جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

أدب ولغات عربية
دراسات أدبية
أدب عربي قديم
رقم: أ.ع.ق/ 41

إعداد الطالبتين:
سعدالله سلمى - سعدالله زهيرة

يوم: 2022/07/27

مرثية كعب بن سعد الغنوي

دراسة أسلوبية

لجنة المناقشة :

جمال مباركي	أ - ت - ع	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
فورار امحمد بن لخضر	أ - ت - ع	محمد خيضر بسكرة	رئيســـــــا
محمد الأمين بركات	د	محمد خيضر بسكرة	مناقشـــــا

السنة الجامعية :2022/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

مَن مَشى في طَلَبِ العِلمِ خُطوَتَينِ ،
وجَلَسَ عِندَ العالِمِ ساعَتَينِ ،
وسَمِعَ مِنَ المُعَلِّمِ كَلِمَتَينِ ،
أوجَبَ اللهُ لَهُ جَنَّتَينِ ؛كَما قالَ اللهُ
وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ

شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ ۖ﴾ [لقمان الأية :12]، ومصداقا لقوله تعالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ (7)﴾ [سورة ابراهيم الأية :07].

الحمد لله القريب في بعده البعيد في قربه المعين لعبده، متى سأل وتوكل عليه، حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه ملء السموات والأرض على ما أكرمنا به من الصحة والعافية والعزيمة والتوفيق في انهاء هذا العمل الموسوم ب**"مرثية كعب بن سعد الغنوي دراسة أسلوبية"** الذي نأمل أن يكون مشعل نور يضئ درب أي طالب ولو بجزء يسير، والصلاة والسلام على معدن جميع الخيرات الظاهرية والباطنية سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين .

كما يطيب لنا بهيج صدورنا أن نسُطرَ بمداد من نور كلمات جياشة تحمل في طياتها شكرنا وثناءنا العاطر إلى أستاذنا ومشرفنا

" جمال مباركي "

على ما وهبنا من سعة علم وجهد كبيرين، وجميل صبره وكثير توجيهه، وعظيم نصائحه، وعلى متابعته واشرافه على هذا البحث وجزاه الله خير الجزاء، والشكر المسبق إلى لجنة المناقشة على ما ستقدمه لنا من توجيهات التي سنأخذها بعين الاعتبار، وقد عجزاللسان والقلم عن ايصالها .

يسعدنا ويشرفنا أن نشكر كل من أمدَّ لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد حتى خرج هذا العمل إلى النور، والشكر إلى من دلنا إلى باب الابتدائية حتى وصلنا إلى الجامعة شكراً لكم جميعاً، وجزاكم الله كل الخير، بدون أن ننسى كل الأساتذة الذين أناروا دربنا، إلى طلبة وعمال جامعة محمد خيضر بسكرة فلهم منَّا فائق الاحترام والتقدير .

"والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه"

اهداء

أوّلاً لك الحمد ربي على كثير فضلك، وجميل عطائك وجودك

مهما حمدنا فلن نستوفي حمدك والصلاة والسلام على من لا نبي

بعده محمد صلى الله عليه وسلم .

إلى بحر العطاء والحب والحنان إلى التي وهبت فلذة كبدها ورعتني حق الرعاية، وكانت دعواها بالتوفيق تتبعني خطوة خطوة ولم تدخر نفسا في تربيتي **أمي** الحنونة أطال الله عمرها.

إلى من علمني الصمود والثبات... كانت صرامته خير عون لي علمني رفع رأسي دون خوف أو هوان **أبي** الغالي أطال الله في عمره .

إلى من يذكرهم القلب قبل أن يكتب القلم ... إلى من تقاسموا معي حلو الحياة ومرها **إخوتي وأخواتي** كلٌ باسمه، إلى العائلة الكريمة أعمامي وعماتي و أخوالي وخالاتي وأولادهم جميعاً ... إلى الكتاكيت **سيرين، عبدالرحمن وعلي إياد ووالديهما** الغاليين، وإلى إخوتي الذين لم تلدهم أمي :**مرام، مصطفى أمين، مناف ،ميلاد ووالديهما الحبيبين**، إلى **عمي كمال** الذي شجعني وكان خير عون لي، إلى من جمعتني بهم دروب الدراسة جميعاً زملائي وزميلاتي .

إلى أحسن من عرفني بهم القدر صديقتي بل أختي **نور الهدى سلاطنية** سرنا سوياً ونحن نشق طريق النجاح والابداع وتكاتفنا يداً بيدْ ونحن نقطف زهرة تعلمنا صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة سرّ المحبة وإلى عائلتها الكريمة.

إلى جميع أساتذة كلية الأدب واللغات **بجامعة محمد خيضر بسكرة**، إلى أستاذي المشرف **"جمال مباركي"**، على كل ما قدمه لنا من نصائح في سبيل النجاح وساعدنا على انجاز هذا العمل و اخراجه في أحسن وجه، إلى الدكتورتين الغاليتين على قلبي **"صفية طبني"** و**"ليلى كادة"**، على كل ما قدماه لي من عون أشكرهم جزيل الشكر، إلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة ولو بدعاء .

زهيرة

اهداء

أشكر الله عزّوجلّ الذي تطبيب اللحظات بذكره والآخرة بعفوه
والجنة برؤياه في توفيقه لإتمام هذه المذكرة في أحسن حال،
والصلاة والسلام على سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم - .

إلى ملاكي في الحياة و سرّ بسمتي ووجودي، حنانك بلسم جراحي علمتني الارتقاء بسلم الحياة بحكمة وصبر، والصمود مهما تبدلت الظروف، أخط لك كلمات مدادها حبر دمي ملؤها شكر وعرفان، أنحني أمامك لأقبل جبينك فلا أملك أعزّ من الروح **أ مي** الغالية .

إلى قدوتي الأولى وقبس نبراسي ومثلي الأعلى في التضحية والعطاء والأخلاق والكرم زرعت في نفسي الطموح والمثابرة وشغف الاطلاع والمعرفة رفعت رأسي عاليا افتخارا بك، الحياة أنت وما بين النفس والنفس أنت **والدي** صاحب الفضل الكريم حفظك الله و أبقاك فخرا لنا أطال الله عمرك فيما يحبه ويرضاه.

إلى العقد الثمين في حياتي **مسعود،سالم وزهيرة، حدة** أخواتي و اخوتي جمال الأيام أنتم، وإلى روح أجدادي وجداتي رحمهم الله، أهدي تحياتي إلى **عمي كمال وعائلته الكريمة** الذي كان سندا فلولاه بعد الله و اجتهادنا لما أنجزنا هذا العمل، لا تكفي وفاء حقه لما قدمه لي،كما أهديها **لأعمامي وعماتي** و **أخوالي وخالاتي** و **أبنائهم** جميعا و إلى كل الأقارب، و إلى عائلتي الثانية عمي **رحمون** وأختي وحبيبتي **هزار** و اخواتي **مرام، مصطفى أمين، مناف، ميلاد**، إلى رفيقة دربي وسندي في الحياة **نور الهدى سلاطنية** وعائلتها جميعا، إلى عمي **عصام** وزوجته والكتاكيت الصغار **علي إياد** و**عبد الرحمن** و**سيرين** وإلى أختي **خولة** وزوجة إبن خالتي **إبتسام** حفظهم الله، إلى كل الصديقات والأصدقاء .

إلى أستاذي المشرف **"جمال مباركي"** حفظك الله ورعاك و أبعد عنك شر النفوس وحفظك بإسمه القدوس وجعل رزقك مباركا ومنزلتك عنده جنة الفردوس، وإلى أستاذتي **"طبني صفية"** حفظك الله ورعاك و أبقاك سندا لكل محتاج، وإلى أعوان الإدارة جميعا وإلى كل الأساتذة، أسأل الله أن يجزي الجميع خير الجزاء في الدنيا والآخرة .

إلى منبر العلم الذي أفتخر به وأتمنى أن يرفع رأسي بي جامعتي **"محمد خيضر بسكرة "**.

سلمى

قائمة الرموز المستعملة:

الرمز	مفتاحه
د - ت	دون تاريخ
د – ط	دون طبعة
د – س	دون سنة
د – د - ن	دون دار نشر
د – ج	دون جزء
ع – أ	العدد الأول
ع – ث	العدد الثاني
س – م	السنة الميلادية
م – ف	مجلة فصول
مج	مجلد
تر	ترجمة
مط	مطبعة
مل	ملحق
تق	تقديم
تع	تعليق
ط	طبعة
س	سنة
ج	جزء
ص	صفحة
د	دكتور (ة)
م	مجلة
(.....)	كلام محذوف

مقدمـــــــة

مقدمـــــــة

الحمد لله الذي خلق الإنسان علّمه البيان، وأنزل القرآن ويسره للذكر وسخر لذلك العقل وجعله مناط التكليف، وأداة النظر، والتدبر حمداً يليق بجلال وجهه الكريم وعظيم سلطانه، والحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى خير الورى جوهر الحق وريحانه.

أما بعد:

لا يزال الشعر العربي القديم محط أنظار الدارسين يستهوي عقولهم وقلوبهم، هذا ما جعله يأخذ بعدا وحيزاً كبيراً في دراساتهم وأبحاثهم الأدبية على خلاف عصوره، تقدم الشعر العربي بخصوصياته المتميزة شكلاً وايقاعاً وتركيباً، فالشعر أعرق فنون القول عند العرب، كونه يرتبط بحياة الشاعر وشخصيته وجدانه ويعبر عن تجاربه، ويعدّ الرثاء غرض شعري وفنّ من الفنون المؤثرة في النفوس البشرية تأثيرا قويا مباشرا كونه يخاطب العقل والقلب معا، يمتاز بمكانة سامقة بين فنون الشعر الأخرى، لما له من صدق العاطفة الإنسانية بما تحمله من حبّ ورأفة وحزن، المنعكسة في الأسلوب التعبيري، لذلك لجأ العرب منذ القديم إلى شعر الرثاء إذا فقدوا عزيزاً على قلوبهم، وإلى الشعر للبوح عمَّا في قلوبهم من ألمٍ وحزنٍ وحرقةٍ على فراق المرثي، فالرثاء تعبير عن حزن الشاعر وفجعه بموت شخص عزيز عليه فيبكيه في شعره ذاكراً ومعداً لصفاته ومناقبه وخصاله النبيلة الحسنة، ولعل أشهر المراثي التي اشتهرت عند العرب قديما هي "مرثية كعب بن سعد الغنوي"، وارتأينا أن نغوص في بحر البحث ونتبع السلف فكانت الأسلوبية منطلقنا .

تعدُّ الأسلوبية مجالاً من مجالات المعرفة، تبرز في استنباط الروح الجمالية للنص الشعري، والغاية من الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عتباته المظلمة، وعناصره وخواصه الأسلوبية بطريقة واضحة، وتعالج الأسلوبية بالدرس والتحليل النصوص الأدبية، محاولة الالتزام بمنهج موضوعي .

وتقوم مرثية كعب بن سعد الغنوي على الخصال الحميدة التي عرف بها أخوه، إذ تمثل بحدّ ذاتها لوحة مثالية مكتملة الصفات، بطلها كريم وقت الجدب، شجاع عند البأس، حليم ذو رأي حكيم وعقل راجح، بعيد كل البعد عن الطيش يجعل الفرد نبراساً يقتدى به، إذاً الرثاء سعيٌ إلى رسم الصورة المثالية للمرثي وتخليد أصحاب تلك المواقف النبيلة أبد الدهر.

لعل أهم الأسباب التي دفعتنا إلى ولوج هذا النوع من الدراسات واختيار موضوع **"مرثية كعب بن سعد الغنوي دراسة أسلوبية"** نذكر منها:

- ✓ رغبتنا وميلنا إلى الدراسة الأسلوبية التي تنمي قدراتنا المعرفية، الفكرية واللغوية.
- ✓ ملائمة المرثية للدراسة الأسلوبية، وحداثة الموضوع وعدم وجود دراسات سابقة للمرثية تناولتها أسلوبيا الفكرية واللغوية .
- ✓ رغبتنا في دراسة هذه المرثية والتعرف عليها أكثر .
- ✓ رغبتنا في استكشاف مدى نجاعة المنهج الأسلوبي في تحليل النص الشعري، وإبراز التميز الأسلوبي في الشعر واكتشاف إمكاناته .
- ✓ اكتشاف مستويات الدراسة الأسلوبية والإطلاع على جهود كعب بن سعد الغنوي واكتشاف مميزاته الشعرية، ومكنوناته، والتعرف على بناء القصيدة لديه .

ومما سبق ذكره فإن الإشكالية الجوهرية التي يتمحور حولها البحث هي :

كيف تجلت مستويات التحليل الأسلوبي كمنهج نقدي في تحليل النصوص؟

وعن هذا السؤال الجوهري تنبثق التساؤلات التالية :

1/. ما الأسلوب والأسلوبية؟

2/. ما خصائص الأسلوب وإتجاهات الأسلوبية؟

3/. من أشهر رواد الأسلوبية؟

4/. كيف وردت مستويات التحليل الأسلوبي في مرثية كعب بن سعد الغنوي؟

5/. ما الظواهر الأسلوبية؟

ولأجل معالجة هذه الإشكالية وجدنا أنّ المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي الذي يسمح لنا بالتعرف على الدلالات الأسلوبية بإجراءاته المختلفة هو الأقرب للوصول إلى كيفية الدراسة الأسلوبية، الذي يعتمد على المستويات اللّغوية الصوتية، الصرفية، النحويّة والدلالية، انطلاقا من أصغر جزء في الوحدة اللّغوية إلى دراسة التركيب ثم دلالته الأسلوبية، فنستكشف من خلال هذه الدراسة القيّم الفنّية والجمالية في النص، وماتحدثه من تأثير في نفسية المتلقي، لكونه المنهج الملائم لإبراز الظاهرة الأسلوبية .

وقد اقتضى أن نقسم بحثنا هذا إلى مقدمة وتمهيد لكلا الفصلين (النظري والتطبقي) وخاتمة، فكان الفصل الأول نظرياً بعنوان "الأسلوب والأسلوبية"، وقد قسمناه إلى مبحثين، بحيث تناولنا في المبحث الأول العناصر الثانوية للأسلوب، ويندرج ضمنه ثلاثة مطالب تطرقنا في المطلب الأول إلى تعريف الأسلوب بشقيه اللّغوي والإصطلاحي، وفي المطلب الثاني قمنا بعرض الأسلوب في الدراسات النقدية قديما وحديثا، أمّا المطلب الثالث فخصصناه لدراسة خصائص الأسلوب .

أمّا المبحث الثاني فتناولنا فيه ماهية الأسلوبية، ينبثق تحته أربعة مطالب عرضنا في المطلب الأول تعريف الأسلوبية بشقيها اللّغوي والإصطلاحي، وتناولنا في المطلب الثاني تاريخ الأسلوبية (نشأتها)، وتطرقنا في المطلب الثالث إلى اتجاهات الأسلوبية، ثم جعلنا المطلب الأخير لدراسة رواد الأسلوبية، وختمنا الفصل بخلاصة.

في حين جعلنا الفصل الثاني فصلا تطبيقياً وزعنا الدراسة فيه على مستويات التحليل الأسلوبي بعنوان: "دراسة مستويات التحليل الأسلوبي في مرثية كعب بن سعد الغنوي"، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث خصصنا المبحث الأول لدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي ضمن مطلبين، حيث تطرقنا في المطلب الأول إلى الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) بما فيها البنية الصوتية ودلالاتها، التكرار، صيغ الكلمات (الصيغ الصرفية)،

الطباق، المقابلة، الجناس، أمّا المطلب الثاني فدرسنا الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية) وتطرقنا فيه إلى البنية العروضية، الوزن، القافية، الروي، أمّا المبحث الثاني فقد خصصناه للمستوى الدلالي المعجمي للمرثية، يضم مطلبين تناولنا في المطلب الأول مضمون المرثية، وتناولنا في المطلب الثاني الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية، في حين تطرقنا إلى المبحث الثالث المعنون ب"المستوى التركيبي" الذي يندرج تحت ثلاثة مطالب، جعلنا المطلب الأول للتركيب النحوي إرتأينا فيه توظيف التقديم والتأخير ثم الجمل الإسمية والجمل الفعلية، ويليها الأساليب الخبرية والإنشائية، أمّا المطلب الثاني تناولنا فيه التركيب البلاغي درسنا فيه التشبيه والاستعارة والكناية، وخصصنا المطلب الثالث لدراسة ظواهر أخرى للأسلوبية فدرسنا فيها التناص والرمز وختمنا البحث بخاتمة شاملة للفصلين .

وتكمن أهمية البحث وهدفه في كونه موضوعا مهما في تخليد القواعد الأولى لحياة البشرية، فالأخلاق من الأسس والركائز الأولى للأدب الإنساني الذي نتبعه وأوصى به رسولنا الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام، بغية الحصول على الهوية الثقافية للأمة ومشاركتها الفعالة برسالتها الإنسانية مع الأمم الأخرى، فمرثية كعب دالة كل الدلالة عن الأخلاق والكرم والجود، لأنّنا في الوقت نفسه أصبحنا نقدس ونتبع ثقافة الأخرين من غير وعي لضررها أو لنفعها، فالإنسان الذي يُسخر ماضيه ليبني حاضره ومستقبله هو إنسان فعال في وجوده، يتذكر كل من حوله من ناس أخيار أو أشرار والكشف عن الحياة الروحية وأثر الغير في نفوس البشرية، معتمدين في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- ✓ لسان العرب لإبن منظور .
- ✓ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته لصلاح فضل .
- ✓ الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب لعبد السلام المسدي .

- ✓ الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد .
- ✓ جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي .
- ✓ مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً للهادي الجطلاوي .

ولأنّ لا طريق يخلو من الصعاب، ولا حياة بدون عراقيل، فلا بحث دون صعاب، ونحن كغيرنا من الباحثين واجهتنا صعاب وعراقيل ومشاكل أثناء بحثنا، وقد صدق من قال: "من أراد العلا سهر اللّيالي"، و"إن كانت القناعة كنز لا يفنى فالصبر والأمل سلاح لا يردع"، وبحثنا لم يسلم من الصعوبات بطبيعة الحال منها :

- ✓ عدم تمكننا في بداية البحث الحصول على بعض المصادر والمراجع التي عالجت هذا الموضوع وبدت لنا مهمة في دراستنا.
- ✓ قلة الدراسات التي تناولت الشاعر "كعب بن سعد الغنوي" .
- ✓ صعوبة تصنيف المادة التي كانت بمثابة المنهل الذي ارتكز عليه البحث والباحث معا، بحيث تنمي فيه الرغبة والإستمرار في البحث، بالرغم من كثرتها غير أنّها قليلة من ناحية الموضوع الذي يستدعي بذل الجهد من الباحث في القراءة والتحليل، فكل عنصر من العناصر متصل بالآخر.

ويرجع الفضل في تجاوز هذه الصعوبات إلى الله تعالى أولاً ثم إلى أستاذنا المشرف لما قدمه لنا من توجيهات ونصائح وإرشادات قيمة، وبالرغم من عمق هذه الدراسة إلاّ أنّها تبقى جزء لا يتجزأ من تجارب اكتسبت سابقا، وفي الوقت نفسه دعامة لكل باحث يريد مواصلة الدرب في هذا الميدان، فقد حاولنا في هذا البحث توخي الصدق والأمانة العلمية سائلين المولى عزّوجلّ أن يكون لهذا البحث بعض النفع عند الباحثين في الدراسات

العربية خاصة ومنطلقاً لأبحاث أخرى وإضاءة جديدة في ميدان الأدب، فهذه المحددات لا نزعم أنّها آخر المستجدات في البحث العلمي، فحسبنا أنّنا حاولنا البحث في الموضوع فهو ثمرة جهد طويل أُنجز بصبر وتأني وبالله التوفيق.

والحمد لله على مانحن فيه من نعمة، ونسأل الله عزّوجلّ السداد والتوفيق في القول والعمل والفكر والنتيجة المبتغاة وهو حسبنا ونعم الوكيل .

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نُنوه بالتنويه الأوفى أستاذنا المشرف "جمال مباركي" بمنتهى الإمتنان والعرفان، والذي شدّ به الله أزرنا وجعله سببا في هذه النعمة وعلى سعيه الدائم للإرتقاء بطلبته إلى ما يستحق هذا العلم من مكانة راجين من المولى عزّوجل أن يمدّه الصحة والعافية ليظل سنداً لطلاب العلم والمعرفة وجزاه الله خير الجزاء، كما نتوجه بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما تكبدوه من عناء في قراءة رسالتنا وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفنا بمناقشتهم البناءة لنا وما يقدمونه لنا من تصويبات، وشكرا لكل من أعانونا على إنجاز هذا البحث فجزى الله الجميع خير الجزاء، ووفقنا لما يحبه ويرضاه وأسكننا الجنة مع الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، كما قيل: "من لا يخطئ لا يفعل شيئا"، والله وليُّ التوفيق وصلى الله على سيدنا محمد وعلى أله وصحبه وسلم تسليماً كثيرا، وآخر دعوانا أنّ الحمد لله ربّ العالمين .

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

تمهيد

المبحث الأول : ماهية الأسلوب .

- **المطلب الأول : تعريف الأسلوب .**

أ)_ لغة .

ب)_ اصطلاحاً.

- **المطلب الثاني : الأسلوب في الدراسات النقدية قديمًا وحديثًا .**

أ)_ الأسلوب لدى النقاد العرب القدماء والمحدثين.

ب)_ الأسلوب لدى النقاد الغربيين .

- **المطلب الثالث : خصائص الأسلوب .**

المبحث الثاني : ماهية الأسلوبية .

- **المطلب الأول : تعريف الأسلوبية .**

أ)_ لغة .

ب)_ اصطلاحاً.

- **المطلب الثاني : تاريخ الأسلوبية (نشأتها).**
- **المطلب الثالث : اتجاهات الأسلوبية .**
- **المطلب الرابع : رواد الأسلوبية .**

أ)_ الأسلوبية عند شارل بالي .

ب)_ الأسلوبية عند ميشال ريفاتير .

خلاصة الفصل الأول .

تمهيد:

في البداية لابدَّ من أن نقرَّ بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب، فهذا المصطلح شأنه شأن أيّة مقولة من مقولات العلوم الإنسانية، فلعلَّ الرجوع إلى معاجمنا القديمة يمدّنا بنظرة ندرك من خلالها أصل الكلمة ومفهومها؛ لأنّ تحديدها يختلف من حقبة زمنية إلى أخرى، فدلالة الألفاظ تتشكل مع الظروف التاريخية والتحولات الثقافية، فالبحث الأسلوبي هو البحث عن العناصر اللّغوية التي تجعل النص عملاً أدبياً؛ لأنّه البحث عن السِّمات الأسلوبية في النص الأدبي .

يعد قاموس (المحيط للفيروزبادي)، و(لسان العرب لابن منظور) زبدة الدراسات المعجمية التي توَّجت العمل المعجمي عند العرب ابتداءً من (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، وبهذا اقتصرنا على النقل منهما اختصاراً واكتفاءً بما أورداه رحمهما الله، ويجد الدارس ضالته فيهما .

المبحث الأول: ماهية الأسلوب .

المطلب الأول: تعريف الأسلوب .

أ). لغة :

ممَّا لا شك فيه أنَّ الأسلوب هو الطريقة التي يبتدعها الإنسان في التعبير عمَّا يحسُّ به، ويشعر عن طريق الكتابة، وقد حاول النقاد والدارسون إعطاء مفهوم شامل لهذا المصطلح في مجال علوم اللّغة يقول: "**الزبيدي (ت1205هـ)**" في **تاج العروس في جوهر القاموس:** « سلبه الشيء يسلبه سلباً، اختلسه إياه، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله وناقة وإمرأة سالبٌ وسلوب ومسلبٌ إذا مات ولدها قبل أو ألقته لغير تمام، وظبية سالبٌ وسلوب، سلبت ولدها، ومن المجاز: شجرة سليب، سلبت ورقها وأغصانها » .[1]

وعن "**الأزهري (ت370هـ)**": «شجرةٌ سُلبُ إذا تناثر ورقُها والنخل سلب؛ أي لا حمل عليها » .

فالأسلوب في العربية كلمة مجاز مأخوذة من معنى السطر من النخيل، أو الطريق الممتد، جاء في: "**لسان العرب لإبن منظور(ت711هـ)**" الذي رأى فيما نقله عن غيره من أصحاب المعاجم التي اعتمدها في معجمه في مادة (س،ل،ب) أنّ: « سلبهُ الشيء يسلبهُ سَلْباً وسَلَباً ورجلٌ سلابه بالهاء، وامرأة سلابة، والسَّلْبُ: السَّير الخفيف السَّريع، والنَّخلُ سُلُبُ؛ أي لا حمل عليها، وشجرُ سُلُبُ: لا ورق عليه، والسَّلِبَةُ: خيطٌ يشدُّ على خَطمِ البعير دون الخصام، إنسَلبتِ الناقة إذا أسرعت في سيرها، والسُلْبَة: الجرْدَة، يقال: ما أحسن سلبتها وجردتها » .[2]

« ويقال: للسطر من النخيل: أسلوب، وكلُّ طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال: أنتم في أسلوبِ سوءٍ، ويُجْمَعُ أَسَالِيْبَ، والأُسْلوبُ (بِالضَّمِ) الْفَنُّ، يُقَالُ: أخذَ فُلاَنُ فيِ أَسَالِيبَ مِنْ القَوْلِ؛ أَيْ أَفَانِيْنَ مِنْهُ»[3]؛ بمعنى الأسلوب هو الإنسان نفسه والسِّمة الشخصية في استعمال اللّغة، ولا يمكن تكرارها، وفي ذلك

---

[1]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس في جوهر القاموس، تح:عبد العليم الطحاوي، مج:03، (د - ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، (1394ه/1984م)، ص : 71 .

[2]- إبن منظور جمال الدين بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط01، (س،م:1995م)، المجموعة الأولى ، باب (ر، ي) المادة سلب، ص : 177 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 177 .

يقول "**الكونت بوفون**": « الأسلوب هو الإنسان نفسه ولا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير ».[1]

ب/ . اصطلاحا:

لم تحدد للأسلوب تعريفات دقيقة، إلاّ في الدراسات الحديثة مع "شارل بالي"، ومن جاء بعده، فمنذ سنة (1902م)، كدنا أن نجزم مع (بالي) أنّ علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية .[2]

قد نجد في تراثنا العربي القديم ما يوحي بقيام مدرسة لعلم الأسلوب الذي يعتبره بعضهم وريثا للبلاغة العربية، ويجمع جميع الدارسين أنّ الأسلوب هو الرجل، كما أنّه لا يمكن لنا أن ننفي الجهود الأولى التي قام بها قدماؤنا أمثال "**عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)**"، وهو أوّل من استعمل هذه اللّفظة وقدم لها تصوراً دقيقاً دون أن يوليها اهتماماً كبيراً، إذ أنّه عرف الأسلوب بإيجاز متناهي وبكثافة مقتضبة حيث قال: « وأعلم أنّ الإحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه: أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ وأسلوباً . والأسلوب الضربُ من النّظم والطريقةُ فيه . فيعمدَ شاعرٌ آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيءَ بهِ في شعره ... »[3]؛ بمعنى أنّ (عبد القاهر الجرجاني) في تناوله لمفهوم الأسلوب لا ينفصل عن مفهومه للنَظم، وليس معنى الإحتذاء الذوبان في أساليب الآخرين؛ بل إنّه يطابق بينهما من حيث كان يمثلان تنوعاً لغوياً فردياً يصدر عن الوعي[4] في عملية التركيب ولا يعرفه إلاّ ذوا الأذهان الصّافية والطّباع النافذة، وأشار إلى مجالات الأسلوب في النّظم التي لا تخرج عن تركيب الألفاظ في الأنساق المتبعة لترتيب المعاني في نفس المتكلم .

---

[1]- جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات العربية والنشر والتوزيع، (بيروت/لبنان)، ط01، (2006م)، ص :67 .

[2]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، (تونس/ليبيا)، ط02، (1977م)، ص : 20.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط03، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، (1413ه/1992م)، ص : 428 .

[4]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط01، (1994م)، ص :11 - 23 .

ويطور "**ابن رشيق (ت456هـ)**" مفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللّفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج وعذوبة النطق وقرب الفهم .[1]

المطلب الثاني: الأسلوب في الدراسات النقدية قديما وحديثا .

أ). الأسلوب لدى النقاد العرب القدماء والمحدثين :

يعدّ الأسلوب نتاج الدرس اللّساني الذي نشأ قبل القرن الثاني للهجرة بقرون عديدة، استعمله العرب منذ القديم في مصنفاتهم، ودراساتهم الأدبية والنقدية، مواكباً لمصطلح البلاغة دون تعارض بينهما، ساعد البلاغة على تصنيف قواعدها المعيارية، وورد هذا المصطلح بمعناه العام؛ طريق ومنهج ومسلك يقول "**الجاحظ (ت255هـ)**": « تخير اللّفظ في حسن الإفهام »[2]؛ أي تخير الكلمات والتقاط الرفيع منها لتكون قادرة على بلوغ ما سوف يكشفه لنا في محطتنا الثانية مع إشارة لطيفة منه أنّ اختيار الإنسان لكلماته إنّما هو (قطعة من عقله)[3]، وأكثر ما وردت فكرة الأسلوب وجوه الأداء الكلامي، عند المفسرين والبلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث الهجري، واستأثر موضوع الإعجاز القرآني بإهتمامهم البالغ فإنصرفوا إلى تحديد وجوهه وتجلياته في القرآن الكريم بإعتبار أنّ الإعجاز متصل بالجانب البياني أساسا .

وفي العصر الحديث نجد "**عبد السلام المسدي**" من خلال كتابه "**الأسلوب والأسلوبية**" يقول: « اكتشف أنّه يقوم على ركح ثلاثي ودعائمه هي المخاطَب، والمخاطِب والخطاب وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلاّ اعتمدت أصوليا هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة »، وعلى خلاف ما جاء في هذا التعريف، فهناك تعريف آخر للأسلوب بأنّه: « قوام الكشف لنمط التفكير عن صاحبه »؛ يتبين من خلال ما جاء به المسدّي أنّه عندما نقوم بتحديد الأسلوب لا بدّ من وجود وتوفر المخاطَب والمخاطِب والمتلقي والنص، فالأسلوب صورة ومرآة عن صاحبه .[4]

أمّا "**الرافعي (ت1937م)**" فنجده كذلك يبحث في مسألة إعجاز القرآن الكريم

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص : 30 .

[2]- الجاحظ: البيان والتبين، تح:عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط07، (1418ه/1988م)، ص : 78 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 52 .

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 61 - 64 .

والبلاغة النبوية، حاول سنة (1870م) أن يقدّم رأياً خاصاً به، متأثراً في ذلك "بالجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة"، ويرجع بذلك إلى الفترة المبكرة التي حاول أن يمدّ بصره فيها إلى مفهوم التركيب وجزئياته، فربطه بالنطق الفكري الموجود لدى المتكلم ثم ربطه بالمتلقي وخواصه النفسية[1]، فالقارئ لا يكاد يمسك احساسه من خلال تعبيره؛ ويستطيع أن يتبنّى مواطن ظجره ومللله .

نستخلص من هذا بأنّ الأسلوب هو الطريقة التي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه منذ اشراقها وبزوغها في الذّهن إلى صدورها ألفاظاً.[2]

ب/- الأسلوب لدى النقاد الغربيين :

للأسلوب تعريفات عديدة من قبل اللّغويين والمفسرين والنقاد والمحدثين، ولليونان الأسبقية في تناول هذا المصطلح، أجمع الباحثون اليوم على أنّ مقولة الأسلوب من أهم المقولات التي توحّد بين علمي اللّغة والأدب وينبغي أن تتم دراسته في المنطقة المشتركة بينهما، إلاّ أنّهم اختلفوا في تعريفاتهم وليس هناك تعريف للأسلوب يتمتع بالقوة الكاملة على الإقناع .[3]

ومن بين الغربيين الذين درسوا هذا المفهوم نذكر :

• بيار جيرو :

الأسلوب عنده هو: « مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى اقناع القارئ وإمتاعه، وشدّ انتباهه، وإثارة خياله »[4]؛ يتبين أنّ الأسلوب مقياس المفاجأة تبعاً لردود الفعل الناتجة عن تصرفات القارئ في استجابته لمنبهات النص للأسلوب، فلا قيمة للنص إلاّ بمقلتيه، ويكون عن طريق قراءة واعية يتفاعل فيها المتلقي مع لغة النص وأسلوبه بقدر ما يقدم النص للقارئ مع اضافة القارئ للنص أبعاداً جديدة، ويقول أيضا أنّ كلمة الأسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي فإنّها: « طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة

[1]- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ أداب العرب، دار الكتاب العربي، (بيروت/لبنان)، ط01، (1424ه/2003م)، ص : 22 - 134 .

[2]- مصطفى صادق الرافعي: اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مط: المقتطف والمقتطم، القاهرة، ط02، (د - ت)، ص : 272 .

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط01، 1985م، ص : 95.

[4]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط01، (2002م)، ص : 35 .

اللّغة »؛ أي أنّ الأسلوب هو الكيفية أو الوسيلة المناسبة لتوصيل فكرة معينة عن طريق اللّغة، فليس كل إنسان يمتلك الموهبة الكافية، فاللّغة لها أصول وقواعد يستخدمها الأسلوبيُّ حتى يكون أسلوبه أسلوباً يقنع به القارئ أو المتلقي .[1]

وعلى خلاف هذا التعريف نجد تعريف عند "**موريه**" الذي يرى أنّ الأسلوب بالنسبة لنا هو: « موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيء نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه والتحويل المعجز لشيء روحي » .[2]

المطلب الثالث : خصائص الأسلوب .

بعد توضيحنا لأهم تعاريف الأسلوب عند القدماء والمحدثين والغربيين وجب علينا أن نبيّن أبرز صفات الأسلوب والتي تتمثل في الوضع والقوة والجمال[3]، وأرجعها (أرسطو) إلى ثلاث أمور هي: الصحة والوضوح والدّقة، وانطلق في تحليل النص الأدبي من مجموعة من الخصائص والمبادئ الرئيسية التي تشكل المنهج الأسلوبي، فمن أهم خصائص الأسلوب المتمثلة فيه نذكر: الإختيار والتركيب والإنزياح وتختلف كلّها أتمّ الإختلاف عن باقي الخصائص الأخرى .

أ / . الإختيار :

عملية الإختيار عملية واعية ومقصودة ينتقي من خلالها المتكلم مجموعة من الألفاظ والتراكيب والتعابير بما يناسب المعنى والمقام الذي هو فيه، والإختيار كإستخدام لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، ويسمى بمحور التوزيع أو العلاقات الألسنية؛ أي توزيع وتنظيم الألفاظ المختارة وفق قوانين اللّغة، فعملية الإختيار لا تعني فقط إختيار الكلمات والمفردات من المعجم بقدر ما تتصل أيضا بعملية تشكيل النسق والسياق والتركيب، يقول: "**رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون Ruman Úwsibufitsh jakubsun (ت1982م)**": « اسقاط محور الإختيار على محور التوزيع »[4]؛ أي أنّ المتكلم لا يكتفي بإختيار الألفاظ وانتقائها؛ بل يجب معرفة كيفية تأليفها وضمها لبعضها

---

[1]- المصدر السابق، ص : 35 .
[2]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص : 97 .
[3]- ينظر: علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، ص : 23 .
[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 135 .

البعض، لتحقيق وظيفة كاملة؛ لأنّ الكلام لا يكتسب صفة الأسلوبية إلاّ إذا تحققت فيه جملة من الظواهر التي يؤثرها الأديب، ومن هنا يكون الإختيار أسلوبٌ خاصٌ ومميّزٌ يدل دلالة مباشرة على تميز صاحبه يعكس مدى ثقافته اللّغوية وثراء رصيده المعجمي .[1]

الإختيار مقيّد بنظام اللّغة وقواعدها الصارمة، فالتجاوزات التي تخرج عن النّظام اللّغوي تركيبياً ودلالياً عدّت أو أعتبرت في الشعر العربي من الضرورات الشعرية .

ب / . التركيب :

عنصر التركيب له دور هام وحيز في الدراسات الأسلوبية، **و**تكتمل الصورة التعبيرية اللّغوية ويخرج من حيّز الوجود التركيب بالقوّة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب مظهر الأدبية، فهو جمال النص الأدبي وعودة العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة[2]؛ بمعنى أنّ التركيب عملية نظم الكلمات والألفاظ ورصّها ودمجها بعضها البعض في الإنتاج الأدبي في هيئتها الحضورية متمثلة في توزعها على امتداد خطّي، وتجاوزها يؤثر دلالياً وصوتياً وتركيباً، والتصور لعملية الخلق الأدبي لا يخرج عن نطاق الرصيد اللّغوي، ثم تركيب المادة اللّغوية المنتجة بما تقتضيه بعض الألفاظ وتستوجبه قواعد النّحو وما تسمح به في التصرف الإستعمالي[3]، والتركيب يوجد للتفرغ عن استعمالات عديدة وأشكال تعبيرية مختلفة كالتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والذكر، وكلاهما يعتبر ظاهرة أسلوبية .

ج / . الإنزياح :

يعتبر الإنزياح ظاهرة في اللّغة الفنّية، فالخروج عن الطرق المتعارف عليها في التعبير عيبٌ إجتماعي، ولكنه مقبول إلى حدٍّ ما، ولا يقدم عليه إلاّ أديبٌ متمكن، وفسّر هذه الظاهرة جلّ النحويين القدامى وحتى المحدثين على أنّها ظاهرة نحويّة، يرى "**ابن جنّي (ت392م)**" أنّ سبب العدول أو الإنزياح راجع إلى المعنى فيقول في كتابه "**الخصائص**" في الباب الذي عقده بعنوان "باب في العدول عن الثّقيل إلى ما هو أثقل منه

[1]- حسن طبل: أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، (1998م)، ص : 34 .
[2]- حسن بوحسون: أدبية الخطاب النثري عند البشير الإبراهيمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، (2011م)، ص : 57 .
[3]- ابراهيم عبدالله أحمد عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (1997م)، ص : 43 .

لضرب من الإستخفاف": « أعلم أنّ هذا موضع يدفع ظاهرة إلى أن يعرف غوره وحقيقته »[1]؛ يقصد أنّ الحمل على المعنى هو السبب الرئيسي في حدوث الإنزياح، مثلا أن يترك الحرف إلى ما هو أثقل منه ليتلف اللّفظان ويصبح خفيفان على اللّسان، كقوله: « لفظ الحيوان فهو عند الجماعة من مضاعف الياء، إذ أنّ أصله حييان، فلمّا ثقل عدولوا عن الياء إلى واو »[2]؛ معرفة الأفكار من قبل، والتأكيد عليها وتذكرها من خلال الحديث (المعنى) .

ويبقى الإنزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف فهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته وبواسطته نتعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، وقد يمكن اعتبار الإنزياح أسلوب أدبي في حدّ ذاته فهو متواضع عليه .[3]

[1]- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، ، تح :عبد الحميد الهنداوي، ج02، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، (بيروت/لبنان)، ط01،(1421ه/2001م)، ص : 262 .

[2]- المصدر نفسه، 262 .

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 94 .

المبحث الثاني: ماهية الأسلوبية .

المطلب الأول: تعريف الأسلوبية .

الأسلوبية مصدر صناعي، وتعني العلم الذي يدرس الأسلوب ثم تعددت تعريفات العلماء للأسلوبية وتنوعت، وهذا تابع بالدرجة الأولى إلى الإختلاف حول النصوص الأدبية، فضلا على أنّها علم جديد لم يظهر إلاّ في بداية القرن العشرين، ولم تترسخ أصوله بعد .

أ / . لغة :

كلمة (الأسلوبية) دال مركب من جذره (أسلوب) «style» ولاحقته « ية » «ique»[1]، وترجع كلمة «style» إلى الكلمة اللاّتينية «stilus» التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة[2]، وتظهر صورتها المصغّرة في الكلمة الإيطالية «stileltto»[3] وواضح أنّ كلمة «stylo» الفرنسية لا تخرج عن هذا المعنى .

وقد انتقلت كلمة «style» من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فنّ المعمار وفي نحت التماثيل، ثمّ عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية[4]، ويبارك الألماني "**ستيفن أولمان stephen ullmann**" استقرار الأسلوبية علماً لسانياً نقدياً، حيث قال: « إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللّسانيات معاً»[5]، وبهذا اقتحمت الأسلوبية ميدان النقد الأدبي بثقة أكيدة تهدف إلى: « دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وابراز العلاقات التركيبية لعناصره اللّغوية »[6]؛ أي دراسة العلمية للخطاب الأدبي من أجل ابراز العلاقات القائمة بين مكونات لغته التي تميّزه عن غيره .

