاحظ أن التشخيص قد غلب عليه، كما أن الاستعارة تأتي خادمة ومناسبة لقصائد الشعر الجزائري القديم وتجارب شعرائه. وبدت شخصية هؤلاء الشعراء أكثر نضجا وعمقا، مما أثر على شعرهم وجعله يظهر في صورة فنية وجمالية بديعة حتى غدت الاستعارة عندهم سمة أسلوبية بتوظيفاتهم لها بنوعيتها المكثي والتصريحي. فالاستعارة من الإيحاءات التي تؤثر في المتلقي فتجعل أحاسيسه وعواطفه وتجاربه مرتبطة بمظاهر الحياة عبر ناقل بصري وصوتي لتلك المشاهد البيانية، فتجعل المعنوي ملموساً والمعنى أكمل وأوفر إحساساً<sup>2</sup> وقد برع شعراؤنا في استعانتهم بالاستعارة في طيات أبياتهم. وهي تنقسم إلى أقسام عدة، وأشهرها وأكثرها استعمالاً الاستعارة المكنية ثم التصريحية، ومنها الاستعارة التحقيقية، والاستعارة الأصلية، والتبعية وغير ذلك من الأقسام.

#### أ) الاستعارة المكنية:

وهي عبارة عن تشبيه حذف منه المشبه به، مع ترك لازمة من لوازمه تدل عليه، والإبقاء على المشبه، «وتتميز بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة»<sup>3</sup>. وقد وردت أغلب الأبيات الشعرية موظفة للاستعارة المكنية وبذلك احتلت المرتبة الأولى، وتلتها الاستعارة التصريحية في الترتيب الثاني،

ينظر: مختار عطية، المرجع نفسه، ص: 65. 1

ينظر: صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية، ط 1،

1995، ص: 59. 2

محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 166. 3

فمن الاستعارات المكنية قول الشاعر الرستمي: بكر بن حماد في رثاء ابنه  
وذكر مآثره بعد موته:

بَكَيْتُ عَلَى الْأَحْبَبِ إِذْ تَوَلَّوْا      وَلَوْ أَنِّي  
هَلَكْتُ بَكَّوْا عَلَيَّا  
فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ نُخْرًا      وَفَقْدُكَ قَدْ  
كَوَى الْأَكْبَادَ كَيًّا<sup>1</sup>

استلهم الشاعر هذه الصورة الاستعارية من وحي آلامه وحرقتة، فشبه بقاء ابنه بجواره وكأته الذخر الذي يختزنه الشاعر فحذف المشبه به وهو الشيء الذي يدخره الإنسان للحاجة من مال أو طعام، ورمز له بلازمة من لوازمه وهي: الادخار على سبيل الاستعارة المكنية، والقرينة هنا لفظية وهي إثبات أن نسله نخر له في هذه الحياة، وكما يتبين لنا في الشطر الثاني من البيت نفسه صورة استعارية في ذكره للمشبه وهو: فقدان ابنه والذي شبهه بالنار التي تكوي الأكباد، ورمز لها بأحد لوازمها في لفظة كوى على سبيل الاستعارة المكنية، والقرينة اللفظية تتمثل في: إثبات شدة حرقتة لفقدته ابنه وفلذة كبده، وبما أن الشاعر في ذكره للفظتي: "الذخر والكي" قد نقلهما الشاعر من عوالم الخيال إلى عالم الحقيقة فكالتا اللفظتين «تمثلان استعارة تخيلية، ومن هنا ندرك أن الاستعارة التخيلية قرينة م لازمة لها لا تفارقها»<sup>2</sup>، فربما في اختياره لهاتين اللفظتين في الصورة الأولى بالذخر الذي هو: دال ومدلوله: زاده في هذه الحياة، أما في الصورة الثانية مدلول النار التي نجم عنها دال الكي فتحرق هذا الزاد وتطفئ شمعته في هذه الحياة؛ لأن هذا النوع من الاختيار عده (جان كوهن) خرقاً لقوانين اللغة الأصلية عبر هذه الصور التي يهدف من ورائها إلى استثارة العملية الاستعارية في استبدالها للمعنى<sup>3</sup> مما زاد المعنى توضيحاً وقرباً من ذهن القارئ، وهنا يحس المتلقي بالأهمية والقيمة

الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 36. 1

2 علي جبيل سلوم، وحسن محمد نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1410 هـ- 1990م، ص: 144 .

ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 110. 3

الكبيرتين اللتين يكنهما الشاعر لابنه، وما يختلج في روحه من أحاسيس الحرقلة والألم.

كما نجد الاستعارة المكنية في قول الشاعر: محمد بن الحسين الطَّبَّي في مدحه للخليفة الحكم:

أَمَلُ الْفُصُولِ وَمُنْيَةُ الْأَعْوَامِ أَنْ يُطَوَى  
لَدَيْكَ مَدَى الزَّمَانِ وَيُبْسَطَا  
عَيْدُ أَتَاكَ الْغَيْثُ فِيهِ مُسَلَّمَا  
السُّرُورُ بِهِ فَصَحَّ وَأَفْرَطَا\*<sup>1</sup>

فالاستعارة في قوله : ( أمل الفصول) حيث شبه الفصول بالإنسان؛ لأن الأمل صفة من صفات الإنسان فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهي: الأمل، فهنا تظهر براعة الشاعر في تصويره الفني من خلال تحويل المعنوي إلى محسوس فهو يشخص أمل الفصول في هيئة كائن بشري: لديه الأمل والأمان، كذلك الزمان فقد شبهه بالشيء الذي يطوى ويبسط ( الملابس أو الأوراق) على سبيل الاستعارة المكنية فالقرينة اللفظية الدالة على ذلك لفظتا: الطيُّ والبسطُ. فحول فيهما الزمان إلى صورة محسوسة. وهي صور رمزية قصد من ورائها مدح الخليفة وتبجيله.

كذلك البيت الثاني جسد فيه الشاعر المشبه ( الغيث) في صورة الإنسان وهو المشبه به المحذوف والقرينة اللفظية الدالة عليه لفظة (مسلمًا، وأتاك)؛ أي القول و الفعل، في هذه الصورة أنطق الشاعر الغيث، فشخصه في صورة الإنسان وقد جاء في يوم العيد مسلما ومسرورا، وقد أفرط في سروره ، فحول الصورة الجامدة إلى صورة محسوسة ملموسة، « وهذا النوع من أجمل الصور البيانية لما فيه من التشخيص والتجسيد وبث الحياة والحركة في الجمادات وتصوير المعنويات في صورة محسوسة حية»<sup>2</sup>، إلا أن الذي قصده الشاعر من خلال تجسيده هو إيجاد علاقة تشابه بين المشبه والمشبه به ذلك أن قدوم الغيث لدلالة واضحة على قدوم السرور ولما يصحبه من خيرات، وقد ربط الغيث بالعيد حتى تتحد

ابن حيان، المصدر نفسه السابق، ص: 70\* أفرطاً: تجاوز الحد. 1

2 عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1405 هـ-1985 م، ص: 172.

وتتضاعف فيه الخيرات والمسرات وهما دليلان على الصفاء والمحبة والإخاء، الذي يكتنزه الشاعر لممدوحه، فالصورة رغم وضوحها وبساطتها ظاهرياً، إلا أنها لم تخل من الفنية الخيالية التي عودنا عليها الشاعر الطَّبِّي. أما عن عمقها الباطني المتمثل في المدح لا في الوصف لهذا المشهد الاستعاري، «حيث يقول (جان سورل) إن القول الاستعاري تتحكم فيه مقصدية المتكلم، الذي يتلفظ بطريقة يبتعد عما تعنيه الكلمة أو العبارة في الاستخدام المألوف كما تحدده قواعد المحادثة التي تشكل قاعدة مشتركة بين المتكلم والسامع»<sup>1</sup> وعلى هذا الأساس حدد (جان سورل) ماهية الاستعارة في بناء الأسلوب الاستعاري في بعدها عن المعاني ذات القوالب الجاهزة واللجوء إلى الانزياحات حتى تتحقق مقصدية المبدع \_ من وراء خطابه الاستعاري الذي يتشاركه معه المتلقي من خلال عمليات التأويل.

وتتواصل توظيفات الشعراء للاستعارات المكنية حيث يقول في معرض ذلك بكر بن حماد عن نفسه:

لَقَدْ جَمَحَتْ \* نَفْسِي فَصَدَّتْ وَأَعْرَضَتْ      وَقَدْ مَرَقَتْ \*  
نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا  
فَيَا أَسْفِي مِنْ جُنْحِ لَيْلٍ \* يَقُودُهَا  
وَضَوْءُ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا  
إِلَى مَشْهَدٍ \* لَا بُدَّ لِي مِنْ شُهُودِهِ      وَمِنْ  
جُرْعِ الْمَمُوتِ سَوُفَ أُدْوَقُهَا<sup>2</sup>

في البيت الأول تظهر الاستعارة المكنية في قول الشاعر: (لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت) فحذف المشبه به: الفرس الجموح وترك لازمة من لوازمه وهي الجموح وذكر المشبه: النفس العاصية، نفس الصورة في البيت الثاني في تشبيهه للنفس وكيف تقودها وتسوقها الشهوات أما البيت الثالث فحذف المشبه به الدواء وكنى عنه بلفظة الجرع على سبيل الاستعارة

1 عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايفوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1436 هـ - 2015 م، ص: 210.

2 الباروني، الأزهار الرياضية، ص 37. \* جمحت نفسي: تغلبت علي وقادنتني على ركوب الهوى بحيث لا يستطيع ردها. يقال فرس جموح: وهو الذي يستعصي على راحته حتى يغلبه فيذهب به ولا ينتهي، \*مرقت: خرجت من الدين بضلالة أو بدعة \*جنح الليل: إقباله.

المكنية، في جمعه بين جرّع الدواء والموت لاشتراكهما في تذوق المرارة والألم فكلاهما مجبرٌ على ذلك لا مخيّرٌ، و تبرز في هذه الجمل الخاصة الانزياحية «في عدم الملاءمة المعنوية؛ أي تؤكد عدم ملاءمة إنشادية»<sup>1</sup>

لقد أسند الشاعر الأفعال: (جمحت، يقودها، يسوقها، جرّع) إلى فاعلها غير الحقيقي

في الجمل الاستعارية: (جمحت نفسي، جنح الليل يقودها، ضوء النهار يسوقها، جرّع للموت سوف أدوقها) فخرجت عن دائرة المسند إليه وهي النفس البشرية التي تشعر بالأسف وتقيد المعاصي في رغبتها الداخلية والجامحة للفكاك من عذاب الدنيا والآخرة. استطاع الشاعر في هذه اللوحة التصويرية أن يلبس الكائنات الحية كالفرس الجموح صفة الأدمية في تعبيره عما تخزنه نفسه من حسرات وعذاب للضمير الحي، عبر «تجسيده المشاهد الحسيّة المتعددة الجمل الفعلية لبناء الاستعارة؛ مما يوحي بدلالات الحركة في هذا المشهد؛ حيث ربط المجالات الحسيّة في هذه الصور بمثيلاتها من الصور ارتباطاً عضوياً وفنياً، وذلك عندما اتكأت على مجموعة من الصور الاستعارية في أكثر الأبيات»<sup>2</sup> في تجسيده لصورة النفس المستعصية على صاحبها في حركات الفرس المستعصية على ركبها، هذا المشهد الحركي يضفي دلالة عميقة في نفس المتلقي والتي تكمن في صعوبة ترويضها فهي متقلبة الأهواء، وتنشأ هنا علاقة تربط بين المسند والمسند إليه الاستعاري لاشتراكهما في حالة الاضطراب، والتي أسهمت في توضيح رؤية الشاعر وفلسفته للنفس العاصية.

ويقول الشاعر بكر بن حماد في قصيدته -بعدها وصف مشهد النفس المستعصية- واصفا مشاهد القبر والحساب؛ بأن:

1 عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي، مطبعة الخليج العربي، تطوان - المغرب، ط1، 1429 هـ-2008م، ص: 492.

2 عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة - القاهرة، ط1، 2005 م، ص: 227.

سَحَابُ الْمَنَائِيَا كُلَّ يَوْمٍ مِظْلَةً\*  
 حَوْلِي وَلَاخَ بُرُوقَهَا\*  
 وَلِلنَّفْسِ حَاجَاتٌ تَزُوحُ وَتَغْتَذِي  
 أَحَادِيثُ الزَّمَانِ يَعْوْفُهَا  
 تَجَهَّمْتُ\* خَمْسًا بَعْدَ سَبْعِينَ حِجَّةً\*  
 الشَّمْسِ لِي وَشُرُوقَهَا  
 وَأَيْدِي الْمَنَائِيَا كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ  
 إِذَا فَتَقْتُ لَا  
 يُسْتَطَاعُ رُتُوقَهَا<sup>1</sup>

عبر الشاعر في هذه الأبيات عن مشاهد الموت الذي صوره كجزء من أجزاء الطبيعة فشبهه وكأنه سحاب مثقل بالمطر قد لاح حوله البرق ويزوره كل يوم؛ أي الموت يقترب منه شيئاً فشيئاً، فالشاعر بدوره يستقبله بوجهه العبوس وهو يدرك بأن المنية قد دنت منه؛ لكبر سنه ومرضه، وقد حذف المشبه به (السماء) وجاء بلازمة من لوازمها (السحاب)، ويعود الشاعر مرة ثانية لوصف وتشبيه المنية بالإنسان في حذفه لهذا الأخير المشبه به وذكره لللازمة من لوازمه الأيادي على سبيل الاستعارة المكنية؛ بأن المنية لها أيدٍ إذا أمسكت بك لا تستطيع ردها؛ أي إذا حانت ساعة موته لا يستطيع الشاعر رد ذلك القضاء. تتمثل جمالية هذه الاستعارة المكنية في رصدها لمظاهر الطبيعة الحية، فجسد من الموت المعنوي والمجرد صوراً حسيّة متحركة كالسحاب وهطول المطر العظيم القطرات والبرق الساطع حول الشاعر، وربما رمز إليه بالأسقام وحوادث الدهر التي تتطاير من حوله، وكأنه أراد أن يكون الجامع بينهما المعنى الحقيقي والمجازي في كون أن كل هذه الظواهر الطبيعية من قدرات الخالق فهو وحده من يقول لها \_كوني فتكون\_ فقدرها وقدره ينزلان من السماء فهما مرتبطان في النهاية بالكون.

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 37

\* مظلة: مقبلة أو قريية، يقال أظل الشيء اظلالاً إذا أقبل عليك ودنا عنك كأنه ألقى عليك ظله. \* هطلت: نزلت متتابعة عظيمة القطرات. \* بروقها- السحاب أو ضرب ملك السحاب وتحريكه إياه فترى النيران. \* تجهمت: استقبلت بوجه عبوس كريبه. \* حجة: عام: وفيه دلالة على أن الشاعر لما أنشد هذه الأبيات كان بالغاً من العمر خمس وسبعين عاماً. \* الرتق ضد الفتق.  
 الفتق: فتقت: انشقت وانفصلت، الرتق: التحم وسد

كما نجده في صورة استعارية أخرى يعبر فيها عن عجزه أمام مقادير تفوق قدراته البشرية في تذكره بأن المنية قد دنت منه، وها هو يخاطب من رحلوا إلى الدار الآخرة ويصف حالة انقطاع سبل التواصل مع من كانوا معنا بالأمس مذكراً نفسه وإيانا بدار القرار والخلد في أسلوب غير مباشر:

قِفْ بِالْقُبُورِ فَنَادِ الْهَامِدِينَ بِهَا مِنْ أَعْظَمِ  
بَلَيْتٍ فِيهَا وَأَجْسَادِ

قَوْمٌ تَقَطَّعَتِ الْأَسْبَابُ بَيْنَهُمْ مِنْ  
الْوَصَالِ وَصَارُوا تَحْتَ أَطْوَادِ<sup>1</sup>

شبه انقطاع الصلة التي تجمع بين الناس بالحبيل الذي يقطعه الموت وحذف المشبه به حبل الاتصال وترك أحد لوازمه (تقطعت) على سبيل الاستعارة المكنية في محاولة تجسيم الفراق المعنوي والحسي إلى ما هو مادي وملموس، «فالصورة هنا ضرورية يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فتصبح من إحدى الوسائل التي يقنع بها جماهيره التي تستمع إليه، ويدفعها إلى فعل أو انفعال»<sup>2</sup> كي يشعروا بما يعانیه من الوحدة، وخاصة بموت ابنه وأحبابه، لذلك نجده يعمق دلالاته في صورة استعارية لتقريب فكرته للأذهان في خطاب الحجاجي.

ب ( الاستعارة التصريحية: وهي التي يصرح فيها بالمشبه به ويحذف منها المشبه الذي يستدل عليه من خلال لازمة من لوازمه، فالاستعارة التصريحية قليلة جدا في شعرنا الجزائري، ربما يرجع ذلك لقلة ما عثرت عليه من مصادر شعرية.

أما عن صورها فجاءت هي أيضا في صورة المدح عند الشاعر محمد بن حسين الطُّبْنِي.

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 38  
جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 2.331

### 1 \_ صورة الممدوح أنموذجاً:

عند تصفح أشعار محمد بن الحسين الطُّبِّي نجده يختار أطف وأعذب الكلمات ليمدح الخليفة هشام بن الحكم مستخدماً الاستعارة التصريحية، حيث شبه الخليفة بالسرج مصرحاً به، فيلغي الحدود والفواصل، ويعبر تعبيراً مباشراً يجعل المتلقي يعايش اللحظة بكل تفاصيلها، وهنا تكمن قدرة الشعراء على التقمص الوجداني، وهذه سمة من سمات التفوق والنبوغ، وقد حذف المشبه: الخليفة حين قال:

لِيَدْمُ سِرَاجُ\* اللَّهِ فِي هَذَا الْوَرَى\* فَضِيَاؤُهُ مِنْ  
فَضْلِ نَوْرِ الْمُسَرَّجِ<sup>1</sup>

فوصفه للمشبه به؛ بأنه سراج الله في هذا الخلق من البشر، فهو كالمصباح المنير أو الشمس المضيئة للسيارة، وتأكيداً منه على فضل وعدل واهتداء ممدوحه، وراح الشاعر ينتقي ألفاظاً تتطابق وما وصف به الخليفة في قوله: ضياؤه، نور المسرج، في جملة الدعاء تثميناً لاستئثاره القارئ.

وقوله أيضاً في ذكر ولد الخليفة \_ هشام بن الحكم \_

وَإِذَا تَبَلَّجَ\* وَجْهُ صُبْحِ مُقْبِلِ  
تَحْتِ ضِيَائِهِ الْمُتَبَلِّجِ

هُوَ زَهْرَةُ الدُّنْيَا وَبَابُ سُرُورِهَا  
وَسُرَّ بِهِ الْأَنْبَاءُ وَأَبْهَجَ<sup>2</sup>

يبدو ممدوح الشاعر في هذا البيت الخليفة هشام بن الحكم كبداية بزوغ الصبح، فوجهه مشرقٌ كشروق شمس الصبح، فالشاعر حذف المشبه (الخليفة هشام)؛ أي وجه الخليفة، وصرح بالمشبه به (وجه الصبح) فالصورة إذا هنا تصريحية والقرينة اللفظية المانعة من إرادة المعنى

1 بن حيان، المقتبس، ص: 84\* السراج: مصباح زاهرا، مضيء. \* الوری: الخلق من البشر. يقال الوری: الطباع.

المصدر السابق، ص: 61 . \* تَبَلَّجَ: وضح وظهر وأسفر. 2.

الحقيقي جملة ( فالشمس تحت ضيائه المتبلج ) والتي جاءت جواباً لجملة الشرط الجامعة بين طرفي ( المستعار له والمستعار منه ) وهي في شدة ضيائه وهدايته ونبل أخلاقه، فالاستعارة التصريحية : وجه صبح والتي جاءت جملة فعل الشرط وهي مرتبة ترتيباً نحويّاً : الأداة : إذا، والفاء الرابطة بين جملة الشرط وجوابها، ثم فعل الشرط وأخيراً جوابه؛ وكأنه أراد أن يضع الخليفة هشام بن الحكم في منزلة الأولويات، ثم تأتي الشمس في المرتبة الثانية من ناحية درجة الضياء للتأكيد على الدرجة التي سما إليها ممدوحه، حتى إنّ شمس الطبيعة لا تضاهي نوره «فمن آثار الأسلوب الاستعاري تحوله إلى لغة مكثفة توحى بالأفكار والعواطف وتشير إلى المواقف دون عناء ولكن بعد ذوق وبصيرة ودقة وبراعة في التصوير»<sup>1</sup> وأضفت هذه الصورة بعدها المدحي في اختياره لصورة من صور المدح عند مَنْ سبقوه من الشعراء الجاهليين في تشبيههم لملوكم بالشمس والقمر والبحر وغير ذلك من مظاهر الطبيعة «وهنا تظهر العواطف والانفعالات التي لا يمكن أن نتحدث عنها إلا بالإشارة إلى شيء من العالم المادي»<sup>2</sup> و ما يؤكد ذلك -مع أغلب الظن- توظيفه في البيت الثاني للصورة التشبيهية لخليفته الذي جسده في ما هو مادي، فهو في الدنيا الزهر وباب السرور في صورة التشبيه البليغ.

من هنا يظهر لنا جلياً تفوق الصور الاستعارية المكنية على التصريحية، فالشعراء عند توظيفهم لهذه الصور ربطوها بالانزياحات وتجاربهم الشعرية والواقعية في صبغة جمالية منشؤها التشخيص لما هو غير إنساني من حيوانات وما استمدوه من الطبيعة، وجعلوا المعنويات المجردة ماديات ملموسة، كما مالت بعض الأبيات إلى التكتيف الاستعاري ولا سيما المكنية منها، ممّا يؤكد على امتلاكهم لمهارات التوكيد وسعة الخيال، «وقد تحدث الفلاسفة عن كيفية عمل الاستعارة، ونظر بعضهم إلى الاستعارة على أنها زخرفة أسلوبية، ويمكن أن تختصر إلى تعبيرات حرفية، دون

الحاج الأحمر، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، ص: 1.36  
محمد بن مؤوفي، ملامح أسلوبية، ص: 2.151

أن تفقد محتواها الإدراكي، وهذا الرأي نجده عند (بول هنلي) الذي تحدث عن الفرق بين الرمز والأيقونة ووجود تماثل متضمن في الاستعارة<sup>1</sup> فالاستعارة ليست فقط اعتماداً على تشبيه إنما هي في حد ذاتها تشبيه من خلال استخدامها للأيقونات والرموز للوصول إلى مقاصدها.