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 39 .
[2]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، (2004 م)، ص : 39 .
[3]- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: الدكتور كمال بشر، مكتبة الشباب دار غريب، القاهرة، ط12،(1968م)، ص : 191 .
[4]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص : 39 .
[5]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 24 .
[6]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" تحليل الخطاب الشعري السردي، ص : 239 .

ب / . اصطلاحا :

تعدّ الأسلوبية البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب، والبداية من قول "**جورج مولينيه Georges Molinié** ": « الأسلوبية ساحرة ظنّ بعض الناس أنّها ماتت، في حين ضمّها بعضهم الآخر إلى صدره حتى غشي عليها تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها »[1]؛ أي أنّ الأسلوبية علمٌ قائم ولم يمت ومتغيّر بتغيرات العصور .

يعتبر "**فون درجابلش (v . D .Belants) (1875)** أوّل من أطلق مصطلح الأسلوبية والبلاغية في الكتابة الأدبية؛ أي دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللّغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب وما يؤثره في كلامه عمّا سواه، فهو أكثر تعبيراً وابداعاً من أفكاره ورؤاه[2]، والأسلوبية تعنى بكل ما هو غير مطابق للواقع وخارج عن المألوف في الكلام الفنّي الجميل للنص الأدبي وقوفاً على المفردات والألفاظ والأساليب المناسبة لتبليغ الرسالة والأكثر تأثيراً .

عرّف "**شارل بالي charles bally (1947/1865)**" الأسلوبية بأنّها: « دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام... والأسلوبية كفرع من اللّسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري »، وبالتالي نجد شارل بالي قد انطلق من أنّ الخطاب نوعان: « ما هو حامل لذاته غير مشحون ألبتةً، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكلّ الإنفعالات »؛ لم يقتصر دراسة الأسلوب الأدبي في الأسلوبية، وإنّما عمّمها على كلّ كلام مشحون بالعواطف، وعُرفت أسلوبيته "بالأسلوبية التعبيرية" تأتي «لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة» وهو رأيه .[3]

وعليه يقول "**بيار جيروا Pierre Geauraid**" عن الأسلوبية: « هي دراسة المتغيرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا ما يتطابق مع التقليد القديم الذي يصنع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الإلتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللّغة، فالأسلوبية تحدد نوعية

---

[1]- جورج مولينيه: الأسلوبية، ص : 37 .

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" تحليل الخطاب الشعري السردي، ص : 13 .

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ص : 16- 36 .

الحرّيات داخل هذا النظام القواعدي (بإعتبار أنّها) العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أمّا الأسلوب، فهو ما يستطيع فعله، ولكنّنا لا نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله؛ لأنّ هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص »[1]؛ يتضح لنا من قول بيار جيروا أنّ الأسلوبية ذات أصل لساني، تدرس نصاً معيّناً وتسعى إلى تحديد الخصائص النوعيّة التي خضع لها النص من الجانب اللّغوي، وحدوث تجاوز في القاعدة غاية على المتلقي، والأسلوب بخاصة، وعلى القارئ أن يجد تفسيراً لكلّ انحراف أو عدول حدث في النص، بتبنّي الإحساس لتعيين الوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وهو الوصول إلى الكشف عن البعد الجمالي لذلك الخطاب، ولا بدَّ من التحليل، علماً أنّ "شارل بالي" قد أشار لها سابقاً في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي .[2]

اتبع بيار جيروا "**مارشال كروسو Marshall Crosou**" أحد طلبة بالي الذي حوّل الجانب الوجداني للّغة إلى المفهوم الجمالي، من زاوية أسس العلاقة التكاملية مع البلاغية والنقد، فأكد بيار جيروا على علاقة الأسلوبية بالبعد اللّساني والذي يجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللّساني لظاهرة الأسلوب، وبالتالي فالأسلوبية تهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغويّة وتدرس كل مكونات النص من أصغر وحدة لغويّة إلى أكبرها فيه، وهي لا تدرس جانباً دون آخر، وإنّما تحاول إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن منطلقها اللّساني[3]، فقد شدّد بيار جيروا على إزدواجية وظيفية بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي، فكلاهما يتقاطعان فوق مساحة التركيب والكلام والنص الأدبي[4] .

تطورت النظرة لعلم الأسلوب، وعادت الحياة إلى الأسلوبية بعد عام (1960م) بإنعقاد ندوة عالمية بجامعة "أنديانا" بأمريكا عن الأسلوب، في دراسة النصوص الأدبية،

---

[1]- بيار جيروا: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الإنماء القومي، بيروت، ص : 08 .
[2]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري السردي، ج01، ص : 16 .
[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري السردي، ج02، ص : 18 .
[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري السردي، ج01، ص : 17 .

خاصة تلك الدراسات التي قدّمها "**ليوشبيتزر Leo Spitzer (1960/1887)**: فقد أقام جسراً بين دراسة اللّغة ودراسة الأدب وأسس الأسلوبية المثالية، وابتكر تحولاً أساسياً جوهرياً في الإفادة من اللّغة لدراسة النصوص الأدبية، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب بالكشف عن الملامح اللّغويّة لظاهرة الأسلوبية[1] التي ترصد علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل به في بحث الأسباب التي بموجبها يتوجه الأسلوب لدراسة العلاقة بين المؤلف ونصّه؛ أي روح المؤلف في لغته، ومن هنا امتزجت أسلوبيته بالمزيج بين ماهو نفسي وما هو لساني، باستناد منهجه على التذوق الشخصي، فهو يحدد نظام التحليل الذي يسمّيه بمنهج الدائرة الفيلولوجية[2]، وبنى رؤيته متأثراً بآراء "كارل فوسلر وبرغسون وكروس وفرويد"، فقد أفاد من دراسات "فرويد" في الإعتناء بالجوانب السيكلولوجية للمبدع لدراسة العالم النفسي للمبدع[3]، والمبادئ التي انطوت عليها أسلوبيته تتشكل في عدة نقاط مهمة هي :

• انطلاق النقد من العمل الأدبي نفسه؛ أي معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفها .

• قيام الأسلوبية على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى؛ لأنّ التعاطف مع النص ضروروي في الدخول إلى عالم الحميم .[4]

• تحليل ملامح اللّغة في النص الأدبي من خلال التحليل الأسلوبي والدخول لها من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة فالسّمة المميّزة والمبرزة بقيمة عظيمة تكون بتفريع أسلوبي فردي خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وأنّ كل انزياح عن القاعدة ضمن النّظام اللّغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى .[5]

يثبت دور اللّسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية لقول "الهادي الجطلاوي": « الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني »؛ أي أنّ الأسلوبية تبحث عن الجمالية المميّزة للنص عن غيره أو المؤلف عن غيره من خلال

---

[1]- ابن رشد الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب من الشعر الأرسطو طاليس، تر: (د) عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت ، (1973م)، ص : 11 .

[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، مجلة الأفاق عربية، بيروت، ط01، (2002م)، ص : 37 .

[3]- المصدر السابق، ص : 11 - 12 .

[4]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص : 37 .

[5]- ابن رشيق أبو الحسن بن رشيق القيرواني(ت 463ه): العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج01، تح: محمد محي الدين عبد الحميد بدوي، دار الجيل للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط05، (1401ه/1981م)، ص : 12 .

اللّغة أو الحدث اللّغوي اللّساني[1]، وظلّت هذه الدراسات ضمن المعطيات التي أرساها (شارل بالي وليوشبيتزر) .

وتستند الأسلوبية في منطلقاتها إلى اللّسانيات فهي جزء من علم اللّغة وتبقى هذه التداولات لمصطلح الأسلوبية كلّها تشير إلى الدرس العلمي الموضوعي للأسلوب الأدبي، فالأسلوبية علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هويّة الأجناس لذا كان هذا الموضوع أو العلم متعدد المستويات ومختلف المشارب ومتنوع الاتجاهات في منطلقاته الذهنية ودوافعه الإنسانية .[2]

المطلب الثاني: تاريخ الأسلوبية (نشأتها) :

يتمثل تاريخ أوّل ظهور لعلم الأسلوب أو الأسلوبية في القرن التاسع عشر، وفي تنبيه العالم الفرنسي "**جوستاف كريرتنج (1886م)** على أنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً، ولكنها ظلّت مرتبكة بلا محددات تمنحها سمة المفهوم الواضح بشكل تطمئن له النفوس، وتمكننا القول بأنّها لم تصل إلى معنى محدد إلاّ في أوائل القرن العشرين مع الغربين، وترجع إلى التطورات التي لحقت بالدراسات اللّغوية والبلاغية والنقدية الحديثة .[3]

ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية بنشأة علوم اللّغة الحديثة، بوصفها موضوعاً أكاديمياً، ووُلدت وقت ولادة اللّسانيات الحديثة[4]، وبالتالي فهي علم لساني حديث ،وفرع من فروع اللّسانيات، وأجمع المؤرخون أنّ العالم اللّساني "**فرديناند ديسوسير Ferdinand De sassure (1857 – 1913)** السويسري أوّل من نجح في ادخال اللّغة في مجال العلم وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة؛ أي من الإطار الذاتي إلى الإطار الموضوعي، قررت مدرسته أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، فالأسلوبية منهج تحليلي علمي يعنى بدراسة الأعمال الأدبية بطريقة موضوعية وأفكار علم اللّغة

[1]- الهادي الجطلاوي:مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط01، (1922م)، ص : 27.

[2]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص : 27 - 146 .

[3]- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة والتوزيع والطباعة، ط01، (2007م)، ط02، (2010م)، ط03، (2013م)، ص : 38 .

[4]- المرجع نفسه، ص : 38 .

الحديث، واتبعه تلميذه "**شارل بالي (1865 – 1947)**" وهو أوّل مؤسس لعلم الأسلوب في العصر الحديث من خلال كتابه "**بحث في الأسلوبية الفرنسية**" اهتم فيه بدراسة القيّم التعبيرية والمفهومية والقصديّة، وأسس قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه "دي سوسير"، واتبعه "ماروزوا" في عام(1941م)، ونادى فيه بحق الأسلوبية في شرعية الوجود وخصها باللّسانيات العامة وقواعد نظرية الأدب بعامة .[1]

والأسلوبية لا تكفي برصد الأشكال التعبيرية والوقوف عند سماتها؛ بل تسعى إلى الكشف عن أفكار النص الأدبي وأسرار جماله، فخرجت الأسلوبية من أرض علم اللّغة الحديثة .

وفي الأخير نستنتج أنّ الأسلوبية فرع من اللّسانيات، ظهرت مع بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللّغوية الحديثة التي قررت أنّ تأخذ من الأسلوب علماً يوظّف في خدمة التحليل النفسي أو الإجتماعي أو الأدبي فالأسلوبية أفادت واستفادت، واشتركت مع جميع الاتجاهات اللّسانية، دون التعصب إلى اتجاه معين، وتسعى إلى بلورة نظرية علمية في دراسة الأسلوب أو الخطاب الأدبي وتنظر في النتاج الأدبي، باعتبارها حدثاً لغوياً لسانياً، ووصف وتقييّم علمي للتعبير الأدبي، ويؤكد "**ريمون طحان**" على أهمية المدخل اللّغوي في الدراسة الأسلوبية بقوله: « فالشكل موضوعٌ مهمٌّ في الدراسات البنيانية الحديثة، وما الأدب إلاّ عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللّغة إلاّ الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلاّ بها »؛ أي أنّها تدرس كل ما يتعلق بلغة النص، وتستفيد من تلك العلوم اللّغوية في تحليل النص الأدبي.[2]

المطلب الثالث: اتجاهات الأسلوبية .

قسم الدكتور "نور الدين السد" في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب نحو بديل ألسني في نقد الأدب" الأسلوبية إلى أربعة أنواع هي :

1. الأسلوبية التعبيرية "الوصفية" :

يعدّ "**شارل بالي Charles Bally(1865هـ– 1945م)**" : من الرواد المؤسسين للأسلوبية، وأسلوبيته أولى أسلوبية بلاغية ظهرت بالغرب سنة (1905م)، وتعني عنده

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص : 21 - 22 .
[2]- ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، ج02، بيروت، ط02، (1981م)، ص : 116 .

البحث عن القيمة التأثيرية لعناصره اللّغوية المنتظمة والفاعلية والمتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغوية المعتبرة ودراستها من خلال محتواه التعبيري والتأثيري، وهي بمثابة منهجية وصفية، لا تهتم بالأدب ولا بالكتاب؛ بل تركز على الأسلوبية الكلامية بصفة عامة دون التقيد بالمؤلفات الأدبية[1]؛ ويعني هذا أنّ أسلوبيته تعبيرية وانفعالية، تهتم بعملية التلفظ أو التعبير لقوله في علم الأسلوب التعبيري: « هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللّغوي من ناحية محتواه العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية »[2]، ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ "بالي" يركز ويميّز بين نوعين من العلاقات التلفظية والايحاء؛ أي الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتواصل، فاللّغة تتكون من نظام أدوات التعبير التي تستخرج الجانب الفكري من كياننا واللّغة تعبر عن عواطفنا وعندما تظهر هذه الوقائع التعبيرية، فالبحث الأسلوبي هو الكفيل بدراسة ملامحها[3]، و"بالي" يهتم بأسلوبية اللّغة في حين يعتني "**بوفون Buffon وجورج مونان Georges Mounin**" بأسلوبية الأدب؛ بمعنى أنّ "بالي" انشغل بالمظهر اللّغوي للأسلوب خارج الأدب والمظهر العاطفي الذي يشكل هذه السمة الحقيقية للأسلوب .

ويمكن الحديث عن أسلوبية "**ماروزو Marouzeau**" و"**كروصيه krosseh**" التي تنبني بشكل منهجي على وصف الأصوات والفونيمات، وتحليل وحدات الكلام، داخل النصوص والمؤلفات الكلاسيكية، جاءت أراء "ماروزو" كرد فعل لأراء "بالي" فقد انتهج منهجه وتأثر بأسلوبيته التعبيرية .[4]

2. الأسلوبية البنيوية "stylistique structurale" :

ظهرت الأسلوبية البنيوية أو الهيكلية في الستين من القرن العشرين، وهي منهج من مناهج البحث والدراسة، كانت مع أعمال كل من: "**رومان جاكوبسن(R.jakobsson)، تودوروف، كلود بريمون وميشال ريفاتير، وجوزيف كورتيس ورولان بارت وجيرار**

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجرءاته، ص : 17 .
[2]- بيار جيروا: الأسلوبية، ص : 49 .
[3]- سليمان العطار: الأسلوبية نشأة وتاريخ، (م ، ف)، (ع ، ث)، (1981م)، ص : 133 .
[4]- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط01، (1985م)، ص : 23 .

جينيت، جون كوهن وجوليا كريستيفا، وتوجت كل هذه الأبحاث بكتاب في السبعينيات من القرن العشرين بعنوان: (أبحاث حول الأسلوبية البنيوية)، فهي اتجاه يرى أنّ أساس الظاهرة الأسلوبية ليس فقط في اللّغة، وإنّما أيضا في وظائفها وعلاقاتها[1]، وامتدادا لمذهب (بالي) ومن باب أوّلى إلى ما ذهب إليه (دي سوسير) في التفريق بين اللّغة والكلام، ورائد هذه المدرسة "**رومان جاكوبسن R .JAKObSSON**"[2] ركز في نظريته هذه على أفكار علوم الاتصال التي نشأت في إطار أبحاث المهندس (شانون) المختص بمجال التليغراف؛ ويعني به ايصال المعلومات عبر أشكال متنوعة كالتموجات الصوتية، ثم نقل نظرية الاتصال إلى مجال اللّغة بوصفها نظام من الدلائل، يعبر الإنسان بها عمّا يريد، ويكون التواصل بالكلام أو الأصوات وإمّا يكون بالكتابة، فتتجسد العملية التواصلية.[3]

لقد كان جاكوبسن مركزاً في تحليله على الثنائية (رمز ، رسالة)، (code–message)، ففي اعتقاده أنّ الرسالة تجسيد فعلي للثنائية، ولم يهمل بقوله هذا الرمز، وساهم في توجيه العمل البنيوي، انطلاقاً من نظرية الإبلاغ فمهمة الكلام البشري الإخبارية وتقوم على عناصر عدّة تتعلق بوظائف متنوعة تتمثل في :

- الوظيفة الإنفعالية أو الإنطباعية تتعلق بالمرسل .
- الوظيفة الإفهامية أو الندائية تتعلق بالمرسل .
- الوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الإحالية تتعلق بسياق الرسالة اللّغوية .
- الوظيفة الإنتباهية أو الإتصالية وتتعلق بالقناة التي تمرُّ بها الرسالة .
- الوظيفة فوق اللّغوية أو المعجمية وتتعلق بالعلاقات اللّغوية .
- الوظيفة الشعرية وتتعلق بالرسالة .[4]

يرى "جاكوبسن" أنّ الصّلة التي قامت بين الألسنية والنقد الأدبي الحديث، كانت نتيجة كظهور الأسلوبية التي تطمح أن تكون فرعاً من الألسنية الحديثة المستندة للظاهرة اللّغوية، وعليه نشأت الأسلوبية البنيوية المهتمة بالعلاقات المركبة لبنية النص الداخلية،

[1]- ينظر:الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ص : 68 .
[2]- ينظر: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، ص : 65 .
[3]- يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص : 127 .
[4]- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (1994م)، ص : 143 .

يقول في نظريته المشهورة (وظائف اللّغة): « إنّ كل عملية لغوية تقوم على أطراف هي: الباث أو المرسل والمرسل إليه أو المتلقي والرسالة (الخطاب)... وعملية البث هي عملية تركيب الرموز، أمّا عملية التلقي هي تفكيك لهذه الرموز على شرط أن تكون ألسنة مشتركة بين الباعث والمتقبل عبر قناة معينّة »؛ بمعنى أنّ كلّ عملية لغوية لا تتم إلاّ من خلال الأطراف فهي عملية مشتركة بين الباث والمتقبل (المتلقي)، عبر قناة معيّنة، تمرُّ بها الرسالة بين المتكلم أو (المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ)، وكلّ اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر، سواءً كان اتصالاً مباشراً أو غير مباشر .[1]

وتناول "**جاكوبسن**" دراسة بعنوان: **(قواعد الشعر وشعر القواعد Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire)**؛ يقصد بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللّغة وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق .

فالأسلوب الشعري عند "جاكوبسون" يقوم على تعادل بين جدولي اختيار الأدوات التعبيرية من الرصيد المعجمي اللّغوي وتوزيعها على التراكيب النّحوية؛ أي أنّ المدرسة البنيوية طرحت مبادئها في صورة تطبيقية على الكثير من الأعمال الأدبية كالتحليل الذي قدّمه "**ليفي شتراوس levi shtrauss**" ورومان جاكوبسن لقصيدة "القطط" لشارل بودلير سنة (1962م)[2]، واهتمّ جاكوبسون (بالوظيفة الإنشائية) (lafonctin piétique) والتي تعتمد على الرسالة ذاتها؛ بمعنى مادتها اللّغوية المتمثلة في شكل النص والبارزة بكثرة في الشعر، لهذا ارتبطت البنيوية بالنص الشعري، وأصبح هو الشكل المفضل لها، ويبرز عن تحليل "جاكوبسون" جانبين في النص الأدبي[3] من خلال إتاحه المنهج الأسلوبي إمكانية التعرف على أسلوب النص الشعري مع التأكيد على تفاعلهما معاً وهما :

- **الجانب الشكلي :**

يركز في دراسته على هندسة القصيدة بتحديد وابراز الوظيفة الصوتية لمختلف

[1]- المرجع السابق، ص : 143 .
[2]- سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص : 51.
[3]- المرجع نفسه، ص : 51 .

الأصوات والمقاطع الشعرية، كما يدرس التراكيب في نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية .[1]

• الجانب الدلالي :

يبرز هذا الجانب من العناصر (الصوتية، الصرفية، التركيبية)؛ أي يعنى بالكلمات وعلاقتها ببعضها البعض، وأثرها في تكوين البنية الشكلية للنص فلا يمكن تصور دلالة دون صوت أو نظام نحوي محدّد .[2]

3. الأسلوبية الإحصائية :

ترتكز الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي، وينطلق من فهم الأسلوب القائم على أساس المفارقة أو انحراف عن أنموذج آخر؛ أي محاولة الوصول إلى تحديث الملمح الأسلوبي للنص فهي تقوم على الحدس لصالح القيم العادية، وقوامها يكون بإحصاء العناصر اللّغوية في النص والمقارنة بعلاقات الكلمات وأنواعها في النص، وبعدها مقارنتها مع نصوص أخرى مثيلةً لها[3]، والاستناد على الأسلوب القائم على الإختيار أو الانتقاء يعتمد على العلاقات القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنّحويّة، ومعدلات تكرار هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق، واعتماد الإحصاء وسيلة موضوعية ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي" **زمبْ zemb**" الذي أتى بمصطلح "القياس الأسلوبي" يقوم على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة، ووضع متوسط الكلمة في نجمة، وبهذا تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض[4]، استخدام سمات لغوية معيّنة، كوحدات معجمية أو صيغ معيّنة أو طول في الجمل والكلمات أو قصرها، وكلّها تحظى بسمة لغوية عالية من التكرار مرتبطة بسياقات معينة .

يقول "**سعد مصلوح**" بعد أن طبق معادلة "**بوريمان** Buremann. **A**" على مجموعة من النصوص الأدبية العربية: « وإنّنا لعلى يقين من أنّه مقياسٌ دقيقٌ إلى حدّ بعيدٍ وإنّنا بذلك قد أثبتنا أنّ صدقه على الأدب العربي لا يقلُّ عن صدقه على غيره من

---

[1]- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، ص : 73 .

[2]- المرجع نفسه، ص : 73 .

[3]- فرحات بدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (بيروت/لبنان)، ط01،(2003م)، ص: 19 - 20 .

[4]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج01، ص : 97 - 98، وصلاح فضل:علم الأسلوبية مبادئه واجراءاته، ص : 266 -267 .

الأداب كما أنّه مقياس واعدٌ متعدد الوظائف وبسيطٌ في آنٍ واحدٍ»[1]؛ بمعنى لا يمكن التقليل من شأن الأسلوبية الإحصائية أو التهجمُ عليها، فيما تتمتع وتملك من موضوعية، ولا بدَّ من توفير شروط لدارس الأسلوب الإحصائي، كالقدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها داخل النص .[2]

4. الأسلوبية النفسية "الأسلوبية الجديدة" :

ظهر هذا التيار كرد فعل على التيار الوضعي ويعد "**ليوشبتزر Leo Shpitser (1887هـ/1960م)**" من رواد الأسلوبية المعاصرة التي يمكن أن نطلق عليها اسم الإنطباعية، فقد اهتم بربط النص بنفسية المبدع وتفرّده في طريقة الكتابة، ممّا ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده[3] متمسكاً بمقولة "**بوفون**": « الأسلوب هو الكاتب نفسه »، فليوشبتز كان يعني أنّ النص يكشف عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية؛ فالأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب[4]، تحدث "**ليوشبتزر**" عن الأثر الأسلوبي (المفهوم الإصطلاحي الواسع)، يشمل الفكر والعاطفة معاً، ويؤثر في القارئ أو المتلقي لفرادة الأسلوب أو غموضه أو انزياحه وابهامه، كما اهتم بدراسة المؤلفات في ضوء الأسلوبية المعاصرة، ولم يهتم باللّغة في عموميّتها وركز على خصوصية اللّغة وتمييز الأسلوب وفرادته، فشخصية الكاتب تُضفي على العمل الأدبي اتساقه وانسجامه الخاص.[5]

فخصوصية الأثر الأسلوبي تتجلى في الإنزياح عن المألوف ويبقى "شبتزر" عالم الأسلوبية في الصميم[6]، ولكنه لم ينجو من الذاتية التي كان يريد التخلص منها ولم تتحقق أهم مبادئ الأسلوبية، وهي الموضوعية؛ لأنّ الأسلوبية تجمع بين الشكل والمعنى؛ أي لا تقتصر على الشكل فقط؛ بل تتعداه إلى الفهم والتفسير وعلى الناقد ألاّ يتكئ على وجهة نظر مسبقة، وفكرة خارجية فكلُّ عمل أدبي وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح

---

[1]- سعد عبد العزيزمصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، ص : 240 .
[2]- المرجع نفسه، ص : 112 .
[3]- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، م: التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ع :95، (24 - 09 - 2004م) .
[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج01، ص : 73 .
[5]- ينظر: جورج مولينيه: الأسلوبية، ص : 163 .
[6]- المرجع نفسه، ص : 163 .

مبدعيها.[1]

الأسلوبية لا تستهدف التفسير أو الشرح، وإنّما الوصف، فهي تحتضن حياة الكاتب وبيئته وتربيته وأفكاره، ومعتقداته ونظرته إلى القضايا، وانفعالاته ولكن بؤرة الإهتمام هي طاقة الكاتب الإبداعية، فهي تهتم بالخواص التعبيرية للنص في الصوت أو التركيب أو الدلالة،[2] ويليها الحديث عن رواد الأسلوبية .

المطلب الرابع: رواد الأسلوبية .

أ /. الأسلوبية عند شارل بالي :

ركز النقاد الغربيين على موضوع الأسلوبية واهتموا بها اهتماماً كبيراً، حيث توجهت جلّ جهودهم إلى محاولة وضع أطر ومعالم لهذا العلم الحديث، رغم اختلاف تصوراتهم وتنوع دراساتهم وفضلها الكبير في اثراء هذه الدراسات بهذا النوع من البحث الموضوعي، وانعكاسه على الفكر النقدي الأوروبي والغربي بالإيجاب، فلاقت الأسلوبية اهتمام النقاد العرب في رصد الأسلوبية ضمن الأعمال الأدبية العربية[3]، ومن أهم الرواد الأوائل الذين ساهموا وأبدعوا في بناء هذا البحث والعلم النقدي الأسلوبي في أوروبا طائفة من الدارسين منهم :

• "**شارل بالي Charles Bally (1865هـ/1947م)**": لغوي سويسري، ولد في جنيف، ودرس فقه اللّغة اليونانية ثم السنسكريتية، من أبرز طلاب "فرديناند دي سوسير" لازمه طيلة ثلاثين عاما، ثم خلفه عام (1913م) في تدريس النّحو المقارن واللّسانيات العامة في "جامعة جينيف"، جمع محاضرات أستاذه مع زميله "**سيشهاي Séchaye**" ونشرها عام (1916م) تحت عنوان (**منهج في اللّسانيات العامة Cours delinguistiquegénérale**" وأضاف عليها ملاحظتهما التي كان يسجلانها حين كان طالبين عنده .[4]

---

[1]- ينظر: (د) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص : 69 - 70 .

[2]- (د): عبد الحفيظ محمد حسن محمد: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، قسم علم البلاغة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر، ص : 40 - 41 .

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط01، القاهرة، (1412ه/1992م)، ص : 14 .

[4]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص : 42 .

شارك في حلقات بحثية عن اللّغة الفرنسية الحديثة، وهو ما ساعده في تطبيق أرائه الجديدة في اللّسانيات الوصفية، نشر مقالة انتقد فيها الاسراف في الاعتماد على اللّسانيات المقارنة التاريخية، مبرزاً الدراسات الوصفية للغات[1]، فوجه "بالي" دراساته وأبحاثه نحو حقل جديد وهو "علم الأسلوب أو الأسلوبية La Stylistique"، لذا يعتبر من الأوائل المؤسسين لعلم الأسلوب سنة (1909م)، تاريخ صدور كتابه الأول في الأسلوبية الفرنسية ثم أتبعه بدراسات أخرى، أسس بها علم الأسلوب التعبيري الذي يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللّغة المشحونة بالعاطفة المعبّرة عن الحساسية[2]؛ أي دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس والكلام، وبالتالي تدرس وقائع التعبير اللّغوي ومضامينها الوجدانية والحساسية الشعورية .

اهتم "بالي" بالنظريات الإجتماعية والنفسية التي كانت شائعة في عصره، كنظريات "**دوركايم Durkhem وبرغسون Bergson** " ومن هذا اختلفت الأسلوبية في جوهرها التقليدي، والحقيقية أنّ" بالي" طموحاته كانت هادفة إلى تأسيس لسانيات للكلام (parole) موازية للّسانيات العامة (La Langage)؛ لأنّ اللّغة العامة ظاهرة إجتماعية تسمح بالتواصل بين الأفراد، أمّا الكلام يتعلق بالحالة النفسية للفرد خاصة[3] ، وبالتالي الأسلوبية تدرس لقيم تعبيرية انطباعية خاصة بوسائل التعبير الموجودة في حوزة اللّغة .[4]

لم يهتم "شارل بالي" بالجوانب الجمالية ولا اللّغة الأدبية؛ بل شدّه إلى دراسة القوى التعبيرية في لغة الجماعة دون الإهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وبالتالي تبقى دراسته أسلوبية لغوية .[5]

ب /. الأسلوبية عند ريفاتير :

ميشال ريفاتير باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي وأستاذ في جامعة كولمبيا، ومن أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، قدّم العديد من الأفكار والمبادئ التي

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص : 93 .
[2]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص : 14 .
[3]- المرجع نفسه، ص : 79 .
[4]- ينظر: منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص : 44 .
[5]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص : 93 .

تفاعلت بمجملها مع أفكار غيره المصنفين في دائرة الأسلوبية البنيوية القائمة على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأنّ الأسلوب يكمن في اللّغة ووظائفها، وبالتالي لا يوجد أسلوب أدبي إلاّ في النص، له كتاب (الأسلوبية البنيوية عام 1971م) ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص عام 1979م)، ويرى في كتابه أنّه ليس لنص أدبي من وجود دون أدبية معمّمة للظواهر المستخرجة من النصوص المنطلق منها والمصرحة بالإكتمال في السّمة الفردية؛ أي الأسلوب والظواهر الأدبية لديه هي النص والقارئ وردود فعله إزاء النص وعدم الحرية في التأويل؛ بل الطواعية في النص .[1]

قدم "ريفاتير" تعريفاً للأسلوب في كتابه (الأسلوبية البنيوية) حيث يقول: « يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي؛ أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص وحتى أسلوب مشهد واحد... »؛ وعلق عن تعريفه في كلمة شكل مكتوب، فبدلاً من قول هذه الكلمة نقول كل شكل دائم، ونفهم بأنّ الأسلوب كل إبراز وتأكيد سواء أكان تعبيرياً أو عاطفياً أو جمالياً يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللّغوية دون التأثير عليها .[2]

يمكن اعتبار علاقة اللّسانيات بالأسلوب علاقة الفرع بالأصل؛ لأنّ الأسلوبية وليدة اللّسانيات، فريفاتير قدّم التفكيك للشفرة أو الوظيفة الإتصالية لمعالجة الأسلوب داخل النص ومن منظوره أنّه على المخاطب أو المتلقي تحديد الأسلوب من خلال انطلاق علاقته بالنص .[3]

وفي الأخير نقول أنّ ريفاتير استند في تحليله الأسلوبي على بنية النص اللّساني، مضيفاً بؤرة أخرى تهتم بالعوامل المقامية والوظيفية الإتصالية، والبؤرة عنده هو القارئ؛ وبالتالي من الضروري تجميع كل العناصر التي تمثل السّمات الأسلوبية، وبعد ذلك اخضاعها وحدها للتحليل اللّساني مع اجتزاء العناصر غير الأسلوبية من عمليه التحليل، فإرتكز في أسلوبيته البنيوية على القارئ أساساً والإهتمام بالنص في حدّ ذاته كبنية متكاملة في ذاتها .

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص : 177 .
[2]- ينظر: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص : 11 .
[3]- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط01، (1989م)، ص : 78 .

خاتمة الفصل النظري:

وفي ختام الفصل نستنتج من كل ما تم ذكره أنّ للأسلوبية أهمية بالغة، يمكن أن ندرجها في عدة نقاط هي :

• مجيئ الأسلوبية نتيجة التطور الفكري الإبسيمولوجي لبعض القضايا البلاغية والنقد الأدبي، كعلاقة اللّفظ بالمعنى وغيرهما .

• رسم الأسلوبية مجال عملها ونطاقها فمهمة دراستها ليست النقد فحسب؛ بل لغايات وأهداف خلقت الأسلوبية والأسلوب أوّلها وجعلت الأسلوب علماً قائماً بذاته له اجراءاته ومبادؤه، وجعل السياق نظرية علمية قائمة بذاتها وغيرها .

• تكشف الأسلوبية علاقتها بالعلوم اللّغوية والغير لغوية كاللّسانيات، وعلاقتها بالعناصر الفكرية والبحث عن نقاط التأثير بين الشعراء في استخدام الأساليب كالنّفي والنّداء وغيرها، وتتميز الأسلوبية بالجانب المهم للنص ومحتواه، فهي آلية التحليل الأسلوبي فالتراكيب الشعرية نكتسب خوصصتها من الناقد الأسلوبي من حيث قدرته وحركته من ناحية ثانية .

• تهدف الأسلوبية لغرض دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتصور الناحية المؤسساتية والعلمية وتحليلها، فقد وجدت الأسلوبية كمنهج للتحليل والتأويل الموضوعي الأدبي والجمالي .

• تتميز اللّغة بخرق القواعد المعروفة للنظام اللّغوي العادي المسمى بالإنزياح الذي يسمح للنص أن يكون على مستويين لغوي وبياني في مستوى أعمق ومكتمل وجميل .

ويلي هذا الفصل الجانب التطبيقي، الذي خصصناه لدراسة مستويات التحليل الأسلوبي، فهذه الدراسة سعت إلى اكتناه البنى الأسلوبية التي اتكأ عليها الشاعر في بث مشاعره، والكشف عن مختلف الجوانب التي أسهمت في ثراء هذا النص الشعري، وقد كان النموذج الذي اخترناه للتطبيق "مرثيه كعب بن سعد الغنوي" ويضمُّ هذا الفصل مجموعة من العناصر أهمها: تمهيد ويليها دراستنا للمرثية، الدراسة الصوتية والدراسة الصرفية والدراسة الدلالية المعجمية وبعدها الدراسة التركيبية، ثم ظواهر أخرى للأسلوبية، ونختمها بخاتمة تجمل ماتطرقنا إليه في الفصلين .

الفصل الثاني

دراسة مستويات التحليل الأسلوبي

في مرثية كعب بن سعد الغنوي

تمهيد

المبحث الأول: المستوى الصوتي الإيقاعي .

- **المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) .**

1 _ 1: البنية الصوتية ودلالاتها .

1 _ 2: التكرار (تكرار الأصوات : الحروف، الكلمات، الأفعال...) .

1 _ 3: صيغ الكلمات: (الصيغ الصرفية: اسم الفاعل، اسم المفعول...) .

1 _ 4: الطباق .

1 _ 5: المقابلة .

1 _ 6: الجناس .

- **المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي) .**

2 _1: البنية العروضية .

2 _ 2: الوزن .

2 _ 3: القافية .

2 _ 4: الروي .

المبحث الثاني: المستوى الدلالي المعجمي للمرثية .

- **المطلب الأول: مضمون المرثية .**
- **المطلب الثاني: الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية .**

أ). الحقول الدلالية .

ب). المعاجم الواردة في المرثية .

المبحث الثالث: المستوى التركيبي.

- **المطلب الأول: التركيب النحوي .**

1-1: التقديم والتأخير .

1- 2: الجمل الإسمية والجمل الفعلية .

1- 3: الأساليب الخبرية والإنشائية .

- **المطلب الثاني: التركيب البلاغي .**

2- 1: التشبيه .

2 - 2: الاستعارة .

2 - 3: الكناية .

- **المطلب الثالث: ظواهر أسلوبية أخرى .**

3- 1 : التناص .

3 - 2 : الرمز .

تمهيد:

يلعب الأسلوب في حدّ ذاته دوراً هاماً، فهو مصبٌ للقيم الجمالية والتعبيرية معاً، فقراءة النص واستماعه من طرف المستمعين والقارئين تعتمد كثيرا على حسن تركيب الجملة التي ألقيناها إليهم، وهو لا يستبعد أبدا ً في اعتبار القضايا اللّغوية في الخطاب فكراً أسلوبياً مفعماً بالدلالة، بداية من المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي وصولا إلى المستوى الدلالي المعجمي، فهي عناصر ما اجتمعت على ذلك إلاّ لتؤدي قيماً تعبيرية معينة؛ لأنَّ الفكر الأسلوبي فكر تأسس على الدراسات اللّسانية التي أحدثت نقلة معرفية جيدة من خلال الإنتقال من دراسة حيز الجملة البسيطة إلى عالم التراكيب اللّغوية المتصلة بالنصوص المتشكلة وفق أبعاد مختلفة: سياسية وفنّية، وفكرية وجمالية، كلٌّ هذا وفق نظام حركة أحضرت العالم المجهول بتخطيها لحدود المعقول، وتعديها على قوانين اللّغة الصّارمة.

يبين "**أحمد مطلوب**" من خلال تعريفه للقصيدة بأنّها: « مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة»[1]، وهناك عدة تعريفات خاصة في العصر القديم فالعلماء اختلفوا في تحديد تعريف موحد لها وأحمد مطلوب في تعريفه يرى بأنّ القصيدة عبارة عن أبيات شعرية لها وزن أو بحر واحد وقافيتها موحدة.

ويعدّ الشعر العمودي من أقدم أنواع الشعر العربي، فهو الأساس المبني عليه أنواع الشعر الأخرى، ويعدّ من أنواع الشعر العربي، ويكتب على أساس بناء القواعد الخاصة بعلم العروض والتي وضعها "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، ويتم من خلال الحفاظ على وزن الشعر واتصاله ببعضه كوحدة واحدة من أوّل القصيدة إلى النّهاية، قام الشعراء بكتابة الشعر العمودي فترة زمنية طويلة قبل ظهور المدارس الحديثة للشعر مع العلم أنّ الشعراء في العصر الحديث كانوا يفضلون الكتابة على طريقة الشعر العمودي، ويشترط فيه اللّغة العربية الفصحى والالتزام ببحور الشعر الستة عشر، رافق الغناء واللّحن بيسْرٍ،

[1]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة (لبنان/بيروت)، ط01، (2001م)، ص : 323 .

فشاع وانتشر منذ أقدم الأزمنة، ولا يزال الوسيلة المثلى للتعبير عن الحزن، فما أكثر شعر المراثي والبكاء، ويتذكر المرء هذا الشعر وبحفظه ويردده مع نفسه حسب نفسية مزاجه.

صادر العنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية، وكذا الدراسات النقدية المعاصرة باعتباره عتبة النص وبدايته لها علاقات جمالية ووظيفية مع النص، ولكونه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ، يقول "**غريفل**": « العنوان يعلن عن طبيعة النص، زمن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص »[1]؛ يهدي بهذا العنصر القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى المعنى المتصور والذي يسعى فيه إلى الوصول إليها بشتى الوسائل؛ فهو عنصر مهم في تشكيل الدلالة، وكذا تفكيك الدوال الرمزية واضاءة عتمة النص الأدبي .

الشعر أوّل ما يطرق الأسماع، فتشدها وتتسلل إلى القلوب فتأسرها زمناً طويلاً يقول "**أبو هلال العسكري (ت395هـ)**" في كتابه "**الصناعتين**": « لا شيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب، وأبقى على اللّيالي والأيام من مثلٍ سائرٍ وشعرٍ نادرٍ» .[2]

فالميزة التي تميز الشعر عن غيره من الفنون هي الوزن والقافية؛ أي حدُّ الشعر، وهما السّمة التي يعرف بها الشعر.

ويرتبط عنصر الموسيقى بحاسة السمع، الحاسة التي قدمت على أخواتها في الذكر الحكيم قوله تعالى: ﴿إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً (36)﴾،[سورة الإسراء الأية : 36][3]، فالذي حرِم نعمة البصر كان أكثر الناس رهافة سمعٍ لما فقده .

الشعور بالوزن أو الايقاع هو أنَّ الشعر مرتبط بالغناء والعنصر الوحيد الذي يكون الإنطلاق منه والرجوع إليه، ولابدّ من التمييز بين مظهرين للموسيقى الشعرية: (موسيقى داخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظام المجردين، وموسيقى خارجية يحكمها العروض وحده تنحصر في الوزن والقافية) .[4]

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، "استيراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1983م، ص : 21 .

[2]- أبوهلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، ، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابلي الحلبي وشركاه، ط01، (1371ه/1902م)، ص : 43 .

[3]- سورة الإسراء، الأية: 36 .

[4]- أحمد الرقيب: نقد النقد يوسف بكار ناقدا، دارالياروري العلمية للنشر والتوزيع (2018م)، ص : 207 .