### 2\_1\_3\_ الصورة الكنائية:

اعتمد شعراؤنا على توظيف الصور الكنائية التي تعد ضرباً من ضروب الإخفاء فهي قائمة على مبدأ المجاورة بين المعاني إلى جانب الصور الشعرية الأخرى. وقد عرفها الجرجاني بقوله: أنها إرادة المتكلم إثباته لمعنى من المعاني فلا يذكره بصريح العبارة، إنما يأتي بمعنى متجاوز معه فيردفه إليه ويجعله قريناً معه<sup>2</sup>، فهي في بنيتها السطحية تكشف بالإشارة عن بنيتها العميقة المستورة، وهنا تكمن جمالها الفني في عدم إفصاحها المباشر عن حقيقتها، وكأنها أحجية أو لغز يفكه التأمل بواسطة دقة التقريب، وقد تشابك مفهوم الكناية عند (السكاكي) مع دلالات عدة واسعة «كالتعريض، والتلويح، والرمز، والإيماء، والإشارة»<sup>3</sup> وتبعه في ذلك ( أبو هلال العسكري) في كتابه (الصناعتين) عند تعرضه للكناية «تحت ما سماه: في الكناية والتعريض<sup>4</sup> أو المماثلة<sup>5</sup> أو في الإرداف والتوابع»<sup>6</sup> فهو أيضاً وقع في خلطٍ بينها وبين ما أفرده أبو هلال العسكري في كتابه. وهناك من عدّ الكناية ضرباً من الاستعارة والتمثيل لاشتراكها معهما في المجاز<sup>7</sup> إذاً الكناية من المجاز فهي تقوم في جوهرها على الحقيقة مصطبحة معها دليلها اللفظي.

### أسلوبية الصورة الكنائية وبلاغتها:

- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص: 1.192  
 ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص: 79. 2  
 3 يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص: 403  
 4 أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، دار الفكر العربي، ط2، 1997، ص: 381.  
 المصدر نفسه، ص: 364. 5  
 المصدر نفسه، ص 360 6  
 7 ينظر: محمد السيد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين (البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنفتح)، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، العامرية - اسكندرية، ط 1، 2008، ص: 30.

وفيما يلي يتم تحليل بعض الأبيات الشعرية التي تظهر فيها الكناية جليّة في تجارب الشعراء، فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

وهناك من يقسمها بدورها إلى كناية ذات فضاء دلالي قريب، وكناية ذات فضاء دلالي بعيد وسنحاول مقارنة بعض الكنایات بحسب قرب فضائها الدلالي وبعده لبعض الأبيات الشعرية.

(أ) \_ **الفضاء الدلالي القريب:** تكون فيه المسافة بين الدال الثاني المراد وغير المصرح به، وبين المنتج الصياغي (النص الشعري الكنائي) قريبة وقوية وقليلة الوسائط؛ أي «يكون الانتقال من المعنى إلى معنى انتقالاً مباشراً قريباً إلى الذهن عبر وسيط واحد»<sup>1</sup> وقد تعددت الصور الكنائية القريبة للذهن والمباشرة في شعر بكر بن حماد والتي شحنتها للتعبير الدلالي على تجاربه النفسية فنذكر بعضها منها.

### 1 \_ الكناية عن صفة الإعجاز وقدرة الخالق:

وفي معرض قوله في أحوال الخلق:

لَقَدْ جَفَّتِ الْأَقْلَامُ بِالْخَلْقِ كُلِّهِمْ  
خَائِبٌ وَسَعِيدٌ

تَمُرُّ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً  
رَبِّي خَلَقَهُ وَيُعِيدُهُ

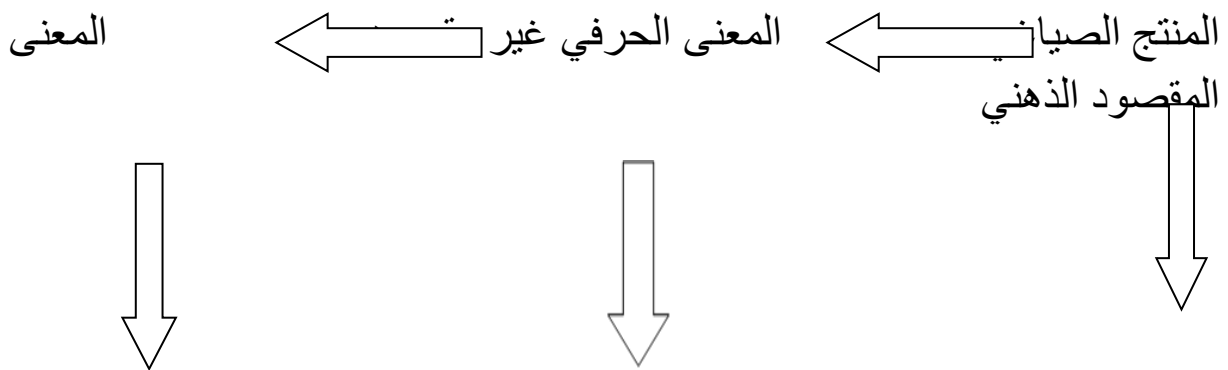
أَرَى الْخَيْرَ فِي الدُّنْيَا يَقِلُّ بِكَثْرَةِ  
نَقْصِ وَالْحَافِيَةِ يَزِيدُ<sup>2</sup>

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات نفسه ويوجه خطابه إلى الذين تناسوا عجائب الخالق ويوم الحساب، حيث تظهر الصورة الكنائية في البيت الأول في الكناية عن صفة من صفات الله عز وجل في: **جفت الأقلام بالخلق** تقدير المقادير البشرية من قدرات الخالق عز وجل، فهو وحده من يكتب للإنسان رزقه في هذه الحياة

إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص: 444، 445. 1  
الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 37. 2

فيكون منهم الشقي ومنهم السعيد؛ أي أن الإنسان يعيش في هذه الدنيا بين ثنائيات ضدية بين الشقاء والسعادة، والفقر والغنى، الشر والخير...

وذلك في قوله- في عجز البيت:- (فمنهم شقي خائب وسعيد). والذي يبدو من الوهلة الأولى أنه معنى مباشر يعتمد على لغة تقريرية، أقرب ما يكون من الحقيقة، ولهذا لجأ الشاعر في بيته إلى الاستعانة «بلغة المجاز بما تمتلك من كثافة وثراء في الدلالة ومن ثم يصح ما يقال ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة»<sup>1</sup> إلا أنه بعد ربطه بالشطر الأول في قوله: ( لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم) في معناها المجازي البعيد كل البعد عن الحقيقة والتي ربما يصعب علينا فهمها من القراءة الأولى لانفلات المعاني المقصودة» وهي من طبيعة الكناية وكونها إحدى أشكال المجاز يقتضي أن يُراد فيها لازم المعنى لا المعنى الحرفي؛ لأنها حينئذ تغدو حقيقة لا مجازاً ومن هنا يمكن إدراك الطبيعة الانزياحية للكناية؛ إنها عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة»<sup>2</sup> فالشاعر أراد من ذلك أن يقول: إن المقادير قد كتبت ولا يستطيع الإنسان أن يغير قدره، وكنى على ذلك قائلاً: لقد جفت الأقلام... وهنا تنتقلنا الكناية من معنى حرفي غير مقصود إلى معنى ذهني مقصود، و يمكن توضيح ذلك في شكل مخطط لتقريب الصورة أكثر.



إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص: 443 1

مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص ص: 112، 113 2

(التشكل اللغوي للنص الشعري)، (جفاف الأقلام وانتهاء مدتها)، (كُتِبَتِ الأقدار والأرزاق وحُدِدَت).

فقد كتب القلم وجف الحبر، فهي شائعة في عرفنا العربي والتراثي هذه الكناية، فما هي إلا تناص أخذها الشاعر ووظفها في بيته الشعري.

ويكرر الشاعر في نفس القصيدة -البيت الثاني- كنيته التي وردت واضحة، والتلويح مبنيٌّ على درجتين فقط كما في قوله:

تَمُرُّ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً وَيُبْدِي  
رَبِّي خَلْقَهُ وَيُعِيدُهُ.

الدرجة الأولى: كنى في صدر البيت عن: سرعة مرور الوقت؛ أي أن الحياة قصيرة تمر مسرعة.

الدرجة الثانية: في عجز البيت: كنى فيه عن يوم العرض والحشر.

ومن كنايات بكر بن حماد في وصفه لشتاء تاهرت قوله:

مَا أَخْشَنَ الْبَرْدَ وَرَيْعَانَهُ  
وَأَطْرَفَ الشَّمْسَ بَتِيهِرَت<sup>1</sup>

فقد كنى في هذا البيت عن خشونة برد الشتاء بها وضعف أشعة الشمس، ويظهر ذلك في اللفظتين اللتين دلّتا على ذلك: (ما أخشن البرد)، (وأطرف الشمس).

## 2\_ الكناية عن السخط والجرم:

قُلْ لِابْنِ مُلْجَمٍ وَالْأَقْدَارُ غَالِبَةٌ  
هَدَمَتْ وَيْلَكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانًا<sup>2</sup>

أبو عبيد الله البكري، المسالك والممالك، ص: 1601  
الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 2 17

في تعبيره الكنائي الناتج عن دال أول غير مقصود في ذاته بقوله: **هدمت ويك للإسلام أركاناً لينتج دالاً ثانياً مقصوداً** تتكشف عنده الصورة الكنائية والمتمثلة في وصف عظمة الجرم وفضاعة درجة السخط على القاتل (ابن ملجم) بعكس الدال الأول الحرفي والذي تمثل في هول وعظمة جرم اقترفه عندما تعدى حدود الشريعة الإسلامية بهدم ركن من أركان الإسلام الخمسة، وعليه يصبح الدال الأول «فضاء واضح لا غموض فيه، وهو دال سريع البروز قريب الظهور، أما الدال المراد فهو القريب المسافة بينه وبين المنتج الصياغي فهي قوية مع قلة الوسائط الموصلة إليه»<sup>1</sup> وسنوضح ذلك بالمخطط الآتي:

هدمت ويك للإسلام أركاناً ← دال على عظمة وشناعة الخطيئة المرتكبة في حق علي بن أبي طالب \_ كرم الله وجهه \_

### 3 \_ الكناية عن العلم وفضله:

يقول الإمام أفلح بن عبد الوهاب:

الْعِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَارًا      يُرِيكَ  
أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارًا<sup>2</sup>

الكناية في قوله: **العلم أبقى لأهل العلم آثاراً يريك أشخاصهم...** كناية واضحة على أن العلماء يخلدهم علمهم وأعمالهم التي تركوها شاهدةً عليهم وكأنك تراهم من خلالها.

فالعلم ينتج لنا جملة من العلماء، وهؤلاء العلماء ينتجون لنا جملة من العلوم، وهذه العلوم تبقى في إنتاجية دائمة ومستمرة فتخلدهم بعد موتهم. وقد تبدو لنا -ربما- العلاقة بين العلم والعلماء علاقة استمرارية.

### 4 \_ الكناية عن النسب الرفيع والشريف:

وأبلغ ما مر بنا قوله أيضاً في مدح هشام بن الحكم:

محمد السيد أحمد الدسوقي، شعريّة الفن الكنائي، ص : 113 1  
الباروني، الأزهار الرياضية، ص : 902

عُودُ النَّبُوَّةِ وَالْخِلَافَةِ أَصْلُهُ فَالْفَرْعُ  
مِنْ تِلْكَ الْعُرُوقِ الْوُشَّجِ\*1

الكناية واضحة بصورة جلية في قوله: **عُودُ النَّبُوَّةِ وَالْخِلَافَةِ أَصْلُهُ**، فالفرع هنا النبوة فهي كناية عن آل البيت الهاشميين، فالشاعر عظم نسب ممدوحه الذي عده فرعاً من شجرة الأنبياء حيث يعود نسبه للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فالخلاقة إرث شرعي لا خلاف فيه، وهذا ما أراد الشاعر تبليغه للمتلقى.

وقد تشكلت هذه الكناية من لفظ حقيقي المعنى، إلا أنه يقصد به معنى آخر ملازماً للمعنى الأول ويمكن أن نمثل له بالمخطط الآتي:

المعنى الأصلي (عود النبوة والخلافة أصله) ←  
وبالتالي نسبه يعود إلى النبي محمد ← - صلى الله عليه وسلم-  
النسب الشريف.

### 5 الكناية عن النصر والحرب:

استعمل عبد الله بن قاضي ميعة في مدحه للخليفة بعض الكنايات التي من شأنها خدمة شعره إذ وظف أدوات الحرب فيها فيقول في ذلك:

رَعَى اللَّهُ مَنْ تَرَعَى حِمَى الدِّينِ عَيْنُهُ وَيَحْمِي رُبَى  
الإِسْلَامِ وَاللَّيْلُ أَغْضَفُ<sup>2</sup>

وردت الكناية في قوله: **تَرَعَى حِمَى الدِّينِ عَيْنُهُ** وهي كناية عن السهر لحماية الدين ونصرته والقيام على شؤون رعيته وفق ما نصت عليه الشريعة الإسلامية فهي تمثل كناية عن موصوف وهو الخليفة.

كما نلمس الكناية عندما مدح الخليفة وهو في ساحة المعركة يبطش بأعدائه:

وَمَنْ يَضْرِبُ الأَعْدَاءَ هَبْرًا فَيَنْتَنِي صَادِيْدُهُمْ  
وَالْبَيْضُ بِالهَامِ تَقْذِفُ؟!<sup>1</sup>

ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 61. \* الوشج: المتداخلة والمتشابكة، الملتفة. 1  
ابن خلكان، المصدر نفسه، ص: 2.161

"يضرب الأعداء هبلاً" كناية عن قوة وعظمة المشهد الذي صوره الشاعر للخليفة وهو يضرب أعداءه بالسيف فيقطع لحمهم قطعاً كبيرةً فيسقطُ أسيادهمُ صرعاً، أما الكناية الثانية في قوله: " البيض بالهمام تقذف" كناية عن اشتداد المعركة بينه وبين أعدائه، وفي هذه الكنايات «قيمة إبلاغية، وينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي وتعطينا مع الحكم دليله، والبرهان عليه، كما أنها تعرض المعنوي في صورة حسية مع الإيجاز»<sup>2</sup>، وبهذه الكنايات تبينت لنا القيمة الإبلاغية الكبيرة التي وصفت شجاعة الخليفة وقوة جيشه وخضوع الأعداء له. كما أثرت في نفس المتلقي أيما تأثير.

وفي شرح تخطيطي لهذه الكناية وبلاغتها يتبين ما يلي:

يضرب الأعداء هبلاً ← حدة سينمقته ← قوة الخليفة وشجاعته.

المدلول 2

الوسائط

اللفظ الدال 1

جاء الشعر الجزائري في قرنيه الثالث والرابع الهجريين متنوع الصور الجزئية من تشبيه بأنواعه واستعارات وكنايات كشفت عن ثراء فني لبربر حديثي عهد بالإسلام والعربية وخاصة عند شعراء تيهرت الرستمية أمثال بكر بن حماد والإمام أفلح بن عبد الوهاب وغيرهما من الشعراء.

(ب) \_ الفضاء الدلالي البعيد:

إذا كانت الوسائط قليلةً في الفضاء الدلالي القريب؛ فإنها متعددة في الفضاء الدلالي البعيد «الوسائط في نمط يتم الانتقال إلى الفضاء الدلالي أو معنى المعنى بطريقة غير مباشرة»<sup>3</sup> في أغلب الظن أن الشعر الجزائري تميز ببساطة صورته البلاغية وخاصة الكنائية منها حيث وردت في دلالات

المصدر نفسه، الصفحة نفسها. 1

2 يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 1430 هـ- 2010 م، ص ص: 222، 223.

إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، ص: 4473

الفضاء القريب، ولم يتم العثور على فضاء دلالي بعيد؛ وربما يعود ذلك كله إلى ما ذكره (عبد الملك مرتاض) في كتابه: الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، أن اللغة الشعرية للنصوص الجزائرية القديمة التي وصلتنا إنما هي، « لغة مباشرة في أغلب أمرها، بحيث لا نكاد نلمح فيها إلا شيئاً قليلاً من التصوير الفني العالي، كما يغيب منها المجاز والانزياح؛ وتتحكم في نسجها اللغة المباشرة التي تنهض على وصف الواقع، بلغة واقعية غير مثقلة بالظلال الدلالية الإيحائية»<sup>1</sup> إلا أننا عثرنا على أبياتٍ تسللت إليها جماليات اللغة الشعرية وخاصة في الجانب التصويري البياني في توظيفهم للتشبيهات والاستعارات، وتبقى حجة قصور اللغة الشعرية عائدة إلى أن الشعر الجزائري في هذه الفترة التاريخية في مرحلة الطفولة وطور النهوض والبناء لم يكتمل بعدُ نضجُه.

الكناية في ذم تنس وأهلها: يقول الشاعر سعد بن واشكل التيهرتي في ذمه لبلاد تنس وسكانها موظفا جملة من الكنایات بشكل مكثف:

إِلَى تِنْسِ دَارِ النُّحُوسِ فَإِنَّهَا  
كُلُّ مُنْتَقِصِ العُمُرِ  
يُسَاقُ إِلَيْهَا

هُوَ الدَّهْرُ وَالسِّيَاقُ وَالْمَاءُ حَاكِمٌ  
صَمَامَةُ الدَّهْرِ  
وَطَالِعُهَا المَنْحُوسُ

بِلَادِ بِهَا البَرغُوثُ يَحْمِلُ رَاجِلاً  
الذَّيْبُ فِي زُمَرِ الحَرِّ<sup>2</sup>  
وَيَأْوِي إِلَيْهَا

تعددت فيها الكنایات ففي البيت الأول نلاحظ قوله: دار النحوس كناية عن: النحس وقلة الحظ وقوله: منتقص العمر كناية عن قلة العمر، فالشاعر نظم هذه الأبيات حينما أصيب بالعلة التي مات بسببها في تنس، وكان شوقه لتيهرت يزداد ويكبر، فكل من سكنها مات لنحسها، وهو هنا يقصد بذلك نفسه فهو يتطير بتنس. أما البيت الثالث فنلاحظ قوله: البرغوث يحمل راجلاً فيه كناية عن: كثرة

1 عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر، د ط، 2003، ص: 114 .  
الباروني، الأزهار الرياضية، ص ص: 47، 2.48

البراغيث بها لكثرة الوسخ، حتى إنه صور لنا مشهد البراغيث تحمل كل راجلٍ مر بها، والشطر الثاني من البيت **يأوي إليها الذيب في زمر الحر فيه كناية عن:** كثرة خبث سكانها وشرهم من جهة؛ إذ أطلق عليهم اسم الذيب؛ أي الذئب وما له من دلالة عميقة عن الخداع والمكر اللذين يتصف بهما الذئب، ومن جهة ثانية كناية عن شدة حرارتها في فصل الصيف. كل هذه الكنايات التي ساقها الشاعر تنطوي ضمن كناية عامة وهي كناية عن قبح تنس وسكانها.

### 3\_ الصورة الحسيّة:

لم يغفل شعراؤنا عن توظيفهم حواسهم في شعرهم لارتباطهم بها عضوياً، فالصورة الحسيّة «تشغل حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعريّة لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخلي في الوعي

الجمالي للشاعر وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصّعيد الخارجي»<sup>1</sup> في نقلها الحسي عبر الدماغ وفتح المجال أمام المتلقي بسبب كثرة الرموز والإيحاءات التي يستغلها الشعراء «فربما كانت الصورة الرمزيّة ذات صلة بالإحساس باعتمادها على التأويل والربط بين الأشياء»<sup>2</sup> فالصورة الحسيّة تركز على الحواس السميّة والبصريّة واللمسيّة والشميّة والذوقيّة إذ «أن الإدراك الحسي للظواهر الخارجية عنصرٌ مطلوب في تكوين الصورة وتشكيلها، إذ لا غنى عن الحواس في إدراكها»<sup>3</sup> في تصوّرات تشبيهيّة أو استعاريّة تتجسد في ذهن عبر الخيال، فكيف جسد شعراؤنا صورهم الحسيّة؟ وهل استطاعوا من خلالها التعبير عن نفسياتهم السيكولوجية والسيكولوجيا؟

محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص ص: 103، 104.

2 ميثم علي عباد، الصورة الحسيّة في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، العدد: 30، السنة 8، ص: 48.

3 زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموّجاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998، ص: 64.

### 3\_1\_ الصُّورة البصريّة:

أضحت لحاسة البصر أو ثقافة الصُّورة البصريّة مكانة مرموقة فاحتلت من خلالها مساحة في مجال الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة بعدما كانت تنسب فقط للبلاغة في تصويرها الفني وذلك في خضم التطورات التكنولوجية التي مست جميع ميادين الفن واللغة والأدب حتى إنّها «أخذت تشيد لنفسها منظومة مبتكرة للتواصل والتراسل عبر " حاسة البصر" التي أصبحت بلا منافس في رسم الحضارة المعاصرة»<sup>1</sup> فالصُّورة البصريّة اتجهت نحو عولمة التغيير والتعبير عما يعجز عنه اللسان البشري، لكن ما يهمننا هنا الصُّورة البصريّة الشعريّة، « يذهب بعض المحدثين إلى أن الإحساسات التي يصح نعتها بالجمال على أتم وجه، هي الإحساسات البصريّة، لكونها تمثيلية تستمد عمقاً جديداً من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا.

ومع هذا فالصُّورة البصريّة ليست معدومة وجدانياً لدى المكفوف»<sup>2</sup> وقد أجاد الشعراء المكفوفون -أمثال بشار بن برد- صياغة أبلغ الصُّور البصريّة لقوة وجدانياتهم، « والتي لفتت أنظار القدماء والمحدثين فتعرضوا لها مدحاً أو ذمّاً»<sup>3</sup>، وقد حاول الشعراء من معاصرين ومحدثين أن يقلدوه ويسموا بالصُّورة إلى نفس مستواه.

فمن بين الشعراء الجزائريين الذين عملوا على إبراز صورهم البصرية واللونية في أبياتهم لإحداث ثورة في نفوس المتلقين فتتزعزع عواطفهم وأحاسيسهم \_ الشاعر (محمد بن حسين الطَّبَّي)، فانظر إلى شعره مادحاً الخليفة:

نَظَرَ إِلَهُ الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً  
فَاخْتَارَ أَفْضَالَهَا وَتَخَيَّرَهَا

1 بشير مخناش، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (نزار قباني أنموذجاً) مجلة كلية الآداب واللغات، ع: 18، جانفي 2016 م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص: 336.