لقد خصصنا هذا الفصل لدراسة مستويات التحليل الأسلوبي في مرثية كعب بن سعد الغنوي موضوعاً للدراسة، وسيدرس المبحث الأول: المستوى الصوتي الإيقاعي مطلبين، يدرس المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الايقاع الداخلي) ويضمُّ البنية الصوتية ودلالاتها، التكرار، صيغ الكلمات، الطباق، المقابلة، الجناس، أما المطلب الثاني: فيتناول الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي) ويتضمن البنية العروضية: الوزن، القافية، الرّوي، ويليها المبحث الثاني: فخصصناه لدراسة المستوى الدلالي المعجمي للمرثية وفيه مطلبين، المطلب الأول: يتناول مضمون المرثية، أمّا المطلب الثاني فيدرس الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية، أمّا المبحث الثالث: فعنوناه بالمستوى التركيبي، يتناول ثلاثة مطالب أوّلهما يدرس التركيب النّحوي بما فيه التقديم والتأخير والجمل الإسمية والجمل الفعلية والأساليب الخبرية والإنشائية ،أمّا المطلب الثاني فيدرس التركيب البلاغي: كاالتشبيه، الاستعارة، الكناية، والمطلب الثالث والأخير كان بذكر ظواهر أخرى للأسلوبية: التناص، الرمز .

*** نص المرثية :**

قال كعب بن سعد الغنوي في مرثيته "تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا:

1ـ تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَّبابِ يَشيبُ

2ـ وَما الشَيبُ إِلّا غائِبٌ كانَ جائِباً وَما القَولُ إِلّا مُخطِئٌ وَمُصيبُ

3ـ تَقُولُ سُلَيْمَىٰ: مَالِجِسْمِكَ شَاحِبا كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَابُ طَبِيْبُ

4ـ فَقُلْتُ ولم أعْيَ الجوابَ ولم أُلِحْ وللدَّهر في الصُّمّ الصِّلاَبِ نَصِيبُ

5ـ تَتَابَعَ أحداثٌ تحَرَّمْنَ إخْوَتي فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخطُوبُ تُشيبُ

6ـ *لَعَمري لَئِن كانَتْ أَصابَتْ مَنيَّتُه أَخي وَالمَنايا لِلرِجالِ شَعُوبُ*

7ـ لَقَدْ كَانَ: أَمَّا حِلْمُهُ فَمُرَوِّحٌ عَلَينا وأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزِيْبُ

8ـ أخِي ما أخِي، لا فاحِشٌ عند بَيْتِهِ ولا وَرَعٌ عند اللقاءِ هَبُوبُ

9ـ أخِي كان يَكْفِينِي وكان يُعِينُنِي على نَائِباتِ الدَّهْرِ حينَ تَنُوبُ

10ـ حَليمٌ إذا ما سَوَّرتْهُ الجَهْلُ أطلقتْ حُبَى الشّيبِ؛ للنّفسِ اللّجُوجِ غَلُوبُ

11ـ هُوَ العَسَلُ المَاذِيُّ لِيْنًا وَنَائِلا وَلَيثٌ إذ يَلْقَى العُداةَ غَضُوبُ

12ـ هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصُّبْحُ غَادِيا وماذا يُؤَدِي اللَّيلُ حِينَ يَؤُوبُ

13ـ هَوَتْ أُمُّهُ ماذا تضَمَّنَ قَبْرُهُ من المَجْدِ والمعروفِ حين يَنوبُ

14ـ أخُو شَتَواتٍ يَعلمُ الضّيفُ أنّهُ سَيَكْثُرُ ما في قِدْرِهِ ويَطِيبُ

15ـ حَبِيبٌ إلى الزُوَارِ غِشْيَانُ بَيْتِهِ جَميلُ المُحَيَّا شَبَّ وهو أَدِيبُ

16ـ كَأنّ بُيوتَ الحيّ ما لم يَكُن بها بَسَابِسُ قفرٍ ما بِهِنَ عَرِيبُ

17ـ لِيُبْكِيكَ عَانٍ لم يَجِدْ مَنْ يُعِينُهُ وَطَاوى الحَشَا نَائِي المَزَارِ غَرِيبُ

18ـ إِذَا حَلَّ لَمْ يُقْصِ الْمَحَلَّةَ بَيْتَهُ وَلَكِنَّهُ بِحَيْثُ حلَّ تَنُوبُ

19ـ كَعَالِيةِ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِيّ لم يكُنْ إذا ابْتَدَرَ الخيرَ الرِّجَالُ يَخِيبُ

20ـ تَروَّح تَزْهَاهُ صَبا مُسْتَطِيْفَةٌ بِكُلِّ ذَرا، والمُسْتَرَادُ جَدِيْبُ

21ـ إذا قصَّرتْ أيْدِي الرِجالِ عنْ العُلاَ تناوَلَ أقْصَى المكْرماتِ شَبِيبُ

22ـ جَمُوعُ خِلالِ الخير من كُلِّ جانبٍ إذا حَلَّ مكْروهٌ بِهِنّ ذَهُوبُ

23ـ مُفِيد مُلَقى الفَائدات مُعَّود لِفعْل النَّدى والمكرماتِ كَسُوبُ

24ـ وداعٍ دعَا هل من مُجِيبٍ إلى النَّدى فَلم يَسْتَجِبهُ عند ذَاكَ مُجِيبُ

25ـ قُلْتُ أُدْعُ أُخْرَى وارْفَعْ الصوتَ ثَانِياً لَعَلَّ أبا المِغْوارِ مِنْكَ قَرِيبُ

26ـ إِذَا نَزَلَ الأَضْيَافُ أَوْ غِبْتَ عَنْهُمُ كَفَى ذَاكَ وَضَّاحُ الْجَبِينِ أَرِيبُ

27ـ يُجِبْكَ كَمَا قَدْ كَانَ يَفْعَلُ إِنَّهُ بِأَمْثَالِهَا رَحْبُ الذِّرَاعِ أَدِيبُ

28ـ أتاك سريعاً واستجاب إلى النَّدا كذلك قَبْلَ اليومِ كان يُجِيبُ

29ـ كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَدْعُوا السَّوابِحَ مَرَّةً بِذِي لَجَبٍ تحت الرِّمَاحِ مَهِيبُ

30ـ فَتىً أَرِيحِيٌّ كانَ يَهتَزُّ لِلنَّدى كَما اِهتَزَّ مِن ماءِ الحَديدِ قَضيبُ

31ـ فتى ما يُبالِي أَنْ يكون بِجسمِهِ إذا نَالَ خَلاّتِ الكِرَامِ شَحُوبُ

32ـ إذا ما تراءاهُ الرِّجالُ تَحَفَّظُوا فَلَمْ يَنْطِقُوا العَوْراءُ وهْوَ قَرِيبُ

33ـ عَلى خَيرِ ما كانَ الرِجالُ خِلاَلَهُ وَما الخَيرُ إِلّا طُعمَةٌ وَنَصيبُ

34ـ حَليفُ النَّدى يَدعو النَّدى فَيُجيبُهُ سَريعاً وَيَدعوهُ النَّدى فَيُجيبُ

35ـ غِياثٌ لِعانٍ لَم يَجِد مَن يُعينُهُ وَمُختَبِط يَغشى الدُّخانَ غَريبُ

36ـ عَظيمُ رَمادِ النارِ رَحبٌ فِناؤُهُ إلى سَنَدٍ لَم تَحتَجِنْهُ غُيوبُ

37ـ يَبيتُ النَّدى يا أُمَّ عَمْرٍ وضَجِيعَهُ إذا لَمْ يَكُن في المُنْقِيَاتِ حَلُوبُ

38 ـ حَلِيمُ إذا مَا الحِلْمُ زَيَّنَ أَهْلَهُ مع الحِلْمِ في عَينِ العدوِّ مَهِيبُ

39ـ مُعَنًّى إذا عَادَى الرِّجالُ عَدَاوة بَعيدٌ إذا عَادَى الرِّجالُ قَرِيبُ

40ـ غَنِينا بِخَيْرٍ حِقْبَةً ثُمَّ جَلَّحَتْ عَلَيْنَا الَّتِي كُلَّ الرِّجَالِ تُصِيبُ

41ـ فَأَبْقَتْ قَلِيلاً ذاهباً، وتَجَهزَتْ لِآخَرَ والرَّاجِي الحَياةَ كَذُوبُ

42ـ وأعْلَمُ أنَّ البَاقِيَ الحَيَّ منهما إلى أَجَلٍ أَقْصَى مَدَاهُ قَرِيْبُ

43ـ لقَدْ أَفْسَد المَوتُ الحياةَ وقد أتَى عَلَى يوْمِهِ عِلْقٌ عَلَيَّ حَبِيبُ

44ـ فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَحسَنَ مَرَّةً إِلَيَّ فَقَد عادَت لَهُنَّ ذُنوبُ

45- جَمَعْن النَّوَى حتى إذا اجتمعَ الهَوَى صَدَعْنَ العصا حتى القَناةِ شعُوبُ

46- أتَى دُون حُلْوِ العَيْشِ حتى أمَرَّه نكوبٌ على آثارهن نُكُوبُ

47- كَأَنَّ أَبا المِغوارِ لَم يوفِ مَرقباً إذا رَبا القَومَ الغُزاةَ رَقيبُ

48- وَلَمْ يَدْعُ فِتْيَانًا كِرامًا لِمَيْسِرٍ إِذَا اشْتَدَّ مِنْ رِيحِ الشِّتَاءِ هُبُوبُ

49- فإنْ غابَ مِنْهُم غائِبٌ أَو تَخاذَلوا كَفى ذاكَ مِنهُم وَالجَنابُ خَصِيبُ

50- كَأَنَّ أَبا المِغوارِ ذا المَجدِ لَمْ تَجُبْ بِهِ البيدَ عَنْسٌ بِالفَلاةِ خَيُوبُ

51- عَلَاةٌ ترى فيها إذا حُطَّ رَحْلُها نُدُوباً على آثارِهنَّ نُدوبُ

52- وَإِنِّي لَباكِيهِ وَإِنِّي لَصادِقٌ عَلَيهِ وَبَعضُ القائِلينَ كَذوبُ

53- فتَى الحَرْبِ إنْ حارَبْتَ كان سِمَامَها وفي السِّلْمِ مِفْضالُ اليَدَيْنِ وَهُوبُ

54- وحَدّثْتُمَانِي أنّما المَوْتُ في القُرَى فكيف وهذا روضةٌ وقَلِيبُ

55- وماءُ سماءٍ كان غَيْرَ مُمَّةٍ بِدَاويّةٍ تَجْرِي عليه جَنُوبُ

56- وَمَنزِلَةٍ في دارِ صِدقٍ وَغِبطَةٍ وَما اقْتَالَ منْ حُكمٍ عَلَيَّ طَبيبُ

57- فَلَوْ كَانَتِ الدّنْيا تُبَاعُ اشْتَرَيْتُهُ بِمَا لَمْ تَكُنْ عَنْهُ النّفوسُ تَطِيبُ

58- بِعْينيَّ أوْ يُمنَى يَدَى وقيلَ لي هو الغانمُ الجَذْلاَنُ حين يَؤُوبُ

59- لَعَمْرُكُمَا إنَّ البَعِيدَ لَما مَضَى وإنَّ الذي يَأْتِي غَداً لَقَرِيبُ

60- وإنى وتَأْمِيلى لقاء مُؤمّل وقد شعَبَتهُ عن لِقَاي شَعُوبُ

61- كَدَاعِي هدَيلٍ لا يَزَالُ مُكَلَّفاً وَلَيْسَ لَهُ، حتى المَمَات، مُجيبُ

62- سَقَى كلَّ ذِكرٍ جاءنَا مِنْ مُؤَمّل على النَّأْيِ زَحَافُ السَّحَابِ سَكُوبُ

المبحث الأول: المستوى الصوتي الإيقاعي .

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي):

الجدير بالذكر أنّ من أهم عناصر البنية النصية في المفهوم الشعري في قصائد الشعر الحديث أو الشعر القديم على حدّ سواء، هو مصطلح "نظام الأصوات" المعروف "بالبنية الإيقاعية الوزنية" الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات والإقدام والعلو، والتردد، والشاعر يوظف أصواتاً متنوعة في إنتاج موسيقى النص الشعري المتمثله في ترجمة حالة الشاعر النفسية؛ لأنّ الشعر في جوهره كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب .[1]

والقيم الصوتية هي نقطة الإنطلاق في وصف أي عمل شعري، والواجب على الباحث القيام بدوره الأساسي في بحثه عن الأهم وصولا إلى المهم في دراسته لأية بنية نصية يريد اكتشاف خباياها وازاحة النقاب عن دلالتها ومعناها وقيمتها، وتسمى هذه النظرية العامة للفونولوجيا (النظرية العامة للأصوات)[2]، يقوم اللّساني بالعمليات الجوهرية كالتسجيل صوتيا لكل الجمل المنطوقة والتحديد بدقة لأنواع الإشارات السمعية التي تنطبق على جملة من الجمل التي يمكن أن تحدث في لغة من اللّغات الإنسانية وتعينه بفرز الأصوات خلال عمليته حتى يصبح قادراً على وصف الإشارات السمعية اللّغوية[3] والفصل بينها وبين الإشارات السمعية غير اللّغوية كأصوات الحيوانات أو الموسيقى أو السيارات...، فتسجل العناصر الصوتية بدورها في اللّغات الإنسانية، ويتم تكوينها في تراكيب يمكن أن تحدث في أيّة لغة من اللّغات بتحديد القوانين العامة.[4]

النظام الموسيقي للشعر يقوم على نوعين من الموسيقى: موسيقى داخلية وأخرى خارجية ويتحقق كل نوع من هذه الموسيقى بجملة من العناصر التي يتفاوت الشعراء في درجة استعمالها واستغلالها في التعبير عن الحالات النفسية التي تظهر أثناء عملية الإبداع؛ فالموسيقى هي الرّكن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر، والمميزة له عن النثر

[1]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص : 267 .
[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" تحليل الخطاب الشعري السردي، ص : 168 .
[3]- المرجع نفسه، ص : 169 .
[4]- المرجع نفسه، ص : 169 .

الفنّي[1]، ويبقى الشعر هو الموسيقى، وتحدث الموسيقى الداخلية بمساهمة كل من: الهندسات الصوتية، الجناس، الطباق، المقابلة، السجع، التصريع، والتكرار وما له من أثر في تفعيله للإيقاع الموسيقي وتوكيده للمعنى: كالصيغ الصرفية والأصوات التي تبنى منها الكلمات والعبارات، واللّغة سلسلة من الأصوات المتتابعة في وحدات أكبر فالأصوات تحيط بنا من جوانب عديدة سواء كانت مسموعة أو مكتوبة .

واعتمد القدماء على ظاهرة الصوت فمثلا "**الجاحظ (ت255هـ)**" نجده أشار إلى دور الصوت حيث يقول: « الصوت هو آلة اللّفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولا تكون حركات اللّسان لفظاً ولا كلاماً موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف »[2]؛ بمعنى الصوت أساس الكلام وبه يتم النطق.

وقال أيضا: « ما أودع صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسحر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية والأغاني المطربة، فقد يقال إنّ جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة »[3]، فالإيقاع تلقائي غير مقصود لأي نوع من أنواع التأثير الفنّي في النفس كصوت عجلات القطار، ودقات الساعة...، والايقاع المقصود أو الفنِّي الذي تتعدد عناصره في الفنون كالموسيقى والشعر له تأثير في نفس المتلقي لأنّه يعبر عن احساسات في محدث الإيقاع .[4]

أمّا "**ابن فارس (ت395هـ)**" فيقول: «هو جنس لكل ما وقع في أذان السمع، يقال هذا صوت زيد، ورجل صيت إذا كان شديد الصوت والصائت إذا صاح »[5]؛ الصوت عملية

---

[1]- علي يونس: أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها)، دار غريب، القاهرة، (2006م)، ص : 114 .
[2]- عبد القادر شاكر: علم الأصوات العربية "علم الفونولوجيا"، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، (2012م)، ص : 50 .
[3]- عمر بن الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار احياء التراث العربي، (بيروت/لبنان)،ج03، (1969م)، ص : 35 .
[4]- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وابراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام"، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01، (2008م)، ص : 31 .
[5]- ابن فارس: معجم مقايس اللغة، دار الفكر، ج01، (د ـ ط)، (1979م)، ص : 318 - 319 .

حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصاحبها أثار سمعية معيّنة من تحريك الهواء فيما بين مصدر ارسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله هو الأذن .[1]

يرتكز المستوى الصوتي على الإيقاع الذي يلجأ إليه الشاعر، حيث تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر، وهو يمثل حيوية نغمية موسيقية ترتبط بموسيقى اللّغة وتركيبها الإيقاعي، ويرتبط الإيقاع عند الشاعر بالإبتكار والإبداع، فهو النقلة على النّغم في أزمنة معدودة، والصوت لدى المحدثين ظاهرة طبيعية كما قال الدكتور "**ابراهيم أنيس**": « ندرك أثرها ونحيط به من غير أن ندرك كنها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشّك أنّ كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز »[2]؛ فالصوت يتكون في غالب الأحيان من الحنجرة؛ أي الوترين الصوتيين، واهتزازات هذين الوترين التي تنطلق من الفم أو الأنف ثم عبر الهواء الخارجي[3]، وهناك أصوات تنشأ من اندفاع الهواء مروراً بالحنجرة دون أن تذبذب الوتران الصوتيان .

1 – 1: البنية الصوتية ودلالاتها :

الحديث عن اللّغة هو بالضرورة حديث عن الصوت، فالمستوى الصوتي ضرورة لابدّ منها للدرس اللّغوي، والتي تقوم على انتظام الأصوات لتكون صيغ وتراكيب لها فائدتها في الشعر والنثر، لذا يعدُّ الصوت من مكونات الشعر، واللّبنة الأولى في التحليل الشعري، لا يهتمُّ بالوزن فقط؛ بل يتعدى إلى الموسيقى الداخلية، والصوت بمثابة العنصر الحي في الخلية، والوحدة الأساسية للّغة التي يتشكل منها النص الأدبي[4]، تمرّ عملية تشكيل الصوت بمراحل وأوّلها: الأعضاء التي تتدخل معترضة الهواء الخارج من الرئتين، فقد أطلق العلماء على هذه الأعضاء اسم مخارج الأصوات[5]، ونستطيع أن نعرف المستوى الصوتي على ما سبق ذكره بأنّه: « علم يدرس الحروف من حيث هي أصوات في مخارجها وصفاتها

---

[1]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (د ـ ط)، (1994م)، ص : 66 .

[2]- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، (1995م)، ص : 06 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 08 .

[4]- محمد خان: اللهجات العربية والقراءات القرآنية، (دراسة في بحر المحيط)، دار الفجر للنشر والتوزيع، المغرب، (د ـ ط)، (2002م)، ص : 65 .

[5]- السامرائي ابراهيم عبود: المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، (د ـ ط)، (2011م)، ص : 59 .

وطريقة نطقها، وقوانين تغيّرها وتطوّرها في كل لغة من اللّغات القديمة والحديثة »، وتتراوح أقسام المخارج التي عمل بها العلماء بين ثلاثة وستة، ويمكن أن نقول ثمانية فمثلا نجد "**مكي بن أبي طالب**" قسمها إلى ثلاثة، فقال: « أعلم أنّ المخارج على الإختصار ثلاثة الحلق والفمّ والشفتان » .[1]

قسم "**أحمد بن أبي عمر**" المخارج إلى ستة أقسام حيث قال: « ومخارج حروف العربية ستة عشر، وهي على ستة أقسام: حروف الحلق، وحروف أقصى اللّسان، وحروف حافة اللّسان، وحروف طرف اللّسان، وحروف وسط اللّسان، وحروف الشّفتين » .[2]

لقد ذكر علماء التجويد ثمانية أقسام لمخارج الحروف وهي: (الحلق، وأقصى اللّسان، ووسط اللّسان، وحافة اللّسان، وطرف اللّسان، والشفتان، والخياشم، والجوف)[3]، أمّا "**الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)**" فقد جعلها تسعة أقسام وهي: «الحروف الحلقية، اللّهوية، الشّجرية، الأسلية، النّطعية، اللّثوية، الذّلقية، الشّفويّة والهوائية (الجوفية) »[4]، مبتدئاً من الحلق حتى الشّفتين وهي كما يلي :

- العين والحاء والخاء والغين حلقية؛ لأنّ مبتدؤها من الحلق .
- القاف والكاف لهويتان؛ لأنّ مبتدؤهما من اللّهات .
- الجيم والشين والضاد شجرية؛ لأنّ مبتدؤهما من شجر الفمّ؛ (مخرج الفمّ) .
- الصاد والسين، والزاد أسلية؛ لأنّ مبدأهما أسلّة اللّسان .
- الطاء والتاء والدال نطعيّة؛ لأنّ مبدأهما من نطع الغار الأعلى .
- الظاء والذال والتاء لثويّة؛ لأنّ مبدؤهما من اللّثوية.
- الراء واللاّم والنون ذلقية؛ لأنّ مبدؤهما من ذلق اللّسان وهو تحديد طرفي ذلق اللّسان .
- الفاء والباء والميم شفوية؛ لأنّ مبدؤهما من الشّفه... فتنسب كل حرف إلى مدرجته وموضعه الذي يبدأ منه .

---

[1]- القيسي، مكي بن أبي طالب: الكشف عن وجوه القراءات السبع، تح: محي الدين رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، (د - ط)، (1974م)، ص : 139 .

[2]- الحمد غانم قدوري: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مط: خلود، بغداد، ط01، (1986م)، ص : 187 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 188 .

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي وصاحبه، دار الرشيد الجمهورية العراقية، مطابع الرسالة الكويت، (د - ط)، (1980م)، ص : 58 .

عدد مخارج الحروف عنده ثمانية، أمّا الياء والواو والهمزة والألف، فهي عنده هوائية في حيز واحد؛ لأنّها لا يتعلق بها شيء .[1]

ومخارج الأصوات العربية ذكرها "**ابن جني**" بقوله: « أعلم أنّ مخارج هذه الحروف ستة عشر، ثلاثه منها في الحلق »[2]، نذكرها كما يلي :

1/. فأوّلها من أسفله وأقصاه مخرج الهمزة والألف والهاء .

2/. ومن وسط الحلق مخرج العين والحاء .

3/. ومما فوق ذلك مع أوّل الفمّ مخرج الغين والخاء .

4/. ومما فوق ذلك من أقصى اللّسان مخرج القاف .

5/. ومن أسفل من ذلك إلى أدنى وإلى مقدم الفمّ مخرج الكاف.

6/. ومن وسط اللّسان، بينه ومن وسط الحنك الأعلى مخارج الجيم والشّين والياء .

7/. ومن أوّل حافة اللّسان وما يليها من الأضراس مخرج الضاد إلاّ أنّك إن شئت تكلفتها من الجانب الأيمن وإن شئت من الجانب الأيسر .

8/. ومن حافة اللّسان إلى منتهى طرف اللّسان، ومن بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى، ممّا فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية مخرج اللاّم .

9/. ومن طرف اللّسان بينه وبين ما فوق الثنايا مخرج النون .

10/. ومن مخرج النون غير أنّه أدخل في ظهر اللّسان قليلاً، لإنحرافه إلى اللاّم، مخرج الراء .[3]

11/. وممّا بين طرف اللّسان وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والثاء .

12/. وممّا بين الثنايا وطرف اللّسان مخرج الصاد والزاي والسين .

13/. وممّا بين طرف اللّسان وأطراف الثنايا العليا والسّفلى مخرج الظاء والذال والتاء .

14/. ومن باطن الشّفة السّفلى أو أطراف الثنايا العليا مخرج الفاء .

15/. ومن بين الشّفتين مخرج الباء والميم والواو .

---

[1]- المرجع السابق، ص : 58 .

[2]- ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وأصحابه، مطبعة محمد البايلي الحلبي، القاهرة، (1954م)، ص : 52 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 52 .

16/. ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة، ويقال لها الخفية، وهي الساكنة.[1]

ومعنى ذلك أنّ الصوت اللّغوي أو ما يعرف بمخارج الأصوات أثر سمعي يصدر طواعيه واختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزاً أعضاء النّطق، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وملائمة لما يصاحبها من حركات الفمّ وأعضائه المختلفة التي يتم وضعها وتحريكها بكفية معيّنة؛ ولابدّ للمتكلم من بذل مجهود لكي يحصل على الأصوات اللّغوية[2]، فعلى صعيد المستوى الصوتي سنقوم بدراسة واستخراج دلالة الأصوات من خلال "**مرثيه كعب بن سعد الغنوي**" والتي نجدها حافلة بأصوات كثيرة، فهي جملة الأصوات اللّغوية العربية، وكلٌّ لها دورٌ خاص به ممّا جعلها تؤدي أدواراً ووظائف متنوعة، أبرزها الأصوات (المجهورة والمهموسة) قال "**أبو البقاء عبدالله العكبري**": « في صفات الحروف وأجناسها، وهي أحد عشر جنساً وهي: المجهورةوالمهموسة، الشديدة والرخوة ، المنحرفة والشديدة التي يخرج معها الصوت والمكررة واللّينة والهاوية والمطبقة والمنفتحة »[3]، ومن الصفات التي تتميز بها أصوات اللّغة العربية الجهر والهمس .

أ/. الأصوات المجهورة: من صفات الأصوات المجهورة أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان[4]، وهو ما يستدعي جهداً عضلياً عالياً ونفساً عميقاً بعملية النطق وتجاوباً مع عمق التجربة العاطفية للشاعر، والجهر ضدّ الهمس .

• **الجهر في اللّغة:** هو الإعلان .

• أمّا **في الاصطلاح:** فهو اهتزاز الحبلين الصوتيين بقوه كافية، حيث يتكيف الهواء المار من بينهما بالصوت، وهما في الوضع يهتزان اهتزازاً منظماً... ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب مدّة هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية.[5]

تعد الأصوات المجهورة من الظواهر الصوتية التي كان لها شأنٌ كبير في تمييز الأصوات اللّغوية، وتعتمد على المخرج ولا يجري معها التنفس حتى تنقضي ثم يهتو معها الوتران

---

[1]- المصدر السابق، ص : 52 .

[2]- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د - ج)، (د - ط)، (2000م)، ، ص : 119.

[3]- التواتي بن التواتي: مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر، (د - ط)، (د - ت)، ص : 124 .

[4]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، (عمان/الأردن)، ط01، (1998م)، ص : 118.

[5]- ابراهيم مجدي ابراهيم محمد: في أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط02، (1427ه/2006م)، ص : 58 .

الصوتيان[1]، وحروفه مجموعة في قولهم: «عظم وزن قارئ ذي غض جدّ طلب»، وهي العين، الظاء، الميم، الواو، الزاي، القاف، الدال، الراء، الهمزة، الذال، الياء، الغين، الضاء، الطاء، الجيم، اللاّم، الباء[2]، سوف نعمل على تبيين طبيعة الأصوات وصفاتها وخواصها المشتركة؛ أي دلالاتها .

والجدول الآتي يبين الأصوات المجهورة الموجودة في المرثية التي بين أيدينا :

. الأصوات المجهورة:

عددالحروف (الأصوات)	عدد تكرارها	مخارجها	صفاتها	النسبة المئوية(٪)
الألف (أ)	442	حنجري	إنفجاري أو شديد مجهور منفتح	٪29,23
الباء (ب)	164	شفوي	إنفجاري مجهور منفتح	٪10,84
الجيم (ج)	47	غازي	متراخي مجهور منفتح	٪03,10
الدال (د)	72	أسناني لثوي	إنفجاري أو شديد مجهور منفتح	٪04,76
الذال (ذ)	29	بين الأسنان	إحتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	٪01,91
الراء (ر)	91	لثوي	واسع الإنفجار مجهور منفتح تكراري	٪06,01
الزاي (ز)	12	أسناني لثوي	إحتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	٪00,79
الضاد(ض)	11	أسناني لثوي	إنفجاري أو شديد مجهور مطبق	٪00,72
الظاء (ظ)	02	بين الأسنان	إحتكاكي أو رخوي مجهور مطبق	٪00,13
العين (ع)	83	حلقي	إحتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	٪05,48
الغين (غ)	23	طبقي	إحتكاكي أو رخوي مجهور منفتح	٪01,52
اللام (ل)	239	لثوي	واسع الإنفجار مجهور منفتح حافي	٪15,80
الميم (م)	158	شفوي	واسع الإنفجار منفتح	٪10,44
النون (ن)	139	لثوي خيشومي	واسع الإنفجار مجهور منفتح	٪09,19
	مجموع تكرار الحروف: 1512			

[1]- عبد الرحمن الهاشمي: محسن علي عطية، تحليل محتوى مناهج اللغة العربية رؤية في نظرية تطبيقية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، (2009م)، ص : 19 .

[2]- المرجع نفسه، ص : 19 .

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة، حيث قدر عددها بألف وخمسة مائة وإثنا عشر صوتاً(1512 ألف صوت) .

بمعرفتنا لصفات الأصوات ومخارجها من جهر وتفخيم وتضعيف نستطيع الربط بين صفة الحرف ودلالته وايقاعه، كما نستطيع أن نربط بين أهم ظواهر التعامل الصوتي من شدة ورخاوة ولين وقلقلة...، مع موضوع القصيدة التي ينظمها الشاعر بما فيها من تلاؤم وتناسق وانسجام بين العاطفة والفكرة والايقاع .[1]

والالمام بخصائص الحروف وامكاناتها يجعلنا نتوقف بين ايقاع كل حرف والمشاعر الملائمة لأحاسيس الشاعر، ويمكن الوصول بها إلى لون من التناغم يعمل على ضبط النغم بين المبنى والمعنى والموسيقى .[2]

فمرثية كعب بن سعد الغنوي يتوفر فيها التلاؤم والانسجام من بداية القصيدة إلى نهايتها نشعر بالتلاؤم الصوتي نتيجة اعتدال الحروف في تأليفها وانسجام ترتيبها أو توزيعها في بنية الكلام .

لقد اعتمد كعب بن سعد الغنوي في موسيقاه الداخلية على تشكيل صوتي متلائم مع كلماته لموسيقى الألفاظ المعتمدة على مستويات متفاوتة في درجة الجهر في الكلام، وقد تبين لنا أنّ الأصوات الأكثر استعمالا وتواتراً في القصيدة هي الأصوات المجهورة الإنفجارية وأكثرها هيمنة في القصيدة صوت: الألف (442) واللام (239) والباء (164) والميم (158) والنون (139) والراء (91) والدال (72) ثم الضاد (11)[3]، اضافة إلى أصوات أخرى قريبة في مخارجها وصفاتها وهذا ما شكل إيقاعاً موسيقياً متوازناً لنص، وتواتر الأصوات دلالة على قوة ما يشعر به الشاعر من انفعالات وكله يجعل الأصوات المجهورة مرتكزاً للتدفق الإنفعالي الجارف الذي يحس به الشاعر .

لقد تصدر في قائمة الأصوات المجهورة صوت "الألف" (442 صوتا)، من خلال قصيدة كعب بن سعد الغنوي، وهو ما يدل على براعة الشاعر في وصف انفعالاته وعواطفه

---

[1]- أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ـ ط)، (د ـت)، ص : 104 .

[2]- المرجع نفسه، ص : 104 .

[3]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، المطبعة الأميرية، (1308ه)، ص: 555 - 564 .

الجياشة، وقدرته اللّغوية، وتصويره لوعة الشوق والحنين وثورة الحرمان والألم والوجع الذي يعانيه الشاعر، فقد أضفى بهذا بعداً موسيقياً جذاباً لمشاعر الألم والخشوع من خلال الجهر

بمصيبته لفقدان أخيه وكأنه يريد الصراخ من جراء الحزن والألم الذي أصابه جراء فقدان أعز الناس عليه، أخوه أبا المغوار الشجاع والكريم، حتى أصبح في حالة عجز وهو ما أفقده شعوره بصمت حتى ينال فضله الأمان، وكل هذه المشاعر المتأججة إختارلها الشاعر الأصوات المجهورة المتميزة بالقوة والشّدة؛ فهي تناسب حالته ونفسيته وتتوافق مع المواضيع المؤلمة والعواطف الحزينة.

والشاعر اعتمدها ليخرج من حالته التي يعانيها من غضب وفقدان، ولِي يبوح بألمه وحسرته على أخيه نتيجة فقدانه في حربٍ ذي قار، لقد استطاع الشاعر أن يعبرعن معاناة نفسه القلقة وعواطفه الهائمة، فالأصوات توحي في طريقة نطقها بين انضمام الشفتين وانفجارهما إلى عملية الكتمان أو البوح[1]، ومفردات حرف الميم تؤكد هذا، وصفة الجهر تضم الأصوات التي تخرج من الصدر ومن بينها: (ومَا الشَّيْبُ، مَا لِجِسْمِكَ شَاحِباً، العُدَاةَ غَضُوبُ، يَنُوبُ، يَطِيْبُ، حَبِيْبُ، أَدِيْبُ، أَبَا المِغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبُ، حَلِيفُ النّدَى، يَؤُوبُ، لمّا مَضَى، الصِّلابِ نَصِيْبُ...)[2]، كل هذه الأصوات تعكس الحالة النفسية للشاعر بقوتها وشدّتها، وتلاؤمها مع طبيعة الشاعر وانفعاله .

جاء صوت "الألف" دلالة على النفس الطويلة للشاعر، وهو ما يدل على الزفرات الطويلة الناتجة عن المعاناة كقوله :

تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَّبابِ يَشيبُ
وَما الشَيبُ إِلّا غائِبٌ كانَ جائِباً وَما القَولُ إِلّا مُخطِئٌ وَمُصيبُ
أخِي، ما أخِي، لا فاحِشٌ عند بَيْته ولا وَرَعٌ عند اللقاءِ هَبُوبُ
أخِي كان يَكْفِينِي وكان يُعِينُنِي على نَائِباتِ الدَّهْرِ حينَ تَنُوبُ
تَتَابَعَ أحداثٌ تخَرَّمْنَ إخْوَتِي فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخُطُوبُ تُشيبُ

[1]- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري -عصر صدر الإسلام وبني أمية- دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، (2000م)، ص : 72 .

[2]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطالب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 - 558.

فَقُلْتُ اُدْعُ أُخْرَى وارْفَعْ الصَوتَ ثَانِياً لَعَلَّ أبا المِغْوارِ مِنْكَ قَرِيبُ[1]

تؤثر الأصوات المجهورة في المعنى وتقويه، ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضوراً كثيراً أيضا صوت "اللام" (239 صوتا)، وهو صوت واسع الإنفجار، مجهور، لثوي، لا هو بالشّديد ولا هو بالرّخو، صوت متوسط[2]، وهذا الصوت يصور لنا البعد التأملي للشاعر ووقوفه في حيرة لفقدان أخيه وهو تعبير عن حالته النفسية التي يدركها العقل والقلب، ومخرج هذا الحرف من حافة اللّسان إلى الطرف وما فوقهما منحرف مجهور، فهي من الأصوات الواضحة والساكنة في السمع، تشبه أصوات اللّين، وتعد من الأصوات المتوسطة[3]، ومن أمثلته في قصيدتنا قول الشاعر : "العَبْسِيّ، الجَوَابَ، فَقُلْتُ، لِجِسْمِكَ.[4]

أما صوت "الباء" (164صوتا) وظفه بكثرة أيضا ليبين ألمه وتوجعه لما أصابه وكثافة هذا الصوت وغيره من الأصوات اللّغوية في كل الكلام المجهور فمن الطبيعي أن يكون كذلك وإلاّ فقدت اللّغة عناصرها الموسيقية ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر والهمس وغيره[5]، ويبرز تواتره بكثرة لوروده أيضا رويا يشمل كل القصيدة، فقد حرص الشاعر على عدم تغييبه لصفاته الصوتية من تراكيبه اللّغوية، لأداء الوظيفة الإبلاغية المميزة للأصوات الإنفجارية، وبالأخص في هذه الأبيات التي توضح لنا رؤية الشاعر اتجاه أخيه والتي يعبر فيها عن أخيه أبا المغوار الذي لا مثيل له، فاختار ألفاظا موحية وسعت من طبيعة ما يعانيه في نفسه لقوله: « شِبْتَ، الجَوَابَ، أُلِحْ، بَيْتِهِ، هَبُوبُ تَنُوبُ...» .

فَقُلْتُ ولم أعْيَ الجوابَ ولم أُلِحْ وللدَّهر في الصُّمِّ الصِّلاَبِ نَصِيبُ
تَتَابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخْوَتي فشيَّبْنَ رَأْسِي والخُطوبُ تُشيبُ

[1]- المصدرالسابق، ص : 558 .
[2]- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص : 55 .
[3]- يحي السعدوني: دراسة أسلوبية "في ديوان أعراس" لمحمود درويش مذكرة ماجيستير، إشراف مصطفى درويش، المركز الجامعي أكلي محند أولحاج البويرة، الجزائر، (2009/2008م) ص : 61 . نقلا عن ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص : 58 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 560 .
[5]- ينظر: ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص : 24 .

حَليفُ النَّدَى يَدْعُو النَّدَى فيجيبُه سَريعاً ويَدْعُو النَّدَى فيُجيبُ [1]

ورد صوت "الميم" (158) وصوت "النون" (139)، وصوت "الراء" (91)، فصوت "الميم" من الأصوات الشفوية، وأكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة الأصوات اللّينة[2]، ومن الحروف المجهورة التي سماها "الخليل" بالمطبقة؛ لأنّه يطبق إذا لفظ بها، وهو ما يدل على أنّها من الحروف التي تلفت الإنتباه قصد إعطاء بعد موسيقي جميل لافت للنّظر، ومثال ذلك نجده في بعض الألفاظ التي عمل بها الشاعر كقوله: « اِمْرِئٍ، مُخْطِئٍ، مُصيْبُ، لَعَمرِي، أمُّه، المَجْد، الرُّمْحِ... » .[3]

أمّا صوت "النون" فهو صوت خيشومي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، يوحي بموسيقى حزينة يغلب عليها طابع الألم والحسرة والضعف، ويعبر عن مشاعر الألم والخشوع لذا يدعى صوت النواح لديه غنّة النُوني؛ أي ذو المخرج الخيشومي، علماً أنّه صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرّخاوة، عند النّطق به يأخذ مجراه أوّلاً في الحلق بإندفاع الهواء من الرئتين محركاً الوترين الصوتيين، حتى وإن وصل إلى الحلق هبط أقصى الحِنك الأعلى ويَسُدُّ بهبوطه فتحة الفمّ، ويتسرب الهواء إلى مكان التجويف الأنفي، كما أنّه يُعبر عن الأنين من شدّة الألم والعذاب اليومي النفسي والمعنوي العميق .

كذلك ذكر صوت "الراء" وهو صوت لثوي انفجاري تكراري مجهور منفتح، يتميز بالقوة والشّدة، احتل المرتبة السادسة في الأصوات المجهورة، ليكشف عن نفسية الشاعر، وهو ايقاع نفسي داخلي، لوصف معاناة الشاعر بعد فقدان أخيه، وقد ورد في قول الشاعر:

لعَمْرِي لَئِنْ كانَتْ أصابَتْ منِيَّةٌ أخِي والمنايَا للرِّجالِ شَعُوبُ

---

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 560 .

*لم أعي: لم أعجز .

*لم ألح: لم أحاذر وألاح من الشيء؛ إذا أشفق منه .

*في الصم الصلاب: الشدائد .

*تخرمن إخوتي: ذهبت الأحداث بهم .

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ص : 58 .

[3]- المصدر السابق ، ص : 555- 557 .

كَعَالِيةِ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ لم يكُنْ إذا ابْتَدَرَ الخيرَ الرِّجَالُ يَخِيبُ[1]

وكانت هناك أصوات أخرى مجهورة، كما سبق ذكرها في الجدول السابق الخاص بالأصوات المجهورة كصوت "الذال والعين" والتي مخرجها وسط الحلق، أصوات مجهورة عند النطق بها يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه أقلُّ من ضيقه مع الغين، وهو ما جعل صوت العين أقلُّ رخاوة من صوت الغين وكذا صوت الدال والزاد...إلخ .[2]

نستخلص من خلال القصيدة التي بين أيدينا والتي رصدت لنا الحروف المجهورة أنّها جاءت بنسب متفاوتة هذا التفاوت راجع إلى اختيار الشاعر لهذه الأصوات التي تتلائم مع طبيعة كل موضوع، إمّا في حالة الهدوء أو الغضب، أو الإنفعال الداخلي المؤثر على النفس أو التمرد للحصول على هدف ما، لذلك نجد أنّ الشاعر كتب بالصوت المجهور العالي ليعبر عن احساسه ورؤيته للمعاناة التي حلَّت به، وكل هذا جعل الأصوات المجهورة مرتكزاً للتدفق الإنفعالي الجارف الذي يحسّ به الشاعر ودلالة على قوته الشعورية لبعد الفراق أو الفقدان، ولا يمكن انكار الدور الذي لعبته الأصوات المهموسة فمن خلالها استطاع الشاعر أن يعبر عن حزنه وألمه، وكان لإستخدامها دور في تنشيط الجانب الجمالي من ناحية والتماسك النصِّي من ناحية أخرى .

ب/. الأصوات المهموسة: وهي عكس الأصوات المجهورة وتعني الأصوات التي لا تهتز عند النطق بها الأوتار الصوتية[3]؛ أي أنّ الصوت المهموس هو الصوت الذي يرتخيان فيه الوترين الصوتين ولا يهتزان، كما أنّهما لا يحدثان أية ذبذبات[4]، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، فالصوت المهموس هو سكون الوترين الصوتيين معه[5]، وذلك للإنفراج التام عن بعضهما أثناء اندفاع الهواء من الرئتين ومروره دون اعتراض[6]، والأصوات المهموسة هي:

---

[1]- المصدر السابق، ص : 556 - 557 .

*كعالية الرمح: طول الرمح وتمامه، العالية من الرمح: النصف الذي يلي السنان .

*الرديني: نسبة إلى ردينة، امرأة سمهرة الذي تنسب إليه الرماح السمهرية وتقويم الرماح بخط هجر .

[2]- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص : 85 .

[3]- مصطفى حركات: الصوتيات الفونولوجية، المكتبة المصرية، بيروت، (د - ج)، ط01، (1998م)، ص : 53 - 54 .

[4]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص : 118 .

[5]- ينظر: ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص : 22 .

[6]- ينظر: المرجع السابق، ص : 118 .

(التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء الفاء، القاف، الكاف، الهمزة) .[1]
اعتمد كعب بن سعد الغنوي على الأصوات المهموسة والتي تمكن من خلالها ترجمتْ تجربته العاطفية، فهي أكثر الأصوات مناسبة للعاطفة الصادقة[2]، وكل الأصوات تحمل في حسرتها الأسى بصفاته .

. الهمس في اللغة: هو الخفاء والكلام بصوت خافت غير مسموع .

. أما اصطلاحاً: هو جريان النّفس عند النّطق بحرف من حروف الهمس لضعف الإعتماد عليه في المخرج؛ بمعنى الحروف التي لا تحتاج إلى الأحبال الصوتية كي يتم نطقها، فهي تعتمد على جريان الهواء داخل الفمِ أكثر من جريان الصوت، وهي مجموعة في هذه الكلمات: "فحثه شخص سكت"، وبعض الحروف المهموسة أضعف من بعض، لكن الصاد والخاء أقوى من غيرهما .[3]

وسميت هذه الحروف مهموسة لضعفها، وجريان النفس معها عند النطق بها لضعف الإعتماد على مخارجها، ويمكن قياس النطق الصحيح لحروف الهمس بأن يتم نطقها قرب لهب شمعة فإن اهتز اللّهب إذاً هي تنطق جيداً، وتوصف هذه الأصوات بأنها الأصوات الضعيفة أو التي لا تخرج من الصدر ولكنها تخرج من مخارجها في الفمِ، وإذا عدنا إلى القصيدة نجد أنّ ورود الأصوات المهموسة جاء بالنسب المئوية الموضحة في الجدول التالي :

. الأصوات المهموسة :

الأصوات المهموسة	عدد تواتراتها	مخارجها	صفاتها	النسبة المئوية ٪
التاء	101	من ظهر رأس اللسان وأصول الثنايا العليا (نطعي)	مرفق شديد أو إنفجاري مهموس منفتح	٪12,73
الثاء	12	من طرف السان وأطراف الثنايا العليا (لثوي)	إحتكاكي أو رخوي مهموس منفتح	٪01,51

[1]- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني، القاهرة، (د - ط)، (د - ت)،ص : 121 .
[2]- محمد عبد الغني البصري، مجد محمد الباكري البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص : 70 .
[3]- سعاد عبد الفتاح ابراهيم: فن تجويد القرآن، مطابع الدار الهندسية، القاهرة، مصر، ط06، (2004م)، ص : 118 .

الحاء	55	من وسط الحلق(حلقي)	مرقق إحتكاكي أو رخوي مهموس منفتح	٪06,93
الخاء	25	من أدنى الحلق من جهة اللسان (حلقي)	إحتكاكي رخوي مهموس منفتح	٪3,15
السين	32	من اللسان ومابين الثنايا العليا قريبة إلى السفلى مع إنفراج قريب بينهما(أسلي)	مرقق إحتكاكي، صفيري مهموس رخوي منفتح	٪04,03
الشين	24	من وسط اللسان مع ما فوقه من الحنك الأعلى (شجري)	مرقق إحتكاكي، رخوي مهموس منفتح	٪03,02
الصاد	13	أسناني لثوي	إحتكاكي، رخوي مفخم، صفيري مهموس	٪01,63
الطاء	10	أسناني لثوي	إنفجاري،شديد، مهجور، مطبق	٪01,26
الفاء	35	شفوي	مرقق، إحتكاكي، رخوي مهموس منفتح، ذلقي	٪04,41
القاف	42	لهوي	إنفجاري، شديد مجهور منفتح، مستعلي، مفخم	٪05,29
الكاف	55	طبقي	إنفجاري، مرقق شديد مهموس منفتح	٪06,93
الهاء	66	حنجري	إحتكاكي، مرقق مهموس رخوي منفتح	٪08,32
الواو	138	شفوي جوفي	مجهور لين رخوي منفتح غير مدي مجهور رخوي منفتح مدي	٪17,40
الياء	205	غازي	واسع الإنفتاح، مجهور، رخوي، شبه طليق	٪25,85
	مجموع الأصوات المهموسة : 793 صوت .			

استناداً على الجدول أعلاه "الأصوات المهموسة" والذي من خلاله نلاحظ أنّ الشاعر برع في تلوين نصه بالأصوات المهموسة التي تركت جوّ موسيقيا يتوازى مع الحالة النفسية للشاعر، وإثارة المشاعر لدى المتلقي المتذوق للبراعة النفسية، وقد وردت هذه الأصوات بنسب متفاوتة في القصيدة، ويتضح ذلك بتواتر صوت "الياء" (205 مرة)؛ أي بنسبة 25,85٪ ليحتل بذلك المرتبة الأولى، وهو صوت منفتح مجهور ومن أصوات المد واللِّين، ويؤدي ايقاعا مرهفا في الكلمات، وهو اخراج الحرف من مخرجه بسلاسة وعدم كلفة على اللّسان؛ بمعنى السهولة، ويليها صوت "الواو" في المرتبة الثانية حيث تواتر (138 مرة) بنسبة 17,40٪ وظف حرف الواو بوصفه صوت مدّ ولين في حشو هذه المرثية بكثرة، ومخرجها شفوي وحنجري فهي واسعة الإنفجار، ومن نماذجه نذكر هذا المقطع :

وما الشَّيْبُ إلاَّ غائبٌ كان جَائِباً وما القولُ إلاّ مخطِئ ومُصِيبُ[1]

وفي المرتبة الثالثة بلغ صوت"التاء" (101صوتا) ، فهو صوت مهموس شديد انفجاري منفتح، ومخرجه من طرف اللّسان وأصول الثنايا العليا، جاء حاملا لشحنة ايقاعية، وصوته يوحي بملمس بين الطراوة واللّيونة[2]، الشاعر يرد من خلال ايصال صوته لفقدان أخيه إزاء وضعه المتأزم الذي سيطر على نفسه ومشاعره، وصوت "التاء" يوحي بصدق المشاعر، ومن نماذجه هذه المقاطع :

تقولُ ابنةُ العَبْسيّ قد شِبْتَ بَعْدَنَا وكلٌّ امرئٍ بَعْدَ الشَّبابِ يَشيْبُ
تَتَابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخْوَتي فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخطُوبُ تُشيبُ

وقد كان لصوت "الهاء" حضوراً خاصا عند كعب بن سعد الغنوي، فمخرجه حنجري، وهو إحتكاكي مرقق مهموس رخوي ومنفتح، ولتوضيح ذلك نأخذ قوله :

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .
[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها - دراسة - منشورات اتحاد كتاب العرب، (د - ط)، (1989م)، ص : 55 - 79 .

لقد كان أمَّا حِلْمُه فمُرَوّحٌ علينا وأمّا جَهْلُه فعَزِيبُ[1]

أخِي، ما أخِي، لا فاحِشٌ عند بَيْته ولا وَرَعٌ عند اللقاءِ هَبُوبُ

لصوت "الهاء" دلالة للتعبير عمّا يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء، ويكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي لهذه الدلالة[2]، وهناك أصوات أخرى كصوت "الحاء" و"الكاف" جاءت بنسب متوازية (55 صوتا بنسبة 06,93٪)، فهي تناسب العاطفة الصادقة، وهي شديدة مهموسة منفتحة، ومن أشكال إستخدامه قول كعب بن سعد الغنوي في مرثيته :

تَقولُ سُلَيْمى مالِجِسْمِك شاحِباً كأنَّك يَحْمِيكَ الشَّرابَ طبِيبُ [3]

وعرض الشاعر أصواتا أخرى مهموسة، كما سبق ذكرها في جدول الأصوات المهموسة والتي انفعل بها الشاعر وانعكست اشعاعاتها الجمالية، واستأثرت لجانب كبير من اهتمام الشاعر مثلا صوت "الفاء" صوت مرقق، رخوي مهموس، ويعرف أنّه "حرف متموج متقلقل"[4]، وهو ما جعله يكتسب الميزة الخاصة، وقد ورد تواتره بنسبة (04,41٪)، وحرف "الفاء" له خفّة ورشاقة انسجمت مع المعاني التي استخدمها الشاعر، وكل هذه الأصوات هي بمثابة لفتَة جمالية تؤمن ببراعة الشاعر وقدرته على التلاعب بالأصوات لتكون منتظمة ومنسجمة، كما تحكمه في الصنعة الإيقاعية .

لقد أضفت الألفاظ المنتظمة لهذا الصوت على الأبيات عمقاً ايقاعياً وايحائيا ًيوضح الجانب الجمالي الذي يكشف فيه الشاعر عن قدراته في احداث أصوات بعينها تتكرر أو

---

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 560 .

*فمروح: يأوي إليه .

*فعزيب: بعيد .

*ولا ورع: الجبان .

*هبوب: الذي يخاف .

[2]- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجا"، الطالبات: بوشنتوف فوزية، سالمي فاطمة الزهراء، تحت إشراف علوات كمال، جامعة البويرة، 2012/06/30م، ، ص : 159 .

[3]- ينظر المصدر السابق، ص :555 .

[4]- ينظر: عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، - العصر الحديث - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص : 130 .

تتواتر في كل بيت على حدى وبنسب متفاوتة وأخرى متساوية، فتخلق في داخله تجانسا صوتيا .[1]

وفي الأخير نشير إلى أنّ قيمة الصوت الجمالية والدلالية تكتشف من براعة الشاعر وطريقة استعمالها وايصالها، بحيث يمكن أن يستخدم الأصوات ذاتها للتعبير عن الفرح أو الحزن؛ فهو يقترب من الرسام الذي يستخدم الألوان الواحدة للتعبير عن الغنى والفقر[2]، وطبيعة الأصوات تتوقف على طبيعة السياق والغرض والمواقف النفسية التي يمر بها الشاعر وطريقة قولها .

نستنتج من خلال القصيدة التي رصدت لنا كلا من الأصوات المجهورة والمهموسة، فأغلب الأصوات كانت أصوات مجهورة بكثافة عالية بما يعادل (1512صوتا)، أمّا الأصوات المهموسة فقد تواترت أصواتها (793صوتا)، فالأصوات المجهورة سهلة النطق وكذا الأصوات المهموسة .

فمن خلال دراستنا للموسيقى الداخلية بما فيها البنية الصوتية ودلالاتها في هذه المرثية، نرجو أن نكون قد تمكنّا ولو بجزء قليل الكشف عن أهم الأصوات التي لعبت دورها في وَسْمِ الموسيقى الداخلية فكل من الأصوات المجهورة والمهموسة اتُخِذتْ فيما بينها من أجل خدمة القصيدة ومن خلالها استطاع الشاعر اخراج ألمه وحزنه لفقدان أخيه .

1- 2 : التكرار :

يعدُّ التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تلعب دوراً في تعميق الصورة لدى القارئ؛ لأنّه "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها"، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبة .[3]

أ). لغة: ورد في "لسان العرب" : «التكرار بفتح التاء الترداد والترجيع من كرّ يكر تكراراً الرجوع على الشيء، ومنه التكرار، وكرّر الشيء وكرّره وأعاده مرة بعد أخرى، ويقال:

[1]- موسى سامح ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص : 23 .
[2]- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص : 111.
[3]- ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، ص : 104 .

كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا ردّدته عليه».[1]

ووردت لفظة التكرار في القرآن الكريم ولكن ليست بهذه الصيغة وإنما وردت بصيغة كما قال الله تعالى: ﴿ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَحَسِيرٌ﴾، [سورة الملك، الأية : 04] .[2]

أمّا "**الزمخشري**" فنجده يعرف التكرار فيذكر صيغة أخرى للفعل "كرّ" لقوله : « كرّر: انهزم عنه ثم كر عليه كروراً، وكرّرت عليه الحديث كراً، وكررت عليه تكراراً، وكرر على سمعه كذا وتكرّر عليه ».[3]

ب). اصطلاحا: نلاحظ في مفهوم التكرار اصطلاحا وجود تقارباً كبيراً من خلال تعريفات النقاد والبلاغيين والأدباء له؛ ويعود ذلك إلى اثبات هذا المصطلح واستقراره لديهم، والتكرار في الإصطلاح هو تكرار الكلمة أو اللّفظة أكثر من مرة في سياقٍ واحدٍ إمّا بالتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو للتلذيذ بذكر المكرر .[4]

ويعرفه "**ابن الاثير (ت637هـ)**" هو دلالة اللّفظ على المعنى مردداً كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع)، فإنّ المعنى مردد واللّفظ واحد »[5]؛ التكرار وسيلة من وسائل التماسك والاتحاد والانسجام في النصين .

ويذهب "**ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ)**" إلى أنّ التكرار هو: « أن يكرر المتكلم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذّم أو التهويل أو الوعيد »[6]، وذهب "**الحموي (ت837هـ)**" إلى أنّ التكرار يتمثل في: « أن يكرر المتكلم اللّفظة الواحدة باللّفظ

---

[1]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، ص : 135 .

2- سورة الملك، الأية: 04 .

[3]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري(ت 538ه): أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، ج01، دار الكتب العلمية، (بيروت/لبنان)،ط01، (1914ه/1998م)، ص : 539 - 540 .

4- علي صدر الدين ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، قسم علم البلاغة العربية، مط: النعمان، ط01، (1388ه/1968م)، (1389ه/1969م)، ص : 34 - 35 .

[5]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج03، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د ـ ت)، ص : 345 .

[6]- ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبيرفي صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تح: حفني شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر، ص : 375 .

والمعنى؛ ويراد تأكيد المدح أو الوصف أو الذّم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار »[1] ؛ يكاد يكون رأي (الحموي) نفسه رأي (ابن الأصبع) وكلاهما جمع مفهوم التكرار بالوظائف التعبيرية التي يؤديها، وأخرجوا تكرار العبارة والجمل من باب التكرار، وأطلقوا عليه تكرار اللّفظة الواحدة وخَصّوهُ بها .

*** أغراض التكرار :**

للتكرار غايات كثيرة ومتنوعة والنقاد القدماء أجازوا تكرار الألفاظ والمعاني وتأديتها غرضاً ذا فائدة، فالتكرار مرتبط بالدلالة التي يحملها، فالشاعر في توظيفه لظاهرة التكرار يريد الإبلاغ والإفصاح عن حالة الشعور التي تجول في نفسه، فلا توجد طريقة أخرى تساعده على إفراغ هذه الحالة إلاّ التكرار المرتبط بالبواعث النفسية والإيقاعية والدلالية للتعبير وإخراج كل الشعور عنها، لذا تعددت أغراض التكرار وأهمها :

*** التأكيد :**

غرض التأكيد من أبرز الأغراض التي يحتويها التكرار، فالمتكلم لا يكرر كلامه إلاّ من أجل ايصال فكرة واضحة، والتأكيد والتّمكين عليها لدى السامع (في ذهن المتلقي)، لقد أورد العرب شواهد كثيرة للتكرار نجد "**سيبويه (ت180هـ)**" يرى في التكرار تقويةً وتمكيناً في ذهن ونفس المستمع لقوله: « ومن صور الخروج على مقتضى الظاهر وضع الظاهر موضع الضمير لزيادة التمكين والتقوية في النفس »[2]؛ بمعنى تكرار اللّفظ والمعنى لغرض التوكيد والترسيخ في ذهن المتلقي .

ويذكر "**الجاحظ (ت255هـ)**" أنّ سبب تكرار بعض قصص الأنبياء كقصة موسى وهارون في القرآن الكريم كانت لغرض التأكيد، والله سبحانه وتعالى خاطب جميع الأمم من العرب وغيرهم وأكثرهم غافل فجاء التكرار لغرض التمكين والتوكيد .[3]

---

[1]- الحموي، تقي الدين أبي بكر علي بن عبدالله(1987م)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتو، ج01، دار الهلال، (بيروت/لبنان)، ط01، ص : 361 .

2- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، ج01، ، دار الجيل، (بيروت/لبنان)، ط 01، (د ـ ت)، ص : 62 .

3- ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري(ت276ه): تأويل مشكل القرآن الكريم، تح: أحمد صقر، مكتبة دار التراث القاهرة، مصر، ط02، (1393ه/1973م)، ص :235 .

*** التّوجُعُ :**

يأتي التكرار لتأدية تكرار الكلام في وجه التوجع، ومن الشواهد التي حمل فيها التكرار غرض التّوجع ما يوضحه "**ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)**" في قوله: « وأولى ما تكرر في الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة الفرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس في الشِّعر وجدّ »[1]؛ بالغٌ في التّوجع واعظاماً في التّهَكُمِ والإزدراء وحقق انسجاماً وأدّى غرض الرثاء والتوجع لشدّة المصيبة ومكان الفاجعة.

*** الإشارة على سبيل التعظيم للمحكي عنه :**

قد يشير الشاعر ويكرر لتأدية المدح اسم من يحب اشارة وافتخاراً به وتأكيداً لمكانته واعلاءً لمقامه وإن كان في مدح كقول "الخنساء (ت24هـ)" في أخيها "صخر":

وإنّ صَخْراً لَمَوْلَانَا وسَيّدُنَا وإنّ صَخراً إذانَشَتُو لنَحَّارُ

وإنّ صَخْراً لَتَأتَمَ الهُدَاةُ بِهِ كَأنّهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نَارُ[2]

ومن آيات الذكر الحكيم التي جاء فيها التعظيم للمحكي من خلال التكرار نجد قوله تعالى: ﴿وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ ۚ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ 104﴾[3]، كذلك قوله : ﴿حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَىٰ وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ 238﴾[4]، ففائدة التكرار هنا أنّه ذكر الخاص بعد العام للتنبيه على فضله وكرمه .

وهناك غايات أخرى متعددة للتكرار كالوعيد والتهديد والتّهكم والإستغاثة والعنف والتهويل والتحقير والإستعذاب، ومن خلال ما سبق ذكره نستخلص أنّ للتكرار أغراضاً كثيرة متنوعة أشار إليها النقاد ووضعوا لكلٍ منها مصطلح وأجازوا لهم التكرار في الكلام الدّال على غرضٍ يرفع من قيمة النص الوارد فيه ويحقق تناغماً وانسجاماً ايقاعياً .

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج02، ص : 276 .

[2]-الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث: الديوان، تح: أنور أبو سويلم، دار عمار، ط01، (1988م)، ص : 385 .

[3]- سورة آل عمران، الآية: 104 .

[4]- سورة البقرة، الآية: 238 .

*** مستويات التكرار:**

1- تكرار على مستوى الحرف :

يعتبر تكرار الحرف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، لأنّ اعادة أصوات معيّنة تجعل النص الشعري يقوم بالإيقاعات المتنوعة، ولا يشكل الحرف بذاته أي قيمة ايقاعية أو دلالية؛ إلاَّ إذا انتظم في بناء لغوي تحت إطار مفردة، والمعنى الذي يؤديه داخل النص الشعري، وقيمة الصوت الدلالية يستنتجها المتلقي من خلال معرفته وفهمه للتجربة الشعرية التي مكنت الشاعر من اختيار ألفاظ تتضمن تكرار حروف معينة، ولهذه القيمة الدلالية غاية في الدِّقَة؛ لأنَّ عزل الصوت عن المعنى إفتراض لا يمكن التوصل معه إلى نظرية ثابتة مقنعة .[1]

يراد أنْ تتكرّر عدة أصوات تحمل طبيعة مماثلة في اللّفظ أو العبارة من خلال ما تتمتع به هذه الأصوات من دلالات معنوية بحسب موقعها في السياق، مثلما جاء به كعب بن سعد الغنوي في ديوانه تكرار الصوت الواحد هو تكرار الحرف الواحد .

- " تكرار حرف الشين": وهو صوت مهموس واتصف بالرخاوة والصفير والإستطالة[2]، وقد ظهر حرف الشين في هذه الأبيات لقول الشاعر :

تَقولُ ابنةُ العَبْسيّ قد شِبْتَ بَعْدَنَا وكلُّ امرئٍ بَعْدَ الشَّبَابِ يَشِيْبُ

وما الشَّيْبُ إلاَّ غائبٌ كان جَائِباً وما القولُ إلاّ مخطِئ أو مُصِيبُ [3]

شدَّ الشاعر هذه الأبيات ليعبر عن حزنه وألمه في فقدان أخيه "أبا المغوار" ويكشف بسلب صورة الإنسان عن نفسه، وسلب فضائل خلقية .

وقد تكرر حرف الشين في هذه المقطوعة في الكلمات التالية : (شِبْتَ، الْشَّبابِ، يَشِيبُ، الْشَّيْبُ)، عدة مرات ممَّا زاد التكرار معنى سمعي وموسيقي، وهو ما سبقها بأحرف المد الطويلة "كالألف، الواو" التي ساعدت على ابراز المعنى الدلالي لهذه الصفات، كما

[1]- محمد رقيبات: جماليات التكرار في شعر ابن دراج، م: اشكالات دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي تمنراست، الجزائر، جامعة جرش/الأردن،ع:06 ديسمبر 2014م، ص : 124 .

[2]- دبابنة سميرة: نافذة على تعليم الصم، مؤسسة الأراضي المقدسة للنشر، عمان، (1996م) .

[3]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

ساعد حرف الشين هذه المقطوعات والتي أعطت القصيدة طابعاً متميزاً في الشكل والمضمون .

وتكرر أيضاً "حرف التاء": الصوت المهموس الوقفي اللّثوي الأسناني كما في قول الشاعر :

تَتَابَعَ أَحدَاث تخرَّمْنَ إخْوَتي فشيَّبْن رَأْسِي والخطوبُ تُشيبُ[1]

نلاحظ أنَّ كعب بن سعد الغنوي في هذه المقطوعة الساخرة استطاع أنَّ يرسم صورة إخوته من خلال تتابع الوقائع التي واجهها إخوته، فهذا الوصف أظهر براعة الشاعر فيما يعرف بالرسم بالكلمات فهذه الأبيات تجسِّد أمامه صورة إخوته في كل حالاتهم .

لقد كرّر الشاعر صوت التاء في هذه الأبيات وجاء هذا الحرف إيقاعاً خاصاً، وإنْ كان ناعماً هادئاً منسجماً للحالة التي يعيشها ويمرُّ بها الشاعر فضلاً عن ما أحداثه عن التجاوب بين المبدع والمتلقي، لا يمكن أن يوجد أي معنى دون صوت للتعبير عن الكلمة .

تكرار حرف المدّ (اللِّين): جاء تكرار حرف المدّ في مرثية كعب بن سعد الغنوي نحو قوله :

وماالشَّيْبُ إلاَّ غائبٌ كان جَائِباً وما القولُ إلاَّ مخطِئٌ ومُصِيبُ
فقُلْتُ ولم أعْيَ الجَوابَ ولم أُلِحْ وللدَّهْر في الصُّمّ الصِّلاَب نَصِيبُ[2]
وإنّي لَبَاكِيهِ إنّي لَصَادِقٌ عليه وبَعْضُ القائِلِينَ كَذُوبُ
وحَدّثْتُمَانِي أنّما المَوْتُ في القُرَى فكيف وهذا روضةٌ وقَلِيبُ
وماءُ سماءٍ كان غَيْرَ محمَّة بِدَاويّةٍ تَجْرِي عليه جَنُوبُ
ومنزلةٍ في دَارِ صِدْقٍ وغبْطَةٍ وما اِقْتَالَ مِنْ حُكمٍ عليَّ طَبِيْبُ[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص : 555 .
[2]- المصدرنفسه، ص : 555 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 563 .
*قليب: بئر لم تطو .
*الغبطة: النعمة التي يغبط عليها .
*اقتال: احتكم .

وتسمى حروف اللِّين كذلك بحروف المدِّ، استخدم الشاعر سابقا حرف الواو، وحرف المدِّ فهي الطاغية في مرثية كعب بن سعد الغنوي، وامتازت هذه الحروف عن غيرها بصفة المدّ وهي صفة القوة لها .

والمدُّ هو نفسٌ يمتد بعد مضيئ نفس الحروف، ويعد بمنزلة حرف متحرك، وقد ورد تكرار المدّ في هذه الأبيات بالواو كما ساعد حرف الميم هذه المقومات التي أعطت للقصيدة طابعاً متميزاً في الشكل والمضمون .

"حرف الميم": الصوت المهموس المتوسط، يتكون هذا الحرف بأن يمرّ الهواء بالحنجرة أولاً ثم يتذبذب الوتران الصوتيان، فإذا وصل في مجراه إلى الفمِّ هبط أقصى الحنك فَسَدَّ مجرى الفمَّ فأخذ الهواء مجرى في التجويف الأفقي محدثاً في مرور نوع خفيف لا يكاد يسمع[1]، كقول كعب بن سعد الغنوي:

وماءُ سماءٍ كان غَيْرَ مُحمَّة بِدَاوِيَّةٍ تَجرِي عليه جَنُوبُ

ومنزلةٍ في دَارِ صِدْقٍ وغَبْطَةٍ وما اِقْتَالَ مِنْ حُكْمٍ عليَّ طَبِيبُ[2]

"حرف اللاّم": ورد حرف اللاّم بشكل بارز في هذه القصيدة لقول الشاعر:

أتاك سريعاً واِسْتجَابَ إلى النّدَا كذلك قَبْلَ اليَومِ كان يُجِيبُ

كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَدْعُوا السَّوابِحَ مَرَّةً بِذِي لَجَبٍ تحت الرِّمَاحِ مَهِيبُ[3]

وأعْلَمَ أنَّ البَاقِيَ الحَيَّ منهما إلى أَجَلٍ أَقْصَى مَدَاهُ قَرِيْبُ

لقَدْ أَفْسَد المَوتُ الحياةَ وقد أَتَى عَلَى يوْمِهِ عِلْقٌ عَلَيَّ حَبِيبُ[4]

وَزَّعَ الشاعر في هذه الأبيات حرف اللاّم توزيعاً موسيقياً، فقد تكرر كثيراً في القصيدة ممَّا زاد موسيقى للأبيات، وليصور لنا الحركة وينقلها محسمة ممَّا زاد هذا في عمق الدلالة الصوتية، فإنَّ هذا التكرار يُحدث تموجات وتكسرات واهتزازات نغمية .

[1]- ينظر: محمد رقيبات: جماليات التكرار في شعر ابن دراج، ص : 124 .
[2]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطالب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 563 .
[3]- المرجع نفسه، ص : 559 .
[4]- المرجع نفسه، ص : 561 .

2- تكرار على مستوى الكلمة:

يعتبر هذا اللّون من التكرار أكثر أشكال التكرار شيوعاً في الشعر العربي قديمه وحديثه، فإنْ كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرس ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة؛ لأنَّ تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنح القصيدة النّغم فقط؛ بل يمنحها امتداداً وتنامياً وانتشاراً في قالب انفعالي متصاعد ناتج عن تكرار العنصر الواحد، والقاعدة الأولية تمثل هذا التكرار ويشترط لنجاحه أنْ تكون اللَّفظة المكررة وثيقة الصِّلة بالمعنى العام للسياق الذي ترد فيه .[1]

يقصد بتكرار اللَّفظة الواحدة أيضاً هو تكرار اللَّفظة بعينها عدة مرات في الأبيات الشعرية، وغرضها هو المشابهة فيما بينهما من أجل تقوية النّغم في الأبيات نفسها، فغايته تأكيد الكلام في نفس المتلقي؛ لأنَّ هذا الضرب من التكرار هو الذي يفيد تقوية النّغم في الكلام .[2]

يرد تكرار الكلمة عند الشعراء في كثير من نصوصهم حالة نفسية يعيشها الشاعر بما يسلكه ذلك التكرار، تسيطر على ملفوظه وموقفه أحياناً لأنَّه يريد بتكرار كلمة معينة أن يظهر للمتلقي عناية تلك الكلمة دون سواها؛ لأنّها تشكل عنده دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه لكي يصل إلى مبتغاه في أحداث الصدمة للمتلقي وبعدها ايصال الرسالة التي يريد أن تُكملَ أهمية تكرار المفردة في ايصال المعنى وتأكيده لكشف اللِّبس فضلاً عن ما تقوم به من ايقاع موسيقي صوتي داخل النص الشعري.[3]

ونجد هذا النوع من تكرار الألفاظ حاضراً في ديوان كعب بن سعد الغنوي الذي اتجه في مرثيته لرثاء أخيه ووصفه بصفات أخلاقية وذكر ألمه وحزنه في فقدانه لقوله :

كأنَّ أبا المِغْوَارِ لم يُوفِ مَرْقباً إذا رَبَأ القومَ الغُزَاةَ رَقِيبُ

[1]- أحمد غالب الخرشة: ظاهرة التكرار في شعر محمد لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضرأنموذجا"، دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية، مج: 42، ع: 01، (2005م)، ص : 23 .

[2]- محمد رقيبات: جماليات التكرار في شعر ابن دراج، ص : 124 .

[3]- إسماعيل سليمان المزايدة: التكرار في شعر "حيدر محمود"، م: العلوم الإنسانية والإجتماعية، مج: 42، مل: 02، (2015م) .

كأنَّ أبا المِغْوَارِ ذا المَجْدِ لم تَجُبْ به البَيْدَ عَنْسٌ بالفَلاَةِ خَبوبُ[1]

الشاعر في هذه الأبيات يصف أخاه أبا المغوار حيث كرر كلمة "كأنَّ أبا المغوار" مرتين على التوالي؛ تمثل هذه اللَّفظة عنصراً مركزاً في بناء النص الشعري .

كما نجد كلمة "فتى" في قوله:

فتىً أريحيٌّ كَانَ يَهتزُّ للنَّدَى كما إهتزَّ مِنْ مَاءِ الحديدِ قَضِيبُ

فتىً مايُبَالِي أنْ يَكونَ بِجِسمهِ إذا نال خَلاَّتِ الكرام، شَحُوبُ[2]

وصف الشاعر خصال أخيه وقوته .

يمكن أنْ نقول أنَّ التكرار خاصة تكرار الكلمات التي أشرنا إليها أدت وظيفة نفسية شعورية، لم تكشف عن نفسها إلاَّ من خلال تحليل النص والوقوف عند أبعاده الفنّية التي تتوارى خلف الألفاظ المكررة، فهذه الألفاظ سهلت عملية التلقي والتأويل، جعلت وأدّت إلى القيمة الجمالية المتمثلة في الوظيفة الإيقاعية التي جاءت بترديد هذه اللّفظة كأنَّها لازمة ايقاعية تتناسب مع النص وتتناسق مع المعنى العام له .

وورد تكرار الكلمات في موضع آخر لقوله:

أخِي ما أخِي، لا فاحِشٌ عند بَيْتهِ ولا وَرِعٌ عند اللقاءِ هَبُوبُ

أخِي كان يَكْفِينِي وكان يُعِينُنِي على نَائِباتِ الدَّهْرِ حينَ تَنُوبُ[3]

3- تكرار الجملة:

يأخذ تكرار الجمل أشكالاً مختلفة، قد يُكرِّر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع المرثية أو في بداية المرثية، أو نهايتها وأحياناً في بداية كل مقطع ونهايته .[4]

---

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 562 .

*عنس: العنس؛ ناقة صلبة .

*خبوب: سريعة .

[2]- المصدر نفسه، ص : 559 .

*الندى: الكرم .

*ماء الحديد: رونقه .

*القضيب: السيف القاطع .

[3]- المصدر نفسه، ص : 556 .

[4]- ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبدالله حمادي، (د): العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف فورار أمحمد بن لخضر، جامعة الحاج لخضر باتنة، (2012م)، ص : 118 .

وتكرار الجملة أو العبارة يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة بإعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخَّاه المتكلم، اضافة إلى ماتحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه، فالتكرار يستدعي التأكيد والتذكير؛ أي تكرار الألفاظ التي تخدم الموضوع كما تكلم **ابن الأثير**: "إعلم أنَّ في القرآن مكررًا لا فائدة في تكريره، فإن رأيت شيئاً من حيثُ الظَّاهرِ، فأنعم نظرك فيه، فأنظرْ على سوابقه ولواحقه" .[1]

ويمنح تكرار الجمل الشاعر القدرة على منح نصِّه الدَّهشة عند المتلقي، ويصبح أكثر تمييزاً في تمرير رسالته الشعرية المبتغاة من التكرار، حيث يعمد إلى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر[2] يقول الشاعر:

هَوَتْ أُمُّهُ ما يَبْعَثُ الصُّبْحَ غادِياً وماذا يُؤَدِّي اللَّيلُ حينَ يَؤوبُ [3]

هَوَتْ أُمُّهُ ماذا تضَمَّنَ قَبْرُهُ من المَجْدِ والمعروفِ حين يَنوبُ [4]

فالشاعر هنا يتكلم عن الشّجاعة والكرم لذا استهل قوله: "هَوتْ أُمُّهُ" وهي لفظة يضاد ظاهرها باطنها فباطنها مدح؛ أي دعاء لايرد به الوقوع .

1 – 3: الصيغ الصرفية:

عرَّف "**السكاكي (ت626هـ)**" علم الصرف في كتابه **(مفتاح العلوم)** قائلا: « اعلم أنّ علم الصرف هو تتبع اعتبارات الواضع في وضعه من جهة المناسبات والأقيسة »[5]؛ بمعنى علم الصرف هو الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي تمثل هيئة الكلمة فالعرب القدماء فهموا الصرف على أنّه دراسة لبنية الكلمة، وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللّغوي .

أمّا المحدثون فيرون أنّ كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة أو اختلاف المعاني النّحوية، فهي صرف .

الصرف لغة: هو التغيير، ومنه تصريف الرياح؛ أي تغيرها، ويقال له التصريف .

---

[1]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص : 149 .

[2]- محمد رقيبات: جماليات التكرار في شعر حيدر محمود، (2014م)، ص : 124 - 125 .

[3]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 .

[4]- المصدر نفسه، ص : 557 .

[5]- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر(ت626ه): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية (بيروت/لبنان)، ط02، (1420ه/2000م)، ص : 10 .

الصرف اصطلاحا *:*هو تحويل الأصل الواحد على أمثلة مختلفة المعاني مقصودة، ولا تحصل إلاّ بها، كاسمي الفاعل والمفعول، اسم التفضيل، والتثنية والجمع، واسم الزمان والمكان...[1]، فمعرفة الصياغة الصرفية ودلالاتها هي معرفة لسرٍ من أسرار اللّغة، فالمراد بالصيغ الصرفية هو معرفة أحوال بنية اللّفظة ووظيفتها، وليس من الممكن دراسة بنية الجملة دون دراسة أصواتها ومقاطعها وعلاقة الصوامت بالحركات؛ لأنّ العناصر الصوتية تتفاعل في بنية الجملة بالممارسة الكلامية على مستوى الأفراد الناطقين باللّغة وبالضرورة يؤدي إلى تغير هذه البنية والصيغ الصرفية الواردة في أي قصيدة كانت، ولعلم الصرف موضوع فالألفاظ العربية من حيث تلك الأحوال كالصحة والإعلال والأصالة والزيادة... .[2]

يعدُّ المستوى الصرفي فرع من فروع مستويات التحليل اللّغوي، يتناول البنية ودراستها في السياق، فمنهج تحليل الكلمات إلى عناصرها الأصلية منهج سليم، لكن الناس لا يتبعونه، فحينَ يتلقون الكلمات والأبنية لا يحلِّلُونَهَا إلى عناصر ولا يستخرجون منها الأصول والزوائد، واللّواحق والسوابق .[3]

يبرز هدفنا من دراسة المستوى الصرفي في دراسة البنية بإعادتها إلى أصلها وبيان نوعها وتجريدها من الأحرف الزائدة؛ فهو ما يساعدنا على كشف معناها الذي وضعت لأجله في السياق، وأخذها مع الزيادة التي يرى اللّغويين بأنّها تضيف معنىً اضافياً للبنية الأصلية، والصيغ الصرفية الواردة في القصيدة هي:

1/. الأفعال الماضية : ووردت في سياقها كما يلي:

* صيغة فَعِلَ . فِعْلَ . فِعْلُ . فَعَلَ . فَعْلُ . فَعِلْ . فَعْلَ . فَعِلُ . فَعَلْ نحو:

(شِبْتَ، شَيْبُ، قَالْ، كَأْنَ، لَئِنْ، حِلْمُ، جَهْلُ، وَرِعَ، قَفَرَ، فِعْلَ، نَدَىْ، نَزَلَ، غِبْتَ، مَرَةَ، خَيْرَ، رَحْبُ، زَيْنَ، عَيْنَ، عِلْقُ، سَقَىْ، جَاْءَ، أَتَىْ، غَاْبَ، قِيْلَ، مَضَىْ، عَنَسَ، صَدِقَ...) .[4]

* صيغة تَفَعْلُ: (تَقُوْلُ...) .

---

[1]- محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية"، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط01، (2005م)، ص : 61 .

[2]- الطاهر بن بلقاسم حجار: مدير م:"اللغة والأدب"، رئيس تحرير م: حوليات، جامعة الجزائر، ع:25، ج02، (1992م/1993م)، ص : 99 .

[3]- أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة، (عمان/الأردن)، ط01، (2006م)، ص : 50 .

[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطالب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 564 .

* صيغة أَفْعَلَ : (أَطْلَقَ...).

* صيغة فَأعِلْ : (غَائِبْ، غَانِمْ، جَائِبْ، شَاحِبْ، فَاحِشْ، نَائِبْ، غَادِيْ، جَانِبْ، نَائِيْ، ثَانِيْ...) .

* صيغة أَفْعَالْ . أَفْعَالُ : (أَحْدَاثَ، أَمْثَالُ، أَيَّامَ...) .

* صيغة اِفْتَعَلَ : (اِبْتَدَرَ، اِجْتَمَعَ...) .

* صيغة فِعَالْ : (رِجَالْ، كِرَامْ، رِمَاحْ، زِحَافْ...) .

* صيغة فِعْلَة : (حِقْبَة...) .[1]

2/. الأفعال المضارعة : نذكرها حسب ما جاءت في السياق وهي :

* على وزن أفعل . أفعل : (أقصى، أعلم، أفسد، أحسن...) .

* على وزن تفاعل : (تتابع...) .

* على وزن فعال : (وضاح...) .

* على وزن افتعل : (اجتمع...) .

* على وزن يفعل : (يبعث، ينوب، يكثر، يعلم...) .

* على وزن مفعال : (مفضال...) .

* على وزن مفعلة : (منزلة...) .

* على وزن فعول : كذوب، شحوب، حلوب، نكوب، جنوب، كسوب، غضوب، غلوب، هبوب، شعوب، وهوب... .

* على وزن فعيل : عزيب، غريب، حبيب، رقيب، خصيب، قريب، مهيب، قضيب، عظيم، نصيب، بعيد، حليم... .

3/. أفعال الأمر : جاءت في السياق كما يلي :

*صيغة افعل . أفعل : ارفع، أحسن... .[2]

مزج الشاعر كعب بن سعد الغنوي في مرثيته هذه بين الأزمنة الماضية والمضارعة والأمر، ومن خلال هذه الأفعال نلاحظ كثرة الأفعال الماضية المناسبة لتقرير الحقائق والإخبار عن خبياها، فالشاعر يصف أخاه أبا المغوار الشجاع والكريم وفقدانه ترك حزناً

[1]- المصدر السابق، ص : 555 - 564 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 555 ، 564 .

في قلبه والماضي يذكره بأخيه، وصار حتى الحاضر يذكره ولا يختلف سواء في الماضي أو الحاضر؛ لأنّه يعيش حالة ألم وحزن دائم فهي أفعال محسوسة تعبر عن حالات الإنسان الحزين وتدعونا إلى التأمل في وضعه المليء بالألم والمعاناة وكل الإنفعالات الوجدانية من عاطفة وأحاسيس، ولكن الحياة تبقى مستمرة مهما كان الألم، أما الأفعال المضارعة فدلّت على الإستمرارية والإستقلال، ويحول الفعل المضارع من فعل إلى يفعل، ويسبق المضارع بالهمزة والنون والياء والتاء، وتقدم الهمزة بحسب المتكلم .[1]

4/. أبنية الأسماء : الاسم ما دلّ على ذات أو مسمى، والأسماء التي وردت في السياق هي:

* أسماء تفيد ثبوت الصفة في صاحبها نحو : حليم، عظيم، جميل... .