2 عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، د ط، 1983 م، ص: 100.

المرجع نفسه، ص: 303.

مَلَكٌ أَقَامَ الْعَدْلَ فِي أَيَّامِهِ      سُوِّقًا  
فَصَارَ الْحَقُّ فِيهِ مَثَجًا<sup>1</sup>  
وقوله أيضاً: -

قَرَّتْ عِيُونٌَ \*      الْمُسْلِمِينَ      بَغْرَةً \*  
زَهْرًا      تَسْلُكُهُمْ      سَيِّلاً      أَزْهَرًا  
أَبْصَارُهُمْ      تَجَلُّوْا      سُورًا      ظَاهِرًا  
وَقُلُوبُهُمْ تَجْنِي      سُورًا      مُضْمَةً<sup>2</sup>

تعددت في هذه الأبيات الصور البصرية التي تكشف عن مدحه للخليفة فجعل منه أفضل خليفة اختاره الله ليحكم رعيته، حتى إن العدل والحق انتشرا انتشاراً كبيراً أثناء خلافته، وقد اطمأنت به نفوس المسلمين، وكشفت أبصارهم عن مدى هذا السرور والفرح بخليفتهم، فلقد وظف الشاعر الصور المرئية في ألفاظ دالة حتى يؤكد رضى المسلمين على خليفتهم، واختار أفضل وأجمل الألفاظ ليرسم هذه المشاهد: (نظر الإله، قرت عيون، أبصارهم) لأنها تحمل إشارات التأمل، فالرؤية هنا حسية، إلا أنها لا تخص حاسة البصر إنما قصد من وراءها التبصر، ففي قوله: نظر الإله إلى البرية رحمة فالرؤية هنا تعني أن الله سبحانه وتعالى سخر لهم الخليفة لنبل أخلاقه وعدله فنظر إليهم بعين الرحمة؛ لأنه يعلم أنه أفضل من يستأمن عليه بريته.

بالإضافة إلى ذلك فقد مثلت هنا الرؤية في الجمل: (أبصارهم تجلو سروراً ظاهراً)، (قُرَّتْ عيون المسلمين به)، وهي أيضاً للتعبير عن السرور والرضا.

كما نلمس في قول الشاعر: ابن قاضي ميلة في غزليته:

قَالَتْ      الْحَسَنَاءُ      لَمَّا      رَأَتْ  
أَدْمَعِي تَرْفُضُ      فِيمَا      ابْتَدَرَا

ابن حيّان، المقتبس، ص: 1.42

المصدر نفسه، الصفحة نفسها \* قرت عين فلان: سرور ورضي واطمأن \* الغرة: الجبين.2

رُقُّ فِي خَدِّي مِنْ مَاءِ الصِّبَا  
رَوْنَقٌ يُغْشِي سَنَاةَ الْبَصَرَا  
تَأْخُذُ الْأَحْاطُ مِنْهُ رِيَّهَا  
فَإِذَا جَازَ التَّنَاهِي قَطْرَا<sup>1</sup>

بعض الصُّور البصريّة من وصفه للحسنة التي رأت دموعه وهي ترفض السيلان، فتطلب منه أن يرق ويحنّ على خديّها من بعض دموعه وهي تقصد بذلك حبه وشوقه إليها، فهي كالماء في الحنان والشوق تعطي لخديها الحسن والجمال والبهاء، بعدما أصاب خدها السوء والجفاف، كل هذا من جراء رفع الشاعر بصره وانصرافه عنها، حتى إنها تطلب منه أن يراها ولو بمؤخرة عينه إن أبى بذلك ذرف دموعه؛ أي دموع الشوق والحنين إليها وإبداء مشاعره نحوها، في هذا الوصف الحسي البصري «يجعل قارئ شعره ما يدري أيقراً قصيدة أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف فيه الوجدانيات وصفًا يخيل للقارئ أنه»<sup>2</sup> قد كان شاهد عيان على هذا المشهد الحوارية بينه وبين محبوبته حتى يجعل من هذا المشهد الصُّوري بصريًا وسمعيًا بفعل المحاورة فيما بينهما.

### 3\_2\_ الصورة السمعية:

أول ما يتبادر إلى أذهاننا -حين سماعنا للفظ الصُّور السمعية- أنها عبارة عن ملفوظات تجسدها أصوات متنوعة بتنوع موجاتها الصوتية فهي، «تأتي لتأخذ حيزًا لا يقل أهمية وحضورًا عن الصُّورة البصريّة في الشعر»<sup>3</sup> فيشكل الصوت انفعالاً على مستوى التأثير السمعي للمتلقي، وهذا ما سعى إليه الشاعر ابن قاضي ميلة في وصفه الذي أخذ من الطبيعة موصوفات تسترسل فيها ملفوظته بتموجات صوتية معمقة الدلالة والإيحاء في تعبيره عن مدى ألمه.

1 أبو فضل الله العمري شهاب الدين أحمد بن يحيى، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج17، تح: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ط، 1971، ص: 167.

2 عيسى ابراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي، دار المعتر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1429 هـ- 2009 م، ص: 139.

محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2006، ص: 179. 3

وَجَوْنٍ\* بِمُزْنِ الرَّعْدِ يَسْتَنُّ\* وَدُقُّهُ  
بَرْقُهُ كَالْحَيَّةِ الصَّلِّ تَطْرُقُ.  
يَرَى

كَأَنِّي إِذَا مَا لَاحَ\* وَالرَّعْدُ مُغْوِلٌ  
الْجَوْنُ بِالْمَاءِ يَذْرُقُ.  
وَجَفْنُ السَّحَابِ

سَلِيمٌ\* وَصَوْتُ الرَّعْدِ رَاقٍ وَوَدُقُّهُ\*  
الرُّقَى مِنْ سُوءٍ مَا أَتَكَفُّ.<sup>1</sup>  
كَتَفْتُ

في صورة استعارية جسد الرعد في هيئة رجل يصدر صوت بكاء شديد، والسحاب إنسان له جفون تبكي، وكأنه أراد إطلاع القارئ على مشاعر الفراق والصدود اللذين عانى منهما جراء إعراض محبوبته عن عنه، ؛ ولهذا راق له صوت الرعد من سم الحية التي سمته بطرفها لا بسمها فأصبح مُسَهَّدًا كلدغ الأفعى الحقيقية<sup>2</sup> ففي هذه الصورة الصوتية اعتمد على الصوت كمحور أساسي عبر إسقاطه لعوامل الطبيعة من برق وسحاب ومطر على ما يشعر به من آلامه وأحزانه، «فتحصل المفارقة التأثيرية في الصورة بين جدية الصوت من جهة»<sup>3</sup> ومجازيته من جهة أخرى في اعتماده على الاستعارة من لوازم الإنسان وإعارته للطبيعة، فصورتها أقوى أو أفضل ما يمثل به عواطفه.

وتستمر معنا الصور السمعية في أبيات الشاعر بكر بن حماد خاصة في زهدياته فجُلُّها تعبر عن حزنه وتذكره بالآخرة.

زُرْنَا مَنَازِلَ قَوْمٍ لَنْ يَزُورُونَا  
عَفْلَةٌ عَمَّا يُقَاسُونَا  
إِنَّا لَفِي

لَوْ يَنْطِقُونَ لَقَالُوا الزَّادَ وَيَحْكُمُ  
فَمَا يَرْجُو الْمُقِيمُونَ؟<sup>4</sup>  
حَلَّ الرَّجِيلُ

1 ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص: 159. \*الجون: الأسود والظلمة، \* يستن، استن السكين: سته جعله حاداً، \* لاج: لاح البرق: أومض. \*سليم: المذوغ. \* وودقه: الودق: المطر، شديدة وهيئه.

ينظر: سليم بوزيدي، الشعر المغربي القديم واشكالية التأثر والإبداع، ص: 2.28

محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص: 176. 3.

الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 73. 4.

يحمل هنا الصوت مرتكزا على قوة الدلالة؛ لأنه نابع من أعماق الأرض؛ أي من أفواه الأموات، فهو يختلف عن الأصوات الأخرى في كونه «معبراً لفهم في حقائق الوجود، وينجح إلى حد كبير في تصوير أثر الصوت وما يفعله في الإنسان، والألم الذي يؤثر فينا على وجه العموم تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات»<sup>1</sup> فالألم الذي يشعر به الأموات وحدهم من يحسون بمرارته فيأتي الصوت من باطن الأرض منادياً من على سطحها (لقالوا الزاد ويحكم حل الرحيل) وقد تصدّر هذه الصورة السمعية حرف (لو) الامتناعية فامتع القول لامتناع نطقهم.

ويقول الشاعر محمد بن حسين الطَّبَّي في وصفه للحمام:

قُمْرِيَّةٌ دَعَتِ الْهَوَى فَكَأَنَّمَا نَطَقَتْ وَآيَسَ لَهَا  
لِسَانٌ نَاطِقٌ  
غَنَّتْ فَحَبَّبَتْ \* الْأَرَاكَ كَأَنَّمَا فَوْقَ الْعُصُونِ  
حُبَابَةٌ \* وَمَخَارِقُ \*<sup>2</sup>

اعتمد الشاعر على التشبيه في تصويره للحمام ليؤكد على الدور الفعّال الذي ساهمت فيه من تأثيرات سمعية للمتلقى أثناء استقباله لهذا الوصف، فكأنما هذه الحمام مغنية تغني فوق غصون الشجرة بأعذب صوتها، وشبه حبات الندى فوق غصون الأراك بصوت القمرية الصادر منها وكأنه فقايق تطفو فوق أغصانها.

إن الواضح في هذا التصوير طغيان الموجات الصوتية على الجانب المرئي في أغلب الظن لكثرة استخدامه للألفاظ ذات المعادل الصوتي في قوله من أول لفظة في البيت (قمرية، نطق، لسان ناطق، غنت)، كما تظهر المفارقة الدلالية في قوله: (نطقت وليس لها لسان ناطق) فكيف تنطق ولا تمتلك لسانا ناطقا وكأنه أراد أن يجلب بهذا الوصف سمع وذهن المتلقي نحوه في آن واحد.

عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص: 173. 1  
2 ابن الكتاني، التشبيهات، ص: 99 \* حبيب: فقايق تطفو فوق سطح الماء أو الخمر أو حبات ندى تغطي النبات في الصباح \* حباية: اسم مبالغة مؤنث أصله المحبة والودودة \* مخارق: جمع مخرق، مكان خال واسع كالقم .

### 3\_3\_3\_ الصورة اللمسيّة:

لا يمكننا التقليل من أهمية هذه الصورة الحسية؛ لأننا في حال فقداننا لحاسة البصر تكون هي بمثابة الوجد الذي تعتمد هذه الحاسة اللمسيّة من تصوير الفكرة وتوضيحها ومحاولة ملامستها حيثياتها، فمن الشعراء الذين وظفوها في أبياتهم: بكر بن حماد، وعبد الله بن قاضي ميلة.

يقول بكر بن حماد في قصيدة رثى فيها ابنه:

وَلَمْ أَكْ أَيْسًا فَيَيْسَتْ لَمَّا  
فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّ<sup>1</sup> رَمَيْتُ التُّرْبَ

بعدما قام الشاعر بلامسة ذرات التراب بيديه أيقن موته، واكتملت هنا درجة اليأس التي بلغت ذروتها في قوله: ((فيئست لما رميت التراب فوقك من يديا)) فكأنه أراد بهذه الصورة اللمسية أن تلامس وجدانه ويلمسها كل أب فقد ولده، وقد ساهمت القرينتان: الفعل ((رميت)) والاسم ((يديا)) على إبراز هذه الوظيفة اللمسيّة.

ويقول الشاعر عبد الله بن قاضي ميلة في صورة لمسية أيضاً:

وَتَقْبِيلُ رُكْنِ الْبَيْتِ إِقْبَالُ دَوْلَةٍ  
بِالْمَوْدَةِ يَعْطِفُ<sup>2</sup> لَنَا وَزَمَانٌ

قام الفعل ((تقبيل)) الحجر الأسود لبيت الكعبة المشرفة بدور لمسي في بناء الصورة باستخدامه المجازي في قوله: ((إقبال دولة لنا، وزمان بالمودة يعطف)) في صورته الاستعارية بتشخيص الكعبة المشرفة في هيئة المحبوبة التي تقبل عليه، والزمان صورته في هيئة شخص يعطف عليه؛ أي المحبوبة ومودتها معه، وفي محاولة منه لاستمالتها كما هو معلوم في ثقافتنا الإسلامية أن تقبيل الحجر الأسود في موسم الحج والعمرة هو إظهار العبودية لله وهو من تعظيم شعائر الله،

الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 361

ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان، ص: 211. 2

وكان شاعرنا أراد في صورته اللمسية إظهار عبوديته لمحبيبته والتي شبهها بركن البيت وفي هذه الصورة اللمسية مبالغة منه.  
وقوله أيضاً:

يخْطُونُ بِالْخَطِيِّ فِي حُرْمَةِ الْوَعَى      سَطُورَ الْمَنَايَا  
فِي نُحُورِ الْمُقَانِبِ \*  
كِتَابًا بِأَطْرَافِ الْعَوَالِي وَنَقْشُهُ      دَمَ الْقَلْبِ مَشْلُولًا  
بِنَضْحِ \* التَّرَائِبِ<sup>1</sup>

تظهر الصورة اللمسية من الوهلة الأولى في أول البيت حين يصف الشاعر ساحة المعركة وكأنها كتابٌ خطوا عليه خطوطاً وسطوراً للموت في مواجهة الأعداء، وقد نقش في هذا الكتاب على أطرافه العليا بدم عظام الصدر التي تلي موضع القلادة فامتلاً ذاك النقش دما منضوحاً لا يذهب إن غسلته بالماء.

أما عن الألفاظ التي دلّ بها على حاسة اللمس والتي ذكرها الشاعر: يخطون، سطور، كتاباً، نقشه. وقد دعمها بتشبيهات منها: ساحة المعركة التي شبهها بالكتاب، والموت كأنه سطور خطها جيشه، وقد استخدم الشاعر هنا يده لتصوير هذه الصورة في تعبيره عن فخره وقوة الجيش وعن دحره للأعداء، حتى إنه صورها في شكل كتاب ستقرأه الأجيال من بعده تمجيداً منه لعظمة جيشه وبطشه.

أما الصور الذوقية والشمية -في حدود اطلاعي وما عثرنا عليه- فيبدو أنهما غير متوفرتين في شعرنا القديم، وقد كانت الصور البصرية والسمعية واللمسية أكثر بروزاً عند شعرائنا.

1 ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 213. \* المقانب: جمع مقنّب: جماعة من الفرسان والخيل دون المائة تجتمع للغارة\* نضح: النضخ: ما ترشش من الماء عند نضحه، والنضخ: الحوض. \* الترائب، جمع تريبة: وهي عظام الصدر وموضع القلادة.

ثانياً: ماهية التناص:

### 1\_1\_ مفهوم التناص:

كثيرة هي التعريفات التي صيغت حول مصطلح التناص، فهو من المصطلحات لا يمكن حصرها في تعريف واحد. وتعتبر الباحثة: (جوليا كرستيفا) أول من أزاحت الستار عن هذا المصطلح بعد إشارة الباحث ميخائيل باختين الذي أكد على حوارية النص الأدبي،<sup>1</sup> فجوليا كرستيفا نظرت إلى النص بأنه: «تبادل للنصوص؛ أي أنه تداخل لها، ففي فضاء نص ما تتقاطع وتت عزل كثير من العبارات المأخوذة من نصوص أخرى»<sup>2</sup>، وهذا ما جنح إليه (سولير)، فالتناص واقع في كل نص لامتزاجه مع نصوص كثيرة عبر قراءات مختلفة ومشددة ومكثفة<sup>3</sup> فلا مجال للشك في أنه يتموقع عبر أي نص كان، «حيث تتفاعل النصوص فيما بينها وتتعلق لتخلق نصاً آخر، نصاً مولداً وذلك من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية»<sup>4</sup>، وخالصة القول: إن التناص تمحور حول مفاهيم ثلاثة وهي: تبادل النصوص وتعلقها وتداخلها فيما بينها؛ أي استحالة وجود نص عقيم أو أي نص ليس له جذور أولية انصهر منها في النص الجديد.

أما عن تعريفات العرب له فقد حاول بعض النقاد ربطه بقضية السرقات الشعرية، وعدادوا تسمياته بين: تضمين واقتباس واستشهاد وانتحال وغير ذلك من المسميات الرديفة لمصطلح التناص، فانقسم النقاد العرب بين معتبر التناص مرادفاً للسرقات ومنهم: طراد الكبيسي، أما الاتجاه الآخر فيرى أنه يختلف تماماً عن السرقات، ومن بينهم: عبد الملك مرتاض، وكذلك شكري عزيز ماضي، وخليل موسى الذي فرق بين التناص والسرقة في «ثلاثة اختلافات، وهي: أن السرقات الشعرية تعتمد على المنهج التاريخي في حين يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيراً بالمرجع أو النص الغائب، والثاني الاختلاف

1 ينظر: عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد

العمري، أفريقيا الشرق الدار البيضاء - المغرب، ط 2007 ص: 18

2 محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط 1، 1432 هـ - 2011 م، ص: 13.

3 ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان،

سوشريس، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1405 هـ - 1985 م، ص: 215.

جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ط 1، ص: 118، 119.

في هدف السرقات تهجين الشاعر، وإدانتها، وهدف التناص نقيض ذلك؛ لأنه – مثقف ومطلع وعمله إنتاجي إبداعي، أما الثالث فيكمن في القصدية، فالسرقات تتم عن قصدية، أما التناص لا يتم عن قصدية<sup>1</sup> إن هذه الاختلافات الثلاثة قد تكون كافية للتمييز بينه وبين السرقات الشعرية، ولكن (عبد الستار جبر الأسدي) يرى أن الاختلاف الثلاث غير منطقي وذلك كون التناص «قسم منه ذو طبيعة قصدية واعية»<sup>2</sup> أما محمد مفتاح فيعرفه؛ بأنه: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»<sup>3</sup>، وربما قصده في ذلك لا وجود لنص عقيم، فكل نص جديد يولد بعد امتصاص واسترجاع لنصوص سابقة يتداخل معها، هذا النص الجديد؛ أي أنه: «ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، واستجابات لا شعورية عفوية»<sup>4</sup> يبدو أن (محمد خير) يرجع عملية التناص إلى عدم المقصدية، وهو بذلك يتفق مع رأي (خليل الموسى).

وما يمكن قوله: إن تعريفاتهم للتناص لم تتباعد عما وصل إليه الغرب، وما حاول إثباته النقاد العرب لا يغدو إلا برهنة على أصالة جذوره العربية في تراثنا القديم.

## 1\_ 2\_ أشكال التناص في الشعر الجزائري القديم: (أ) التناص الديني:

يقصد بالتناص الديني ذلك التداخل والتقاطع للنصوص الأدبية مع النص القرآني عن طريق تقنية الاقتباس من أي القرآن الكريم أو شخصيات القص القرآني أو الأحاديث الشريفة، ذلك أن «الاقتباس

1 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث – البرغوثي نموذجاً – دار كنوز المعرفة العلمية، المملكة الأردنية الهاشمية – الأردن، ط 1، 1430 هـ – 2009 م، ص:30.

المرجع السابق نفسه، ص:30 2

3 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 1992 م ص:121

محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م، ص:38. 4

يمثل شكلا تناصيا، يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري<sup>1</sup> حيث إن هذا التقاطع يحمل في بعده اللغوي الذي يعمل على الانحراف بين النصوص المختزلة في نص ثانٍ، « إذ أن كل النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك لنفسه أو لغيره»<sup>2</sup>

### 1 \_ التقاطع مع آي القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم كلام الله المنزل والمنزه والمعجز بسوره والمتضمن لقصص الأنبياء والرسل، وقد وظف الشعراء الجزائريون التناص الديني (القرآني) ومن هؤلاء الشعراء: بكر بن حماد صاحب الثقافة الدينية الواسعة فلقد جاءنا بالتناص القرآني في قصيدته التي يهجو فيها ابن ملجم بقوله: **كَأَنَّهُ لَمْ يُرَدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ الْخُلْدِ نَيْرَانًا**<sup>3</sup>

يظهر التقاطع مع النص القرآني في قوله: **عَذَابِ الْخُلْدِ** من قول الله تعالى: ﴿ فَذُوقُوا إِنَّا نَسِينَاكُمْ ۖ وَذُوقُوا عَذَابَ الْخُلْدِ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾<sup>4</sup> ففي تفسير القرطبي لهذه الآية الكريمة يقول: «فذوقوا ما أنتم فيه من نكس الرؤوس والخزي والغم بسبب نسيان الله لهم، أو ذوقوا العذاب المؤلّد والدائم الذي لا ينقطع له في جهنم بما كنتم تعملون من المعاصي»<sup>5</sup> وقد وظف الشاعر هذا المشهد التناصي الذي قصد من وراءه إظهار التقرّيع والتوبيخ والسخرية من القاتل؛ لأنه لن ينال بفعلته إلا أن يخلد في نيران جهنم مع الكافرين الذين نساهم الله على عكس ما يظن القاتل؛ لأنه ظن بفعلته سينال الشرف والمكانة، وأنه مع العليين في جنات النعيم، وربما أراد الشاعر في تضمينه لهذه الآية الكريمة أن يحشر القاتل مع المشركين في نيران الخلد، وأن يكون مع المنسيين

1 عبد اللطيف حجاب، التناص الديني كظاهرة أسلوبية في شعر مفدي زكرياء، مجلة معارف، مجلة علمية فكرية محكمة، بويرة - الجزائر، ع: 1، 2006، ص: 277  
محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 2.124  
محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 66.3  
4 سورة السجدة، الآية 14.

5 أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسي القرطبي، اختصره بسام بن عبد المبدئ النعمة، مختصر تفسير القرطبي، ج2، قدمه: إبراهيم التّعمّة، دار ابن كثير، بيروت - دمشق، ط 1، 1427 هـ - 2006 م، ص: 617.