* أسماء مظاهر الطبيعة : الصُّبح، العسل، قبره، الليل، الرُّمح، اليوم، ماء، الدّخان، النّار... .

* أسماء تضمُّ الحياة الإجتماعية والقرابة : أبا المغوار، أخي، أمُّه، أمُّ عمر، ابنة العبسيِّ، إخوتي، سليمى، الرِّجال، فتى... .

* أسماء خاصة بأعضاء الجسم وما يتعلق به : أيدي، الذِّراع، جسمه، عين... .

تكلم الشاعر عن الأسماء القريبة له والثابتة لصفة صاحبها لتعلقه بأخيه أبا المغوار، وفقدانه سبَّبَ له هدمٌ لإنفعالاته ولم يبق سوى الذكريات التي عاشها معه .[2]

5/. أبنية المشتقات :

أ/. اسم الفاعل : اسم مشتق على وزن فاعل، للدلالة على من قام بالفعل، يصاغ من الثلاثي بتحويله إلى المضارع وقلب حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ماقبل الآخر .[3]

عالية : كعالية الرُّمْح الرُديني لم يكن[4]، فالشاعر لا يعرف الإستقرار .

غائب، نائب...، تنوعت صيغ اسم الفاعل في ديوان كعب بن سعد الغنوي؛ لأنّه يخبرنا بشيء واقعي فحالته النفسية متعبة لفقدان أخيه .

---

[1]- ينظر: أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص : 139 .

[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 ، 564 .

[3]- ابن الحاجب(ت686ه): شرح الرضي الكافية، مج01، الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، المملكة العربية السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط01، (1996م)، ص : 721 .

[4]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 557 .

ب/. اسم المفعول : اسم ما اشتق من فعل لمن وقع عليه[1] : مكروه، معروف...، ودلالة اسم المفعول تكمن في توضيح وتدقيق الوصف وترسيخه في الذاكرة .

ج/. أبنية اسم الألة : يعدّ اسم الألة اسم مصوغ من مصدر ثلاثي لما وقع الفعل بواسطة، وله ثلاثة أوزان: مفعال . مفعل . مفعلة[2]، والأسماء التي وردت لاسم الآلة في القصيدة نذكرها كما يلي: مفضال، منزلة .

د/. أبنية اسم التفضيل: اسم مصوغ من المصدر على وزن (أفعل) للدلالة على شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر فيها[3]، ومن الألفاظ التي وردت في القصيدة نذكر: ماسوره : ما سوور: ما أفعل، أحسن، ارفع...، يتميز اسم التفضيل ببنيته الصرفية في اختلاف الأحوال فيما بينها، أكثر من أي بنية أخرى، ويحدّد المتلقي الحال وإدراك قوة اللّفظ ومدى ادراكه للمتلقي يكون بالإحتمالات المرجوة منه، ومدى صدق المعنى وبيان صدقه في مواقفه؛ بمعنى صدق نفسية الشاعر والتأثر به .

1 – 4: الطباق :

تعتبر البلاغة تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة، لها أثر خلاب في النفس، تلائم كل كلام للمواطن التي يقال فيها، والأشخاص الذين يخاطبون[4]، ولعلوم البلاغة أنواع كعلم البيان وعلم المعاني، وعلم البديع، بالرغم من هذا إلاّ أنّ هناك ناحية أخرى في علم البلاغة لا تتناول علم البيان وهي دراسة لا تتعدى تزين الألفاظ أو المعاني ألوان بديعة من الجمال اللّفظي أو المعنوي، والعلم الجامع لهذه المباحث يسمى بعلم البديع[5] الشامل للمحسنات اللّفظية والمعنوية كما أشرنا سابقا، تبحث المحسنات اللّفظية في اللّفظ دون المعنى كالجناس والسجع والإقتباس وغيرها، أمّا المحسنات المعنوية فتراعي المعنى على اللّفظ وهي: التورية، الطباق، المقابلة وغيرها .[6]

---

[1]- ينظر: ابن الحاجب، شرح الرضي الكافية، ص : 741 .
[2]- أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض العربية السعودية، (د ـ ط)، ص : 135 .
[3]- أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، ، دار الكتب العلمية، بيروت، (2012م)، ص : 244 .
[4]- علي الجارم مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف للنشر والتوزيع، (1432ه/2011م)، ص : 280 .
[5]- المرجع نفسه، ص : 281 .
[6]- المرجع نفسه، ص : 281 .

تقوم محسنات الإيقاع الجمالي بمهمة تقسيم الجمل والوقفات والتوازن بينهما في بيت القصيدة ومن أمثالها في المرثية نجد الطباق، والذي يُعرفُ :

أ). لغة : المطابقة والتضاد، كطباق الشيئين طباقا .

ب). اصطلاحا: الجمع بين المتضادين؛ أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون إمّا بلفظتين من نوع واحد وهي أسماء كالأبيض والأسود، السماء والأرض أو بين فعلين: يفرح ويحزن أو بين حرفين[1] لقوله تعالى: ﴿ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ﴾[2]، [سورة فاطر، الأية: 22/19]، جمع بين اللاّم وعلى .

والطباق نوعان :

1/. الطباق الإيجابي : وهو ما صرح فيه بإظهار الضِّدين أو ما اختلف فيه الأضداد .

2/. الطباق السلبي : وهو أن يجتمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت الآخر منفي .[3]

سعى كعب بن سعد الغنوي إلى التفوق والتفاضل لأخيه في مكارم الأخلاق بإستحضار الماضي وما يحمله من استجابة ذهنية للأفضل أو ينفي أخيه بالتضاد، بصفات ليثبت صفات أخرى تقابلها بمكارم أفضل لأخلاق أخيه الشجاع والوفي، ومن أمثلة الطباق ماورد في مرثيته (مرثية كعب بن سعد الغنوي) التي بين أيدينا نذكرها كالآتي :

---

[1]- فهد خليل زايد: البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، (د - ج)، ط01، (2007م)، ، ص : 167 .

[2]- سورة فاطر: الآية: 22/19 .

[3]- المرجع السابق، ص : 167 .

الطباق	نوعه	غرضه
غَائِبٌ ≠ جَائِباً الغياب ≠ المجئ	طباق ايجابي	تأكيد المعنى وتحسينه وتقويته وابرازه وتوضيحه بالتضاء (توضيح المعنى وزيادته رونقا وجمالا)
مخطئٌ ≠ مُصيْبُ		
الجهل ≠ العلم		
الصّبحُ ≠ اللّيلُ		
بعيدٌ ≠ قريبٌ فمروّحٌ ≠ فعزيب البعيد القريب		
الموت ≠ الحياة		
جَمَعْنَ ≠ صدَعْنَ		
حُلْو ≠ أمرّهُ الحلاوة ≠ المرارة		
السلم ≠ الحرب		
صادق ≠ كذوب		
تُباع ≠ اشتَرَيتُهُ البيع ≠ الشراء		
مُجيب ≠ لم يستجبه[1] لم يُجِبْ		

1 – 5 : المقابلة :

يرى "**أبو هلال العسكري (ت395هـ)**" أنّ: « المقابلة ايراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللّفظ على جهة الموافقة أو المخالفة »[2]؛ بمعنى الحقيقة مقابل الحقيقة والحرف

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 - 557 - 560 - 564 .

[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص : 346 .

مقابل الحرف والاسم مقابل الاسم وهكذا، أمّا "**ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)**" يرى بأنّها غير المطابقة وجعلها في باب لحالها مثل الفنون البديعية الأخرى، لقوله: « وأصلها ترتيب الكلام على مايجب فيعطي أوَّل الكلام ما يليق به أولاً، وآخره مايليق به آخراً، ويأتي في المواقف بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه »[1]، وعليه المقابلة في صورتها النهائية هي أن يأتي المتكلم بلفظتين متوافقتين فأكثر، وتكون بالأضداد وغير الأضداد على الترتيب .

والأمثلة التي وردت في المرثية جاءت في السياق كما يلي :

لَقَدْ كَانَ: أَمَّا حِلْمُهُ فَمُرَوِّحٌ عَلَيَّ وأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزِيْبُ[2]

أجمل قوله (بلقد كان...)، وبنى مقابلته من دقيق الايضاح والامتاع والاجمال والتفضيل، فقدم الاجمال على التفضيل وهو اثباتٌ للتفوق والتميز والتفاضل .

تَقُولُ ابنَةُ العَبْسِيّ قَدْ شِبْتَ بَعْدَنَا وكُلُّ اِمْرِئٍ بعدَ الشَّبَابِ يَشِيْبُ[3]

استهل كعب مرثيته بالتقابل الحواري الرافض لعلتين من علل الشيب لدى (ابنة العبسيّ)، فالأولى حقيقة لازمة وهي (وكلُّ امرئٍ بعد الشَّباب يشيبُ)، أمّا الثانية فأدبية عارضة وهي (قد شبت بعدنا)؛ أي بعد فراقنا، وتعدّى هذا الصراع والإضطراب النفسي الذي بدأ به المبدع نصّه لمن يحيط به ويلازمه، فالنص يصف فراق أخيه أبا المغوار، من السياق العام للنص، والشيب سبب آخر .

ومدح أخاه في لفظة يراد ظاهرها باطنها، فظاهرها الدعاء أو الذّم، وباطنها المدح، والدعاء هذا لا يراد به الوقوع لقوله :

هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصُّبْحُ غَادِياً وماذا يُؤَدِي اللَّيلُ حِينَ يَؤُوبُ[4]

المعنى أنّه كان يغدو صباحاً في طلب الغارة، ويرجع في اللّيل، ومن ثمَّ يبعث الصُّبح إلى الشجاعة والليل إلى الكرم، على الرغم من أنّ الصبح والليل ليس ضدّ ذكرهما كعب مدحاً

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد بدوي، مكتبة الهلال، بيروت،(د ـ ت)، ص : 2 ـ 5 .

[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 555 .

[4]- المصدر نفسه، ص : 556 .

*هوت أمه: دعاء عليه، معناه التعجب؛ أي هلكت وكأنها انحدرت إلى الهاوية .

لأخيه بالشجاعة والكرم والذي يتصف بهما، (هوت أمه)؛ أي هلكت وحزنت حزنا وثكلا، وبهذا عبر عن فقدان الكرم والشجاعة بموت أخيه فقال: هوت أمه .

وقوله :

مُعْنٍى إذا عَادَى الرِّجَالُ عَدَاوة بعيدٌ إذا عَادَى الرِّجالُ قَريبُ[1]

يوضح أنّ البعد والقرب كالحضور والغياب والبعيد عن فرسان قومه في المعارك، والقريب من العدوّ؛ وبهما تَحدثُ المقابلة بالمدح، ثم تتبدل الأحوال بموت أخيه من الغنى إلى الفقر فعبر عن الغنى بقلة البقاء حتى الذهاب والفقر بذهاب كل شيء لقوله :

غَنِينا بِخَيْرِ حِقْبَةٍ ثُمَّ جَلَّحَتْ عَلَينَا التي كُلَّ الأَنَامِ تُصِيْبُ

فَأَبْقَتْ قَلِيلاً ذاهباً، وتَجَهزَتْ لِآخَرَ والرَّاجِي الحَياةَ كَذُوبُ[2]

بيّن كعب أنّ المال يتجاوز الفقر وبالتأمل والتدقيق نلاحظ أنّ المال حاظرا ومستقبلا، والماضي يتشكل بوصفه للخير وسرعة انتهائه، أمّا الآخر فيتشكل فيه الحاضر والمستقبل الذي يعايشه بألامه وأحزانه لقوله (ثم جلحت)، فكل هذه الصفات والمكارم لا تبخل العين من أن تمطره ديمومة صدقه في بكائه على فراق أخيه ودلالة كذب المدعين لقوله :

وإنّي لَبَاكِيه وإنّي لا صَادِقٌ عَلَيهِ، وبَعْضُ القَائِلِينَ كَذُوْبُ[3]

1 – 6 : الجناس :

أ). لغة: ورد في (مختار الصّحاح) أنّ الجناس: « الجنس الضرب من الشيء وهو أعمُّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس » .[4]

وفي (المصباح المنير): « الضرب من كلِّ شيء والجمع أجناس وهو أعمُّ من النوع، فالحيوان جنيس والإنسان نوع » .[5]

---

[1]- المصدر السابق، ص : 560 .

[2]- المصدر نفسه، ص :561 .

*جلحت علينا: صممت وقصددت وأتى علينا وحمل علينا .

[3]- المصدرنفسه، ص :563 .

[4]- اسماعيل بن حماد الجوهري (ت393ه): مختار الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج03، تح: أحمد بن الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط04، (1407ه/1987م)، ص : 39 .

[5]- أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: معجم المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، (بيروت/لبنان)، ط01، (1369ه/1990م)، ص : 121 .

أمّا في (المعجم الوسيط): « جنست الرطب جنساً؛ أي نضجت كلّها فكأنّها جنس واحد... » .[1]

ب). اصطلاحا *:* عرفه أرباب البديع بعبارات مختلفة اللّفظ متفقة المعنى وهي كما يلي:

قال "**قدامة بن جعفر (ت337هـ)**": « هو أن يكون في الشعر معاني متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة »[2]، وعرفه "**أبو هلال العسكري (ت395هـ)**" بقوله: « هو أن يورِد المتكلم كلمتين تُجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألَّف الأصمعي في كتابه الأجناس »[3]، وعند "**ابن الأثير(ت637هـ)**: « حقيقة الجناس أن يكون اللّفظ واحداً والمعنى مختلفاً »[4]، والجناس تام وناقص، ونجد من أمثلة الجناس ما ورد في قصيدة كعب :

• الجناس الناقص :

نَصِيبُ = مُصِيبُ .

غَضُوبُ = غَلوبُ .

يَنوبُ = يَؤوبُ .

عَزيبُ = عَريبُ .

غَيوبُ = حَلوبُ .

كَذوبُ = ذُنوبُ .

أَديبُ = أَريبُ .[5]

• الجناس التام :

وداعٍ دعَا هل من مُجِيبٍ إلى النَّدى فَلم يَسْتَجِبهُ عند ذَاكَ مُجِيبُ[6]

حَليفُ النّدى يَدْعُواالنّدى فَيُجِيبهُ سَرِيعاً ويَدْعوهُ النّدى فيجيبُ

---

[1]- ابراهيم أنيس: المعجم الوسيط، ص : 140 .

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط03، (د - ج)، (د - ت)، ص :01 .

[3]- ينظر: أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص :03 - 08 .

[4]- ابن الأثير ضياء الدين بن نصرالله بن محمد بن عبد الكريم: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص : 99 .

[5]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 564 .

[6]- المصدرنفسه، ص : 558 .

حَلِيمٌ إذا مَا الحِلْمُ زَيَّنَ أَهْلَهُ مع الحِلْمِ في عَينِ العدوِّ مَهِيبُ

معنًى إذا عَادَى الرِّجالُ عَدَاوة بَعيدٌ إذا عَادَى الرِّجالُقَرِيبُ[1]

أتَى دُونَ حُلْوِ العَيْشِ حتَى أمَرَّه نَكُوبُ على أثارِهُنَ نَكُوبُ[2]

نلاحظ أن الجناس الناقص ورد بكثرة، أمّا الجناس التام فجاء بنسب قليلة، فالغرض منه إعطاء نغمة موسيقية للقارئ، والنص له نغمة حزينة ناتجة عن نغمة الشاعر، والجناس يأتي للتوسع في التعبير واحتواء المعنى وتأكيده وتوضيحه في صورة جميلة، ليساعد القارئ على الفهم واستيعاب اللّغة المعاني الواضحة .

وبعد دراستنا للموسيقى الداخلية اتضح لنا أنّ النص فيه جملة من الموسيقى الخارجية والتي سوف نقوم بدراستها للتعرف على البنية العروضية والوزن، ومدى طغيانه على المرثية التي بين أيدينا ثمَّ نستنتج الرَّوي بدوره الخاص، ممّا جعله يؤدِّي أدواراً متنوعة في بعض القصائد، وهو موحد ومتكامل في مرثية كعب بن سعد الغنوي .

المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي) :

2-1: البنية العروضية :

تشكل الموسيقى عنصر من عناصر البنية العروضية للشعر؛ أي الموسيقى الخارجية، وهي الوزن والقافية وما يتخللهما من زحافات وعلل، ولأهميتهما الكبيرة نجد "**ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)**" قد ربط بينهما في تعريفه للشعر لقوله: « القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية » .[3]

وقد تنبه "**ابن طباطبا (ت322هـ)**" إلى الإيقاع فعرفه في كتابه (عيار الشعر): « للشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان انكار الفهم إياه على قدر نقصان

[1]- المصدر السابق، ص : 560 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 564 .

[3]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاته؛ ج03، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (د - ت)، ص:107 .

أجزائه »؛ بمعنى الإيقاع يرتبط بالشعر الموزون، وبإرتباطهما يحدث الطرب للفهم؛ أي الإنشاء واستيعاب حسن التركيب وصحة المعنى .[1]

ويرى"**أبو هلال العسكري (ت395هـ)**": أنَّ من فضل الشعر على النثر هو أنَّ: « الألحان التي هي أهنأ اللّذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللَّطيفة لا تتهيأ صنعتها إلاَّ على كلّ منظوم من الشعر»[2]؛ نجد أنّ أبو هلال العسكري في تعريفه هذا قد ربط بين فنّي الشعر والموسيقى من أجل إبداع الغناء الذي يقوم في الأساس على الإيقاع النّغمي اللَّفظي .

لقد أثارت قضية الخلط بين الوزن والإيقاع جدلاً كبيراً في الدراسات العروضية الحديثة خاصة، ممَّا أدى ببعض الباحثين إلى التفرقة بين المصطلحين، ومن بينهم نجد الدكتور "**محمد مندور (1965م)**"يقول: « أمَّا الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق في نطقها زمناً ما، ولكلِّ أنواع الشعر لابدَّ أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأوَّل التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني والتفعيل الرابع، وهكذا...، أمَّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أومتجاوبة »[3]؛ بمعنى نظريته بنيت على تفريقه بين الوزن والإيقاع، فالوزن عنده هو: كم التفاعيل مجتمعة بغض النظر عن قياس كم كلَّ مقطع، أمَّا الإيقاع فهو تردد ظاهرة صوتية على بعد مسافات زمنية محددة.

يتحدد الإيقاع مع كل قصيدة وهو ما ذهب إليه "**ريتشارد بايف Richards.Bayfe**" بقوله: « إنَّه نسيج من التوقعات والإشباعات والإختلافات والمفاجأت التي بحدتها تتابع

[1]- محمد علوان سالمان : الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة وابراهيم أبو سنة وحسن طلب ورفعت سلام، ص : 32 - 33 .
[2]- المرجع نفسه، ص : 33 .
[3]- محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات علي بن عبدالله، تونس، ط 01، (1998 م)، ص : 257 .

المقاطع »[1]؛ أي أنَّ الإيقاع غير محدد، وارتباطه بالقصيدة كإرتباطه بنفسية القارئ فيترك أثراً أو بصمة دالة عليه في نفسية القارئ؛ لأن كل قصيدة ونغمتها الخاصة المتفقة عليها. ونجد "**عز الدّين إسماعيل (ت2007م)**" أيضاً يضع تفرقة بينهما، حيث يرى أنَّ الإيقاع غير الوزن؛ فالإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي تُستمدُ على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية .[2]

أمّا الدكتور "**شكري عياد (ت1999م)**" فقد خلص إلى أنَّ: «الوزن يتضمن الإيقاع أيضاً، وأنّ الإصطلاحيين (المصطلحين)؛ الوزن والقافية لا يفهم أحد ما دون الأخر»[3]، وبالتالي الإيقاع ليس مجرد التلوين الصوتي؛ وإنَّما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة، ووجود القافية دون الوزن لا يفهم والعكس صحيح، لذلك وجب توفر كلاهما، فالوزن ضمنه الإيقاع وهو بحث وصفي من شأنه أن يتألف من الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع، فهو بمثابة روح القصيدة فهو يُكوِّن الموسيقى التعبيرية .

يرى "**عبد الجبار داود البصري (ت2002م)**" أنَّ الإيقاع إيقاعان: « داخلي وخارجي؛ فالإيقاع الخارجي يقصدون به أوزان الشعر وعروضه، وأما الإيقاع الداخلي، فهو الإيقاع الذي يلاحظ في شبرة النّص الخارجية من خلال تكرار المفردات، الحروف، الجناس، الطباق وتوازن الجمل وتوازيها »[4]؛ أي العناصر التي تعمل على تشكيل الشعر بالإيقاع والأثر الجمالي الذي يحدثه هذا الإيقاع .

ومن خلال ما قمنا بذكره سابقا سوف نتناول في هذه الدراسة الجانب الثاني منها وهو الموسيقى الخارجية، ونسلط الضوء على أهم ظواهر الإيقاع الخارجي، وذلك باتخاذنا مرثية كعب بن سعد الغنوي لأخيه أبا المغوار نموذجا للدراسة .

---

[1]- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 02، (2014 م)، ص : 228.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط 03، (1974 م)، ص : 376 .

[3]- عمر خليفة بن ادريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريونس، (بنغازي/ليبيا)، ط01، (2003 م)، ص : 33- 34 .

[4]- عبد الجبار داود البصري: فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، (1996م)، ص : 157 - 158 .

ويتم الإيقاع بتقطيع أبيات القصيدة تقطيعا ايقاعيا، واستخراج البحر والقافية وما إلى ذلك من الأوزان الشعرية، فهي القواعد الأساسية والأصلية، يتطرق إليها جميع الشعراء، وللإيقاع الخارجي عناصر تكونه وهي:

2-2: الوزن :

عرف العرب الشعر على أنّه: "الكلام الموزون والمقفى" ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا ما مدى اهتمامهم وتمسكهم بالوزن ومكانته المرموقه التي يحتلها في الشعر، فالوزن كان ولا يزال محل الدراسة للعديد من النقاد العرب القدماء والمحدثين وكذا الباحثين.

يعتبر الوزن نسق من الحركات والسكنات، وعنصراً من عناصر الإيقاع الشعري، فهو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعية في النص، ويمثل الهيكل الخارجي للإيقاع، يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري، وقد اتبع الشعراء أنساقاً مختلفة يطلق عليها لفظ (بحر)[1]، والوزن صورة الكلام الذي نسميه شعرا والصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعرا؛ بمعنى تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي تمَّ وزن البيت عليه ويعرف أيضا بالتقطيع، فهو يعين القارئ الناقد في التمييز بين الخطأ والصواب.[2]

يقول "**ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)**" في كتابه **(العمدة):** « الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة »[3]؛ أي أنّ الوزن دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية المعنى[4]، فابن رشيق جعل الوزن من المقومات الأساسية التي يعتمدها الشاعر في نظم شعره وبدونها لا تستقيم القصيدة لما له من وظيفة جمالية وفنّية تحدث أثر في النفوس كالمتعة واللّذة، ويقع الوزن في القصيدة على اللّفظ الدّال على معنى؛ فاللّفظ والمعنى والوزن عناصر تُمتزجُ مع بعضها البعض وائتلافها ببعضها يحدث معاني يُتكلَّم فيها .[5]

---

[1]- صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانيات الحديثة، "قصيدة أنشودة المطر للسياب"، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، تح: أحمد عزوز، جامعة السانيا وهران، (2012م/2013م)، ص : 98 .

[2]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، (د - ج)، ط01، (2003م)، ص:05 .

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص : 261 .

[4]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص : 107 .

[5]- نور الدين السد: المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، م: اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 1999/12/14م، ص : 30 .

وعرّف أيضا "**ابن سنان الخفاجي (ت466هـ)**" الوزن بقوله: « هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أمّا الذوق فالأمر يرجع إلى الحسّ، وأمّا العروض فإنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان، فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق، وكانت العرب قد عملت مثله جاز له ذلك... والذوق مقدم على العروض فكل ما صحّ فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه »[1]؛ يفرق "ابن سنان" بين الحسّ الناشئ عن الذوق؛ بمعنى الإيقاع الغير قانوني والمتبع لقيم تتفق معها بعض النّاس، وقد يختلف معها بعضها الآخر، والوزن يتشكل من تأليف التفاعيل، والذي سمّاه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بعروض الشعر .

وممّا لا شك فيه أنّ الأوزان تتفاوت في ميزتها وقوتها على التعبير عن الموضوع، يقول "**ابن طباطبا العلوي (ت322هـ)**": « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّضَ المعنى الذي يُريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يُلْبِسُهُ إيَّاه من الألفاظ التي تطابقُه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سَلَسَ له القول عليه...»[2]؛ الشاعر المجيد للشعر يبني قصيدته على معنى رفيع في فكره نثراً ثم يُلْبِسُهُ بألفاظ تحتوي الوزن والقافية للقول الذي سَلَسَ عليه فينتج له شعرٌ موزون مقفى، وخاض "**أبو هلال العسكري**" المذهب نفسه .[3]

والوزن عند **العرب المحدثين** خاصة "**أحمد الشايب**": « هو ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدّي معنى انفعاليا، فقد ثبت في علم النّفس أنّ الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو عليه ظاهراتٌ حتمانيةٌ علميةٌ، كإضطراب النّبض وضعف الحركة أو قوّتها، سرعة التنفس أو بطئه...؛ فاللّغة التي تصوِّر هذا الإنفعال لابدَّ أن تكون موزونة »[4]؛ بمعنى أنّ الوزن من الظواهر الطبيعية للعبارات المؤدية للإنفعال الصادر؛ فاللّغة الموزونة تصور هذا الإنفعال.

أمّا الوزن عند **الغربيين القدامى والمحدثين** فنذكر تعريف "**أفلاطون**": « الوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري، وفي هذا دليل على الإرتباط

---

[1]- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ، (بيروت/لبنان)، ط01، (1982م) ص : 287 .
[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: (د) عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ـ ت)، ص : 07 ـ 08.
[3]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص : 157 .
[4]- سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية احصائية، ص : 66 .

لأنّ الوزن من أوزان الشعر في علم العروض والانسجام والإيقاع عنصر مهم و مميز للوزن ويعطي للشعر ميزة خارقة للتوضيح والإفهام، فمن الضروري ارتباط الشعر بالموسيقى من خلال الإيقاع والنّغمة والتردد... .

أمّا "**جون كوهين jean cohen**" فيعرف الوزن على أنّه: « بناء صوتي معنوي فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى »[1]؛ ينطلق الوزن عنده على علاقه ترتبط بين الصوت والمعنى، فالوزن يكون بناءه صوتي معنوي، ويستدعي الصوت الدلالة أو المعنى وبها ينتج الوزن.

تبرز أهمية الوزن في المعنى، وما يميزه في الشعر وقوفه على التمييز بين الشعر والنثر، وهذا ما نجده عند "**محمد النويهي**" الذي يقرّ بأنّ الوزن هو: « السِّمة الأولى التي تميز الشعر عن النثر »[2]؛ الوزن ليس شيئا زائداً في الشعر ولا هو شكل خارجي يميز الشعر ويعطيه رونقاً وجمالاً وزينة وحلاوة في أبيات القصيدة الشعرية، وإنّما هو ضرورة لازمة وأكيدة تلتزم الشعر بارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين .[3]

استخدم العروضيون في قياس الشعر ثماني تفعيلات، اثنتان خماسيتان وهما : (فعولن، فاعلن)، وستة سباعية وهي : مفاعيلن، فاعلاتن، فاعلاتان، متفاعلن، متفعلن، مفعولات، مع العلم أنّ أوزان الشعر المعروفة قديما ستة عشرة (16) بحراً .[4]

وبعد هذا التمهيد سنقوم في هذه الدراسة والمتمثلة في تقطيع الأبيات، ثم ننتقل إلى تحديد بحر القصيدة الذي اختاره الشاعر (كعب بن سعد الغنوي) لمرثيته: "تقول ابنة العبسي" في رثاء أخيه أبا المغوار، والمتناسبة مع القواعد التي وضعها (الخليل ابن أحمد الفراهيدي)، وقد جاءت مرثيته على "بحر الطويل"، وهو أحد البحور الخليلية الستة عشر، والتي جمعها في علم سماه "بعلم العروض"، وهو مكون من ثمانية أجزاء : أربعة خماسية وأربعة سباعية وخماسُهُ مُقَدَّمٌ على سباعيَّهُ ومفتاحه :

---

[1]- جون كوهن: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، ج01، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ـ ط)، (2000م)، ص : 73 .

[2]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة،(د ـ ط)، (1964م)، ص : 30 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 37 .

[4]- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملاين، بيروت، ط02، (1969م)، ص : 69 .

طويل له دون البحور فضائل : فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ× 2 .[1]

لهذا البحر عروض واحدةٌ مقبوضةٌ وجوباً[2] وثلاثة أضرب: الأول صحيح (مفاعيلن) والثاني مقبوض (مفاعلن)، والثالث محذوف (فعولن).[3]

وبحر الطويل من أطول البحور الخليلية المركبة، تفعيلاته اثنين مختلفتين تتكرر أربع مرات في كلّ شطر، وعدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعين حرفاً في حالة التصريع بالزيادة؛ أي إذا كانت العروض والضرب من الوزن والقافية نفسها، وليس مثله بحر آخر، وهو من دائرة المختلف ويستعمل تاماً دائما؛ لأنّه يطول بتمان أجزائه، ولا يستعمل مجزوءاً أو مشطوراً ولا منهوكاً؛ بمعنى أنّه لم يحاول الخروج عن ما رَسَمَهُ الخليل بن أحمد الفراهيدي للشعر العربي، والذي سلكه القدماء والمحدثين على حدٍّ سواء .[4]

روّي عن "**الأخفش (ت218هـ)**" أنّه قال : « سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض، لِمَ سَمَيْتَ الطويل طويلاً؟ قال: لأنّه طال بتمام أجزائه »؛ فهو بحر يتسع لأغراض الشعر كافة خاصة المدح والرثاء والحماسة والفخر، وهو ما جعل الشعراء الجاهليين يلجؤون إليه لرواية قصص حياتهم وبواديهم، فكل البحور قادرة على احتواء تجارب الشعراء، فالشاعر تمكن من القول والفضل ليس للبحور نفسها[5]؛ بل يرجع إلى العاطفة التي تملي على الشاعر وزنها الذي يلائمها ويكون صادقا في التعبير عنها .

يرى "**حازم القرطاجني (684هـ)**" أن: « من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الإفتنان في بعضها أعمَّ من بعضٍ، فأعلاها درجةً الطويل والبسيط »[6]، نجد شعراء يربطون بين الوزن والعاطفة، والغرض الذي احتوته القصيدة.

لبحر الطويل منزلة خاصة في نفوس العروضين ودارسي موسيقى الشعر، ولا ينافسه بحر غير بحر البسيط، ونجد أنّ بحر الطويل يناسب الرثاء؛ فالإمتداد والطول يتفقان مع شدّة

---

[1]- المرجع السابق، ص : 69 .

[2]- ابن جني: كتاب العروض، تح: حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط01، (2007م)، ص : 43، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص : 223 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 43 - 44 - 45 .

[4]- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط06، (1988م)، ص : 246 .

[5]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص : 121 .

[6]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار النشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت، الرسمية الجمهورية التونسية، ط03، (1966م)، ص : 242 .

الألم والحزن والمأساة لإستخراجها في نطاق واسع، ذا معنى واضح، ويُعَلِّي "حازم القرطاجني" من قيمة بحر الطويل على غيره من الأوزان لقوله: « فعروض الطويل نجد فيه أبداً بهاءً وقوة »[1]؛ يجعل بَهاؤُهُ وقوته في تركيب أجزائه، لقوله: « أوزان الشعر منها ما هو متناسب تام التناسب، متركبُ التناسب، مُتَقَابلهُ مُتَضَاعفُهُ، وذلك كالطويل والبسيط... فالأعاريض التي بهذه الصِّفة هي الكاملةُ الفاضلةُ» .[2]

تمسك الشاعر ببحر الطويل، والذي شغل حيزاً كبيراً من شعره، وهو ما قال عنه الدكتور "**ابراهيم أنيس**" من المحدثين: « ليس بين بحور الشعر مايضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن »[3]؛ وهو اسم على مسمَّى، إنّه والبسيط أطول البحور الخليلية .

ويذكر "**ابراهيم أنيس**" أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّرُ عادة وزنا طويلا كثير المقاطع فيه من أشجانه ما يُنَفِسُ عن حزنه وجزعه »[4]؛ بمعنى أنّ الشاعر يتخير وزناً طويلاً للتعبير عن حزنه والتنفيس عن خاطره، وليس بالضرورة استخدام وزناً واحد لقول "**شكري محمد عياد**": « فإختلاف أوزان البحور نفسه معناه أنّ أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلاّ فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد، وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبِّر عن الرّقص والنَّقزَان والخفَّة؟»[5]؛ يؤدي اختلاف الأوزان لاختلاف الأغراض، وليس من المعقول أن يكون بحر واحد ووزن واحد كبحر الطويل للشعر العربي .

موضوع قصيدتنا هو الرثاء، والرثاء في الأصل سمة أسلوبية في هذه المرثية خاصة، ووزن الطويل وفَّرَ للشاعر حيزاً صوتياً مناسباً، لإخراج عاطفته السلبية المؤلمة لشوق أخيه، "الأصل أنّ العاطفة السلبية تحمل الإنسان على العُكُوف على النّفس؛ والتضرع والتفكير في شأنها فهو انهزام أمام الكوارث"[6]، ويقرُّ "**علي علي صبح (ت1997م)**" أن:

---

[1]- المصدر السابق، ص : 267 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 259 .
[3]- ينظر: ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص : 246 - 247 .
[4]- المرجع نفسه، ص : 177 .
[5]- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط02، (1978م)، ص : 16 .
[6]- ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص : 58 .

«الرثاء يتناسب معه البحر الممتد والوزن الطويل؛ لأنّ الامتداد والطول يتفق مع شدّة الحزن » .[1]

رثا الشاعر أخيه أبا المغوار، وهو متألم لشدّة فقدانه، وحشد في مرثيته هذه صفات أخيه، وما تفرق عند غيره، من أوصاف الشجاعة والقوة، العفة والسيادة، الحلم، الكرم والأخلاق النبيلة.

قال الشاعر "**كعب بن سعد الغنوي**" في قصيدته الرثائية، والتي يصف فيها أخاه أبا المغوار وأخويه حبلا والمقداد، وكان رثاؤه كلّه لأخيه أبا المغوار الذي قتل في حرب ذي قار، رثاه فصار من فحول المراثي؛ فهو شاعر مخضرم فحل ومرثيته من المراثي المعدودة لدى العرب، اشتهر بها، قال عنه "**الأصمعي (ت831هـ)**": « ليس في الدنيا مثلها بين أصحاب المراثي»[2]؛ كان يكثر من الإقتباس للأمثال في شعره، فَعُرفَ بكعب الأمثال ومرثيته هي :

1- تَقُوْلُ اِبْنَةُ اَلْعَبْسِيّ قَدْ شِبْتَ بَعْدَنَاْ وَكُلُّ اِمْرِئٍ بَعْدَ اَلْشَّبَاْبِ يَشِيْبُ

تَقُوْلُ بْنَةُ لْعَبْسِيْي قَدْ شِبْتَ بَعْدَنَاْ وَكُلْلُ مْرِئِنْ بَعْدَ شْشَبَاْبِ يَشِيْبُوْ

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

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

(س) (س) (س) (م) (س) (س) (م) (م)

2- ومَاالشَّيْبُ إلاَّ غائبٌ كان جَائِباً وما القولُ إلاَّ مخطِئٌ ومُصِيبُ

ومشيب إللا غائبن كان جائبن وملقول إللا مخطئن ومصيبو

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

(س) (س) (س) (م) (س) (س) (م) (م)

[1]- علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط02، (1996م)، ص : 243 .

[2]- الأصمعي، عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي(ت831ه): فحولة الشعراء، دار الكتاب الجديد، (بيروت/لبنان)، ط02، (1400ه/1980م)، ص : 14 .

3- تَقُولُ سُلَيْمَىٰ: مَاْ لِجِسْمِكَ شَاْحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَاْبُ طَبِيْبُ

تقول سليمى: ما لجسمك شاحبن كأننك يحميك ششراب طبيبو

//0/ //0/0: /0 //0/ //0//0 //0/ /0//0 //0/0/

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعي

(م) (س) (م) (م) (م) (س) (م) (م)

4- فقُلْتُ ولم أعْيَ الجَوابَ ولم أُلِحْ وللدَّهْر في الصُّمّ الصِّلاَب نَصِيبُ

فَقُلْتُ وَلَمْ أعْيَ لْجَوابَ وَلَمْ أُلِحْ وَلِدْدَهْرِ فِصْصُمْمِ صْصِلَاْبِ نَصِيْبُوْ

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

(م) (س) (م) (م) (س) (س) (م) (م)

5- تَتَابَعَ أحداثٌ تخَرَّمْنَ إخْوَتي فَشيَّبْنَ رَأْسِي، والخُطُوبُ تُشيبُ

تَتَابَعَ أَحْدَاْثُنْ تَخَرْرَمْنَ إخْوَتي فَشَيْيَبْنَ رَأْسِي، ولْخُطُوبُ تُشِيْبُ[1]

//0// /0/0/0 //0/0/ /0//0 //0/0/ /0/0/، /0//0/ //0/

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

(م) (س) (س) (م) (س) (س) (م) (م)

6- لعَمْرِي لَئِنْ كانَتْ أصابَتْ منيَّةٌ أخِي والمنايَا للرجالِ شَعُوبُ

لعَمْرِي لَئِنْ كانَتْ أصابَتْ منِيْيَتُن أخِيْ وَلْمَنَاْيَا لِلْرِجَالِ شَعُوبُوْ[2]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

(س) (س) (س) (م) (س) (س) (م) (م)

(س) : التفعيلة سالمة .

(م) : التفعيلة متغيرة .

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 556 .

يتضح لنا من خلال تقطيعنا العروضي لقصيدة كعب بن سعد الغنوي التي اعتمدت في تشكيلها الإيقاعي على تفعيلات بحر الطويل والمكرر أربع مرات في الصدر وأربع مرات في العجز والقصيدة مكونة من (إثنان وستين بيتا)، وعلى الشكل العمودي، تنتمي إلى الشعر التقليدي المحافظ على الشكل العمودي والوزن والقافية، ومن خلال تفعيلات البحر استطاع الشاعر أن يخرج كل التدفقات الشعورية القوية كالحزن عن أخيه لفقدانه، وألامه وهيامه، لذلك نلمس موسيقى حزينة مؤلمة لما حدث له جراء فقدانه أخيه، ويبقى بحر الطويل هو الرئيسي في الشعر العربي بالأخص في هذه المرثية، فهو قوي التوقيع، وأشدّ التنغيم، ورئيس الدائرة الأولى من دوائر الخليل الخمس (الطويل فالبسيط فالمديد)؛ بحر رَزِيْنٌ لي لُيونَتِهِ.[1]

ويعد من البحور الممتزجة أيضا في الأجزاء إذ يتكون من ثلاثة أجزاء مختلفة البحور نذكرها :

*فعولن = تنتمي في الأصل إلى المتقارب .

* مفاعيلن = تنتمي إلى الهزج ويمكن أن ينقلب إليها الوافر .

*مفاعلن = وتنتمي فيها الأصل إلى الرجز .

وكلّه راجع لقوة الوزن المستخدم وتكرارته، ولم تخلوا تفعيلات بحر الطويل من الزحافات والعلل التي خدمت النص ودلالته، وهناك تفعيلات سالمة ومتغيرة في الحشو والعروض والضرب؛ فهو بحر يطول فيه سفر الإطناب ورحيب الصدر، طويل النّفس... مَنْحَىْ الشعراء فيه يناسب التغني بجلالة الماضي...[2]، ومن ثمّ يؤثر الشاعر على سائر البحور للإستطراد في وصف مكارم أخلاق أخيه، والإفصاح عمّا يعتصر قلبه من الآلام؛ يقول "ابراهيم أنيس": « وبحر الطويل قد نظم منه مايقارب ثلث الشعر العربي، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ولاسيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشأن .[3]

[1]- مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، (منهج تعليمي مبسط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط01، (2004م)، ص : 40 - 41 .

[2]- الطيب عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب، الخرطوم، الدار السودانية، (1970م)، ص : 370 - 386 .

[3]- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص : 57 .