الذين تناسوا لقاء الله ؛ لأن الشاعر يعبر هنا عن مدى تأسفه وحسرتة ويرجو من الله أن يجعله من المخلدين في نيران العذاب. ويأتي التناص القرآني في قول الإمام أفح بن عبد الوهاب عندما وجّه خطابه لصاحب العلم ناصحاً إياه:

وَلَا تَكُنْ جَامِعًا لِلصُّحُفِ تَخْزِنُهَا  
كَالعَيْرِ\* يَحْمِلُ بَيْنَ  
العَيْرِ أَسْفَارًا<sup>1</sup>

ففي هذا البيت تضمين و إشارة إلى قول الله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا ۚ بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ ۚ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾<sup>2</sup> حينما ننظر لتفسير هذه الآية الكريمة والتي يتضح من تأويلها أنها تتكلم عن اليهود في تحميلهم لكتاب التوراة ليعملوا به، فلم يأخذوا به، إنما حرفوه وبدلوه فشبهم الله عزّ وجلّ بالحمير التي تحمل فوق ظهورها الكتب وتجهل ما فيها؛ لأنها لا تملك عقولاً حتى تميز بين الحق والباطل<sup>3</sup> فالله عزّ وجلّ في هذه الآية الكريمة يذم اليهود والشاعر في محاولة إسقاطه لهذه الصورة التشبيهية التي قصد من ورائها النصح والإرشاد للذين -كما يظهر- جاء بصيغة النهي الموجه للعلماء الذين حملوا على عاتقهم أخذ هذا العلم، فهم لا ينفعون الناس بعلمهم ولا ينتفعون به كقوافل السفر التي تحمل المتاع وال زاد، أو تحمل الكتب فقط. فالمعنى لم يتغير إنما تغيرت اللفظة وبقي المدلول واحداً مع تعدد الدال اللفظي، وبالعودة إلى الآية الكريمة - الله عزّ وجلّ - في تنزيله المحكم صرح بلفظ المشبه به (الحمار) - أعزكم الله - بصيغة المفرد المحدد، أما الشاعر فقد استخدم المشبه به (العير) بصيغة الجمع فقد جمع الشاعر بين العلماء والعير لأنهم قاموا بفعل الحمل ولم يستفيدوا مما حملوا من العلم المخزن أو الكتب، ربما لهذا وظفها بهذه الصيغة.

ويعود الشاعر بكر بن حماد في تقاطعه مع الآية الكريمة في قول الله سبحانه وتعالى:

﴿الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَعْلُومَاتٌ ۖ فَمَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَ

1 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 194 \* العير: ما جُلب عليه الطعام من قوافل الإبل والبغال والحمير، وقد تطلق على كل القوافل.

سورة الجمعة، الآية: 52

3 ينظر: أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج4، تح: عبد الرزاق المهدي، دار الوطنية الكتاب، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومصححة، 1429 هـ - 2008 م، ص: 314.

فَتْ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ وَمَا تَفَعَّلُوا مِنْ  
خَيْرٍ يَعْلَمُهُ  
اللَّهُ ۖ وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى ۖ وَاتَّقُوا  
ن يَا أُولِي الْأَلْبَابِ<sup>1</sup> التي تشير في معناها إلى أن الله سبحانه وتعالى:  
«أخبر عباده أن خير الزاد اتقاء المنهيات»<sup>2</sup> مع قول الشاعر:  
وَاللَّهِ لَوْ رُدُّوا وَلَوْ نَطَّقُوا  
إِذَا لَقَّالُوا: التَّقَى مِنْ  
أَفْضَلِ الزَّادِ<sup>3</sup>

ففي هذا البيت الذي تضمن معنى الآية القرآنية كاملاً في قول الشاعر على لسان  
الأموات الذين يخاطبون الأحياء لاقتناء خير الزاد من الدنيا المتمثل في  
تقوى الله وطاعته للترود به في الآخرة،

ونجد أيضاً التناص في قوله:

تُمْرُ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً  
رَبِّي خَلَقَهُ وَيُعِيدُ<sup>4</sup> وَيُبْدِي

تضمن البيت معنى مع الآية الكريمة: (إِنَّهُ هُوَ يُبْدِي وَيُعِيدُ)<sup>5</sup>. جاء  
في تأويل هذه الآية بيان قدرة الخالق على خلق الإنسان أول مرة ثم إعادة خلق  
الروح فيه مرة ثانية بعد الممات، وذلك هو يوم القيامة، وفي ذلك إقرار بالحقيقة  
الإلهية، وهنا «يُعَمِّقُ الشاعر من دلالة الأثر الديني في توليد النص الشعري، حيث  
يتخذ الألفاظ طابعاً خاصاً تتحرر فيه من دلالاتها المألوفة، لتتألف وفق  
سياقات جديدة، مما يمنح المفردة الدينية قدرة واضحة على إخصاب النص  
بمثيرات وجدانية تعلي من أهمية التجربة الإبداعية»<sup>6</sup>، فأغلب الظن أن الشاعر  
استمدها ليقر بهذه الحقيقة حتى يعبر عن حالته النفسية المضطربة جراء شعوره  
بالوحدة وفراقه لأحبه.

سورة البقرة، الآية 197. 1

القرطبي، مختصر تفسير القرطبي، ج1، ص: 137. 2

الباروني، الأزهار الرياضية القسم، ج2، ص: 73. 3

نفسه، ص: 73. 4

البروج، الآية 13. 5

6 عماد الضمور، آفاق نقدية دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن، دار يافا العلمية للنشر  
والتوزيع، عمان - الأردن، ط 1، 2008، ص ص: 181، 182.

ومن شعراء القرن الرابع الهجري نجد الشاعر: عبد الله بن قاضي ميلة في قصيدته المذكورة في المباحث الأخرى ويظهر فيها استلهامه من النص القرآني مما يدل على امتلاكه لزمam الثقافة الإسلامية إذ يقول:

يَطِيبُ أَجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ يُخَيِّ وَيُنْدِي  
رِيحَهُ وَهُوَ حُرْجُفٌ  
وَأَيَّاسَنِي مِنْ وَصْلِهِ أَنْ دُونَهُ مُتَّالِفٌ  
تَسْرِي الرِّيحُ فِيهَا فَتُنَلِّفُ<sup>1</sup>

في البيت الأول تضمين للآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَمِنْ كُلِّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حَلِيَّةً تَلْبَسُونَهَا ۗ وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاجِرَ لِيَتَّبِعُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾<sup>2</sup> يفسر الشيخ العثيمين هذه الآية قائلاً: وما يتساوى أو يتمثل البحران، ف (هذا ملح أجاج)؛ أي شديد الملوحة، أما البحر الآخر فهو (عذب فرات سائغ شرابه)؛ أي شديد العذوبة.

وقيل إنه يراد به الحقيقة بوجود نوعين من البحار متناقضين (عذب، وأجاج)، وقيل: إن المراد به مثل ضربه الله تعالى للمؤمن والكافر، فالمؤمن بمنزلة العذب الفرات، والكافر بمنزلة الملح الأجاج، والترجيح يكون الحقيقة على المجاز؛ لأنه لا مجاز في القرآن<sup>3</sup> حسب رأي مفسر الآية القرآنية.

هذا بالنسبة لتفسير الآية، أما بالنسبة للبيت الشعري، والذي يمتدح فيه الشاعر نفسه على لسان محبوبته، والتي شبهته بالأرض التي يمر بها الماء الأجاج؛ أي الشديد الملوحة والمرارة والحرارة فيغير من طعمه ليصبح عذبا سائغا لشاربين، وبالريح الحرجف الجافة والشديدة البرودة فيحيي الأرض وينديها.

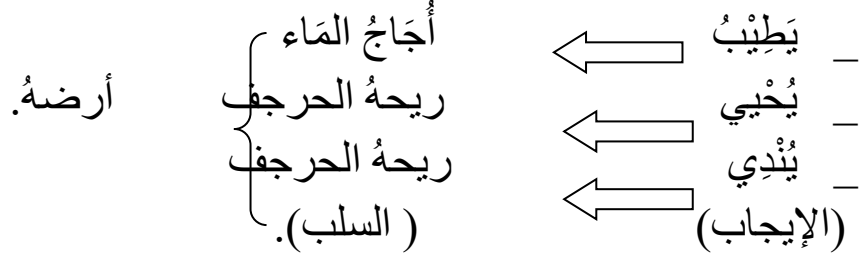
ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان، ص: 1.210.

سورة فاطر الآية 12

\* المفارقة: تعبير غير مباشر تقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من أشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فهي تستخدم في السطح قول بيد أنها في طياتها تحمل قولاً مغايراً. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج 2، ع: 2، 1982، ص: 143.

فالملاحظ في هذا البيت الشعري اعتماده على تقنية ذات ظاهرة أسلوبية اصطلح عليها بمفهوم المفارقة\* ويظهر ذلك في قول الشاعر: **يطيب أجاج الماء، يحيي ويندي ريحه وهو حرجف.**

وهنا تظهر العبارات الثنائية الضدية وفق المفارقة «في تقابل يضع المتلقي أمام مشهد واسع الهوة بين المتوقع والمحقق على نحو يثير الرغبة والدهشة»<sup>1</sup>، في تأسيسه بين ثنائيتين وهما - حسب البيت الشعري- يمثلان ثنائية الإيجاب وتقابلها ثنائية السلب في بيت واحد، ونمثل لها بالمخطط الآتي:



وقد ساهمت الأفعال المضارعة: (يطيب، ويحيي، ويندي) في البيت الأول على التغيير؛ لأن الفعل المضارع يدل على الحال والاستقبال والاستمرار والحركة، ويظهر هذا التغيير من الماضي المتمثل في الجفاف والحرارة والمرارة وملوحة الماء، وفي برودة وجفاف الريح، في زمن مضى، وبدخول زمن الحاضر والمستقبل - الأفعال المضارعة - تحولت هذه الإشارات الإيحائية لتخلق مفارقات ثنائية ضدية جديدة ضمن بنية سطحية وهي تعني بذلك ثنائية الموت والحياة، وتجسدت ثنائيات الموت في الألفاظ الآتية: أجاج الماء، وهو حرجف، أما ثنائيات الحياة فجسدتها الأفعال الآتية: يطيب، ويندي، ويحيي وقد جاءت في مجملها مكونة لسلسلة من مفارقات البنية العميقة قصد من ورائها استعطاف واسترحام الذي ينتظره من محبوبته ليثبت لها مدى تعلقه بها فهي بمثابة الحياة له.

وخلاصة القول: يبدو أن الشاعر في تقاطعه مع الآية الكريمة حاولَ ترجيح المجاز على الحقيقة، حيث ضرب هنا لنا مثلاً بينه وبين محبوبته التي تمثل ريح الحرجف في شدة برودة عواطفها نحوه وأجاج الماء بالمرارة التي يعانيتها من صدودها، فكانت هذه المفارقة الضدية متنوعة الدلالات؛ لأنها تنتج من المعنى السطحي معاني كثيفة الرموز تنبؤ من بنى عميقة متخفية.

1 نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة - الجزائر، ع: 1، 2007، ص: 151

## 2 \_ استدعاء شخوص القص القرآني:

استعان الشعراء بشخوص ذكرها النص القرآني لكتابة مدوناتهم الشعرية تعبيراً عن تجاربهم في الحياة، والظاهر في اقتباساتهم للقص القرآني أنها ليست كما وظفها الخطاب القرآني بكل حيثياتها وشخصها بل تذكر في كثير من الأحيان أسماؤهم كإشارات رمزية تبت في المتلقي أثرها الانفعالي ليغوص في الدلالات التي رسمها لها الشعراء بمختلف توجهاتهم وأفكارهم وتجاربهم الشعرية وثقافتهم المكتسبة والموروثة منها؛ أي إنَّ «المتلقي يظل مشدوداً بين ما هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات والثقافات المختلفة»<sup>1</sup>.  
ومن الأشعار التي عملَ عليها أصحابها من شعراء الجزائر ضمن القص القرآني: قصة ناقة سيدنا صالح عليه السلام مع أهل قريته إذ جاء استحضرها عند الشاعر بكر بن حماد في قصيدة هجاء عمران بن حطان.

قال بكر بن حماد:

كَعَاقِرِ\* النَّاقَةِ الْأُولَى الَّتِي جَابَتْ  
بِأَرْضِ الْحِجْرِ حُسْرَانًا  
قَدْ كَانَ يُخْبِرُهُمْ أَنْ سَوْفَ  
الْمَنِيَّةِ أَرْمَانًا<sup>2</sup>

فالمتلقي مباشرة تستحضره قصة النبي صالح – عليه السلام - وناقته مع قومه والتي وردت في سور قرآنية عدة: الأعراف وهود والحاقة وعاد والفرقان وغيرها من السور القرآنية.

والظاهر في هذين البيتين تضمين من سورة الأعراف في قوله تعالى: ﴿فَأَنْجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَقَطَعْنَا دَابِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا ۖ وَمَا كَانُوا مُؤْمِنِينَ﴾<sup>3</sup> إلى أن قال عز وجل: ﴿قَالَ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا إِنَّا بِالَّذِي آمَنْتُمْ بِهِ

1 أحمد جبر شعث، **جماليات التناس**، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1، 2013م - 2014م، ص: 213.

2 محمد بن رمضان شاوش، **الذّرّ الوقاد**، ص ص: 65، 66 \* عاقر الناقة، العقر: قطع قوائم الإبل بالسيف وقد يراد به النحر.

سورة الأعراف، الآية 72 3

فَعَقَرُوا النَّاقَةَ وَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ وَقَالُوا يَا  
صَالِحُ ائْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ ﴿٥﴾  
فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ ﴿٦﴾<sup>1</sup>  
وأوردت كتب تفاسير القرآن أن: «بنو ثمود بن عامر بن إرم بن نوح،  
كانوا يسكنون الحجر الذي بين تبوك وأرض الحجاز، وقد مرّ به رسول  
الله محمد - صلى الله عليه وسلم - وهو ذاهب إلى تبوك وكانوا بعد عاد،  
وكانوا يعبدون الأصنام، فأرسل الله إليهم صالحاً فدعاهم إلى الله فقالوا له :  
إن أنت أخرجت لنا من هذه الصخرة - ناقة - وذكروا أوصافها، وتعنتوا فيها، أن  
تكون عشراء طويلة، فقال لهم النبي صالح - عليه السلام - أرأيتم إن أجبتكم  
أتؤمنون بما جئكم به وتصدقوني قالوا: نعم»<sup>2</sup> فذهب سيدنا صالح - عليه  
السلام - إلى مصلاه ودعا الله أن يخلق لهم ناقة عظيمة فكانت تشرب ماءهم يوماً  
وتدعه يوماً آخر وهم يشربون حليبها يوم شربها، وبهذه المعجزة الربانية آمن له  
قومه، فأراد أشراف ثمود أن يؤمنوا فصدّهم (نؤاب بن عمرو بن لبيد)، و(الحاباب  
صاحب أوثانهم، ورباب بن صمعر بن جلهم، وكان من الذين آمنوا بالنبي صالح  
- عليه السلام - رئيس القوم (جندع بن عمرو) ومن معه، إلا أن الذين لم يؤمنوا به  
عزموا على قتلها ليستأثروا بالماء كل يوم ويقال إن (قدار بن سالف)، و(مصدع  
بن مهرج) قاما بغواية قومهم وإقناع الجميع بقتل الناقة وابنها وحين مرت الناقة  
بمصدع بن مهرج رشقها بسهم في ساقها ولما سقطت أرضاً نحرها وفر ابنها  
ويقال إنه قد قتله هو أيضاً، ليحل عليهم عذاب من السماء وتزهق أرواحهم جميعاً،  
ولم يتبق منهم إلا سيدنا صالح - عليه السلام - ومن آمن معه،<sup>3</sup> وجعل الشاعر من  
توظيفه لهذه القصة القرآنية رمزاً من رموز الغدر والقتل.

وعلى قصديّة تامة ومباشرة منه في إيراد لمغزى هذه القصة في عرض معادل  
موضوعي لقضية الغدر والخيانة وفق معادل ذاتي والمتمثل في موقف الشاعر من  
القاتل ومادحه الذي يؤيد هذه الجريمة غير الإنسانية في حق المغدور به، فالعامل

سورة الأعراف، الآيات: 76، 77، 78. 1

2 الإمام حافظ بن كثير، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، تق: السيد بن حسين العفاني، مكتبة الصحابة،  
الإمارات - الشارقة، ومكتبة التابعين، القاهرة - عين شمس، ط 1، 1419 هـ - 1998 م، ص ص: 183،

184

ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص ص: 768، 7693

الرابط بين النص القرآني والنص الشعري، حيث إنه أراد بناقة سيدنا صالح – عليه السلام – الإمام علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – أما العقاب الذي سلطه الله سبحانه وتعالى على أهل ثمود، هو نفس العار الذي لطح قبيلة القاتل ابن ملجم عبر العصور، وهنا ربط بين تداخل التناسل الديني بالتاريخي لحادثة مقتل الإمام علي.

في استحضار متواصل مع الشاعر بكر بن حماد لأعلام دينية وردت في نص التنزيل الحكيم، إذ يقول في هذين البيتين:

نَهَارٌ مُشْرِقٌ وَظَّلَامٌ لَيْلٍ  
بِالْبَيَاضِ وَبِالسَّوَادِ  
هُمَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمَرِ نُوحٍ  
وَشَدَادِ وَعَاقِبِ

حيث ذكر: النبي نوح – عليه السلام، ولقمان الحكيم، وعادا من أبناء النبي نوح – عليهم السلام – وشداد ابن عاد، وهما من قوم هود عليه السلام، حتى يؤكد على حقيقة أن الفناء قضى على الأجيال الغابرة، فاستعان بشخصية سيدنا النبي نوح - عليه السلام - التي ترمز إلى الخلود؛ «فقد كان الجيل من قبل نوح يعمره الدهور الطويلة»<sup>2</sup> وقد ذكر الله سبحانه وتعالى: ﴿كَمْ أَهْلَكْنَا مِنَ الْقُرُونِ مِنْ بَعْدِ نُوحٍ ۗ وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ بِذُنُوبِ عِبَادِهِ خَبِيرًا بَصِيرًا ۗ﴾<sup>3</sup> وعليه لا دوام لأحد، فلم يخلد فيها كل من: نوح\*، ولقمان الذي آتاه الله الحكمة والعلم، وشداد وعاد من قوم هود إذ عبد قومهم الأصنام فجاءهم العذاب وأصبحوا من الغابرين.

إن تكرار النهار لإشراقه، والليل لظلامه لكناية عن مرور الزمن الذي قضى على الأولين. وقد أسند الشاعر إلى الليل والنهار ضمير الغائب المتصل في قوله: أَلْحَا، وضمير الغائب المنفصل في قوله: هَمَا هَدَمَا، ليؤكد بهذه الروابط – الضمائر – على علاقة التآزم في سياق القصيدة وما أحدثاه من هدم جسدي للشخصيات التي استندعها باختلاف رموزها بين: الخلود، الحكمة، العصيان، يعقبه هدم نفسي للشاعر،

محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص: 176  
2 الإمام الحافظ بن كثير، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، ص: 152 \* عاش النبي نوح – عليه السلام – 350 سنة بعد الطوفان وأنه لما بعد كان له 430 سنة فإنه عاش 1780 سنة. ينظر: ابن كثير، تحفة النبلاء، ص: 181.  
سورة الإسراء، الآية 173

فيكشف في بنية خطابه الشعري؛ بأنه صبغه بصبغة ذاتية حيث يقر فيها عن آلامه بصبغة موضوعية لها وقع في نفسه، إذ «يتكون التناص في البيتين عبر ظاهرة الثنائيات ومبدأ التحول، حيث تتجسد المدلولات في التقابلات والتضاد، لتعني شمول الحالات جميعاً، وطغيان فكرة الزمن المتمثل في الموت أو الفناء. ولعل ذلك هو الذي جعل مركز الدلالة يطابق بين»<sup>1</sup> الزمن وتلك الشخصيات التي وظفها الشاعر والتي سبقتها الثنائيات المتقابلة والضدية للكشف عن الحقائق حيث تجسدت تلك الدوال في:

نوح	(هدما)	بالبياض	(ألحا)	نهارٌ مشرقٌ	ولقمان	ظلام ليل	وعاد

وفي قراءة لهذا المخطط يتضح أن الفعلين الماضيين (ألحا، وهدما) قاما بفعل التحول الزمني من الحاضر إلى الماضي لكل من الثنائيات المتقابلة والضدية. ونجده أيضاً يستدعي في نصه الشعري الشخصيات الدينية والمتمثلة في: هارون، وموسى بن عمران عليهما السلام، قائلاً في ذلك:

وَكَانَ مِنْهُ عَلَى رَغَمِ الْحَسُودِ لَهُ  
مَكَانَ هَارُونَ مِنْ  
مُوسَى بْنِ عِمْرَانَ<sup>2</sup>

أراد أن يؤكد على العلاقة التي كانت تربط سيدنا علي- كرم الله وجهه - بسيدنا محمد- صلى الله عليه وسلم - فالشاعر هنا اقتبس بيته الشعري من الآية الكريمة التي يقول فيها عز وجل على لسان موسى - عليه السلام: ﴿وَاجْعَلْ لِي وَزِيْرًا مِنْ أَهْلِ هَارُونَ أَخِي﴾ اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي ﴿ وَأَشْرِكْهُ فِي أُمْرِي﴾<sup>3</sup>؛ ولعل الشاعر أراد من هذا الاقتباس أن يبين أن علياً - كرم الله وجهه - كان من النبي - صلى الله عليه وسلم - بمثابة هارون من موسى بن عمران عليهما السلام، وبهذا التوظيف التناصي

أحمد شعث جبر، جماليات التناص، ص: 230. 1

محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد، ص: 63. 2

سورة طه، الآيات: 29, 30, 31, 32. 3

لرمز الأخوة والسند في الحياة التي عبر عنها الشاعر في وصف ممدوحه، بمحاولة إضفاء صبغة فنية جمالية على نصه الشعري في شكل جديد عبر تسلل ملامح النص الغائب في ذهن الشاعر، فوردت لفظة (مكان) في مطلع عجز البيت لتؤكد على تشابه العلاقة بين الإمام علي والنبى محمد صلى الله عليه وسلم كالعلاقة بين هارون وموسى عليهما السلام، وليؤكد للمتلقي والقاتل الفراغ الكبير الذي أحدثه القاتل، لهذا نجد الفعل الماضي (كان) في مطلع البيت ينبئنا عن فضاة هذا الشرخ في الأمة الإسلامية.