أما **الزحافات** فهي تغير يلحق ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة؛ لأنّه أكثر دورانا في الشعر من العلّة، ولأنّ الأسباب أكثر وجوداً من الأوتاد فإختص الأكثر بالأكثر[1]؛ والسبب الخفيف يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن (/0)، والسبب الثقيل كذلك يتألف من حرفين متحركين (//)، والأوتاد نوعان: ما تتألف من حرفين متحركين يليهما ساكن ويسمى وتد مجموع (//0) والوتد المفروق ما اجتمع فيه متحركين فصل بينهما ساكن (/0/)[2] وإذا كان "**قدامة بن جعفر**" يعتبر الزحاف عيب من عيوب الوزن، ويقبل منه ما كان في بيت أو بيتين لا أكثر في القصيدة من غير إفراط يخرجه بذلك عن الوزن، فإنّ "الفارابي" نجده يعد الزحاف تزينا للوزن خاصة، حيث تكثر السواكن ويثقل مسموع القول، لأنّ فيه شبه راحة للنفس عمّا يثقل عليها مسموعها...، ولأنّ الزحاف علامة على التغير في نفسية الشاعر، فقد كان أداة ايقاعية في أيدي الشعراء، عدّهُ "الأصمعي" رخصة كرخص الفقه لا يَقدُم عليه إلاَّ فقيه، والفقيه من الشعراء ما جاء شعره دون تكلف أو تصنع وبمساعدة الطبع .[3]

ورُوِّي عن "**يونس بن حبيب (ت182هـ)**" أنّه قال: « أَهْوَنُ عيوبِ الشعر الزّحافُ، وهو أن تنقص الجزء عن سائر الأجزاء، فمنه ما نُقصانُه أخفى، ومنه ماهو أشنع، وهو جائزٌ في العروض »[4]، وعده "**حازم القرطاجني (ت684هـ)**" مُخلاّ بالأوزان إذا كثر؛ فهو يزيل حلاوتها وتناسبها .[5]

وتعتري الزحافات والعلل التفعيلة بحذف مقطعا أوأكثر (سبب أو وتد) أو زيادة مقطع أو أكثر، أو تسكين متحرك، ومن هنا ينتج لنا أنواع البيت الشعري المجزوء، المشطور، المدور والمنهوك والبيت التام والذي نجده في قصيدة النشيد الوطني، و**العلّة** تغير يلحق الأعاريض والأضرب فحسب، تغير لازم في كل أعاريض القصيدة وأضربها عدا

[1]- ينظر: مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، (منهج تعليمي مبسط)، ص : 42 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 42 .
[3]- مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق، الأبيار، الجزائر، (د ـ ط)، (2005م)، ص : 111 .
[4]- محمد عبد المنعم خفاجي: نقد الشعر، ص : 179 .
[5]- ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص : 264 .

3 عروض البيت[1]، وينشأ بحر الطويل من خلال تكرار التفعيلة "فعولن، مفاعيلن" فيدخلها زحافات أو تغيرات تطرأ على تفاعيله فمثلا (فَعُولُنْ) يمكن أن تصبح (فَعُولُ) (بحذف النون)، و(مَفَاعِيلُنْ) يمكن أن تصبح :

1/. مَفَاْعِلُنْ: (حذف الياء)

2/. مَفَاْعِيْلُ: (حذف النون) .

3/. مَفَاْعِيْ: (حذف اللام والنون)، وبالتالي يطرأ تغيير واحد على (فعولن) فتصبح (فعول)، أمّا (مفاعيلن) فيطرأ عليها ثلاثة تغيرات إمّا: "مفاعيلن أو مفاعيل أو مفاعي"، والتي هي غير العروض والضرب فيجوز فيها القبض؛ إلاّ أنّ قبضها غير العروض والضرب في الطويل قبيحٌ، وكفُّها لا يكاد يوجد[2]، أمّا قبضها في العروض فواجب[3]؛ لأنّه علّة يجب التزامها في جميع أبيات القصيدة[4]، وقد طرأت تغيرات وزحافات في مرثية كعب بن سعد الغنوي والتي اختار فيها أن يكون العروض والضرب مقبوضين .

الزحافات التي طرأت على المرثية :

1/. فعولن: وردت في البداية ووسط الأبيات، فقد تزاوجت بين القبض وعدمه، ووردت في المرثية ثمانية وسبعون مرة، وقبضت واحد وتسعون مرة، وجاءت سالمة في الحشو مئة وتسعة مرة، وفي زحافها جائزة أينما وقعت، وحسنٌ مأنوسٌ كثير الورود، ويسمى القبض، وهو حذف الخامس الساكن، فتصبح (فَعُولُنْ = فَعُولُ) ولا يجوز أن يجتمع الكف مع القبض في (مَفَاْعِيْلُنْ) .

[1]- مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، (منهج تعليمي مبسط)، ص : 43 .

[2]- حسني عبد الجليل يوسف: كتاب العروض، دار السلام، القاهرة، ط01، (2007م)، ص : 46، ينظر: د: عوني عبد الرؤوف: كتاب القوافي، مكتبة الخانجي، مصر، ط02، (1978م)، ص : 72 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 45 - 72 .

[4]- موسى بن محمد بن الملياني بن الأحمدي : المتوسط الكافي في علمي العروض والقافية، ص : 144 .

وممّا لا شك فيه أنّ كعب بن سعد عمد إلى هذا التوزيع والمزاوجة في أجزاء التفعيلة لِتُكونَ بناء متنوع الدرجات لطرد الملل عن جوّ القصيدة والخروج من الرتابة، وهي ميزة الشاعر المطبوع لقول "**ابن قتيبة (ت276هـ)**": « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك في صدر بيته عجزه وفاتحته قافيته »[1]؛ ويتضح لنا أنّ كعب بن سعد يميل إلى البحور الطويلة أكثر من البحور القصيرة، ويثريها بالزحافات والعلل لإثراء صوره الموسيقية؛ لأنّ الموسيقى لديه من أقوى وأقدر وسائل الإيحاء على التعبير وإخراج كلّ ما هو عميق وخفي في النّفس، فيعمد الزحافات والعلل باعتبارها المجال الواسع للإبداع والتحليق في خياله، ونلاحظ دخول التفعيلات المقبوضة على (فَعُولُنْ: فالتفعيلة الأصلية غدت فَعُولُ .

فَعُوْلُنْ: فَعُوْلُ: حذف الخامس الساكن (يسمى القبض) .[2]

//0/0 : //0/

وكانت هذه الزحافات في الحشو، فجاءت بعض تفعيلاته سالمة وأخرى متغيرة في الحشو والعروض والضرب، ففي العروض حذف الخامس الساكن وكذلك الضرب بمعنى القبض الواجب في العروض والضرب وهذا القبض الذي بدوره يوحي بالدلالة العميقة لمشاعر، وأحاسيس الشاعر تجاه أخيه أباالمغوار ملك روحه ومهجته وبسمة الأمل له، وهو مولع بنار فقدانه حيث انسابت مشاعره وأحاسيسه في نظم هذه الأبيات بانفعالات وأحاسيس مغايرة، وكان لبحر الطويل انسجاماً في علاقته بالنص .

أمّا التفعيلات السالمة، فنجدها مناسبة لحالة الشاعر من فقدانه وعذابه وآلامه وهيامه لأخيه... إلخ .

[1]- ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري(ت276ه): الشعر والشعراء، ج01، دار النشر والتوزيع، القاهرة، ط01، (1323ه/1905م)، ص : 34.

[2]- ياسين عايش خليل: علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، عمان، ط01، (2011م)، ص : 41.

– حذف الخامس الساكن مثلا :

تَقُولُ سُلَيْمَىٰ: مَاْ لِجِسْمِكَ شَاْحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَاْبُ طَبِيْبُ [1]

تقول سليمى: ما لجسمك شاحبن كأننك يحميك ششراب طبيبو

0//0 //0/0: /0 //0/ //0// 0/0// /0//0 /0/0/ //0// 0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعي

(م) (م) (م) (م)

(م) = التفعيلة المتغيرة .

من خلال البيت نلاحظ أنّ لبحر الطويل عروضا مقبوضة ووزنها مَفَاعِلُنْ؛ أي أصابها القبض، وهو حذف الخامس الساكن، والصحيح وزنها مَفَاْعِيْلُنْ، ومَفَاعِيْ أصابها الحدث، وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة في الضرب:

مَفَاْعِيْلُنْ = مَفَاْعِيْ .

0/0// = 0/0/0// .

مَفَاْعِيْلُنْ = مَفَاْعِيْلُ .

0/0// = 0/0/0// .

ألحقت مَفَاْعِيْلُ في الحشو وهو قليل، ويسمى (الكفُّ)، وهو حذف السابع الساكن وهو ما نجده في المقطع الآتي :

تَرَوَّحَ تَزْهَاْهُ صَباً مُسْتَطِيْفَةٌ بِكُلِّ ذَرًا، والمُسْتَرَاْدُ جَدِيْبُ[2]

تَرَوْوَحَ تَزْهَاْهُ صَبَنْ مُسْتَطِيْفَتُنْ بِكُلِ ذَرَنْ، وَلْمُسْتَرَاْدُ جَدِيْبُوْ

0/0// /0//0/0/ ، 0///0// 0//0//0/ 0// /0/0/ //0//

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

*شاحبا: الشحب، الضامر .

[2]- المصدر نفسه، ص : 558 .

*تروح: سار في الرواح (من لدن زوال الشمس إلى الليل) .

*تزهاه: تسوقه وتدفعه .

القبض واجب في العروض وهو زحاف جارٍ مجرى العلّة، في لزومه، ويمتنع الكف في (مفاعيلن) (ومفاعلن)، ويمتنع القبض في (فعولن)، إذا وقع ضروبا، تحاشيا للوقوف على حركة قصيرة، فالمتأمل للتقطيع العروضي للقصيدة يلاحظ سيطرة زحاف القبض واستعماله بكثرة، في حين ندر استعمال زحاف الكف بكثرة، فلم يوظف إلاّ قليلا من شأن جعل النص سالما من تأثير الإنحراف اللّغوي .

2-3: القافية :

تعددت تعريفات القافية، فقد عرفها "**الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)**" بقوله: « القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في كل بيت، حتى يفرغ من شعره... وإنّما سمي الحرف قافية لأنّه يقفو ما تقدمه من حروف » .[1]

ويعرفها أيضا بأنها: « آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما » .[2]

و"**الأخفش الأوسط (ت215هـ)**" يراها: « آخر الكلمة في البيت أجمع » .

أمّا "**ثعلب**": « فيجعل من حرف الرّوي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة قافية » .

كما يعرفها "**الدكتور ابراهيم أنيس (ت1397هـ)**": « ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن » .[3]

وعليه القافية تعتمد على الحروف الواقعة في نهاية البيت ويسمى الحرف الأخير من البيت روياً، إذ أنّ القافية تكسب الشعر إيقاعا يشدُّ القصيدة، ويحقق وحدة موسيقية

---

[1]- الخطيب التبريزي: الكافي في علم العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، (2001م)، ص : 07 .

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجليل، بيروت، ط01، (1992م)، ص : 125 .

[3]- ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: العروض وايقاع الشعر العربي، ص : 35 .

جميلة، فهي مجموع السواكن والمتحركات وفق ترتيب معين وتختلف من قصيدة إلى أخرى، ومن هاته التعريفات يمكن القول أنّ رمز القافية هو كالآتي : (/0...0) .

ومن خلال هذا الرمز الملاحظ في مرثية كعب بن سعد الغنوي القافية هي الحرف الأخير من القصيدة ونستخلصها في الجدول الآتي :

رقم البيت	القافية	نوع القافية
01	شِيْبُوْ = /0/0	متواترة (/0/0)
02	صِيْبُوْ = /0/0	
03	بِيْبُوْ = /0/0	
04	عُوْبُوْ = /0/0	

من خلال الجدول السابق نجد أنّ الشاعر كعب بن سعد الغنوي استخدم القافية المتواترة، وهي "التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد"[1]، فكل بيت في مرثيته تكونت قافيته من (/0/0)؛ أي حركة؛ سكون؛ حركة؛ سكون .

2-4: **الرّوي** :

هو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه[2]، بمعنى يرد في كل سطر منها وقيل: « أنّ العرب في الجاهلية كانت تعرفه ويقولون اشتقاقه من الرّواء، وهو الحبل فكأنّه يربط القافية ويشدّها، ولذا ليست هناك قافية بدون روي يعكس بقية الحروف »[3]، فالرّوي بمعنى المروي، يتكرر في كل بيت، قال عنه "**بن السراج**": « أنّه مأخوذ من الارتواء، لأنّه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء »[4]، لذلك اشتهرت بعض القصائد بأروائها

[1]- أحمد كشك: القافية تاج الايقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ـ ج)، (د ـ ط)، (2004م)، ص : 11 .

[2]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص : 129 .

[3]- محمد عبد المجيد الطويل: في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ـ ت)، ص : 50 .

[4]- حسن نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، للنشر والتوزيع، بور سعيد، مصر، ط01، (1421ه/2001م)، ص : 41 .

فقيل (سينية البحتري، ونونية ابن زيدون)، وعليه الرّوي هو الحرف الصحيح الذي تنتسب إليه القصيدة، وقد استعمل كعب بن سعد الغنوي روياً واحداً في المرثية وهو حرف "الباء"، صوت شديد مجهور، يتكون بأن يمرّ الهواء أوّلا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين، ثمّ يأخذ مجراه بالحلق ثمّ الفمّ، حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين بالكامل، وانفراج الشفتان وسماع الصوت الإنفجاري، يسمى هذا الصوت "بالباء" .[1]

ويتناسب هذا مع الحالة التي يعيشها الشاعر في وصف مكارم أخلاق أخيه، وآلامه الباطنية التي تعتصر قلبه بالهيجان جراء فقدان أخيه، وقد ذيل القافية بالضمة؛ لقوتها دون السكون الذي يكتم صدى الصوت الإنفجاري لتبوح نفسه بمكارم الأخلاق، عظم المصائب، للصوت والحركة دور رئيسي في نقل المعاني الكامنة وراء حواشي الصيغ والتراكيب .

ومثال الرّوي في المرثية نجد: (يَشيبُ، نصيبُ، طبيبُ، مصيبُ، شعوبُ، تشيبُ ...) .[2]

من حروف القافية نجد أيضا "الوصل" وهو: الحرف الذي يأتي بعد الرّوي كحرف المدّ تشبع به حركة الرّوي[3]، وحروف المدِّ هي: (الألف، الواو، الياء)، ونلاحظ هذا في المرثية التي بين أيدينا بعدما قمنا بالكتابة العروضية نحو:

- يشيبُ : يَشِيْبُوْ : قافيتها (شِيْبُوْ) حرف الواو هو الوصل .

(/0//) : (0/0//) (0/0/)

- مصيبُ مُصِيْبُوْ: قافيتها (صِيْبُوْ) .[4]

(/0//) : (0/0//) (0/0/)

من هنا يمكننا تسمية المرثية التي بين أيدينا: (ببائية كعب بن سعد الغنوي) ، وإذا أخذ حرف بعين الإعتبار، حرف المدّ هو (الواو)؛ فإنّنا نقول أنّ قافية مرثية كعب بن سعد الغنوي تسمى بقافية الوصل .

---

[1]- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص : 47 - 48 .
[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .
[3]- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص : 130 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

وفي النهاية نستخلص أنّ قافية القصيدة أكسبت الأبيات حلّة جميلة، زادت من روعة الأبيات، وأعطتها رونقاً وجمالاً أخاذاً ولامعاً، ونلمح أنّ حرف الرّوي في القصيدة هو (الباء) والمشبع بحرف المدّ(الواو)، وهذا دال على طول نفس الشاعر في التعبير عن ألمه وحزنه، وقد حافظ كعب بن سعد الغنوي على وحدة القافية، وقد أَثْرَىْ موسيقاه بتنويع أوزانه، وهو ما يعطي انسجاماً للنص والألفاظ التي تصف حالة الفراق التي يعيشها، فالعاطفة تملي على الشاعر بنفسها وزنها الذي يلائمها ليكون صادقا في تعبيره عنها .

المبحث الثاني :المستوى الدلالي المعجمي للمرثية .

المطلب الأول : مضمون المرثية .

علم الدلالة جزء من علم اللّغة، فاللّغة نظام اتصال يجعل شيئا ما على اتصال بشيء آخر، والمعجمي مجموعة من الكلمات المرتبطة بدلالتها والتي توضع تحت لفظ عام يجمعها، وتقع تحت المصطلح العام ككلمة الألوان في اللّغة العربية، مصطلحها لون وألفاظها معيّنة، أحمر، أخضر...، "وهو قطاع متكامل في المادة اللّغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة" .[1]

تعدّ مرثية كعب بن سعد الغنوي والتي ألحقته بركب الفحول نظمها في رثاء أخواته، خاصة أخوه أبا المغوار؛ واسمه شبيب، وورد اسمه هذا في مرثيته، استهل مرثيته بالتقابل الحواري المذيل بالرفض لعلتين من علل الشيب عند ابنة العبسيّ، أوّلهما: حقيقة واجبة؛ هي: وَكُلّ امرئٍ بعد الشّبابِ يشيبُ، وثانيهما: أدبية عارضة؛ هي: قد شِبتَ بعدنا[2]؛ أي بعد فرقنا، وكأنّها تستفهم: أشبت بعد رحيلنا أم بعد الكبر ؟، بدأ مرثيته بإظطراب نفسي وجداني لكنه لم يكن حبيسٌ لأنفاسه، ولكن تعدّى أثره لمن يحيط به ويلازمه، فالمتأمل للشيب يجد أنّ للشيب سبب آخر، وتبرز دلائله من منطوق هذا الإستفهام المضمر؛ ويظهر في السياق العام للنص فراق أخيه أبا المغوار، ثم تكلم عن سليمى وما كان بينه وبينها إذ أنكرت شحوبه، كأنّها لم تدري مافعله الدّهر به من فجعٍ وهلك أخيه الذي كان يكفيه ويعينه على نائبات الدّهر، لقوله :

تَقُولُ سُلَيْمَىْ: مَالِجِسْمِكَ شَاحِباً ... كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَابُ طَبِيْبُ

فَقُلْتُ ولم أعْيَ الجوابَ ولم أُلِحْ ... وللدَّهر في الصُّمّ الصِّلاَبِ نَصِيبُ

تَتَابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخْوَتي ... فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخُطُوبُ تُشيبُ[3]

أخِي كان يَكْفِينِي وكان يُعِينُنِي ... على نَائِباتِ الدَّهْرِ حينَ تَنُوبُ[4]

---

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، كلية العلوم، القاهرة، مصر،عالم الكتب، ط01، (1418ه/1998م)، ص : 79 .

[2]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية، ص : 556 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 555 .

[4]- المصدرنفسه، ص : 556 .

ثم يأخذ بتعدد مناقب أخيه ذاكراً أنّه: كان جواداً جموعاً لخلات الخير، حريصاًعلى خلاّت الكرم، ثم أبدى آسفه على صحبته الطيبة، وعزَّى نفسه بأنّه سوف يلحق به، وتمنى أنّه لو استطاع فداءه .

هَوَتْ أُمُّهُ ماذا تضَمَّنَ قَبْرُهُ من المَجْدِ والمعروفِ حين يَنوبُ[1]

فتىً ما يُبالِي أَنْ يكون بِجسمِهِ إذا نَالَ خَلاّتِ الكِرَامِ شَحُوبُ[2]

فلو كَانَتْ الدّنيا تُباعُ اشْتَرَيتُهُ بمَا لم تَكُن عَنْهُ النُفُوسُ تَطِيبُ[3]

وسبق إلى السؤال عن الشيء بعد ذكره، ولكن هيهات أن يقتدى ميتٌ بحيٍّ،إذن فليعد إلى شمائل أخيه وليشد ويمسك بعفته وشجاعته وحلمه، وكرامته وجماله وأدبه، وقوته وصدقه....

أَخِي مَا أَخِي لاَ فَاحِشَ عِنْدَ بَيْتِهِ ولاَ وَرَعٌ عند اللِّقاءِ هَبُوبُ

هو العَسَلُ المَاذِيُّ لِيناً ونَائلاً وليثٌ إذا يَلْقَى العدَاةَ غَضُوبُ

حَليمٌ إذا ما سَوَّرهُ الجَهْلُ أطلقتْ حُبى الشّيبِ؛ للنّفسِ اللّجُوجِ غَلُوبُ[4]

أَخُو شَتَواتٍ يَعلمُ الضّيفُ أنّهُ سَيَكْثُرُ ما في قِدْرِهِ ويَطِيبُ

حَبِيبٌ إلى الزُوَارِ غِشْيَانُ بَيْتِهِ جَميلُ المُحَيَّا شَبَّ وهو أَدِيبُ[5]

يَبيتُ النَّدى يا أُمَّ عَمْرٍ وضَجِيعَهُ إذا لَمْ يَكُن في المُنْقِيَاتِ حَلُوبُ[6]

ويؤكد كرم وشجاعة أخيه، ويدعو المتعافين أن ينادوه، وكأنّ أخاه لم يختطفه ويأخذه الموت، ولم يغيب تحت أطباق الثراء .

---

[1]- المصدر السابق، ص : 557 .

*ينوب: حين ينزل ماينزل من الحوادث والنوائب .

[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 559 .

*شحوب: تغير الجسم .

[3]- المصدر نفسه، ص : 563 .

[4]- المصدر نفسه، ص : 556 .

*العسل الماذي: العسل الخالص الأبيض .

*سوره الجهل: حدته .

[5]- المصدر نفسه، ص : 557 .

[6]- المصدر نفسه، ص : 560 .

*المنقيات: ذوات الشحم، والنقي: الشحم، يقال ناقة منقية إذا كانت سمينة وهو المخ .

وداعٍ دعَا هل من مُجِيبٍ إلى النَّدى فَلم يَسْتَجِبهُ عند ذَاكَ مُجِيبُ

فَقُلْتُ أُدْعُ أُخْرَى وارْفَعْ الصَوتَ ثَانِياً لَعَلَّ أبا المِغْوارِ مِنْكَ قَرِيبُ[1]

وقالوا الناس للشاعر حين زاد المرض على أخيه: "أخرج بأخيك من الأمصار فَيَصِحُّ، ولكن خروجه بأخيه إلى البادية لم يدفع قضاء الله عزّوجلّ فيه؛ فكان من قوله:

وحَدّثْتُمَانِي أنّما المَوْتُ في القُرَى فكيف وهذا روضةٌ وقَلِيبُ

وماءُ سماءٍ كان غَيْرَ محمَّة بِدَاويّةٍ تَجْرِي عليه جَنُوبُ[2]

وهكذا انطوت حياة الآخر الأثير، وإقترت من دور الحيّ حتى لم يبقى إلاّ أن يبكيه المستضعفون الذين لا يجدون مسعفا .

كَأنّ بُيوتَ الحيّ ما لم يَكُن بها بَسَابِسُ قفرٍ ما بِهِنَ عَرِيبُ

لِيُبْكِيكَ عَانٍ لم يَجِدْ مَنْ يُعِينُهُ وَطَاوِيْ الحَشَا نَائِيْ المَزَارِ غَرِيبُ[3]

فالأخ يكون مع أخيه وبين أهله وذويه...، وفجأة يمشي تحت أطباق الثرى .

من تتبعنا للديوان نجد أنّ بائية كعب بن سعد الغنوي من أطول قصائده، وأشهرها، وقد اختلف الرواة في أبياتها كإختلافهم في سائر الأشعار، من حيث الإثبات والتعبير، والتقديم والتأخير، والزيادة والنقصان، حتى تضاعفت أبياتها في المصادر الأدبية .

وهكذا ينتهي المطاف أنّه كلّما كان الفقيد عزيزا، كلّما كان شعر الرثاء أصدق دموعاً وعاطفة، وأشد تأثيراً، وأرهف إحساساً، وأوصف شعوراً، وأشدّ حرقةً لفقدانه، فالأشعار التي فيها رثاء من أخ لأخيه، تكون من أصدق العواطف والمشاعر في الشعر خاصة، ففقدان الأخ له واقع خاص في النفس.

شعر رثاء الإخوة أصدق الأشعار وأشدّها لوعةً وحزناً، وشعر الرثاء الحزين لا يفرق بين أنثى وذكر...، وقوافيه مفعمة بالدموع والمآسي ومُثَقلٌ بالحسرات... .

---

[1]- المصدر السابق، ص :558 .

[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 563 .

[3]- المصدر نفسه، ص : 557 .

*عريب: ما بها أحد .

المطلب الثاني: الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية:

أ). **الحقول الدلالية:** نسعى في هذا المطلب إلى دراسة الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية:

1/. حقل الحب: نجد الكلمات التي استخدمها الشاعر في حبه لأخيه متمثلة في: (إخوتي،حِلْمُهُ فمُروّحٌ، أخي ما أخي، أخي كان يكفيني وكان يُعِينُنِي، حليمٌ، للنفس اللُّجوج غلوبُ، هو العسَلُ المَاذِيُّ، أخُو شتواتٍ يَعْلمُ الضّيْفُ، حَبيبٌ إلى الزُّوارِ، جميل المُحيَّا، فتى أَرْيَحيٌّ، يَهْتَزُّ للنَّدى، حليفُ النَّدى يَدعُوهُ النَّدى فَيُجِيبُهُ، حَلِيمٌ إذا ما الحِلْمُ زَيَّن أهلهُ، صادقٌ، فتَى الحَربِ، رَحْبُ الذِّراعِ أدِيبُ، الغانِمُ الجذْلاَنُ، طبيبُ، كأنّ أبا المغوار ذا المَجْدِ، فلو كانت الدُنيا تباع اشتَريتُهُ...) .[1]

2/. حقل المعاناة في فقدان أخيه: وأهمها: (قد شِبتَ بعدنا، وما الشّيبُ إلاّ غائبٌ كان جائباً، وما القول إلاّمخطئٌ ومصيبُ، ما لجسمكَ شاحباً، وللدّهر في الصُّمّ الصِّلابُ نصيبُ، تَخَرَّمْنَ إخوتي فَشَيّبن رأسي، أصابت منيةٌ، جَهْلهُ غَريبُ، نائبات الدّهر، حُبَى الشّيبِ للنّفس اللّجوجِ غلوبُ، زحاف السّحاب سكُوبُ، غضُوبُ، تضمَّنّ قبره، بَسَابِسُ قَفْرٍ ما بِهنَّ عَريبُ، شَبَّ وهو أديبُ، حلَّ مَكْروهٌ بِهنَّ ذَهُوبُ، هل من مُجِيبٍ إلى النَّدى، فلم يَسْتجبْهُ عند ذاك مُجِيْبُ، وَضَّاحُ الجَبْنِ أريبُ، تحت الرِّماحِ مَهِيبُ، نال خلات الكرام شَحُوبُ، لم يجد من يُعينُهُ، مختبطٌ يَغْشَى الدُّخانَ غَريبُ...) .[2]

3/. حقل الوصال والثنايا: متمثلة فيما يلي:

(أخي ما أخي لا فاحش عند بيته، حليمٌ إذا ما سَوّرهُ الجهل أطلقت، حُبَى الشّيبِ للنّفس اللّجوجِ غلوبُ، إذا ما تراءَاهُ الرّجالُ تحفظُوا، أخو شتواتٍ يعلم الضّيف أنّه سيكثر ما في قدره ويطيبُ، أخي والمَنَايا للرّجالِ شعوبُ، أتى دون حُلْوِ العيش حتى أمَرَّه،

فتى الحرب إن حاربتُ كان سِمَامُهَا وفي السِّلم مِفضَالُ اليدَين وَهُوبُ

حبيبٌ إلى الزُّوار غِشيانُ بَيتِهِ جميلُ المُحَيَّا شَبَّ وهو أَدِيبُ

[1]- المصدر السابق، ص : 555 - 562 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 555 - 563 .

تنال أقصى المكرمات شبيب ...) .[1]

ب/. المعاجم الواردة في المرثية:

المعجم من المكونات البنيوية الأساسية في النص، ولاضافة المعجم لابدّ من مراعاة معاني الكلمات ودلالتها ومرجعيتها على مستوى فضاء النص، فالمعجم هو: (كتاب يضمُّ أكبر عدد ممكن من مفردات اللّغة المقرونة بشرحها وتفسير معانيها، على أن تكون المفردات أو المواد اللّغوية مرتبة ترتيباً خاصاً، إمّا بحروف الهجاء أو حسب المواضيع، والمعجم الكامل هو الذي يضمُّ كلّ كلمة في اللّغة مصحوبة بشرح معناها واسشتقاقها وطريقة نطقها، وشواهد تبين مواضيع استعمالها .[2]

ومن المعاجم التي طغت على المرثية نذكرها كمايلي :

1/. معجم الطبيعة: وتنقسم الطبيعة في مرثية كعب بن سعد الغنوي إلى قسمين:

⋆ قسم يأخذ من الطبيعة المتحركة الحيّة، ويبرز فيها:

- معجم الخير: يبرز في:

إذا إبتدر الخير الرّجال يخيبُ، بحيث حلّ تنوبُ، وما الخيرُ إلاّ طعمة ونَصيبُ... .

- معجم الشّباب: يتمثل في: وكلُّ إمرئٍ بعد الشَّباب يشيبُ... .
- معجم الإخوة: نحو: تتابع أحداث تتخرمن إخوتي... .
- معجم الرّجال: والمنايا للرّجال شعوب... .
- معجم الأخ: أخي ما أخي، أخي كان يكفيني وكان يعينني... .
- معجم الأم: هوت أمُّهُ، أمُّ عمر... .
- معجم الفتى: فتى أريحيٌّ، فتى الحرب... .
- معجم الماء: ماءُ سماءٍ كان غيْرُ مُحَمَّة، كما اِهتَزَّ منْ مَاءِ الحَدِيدِ قَضِيبُ... .
- معجم الضّيف: إذا نزل الأضيافُ أو غِبْتَ عنهم، أخو شتواتٍ يَعلَمُ الضّيفُ أنّه... .
- معجم الريح: إذا اشتدّ من ريح الشِّتاء هبوبُ.... .[3]

[1]- المصدر السابق، ص : 555 - 564 .

[2]- يعقوب اميل: المعاجم اللغوية بدايتها وتطورها، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، (1972م)، ص : 09 .

[3]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 562 .

⋆ قسم يأخذ من الطبيعة الجامدة:

• معجم الحياة: والرّاجي الحياة كذوبُ، لقد أفسدَ الموتُ الحياة .

• معجم الموت: وَحَدَثتُمَاني أنّما الموتُ في القرى، لقد أَفسَدَ الموتُ الحياة .

• معجم السماء: وماء سماءٍ كان غَيْرَ مُحَمَّة .

• معجم الدنيا: فلو كانت الدُّنيا تباع اِشتَرَيتُهُ .[1]

2/. معجم الأعضاء:

الجسم: تقول سليمى: مالجسمك شاحباً .

الرأس: فشيّبن رأسي والخُطُوبُ تُشيبُ .

النفس: حبى الشَّيب للنّفس اللّجُوج غلُوبُ .

اليدين: وفي السِّلمِ مفضالُ اليدين وهُوبُ .[2]

العين: وهي أداة البصر وعضومن أعضاء جسم الإنسان، التي يتطلع بها إلى العالم الخارجي[3]، ويتضح ذلك في: بعيني أو يمنى يدي، وقيل لي... .

الذراع: بأمثالها رحب الذراع أديب،... .

الشيب: وما الشَّيبُ إلاّ غائبٌ كان جائباً،... .[4]

3/. معجم الزمن:

العمر: وهو الحياة، جعل الشاعر من هذه الحياة بكلّ ما فيها من سعادة وشقاء وتعب وهناء ضحية لأجلٍ لِأَنْ يرى أخاه أبا المغوار: لعمري لئن كانت أصابت منية، لعمركما إن البعيدة لما مضى .[5]

الدهر: الزمن أو العمر، وفي المرثية الشاعر شخصه واتجه له بالشكوى لقوله:

فقلت:ولم أَعِي الجوَابَ ولم أُلِحْ وللدّهر في الصُّمّ الصِّلابِ نصيبُ

الأحداث: يقول: تَتَابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخوتي فَشَيَّبنَ رأسي والخُطُوبُ تُشيبُ

الصبح، الليل: هوت أُمُّهُ ما يبعثُ الصُّبحَ غادياً وماذا يُؤدِي اللّيل حِيْنَ يَؤُوبُ

---

[1]- المصدرالسابق، ص : 551 - 563 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 555 - 556 - 563 .

[3]- لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، (بيروت/لبنان)،ط02، (د ـ ت)، ص : 541 .

[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 559 .

[5]- المصدر نفسه، ص : 564 .

العيش: أتى دون حُلْوِ العيشِ حتى أمرَّهُ... .[1]

اليوم: كذلك قيل اليوم كان يجيب، على يومه عِلقٌ عليَّ حبيبُ... .

الأيام: فإن تَكن الأيامُ أحسن مرةً... .

الحرب: فتى الحرب إن حاربت كان سِمَامُهَا... .

الجنوب: بَدَويةٌ تَجرِي عليه جَنوبُ... .

البعيد (البعد): لعمركما إن البعيد لما مضى... .

القريب : وإنّ الذي يأتي غداً لقَرِيبُ... .[2]

غداً (الغد): "اليوم الذي يأتي بعد يومك، واليوم المترقب وإن كان بعيداً"[3]، قوله: غداً لقريب... .

الصوت: جمع أصوات: وهو الأثر المسموع الذي يحدث نتيجة للتموجات الناشئة بسبب اهتزاز جسم ما، قوله: فَقُلتُ اُدْعُ أُخرَى واِرفَع الصوت ثَانياً .

ثانيا: اِرفَع الصوت ثَانِياً... .[4]

من خلال ما سبق ذكره نجد أنّ هذا التأليف بين المدلولات الأولية للكلمات، والمدلولات الثانوية، يمثل خاصية فنّية أسلوبية، تميزت بها المرثية، وذلك في الرموز التي استعارها لها الشاعر؛ لأنّه وظَّفها توظيفاً شعرياً ودلالياً .

[1]- المصدر السابق، ص : 556 - 562 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 561 - 563 - 564 .
[3]- ينظر: ابراهيم أنيس: المعجم الوسيط، تح: معجم اللّغة العربية، (د ـ ط)، القاهرة، مصر، (د ـ ت)، ص : 140 - 141 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 564 - 568 .

المبحث الثالث: المستوى التركيبي.

المطلب الأول: التركيب النحوي .

بعد دراستنا للبنية الصوتية والبنية العروضية التي خصصناها لدراسة المستوى الصوتي ودراسة البنى الصرفية والتكرار، فإنّ البنية الثانية العروضية اقتصرت على الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، نأتي الآن لدراسة البنى التركيبية التي تأخذ إطاراً بالغ الأهمية في الدراسات اللّغوية، حيث نكتشف بناء التراكيب، والجمل التي كونت عناصر الخطاب اللّغوي، وإدراك أهمية الأداء في الخطاب الشعري، فالنّحو أساس ولازم لدراسة الحياة العربية في الفقه والأدب والفلسفة والتفسير وغيرها من العلوم، فلا يمكننا إدراك المقصود من نص لغوي دون معرفة النّظام اللّغوي الذي تسير عليه اللّغة، يقول "**عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)**":« إنَّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأنَّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون نحو المستخرج لها، وأنّه المعيار الذي لا يتبين نقصان الكلام ورجحاته حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه »[1]، ومن هنا فإنَّ فساد التركيب النّحوي يؤدي إلى فساد المعنى، ويتضمن المستوى التركيبي دراسة التراكيب النّحوية الشائعة في أسلوب الأديب، وعلى الناقد إختيار تلك الملامح النّحوية التي تميز أسلوب كاتب ما عن غيره من الأساليب التي تتكرر في أسلوب الكاتب، فهي أنماط مميزة لهذا الأسلوب .[2]

الخطاب مكون من بنى تركيبية، من خلالها نحاول أن نبين طريقة نظم "مرثية كعب بن سعد الغنوي" بالنظر إلى الجملة والأساليب الخبرية والإنشائية التي اتخذها الشاعر في ديوانه بالاضافة إلى دراسة المبتدأ والخبر والفعل والفاعل... .

التراكيب في الشعر تؤدي جزء من معنى القصيدة وجمالياتها، وإذا صحَّ هذا فإنّ التراكيب النّحوية في القصيدة الشعرية تتناغم مع باقي العناصر الأخرى .[3]

والدراسة هذه ترمي إلى استطلاع البنى الأسلوبية، برصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص، وكيفية تظافر البنى والطرائق التي تتعلق بها مكونات النص، فغاية البحث تفضي

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مط: المنار للنشر (1331ه)، (د ـ ط)، (د ـ ت)، ص : 113 .
[2]- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، ص : 152 .
[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص : 70 .

بنا إلى دراسة تماسك البنى الأسلوبية واتساقها[1]، فالمستوى التركيبي هو أحد مستويات التحليل الأسلوبي يتجسد به المعنى الداخلي النفسي للقصيدة، ونستكشف من خلاله انتظام الوحدات اللّغوية لمعرفه المعنى .

نسعى في هذا المبحث إلى تحليل البنى التركيبية في مرثية كعب بن سعد الغنوي وربطها بدلالاتها داخل النص، وقد تطرقنا إلى بعض منها جعلناها قيد الدراسة وهي:

1 -1: التقديم والتأخير :

يعتبر التقديم والتأخير من المزايا النحوية يصيب التراكيب اللّغوية والجملة العربية فيختل ترتيبها الأصلي، فيقدم ما حققه التأخير ويؤخر ما حققه التقديم لدواعي تقتضي ذلك فيضفي على الجملة العربية ذوقا بلاغياً فهو أسلوب فنِّي من أساليب البلاغة العربية؛ فيه دلالة على التمكن من الفصاحة والقدرة العالية على حسن التصرف في الكلام، ويعد "سيبويه" من النحاة الأوائل الذين أشاروا إلى ظاهرة التقديم والتأخير في كتابه، وذلك في هذا باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى المفعول فيقول: « فإن قدمتُ المفعول وأخرتُ الفاعل جرى اللَّفظ كما جرى في الأول وذلك قولك: "ضرب زيداً عبدالله" لأنّك إنَّما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخراً في اللَّفظ، فمن ثمَّ كان حدّ اللَّفظ أن يكون فيه مقدما وهو عربي جيد كأنَّهم إنّما يقدمون الذي أهم لهم وهو ببيانه أغنى وإن كان جميعا يَهُمَانِهِمْ ويَعْنِيَانِهِمْ »[2]، نفهم من قول سيبويه أن التقديم والتأخير يمكن أن يطرأ على الجملة العربية فيغير ترتيبها الطبيعي فيقدم ما حققه ويؤخر ما حققه التقديم ويمثل لذلك بجملة فعلية تقدم فيها المفعول على الفاعل ويشير إلى أنَّ الاسم المقدم كان بيانه أهم من أن يؤخر، وهذا يدل على أن التقديم والتأخير يكون لأغراض وأسباب لابد منها .

الإيضاح الكامن في البنية التركيبية للتضاد نجده يعظم توظيفه في غرض كالرثاء لنقل التجارب الصادقة؛ لأنّ الرثاء غايته الإيضاح ومبني على الصدق، فجمال التضاد ليس في ذاته فحسب، وإنَّما يتعدى إلى كيفية توظيفه في السياق ويشتدّ الإمتاع عندما يضاعف المبدع من وسائل التوكيد في السياق بالتقديم والتأخير، وهذا ما نجده عند كعب

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، ص : 145 .
[2]- سيبويه: الكتاب، ص : 34.

بن سعد الغنوي الذي عالج في رثائه هذا البعد الجمالي، استخدم التضاد بين الشباب والمشيب بالتقديم والتأخير ليطابق الواقع المرئي، فيقنع ويمتع لقوله: "وَ كُلُّ إمْرِئٍ بَعْدَ الْشَّبَابِ يَشِيْبُ"، وظف المبدع الألفاظ في نقل هذا الواقع بدأها (بكل) والتي تدل على العموم، ثم أردفها (بإمرئ) ليدخل فيها نعلم ولا نعلم بعدها قدم الشّباب على المشيب؛ لكي يطابق الواقع في التقليب والتغيير من حال إلى حال فلو قال: "وَكلُّ إمْرِئٍ يَشِيْبُ بَعْدَ الْشَّبَابِ"[1] لم يعد لها جمالٌ من الجمال الذي ذكرناه آنفاً، عمد المبدع في الإنتهاء من البيت بتقديم الشباب على المشيب (بعد الشباب يشيب) لمطابقة الواقع من حيث الزمن وأنَّ لكلِّ شيء نهاية في الدنيا، بتقريب الأجال من ميعادها، ففقدان الشباب في الماضي يلازمهم في الحاضر المشيب، وهو فرق بين اللَّذة وفقدانها؛ بمعنى ألم الحرمان لفقدان أخيه أبا المغوار.

• تقدم المضاف إليه عن الفعل المضارع نحو :

– وَلاَ وَرَعٌ عِنْدَ اللّقَاءِ هَيُوبُ ← (فعل مضارع)

↓ ↓

(ظرف زمان (مضاف إليه)

وهو مضاف)

• تقدم الاسم عن الفعل الماضي:

– أَخِيْ كانَ يَكفيني وكانَ يُعينُني

↓ ↓

(مبتدأ) (فعل ماضي ناقص)

• تقدم الاسم عن الفعل المضارع :

– هَوَت أُمُّهُ ما يَبعَثُ الصُبحُ غادِياً[2]

↓ ↓ ↓

(فعل ماضي)(اسم) (فعل مضارع)

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 556 .