كانت هذه بعض النماذج من النصوص الشعرية التي تضمنت بعض آي القرآن الكريم، وقد تقاطعت نصوصهم مع الأحاديث الشريفة فوردت في صور مختلفة فكان منها:

### 3\_ التقاطع مع نص الحديث الشريف:

يأتي الحديث الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم في استشهاد النحاة والبلاغيين والشعراء به، وقد استلهم الشعراء من ألفاظه ومعانيه في أشعارهم. فالشاعر والإمام أفلح بن عبد الوهاب وظف تضيماً مع الحديث الشريف في قوله:

وَقَالَ إِنَّ مِدَادَ الطَّالِبِينَ عَلَى  
أَصَالًا وَأَسْحَارًا  
إِنْ أَثَرَ النُّضْجِ مِنْهُ حِينَ يِيْدِي عَلَى  
الْقِرْطَاسِ أَسْطَارًا  
مِثْلُ دَمِ الشُّهَدَاءِ الْمُكْرَمِينَ لَهُمْ  
حُورُ الْعَيْنِ أَبْكَارًا<sup>1</sup>  
دَوَامِهِمْ فِيهِ  
ثِيَابِهِمْ وَ عَلَى  
فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ

يظهر في هذه الأبيات تقاطع مع نص الحديث الشريف الضعيف الإسناد والمتضمن معنى تفضيل العلماء على دم الشهداء (دماء الشهداء ومداد العلماء). حيث روي عن الإمام جعفر بن محمد الصادق أنه قال: «إذا كان يوم القيامة جمع الله عز وجل الناس في صعيد واحد ووضع الموازين، فتوزن دماء الشهداء مع

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 191. 1

مِدَادِ الْعُلَمَاءِ فَيَرْجَحُ مِدَادُ الْعُلَمَاءِ عَلَى دِمَاءِ الشُّهَدَاءِ»<sup>1</sup> فقد ساوى الشاعر في البيت الثالث بين أجر العلماء يوم القيامة وأجر الشهداء في سبيل الله بأن لهم ما للشهداء من الحور العين في جنات النعيم في قوله: **مثل دم الشهداء المكرمين بتوظيفه لأداة التشبيه (مثل) في محاولة المماثلة بين العاملين الشهداء والعلماء، حتى يواكب غرضه المنشود في إبراز قيمة العالم والإعلاء من مكانته وأجره يوم القيامة، لهذا قام باستحضار هذا الحديث الشريف في قصيدته.**

بينما يبدو المعنى الدلالي للحديث مرجحاً مداد العلماء على دماء الشهداء؛ لأن نقع دم الشهداء قاصر على الشهيد وحده، أما نقع قلم العالم فممتد حاضر جلي في ثيابهم وقراطيسهم وأسطرهم التي خُطَّتْ بها كتبهم.

ويواصل الشاعر استحضاره لنص الحديث الشريف في قوله:

فَضْلُ نَوِي الْعِلْمِ حَتْمًا لَا يُمَاتِلُهُ      فَضْلُ فَأَكْرَمِ  
بِأَهْلِ الْعِلْمِ أَخْيَارًا  
وَقَالَ هُمْ يَرْتُونَ الْأَنْبِيَاءَ كَذَا      مَرَاتِبُ  
الْعِلْمِ لَا يَرْتَابُ مَنْ مَارَا<sup>2</sup>

وهذا تقاطع مع الحديث الشريف : جاء في الحديث الشريف الذي رواه أبو الدرداء – رضي الله عنه - عن رسول الله عليه أفضل الصلاة والسلام أنه قال: «...وإن العلماء ورثة الأنبياء، وإن الأنبياء لم يورثوا ديناراً، ولا درهماً، وإنما ورثوا العلم، فمن أخذه أخذ بحظٍ وافٍ»<sup>3</sup> فالعلماء ورثة الأنبياء لكن لم يرثوا منهم المال، إنما ورثوا الاحترام والتقدير والإجلال الذي يكنه لهم البشر، فقد عمد الشاعر إلى توظيف هذا الحديث لتقوية خطابه الشعري والرفع من عزيمة طالب العلم، ولإيضاح الشك والريبة من نفوسهم لهذا استلهم هذا الحديث الشريف في بيته الشعري.

ونبقى مع الإمام أفلح بن عبد الوهاب في قصيدته التي غلب عليها توظيفه للأحاديث الشريفة على أي القرآن الكريم وهذا راجع لكونه إماماً خطيباً:

1 الشيخ أبي جعفر محمد بن علي بن حسين بن بابويه، (305 هـ/381 هـ)، من لا يحضره الفقيه، مركز الإشعاع الإسلامي للدراسات والبحوث الإسلامية، من لا يحضره الفقيه، 398/4، طبعه انتشارات إسلامية التابعة لجماعة المدرسين، ط3، 1413 هـ، <https://www.islam4u.com/ar/khair-alkalam>  
الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 91  
رواه الألباني، في صحيح الجامع، عن أبي الدرداء، الصفحة أو الرقم: 62973

يَقُولُ طَالِبٌ عِلْمٍ بَاتَ لَيْلَتَهُ  
تُورِدُ الظَّمْمَانَ تَيَّارًا  
وَمَنْ يَبِيتُ فِي الدُّجَى بِالْجِدِّ مُبْتَذِلًا  
عِنْدَ اللَّهِ أَخْطَارًا  
مِنْ عَابِدٍ سُنَّةً لِلَّهِ مُجْتَهِدًا  
كُنُوزِ التَّبْرِ قِنَاطَارًا  
مَا نَالَ كَفْضَلِ الْعِلْمِ قَطُّ وَلَوْ  
وَأَخِيَا اللَّيْلِ أَسْهَارًا<sup>1</sup>

استخدم الشاعر في هذه الأبيات الحديث الشريف، الذي يقول فيه الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - بأن: " فضل العالم على العابد كفضلي على أدناكم"<sup>2</sup> الذي يظهر معناه من قول الشاعر: بأن طالب العلم أفضل من العابد الذي يجتهد في العبادات وإنفاق الصدقات من سبائك الذهب والفضة بقناطير مقنطرة، وقضاء الأيام بالصيام وإحياء ليلاليه بالصلاة.

ويتبين من هذا الاقتباس التطابق التام بين المعنيين في الأبيات والحديث الشريف؛ إذ أخذ من الحديث المختصر الكلام معناه وجسده في معنى ميزه بأسلوب الإطناب؛ لأن الشاعر إمام وخطيب بالإضافة إلى ذلك فهو من العلماء المحبين للعلم وعلمائه متشبع بالثقافة الإسلامية، «يمكن الكشف عن دور هذا التناص بحسب مقاصده ونتائجه وغاياته على مستوى الدلالة والتعبير، على مستوى إطار التآلف، في محاولة تقوية معانيه وتوكيد مواقفه»<sup>3</sup>، فالشاعر لم يغير من موقفه ومن نظرته للعابد غير المتعلم فكل ما يفعله لا يزال في الدرجة التي وصفه بها الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - في المنزلة الدنيا أما العالم في المنزلة العليا.

فمن سمات الأسلوبية المميزة للإمام أفلح بن عبد الوهاب اعتماده في هذه القصيدة على الاقتباس من الحديث الشريف، حتى إنه في اقتباساته كلها جاءت خادمة لغرضه الأساسي وهو مدحه للعلم والعلماء فقط.

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 1.91

2 الإمام الشيخ أحمد بن عبد الرحمان بن قدامة المقدمي، مختصر منهاج القاصدين، علق عليه: شعيب الأرنؤوط، وعبد القادر الأرنؤوط، مكتبة دار البيان، ومؤسسة علوم القرآن، دمشق - بيروت، 1398 هـ-1978 م، ص: 133.

أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص: 3.155

وخلاصة القول: يظهر أن شعراء الجزائر في هذين القرنين الثالث والرابع الهجريين استطاعوا أن يتعاملوا مع النص القرآني فاستثمروا آياته للتعبير عن تجاربهم الشعرية بكل وعي وإدراك، بالإضافة إلى امتلاكهم لرصيد معرفي بالأحاديث الشريفة، وذلك بفضل انتشار الدين الإسلامي وكثرة الكتب الفقهية حتى إن الشعراء كان منهم الفقيه والزاهد أمثال الشاعرين: بكر بن حماد، والإمام أفلح بن عبد الوهاب وغيرهما.

#### ب) التناص الشعري:

يأتي هذا النوع من التناص في المرتبة الثالثة بعد القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ليتداخل مع نصوص شعرية أخرى، عبر «امتلاء النص بالذاكرات الفاعلة فيه وتداخلها – ما دام النص ترسيباً ينطوي على عدة عصور؛ ولأن طبيعة حضور هذه الذاكرات في النص متعددة، فقد تبدو ظاهرة أو عميقة، مستحضرة على ما هي عليه أو متغيرة»<sup>1</sup> فالمتلقي صاحب الثقافة الواسعة الواعي والمدرّك لهذه النصوص الغائبة له القدرة على إعادة خلق النص من جديد بفضل قراءته وتأويله مع الحفاظ على الأصلي منه، فكان لشعراء الجزائر نصيباً في توظيفهم لهذا النوع من التناص بما جادت به قرائحهم الشعرية، وما خزنته ذاكرتهم من موروث شعري على الرغم من قلة توظيفهم له، وقد أرجعنا ذلك لأسباب عدة تم إدراجها في تحليل سابق.

ومن الشعراء الذين ضمنهم شعراؤنا في ثنايا أبياتهم فحول الشعر الذين سطع نجمهم في سماء الشعرية العربية أمثال: عمر بن أبي ربيعة في غزلياته، وأبو العتاهية في زهدياته، وأبو نواس في خمريات.

الشاعر عبد الله بن قاضي ميلة الذي نعتة النقاد بصريع الغواني المغربي، وقد ذكره ابن رشيق في الأنموذج؛ «إنه من شعراء الجزائر، يكثر العيافة والرجز، وسلك في شعره طريق ابن أبي ربيعة في نظم الأقوال»<sup>2</sup> وذلك في تناصه مع الشاعر الأموي في نص قصيدته الغزلية الفائية في انتقال بين الأماكن المقدسة رفقة محبوبته إذ يقول:

1 محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، ص: 37.  
ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 2092

وَلَمَّا التَّقِينَا مُحْرِمِينَ وَسَيَرْنَا  
بِلَبِّكَ رَبًّا وَالرَّكَائِبُ تُعْسِفُ  
نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطِيَّ كَأَنَّمَا  
غَوَارِبُهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُغْفُ<sup>1</sup>  
إلى غاية قوله:

وَقَدْ أَنْذَرَ الإِخْرَامَ أَنَّ وَصَّالَنَا  
حَرَامٌ وَإِنَّا عَنْ مَزَارِكٍ نَصْدِفُ  
نجد في البيت الثاني ما يحيلنا إلى قول عمر بن أبي ربيعة في فائيته التي يصف  
فيها مشهد العيس وما تشتكيه من تعب الرحلة وطول السفر اللذان أدما أقدامها،  
وقد أدرج الشاعر ذلك في هذه الصورة الشعرية لاستدراج واستعطاف قلب  
محبوبته في قوله:

وَنَصِّي \* إِلَيْكَ العَيْسَ شَاكِيَةَ الوَجَا  
مَنَاسِمُهَا \* مِمَّا تُلَاقِي رَوَاعِي<sup>2</sup>  
ففي هذا البيت تناص جاء به ابن قاضي ميلة مع الشاعر المشرقي في وصفه لحال  
العيس بأنها:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطِيَّ كَأَنَّمَا  
غَوَارِبُهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُغْفُ  
إلا أن الصورة التي قدمها ابن قاضي ميلة تختلف عن الصورة التي رسمها عمر  
بن أبي ربيعة «فالصورة عند ابن قاضي ميلة يبدو عليها التكلف واضحا وهي  
تنتمي إلى عالم الخيال منها إلى الحقيقة على خلاف الصورة التي قدمها عمر بن  
أبي ربيعة، وهذه ميزة أسلوبية فنية تحسب في الحقيقة لابن قاضي ميلة»<sup>3</sup> لتمته  
بالخيال الشعري وهذه الصورة التشبيهية قد تناصت مع شاعر آخر إذ يقول فيها:  
نَزَلْنَا بُنْعَمَانَ الأَرَاكِ وَالنَّادَى  
بِهِ ابْتَلَأَتْ عَيْنُنَا المَطَارِفُ

نفسه، ص: 211 1

3 عمرو بن أبي ربيعة، ديوان عمرو بن أبي ربيعة، قدم له: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت،  
ط2، 1416 هـ - 1996 م، ص: 234. \*نصُّ العيس: كلفها مشقة السير، \* الوجا مناسمها: جمع مناسم  
منسم: وهو خف الجمل.

سليم بوزيدي، الشعر المغربي القديم وإشكالية التأثر والإبداع، ص: 3.14

وَقَفْتُ بِهَا وَالِدَمِّمُغْ أَكْثَرُهُ دَمِّمُ  
جَفْنِي بِنُعْمَانَ رَاعِيفُ

«في هذه الحالة لا ينكر جريان الدمع دماً فإنها حالة لائقة بجريانه على هذه الصفة؛ لأن هذا الشاعر لما أن نزل بنعمان التي هي منازل أحبابه ووجدها مقفرة منهم، جرى دمعته من شدة الأسف دماً.

الصورة نفسها في قول الشاعر ابن قاضي ميلة -في البيتين السابقين- حيث إن تشبيهه جريان الدماء من غوارب المطي لائق بها (لطف الكنايات عن التعسف في شدة السرى)»<sup>1</sup>؛ أي غنها تسير من غير هدى.

كما يظهر لنا أن شاعر الجزائر ابن قاضي ميلة ومن شدة تأثره بالشاعر المشرقي عمر بن أبي ربيعة نسج قصيدته الغزلية على نفس الروي الذي هو الفاء ونفس البحر الشعري أي البحر الطويل، واعتمد بعض التقنيات التي وظفها الشاعر المشرقي كتقنية القص والحوار وفي ذلك يقول ابن قاضي ميلة:

فَقَالَتْ أَمَا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى؟  
فَقَدْ رَابِنِي  
مِنْ طُولِ مَا يَنْشَوُّ  
أَرَاهُ إِذَا سِرْنَا يَسِيرُ حَذَاءَنَا  
وَأُوقِفُ أَخْفَافَ الْمُطِيِّ فَيُوقِفُ<sup>2</sup>

في هذا البيت عمد الشاعر إلى توظيف أسلوب الحوار على لسان محبوبته ورفيقتها عمّا رابها من الشاعر من طول التطلع إليها؛ حينما يصور الشاعر هذا المشهد وكأنه هو المطلوب عندها لا هي، فيبدو ذلك في استهلاله (الأنا الشاعرة) – الشاعر – التي تفتح نافذة السرد والحوار في جملة القول: فَقَالَتْ أَمَا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى، في أسلوب وصفي حيث يوضح لنا المخطط التركيبي سير هذه الأنا الشاعرة التي تنبني في سياقها على محور الذات التي «تبدأ بالعمل وقيادة الحركة الشعرية من خلال افتتاحها للسرد عبر ضمير الآخر لأنها ترتبط مباشرة بألية الاستحواد»<sup>3</sup> الأنتوي في: ((هي))، و((هن)) في: (قالت ومنكن).

1 تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان، ط1، 1987، ص: 399.

ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 211.

محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص: 348.

وهنا تظهر المفارقة الأسلوبية التي طغت على هذين البيتين بين المبنى والمعنى، فالشاعر في هذين البيتين يتشعب بنفسه، وفي عرضه لذلك عبر «سؤال إشكالي، سيكون النص بأكمله محاولة للإجابة عنه»<sup>1</sup> وهكذا جعل الشاعر من هذا التساؤل محور النص من إيراد لمعنى يخالف مبناه حتى يصل إلى مبتغاه في إبراز نرجسيته وهذه النرجسية نجدها عند الشاعر عمر بن أبي ربيعة في بيته الشعري الذي يتناصّ معه فيه فالأول متأثر بالثاني، إذ يقول في ذلك:

فُلنَ يَسْتَرِضِينَهَا مُنَيَّتَنَا\*  
أَنَا الْيَوْمَ فِي سِرِّ عُمَرَ  
بَيْنَمَا يَذْكَرُنِي أَبْصَرُنِي  
قَيْدِ الْمَيْلِ\* يَعْذُو بِي الْأَعْرُ\*  
فُلنَ تَعْرِفَنَ الْفَتَى فُلنَ نَعَمَ  
عَرَفْنَا وَهَلْ يَخْفَى الْقَمَرَ\*<sup>2</sup>

في البيت الثالث تظهر نرجسيته واضحة في كنيته التي وظفها في قوله: **قد عرفناه وهل يخفى القمر**؛ التي تعبر عن شهرته ووسامته وغرام الفتيات به، وتمنعه عليهن والتدل؛ إلا أن ابن قاضي ميلة لم تكن نرجسيته حادة مثل عمر بن أبي ربيعة، وفي ذلك يقول ابن قاضي ميلة:

فَقُلْتُ لِتَرْبِيهَا أَبْلَغَاهَا بِأَنِّي  
قَالَتَا: نَتَأَطَّفُ<sup>3</sup> بِهَا مُسْتَهَامَ

في هذا البيت حاول الشاعر أن يظهر "تجنب الإفراط والغلو في النرجسية الحادة التي وقع فيها عمر بن أبي ربيعة، فنجده خفف من حدثها في هذا البيت في اعترافه بالتودد إلى المحبوبة بإرسال ما يتكبد عن طريق رفيقتيها يطلب منها ردا يكون بردا وسلاما، وهنا يكمن وجه الاختلاف بين الشعارين.

كما نلمس التناص الشعري بين الشعارين، الجزائري: بكر بن حماد، والشاعر المشرقي: أبي العتاهية فكلاهما ينتميان إلى التيار الزهدي، ففي بيت شعري يعبر فيه الشاعر عن فن الرثاء وهو من الفنون الشعرية الغنائية القديمة، والتي يظهر

نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص: 148. 1

2 عمرو بن أبي ربيعة، الديوان، ص: 165. \* منيتنا: أمينتنا، \* قيد الميل: مقدار الميل، \* الأعر: الفرس في جبهته بياض، \* يخفى القمر: كناية عن الشهرة.

ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص: 3.211

فيها الشاعر مدى تأسفه وحزنه على الميت الذي تربطه به درجات متفاوتة من القرابة، فيذكر مناقبه ومآثره. وقد عُرف بكر بن حماد برثائه لابنه عبد الرحمن إذ يقول في ذلك:

كَفَى حُزْنًا بِأَنِّي مِنْكَ خَلُوءٌ      وَأَنَّكَ مَيِّتٌ  
وَبَقِيْتُ حَيًّا  
وَلَمْ أَكْ أَيْسًا فَيَيْسَتْ لَمَّا      رَمَيْتُ التُّرْبَ  
فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّ<sup>1</sup>

هذان البيتان تتابعا مع أبيات أبي العتاهية الذي سبقه في قوله لذلك:

بَكَيْتُكَ يَا عَلِيُّ بِدَمْعِ عَيْنِي      فَمَا أَغْنَى الْبُكَاءُ  
عَلَيْكَ شَيْئًا  
كَفَى حُزْنًا بِدَفْنِكَ ثُمَّ إِنِّي      نَفَضْتُ تُرَابَ  
قَبْرِكَ مِنْ يَدَيَّ  
وَكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظَاتٌ      فَأَنْتَ الْيَوْمَ أَوْعَظُ  
مِنْكَ حَيًّا<sup>2</sup>

وقد استدعى الشاعر في قصيدته التي رثى فيها ابنه نسا ثانيا لأبي العتاهية في رثائه لـ: «علي بن ثابت لما دفن فوقف الشاعر على قبره يبكي طويلا أحر بكاء»<sup>3</sup>، يبدو أن بكر بن حماد في رثائه قد حدد درجة حزنه الشديد الذي بلغ ذروته في يئسه وقنوطه؛ لأنه بقي حيا بينما دفينه غادر الحياة مما أشعره بخلو مكانه عليه؛ فالمرثي ابنه -ولا شيء أعلى من الابن- وهذا الذي جعله حزينا، بينما الشاعر أبو العتاهية فقد جعله -علي بن ثابت - حزينا وقد صرح به الشاعر في البيت الأول؛ إلا أن بكر بن حماد لم يصرح به مباشرة فقد تكاثفت النعوت التي منحها لابنه في رثائه منها قوله: نسلي، بُنيًا، أخيًّا.

أما في مطلع البيت فأشار إليه بلفظة: الخلو؛ ولهذه اللفظة دلالة قوية على الأثر النفسي الحاد الذي خلفه عامل الغياب الخارجي؛ أي الشعور بالخلو المكاني، بالإضافة إلى عامل الغياب الداخلي الذي خلف الشعور بالفراغ والانفراد والوحدة.

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 172

أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1406 هـ - 1986، ص: 492  
المرجع نفسه، ص: 4913

فالشاعر في استعانته بألفاظ أبي العتاهية: **كفى حزناً، من يدياً، وظف** «التناص الظاهر أو السطحي ويعرفه (ابن رشيق)؛ بأنه اقتناء للأثر واستعانة مباشرة للبناء دون توظيف بين للمتبع»<sup>1</sup>؛ لكن الشاعر تلاعب بالتركيب الفني للكلمات (الألفاظ) دون تغيير تام للمعنى، وذلك بالمقارنة بين الشاعرين: فأبيات بكر بن حماد يظهر توظيف أسلوب الإطناب للوصول إلى المبتغى أو للتعبير عن حزنه الشديد، فكانت دلالاته أقوى وأبلغ في تعامله «مع هذا التراث الذي يستلزم وعياً حقيقياً به من خلال الاتصال بما يشكل وعاءً مستوعباً للهموم المعاصرة من ناحية والانفصال عنه لمعايشة الواقع الفعلي من ناحية أخرى»<sup>2</sup> فجاءت معانيه محاكية لمعاني أبي العتاهية في تعبيرهما عن نفس التجربة الشعرية.

أما أبيات النص الأول لأبي العتاهية فيظهر فيها أسلوب الإيجاز في تعبيره عن نفس الشعور – الحزن الشديد – فقد حققت العبارة: **نَفَضْتُ تُرَابَ قَبْرِكَ مِنْ يَدَيَّ**. محور العمق الدلالي في رمزه لليأس عبد رجوعه للحياة، وهي تمثل نفس الشفرة المنفتحة على دلالة اليأس من عودة ابنه مرة ثانية في مشهد حركي – **رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّ**، «لذا فإن القراءة تظهر هنا على أنها مشاركة وتفاعل بين القارئ والنص، وقد تهيأت هذه المشاركة من خلال التصادم بين ما يقدمه»<sup>3</sup> نص بكر بن حماد وبين ما هو معروض في نص أبي العتاهية؛ فالقارئ الذي استقر في وعيه: (كفى حزناً، ونفضت تراب قبرك من يديا)، يتبين له عنصر التحوير وهو وسيلة يلجأ إليها الشعراء بنية القصد حتى يخرجوا من قفص الاتهام عند وقوعهم في السرقات الشعرية، فيعطي لنصه لمسة تجديدية بإعادة إنتاج دلالات متغيرة بتغيير ما تم تبديله أو تحويره.