• تقدم الجار والمجرور عن الفاعل :

_ حَبيبٌ إِلى الزُوّارِ غِشيَانُ بَيتِهِ

↓ ↓

(جار ومجرور) (فاعل)

• تقدم الفاعل عن الفعل الماضي :

_ وَداعٍ دَعَا هَل مَنْ يُجيبُ إِلى النَدى

↓ ↓

(فاعل مرفوع) (فعل ماضي)[1]

تبرز الغاية من استخدام الشاعر للتقديم والتأخير في تأكيد المعنى، وتشكيل قوة تعبيرية مؤثرة في المتلقي، فغرض التقديم والتأخير هو التخصيص على العموم؛ تخصيص المتقدم على المتأخر، ويمكن أنْ يكون للضرورة الشعرية لدى الشاعر .

1 – 2: الجملة الاسمية والجملة الفعلية :

أ)– الجملة الاسمية :

لم يهملوا النحاة القدامى دراسة الجملة وتناولها تناولاً لم يكن شاملاً ودقيقاً، فتعددت مصطلحاتهم فهناك من استخدم مصطلح الكلام مرادفاً لمصطلح الجملة ومنهم من لم يفرق بينهما، ومنهم من فرق بينهما، ولعلّ أوَّل من استخدم مصطلح الجملة **المبرِّد (ت285هـ)** إذ يقول: « إنَّما كان الفاعل رافعاً لأنّه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها، وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر إذا قلت: قام زيد بمنزله قولك القائم زيد»؛[2] يتضح لنا من قول المبرِّد بأنّها ستعمل مصطلح الجملة بمعنى الكلام، ولم يستعمله كمصطلح مستقل عن ذاته وإنَّما سواه بمصطلح الكلام؛ فهو يقصد أنَّ كل عبارة لغوية منطوقة تعطي فائدة يحسن السكوت عليها .

وبالتالي نجد مصطلح الجملة قد ظهر بعد **سيبويه (ت180هـ)** الذي استخدم مصطلح الكلام كبديل لمصطلح الجملة، فالنحاة القدامى اختلفوا في استخدامهم لهذا المصطلح يقول سيبويه: « فمنه مستقيم حسنٌ، ومستقيم كَذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب؛ بمعنى

[1]- المصدر السابق، ص : 557 - 558 .

[2]- أبو العباس المبرد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، المنشورات الإسلامية، ج01، القاهرة، (1994م)، ص : 146 .

الإستقامة من الكلام والإحالة »[1]،وتردد مصطلح الكلام عنده في كتابه بمعنى "النشر" و"اللّغة" و "الجملة" و"القليل الإستعمال" .

تحدد اللّغة نظام مخصوص في تأليف الجملة، يقيم علاقات مخصوصة بين الكلمات ويجعلها على هيئة معينة يعطي لكل منها علامة خاصه بها[2]، والجملة الاسمية هي تركيب اسنادي يتكون من المبتدأ والخبر أو ما يسمونه المسند والمسند إليه ولابدّ لرُكْنَانِ الجملة الاسمية من وجودهما فيها حتى لا تكون كلاماً مقيداً فتبدأ بالمبتدأ ويليه الخبر الذي يخبرنا عن المبتدأ (الاسم) .[3]

ومن الجمل الإسمية التي اتسمت بها المرثية نجد :

– أخِي ما أخِي لا فاحِشٌ عندَ بَيْتِهِ

↓ ↓

(مهملة لا عمل لها) (خبر للمبتدأ المحذوف تقديره هو)

– وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَبابِ يَشيبُ

↓

(مبتدأ مرفوع بالضمةالظاهرة على آخره وهو مضاف)[4]

– لَقَد كانَ أَمّا حِلمُهُ فَمُرَوِّحٌ

↓ ↓

(مبتدأ مرفوع وعلامة (الفاء: واقعة جواب الشرط لحرف الشرط "أما"،

رفعه الضمة الظاهرة مروَّحٌ: خبر للمبتدأ المحذوف تقديره هو

على آخره) مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره)

_ لَعَلَّ أَبا المِغوارِ مِنكَ قَريبُ

↓ ↓

(حرف جر (مبتدأ مرفوع)[5]

شبيه بالزائد)

---

[1]- سيبويه: الكتاب :ص : 25 - 26 .

[2]- أحمد مختار عمر وآخرون: النحو الأساسي، دار السلاسل، الكويت، ط04، (1994م)، ص : 12 .

[3]- سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل، غزة، عمان، المكتبة المركزية، ط01، (2003م)، ص : 148 .

[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 .

[5]- المصدر نفسه، ص : 556 - 558 .

ب)- الجملة الفعلية:

هي الجملة التي تبتدئ بالفعل وتتكون من ركنين أساسيين هما الفعل "المسند" والفاعل "المسند إليه"، قد يكون الفعل مضارعاً أو ماضياً أو أمراً سواءً كان تاماً أم ناقصاً، متصرفاً أوجامداً، مبنياً للمعلوم أوللمجهول .[1]

يدل الفعل فيها على الحدث والحدوث سواءً كان متقدماً على المسند إليه أو متأخراً عنه، والأفعال في العربية جاءت على أبنية متعددة الأنواع ولكل بناء دلالاته .[2]

وسنحاول فيما يلي إخراج الجمل الفعلية من خلال هذه المرثية :

***الجمل الماضية:**

من الجمل التي سبق فيها الفعل الماضي بأداة توكيد أو اسم موصول أو أداة شرط أو نداء[3] نذكر:

- من النماذج التي وردت فيها أداة الشرط نجد:

-حَليمٌ إِذَا ما سَوْرَةُ الجَهْلِ أُطْلَقَتْ ← البيت العاشر .

- إِذَا حَلَّ لَمْ يُقْصِ الْمَحَلَّةَ بَيْتَهُ وَلَكِنَّهُ بِحَيْثُ حلَّ تَثُوبُ ← البيت الثامن عشر

وورد الاسم الموصول في البيت العاشر نحو:

- حَليمٌ إِذاَ ما سَوْرَةُ الجَهْلِ أُطْلَقَتْ

ووردت أداة الشرط في البيت الثامن عشر نحو:

-إِذَا حَلَّ لَمْ يُقْصِ الْمَحِلَّةَ بَيْتَهُ

أمّا التوكيد فقد استخدم في البيت الأول:

- تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا .[4]

- يُجِبكَ كَما قَد كانَ يَفعَلُ إِنَّهُ بِأَمثالِها رَحبُ الذِّراعِ أَدِيبُ .[5]

---

[1]- عفت وصال حمزة: أساليب في علم النحو، دار ابن حزم، بيروت، ط01، (2003م)، ص : 07 .
[2]- ينظر: سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص : 46 .
[3]- ينظر: عفت وصال حمزة: أساسيات في علم النحو العربي، ص : 66 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 - 557 .
[5]- المصدر نفسه، ص : 555 .

***الجمل المضارعة:**

هي جمل احتوى فاعلها على حرف من حروف المضارعة: "الألف، النون، الياء، التاء"[1]، وجاءت الجمل المضارعة بنوعيها البسيطة والمركبة، وورد استخدامها في الأبيات الأتية:

- وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَبابِ يَشيبُ ⟸ البيت الأول .
- وَلِلدَهرِ في الصُمِّ الصِلابِ نَصيبُ ⟸ البيت الرابع .
- تَتابُعُ أَحداثٍ تَخرَّمْنَ إِخوَتي ⟸ البيت الخامس .
- هَوَت أُمُّهُ ما يَبعَثُ الصُبحُ غادِياً ⟸ البيت الثاني عشر .[2]
- أَخو شَتواتٍ يَعلَمُ الضَيفُ أَنَّهُ سَيُكثِرُ مافي قِدْرِهِ ويَطيبُ ⟸

البيت الرابع عشر.

وظف الشاعر كل من الجملتين الماضية والمضارعة وغيرها من الجمل؛ لأنّها تحمل بعداً دلالياً يبرز في التأكيد والتثبيت على الخصائص المميزة للظاهرة الموصوفة من حب أخيه وفقدانه له، ونلمس بعداً جمالياً أيضًا، ولكل للجمل سياقات متنوعة طغى عليها الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي بأنواعهما .

1 – 3: الأساليب الخبرية والإنشائية:

أ). الأسلوب الخبري :

"الخبر ما يصلح أن يقال لقائله أنّه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابقا للواقع كلام قائله صادقاً، وإنْ كان غير مطابق له كان قائله كاذباً"، إحتمال الصدق أو الكذب[3]، وتعرف الجملة الخبرية بالوحدة اللّغوية التي توصف بالصدق والكذب بالنسبة إلى مضمونها، وتوصف بالصدق لا غير إذا كانت خيراً من المولى سبحانه وتعالى، أو من رسوله الكريم، وقد تَخرجُ الجملة الخبرية إلى دلالات أخرى كدلالة الأمر، النّهي أو الدعاء[4]؛ أي إفادة السامع بأمر يجهله وتقرر واقع يحتمل الصدق أو الكذب وأغراضه كثيرة تأتي بحسب المعنى الذي يوحي به سياق الكلام .

---

[1]-عبده الراجحي: التطبيق النَّحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، (1972م)، ص : 20 .
[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 .
[3]- عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، لبنان، ط01، (2009م)، ص : 46 - 47 .
[4]- محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص : 35 .

ومن نماذج الأسلوب الخبري في المرثية نجد :

الأسلوب الخبري	غرضه
– تَقولُ اِبنَة العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا – وَإِنّي لَباكيهِ وَإِنّي لَصادِقٌ عَلَيهِ وَبَعضُ القائِلينَ كَذوبُ – تَقولُ سُلَيمى: ما لَجِسمِكَ شاحِباً – هَوَت أُمُّهُ ما يَبعَثُ الصُّبح غادِياً وَماذا يَوَدُّ اللَيلُ حينَ يَؤوبُ[1]	التحسر
– أَخي ما أَخي لا فاحِش عِندَ بَيْتِهِ – أَخي كانَ يَكفيني وكانَ يُعينُني – حَليمٌ إِذاَ ما سَوْرَةُ الجَهْل أَطْلَقَتْ – هُوَ العَسَلُ الماذِيُّ لِيْنًا وَنَائِلاً _ جَمِيلُ الْمُحَيَّا شَبَّ وَهْوَ أَدِيبُ _ فَتى أَرْيَحِيٌّ كَانَ يَهْتَزُّ لِلنَّدَى _ حَلِيفُ النّدى يَدعو النّدى فَيُجيبُهُ _ حَليمٌ إِذا ما الحِلمُ زَيَّنَ أَهلَهُ _ فتَى الحَرْبِ إِنْ حارَبْتَ كنتَ سِمَامَها وفي السِّلْمِ مِفْضالُ اليَدَيْنِ وَهُوبُ	المدح والفخر
_ لَعَمْرُكُمَا إِنَّ البَعِيدَ لَما مَضَى وإِنّ الذي يَأْتي غَداً لَقَرِيبُ[2]	التحذير

[1]- ينظر: أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 557 - 559 .

ب). الأسلوب الإنشائي:

هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب .[1]

ويعرفه "**السكاكي**" بقوله: « أنّه يستدعي مطلوباً لا محالة، ويستدعي فيما هو مطلوب أن لا يكون حاصلا وقت الطلب »، ويجعل له أنواعاً خمسة وهي: التمنّي والإستفهام والأمر والنّهي والنداء[2]، والإنشاء قسمين: طلبي؛ يستدعي مطلوباً كأنواعه التي تم ذكرها سابقاً، وغير طلبي؛ وهو ما لا يستدعي مطلوباً كصيغ العقود، ألفاظ القسم والرجاء ونحوها .[3]

لقد استخدم الشاعر في مرثيته هذه بعض أنواعالأساليب الإنشائية ونجدها كالأتي :

الأسلوب الإنشائي	***نوعه***
وَدَاعٍ دَعَا: هَلْ مَنْ مُجِيب إِلَى النَّدَى فَلَمْ يَسْتَجِبْهُ عِنْدَ ذَاكَ مُجِيبُ	**الإستفهام**
لَعَمري لَئن كانَت أَصابَت مَنيَّةٌ *أَخي وَالمَنايا لِلرِجالِ شَعوبُ*	**القسم**
فَقُلْتُ ادْعُ أُخْرَى وَارْفَعِ الصَّوْتَ ثَانِيَاً لَعَلَّ أَبَا الْمِغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبُ[4]	***الأمر***
فَلَوْ كَانَتِ الدّنْيا تُبَاعُ اشْتَرَيْتُهُ بِمَا لَمْ تَكُنْ عَنْهُ النّفوسُ تَطِيبُ	***التمني***
كَدَاعِي هدَيل لا يَزَالُ مُكَلَّفاً وَلَيْسَ لَهُ، حتى المَمَاةِ، مُجيبُ [5]	**النّفي**

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد،(د- ج)، ط01، (1992م)، ص : 126 .

[2]- مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (2005م)، ص : 74 .

[3]- المرجع السابق، ص : 126 .

[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 - 558 .

[5]- المصدر نفسه، ص : 564 .

مزج الشاعر بين الأسلوب الخبري والإنشائي فهو بصدد عرض حالته ونفسيته والكشف عن مرار عيشه بعد فقدان أخيه أبا المغوار واستخدم أدوات الإنشاء ليثير انتباه القارئ وتأكيد المعنى وإبرازه .

المطلب الثاني: التركيب البلاغي :

يقصد بالتركيب البلاغي تلك الصور البيانية التي تقدم لنا دلالة أقوى، في صورة فنّية وجمالية حتى يستوعب القارئ عمقها وبُعدُهَا، والشاعر وظّف واقعاً لغوياً خاصاً به، ويمكن كشفه من خلال هذه الصور البيانية كالاستعارة والتشبيه والمجاز وما إلى ذلك من الصور البيانية التي سنتطرق إليها في ما يلي :

2 – 1: التشبيه :

يعد التشبيه علاقة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو إشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال .[1]

ويعرف التشبيه بتعريف آخر بأنّه: « فنّ واسع النِّطاق، فسيح الخطوة، ممتد الحواشِ متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى غزير الجدوى »[2]؛ أي أنّه عنصر من عناصر نظم العبارة في أحسن صورة من اللَّفظ .

• ونماذج التشبيه في هذه القصيدة نجدها كالآتي :

قول الشاعر:

وَما الشَيبُ إلّا غائِبٌ كانَ جائِباً وَما القَولُ إلّا مُخطِئٌ وَمُصيبُ[3]← تشبيه بليغ، حيث شبه الشاعر الزمن والدّهر الذي يعيشه أخاه "أباالمغوار" بالشيب الذي يأتي في الكبر والقول إمّا بالخطأ أو الصواب .

كما نجد التشبيه في البيت العاشر:

حَليمٌ إذا ما سَورَةُ الجَهل أَطلَقَت حُبى الشَّيبِ لِلنَّفسِ اللَّجوجِ غَلوبُ← تشبيه بليغ، حيث شبه الشاعر محنته هذه بحلمه لصورة أخيه التي لا تفارقه، وزرعت في نفسه حباً لأخيه .

---

[1]- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، ص : 196 .

[2]- أحمد بن ابراهيم الهاشمي، السيد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، (بيروت/لبنان)، (1971م)، ص : 156 .

[3]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

وهناك تشبيه في البيت الحادي عشر أيضاً:

هُوَ العَسَلُ الماذِيُّ لِيْنًا وَنَائِلا وَلَيثٌ إذ يَلْقَى العُداةَ غَضُوبُ[1]← تشبيه بليغ، شبه الشاعر أخلاق أخيه فكرمه بالعسل الماذي اللّين السهل، وفي شجاعته بالليّث الشديد في الحرب الذي يلقى العدو غضوب .

ونجد أيضاً تشبيه في البيت السادس عشر:

كأَنَّ بُيُوتَ الحَيِّ ما لَمْ يكُنْ بِها بَسابِسُ فَقْرٍ ماَ بِهِنَّ عَرِيبُ← تشبيه تام، شبه الشاعر منزلهم الحزين في فقدان أخيه ببيوت الحي التي لا يوجد بها بسابس قفر وليس بعريب؛ أي لا يوجد بها سكان عرب خاصة .

هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصُّبْحُ غَادِيًا وَمَاذَا يُؤَدِّي اللَّيْلُ حِينَ يَؤُوبُ[2]← تشبيه بليغ، حيث شبه الشاعر هلاك الأم لفقدان ابنها ومدحه بصفة الدعاء له وشيء يبعث الصبح منه حين يغدو إلى الحرب وكيف يمر اللّيل عليها .

في البيت الثالث تشبيه:

(...) ما لجسمك شاحباً كأنك يحميك الشَّرابَ طبيبُ[3]← تشبيه مجمل، شبه الشاعر علَّة الشيب بالجسم الشاحب وكأن دواءهُ الشراب .

في البيت التاسع والعشرين تشبيه لقول الشاعر:

كَأَنَّ لَم يَدعُو السَوابِحُ مَرَّةً بذي لُجبٍ تحْتَ الرِّماحِ مُهِيْبُ← تشبيه مجمل، حيث شبه الإنسان الذي هو في الحرب تحت الرّماح يدعو السوابح مرة بالإنسان الذي لم يكن يدعو السوابح .

البيت الحادي والستين فيه تشبيه مجمل:

كَداعي هُدَيلٍ لا يَزالُ مُكَلَّفاً وَلَيسَ لَهُ حَتى المَماتِ مُجيبُ[4]← هنا شبه الإنسان المتوفي الذي تحت التراب بداعي الهديل الذي لا يزالُ مكلفاً ولا وجود لمجيب له .

---

[1]- المصدر السابق، ص : 556 .

[2]- المصدر نفسه، ص : 556 - 557 .

*البسابس: الصحاري .

[3]- المصدر نفسه، ص : 555 .

[4]- المصدر نفسه، ص : 559 - 564 .

هناك تشبيه أيضاً في البيت الثلاثون وهو تشبيه مؤكد:

فَتىً أَريحِيٌّ كانَ يَهتَزُّ لِلنَّدى كَما اِهتَزَّ مِن ماءِ الحَديدِ قَضيبُ← شبه الشاعر هنا الإنسان صاحب الكرم والجود ووقرى الضيف بماء الحديد .

يوجد أيضاً تشبيه في البيت السابع والأربعون وهو تشبيه مجمل:

كَأَنَّ أَبا المِغوارِ لَم يوفِ مَرقباً إذا رَبا القَومَ الغُزاةَ رَقيبُ[1] ← حيث شبه الشاعر القائد المراقب للقوم الغُزاةَ بأَبا المغوار الذي لم يوف مراقباً لقدوم الغزاة .

ويليها تشبيه في البيت الخمسون بقول الشاعر:

كَأَنَّ أَبا المِغوارِ ذا المَجدِلمْ تَجُبْ بِهِ البيدَ عَنْسٌ بِالفَلاةِ خَيُوبُ[2] ← تشبيه تام، صور لنا أبا المغوار المجاهد البطل المدافع عن وطنه بالناقة الصُلْبَة السريعة .

وغرض التشبيه هو توضيح الفكرة وتقوية المعنى وزيادته وضوحاً .

2 – 2: الاستعارة:

تشغل الاستعارة حيزاً كبيراً في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة أو الحديثة، وهو ما جعل لها مكانة هامة مرموقة في الدراسات التداولية، لكونها لها صلة عميقة باللّغة ومكانتها الجميلة وما تظيفه من رونق وجمال على اللّغة، وظف العلماء عدة تعاريف لها وهو ما دفعنا إلى رصد بعض التعريفات والتي اتفقت على المعنى العام للإستعارة، ألاَّ وهو أخذ الشيء من مكانه الأصلي إلى مكان آخر والتداول والعطاء والطلب، وقد ذكر في "المعجم الوسيط"[3]؛ بمعنى: « استعارة الشيء: طلب منه أن يعطيه إياه عارية، ويقال: استعار إياه والإستعارة في علم البيان: استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة مشابهة مع القرينة الدالة على هذا الإستعمال...»[4]؛ نلاحظ من خلال هذا التعريف أنّه خرج عن المعنى اللّغوي إلى الإستعمال البلاغي للكلمة .

كما يعرف أنَّ الاستعارة من علم البلاغة المتعلقة بعلم البيان أحد فروع علم البلاغة، وقد عرفها الكثير من الأدباء والبلغاء أمثال:"**الجاحظ (ت255هـ)**"، "**الجرجاني (ت471هـ)**"... .. ، تتلخص جلَّ أقوالهم في أنّها استعمال معنى أو كلمة لغير ما وضعت

[1]- المصدرالسابق، ص : 559 - 562 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 562 .
[3]- ينظر: ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص: 636.
[4]- المرجع نفسه، ص : 636 .

به، أو جاءت له لوجود شَبَه بين الكلمتين؛ بهدف التوسع في الفكرة، أو أنّها تشبيه حذف أحد طرفيه أو أركانه كقول الشاعر: وإذا المنية أنْشَبتْ أظفارها، فكلمة المنية تعني الموت ليس لها أظافر لكنه شبهها بالوحش الذي يملك أظافر وحذف المشبه به وهو الوحش وطبق فنّ الإستعارة بإستخدامه كلمة لغير ما نستخدمها عادةً[1] وللإستعارة أركان نذكرها كالأتي :

* المستعار منه: وهو المشبه به؛ أي المعنى الأصلي الذي وضعت له العبارة أولاً .

* المستعار: وهو وجه الشبه أو اللّفظ المنقول بين المشبه والمشبه به؛ بمعنى العلاقة بينهما .

* القرينة: هي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي فتغيره، وتكون لفظية أو حالية بين الحال مثال ذلك قول "الهذليُّ ": وإذاَ المنية أنْشَبتْ أظفارها .[2]

وتتكون الإستعارة من أنواع مختلفة وفق أسس التفسير فمنها: المكنية، التصريحية، التجريدية، التشريحية، المطلقة والأصلية، التبعية، التخيلية والتحقيقية...، إلاَّ أنَّنا سندرس في مرثيتنا هذه (مرثية كعب بن سعد الغنوي) الإستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية .

• **الاستعارة التصريحية** *:* سميت بهذا الاسم لأنّه يصرح باللّفظ المشبه به دون المشبه؛ أي (المستعار منه دون المستعار له) .[3]

– من بين الإستعارات المصرح بها في مرثية كعب بن سعد الغنوي نجد قوله:

تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَّبابِ يَشيبُ

صرح الشاعر بحقيقة لازمة وهي: كل إمرئٍ بعد الشّباب يَشيبُ، وقد شبت بعدنا؛ أي بعد فراقنا، هنا وكأنَّ ابنة العبسي تستفهم: أشبت بعد فراقنا أو بعد الكبر ؟

وقوله أيضا:

فَقُلتُ وَلَم أَعيَ الجَوابَ وَلَم أَلُح وَلِلدَّهرِ في الصُّمِّ الصِّلابِ نَصيبُ[4] صرح هنا

بالمشبه به وهو الدَّهر وما يحمِلهُ من أسى وحزن وشدائد فهو لم يحاذر ولم يعي الكلام .

---

[1]- (د): عبد العزيز عتيق (1985م): علم البيان، ج01، دار النهضة العربية، بيروت، ص :11 - 173 - 175 .
[2]- علي بن خلف الكاتب: مواد البيان ، دار البشائر، سوريا، ط01، (1424ه/2003م)، ص : 125 .
[3]- بدوي طبانة، البيان العربي، (مط): الأنجلو المصرية، (د - ط)، (1967م)، ص : 189 - 190 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .

قوله أيضاً:

لَقَد كانَ أَمّا حِلمُهُ فَمُرَوِّحٌ عَلَيَّ وَأَمّا جَهلُهُ فَعَزيبُ

صرح الشاعر بالمشبه به وهو عقل أخيه وحلمه، أمَّا جهله فهو غائب .

وقوله في البيت التاسع:

أَخي كانَ يَكفيني وكانَ يُعينُني عَلى نائِباتِ الدَّهرِ حينَ تَنوبُ[1]

يصرح الشاعر بمكارم أخيه الذي كان يعينه على نائبات ومصائب الدّهر حين تأتي وتشتد عليه .

وكذلك قوله:

لَقَد أَفسَدَ الموت الحَياةَ وَقَد أَتى عَلى يَومِهِ عِلقٌ عَلَيَّ حَبيبُ[2]

صرح هنا بالمشبه به وهو الموت وقدَّم الموت عن الحياة لبيان أنَّه لا قيمة للحياة، ووردت كلمه الموت معرفة للتحقير وقصد بها موت أخيه وكأنّه يشير هنا إلى أنّه لا موت إلاّ موت أخيه أبا المغوار، ثم عرف الحياة للدلالة على أنّه لا قيمة لها بعد فراق أخيه .

وكذلك قوله:

حَليفُ النَّدى يَدعو النَّدى فَيُجيبُهُ سَريعاً وَيَدعوهُ النَّدى فَيُجيبُ[3]

إستعارة تصريحية؛ حيث صرح أنّه كان في وقت الشدائد واللَّيالي البهيمة لا يرفع جفنته عن النَّار لكثرة القاصدينَا بيته الواسع فناؤه، يبيت النَّدى في بيته يلازمه .

•**الاستعارة المكنية** *:* وهي تشبيه حذف أحد طرفيه إمّا المشبه أو المشبه به، ومن نماذج الإستعارات المكنية الواردّة في المرثية نجد:

وَما الشَيبُ إِلّا غائِبٌ كانَ جائِباً وَمَا القَولُ إِلّا مُخطِئٌ وَمُصيبُ[4]

إستعارة مكنية، حيث شبه الشاعر أبا المغوار بالشيب الذي ينبت في شعر الإنسان وهذا معلوم وإستعظامُ مجيئه وشدة حرصه على بقاء أخيه، نزل منزلة من لا يعلم وترك لازمة من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية .

إِذَا حَلَّ لَمْ تُقْصِ الْمَحلَّةَ بَيْتَهُ وَلَكِنَّهُ بِحَيْثُ حَلَّ تَنُوبُ

[1]- المصدر السابق، ص : 556 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 561 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 560 .
[4]- المصدر نفسه، ص : 555 .

شبه الشاعر الضَّيفَ الذي يحلُّ بأخيه وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية وهو البيت .

لِيَبْكِيكَ عَانٍ لَمْ يَجِدْ مَنْ يُعِينُهُ وَطَاوِيْ الْحَشَا نَائِيْ الْمَزَارِ غَرِيبُ[1]

شبه الشاعر الفقير الذي يعاني قسوة الحياة ولم يجد من يعينه عليها، بفقدانه أخيه أبا المغوار وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية .

فَتىً أَريحِيٌّ كانَ يَهتَزُّ لِلنَّدَى كَما اِهتَزَّ مِن ماءِ الحَديدِ قَضيبُ

شبه الشاعر الشيء الذي يهتز بماء الحديد وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية وهو القضيب .

وَمَنزِلُةُ في دارِ صِدقٍ وَغِبطَةٍ وَما اقْتَالَ منْ حُكمٍ عَلَيَّطَبيبُ[2]

هنا شبه الشاعر دار الآخرة بقتال أخيه ومنزلته العظيمة في الدنيا وترك لازماً من لوازمه يدل عليه وهو الطبيب على سبيل الإستعارة المكنية .

غِياثٌ لِعانٍ لَم يَجِد مَن يُعينُهُ وَمُختَبِط يَغشى الدُّخانَ غَريبُ

شبه الشاعر هنا الإنسان الفقير الذي يتألم من قسوة الحياة، ولم يجد من يعينه ومختبط ويستغيث لِعاَنٍ ومدمن على الدُّخان بفقدانه لأخيه، ولم يجد من يخفف ألمه وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية .

فَتى الْحَرْب إن حَارَبت كَانَ سمامها وَفِي السّلم مِفْضالُ الْيَدَيْنِ وهُوبُ

شبه الشاعر فتى الحرب بالمحارب المدافع عن وطنه في السِّلم مِفْضالُ اليدين وهُوبُ وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية .

غَنِينا بِخَيْرٍ حِقْبَة ثُمَّ جَلَّحَتْ عَلَيْنَا الَّتِي كُلَّ الرِّجَالِ تُصِيبُ[3]

شبه كعب بن سعد الغنوي نفسه بالشخص المتدمر الحزين، وينتهي بالتأسي والحزن على أخيه وعزّ أبناء قومه الذين عاشوا حقبه من الدّهر بخبر أخيه ونعيمه الذي خطفته المنية، وترك لازماً من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية .

[1]- المصدر السابق، ص : 556 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 561 - 564 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 563 - 564 .

وغرضها تقوية المعنى وإعطائه رونقاً وصورة حسنة ولتشخيص المعنى وتجسيده .

2_3: الكناية:

تعتبر الكناية وسيلة تصوير فنِّية ومظهر إبداعي تعبيري، والمراد بها: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني[1]؛ أي تتكلم بشيء وتريد تغييره، وقد حددها السيد "**أحمد الهاشمي**" بأنَّها: « لفظ أطلق به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي»[2]، وأقسام الكناية ثلاث، فالبلاغة التقليدية جرت على تقسيم الكناية بالنظر إلى طبيعة المكنَّى عنه وتتمثل في: الكناية عن الصفة، والكناية عن الموصوف، والكناية عن النسبة، فالكناية عن الصفة يقصد بها الطلب بنفس الصفة كالجود والكرم وأمثالها، أمّا الكناية عن الموصوف شرطها أن تكون مختصة بالمكنَّى عنه ويطلب بها نفس الموصوف، وآخرها الكناية عن النسبة ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف، فالكناية من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلاَّ كل بليغ متمرس بفنّ القول .[3]

وقد وردت بعض الكنايات في مرثياتنا هذه (مرثية كعب بن سعد الغنوي) أهمها:

أَخي ما أَخي لا فاحِشٌ عِندَ بَيْتِه وَلا وَرِعٌ عِندَ اللِّقاءِ هَيوبُ، كناية عن صفة الكرم والشجاعة لأبا المغوار، وعلى علوِّ الميت وارتفاع قدره في قومه وأنَّ أخيه رجل نادر من الرجال ذو الهبة والوقار والكرم والعطاء والجود والشجاعة .

وَداعٍ دعا هَل مَن مُجيبُ إِلى النَّدى[4]، كناية عن الموصوف من خلال دعوته إلى العطاء وسرعته في تلبية الدعوة .

---

*لعان: الأسير، (العبد الذليل) .

*مختبط: السائل، (طالب الرفض من غير سابق معرفة ولا وسيلة) .

*سمامها: السمام؛ جمع سم .

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص : 110 .

[2]- أحمد ابراهيم الهاشمي السيد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص : 221 .

[3]- حميد قبايلي: الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، حسن كاتب مشرفا ومقررا، معهد اللغة العربية وآدابها، قسنطينة، (2005م)، ص : 93 .

[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 557 .

*هيوب: المكلف بالشيء .

فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَحسَنَ مَرَّةً إِلَيَّ فَقَد عادَت لَهُنَّ ذُنوبُ[1]، كناية عن الموصوف، تصور هنا الهلع والخوف الذي وقع في قلبه من هول الفاجعة والمفاجأة، كما أنّها تصور الشعور الصادر بالقهر (عادَت لَهُنَّ ذُنوبُ) .

فَقُلتُ ادعُ أُخرى وَارفَعِ الصَوتَ ثَانياً لَعَلَّ أَبا المِغوارِ مِنكَ قَريبُ، كناية عن التراخي وشدة ذهول الشاعر من عظم ما أصاب أخيه الذي لم يكن لقوم مقامه أحد، لذا طلب من الداعي بأنّ يعيد النداء كرة أخرى لعل أبا المغوار يسمعه في قبره ويلبي ماعجز الأحياء عنه، (كناية عن الموصوف) .

حَليفُ النَّدى يَدعو النَّدى فَيُجيبُهُ سَريعاً وَيَدعوهُ النَّدى فَيُجيبُ[2]، كناية عن شدة تعلق الشاعر بأخيه ومحبته له وكرمه الذي يلازمه ويساويه، يدعوا كل واحد منهم الآخر فيجيبه، (كناية عن الصفة) .

تَتابع أَحداثٍ تَخَرَّمْنَ إِخوَتي فَشَيَّبنَ رَأسي وَالخُطوبُ تُشيبُ، كناية تصور لنا الثبوت والإستقرار وبأنَّ الحوادث أجال، وأثرها في تشيب الإنسان وخطفه بخلاف من لم يشب بفعل الزمن وتعاقبه؛ وإنَّما هو شَابَ بكثرة الحروب التي خاضها (وهي كناية عن الصفة).

لَقَد كانَ أَمّا حِلمُهُ فَمُرَوِّحٌ عَلَيَّ وَأَمّا جَهلُهُ فَعَزيبُ[3]، كناية عن الصفة وعن التأبين والمدح .

وغرضها تقوية المعنى وتوضيحه وترسيخه في الذهن .

نجد أنَّ كعب بن سعد الغنوي استخدم التشبيه والإستعارة والكناية بهدف التأثير القوي في نفس المتلقي، ولما تحمله من عذوبة وملاحة، فالكناية رسالة الإقناع والإستعارة تركت حدثا في النفوس بسبب الإيحاء، والتشبيه ساعده على إعطاء موجة أداة التعبير المؤثرة في المتلقي .

[1]- المصدر السابق، ص : 564 .
[2]- المصدر نفسه، ص : 563 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 555 - 556 .

المطلب الثالث: ظواهر أسلوبية أخرى .

3 – 1: التناص :

من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية الناص لما له من فعالية اجرائية في تفكيك النص وتركيبه، تبلورت نظرية التناص في الغرب في العقد السادس من هذا القرن (قرن الستينيات)، يذهب أصحابه وفي مقدمتهم "جوليا كريستيفا، وبارت وجنيف"، تسلح النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة للتناص مثل: "السرقات الشعرية والتضمين والإنتحال..."، أما الغربيين فقد أخذوا باسم التناص .

قدمت "**جوليا كريستيفا**" عدة تعريفات للتناص هو: « تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى »، وهو « التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة »، ثم عبرت عنه بأنَّ: « كلّ نصٍ هو تَشرُبٌ وتحويلٌ لنصٍ آخر » .[1]

على الرغم من نشأة نظرية التناص في الغرب إلاَّ أنَّه يمكن الإفادة منها في دراسة الأدب العربي، فهي نظرية تنهض بالدور الذي تؤديه لتخليص بعض المناهج النقدية من العقم خاصةً المناهج الحديثة[2]، وبهذا صار التناص مشهوراً الكلُّ يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه، فإشتغل به البُويطِيْقيِ والسِيْميوطِيْقيْ والأسلوبي والتداولي والتفكيكي رغم الإختلافات والَتنَاقُضاتْ بين هذه الإختصاصات .[3]

ويعرفه "**مارك أنجينوا**"، "**Marc Engino**" بأنَّه: « كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذلك يصبح نصًا في نص تناصًا »[4]؛ التقاطع داخل نص لقول مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، أمَّا "**جيرار جينيت (gerard genette)**" فقد ذكر أنَّ التناص محاولة دراسة العلاقة بين

---

[1]- ليون سومفي: التناصية والنقد الجديد، تر: وائل بركات، م: علامات، ع: أيلول (1996م)، جدة، السعودية، ص : 236 .

[2]- هانس جورج روبريشت: تداخل النصوص، تر: الطاهر الشيخاوي ورجاء بن سلامة، م: الحياة التونسية، ع: 50، (1995م)، ص : 52 .

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، بيروت، ط02، (2001م)، ص : 09 .

[4]- مارك أنجينوا: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (1987م)، ص : 461 .

النصوص المكونة لنص معين[1]، وسماه "**ميخائيل باختين (mikhail bakhtin)**" (التبادل الحواري)، ثم تعددت مسمياته ما بين: تعدد الأصوات الحوارية، تداخل النصوص، التداخل النّصي، التعالي النّصي...[2]، فالنص لا ينشأ في فراغ وإنَّما يتولد في مجتمع نصوصي؛ بمعنى تفاعل الكلام مع الكلام، فكانت الكلمة في البداية، ومن الكلمة انبثق الكلام، والنص آلة تبث نصوصاً أو أجزاء منها، "**فجوليا كريستيفا**" و"**باختين**" اهتموا بهذا المصطلح أو الجنس اهتماماً شديداً خاصةً عندما اِنْكبَ باختين على روايات دوستيفسكي، وكريستيفا على سيميائية الخطاب الروائي، وبدأ الإهتمام أكثر بتناص الجنس الأدبي في أواخر السبعينات من القرن العشرين مع النقاد المغاربين واللّبنانيين **كسعيد يقطين ومحمد مفتاح ومحمد بنيس وبشير القمري وسامي سويدان...**، فَرَعُوهُ إلى أنواع ومفاهيم اصطلاحية وحلَّوا به النصوص العربية القديمة والحديثة تحليلاً ونقداً، فشاع أكثر في الساحة الثقافية العربية، ويبقى التناص عنصر حيوي وفعال، يسمح بإنفتاح النص على النصوص المحيطة التي تدخل في التركيبة الثقافية، فيعيد امتصاصها ثم إنتاجها في شكل جديد حتى لا تتكرر بنفس الصورة[3]، ويظهر التناص في أشكال عديدة، فهو يعطي للنص دلالات مبتكرة لكونه آلية تحويلية إنتاجية للنصوص، وتتمثل آلياته التي ينبغي أن يَعْرِفَهَا الناقد أو المحلل أو القارئ أثناء مقاربته للنص الأدبي نذكر: الألفاظ والشواهد والعبارات والإقتباسات، أو ما يعرف بالمستنسخات النصِّية، ثم المقتبسات النصِّية: تكون في أوَّل الفصل أو المتن أو الرواية على شكل نصوص أو فقرات أو مقاطع موضوعة بين علامات التنصيص فتضفي تفاعلاً وحواراً في الرِّواية...، ويليها الهوامش النصِّية: حيث يضع المبدع في عمله الإبداعي هوامش في أسفل النص أو في آخر عمله ووظيفة هذه الهوامش: الوصف والتفسير لما كان غامض في النص، ويبقى التناص محافظًا على وظيفته النقدية ويولد مجموعة علاقات داخلية بين الفنون البيانية من الإستعارة والتشبيه والمجاز، وبهذا تحضر فنون عدَّة في فنّ واحد، وهو مظهر من مظاهر التناص المشكلة عبر النص في

[1]- محمد أديوان: مشكلة التناص، م: الأقلام، ع: 6/5/4، س،م: (1990م)، ص : 47 .
[2]- تودوروف: المبدأ الحواري، تح: هاشم صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، دار فارس، ط02، (1417ه/1996م)، ص : 82 .
[3]- عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، "علاقات"، ج01، مج01 ماي 1956م، ص : 91 .

علاقتهما بالبعض .[1]

* من نماذج التناص في المرثية نذكر:

1/. التناص الأدبي :

عند إطلاعنا على مرثية كعب بن سعد الغنوي، أدركنا أنَّ شاعرنا يلتفت من خلال مواضيع شعره (مرثيته لأخيه) بشعراء كثر يأتي على رأسهم الشاعر "**أبو زيد**" رواها عليه "**أبو علي القالي**"، وعند إطلاعنا على شعره وجدنا ظاهرة التناص بينه وبين شاعرنا "كعب بن سعد الغنوي" كثيرة، وهذا يعد أمرًا طبيعيًا، وتتجلى مظاهر التناص عند الشاعر في أماكن كثيرة نذكر منها قول كعب بن سعد الغنوي:

لَعَلَّ أَبا المِغوارِ مِنكَ قَريبُ[2]

هنا نجد تداخل هذا النص مع قصيدة "أبو زيد" في بعض المفردات والدلالة، روى "**القالي**" في أماله: لَعَلَّ أَبِي المِغوارِ مِنكَ قَريبُ[3]

وقال "**أبو الحسن**" ذكر "**أبوعبيدة**" أنّه سمع شاعر يقول:

لَعَلَّ الله يمكنني عليه جهاراً من زهير وأسيد[4]

لقد تداخل نص (كعب بن سعد الغنوي) مع نص (أبو زيد) الذي رواه القالي في أماله في حروف (لعل، منك قريب)، أمّا التغيير الذي نجده هنا هو "أبا" "بأبي" الإثنان يشتركان في نفس الدلالة وهي لعل لأبي المغوار جواب قريب، أمّا أبو الحسن استخدم لعل واستخدم كذلك جهاراً بدلا ثانيا .

قال "**أبو علي القالي**" أنّه قرأ عن "**أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد**" هذه القصيدة في شعر الغنوي وأنّه ألقاها "ابن دريد" عليهم.

قال "**أبو الحسن الأخفش**" قرأ عن "**أبي العباسي محمد بن الحسن الأحول ومحمد بن يزيد وأحمد بن يحيى**" وبعض الناس يرون هذه القصيدة لكعب بن سعد الغنوي، وبعضهم

---

[1]- عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص : 192 .

[2]- أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 558 .

[3]- أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي: الأصمعيات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ، (بيروت/لبنان)، ط05، (1902م)، ص : 96 .

[4]- الشريف المرتضى: أمالي المرتضى، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط01، (1954م)، ص : 01 - 212 .