أيضا قول بكر بن حماد في سياق ذكر الموتى ومحاولة استنطاقهم في مقام وعظي؛ بأن الأموات لو ينطقون لكانوا أشد نصحاء لنا، وهذه الأبيات بأفكارها

1 مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية –

مصر، 1991م، ص: 91

نفسه، ص: 872

3 موسى رابعة، جماليات الأسلوب دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، طبعة جديدة ومزودة،

1429 هـ-2008م، ص: 111.

ومعتقداتها استلهمها بكر بن حماد من الشاعر أبي العتاهية فهو دائماً ما يلتقي معه في مواضيع الزهد وتذكير النفس بالقبر وبأن الحياة فانية.

يقول بكر بن حماد:

قِفْ بِالْقُبُورِ فَنَادِ الْهَامِدِينَ بِهَا  
بَلَيْتٍ مِنْهَا وَأَجْسَادِ  
قَوْمٍ تَقَطَّعَتِ الْأَسْبَابُ بَيْنَهُمْ  
مِنْ الْوَصَالِ  
وَصَارُوا تَحْتَ أَطْوَادِ  
رَاحُوا جَمِيعًا عَلَى الْأَقْدَامِ وَابْتَكَّرُوا  
فَلَنْ يَرُوحُوا  
وَلَنْ يَعْدُوا لَهُمْ عَادًا<sup>1</sup>

أما أبو العتاهية فيقول في هذا المقام:

إِيتِ الْقُبُورَ فَنَادِهَا أَصْوَاتًا  
أَجْبِنَ فَسَائِلِ الْأَمْوَاتِ  
أَيِّنَ الْمُلُوكِ بَنُو الْمُلُوكِ فَكُلُّهُمْ  
أَمْسَى  
وَأَصْبَحَ فِي التُّرَابِ رُفَاتًا  
بَاقِ التَّرَى قَدْ  
كَمْ مِنْ أَبِي وَأَبِي أَبِي تَحْتَ أَطْ  
قِيلَ كَانَ فَمَاتًا<sup>2</sup>

حتى إن الشاعر بكر بن حماد افتتح بيته بفعل الأمر كما افتتحه أبو العتاهية، فبكر بن حماد يدعو المتلقي إلى الوقوف على القبور لنداء الأموات كما ورد في النص الأصلي لأبي العتاهية.

أراد شعراء الجزائر تقليد ومحاكاة شعراء المشرق العربي؛ لأنهم رأوا فيهم القبلية العلمية التي يحج إليها شعراؤنا للأخذ من معارفهم وثقافتهم، حتى إننا نجد الشاعر الجزائري محمد بن حسين الطبني يُجاري شاعر الخمریات العباسي أبا نواس وقد نسج على منوال مقدماته الخمرية، حيث يقول أبو نواس في إحدى خمرياته:

لَسْتُ أَرَى اللَّذَّةَ فَرَحَا  
وَلَا نَجَاحًا حَتَّى أَرَى قَدَحًا

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 1.73  
ديوان أبي العتاهية، ص: 2.83

نِعْمَ سِلاخُ الْفَتَى الْمُدَامِ  
 الْهَمُّ أَمْ بِهِ جَمَحَا  
 وَالْخَمْرُ شَيْءٌ لَوْ أَنَّهَا جُعِلَتْ  
 الْبَخِيلُ لَأَنْفَتَحَا  
 سَاوَرَهُ  
 مِفْتَاحَ قِفْلِ

فأبو نواس بحسب فلسفته في الحياة وبخاصة حياة الخمرة والخمارين، حيث هناك تكتمل سعادته ونجاحه فقد جعل من خمرة مفتاحاً لقفل البخل.

من خلال هذه الأبيات تتشكل لنا علاقة التعالق بين نص آخر أو ربما أكثر من نص، فالنص الثاني لا يظهر فيه أي نقل حرفي لكلمة أو جملة، فربما اشتركا في نفس الفلسفة والرؤية ويقول محمد بن حسين الطنبلي في ذلك:

إِجْتَمَعْنَا بَعْدَ التَّفَرُّقِ دَهْرًا  
 فَظَلَّلْنَا نَقِطْعَ الْعُمْرِ  
 سُكْرًا  
 لَا يِرَانِي إِلَّا طَرِيحًا  
 حَيْثُ تُلْقِي الْعُصُونُ حَوْلِي  
 زَهْرًا

جعل الشاعر من الخمرة الرفيق الذي يجتمع معه ويواصل معه مسيرة حياته، فهو لا يستفيق من سُكره إلا وهو مرميٌّ بين غصون الأشجار حيث تتساقط عليه أزهارها، يبدو أن كلاً من الشاعرين يريان أن سعادتهما بجوار الخمرة وفي لذة السكر، لذا جسدا لنا مشهداً شاعرياً عبرها «يتأتى التناص فيشكل مظهرًا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها، وهذا يعني أن القارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاقد أو تتنافر حتى يتحقق عن تفاعله مع النص المدروس؛ لأن النص يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالاقْتباسات»<sup>1</sup> فالغالب على الشعر الجزائري القديم استخدام هذه التقنية النقدية، ومَرَدُ ذلك أن هذه الفترة التاريخية المخصصة بالدراسة تعد البذور الأولى لنشأة الشعر الجزائري وتعريب اللسان البربري ليس من سهولة ومرونة اكتساب للثقافة المشرقية، ولكن هذا لم يمنع من وجود نصوص ترقى إلى الشعرية العربية المشرقية وهذا ما شاهدناه مع الشاعر ابن قاضي ميلة وبكر بن حماد.

**ثالثاً: الحقول الدلالية في النص الجزائري القديم:**

تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر في قاموسه اللغوي أو معجمه الشعري، وما يمكن أن تحمله من الدلالات التي يختص بها كل حقل دلالي عن غيره. « فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام»<sup>1</sup> وتأتي هذه الحقول خادمة للمعنى العام، وإن مصادرها في جلها انبثقت من مجالات اجتماعية وسياسية وثقافية تكاد تكون مشتركة فيما بينهم، فكانت وصورهم الشعرية مستلهمة من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة والثقافة المشرقية. «والدرس الأسلوبي يقوم على إحصاء المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها في مجموعات، تختلف المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون حصيلة الإحصاء والتجميع مجامع شعرية»<sup>2</sup>، فجاءت نصوصهم الشعرية تعلن عن دلالات متنوعة، وهي: « تلق تقليدي في مباشرة الشعر واستنطاقه وتأويله، فهو ينتج بهذه الأسلوبية كي يحس بالدرجة الأولى، لا لكي يفهم ويدرك على النحو الذي تفهم فيه المدركات والمحسوسات والمقروءات الأخرى وتُدرك»<sup>3</sup>

### 1\_ حقل ألفاظ الحزن والبكاء:

#### 1-1 الحزن والبكاء على الأشخاص:

لقد استخدم الشعراء ألفاظ الحزن والبكاء على أبنائهم وملوكهم وأصدقائهم، وعرف الشاعر بكر بن حماد ببكائه على ابنه عبد الرحمن، حيث وردت ألفاظه التي انغمست بدموع الفراق واليأس في مرثيته:

بَكَيْتُ عَلَى الْأَحْبَبَةِ إِذْ تَوَلَّوْا      وَلَوْ أَنِّي  
هَأَنَّتْ بَكَوْا عَلَيَّا  
فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ دُخْرًا      وَفَقْدُكَ قَدْ  
كَوَى الْأَكْبَادَ كَيًّا

أمانى سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص: 154 1

2- مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني، ص 118

محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص: 159، 160. 3

كَفَى حُزْنًا بِأَيِّ مِنْكَ خَلْوٌ      وَأَنَّكَ  
مَيِّتٌ وَبَقِيَّتٌ حَيًّا  
وَلَمْ أَكْ أَيَّسًا فَيَيْسَتْ لَمَّا      رَمَيْتُ  
الثُّرْبَ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّ<sup>1</sup>

لقد طغت ألفاظ البكاء واليأس على هذه الأبيات فظهرت فيها تعبيرات الضعف الذي يعانيه الشاعر عند توظيفه لألفاظ الآتية: (بكيت، هلكت، بكوا، فقدك، كوى، كيا، حزنا، خلو، ميت).

ليؤكد على حزنه وينفس عن كربته.

وفي قصيدة أخرى له يستعين بكر بن حماد بألفاظ البكاء للتعبير عن حرقة فراق أحبته وشعوره بالوحدة، وتظهر عبارات البكاء في رثائه للإمام علي بن أبي طالب، إذ يقول في ذلك:

ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ وَالدمْعُ مُنْحَدِرٌ      قَوْلْتُ: سُبْحَانَ  
رَبِّ العَرْشِ سُبْحَانًا<sup>2</sup>

فبمجرد تذكر الشاعر لحادثة مقتل الإمام علي - كرم الله وجهه - انهمرت دموعه مصطحبة معها الشعور بالتعجب واستنكار ما مس المغدور، فهذا الشعور الأخير قصد منه الشاعر أن يخفف من بكائه في محاولة عزاء لنفسه وللمسلمين، وهنا تحولت ألفاظه من ضعف وبكاء إلى ألفاظ قوة واصطبار في صورة بصرية (الدمع منحدِر) تعقبها حركات في عملية نزول الدموع وتحريك الشفتين بالتسبيح، وهذه السمة الأسلوبية طبعت الشاعر فيكررها في قصيدة يبكي فيها ابنه - عبد الرحمن - قائلاً:

وَهَوْنٌ وَجُدِي أَنَّنِي بِكَ لِأَحِقُّ      وَأَنَّ بَقَائِي  
فِي الحَيَاةِ قَلِيلٌ  
وَأَنَّ لَيْسَ يَبْقَى لِلْحَبِيبِ حَبِيبُهُ      وَلَيْسَ  
بِبَاقٍ لِلْخَلِيلِ خَلِيلٌ

وَلَوْ أَنَّ طُولَ الحُزْنِ مِمَّا يَزِدُّهُ      لَلأَزْمَنِ  
حُزْنٌ عَلَيْهِ طَوِيلٌ<sup>3</sup>

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص ص: 72، 71.

محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص: 64.

محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص: 89.

تشكلت هذه الأبيات من ألفاظ الحزن والبكاء وإلى جانبها ألفاظ الصبر والاصطبار، فمن ألفاظ البكاء قوله: (وجدي، طول الحزن، حزن عليه) في صور بكائية لنقلها إلى صور القوة في قوله: أن ما يخفف من حزنه على ابنه هو أن الجميع سيفنى من هذه الحياة، وكلهم سيجتمعون بعد التفرق، والتي تظهر فيه مفردة (هَوْن) وهي بمثابة مفتاح لفك شفرة خطابه وما تكشفه من تخفيف للآلام والأحزان.

ويقول شاعر تاهرتي مجهول في بكائه لفراقه حبيبته، وقد جسد هذا الفراق في صورة الألم والحزن الشديدين اللذين مثل لهما بصورة الأم التي تفقد ابنها، كما أنه شبه مجرى دمع من العيون - أماق- وهي تنهمر مندفعة تجري دون توقف والموت يتخطف الأرواح من أبدانها:

سَلَامٌ عَلَى مَنْ لَمْ تُطِقْ يَوْمَ بَيْنِنَا سَلَامًا  
وَلَكِنْ فَارَقْتُ وَبِهَا ثَكْلُ  
وَمَا هِيَ أَمَاقٌ تَقِيضُ دُمُوعَهَا  
وَلَكِنَّهَا الْأَرْوَاحُ تَجْرِي وَتَنْسَلُ<sup>1</sup>

تشكلت مفردات الحزن والبكاء من ألفاظه: (فارقت، ثكل، أماق، تفيض دموعها، الأرواح تنسل).

وربما قصد الشاعر من وراء توظيفه لمفردتين: سلامٌ، وسلامًا التأكيد على أنه يبكي على مدينة تاهرت بعد خرابها وما خلفته من ثكل ودموع وأرواح منسلّة، فالسلام هنا ليس ترحيباً إنما جاء في صيغة الوداع وهذا ما بينته مفردات الحزن والبكاء.

## 1\_ 2 الحزن والبكاء على الأماكن:

بكى الشعراء أيضاً على الأماكن وبخاصة المدن التي انهارت واندثرت بعدما كانت تمثل لهم السكن والمأوى الذي يلتجئون إليه بصفته يمثل هويتهم الشخصية، وقد يمثل المكان مصدراً من مصادر الشعور بالغرابة والوحدة يعقبه حزن وبكاء

الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 1.141

على ماضٍ ولئىّ بعدما كان يمثل حاضره ومستقبله، ويقول في هذا الشاعر بكر بن حماد وهو يبكي على مدينة (تاهرت) بعدما خربها العبيديون، واستولوا عليها سنة 296 هـ/909م.

المَـوْتُ أَجَحَفَ بِالدُّنْيَا فَخَرَبَهَا  
وَفِعَلْنَا فِعْلَ قَوْمٍ لَا يَمُوتُونَ  
فَالآنَ فَابْكُوا فَقَدْ حُقَّ الْبُكَاءُ لَكُمْ  
فَالْحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللَّهِ بِأَكْوَنًا  
مَاذَا عَسَى تَنْفَعُ الدُّنْيَا مَجْمَعَهَا لَوْ  
كَانَ جَمْعَ فِيهَا كُنْزَ قَارُونَ\*<sup>1</sup>

عبرت هذه الأبيات عن كل معاني الحزن والتحسر إثر ما جرى لمدينة تيهرت التي وقف الشاعر على أطلالها يبكي ماضيه المجيد، ويعلن في ذلك عن عواطفه المشحونة بمفردات الفقد والبكاء، والتي تجلت في الألفاظ الآتية: (الموت، خربها، فابكوا، البكاء، باكونا) وقد أثارت مشاعر الاغتراب بداخله فذكر من خلالها المتلقي بمصير كل حي في هذه الدنيا من بشرٍ أو بنيانٍ أو مدنٍ، حيث إنهم لم تنفعهم أموالهم التي اكتنزوها. واستلهم في ذلك شخصية دينية – قارون- حتى يأخذوا منه العبرة فيقوي بذلك معناه ومقصده، وربما الموت الذي يتجسد في جيش العبيدين الذين سلبوا من مدينة تاهرت حياتها وخيراتها وأموال أصحابها لبرهانٍ لهم على نفس النهاية التي تتكرر مع أمم لاحقة.

لكن الشاعر أرجع كل أحزانه وبكائه إلى فعل الموت فلولاها لما حدث هذا البكاء، وكأنه أراد أن يقول: إن سبب دمار الناس والمدن هو الموت لا الإنسان وهذا راجع إلى تجربته النفسية التي عاشها الشاعر وهي فقدته لابنه، فبمروره على تيهرت ومشاهدته لخرابها تذكر واستحضر مشاعر الفراق والبكاء التي تكررت بتكراره لمفردات البكاء.

\* خرج قارون على قومه في زينة عظيمة يحمل باهر من مراكب وملابس عليه وعلى خدمه، فلما رآه من يريد الحياة الدنيا تمنوا أن لو كان لهم مثل الذي له من كنوز، فحسف الله به وبداره الأرض. ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص: 35، 36. قارون: من قوم موسى – عليه السلام - وهو ابن عمه الباروني، 1 الأزهار الرياضية، ج1، ص: 37.

كما نجد شاعرا مجهولا نظم قصيدة يبكي فيها تاهرت، فقال عند وقوفه على  
أطلالها بعد خرابها وزوال العيش بها وخلوها من أهلها:

خَلِيْلِيْ عُوْجَا بِالرُّسُوْمِ وَسَلِيْمَا      عَلَيَّ طَلَلِ  
أَقْوَى وَأَصْبَحَ أَغْبَرَا  
أَلَمَّا عَلَيَّ رَسَمِ بَتِيْهَرْتِ دَائِرِ      عَفَاتْنَهُ  
الْغَوَادِي الرَّائِحَاتُ فَأَقْفَرَا  
كَأَنَّ لَمْ تَكُنْ تِيْهَرْتِ دَارًا لِمِعْشَرِ      فَدَمَّرَهَا  
الْمِقْدَارُ فَيَمَنْ تَدَمَّرَا<sup>1</sup>

إنَّ العنصرَ البارز في هذا الحقل تعبير الشعراء عما له صلة بمشاعر البشر النفسية من حزن وشقاء عند استحضارهم لتجاربهم الحيوية. فالشاعر استعان هنا بلفظة المنادى (خليلي) فحذف الأداة وهذا الأسلوب اعتمده الشعراء في وقوفهم وبكائهم على الأطلال، حيث يبدو أنه متأثر بالشعر الجاهلي في اعتمادهم على المقدمة الطللية «(المكان الغائب) ليبكوا الإنسان الفتي والذكريات الفتية والفرح والمرح والعبث»<sup>2</sup> فالشاعر استحضر معه في هذا المشهد المروع الرفيقين اللذين يمثلان الشاهدين معه على الماضي المجيد لمدينة تيهرت قبل أن يدمرها المقدار؛ أراد من ذلك تضييق حجم المعاناة في دعوتها بالألم والأسى بعد أن يسلمها على الأطلال التي تمثل ذلك الماضي المتبقي منها. وجاءت هذه الأبيات مشحونة بمعاني هذا الأسى: (عوجا بالرسوم وسلمما، طلل أقفرا، أصبح أغبرا، ألمَّا على رسم بتيهرت دائر، كأن لم تكن دارا لمعشر، دمرها المقدار)، «فالمكان حاضن للوجود الإنساني، ينعش الروح ويلامس أدق الأحاسيس وأرقها»<sup>3</sup> فتيهرت ليست

ابن عذاري، البيان المغرب، ج1، ص 199. 1

2 عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهلبي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية - دمشق، ط1، 1999، ص: 38

3 رافعة السراج، المكان في نقائض جرير والفرزدق الطلل أنموذجا، مجلة التربية والعلم، مج 16، ع: 3، السنة 2009، جامعة الموصل كلية التربية، قسم اللغة العربية، ص: 171 .

مجرد مكان حاوٍ لجماعات، إنما تمثل جزءاً من ذاته حتى مثلها بشخص يرسل إليه سلامه رفقة صديقيه.

## 2\_ حقل الأماكن:

احتفل شعراء الجزائر بالأماكن كما احتفل بها شعراء الجاهلية، حيث إنه «لن يجد دارس الشعر الجاهلي مكاناً لا يسطع فيه الزمان، ولا زماناً لا يحده المكان، فالاثنان في ورع الشاعر القديم حالة واحدة»<sup>1</sup> فثنائية المكان والزمان لا تنفصل عن الشعر ولا عن وجدان الشاعر فهما ما ينطلق بهما وينتهي معهما. فالملاحظ للشعر الجزائري يتبين أن للمكان حضوراً في شعرهم فهو ينقسم إلى أقسام عدة فكان منها الأماكن المفتوحة كالبهار والرياض والأماكن المغلقة.

## 2\_ 1\_ حقل الأماكن المفتوحة:

قد يكون لهذه الأماكن تجليها بصفة مباشرة فتوصف بشكل مرئي تصويري، كما يمكن أن يكون حضورها رمزياً إيحائياً. ومن أمثلة ذلك وصف الشاعر أحمد بن فتح لتاهرت قائلاً:

تَاهَرْتُ أَنْتِ خَلِيَّةُ وَبَرِيَّةُ  
عُوضْتُ عَنْكَ بِبَصْرَةٍ فَأَعْتَضُ<sup>2</sup>

يصف تاهرت في تشبيه بليغ؛ بأنها المكان الوحيد الذي وجد فيه الشاعر راحة البال وخلو الذهن من المشاكل فرفعها إلى مكانة مدينة البصرة التي كانت تمثل حضارة العلم والفن والجمال.

وكان من الأماكن المفتوحة التي تطرق إليها الشعراء الأماكن المقدسة مثل ما جاء في قول الشاعر الجزائري عبد الله بن قاضي ميلة في غزليته:

وَفِي عَرَفَاتٍ مَا يُخَبِّرُ أَنَّنِي  
بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَابِكِ أَسْعَفُ<sup>3</sup>

استحضر هذا المكان المقدس الرمزي لتطهير هذا الحب «وسيلة متخيّل النص لصناعة سفر آخر.. سفر أجمل من السفر»<sup>1</sup> ففي تصويريه لهذا المكان سافر

عبد الإله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص: 1.37

البكري، المسالك والممالك، ص: 2.88

ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج 6، ص: 160.3

شاعرنا سفرًا ثانيًا رفقة محبوبته للتقرب منها أكثر فأكثر؛ أما السفر الآخر فهو التقرب من الله حتى يحقق له مطلبه في الحياة لكسب ودها ومحبتها وعطفها عليه. ومنهم من استحضر في شعره الأنهار والجداول والمياه الجارية والبساتين والأشجار، وهي كثيرة مقارنة مع الأماكن الأخرى إذ يقول محمد بن الحسين الطَّبَّي في وصف المياه الجارية:

وَكأنَّ مَجْرَى المَاءِ بَيْنَ سَطُوحِهِ مَجْرَى مِيَاهِ  
الْوَصْلِ فِي كِبِدِ الصَّادِي\*  
فِي مِثْلِ أَصْرَاحِ\* الزُّجَاجِ مُرَخَّمِ  
وَمُسَطَّحٍ يَخِ كِي أَحْمِرَارِ المَجْسَدِ\*<sup>2</sup>

في شكل تصويري وظف التشبيه المرسل الذي توفرت فيه الأركان جميعها، فجعل من مجرى الماء بين سطوحه وكأنه يجري في قسبة كبد العطشان في صورة تشبيهية تتكون مما يأتي:

**المشبه:** مجرى الماء بين سطوحه. أدوات التشبيه: كأن، مثل. **المشبه به:** مجرى الوصل في جريانه عبر القصبات الهوائية للشخص العطشان. وأثناء جريان الماء فصوره وكأنه (أصراح الزجاج مرخم ومسطح يحكي احمرار المجسد). فجاه وصفه لهذا المكان وصفًا جماليًا.

**ووجه الشبه:** في هذه الصورة التشبيهية تمثل في سرعة تدفق المياه وجريانها وصفائها وعذوبتها، والتي صور فيها صفاء الماء وكأنه في صرح زجاج مصنوع من الرخام الجميل المصبوغ بالأحمر مع سهولة صقل سطحه، وهذا اللون «من الألوان الدافئة وبشكل عام يرمز هذا اللون للقوة والطاقة والحيوية والنشاط. كما أنه يرمز للفرح والسعادة والثقة بالنفس»<sup>3</sup> لهذا ربط الشاعر في وصفه لمجرى المياه بالصدى الذي تنتعش روحه بهذه المياه.

ومن الأماكن المفتوحة التي وُظفت في الشعر الجزائري القديم الحرب والوغي.

عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص: 1.51

2 ابن الكنائي، التشبيهات في أشعار أهل الأندلس، ص: 63، 64. \* الصدي: العطش الشديد، أو ذكر البؤم، \* أصراح: الصرح: البناء العالي، صُراح وصرح: خالص ممًا يشوبه. \* المجسد: أي الثوب المجسد، وهو المصبوغ بالزعفران، أو كل صبغ شديد الحمرة أو الصفرة..

عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997 م، ص: 184 3

حيث يقول الشاعر محمد بن الحسين الطُّبِّي في وصف سجال الحرب:

لَأَشَاكَ أَنْ سِجَالَ الْخَرْبِ مَخْتَلِفٌ      ففِيمَا رَوَى  
النَّاسُ مُذْ كَانُوا وَمُذْ عُرِفُوا  
هَوْنٌ عَلَيْكَ فَانصُرْ اللهُ يَعْقُبُهُ  
إِلَى الْمَحْبُوبِ يَنْصَرِفُ  
يَا غِرَّةَ السَّعْدِ الْمَيْمُونِ طَائِرُهُ      لَا  
تَكَتَرْتُ فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ  
لَوْ هَلَكَ النَّاسُ لَا يُنْغِصُكَ هَلْكَهُمْ  
عَنْهُمْ كَأَنَّهُمْ خَافُوا  
لِلَّهِ عِنْدَكَ عَادَاتٌ سَيُكْمِلُهَا  
قِسْمٌ لَيْسَ يَنْخَرِفُ  
كَمْ قَدْ رَأَيْنَا الَّذِي لَا يَرْتَضِي سَبَبًا  
إِلَى رِضَى  
بِجَمِيلِ الصُّنْعِ يَأْتَلِفُ<sup>1</sup>

في هذه الأبيات الشعرية يحاول الشاعر أن يخفف عن ابن أبي عامر بأن الحرب يجمعها الفوز والخسارة، فخفف عن نفسك لأن الخسارة يعقبها نصر من الله، ولكن خسارتك لنا لا يخلفها أحد حتى لو هلكوا جميعاً.

الطبي محمد بن حسين الطبني يصف حاله، وهو في نشوة سكره قائلاً:

لَا يَرَانِي إِلَّا طَرِيحًا      حَيْثُ  
تُلْقِي الْغُصُونُ حَوْلِي زَهْرًا  
قَائِلًا: كَلَّمَا فَتَحْتُ جُفُونِي  
الْخَمَّارُ: زِدْنِي خَمَّرًا<sup>1</sup>

مؤلف مجهول، مفاخر البربر، تح: عبد القادر بوباية، ص: 113. 1

في هذين البيتين تنوعت صور المكان عند الشاعر، فلقد افتتح بيته بوصف مكان مفتوح حيث يلقي الشاعر نفسه تحت غصون الأشجار المزهرة والزهر يتساقط حوله في حالة سكره، ثم ينتقل بنا إلى مكان آخر حيث الخمارة في حواره معه وأمره بسكب الخمر له، وهذا ما دلت عليه جملة القول: ((قائلاً: كلما فتحت جفوني....)) بالإضافة إلى الجملة الإنشائية الأمرية ((زدني خمراً))؛ أي وظف لنا مشهدين في زمنين مختلفين: فالزمن الأول في لحظة ما بعد السكر؛ أي في لحظات فقدان الوعي (طريحا حيث تلقي الغصون حولي زهرا)، والزمن الثاني أثناء السكر؛ أي تجسد ذلك في جملة الأمر (زدني خمراً).

## 2\_2 حقل الأماكن المغلقة (الضيقة):

كما أنهم استحضروا الأماكن المغلقة بصور مختلفة لتشير إلى أمكنهم عند استخدام أفاظ الديار والقبر وغيرهما وقد عبرت عما يجول في خاطرهم ويمس أحاسيسهم المتألّمة من الفراق أو الغربة أو الشوق.

إن الشاعر عبد الله بن القاضي ميلة في غزليته وظف المكان المغلق في شكله الإيحائي، والذي عبر من خلاله عما يعذبهما من بُعد اللقاء الذي حال بينهما، فالشاعر عبد الله بن قاضي ميلة يشتكي من الذي يغار منهما حيث يظل يلاحقهما في الليل حتى إنه وصفه بأنه يحرم نفسه من النوم حتى لا يراها يجتمعان معاً أثناء نُعَاسِهِ، وذلك بمراقبة دارهما، ومن شدة غيرته منهما يتأسف عما كان بينهما من اللقاء، حيث إنَّ الشاعر في توظيفه للفظة المكان الضيق والمحدود (دارنا)، والذي من خلاله ضيق الغيران منهما من حرية اللقاء، لذلك وردت هذه اللفظة المكانية لتحسس المتلقي بأن الشعور بالضغط النفسي يمس الشاعر ومحبوبته، فجاءت لتعبر عن الحرية المسلوقة والمضطهدة. إن (الدار) هي المكان الوحيد الذي يحس فيه الإنسان بحريته الكاملة، غير أنها في سياقها هنا قد عكست مدلولها الحقيقي.

وَغَيْرَانَ يَجْفُو النَّوْمَ كَيْ لَا يَرَى لَنَا  
شَمْلًا فِي الْكَرَى يَتَأَلَّفُ

يَظَلُّ عَلَيَّ مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا  
عَمَّا مَضَى يَتَأَسَّفُ<sup>1</sup> وَغَفَاثُهُ

ونجد الشاعر التاهرتي (سعيد بن واشكل) يوظف لفظة (الدار) للدلالة الرمزية عن شعوره بالغربة عن بلده (تيهرت)، والتي وصفها بأنها في قوله: (دار الأحبة، ودار غربة).

نَأَى النَّوْمُ عَنِّي وَاضْمَحَلَّتْ عُرَى الصَّبْرِ  
دَارَ الْأَجْبَةِ فِي أَسْرِ وَأَصْبَحْتُ عَنْ

وَأَصْبَحْتُ عَنْ تِيهَرْتٍ فِي دَارِ غُرْبَةٍ  
مُرُّ الْقَضَاءِ وَالْقَدْرِ<sup>2</sup> وَأَسْلَمَنِي

حيث يقول بأن النوم تباعد وأعرض عنه وتلاشى الصبر بالبعد عنها؛ لأنها كانت تمثل له دار أحبته وأصبحت مدينة (تنس) تمثل له دار الغربة، فالدار هنا هي مدينتي: (تيهرت، وتنس)، وربما في تكراره للفعل الماضي الناقص (أصبحت)، الذي أسند إليه (التاء) ضمير المتكلم المبني على الضمة والعائد على (سعيد بن واشكل) تأكيداً منه على المرارة والحسرة التي يعانها الشاعر. ومن الأماكن المغلقة التي وظفها شعراؤنا - القبر - وما يحمله من معاني الوحشة والظلمة.

يقول بكر بن حماد عند وقوفه على ديار الأموات - المقابر -

رُزْنَا مَنْزِلَ قَوْمٍ لَنْ يَزُورُونَا  
إِنَّا لَفِي غَفَاةٍ عَمَّا يُقَسُّونَا<sup>3</sup>

استحضر مكانا مغلقا تمثل في المقابر، فهي تحصد أعدادا غير متناهية من البشر في أوقات مبهماة؛ إلا أن الشاعر حصر هذا المكان الشاسع بلفظة محددة

ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج 6، ص: 159. 1  
الباروني، الأزهار الرياضية، ج2، ص: 472  
3 الباروني، الأزهار الرياضية، ص: 37

في قوله (منازل) عوض قبور؛ لأن المعادل اللفظي المحيل إلى تلك عبارة: (قوم لن يزورونا) فهو آيسٌ من عودتهم، وربما بهذا التحديد أراد أن يطلب من هذا الموت الذي يحصد أحبّاءه أن يتوقف عن ذلك، وأن يكفَّ عن فعلته، فهم يقاسون ويلاتهم، والشاعر يتألم لفراقهم، فخص هذا المكان بجعله رمزًا ثانيًا للشقاء والألم، فالمقابر ترمزُ إلى نهاية الحياة وفنائها. والخلاصة القول: لم يخرج شعراء الجزائر خلال العهد الوسيط على ما ألفوه من شعراء المشرق أو المغرب الأقصى في توظيفهم للحقول الدلالية.

خاتمة

وبعد الانتهاء من هذه الدراسة التي تم فيها مقارنة الشعر الجزائري القديم أسلوبياً وتتبع ظواهرها وفق مستويات البناء الثلاثة : البناء الصوتي والإيقاعي، والبناء التركيبي والصرفي والبناء الدلالي، المتفاعلة فيما بينها والتي أفضت إلى النتائج الآتية الذكر:

ـ كشفت هذه الدراسة في الجانب الصوتي للحروف عن تردها المكثف عن إبانيتها للمعاني الخفية عبر تناغمها وانسجامها مع الهدف المقصود؛ أي المعنى المرجو.

ـ قدرة الشاعر بكر بن حماد على تطويع تكراراته للأصوات لتتناسب مع تجربته الشعرية وهذا ما جاء متنافياً مع ما جاء به اللغويون القدامى من فكرة أنه لا وجود لعلاقة تربط بين الصوت والمعنى؛ أي أنهم رأوا بأن تواترها جاء عفو الخاطر.

ـ وظف بكر بن حماد في ديوانه (الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد) الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة إلى جانبها أصوات الصفير، والتي أفرجت على الإحصاءات التالية:

ـ اختلاف درجات توظيف بكر بن حماد الأصوات، حيث بلغت درجة توظيفه للأصوات المجهورة (180) مرةً بنسبة 67.41%، أما الأصوات المهموسة لم تتعد (87) مرة بنسبة 32.58%.

ـ ساعدت هذه الأصوات المجهورة الشاعر على التنفيس عن كرباته وحزنه، وعن حالة الاضطراب التي عاناها.

ـ كما عبرت أصوات الصفير ذات الدرجات العالية في ديوان الشاعر على :

الأسى والتحسر لفقده ابنه عبد الرحمان، وحزنه لقتل الإمام علي بن أبي طالب، المزوج بالغضب من القاتل، ومرض الشاعر وغير ذلك من الأبيات التي ورد فيها صوت السين.

ـ تنوع دلالة أصوات الصفير المنخفضة الدرجة : كالشين، والتي أعطت دلالة نقشي الغضب في غرض الهجاء.

ـ تنوعت الأغراض الشعرية في ديوانه، بتنوع الأوزان الشعرية، والتي هيمن فيها الوزن الطويل على بقية البحور الشعرية الأخرى.

ـ هيمنت العلل والزحافات على معظم البحور الشعرية وتنوع دلالاتها وأنماطها. وقدرته على تطويع الموسيقى الداخلية والخارجية للتعبير عن أفكاره وعواطفه وتجاربه الشعورية والشعرية عن طريق ألوان البديع من : طباق وجناس ومقابلة.

استخدامه لأنساق تكرار الكلمة فبرزت بعدة أشكال منها:  
(تكرار في مقام الاستئناف، تكرار في مقام الاستئناف العام، وتكرار في مقام الاستئناف الخاص، وتكرار في مقام العطف).

هيمنت الأساليب الإنشائية الطلبية من نداء، واستفهام، على الأساليب الإنشائية غير الطلبية كالتعجب والقسم وأسلوب المدح والذم، وقد يعود ذلك إلى تنوع أغراضها البلاغية من خلال خروجها عن المؤلف، وكثرة طغيانها أمر طبيعي عند شعراء الجزائر، وعند شعراء الآخرين.

الاعتماد على الأسلوب الخبري المنزاح عن دلالاته الأصلية إلى أغراض بلاغية سواء منفية كانت أو مؤكدة.

تنوع الصورة الشعرية في الشعر الجزائري القديم في قرنيه الثالث والرابع الهجريين من صور جزئية وصور حسية متنوعة، وكانت أكثر الصور توظيفاً التشبيه بأنواعه وبصوره المختلفة التي عبرت عن هويتهم وتجاربهم، كما الصور الأخرى كالاستعارة، فأنت في المرتبة الثانية من حيث توظيفهم لاستعارة المكنية ثم التصريحية.

بروز التناسل الديني وهيمنته على المدونات الشعرية في حين تتضاءل نسبة توظيف التناسل الأدبي، وربما ذلك راجع إلى كونهم حديثي الإسلام وضعف اللسان العربي، وكونهم كانوا بربر، بالإضافة إلى أن شعراء المغرب الأوسط كان معظمهم أئمة أمثال: الإمام أفلح بن عبد الوهاب، وأبنائه .

وتنوعت الحقول الدلالية في الشعر الجزائري القديم فجاءت كما يلي:  
حقل خاص بالمكان، وحقل بالطبيعة، وحقل للحزن، وحقل للزهد، وغير ذلك من الحقول التي تناولها الشعراء، فهم لم يخرجوا عن المؤلف في توظيفهم لهذه الحقول الدلالية المعبرة عن بيئة المغرب الأوسط في القرون الهجرية الأولى، التي سادها التوتر والاضطراب، وقد انعكست هذه المظاهر على شخصية الشعراء خاصة الشاعر بكر بن حماد.

قصيدة : " بكر بن حماد " في رثاء ابنه.

بكيت على الأحبة إذ تولوا  
فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا  
كفى حزننا بأنني منك خلوا  
ولم أك آيسا فيئست لما  
فليت الخلق إذ خلقوا أطاعوا  
تسر بأشهر تمضي سراعاً  
طياً  
فلا تفرح بدنيا ليس تبقى  
بنياً  
فقد قطع البقاء غروب شمس  
وليس الهم يجلوه نهـار  
والثرياً<sup>1</sup>

ولو اني هلكت بكوا علياً  
وفقدك قد كوى الأكباد كيأ  
وأنتك ميت وبقيت حيأ  
رميت الترب فوقك بيديأ  
وليت يا بكر لم تكن شيأ  
وتطوي في لياليهم  
ولا تأسف عليها يا  
ومطلعها علي يا أخياً  
تدور له الفراقـد

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً\_ المصادر:

1. ابن جني أبو الفتح عثمان، **اللمع في العربية**، تح سليم أبو مغلي، دار مجد لأوي، عمان، دط، 1988 م.
2. ابن جني أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، ج1، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1413 هـ -1993 م.
3. ابن هشام الأنصاري، **مغنى اللبيب عن كتب الأعراب**، ج1، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مراجعة، سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964م.
4. أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3،
5. أبو الحسين علي بن مؤمن بن محمد بن علي ابن عصفور الإشبيلي، **شرح جمل الزجاجي**، ج1، قدمه فواز الشعار، إشراف أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1419هـ -1998م.
6. أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**، مج6، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، دت.
7. أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، **تفسير القرآن العظيم**، ج4، تح: عبد الرزاق المهدي، دار الوطنية للكتاب، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومصححة، 1429 هـ -2008 م.
8. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، **لسان العرب**، مج3، ج23، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط1، 1981م، مادة (سلب).
9. \_\_\_\_\_، **لسان العرب**، ج15، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1993م، مادة (وق ع).
10. \_\_\_\_\_، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت - لبنان، ط4، مج1، ج9، دت
11. أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(سيبويه)، **الكتاب**، ج4، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط1، 1402 هـ -1982 م.

12. أبو حسين علي بن عيسى الرماني، معاني الحروف، حققه عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا -بيروت-، د ط، دت.
13. أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، دت.
14. \_\_\_\_\_، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م
15. أبو عبد الله البكري، المسالك والممالك الجزء الخاص ببلاد المغرب، دراسة وتحقيق: زينب الهكاري، تقديم، أحمد عزواي، NETMAROC دط، 2010م، مطبعة
16. أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسي القرطبي، اختصره بسام بن عبد المبدئ النعمة، مختصر تفسير القرطبي، ج 2، قدمه: إبراهيم النعمة، دار ابن كثير، بيروت - دمشق، ط 1، 1427 هـ - 2006 م.
17. أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، د ط، دت.
18. أبو فضل الله العمري شهاب الدين أحمد بن يحيى، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ط، 1971م.
19. أبو مروان حيان بن خلف حيان الأندلسي، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، صيدا- بيروت، ط1، 1426 هـ
20. أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ج1، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدا - بيروت، ط2، 1420 هـ - 2000م.
21. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، دار الفكر العربي، ط2، 1997م.
22. \_\_\_\_\_، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحابي، د ط، دت.
23. \_\_\_\_\_، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو

- الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط1، 1427 هـ - 2006 م.
24. أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، تح: محمدي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط05، 1401 هـ- 1981 م.
25. **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، جمعه وحققه، محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1406 هـ- 1986 م.
26. أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تح: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1430 هـ - 2009 م.
27. أحمد الحسين بن الخباز، **توجيه اللمع**، شرح كتاب اللمع لأبي الفتح بن جني، دراسة وتحقيق: فايز زكي محمد دياب، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة - مصر - ط1، 1423 هـ- 2002 م.
28. الإمام الشيخ أحمد بن عبد الرحمان بن قدامة المقدمي، **مختصر منهاج القاصدين**، علق عليه: شعيب الأرنؤوط، وعبد القادر الأرنؤوط، مكتبة دار البيان، ومؤسسة علوم القرآن، دمشق - بيروت، 1398 هـ- 1978 م.
29. الإمام حافظ بن كثير، **تحفة النبلاء من قصص الأنبياء**، تق: السيد بن حسين العفاني، مكتبة الصحابة، الإمارات - الشارقة، ومكتبة التابعين، القاهرة - عين شمس، ط1، 1419 هـ- 1998 م.
30. بهاء الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971 م.
31. تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ج1، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت - لبنان، ط1، 1987 م.
32. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط1، 1969 م.
33. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، ج2، تح: أحمد شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1418 هـ- 1998 م.

34. ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، درا الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1423 هـ- 2002 م.
35. الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، وعرف به: أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، دط، دت، مادة سلب
36. سليمان بن الشيخ عبد الله الباروني النفوسي، الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، القسم الثاني، مطبعة الأزهار البارونية، دط، دت.
37. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تح: حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت - لبنان، دط، 1988م
38. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1982 م.
39. \_\_\_\_\_،  
دلائل الاعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.
40. \_\_\_\_\_،  
دلائل الاعجاز في علم المعاني، شرحه وقدم له: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1422 هـ- 2002م.
41. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة - الجزائر، دط، 2003
42. \_\_\_\_\_، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمود رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - لبنان، 2000
43. عضد الدين الإيجي (756-680هـ)، الفوائد الغيائية في علوم البلاغة، تح: عاشق حسين، درا الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1412هـ- 1991م
44. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م.
45. مبارك بن محمد الملي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تج2، تق: محمد الملي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ودار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، دط، دت.
46. مجهول المؤلف، مفاخر البربر، تح: عبد القادر بوباية، دط، دت.

47. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1426 هـ-2005 م.

48. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر العربي مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت - لبنان، ط1، 2002 م. مادة سلب

49. محمد بن صالح العثيمين، تفسير القرآن الكريم، سورة فاطر، إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية، القصيم - المملكة العربية السعودية، ط1، 1436 هـ

50. محمد بن علي الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية بن مالك، ج3، ضبطه وصححه وأخرج شواهد، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1997 م.

51. محمد بن يوسف الشهيد بن أبي حيان الأندلسي، تفسير البرح المحيط، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1413 هـ-1993 م.

52. مصطفى إبراهيم وآخرين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج1 ج2 القاهرة، ط2، 1392 هـ - 1998 م.

53. يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983 م.

54. مصطفى إبراهيم وآخرين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج1 ج2 القاهرة، ط2، 1392 هـ - 1998 م

55. محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، 2011 م

56. محمد بن رمضان شاوش، الدرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية، ط1، مستغانم، 1385 هـ- 1966 م

57. محمد بن صالح العثيمين، تفسير القرآن الكريم، سورة فاطر، إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية، القصيم - المملكة العربية السعودية، ط1، 1436 هـ

ثانياً - المراجع بالعربية:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، (دط)، (دت).

2. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط2، 1952م.
3. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009
4. أبو العدوس يوسف، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ط2، 1430 هـ - 2010م.
5. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411 هـ - 1991م.
6. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994م.
7. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2013م - 2014م.
8. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.
9. أحمد رزقه، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993م.
10. أحمد عادل عبد المولى، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجاً: تق: محمد عبد المطلب مصطفى، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2013م.
11. أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1413 هـ - 1993 م.
12. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1426 هـ - 2005 م.
13. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط4، 1428 هـ - 2007م.
14. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت - لبنان، ط1، دت.
15. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية: الفصاحة - البلاغة - المعاني -، وكالة المطبوعات جامعة بغداد، دار القلم، ط1، 1980 م.
16. أحمد مطلوب، وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جمهورية العراق، ط2، 1420 هـ - 1999م

17. أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط 1406 هـ - 1985 م.
18. أشرف فوزي جلال، بديع التراكيب في شعر أبي نواس، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، مصر، 2008 م.
19. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 1423 هـ 2002 م.
20. أيوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 2014 م.
21. بحاز إبراهيم بكير، الدولة الرستميّة (160 هـ - 696 هـ - 777 م - 999 م) دراسة في الأوضاع الاقتصادية والحياة الفكرية، طبعة مزيدة ومنقحة، نشر جمعية التراث، القرارة - غرداية، ط1، 1406 هـ - 1985 م، ط2، 1414 هـ - 1993 م.
22. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 1431 هـ - 2010 م.
23. بكاي أذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة " قذى بعينيك"، للنساء، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007 م.
24. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 1983 م.
25. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، د ط، 1980 م.
26. جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج - دراسة أسلوبية-، دار جلة، عمان - الأردن - ط1، د ت.
27. جرجس ميشال جرجس، المدخل إلى علم الأسنية الحديث، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، د ط، د ت.
28. جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، د ط، د ت.
29. الحاج الأحمر، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط1، 2016 م.

30. حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1430هـ- 1999م.
31. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998م.
32. حسن عبد الجليل يوسف، علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2005م.
33. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2002م.
34. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م.
35. حصة البادي، التناسل في الشعر العربي الحديث - البرغوثي نموذجاً - دار كنوز المعرفة العلمية، المملكة الأردنية الهاشمية - الأردن، ط1، 1430 هـ - 2009 م
36. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1980م.
37. حماد صمو، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
38. حميد آدم ثويني، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، دت.
39. خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، دراسة نحوية تداولية، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 1421هـ - 2001م.
40. خلود صالح عثمان الصالح، أساليب نحوية جرت مجرى المثل، دراسة تركيبية دلالية، معهد البحوث العلمية، وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة - السعودية، ط1، 1426هـ
41. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة - الجزائر، دط، 2006م.
42. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، إربد - الأردن، ط2، 1430هـ - 2009م.
43. رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته (1923 - 1974)، طبعة جديدة منقحة ومزودة، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، ط3، 1999م.

44. راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط 1، 2004 م.
45. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 1993 م.
46. رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم الصوتيات، دار الكتب والوثائق العراقية، دط، 1428 هـ - 2007 م.
47. زكريا ابراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دط، د ت.
48. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998 م.
49. سعاد بسناسي، السمعيات العربية في الأصوات اللغوية، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم - الجزائر، دط، 1433 هـ
50. سعد صلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412 هـ - 1992 م.
51. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، سوشريس، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1405 هـ - 1985 م.
52. سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا) دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1418 هـ - 1998 م.
53. السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م.
54. شكري البخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة - تونس، 200 م.
55. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1998 م.
56. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط8، دت.
57. صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية - مصر، دط، دت.

58. صفية دريس، **بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل**، تحولات فاجعة الماء أنموذجا، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014.
59. صلاح الدين عبد التواب، **الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، الشركة المصرية العالمية، ط 1، 1995.
60. صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، دت.
61. صلاح فضل، **علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، رابعة العدوية- مصر، ط1، 1419 هـ - 1998 م.
62. الطيب دبة، **مبادئ اللسانيات البنيوية** - دراسة تحليلية إستمولوجية، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، 2011 م.
63. عادل محلو، **علم الأصوات بين القدامى والمحدثين**، مطبعة مزوار، القطب الجامعي، الشط \_ الوادي، ط1، 2009 م.
64. عاطف فضل، **تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث**، دراسة وصفية تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط 1، 1425 هـ - 2004 م
65. عالي بن سرحان القرشي، **الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2016 م
66. عامر الحلواني، **جمالية الموت في مرثي الشعراء المخصوصين**، مطبعة التفسير الفني، صفاقس - تونس، ط1، 2004 م
67. عبد الإله الصائغ، **دلالة المكان في قصيدة النثر**، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهل للطباعة والنشر والتوزيع، سورية - دمشق، ط1، 1999
68. عبد الحكيم العبد: **علم العروض الشعري**، في ضوء العروض الموسيقي، دار غريب، بيروت، ط2، 2004 م.
69. عبد الرحمان حجازي، **الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي**، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة - القاهرة، ط 1، 2005 م.
70. عبد الرحمن بن زورة، **أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر**، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو - الجزائر، د ط، 2014 م.
71. عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982 م.
72. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.

73. عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، ط1، 2000م.
74. عبد العزيز عتيق، علم البديع في علوم البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت،
75. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1405 هـ-1985م.
76. عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1436 هـ- 2015 م.
77. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في الشعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، د ط، 1983 م.
78. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، د ط، 2007م.
79. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان -الأردن-، ط2،
80. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2010 م.
81. عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي، مطبعة الخليج العربي، تطوان - المغرب، ط1، 1429 هـ- 2008م.
82. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، الكويت، 1409 هـ- 1989م
83. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
84. عدنان حسن بن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، نصر، د ط، 2000م.
85. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، د ط، 1992م
86. عز الدين مناصرة، جمره النص الشعري، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ط1، 1428 - 2008م.
87. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1428 هـ -

88. على ملاحي، **المجرى الأسلوبى للمدلول الشعري العربي الجديد**، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.
89. علي أحمد سعيد إسبر أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب - صدمة الحداثة - ج3**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978م.
90. علي الجندي، **في تاريخ الأدب الجاهلي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998م.
91. علي جبيل سلوم، وحسن محمد نور الدين، **الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل**، دار العلوم العربية للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1410 هـ - 1990م.
92. علي حميد خضير، **الجديد في العروض**، مطبعة شفيق، بغداد، دط، 1983م.
93. علي عمران، **شعرية اللغة**، مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية مع الديوان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، دط، 1430هـ - 2010م.
94. عماد الضمور، **آفاق نقدية دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن**، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2008م.
95. عمر أحمد مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.
96. عمر محمد طالب، **عزف على وتر النص الشعري** "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2000م.
97. عمر مهيب، **البنوية في الفكر المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991م.
98. عيد بلبع، **أسلوبية السؤال**، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء المنصورة، ط1، 199م.
99. عيسى إبراهيم السعدي، **جماليات الشعر العربي**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 1429 هـ - 2009م.
100. فايز الداية، **علم الدلالة العربي بين النظرية والتطبيق**، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت - لبنان، ط2، 1966م.
101. فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، طبعة جديدة ومنقحة، القاهرة، 2004م.

102. فتحي جمعة، اللغة الباسلة، دار النصر للتوزيع والنشر، ط5، 2005م.
103. فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1 2004م
104. فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية لدراسات، بيروت - لبنان، ط1، 1424 هـ- 2003 م.
105. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات تطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1998م
106. كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات دار المعارف، مصر، دط، دت.
107. لخضر سيفر، التاريخ السياسي لدول المغرب الإسلامي، القسم الأول الدولة الرستمية، الأمل للدراسات، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط، 2006م.
108. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1980
109. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة - إسكندرية، دط، 2006م
110. محسن علي عطية، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المنهاج عمان - الأردن، ط1، 1428هـ- 2007م
111. محمد احمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2010م.
112. محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008م.
113. محمد السيد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين (البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنفتح)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية - اسكندرية، ط1، 2008 م
114. محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983م.
115. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، نابلس - تونس، د ط، 2006م.

116. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981م.
117. محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية- مكتبة الإدريسي، ط 1، 1994م.
118. محمد بكر إسماعيل، دراسات في علوم القرآن، دار المنار، القاهرة، ط1، 1411هـ-1991م.
119. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1425هـ-2004م.
120. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، شركة الكويت، الكويت، دط، دت
121. محمد بن متوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2011م.
122. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م.
123. محمد بن يحيى، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي - الجزائر، ط1، 2010م.
124. محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 1432 هـ - 2011 م.
125. محمد حسين علي الصغير، محاضرات في نظرية النقد العربي، رؤية قرآنية معاصرة، منشورات الجامعة المستنصرية، دط، دت
126. محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي - الدلالي، دار الشروق، ط1، 1420 هـ - 2000 م.
127. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناسية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م.
128. محمد زلاتي، بناء قصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، نقد، السعيد بحري، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2013م.
129. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد-عمان، ط1، 1428هـ- 2008 م.
130. محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد \_ الأردن، ط1، 2006م.

131. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995م.
132. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط، دت.
133. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة - إبراهيم أبو سنة - حسن طلب - رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية - إسكندرية، ط1، 2008م.
134. محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، دمشق، ط 1427 هـ-2008م
135. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط، 1986م.
136. محمد كواكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2003م.
137. محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية وفنية دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2015م.
138. محمد مصابيح، شعرية النص بين النقد العربي والحداثي كافية أبي العتاهية، تحليل أسلوب، طكسح كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2014م.
139. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992م.
140. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط، 1409 هـ - 1989م.
141. محمود إسماعيل عبد الرزاق، الخوارج في بلاد المغرب حتى منتصف القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1406 هـ-1985م.
142. محمود علي السمان، العروض القديمة أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986م.
143. محمود مرعي، العروض الزاخر واحتمالات الدوائر، ط1، 1434هـ-2004م، سلسلة الثقافة،

144. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ- 1996م
145. مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه "في المعلقات السبع"، دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، د ط، 2004.
146. مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري "دراسة نصية"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 2000م.
147. مصطفى ابوارب، البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين، دار المعرفة، دط، دت، 1997
148. مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م
149. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.
150. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1401 هـ 1981م.
151. منذر عياشي، الأسلوبية واشكالياتها في إنتاج المعرفة، ثقافات خريف، 2002م.
152. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، طبعة جديدة ومزودة، 1429 هـ- 2008م.
153. ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي "كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً"، دار جليس الزمان، عمان- المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2010 م.
154. نادر أحمد عبد الخالق، الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات، دار المعارف للنشر والتوزيع، د ط، 2009.
155. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، 2008م
156. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، دت.
157. نجاه عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث " شعر خليفة التليسي نموذجاً"، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية د ط، 2008م.

158. نصر الدين بن زروق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الوعي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م.
159. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، 1997م.
160. الأسلوبية \_\_\_\_\_، وتحليل الخطاب، مؤسسة هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2010 م، ج1
161. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 1430 هـ- 2010 م
162. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982،
163. يوسف  
يوسف سعد الجبار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرفية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2008م.
164. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، الطبعة 2، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.
- ثالثاً- المراجع المترجمة:
- ببير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، دار 1. الحاسوب للطباعة، حلب - سوريا، ط2، 1994 م
- جان كوهن ومجموعة من المؤلفين، نظرية الأدب في القرن العشرين، 2. تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، د ط، د ت.
3. جورج موبينييه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط2، 1427 هـ- 2006م
- جوزيف فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، 4. مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، 1950م.
5. ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، تر: محيي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، د ط، 2001م.
6. فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2003م.
7. فنش ستيوارت، الأسلوبية وتحليل النص، تر: المركز الثقافي في التعريب والترجمة، دار الكتاب الحديث، 1430 هـ - 2009 م

8. ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1419 هـ - 1998 م.
9. ميكائيل ريقاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات شال)، دار النجاح الجيدة، الدار البيضاء، 1993 م
10. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995 م  
رابعاً – دواوين الشعر:
1. أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1975 م.
2. عمرو بن أبي ربيعة، ديوان عمرو بن أبي ربيعة، قدم له: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416 هـ - 1996 م.  
عنتر بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي، الديوان، مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري، خليل الخوري، بيروت، 1893 م  
خامساً – المجلات والدوريات:
1. أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي دراسة أسلوبية إحصائية، جامعة دمشق، مج26، ع: الأول والثاني، 2010 م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث.
2. أنور رحيم جبر أحمد، دلالة أوجه التعجب النحوية في العربية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، جامعة بابل، قسم اللغة العربية، ع:1، مج:7، 2017 م.
3. بشرى حمدي البستاني، سورة الدهر، قراءة تأملية، مجلة المورد، مج:29، ع:3، 2001 م.
4. بشير مخناش، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (نزار قباني أنموذجا) مجلة كلية الآداب واللغات، ع: 18، جانفي 2016 م، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
5. جاسم غالي رومي المالكي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان أمين الصواري)، للشاعر علي عبد الله خليفة، مجلة الخليج العربي، مج (36) ع (3) 2008 م، ص: 118. [www.pdfactory.com](http://www.pdfactory.com).
6. جهاد يوسف المرجا، أدوات النفي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع01، تشرين أول، 2002.

7. حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج (مقال)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج40، ع:2، أكتوبر-ديسمبر، 2011م.
8. حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعلم، مجلة كتاب الرياض، ع: 60، ديسمبر 1988م.
9. رافعة السراج، المكان في نقائص جرير والفرزدق الطلل أنموذجاً، مجلة التربية والعلم، مج 16، ع: 3، السنة 2009، جامعة الموصل كلية التربية، قسم اللغة العربية
10. زكية خليفة مسعود، أشكال التشبيه (دراسة أسلوبية نقدية)، مجلة كلية الآداب، مجلة علمية محكمة، جامعة بنغازي للآداب، ع: 38 السنة 2013 م.
11. ستيفن أولمان، الصورة الأدبية، بعض الأسئلة المنهجية، تر: محمد أنقار، ومحمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية ولسانية، فاس، ع: 14 شتاء 1990 م.
12. سليم بوزيدي، الشعر المغربي القديم وإشكالية التأثر والإبداع، قراءة في غزل الشاعر ابن قاضي ميلة، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات المركزية الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، ع:03، جوان 2016م.
13. صبيحة حسن طعيس، الدلالات التداولية للجملة الطلبية في قصيدة (لا تصالح) أمل دنقل، مجلة سياقات، دورية دولية محكمة، قسم اللغة العربية، جامعة الإسكندرية، مج3، ع:01، أبريل، 2018
14. عبد الحميد بوفاس، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء، مجلة العلوم الإنسانية، ع:45-جوان2016م، مج71-89، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة.
15. عبد اللطيف حجاب، التناسل الديني كظاهرة أسلوبية في شعر مفدي زكرياء، معارف مجلة علمية فكرية محكمة، بويرة - الجزائر، ع: 1، 2006 م.
16. عبد المهدي هاشم الجراح، الأنظمة الأسلوبية في شعر حسان ثابت، قراءة في المظهر والوظيفة، الممارسات اللغوية مجلة أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات، جامعة تيزي وزو، ع: 37، سبتمبر 2016.
17. محمد خان، بنية الخطاب الشعري: الإيقاع، المعنى، مجلة المخبر، الملتقى الثالث، السيميائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،

18. مسعود وقاد، إستراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم" أبو تمام نموذجاً"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد 13، 2011م
19. مكي مدرار، المصطلح الصوتي في كتاب سيبويه، المصطلح مجلة أكاديمية، ع:2، فبراير 2003 م، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.
20. ناصر بوصوري، مقاربة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي، مجلة الأثر، ورقلة، ع: 25، جوان 2016
21. نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، ع: 1، 2007م.
22. نور الدين السد، المكونات الشعرية "مالك بن الربيع نموذجاً"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999م
23. هيثم علي عباد، الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، العدد: 30، السنة 8.
24. ياسر أحمد فياض، مها فواز خليفة، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة الأنبار للعلوم الإسلامية، ع:04، مج01، 2009م.

سادساً – الأطاريح الجامعية:

بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشعر الجاهلي المعلقة نموذجاً، مقاربة أسلوبية، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2012م.

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات

إهداء

الشكر والعرفان

المقدمة: Error! Bookmark not defined.....

المدخل: المفاهيم الأولية للبحث (البنية، الأسلوب والأسلوبية، الشعر  
الجزائري القديم).....

أولاً: ماهية البنية..... 0

تمهيد:..... 0

أ) البنية في معناها اللغوي:..... 1

ب) البنية في معناها الاصطلاحي:..... 2

ثانياً: ماهية الأسلوب والأسلوبية:..... 3

أ) مفهوم الأسلوب..... 3

1 \_ الأسلوب في معناه اللغوي:..... 3

2 \_ الأسلوب في معناه الاصطلاحي:..... 5

ب) ماهية الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة..... 6

1 \_ مفهوم الأسلوبية:..... 6

2 \_ علاقة الأسلوبية بالبلاغة:..... 7

3 \_ مستويات التحليل الأسلوبي:..... 8

3 - 1 المستوى الصوتي الإيقاعي:..... 9

3 - 2 المستوى التركيبي:..... 10

3 - 3 المستوى الدلالي (المعجمي):..... 10

ثالثاً: الشعر الجزائري القديم:..... 11

- 11 (1) لمحة عامة حول الشعر الجزائري القديم:.....
- 12 (2) الحركة الثقافية والأدبية بالمغرب الأوسط:.....
- أ- عهد الأدارسة والرسامين والأغالبة (القرن الثالث للهجرة):.....14
- ب- عهد الفاطميين والزيريين (القرنان الرابع والخامس الهجريان):.....14
- الفصل الأول: البنية الصوتية وأثرها الإيقاعي في الشعر.**
- أولاً - المستوى الصوتي.....16
- أولاً - المستوى الصوتي:.....16
- توطئة:.....16
- 1 - النظام الصوتي وعلاقته بالمعنى:.....16
- 2 - الأثر الدلالي للأصوات المفردة:.....18
- أ) - الأصوات المهموسة:.....19
- من التوجع والألم:.....24
- نوعية الفراق الأبدى:.....31
- ب - دلالة أصوات الصفير:.....34
- التحسر والعتاب واللوم:.....37
- 1 \_ إيقاعية الأصوات العالية الصفير:.....38
- 2 \_ إيقاعية الأصوات المنخفضة الصفير:.....46
- ج - الأصوات المجهورة:.....47
- البكاء.....56
- ثانياً: المستوى الإيقاعي.....66
- 1 \_ تمهيد:.....66
- 2- ماهية الإيقاع في التراث العربي:.....67
- 2- 1 - المفهوم اللغوي للإيقاع:.....67
- 2 - 2 - المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:.....67

- 3 - الخصائص الأسلوبية لبحور الشعر المستعملة: ..... 69
- 3 - 1 - إحصاء البحور المستخدمة في الديوان: ..... 69
- 3- 2 - إحصاء الأبيات ونسبتها المئوية عبر البحور المستخدمة: ..... 69
- 1 - نماذج القصائد على البحر الطويل في شعر بكر بن حماد: ..... 71
- 2 - زحافات وعلل البحر الطويل: ..... 73
- 4 - أسلوبية القافية: ..... 84
- 4 - 1 - القافية لغة: ..... 84
- 4 - 2 - القافية اصطلاحاً: ..... 85
- 4 - 3 - أنواع القوافي في شعر بكر بن حماد : ..... 87
- 4 - 4 - النسق الأسلوبي للقافية والروي وعلاقتها بالدلالة: ..... 89
- 5 - الإيقاع الداخلي: ..... 96
- 5 - 1 - المحسنات البديعية اللفظية: ..... 97
- 5 - 2 - المحسنات البديعية المعنوية: ..... 102
- الفصل الثاني: البنية التركيبية وأثرها الاتساق في الشعر.**
- تمهيد : ..... 107
- أولاً: الأساليب الإنشائية. .... 108
- 1-بنية أسلوب الأمر ودلالته: ..... 109
- 1-1- فعل الأمر الصريح: ..... 109
- 02- النداء ودلالته: ..... 113
- أ) -التأسف والتحسر: ..... 114
- ب) -الابتهاال والتضرع: ..... 115
- 03-بنية الاستفهام ودلالته: ..... 120
- 3-1: جمالية أسلوب الاستفهام ب: (من) ودلالته: ..... 122
- 3-2- جمالية أسلوب الاستفهام ب ((ما)) ودلالته: ..... 125

- 3-3-جمالية أسوب الاستفهام ب ((متى)) ودلالاتها: ..... 126
- 3-4- جمالية أسلوب الاستفهام ب ((ماذا)) ودلالاتها: ..... 129
- 3-5-جمالية أسلوب الاستفهام ب((كيف)) ودلالته: ..... 130
- 4-بنية النهي ودلالته: ..... 131
- 1-أسلوب التعجب (ما أفعله- أفعل به): ..... 134
- (2)- أساليب المدح والذم: ..... 138
- (1)2-أسلوب المدح (نعم): ..... 138
- 3- أسلوب القسم: ..... 140
- صور القسم في الشعر الجزائري القديم: ..... 141
- أ-أسلوب القسم بلفظ الجلالة -الله- بحرف الواو: ..... 141
- ب) -أسلوب القسم بغير لفظ الجلالة -الله- بحرف الباء: ..... 142
- ج) - أسلوب القسم بغير لفظ الجلالة -الله- بحرف اللام: ..... 143
- ثانياً: الأساليب الخبرية: ..... 144
- ب) جمالية الجملة الخبرية المنفية ودلالاتها: ..... 148
- أ - الجملة الفعلية المنفية: ..... 150
- (2)-أداة النفي ب(لم) ودلالاتها: ..... 154
- 3-أداة النفي ب(ما) ودلالاتها: ..... 156
- 3-1-دخولها على الفعل الماضي: ..... 157
- 4-أداة النفي ب((لن)) ودلالاتها: ..... 158
- 1-الجملة الفعلية المؤكدة: ..... 165
- 1-1-الحرف (قد) ودلالته التوكيدية: ..... 165
- 1-1-1-دخولها على الفعل الماضي: ..... 165
- 1-1-2-دخول ((قد)) على الفعل المضارع: ..... 167
- 2-الجملة الاسمية المؤكدة: ..... 168

168	1-2 - إن:
172	2-2-: أن، اللام:
174	(ب اللام):
177	ثالثاً: جمالية إيقاع الكلمة داخل النسق الشعري:
179	1 - تكرار في مقام الاستئناف العام:
179	2- تكرار في مقام الاستئناف الخاص:
180	3 _ تكرار في مقام العطف:
181	4 - تكرار في مقام الحال:

### الفصل الثالث: البنية الدلالية واثرها الانسجام في الشعر

186	تمهيد:
186	أولاً: ماهية الصورة الشعرية:
186	1 _ مفهوم الصورة عند النقاد القدامى والمحدثين:
186	1 _ 1 _ الصورة في النقد العربي القديم:
187	1 _ 2 _ الصورة في النقد العربي الحديث:
189	2 _ أشكال الصورة الشعرية:
189	2 _ 1 _ الصورة الجزئية:
189	2 _ 1 _ 1 _ الصورة التشبيهية:
192	1 _ 2 _ التشبيه المرسل (صور النفس البشرية) أنموذجاً:
192	1 _ 3 _ التشبيه المجمل (صور الحرب) أنموذجاً:
193	1 _ 2 _ التشبيه البليغ: (صور العلم أنموذجاً):
194	1 _ 3 _ التشبيه البليغ: ( صور الممدوح أنموذجاً):
198	2 _ 1 _ التشبيه الضمني (صورة الممدوح):
200	2 _ 1 _ 2 _ الصورة الاستعارية:
201	(أ) الاستعارة المكنية:

208.....	1 _ صورة الممدوح أنموذجاً:
210.....	2_1_3 _ الصورة الكنائية:
210.....	أسلوبية الصورة الكنائية وبلاغتها:
218.....	3 _ الصورة الحسيّة:
219.....	3 _1_1 _ الصُّورة البصريّة:
221.....	3 _2_3 _ الصُّورة السمعّيّة:
224.....	3 _3_3 _ الصُّورة اللمسيّة:
226.....	ثانياً: ماهية التناص:
226.....	1 _1_1 _ مفهوم التناص:
227.....	1 _2_1 _ أشكال التناص في الشعر الجزائري القديم:
227.....	(أ) _ التناص الديني:
237.....	3 _ التقاطع مع نص الحديث الشريف:
247.....	ثالثاً: الحقول الدلالية في النص الجزائري القديم:
248.....	1 _ حقل ألفاظ الحزن والبكاء:
248.....	1-1 الحزن والبكاء على الأشخاص:
250.....	1 _2_ الحزن والبكاء على الأماكن:
253.....	2 _ حقل ألفاظ الأماكن:
253.....	2 _1_ حقل الأماكن المفتوحة:
256.....	2 _2_ حقل الأماكن المغلقة (الضيقة):
	<b>Error! Bookmark not defined.</b> .....الخاتمة:
	<b>Error! Bookmark not defined.</b> ..... قائمة المصادر والمراجع
286.....	فهرس الموضوعات