يرويها لسهم الغنوي، وهو من قوم كعب، وليس بأخيه واحتج بيت روّي في هذه القصيدة لسهم حيث قال:

أَقَامَ وخَلَى الظَاعِنِينَ شَبيبُ[1]

البيت الأول أصحُّ؛ لأنّه رواه عن ثقة، ويقول كعب بن سعد الغنوي:

تَتَابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخْوَتي فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخطُوبُ تُشيبُ[2]

هنا استبدل تشيب بشبيب فبيت شبيب مصنوع، أمّا تشيب فهو الأصلي فهي تحمل نفس المعنى والدلالة لكن شبيب أخٌ لكعب وهو الآن يقصد الشيب وليس أخيه شبيب .

هناك أيضا تناص أدبي في قول **كعب بن سعد الغنوي:**

لعَمْرِي لَئِنْ كانَتْ أصابَتْ منِيَّةٌ أخِي والمنايَا للرّجالِ شَعُوبُ[3]

وقال "**غريقة بن مسافع العبسي**":

لعَمْرِي لَئِنْ أصابَتْ منِيَّةٌ أخِي والمنايَا للرّجالِ شَعُوبُ

استبدل (غريقة بن مسافع العبسي) في هذا البيت (المنية) (بالمصيبة) وهي تحمل نفس المعنى والدلالة وهي (الموت)، وقال في بيت آخر:

وقدْ كَانَ: حِلْمُهُ فَمُرَوّحٌ عَلَيه وأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزِيْبُ[4]

أمّا كعب فقال:

لَقدْ كَانَ: أَمَّا حِلْمُهُ فَمُرَوّحٌ عَلَينا وأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزِيْبُ[5]

وهنا استبدل (لقد كان) ب(قد كان) و(عليه) ب(علينا) بالرغم من أنّها لها نفس المعنى والدلالة وهي "الحلم" .

2/. التناص الديني :

يقوم هذا النوع من التناص على إعادة قراءة النصوص بصياغة جديدة ويقتبس الشاعر لشعره أو كلامه من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف سواءً كان كاملاً أونسبيًا أو ناقصًا لنصٍ في نصٍ آخر .[6]

---

[1]- أبوعلي القالي: الأمالي، مج02، مؤسسة الكتب الثقافية، (1422ه/2001م)، ص : 148 .
[2]- ينظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 556 .
[4]- ينظر: أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، ص : 98 .
[5]- أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 .
[6]- صلاح عبد الصبور: الديوان، ج03، دار العودة، ، (بيروت/لبنان)، ط04، (1988م)، ، ص : 73 - 74 .

عند دراستنا لمرثية كعب بن سعد الغنوي لمسنا بعض من ألفاظ القرآن الكريم منها قوله:

هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصُّبْحُ...[1]

وقال القالي: هلكن أُمُّهُ...[2]

وأوردها صاحب الكشاف عند قوله تعالى: ﴿ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ9﴾، [القارعة، الآية : 09][3]، فهي تحمل معنى التعجب والمدح وليس الدعاء بالوقوع .

وقوله :

وَدَاعٍ دَعَا: هَلْ مَنْ مُجِيب إِلَى النَّدَى فَلَمْ يَسْتَجِبْهُ عِنْدَ ذَاكَ مُجِيبُ[4] وقوله: فَلَمْ يَسْتَجِبْهُ أوردها "**ابن قتيبة (ت276هـ)**" قال يقال: اسْتَجَبْتُكَ واسْتَجَبْتُ لَكَ[5]؛ ويدل ذلك أنّه قال مجيب ولم يقل مستجيبٌ وهو يتحمل معنى استجابة الدعوة وأورده صاحب الكشاف عن قوله تعالى: ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ ﴾، [آل عمران، الأية : 195][6] وقول كعب الغنوي:

فَقُلْتُ ادْعُ أُخْرَى وَارْفَعِ الصَّوْتَ ثَانِيَاً لَعَلَّ أَبَا الْمِغْوَارِ مِنْكَ قَرِيبُ[7]وهي تحمل معنى واحد وهو الترجي من عظيم ما أصابه لفقدان أخيه .

وقال كذلك:

وحَدّثْتُمَانِي أَنّمَا المَوْتُ فِي القُرَى فكيف وهذا روضةٌ وقَلِيبُ[8]

وهناك من يقول أنّ كعب بن سعد الغنوي قال:

وخَبَّرْتُمَانِي أَنَّمَا المَوْتُ بالقُرَى فكَيْفَ وهَذي روضةٌ وكَثِيبُ!؟[9]

---

[1]- المصدر السابق، ص : 556 .
[2]- أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك: الأصمعيات، ص : 99 .
[3]- سورة القارعة: الأية: 09 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 558 .
[5]- ابن قتيبة: أدب الكاتب،01، ص : 204 .
[6]- سورة آل عمران: الأية: 195 .
[7]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 558 .
[8]- المصدر نفسه، ص : 563 .
[9]- الآمدي: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، تح: (د/ف): كرنكو، ج01، دار الجيل، بيروت، ط01، (1411ه/1991م)، ص : 28 .

هنا استبدل كلمة "حَدَّثتُماني" "بخَبرْتُمانِيْ" و"قَلِيبُ" "بكَثِيبُ"،وهذه الكلمات تحمل نفس الدلالة ونفس المعنى وهي ايصال المعلومة والخبر بفضائل أخيه وسجاياه من كرم وشجاعة .

3/. التناص التاريخي :

يعدّ هذا التناص تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفنّي، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله .[1]

جعل "**ابن سلام الجمحي (ت232هـ)**" في "طبقاته فحول الشعراء" أصحاب المراثي طبقاتٍ وأولهم "**متمم بن نويرة**"الذي رثى أخاه مالكا، وذكر أبي زيد القريشي القصيدة كاملة في جمهرته، في الجزء الأول، ومنها هذه الأبيات:

قد غَيَّب ألْمِنْهَالُ تحت رِدَائه فَتىً غَيرَ مبطَانِ العَشيّات أَرْوعَا
وما كان وَقّافاً إذا الْخَيْل أحْجَمت ولا طائشاً عند اللّقاء مُرَوّعا[2]
وأنّي متى ما أدْعُ باسْمِك لم تُجِبْ وكُنتَ حرِيًّا أن تُجيبَ وتُسمِعَا
تَحِيَّتُهُ منّي وإن كان نائياً وأمسى تُراباً فَوْقَهُ الأرضُ بَلْقَعَا
فإن تَكُنِ الأيّام فَرّقْن بَيْننا فقَد بان مَحْمودا أخِييوم وَدَّعا
وكُنَّا كَنْدَمَانِي جَذِيمة حِقْبَةً من الدَهر حتى قِيل:لن يَتَصَدّعَا
فلمّا تَفرّقْنا كأنّي ومالِكاً لِطُول اجتماعٍ لم نَبِت ليلةً معَا[3]

أما كعب بن سعد الغنوي فقد قال في مرثيته:

وَأَعلَمُ أَنّ الباقِيَ الحَيَّ مِنهُمَا إِلى أَجَلٍ أَقصى مَداهُ قَريبُ
لَقَد أَفسَدَ الموتُ الحَياةَ وَقَد أَتى عَلى يَومِهِ عِلقٌ عَلَيَّ حبيبُ

[1]- حسن البنداري وآخرون: التناص في شعر الفلسطيني المعاصر، م: جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مج: 11، ع: 02، (2009م)، ص : 295 .
[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 594 - 597 .
[3]- المصدر نفسه، ص : 598 - 599 .

فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَحسَنَّ مَرَّةً إِلَيَّ فَقَد عادَت لَهُنَّ ذُنوبُ[1]

نلاحظ أنّ هذه الأبيات تحمل نفس المعنى خاصة في البيت الذي يقول فيه:

فإن تَكُنِ الأيّـام فَـرّقْن بَيْننـا فقَد بـان مَحْمــوداً أخِي حِين وَدَّعا[2]

على الرغم من أنّ كعب في مرثيته قال:

فَإِن تَكُنِ الأَيّامُ أَحسَنَّ مَرَّةً إِلَيَّ فَقَد عادَت لَهُنَّ ذُنوبُ[3]

وهي تحمل خصال أبا المغوار وكلها رثاء لأخ من أخيه، فهي صادقة العواطف ففقدان الأخ وقعا خاصا في النفوس؛ لأنّ الأخ هو الصديق ومخبأ الأسرار والنجيُّ قبل النوم، وتِرْبُ الطفولة، قلبه صافي صفاء السماء فهو الظّلّ في مراتع الصّبا، حيث الضحكات البريئة والعيش السالم من الهمّ والكراهية، لذا سمو مرثية (متمم بن نويرة) بأمّ المراثي لروعتها وجمالها واحتوائها على عظيم المعاني والصفات .

وتتوفر قصائد كثيرة لمتمم بن نويرة "كقصيدته الكافيّة" التي رواها لما قَدِمَ العراق، وقال عنه الأصمعي:

حَيْثُ أَقْبلَ لا يَرَى قَبراً إلاّ وبَكَى عَلَيهِ، فقيل لَهُ: يَمُوتُ أَخُوكَ بِالمَلَا، وتَبْكِي أَنْتَ عَلَى قَبْرٍ بالعراق! فقال:

لَقدْ لَامَنِي عنْدَ القُبُورِ عَلَى البُكَا رَفِيقِي لتذرافِ الدُّمُوعِ السّوافكِ

أَمِنْ أَجَلِ قبرٍ بالمَلَا أَنْتَ نَائِحٌ عَلى كُلّ قبرٍ أو على كلّ هَالِكِ؟

فقلتُ له:

إنّ الشَّجَا يَبْعَثُ الشَّجَا فَدَعْنِي، فهذا كلُّه قَبْرُ مَالِكِ[4]

يتضح لنا قول الأصمعي: (فقيل له: يموت أخوك بالملا، وتبكي أنت على قبر بالعراق!، لقد لامني عند القبور على البكا...، أنّها تحمل نفس المعنى والدلالة، وهو يتصور أنَّ كل قبرٍ يصادفه في طريقه هو قبر أخيه، ومن هذا توضّح أنَّ أسباب الحزن ولوعته ومآسيه المثقلة بالحسرات وهيجاته تتشابه فكلٌ منها يقوم من مقام آخر .

---

[1]- المصدر السابق، ص : 561 .

*علق: النفيس؛ يعني أخاه .

[2]- المصدر نفسه، ص : 599 .

[3]- المصدر نفسه، ص :561 .

[4]- أبو علي القالي: الآمالي، ص : 135 .

3 – 2: الرمز:

ممّا لا شك فيه أنَّ الرمز من الموضوعات الأدبية المثيرة للجدل، يطلق الرمز عند العرب على الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد والفمّ واللّسان[1]؛ فالرمز أو الإستعارة طريق من طرق الدلالة، فحسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان، ويرى آخرون أنَّ العرب كانوا يعرفون الرمز؛ لأنَّ لغة الكهان في الجاهلية كانت تعتمد على الإبهام والرمز والإستغلاق وعلى القسم والإغراب حتى تتحقق الغاية المقصودة منها، وهي التأثير في السامعين[2]، فجميع أنواع الغزل لدى الشاعر لا يقصد بها إلى موضوعه، وإنَّما يقصد به إلى ما يهمُّ أمره، ويأخذ عليه نفسه؛ فالمرأة في ذلك رمز .

يمكن القول أنّ العرب عرّفوا الرمز ولكن ضمن حدود معينة مثلا شعر "امرئ القيس" فيه لحظات رمزية نادرة خاصة في وصفه اللّيل في وصفه للحبيبة بجسدها وجمالها المثالي الساطع، وظهرت الرمزية في وصفه لليل من استبطان الدلالة النفسية غير المظهرية الحسية، فوصف الليل صادر عن حالة من المجاز الأعلى والمتفوق[3]، تعتمد الرمزية العربية على مبدأين هما: الإيجاز والتعبير غير المباشر الذي لجأ العرب إليه نتيجة عدم قدرة اللّغة المستعملة في احتواء المضامين التي تجيش في خواطرهم[4]، ويمكن عدُّ الكنايات الواردة في الشعر العربي القديم ضمن الرمز؛ فيها اشارة إلى لازم من لوازم الشيء الذي يريد ذكره.

رمزوا العرب إلى الأعداء بالذئب، فقد جنحت الحياة في هذا العصر إلى صور من التعقيد، وتعرضت لألوان من الكتب والضغط أضف إلى ذلك استكمال التصوف وتشيع وسائلهما المذهبية والأسلوبية، وكلّه مدعاة إلى نشاط التعبير الرمزي على سنة الأدباء شعراءً

---

[1]- الفيروزبادي: القاموس المحيط، مادة (الرمز)، مكتبة مدينة بسهارنفور، (2012م)، ص : 142 .
[2]- درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (1972م)، ص : 160 .
[3]- إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، 1983م، ص : 81 .
[4]- عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم، مكتبة مصر للنشر والتوزيع، ط01، (1956م)، ، ص : 18 .

وكتاباً فإتضح الرمز في أذهان النقاد، ثم انتشر الرمز في الشعر الحديث عام (1936) حين أخذ الشعراء اللّبنانيون يخرجون على المألوف في الشعر العربي من حيث المعنى والمبنى[1] فبات الرمز ظاهرة فنّية أساسية من ظواهر القصيدة الحديثة ومن الشعراء الرمزيين وأشهرها "**أديب مظهر (ت1928م)**" الشاعر اللّبناني المتأثر بالمدرسة الرمزية وأيضا الشاعر "**يوسف غضوب (ت1972م)**" الذي اعتمد الرمز لتوليد صورة شعرية وكذا "**محمود حسن اسماعيل (ت1977م)**" وآخرون، وكان تناول البلاغة العربية للرمز من خلال موضوعاتها: التشبيه والإستعارة والكناية.[2]

في هذا الفرع من قسم الظواهر الأسلوبية سوف نوضح بعض الرموز التي تناولها كعب بن سعد الغنوي في مرثيته اتجاه آخيه "أبا المغوار" من رموز طبيعية، تاريخية، دينية، الخمر، المرأة، الأخوة... خاصة .

1/. **رموز الطبيعة:** يعد الرمز ظاهرة شعرية قديمة وجديدة، أكثر الشعراء الجدد من استخدامه وهذا ليس بغريب، كون استخدام الرمز يدل على معرفة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري[3] وتجسدت تعبيرات الرمز في الطبيعة من خلال دراسات الشعراء والأدباء القدامى والمحدثين الذين تحدثوا عن رموز الطبيعة التي تعد مصدر إلهامي وأساسي بالنسبه لهم، حيث نجد الشاعر "كعب بن سعد الغنوي" في مرثيته قد اهتم بالطبيعة ووظف بعض الرموز الدالة عنهامنها: (الشيب، الصبح، الليل، السوابح، الماء، الريح، السحاب، الليث، العنس...) .

احتلت رموز الطبيعة مساحة كبيرة في مرثية كعب بن سعد الغنوي، حيث استحضر عنصر أساسي من عناصر الطبيعة المتمثلة في الظواهر الجسمانية المتجسدة في ظاهرة (الشيب) كما هو موضح في أبيات القصيدة:

تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَّبابِ يَشيبُ
وَما الشَيبُ إِلّا غائِبٌ كانَ جائِباً وَما القَولُ إِلّا مُخطِئٌ وَمُصيبُ
تَتابَعَ أحداثٌ تخرَّمْنَ إخْوَتي فَشيَّبْنَ رَأْسِي والخُطُوبُ تُشيبُ

[1]- أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، (1981م)، ص : 32 .
[2]- المرجع السابق، ص : 44 - 48 .
[3]- بهاء حسن الله: ظواهر أدبية في الشعر القديم والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، (2006م)، ص : 107 .

حَليمٌ إذا ما سَوَّرهُ الجَهْلُ أطلقتْ حُبى الشّيبِ؛ للتّفسِ اللّجُوجِ غَلُوبُ[1]

لجأ الشاعر إلى توظيف الظاهرة الجسمانية لتكون له بمثابة رابط روحي نفسي يفسر ماعاناه وسط هذه الحياة فالشيب دلالة رمزية على كثرة الهموم والمعاناة والتفكير العميق في مجريات الأحداث .

ثم بين الشاعر رمزاً جسمانياً له علاقة بالظاهرة الجسمانية (الشيب) ألاَ وهو: شحوب الجسم الذي تجلى ظاهراً في نسب الشاعر لنفسه ظاهرة الشحوب التي ترمز إلى الأرق والتعب الذي عاشه الشاعر نتيجة الحزن والفراق الذي ألمّ به في فقدانه لأخيه لقول كعب بن سعد الغنوي في قصيدته:

تَقُولُ سُلَيْمَىْ: مَاْ لِجِسْمِكَ شَاْحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَاْبُ طَبِيْبُ[2]

أراد الشاعر من خلال قوله:

هُوَ العَسَلُ المَاذِيُّ لِيْنًا وَنَائِلا وَلَيثٌ إذ يَلْقَى العُداةَ غَضُوبُ

يبين لنا هذا البيت مصدر ورمز طبيعي يملك أهمية بالغة في الحياة، ألا وهو العسل الماذي الذي رمز به إلى السهولة الخالصة واللّينة، حيث صورها الشاعر في صورتي اللّين والشجاعة، وربطها بلفظ آخر يدل على القوة والصلابة التي وجب على الفرد أن يتحلى بها حينما يصادف عدوه فيحمل في نفسه الصبر والإقدام وعدم الغضب وتحقيق النصر ولكل منها ومقام دال على التركيبة، فالعسل شفاء لتخفيف الألم وله فائدة في دفع الإنسان إلى التحلي بالشجاعة كقوله تعالى: ﴿وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّىۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ (15)﴾، [سورة محمد، الأية: 15][3]

كما اعتمد الشاعر وتعمق في تفسير الرموز الطبيعية في استخدام الظواهر الطبيعية المجسدة في البيت الآتي في مرثيته:

---

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 .
*حبى: جمع حبوة؛ الثوب الذي يحتبى به، خص حبى الشيب لأنهم أكثر وقارا .
*اللجوج: تقال للذكر والأنثى وهي المتمادية .
[2]- المصدر نفسه، ص : 555 .
[3]- سورة محمد، الآية : 115 .

هَوَتْ أُمُّهُ مَا يَبْعَثُ الصُّبْحُ غَادِيًا وَمَاذَا يُؤَدِّي اللَّيْلُ حِينَ يَؤُوبُ

وضح كل من الصبح والليل كظواهر كونية خلقها الله عزّوجلّ، فتوظيفه لظاهرة الصبح التي تدل على قيم تصويرية جميلة رسخت في ذهن الشاعر نتيجة دعاء الأم وتقبل الله إليه، أمّا اللّيل كفترة لها تصور دلالي على قيمة ما أنجزه أو حققه الفرد طيلة اليوم وكل منهما يحمل دلالة رمزية زمنية على قيمة كل فترة منهما .[1]

كما لجأ الشاعر إلى تصوير خبايا الكون حيث صور لنا كل من: (الريح والسحاب والسوابح، البسابس والماء) ولكل منهما دلالة رمزية، حيث يرمز الريح في أبيات المرثية إلى رسم موقف وبعد درامي يحمل دلالة رمزية تنتقل من الطبيعة لتصور لنا مقدار الفجع والحسرة[2]، والذي تجلى عن ثنايا أبا المغوار الذي كان مترصداً إلى العدو في وقت اشتداد الحرب، حيث وظف الشاعر الريح لتكون بمثابة دمار اجتاح أمكنة كان أهلها على ترصد ويقين لترقب بادرة الشروع في الحرب لتحقيق النصر .[3]

أمّا بالنسبه لرمز السحاب والسوابح التي صورها كعب بن سعد الغنوي في صورة جمالية رامزاً بها إلى قيمة الخلق الإلهي المصور في الكون السَّمائي، بالإضافة إلى تطرقه إلى الجب الذي يعد نفق تحت الأرض والذي دلّ من خلاله على الخبايا التي يصعب الوصول إليها .

أمّا توظيفه للبسابس (الصحاري) دلالة رمزية على الفناء والخلاء الذي صوره الشاعر وربطه بدار العريب التي لا أحد بها (خُلُوهَا من الأفراد) .

بينما لجأ إلى تصور الماء الذي يعدُّ رمزاً شعرياً من أبرزها والتي لطالما تحدث عنها الشعراء في قصائدهم فأهميته في حياة البشر بالغة لا خلاف حولها[4]، كونه مصدر الحياة وبه تنمو الطبيعة، فينعم الإنسان والحيوان،حيث وظف كعب بن سعد الغنوي الماء نتيجة

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 557 .
[2]- فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي ـدراسة نصيةـ دار المنهل للنشر والتوزيع، 2012/01/01م، ص : 182 .
[3]- مجلة الكويت، ع: (247 - 253)، الكويت، وزارة الإعلام (2004م)، جامعة أنديانا، 2010/07/16م .
[4]- علي صليبي المرسومي: بلاغة القصيدة الحديثة ـ قراءات في شعرية عبد الرزاق الربيعي ـ، دار المنهل للنشر والتوزيع، (2015م)، ص : 41 .

تأثره ببيئته بالسلب أو الإيجاب وتوضح المعنى في المرثية، فالشاعر وظفه رمزاً إلى القوة والسلاسة والسرعة في التأثر، فنعمة الماء تصنع الحياة[1]، مصداقا لقوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقٗا فَفَتَقْنَٰهُمَاۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ (30)﴾، [سورة الأنبياء، الآية: 30] .[2]

فالماء ركيزة الطبيعة وقاعدتها الرئيسية التي تبعث جمالاً ورونقاً شعرياً، لذا كان من الواضح ذكر الماء في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وإلى غاية العصر الحديث يعد دلالة رمزية، حيث ربطه كعب بن سعد الغنوي بالحديد الذي يمثل عنصراً حيوياً فعالاً في هذه الحياة، رامزاً به إلى القوة والصلابة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ (54)﴾، [سورة الروم، الآية: 54] .[3]

وكل هذه الألفاظ كانت مجسدة في أبيات المرثية كالآتي:

كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَدْعُوا السَّوابِحَ مَرَّةً بِذِي لَجَبٍ تحت الرِّمَاحِ مَهِيبُ
سَقَى كُلَّ ذَكَرٍ جَاءَنَا مِنْ مُؤَمّل على النَّأْيِ زَحّافُ السَّحَابِ سَكُوبُ
ولم يَدْعُ فِتْيَانا كِراماً لِمَيْسِرٍ إذا اشتدَّ مِنْ ريحِ الشتاءِ هبُوبُ
فَتىً أَرِيحِيٌّ كانَ يَهتَزُّ لِلنَّدى كَما اِهتَزَّ مِن ماءِ الحَديدِ قَضيبُ
وماءُ سماءٍ كان غَيْرَ محمَّة بِدَاوِيّةٍ تَجْرِي عليه جَنُوبُ [4]

اضافة إلى كل الرموز السابقة استخدم الشاعر رموزاً حيوانية اقتطفها من الطبيعة وجسدها في مرثيته لبعث مفهوم إيحائي قوي يعطي للمعنى فهماً واسعاً كقوله:

كَأَنَّ أَبا المِغوارِ ذا المَجدِ لَمْ تَجُبْ بِهِ البيدَ عَنْسٌ بِالفَلاةِ خَيُوبُ[5]

فلفظة عنس تعني الناقة التي رمزبها الشاعر ووظفها كقيمة رمزية عن الصلابة والصمود؛ فهي تعدُّ وسيلة مستخدمه في أزمنة سابقة وسط الحروب والمعارك، عندما

[1]- ينظر: فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، ـ دراسة نصية ـ، ص : 182 .
[2]- سورة الأنبياء، الآية: 30 .
[3]- سورة الروم، الآية: 54 .
[4]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 564 .
[5]- المصدر نفسه، ص : 556 - 562 .
*الفلاة: الشديدة .

وظفها الشاعر أراد بها الصبر والشجاعة والقوة وأن ينسبها إلى نفسه تحسراً على فراق أخيه وصلابته وقوته في الصمود لما أحلى به من حزن .[1]

2/. رمز الأخوة: الأخوة هم غيوم نستظل بها والسند الغير قابل للإنكسار وسرّ جمال الحياة، ورمز الحنان؛ فالله لم يختر من الأقارب لشد العضد إلاّ الأخ السند العضيد الذي يكبر معنا بحب ويبني شعورنا ويجدد إحساسنا، فالإخوة يخففون عنا الهموم ومعهم ننسى الألم فهم رمز التضحية .

صوّر كعب بن سعد الغنوي في مرثيته الشعرية مدى الحسرة والحزن الذي حل به لفقدانه أخيه، وهذا ما جعله يجسد لنا مقدار المحبة والأخوة في الأبيات الشعرية التالية:

أخِي ما أخِي، لا فاحِشٌ عند بَيْتِهِ ولا وَرَعٌ عند اللقاءِ هَبُوبُ
أخِي كان يَكْفِينِي وكان يُعِينُنِي على نَائِباتِ الدَّهْرِ حينَ تَنُوبُ
أَخو شَتواتٍ يَعلَمُ الضَيفُ أَنَّهُ سَيُكثِرُ مافي قِدْرِهِ ويَطيبُ
كَأَنَّ أَبا المِغوارِ ذا المَجدِ لَمْ تَجُبْ بِهِ البيدَ عَنْسٌ بِالفَلاةِ خَيُوبُ[2]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم دلالات رمزية دالة على الأخوة يوضح من خلالها مقومات ومعاني الحبّ المتبادل، تصور لنا عمق الأخوة بين الشاعر وأخيه ومدى تضحيات الجسام والإستشهاد في سبيل الأخوة .[3]

3/. **رمز المرأة:** بنى الشاعر مرثيته على تصوير الجانب الإنساني لما له من حضور ورؤية كبيرة، وجسد ذلك في رمزية المرأة التي تعد منبع ابداعي سامي ومصدر إلهام الشعراء والمبدعين في المجال الأدبي، حيث شغلت المرأة حيزاً كونياً كبيراً وظفها الشاعر كعب بن سعد الغنوي كدلالة رمزية على قيمتها التي ساهمت بها في حياته وجعلته يذكر كل إمرأة باسمها، مثما جاء في مرثيته:

تَقولُ اِبنَةَ العَبسِيّ قَد شِبتَ بَعدَنا وَكُلُّ اِمرِئٍ بَعدَ الشَّبابِ يَشيبُ
تَقُولُ سُلَيْمَىْ: مَاْ لِجِسْمِكَ شَاْحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَاْبُ طَبِيْبُ

[1]- (د): عبدالله خضر محمد: كتاب الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، (2018م)، ص : 267 .
[2]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 556 - 557 - 562 .
[3]- طلال زينل سعيد: كتاب فضاء الأدب: فضاء النقد، مقاربات في تحليل النص الأدبي ونقد النقد، دار المنهل للنشر والتوزيع، (2007م)، ص 81 .

يَبيتُ النَّدى يا أُمَّ عَمْرٍ وضَجِيعَهُ إذا لَمْ يَكُن في المُنْقِيَاتِ حَلُوبُ[1]

قد سعى الشاعر من خلال هذه الأبيات إلى توضيح مدى الإهتمام الذي تكنه المرأة (ابنة العبسي، سليمى) إلى الشاعر نتيجة تأثره وتغير ملامحه التي اعتادت المرأة رؤيتها في وجهه، كما وضح قيمة المرأة وسط المجتمع وجسدها في قيمة الكرم والجود كدلالة رمزية كقوله: (يبيت الندى يا أمَّ عمر) والذي أراد به توضيح مقدار الخير الذي رآه الشاعر في ذلك البيت .

4/. **رمز االخمرة (الشراب):** حظيت الخمرة بقيمة عظيمة واتخذت دلالات جديدة؛ لكونها وسيلة التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها الفرد، وهذا الأسلوب لم ينطلق من عدم؛ بل استلهم من تراث خمري في الشعر القديم والذي حفل بهذه القيمة منذ الجاهلية "امرئ القيس والأعشى وطرفة ابن العبد" وصولا إلى "أبي نواس" فهم الذين اشتهروا في حديثهم عنها ودار في شعرهم وصف ودلالات رمزية عليها، وهذا ما جعل كعب بن سعد الغنوي يرسم نقلة نوعية حاول من خلالها ابعاد المستوى الحسي والتفكيري ونقله إلى ما هو مجهول غير حسي (تفكيري غير واعي)[2]، وبين ذلك في البيت الثامن من مرثيته:

تَقُولُ سُلَيْمَىْ: مَاْ لِجِسْمِكَ شَاْحِباً كَأَنَّكَ يَحْمِيْكَ الشَّرَاْبُ طَبِيْبُ[3]

ووظفها الشاعر كرمز لنسيان الهموم التي ألمت به حزنا على فقدانه لأخيه أبي المغوار واستعملها كدواء يبعده عن التفكير .

5/. **رمز تاريخي:** يقصد به اتخاذ أحداثٍ تاريخيةٍ رموزاً قادرة على الإيحاء بما يريد الأديب التعبير عنه، وهي كثيرة الظهور في الشعر خاصة من أمثلتها اتخاذ فرعون رمزاً للطغيان والظلم، وصلاح الدين الأيوبي رمزاً للقوة والشجاعة، وهارون الرشيد رمزاً للبذخ .[4]

يعدُّ توظيف الرموز التاريخية في مرثية كعب دلالة على الحقبة الزمنية التي عاشها الشاعر والإنتكاسات وخيبة الأمل التي لحقت به، فهي تعد من أكثر الرموز تمثيلاً وتوظيفاً في

---

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 560 .

[2]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل - قراءة في الشعر المغاربي المعاصر - دار الأمير خالد، الجزائر، ط01، (2008م)، ص : 118 .

[3]- المصدر السابق، ص : 555 .

[4]- سليمان زيدان: "الرمز" جامعة فيلاديلفيا، أطلع عليه بتاريخ: 2022/06/04م .

الشعر العربي القديم والمعاصر والتي شغلت حيزاً كبيراً في الشعر، ومكنت الشاعر من توضيح رؤياه وتوظيف رموز تاريخية تجلت في الأبيات التالية:

كَعَالِية الرُّمْح الرُّدَيْنِي لَم يَكُن إِذَا اِبتَدرَ الخَيرُ الرّجال يَخِيبُ

كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَدْعُوا السَّوابِحَ مَرَّةً بِذِي لَجَبٍ تحت الرِّمَاحِ مَهِيبُ

فَتى الْحَرْب إِن حَارَبت كَانَ سمامها وَفِي السّلم مِفْضالُ الْيَدَيْنِ وهُوبُ[1]

قصد الشاعر من خلاله هذه الأبيات إلى توضيح فائدة الحرب وقيمتها التي تعدُّ دلالة رمزية على الشجاعة والشهامة والنصر والتي تتطلب حنكة ووسائل تساهم في النجاح والفوز المحقق، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ ۚ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ ۚ وَلَا تُقَاتِلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّىٰ يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ ۖ فَإِنْ قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ ۗ كَذَٰلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ (191) ﴾، [سوره البقرة، الآية: 191][2]وهذا ليبين أنّ الحرب مشروعة بكل وضوح وقول للدفاع متى تطلب الوضع ذلك .

6/. **رموز دينية:** تتمثل في توظيف شخصيات، أو أمكنة، أو أحداث دينية للتعبير عن مواقف محددة فابراهيم عليه السلام يرمز للكرم والتضحية، وعمر بن الخطاب يرمز للعدل، وأيوب عليه السلام يرمز للصبر على البلاء والرضا بقضاء الله، وعيسى عليه السلام يرمز للبعث ولإحياء الموتى، وهابيل يرمز للخير، وقابيل يرمز للقتل، والقرآن الكريم والكتب السماوية والكتابات الدينية مليئة بالرمزية، ممّا يدل على أهمية استخدامها .[3]

حاول الشاعر استيفاء الرموز فأدخل الرمز الديني كعنصر أساسي كون الدين شيء مقدس ووظف ذلك من خلال الدعاء كما جاء في قوله في الأبيات الآتية:

وَدَاعٍ دَعَا: هَلْ مَنْ مُجِيب إِلَى النَّدَى فَلَمْ يَسْتَجِبْهُ عِنْدَ ذَاكَ مُجِيبُ

كَداعي هُدَيلٍ لا يَزالُ مُكَلَّفاً وَلَيسَ لَهُ حَتى المَماتِ مُجيبُ[4]

قصد الشاعر من خلال هذه الأبيات شرح الرمز الديني المجسد في هذه الأبيات من خلال لفظ الدعاء، الركن الأساسي والقرآني استغله الشاعر ليمنح بعداً جمالياً ودلالياً وأراد به

[1]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ص : 557 - 559 - 562 .
[2]- سورة البقرة، الآية: 191 .
[3]- محمد عركون: "الرمزية الدينية"، أطلع عليه بتاريخ: 2022/06/04م .
[4]- المصدر السابق، ص : 558 - 564 .

(وَدَاعٍ دَعَا: هَلْ مَنْ مُجِيب إِلَى النَّدَى) كدلالة ترمز إلى مدى الطلب والإستغاثة التي كانت تنتظر رداً واستجابة، أمّا (كَداعي هُدَيلٍ لا يَزالُ مُكَلَّفاً) فقد دلّ على رمزية طول الدعاء الذي يستغرقه الحمام في الدعاء والنداء إلى الخالق عزّوجلّ وجسده في نفسه رمزاً لطول الفترة التي كان فيها مبتعداً عن الشعوب والفرق نتيجة الحزن الشديد كقوله تعالى: ﴿ادْعُوا رَبَّكُمْ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً ۚ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ (55)﴾، [سورة الأعراف، الآية: 55] .[1]

7/. رموز خاصة:

وفقا لما درسناه في مرثية كعب بن سعد الغنوي نجد الشاعر قد أكثر من الدلالات والرموز الفنّية، فالشعراء القدامى قد أكثروا من استخدام الرموز، وجعل منه أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللاشعور الذي يثيره الوجدان والعاطفة الأدبية التي تبعث دلالات ايحائية[2]، ومن بين هذه الرموز: (المنية، الموت، الحياة) والتي عجز الشعراء عن تصنيفها، ويعدُّ هذا الرمز دلالة شعورية رمزية لما عاشها الشاعر من معاناة وألم جسدها بقلمه في كتابة مرثية رثاء لأخيه (أبا المغوار) وهذا ما نجده مدرجا في الأبيات لآتية:

فَقُلتُ وَلَم أَعيَ الجَوابَ وَلَم أَلُح ... وَلِلدَّهرِ في الصُّمِّ الصِّلابِ نَصيبُ
لعَمْرِي لَئِنْ كانَتْ أصابَتْ منِيَّةٌ ... أخِي والمنايَا للرِّجالِ شَعُوبُ
لَقدْ كَانَ: أَمَّا حِلْمُهُ فَمُرَوِّحٌ ... عَلَينا وأَمَّا جَهْلُهُ فَعَزِيْبُ
فَأَبْقَتْ قَلِيلاً ذاهباً، وتَجَهزَتْ ... لِآخَرَ والرَّاجِي الحَياةَ كَذُوبُ[3]

جسد الشاعر ألفاظ (الدّهر والحياة، والمنية) فهم دلالة رمزية على المعاناة وما واجهه من ألم وحسرة في نفسه، فالحياة والأخوة كانت رمزاً قدوسياً للشاعر جعلته يعيش حالة أسى و رثاء لكل ما واجهه، وتعدُّ الأخوة حياته التي أراد أن يعيشها، الحياة هي العقد الثمين الذي أراد امتزاجه بمعاني الحبّ والسعادة ويتم تبرير هذا في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ

[1]- سورة الأعراف، الآية: 55 .
[2]- عبدالله خضر محمد: كتاب الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة، ص : 287 .
[3]- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 555 - 556 - 561 .

فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ (10) ﴾، [سورة الحجرات، الآية: 10][1]، وقوله تعالى: ﴿وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا ۗ إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ(18)﴾، [سورة النحل، الآية: 18][2] وهذا ما وضح قيمة معاني الحياة ورمزية الشاعر واهتمامه بها .

[1]- سورة الحجرات، الآية : 10 .
[2]- سورة النحل، الآية: 18 .

خاتمـــــــة

خاتمة

بعد رحلة البحث الموسوم "**بمرثية كعب بن سعد الغنوي دراسة أسلوبية**" جاء البحث ليضع نقاط الختام التي نلخصها في النقاط التالية :

- الأسلوب وسيلة وأداة وطريقة تعبيرية ينتهجها الأديب تعبيرا عن ذاته.
- الأسلوب نتاج الدرس اللساني الذي نشأ قبل القرن الثاني للهجرة .
- مساعدة الأسلوب البلاغة على تصنيف قواعدها المعيارية .
- الأسلوبية علم بديل عن علم البلاغة القديمة .
- تُعنى الأسلوبية بدراسة علم الأسلوب، حيث ظهرت بداية القرن العشرين كعلم جديد .
- تهدف العملية الأسلوبية إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي، فهي الأقرب إلى الموضوعية في تطبيقاتها .
- طغيان الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، فالشاعر في حالة حزن وألم لفراق أخيه، وظهور التكرار والصيغ الصرفية بأنواعهما المختلفة الطباق والمقابلة والجناس وهو ما أظهر تناغما وموسيقى في القافية بإعتماد الشاعر على البحر الطويل .
- احتواء المستوى الدلالي المعجمي على معاجم وحقول دلالية، واظهار المستوى التركيبي انزياحات الصياغة في التركيب النحوي والبلاغي لتزيد من جمالية النصوص .

وفي الختام نقول لا شيء في هذه الحياة كامل وإنما الكمال لله وحده ونأمل أن نكون قد وفقنا في الإجابة عن الأسئلة التي كانت تشغل هذا البحث منذ البدء وأعطينا ولو لمحة بسيطة على تركيبة هذه المرثية موضوعها والأسلوب المميز للشاعر وتعابيره الراقية .

ملحـــــــق

أ). السيرة الذاتية للشاعر كعب بن سعد الغنوي :

1- حياته ووفاته :

- **كعب بن سعد الغنوي :** هو كعب بن سعد بن عمروا بن عقبة – أو علقمة – بن عوف بن رفاعة الغنوي، أحد بني سالم بن عبيد بن سعد بن جلان بن غنم بن غني بن قيس بن عيلان، شاعر جاهلي مخضرم مجيد من أهل الطبقة الثانية وشعره يحتج به عند أهل اللّغة، وكان له أخ يدعى أبا المغوار قتل في حرب ذي قار، اشتهر شعره "بائيته" في رثاء أخيه، فصارت من المراثي المعدودة عند العرب .

عاش في منزل مَوضِعُهُ يُسَمّى رملة إنسان في شرقي الرجام (وهو جبل نزل بسفحه جيش أبي بكر في زحفه من المدينة إلى عمّان لحرب أهل الرِّدة)، ويعرف بكعب الأمثال لكثرة اقتباس الأمثال في شعره، ويبقى شعره يشهد بعلوِّ كعبه مهما يكن من أمر نسبه وعصره وندرة أخباره، وتظهر حلاوة ديباجته وجودة سبكه في شعره ولا سيما في باب الرثاء، وهو رثاء خصَّ به أخاه أبا المغوار الغنوي فارس بني أعصر، كان يدافع عنهم، وعنوانا للكرم والجود بينهم فلمّا قتل في ذي قار، وقتل معه اثنان من اخوته هما جبل والمقداد رثاه أخوه كعب بمرثية غدت من عيون شعر الرثاء، واشتهر بها، ولقد أعجب الأصمعي ببائيته حتى قال: « ليس في الدنيا مثلها »، وقال فيها أبو هلال العسكري: « ليس للعرب مرثية أجود من قصيدة كعب بن سعد »، وجعله ابن سلام الجمحي في

طبقة أصحاب المراثي وهم: متمم بن نويرة، والخنساء، وأعشى باهلة، وكعب بن سعد شاعرنا هذا ويعرف أيضا بكعب بن سعد بن مالك الغنوي، وقيل: كعب بن سهم، توفي كعب بن سعد الغنوي سنة (612م القرن 5هـ) .

/. من مقولاته :

• في العتاب / الأخ :

وإذا عتبت على أخ فاسبقه بغد ولا تهلك بلا إخوان

• في السِّر :

ولَسْتُ بِمُبدٍ للرّجَالِ سَرِيرَتِي ولا أنا عن أسرارهم بِسَؤولِ

3/. من آثاره :

•تقول ابنة العبسي قد شبت بعدنا .

• يمين امرئ آلي وليس بكاذب .

• عرج نحي بذي الكوير طلولا .

• إذا أنت جالست الرجال فلا يكن .

• أعص العواذل وارم الليل عن عرض .

• وإذا أنت عتبت على أخٍ فاستبقه.

• تأبدت العجالز من رياح .

• وعوراء قد قيلت فلم ألتفت لها .

• قريب ثراه لا ينال عدوه .

• فلما قرعنا النبع بالنبع بعضه .

قائمة المصادر

والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .**

أولا: المصادر:

1. ابن الأثير، ضياء الدين بن نصرالله بن محمد بن عبد الكريم الموصلي: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد الحوفي وبدوي طبانة، ج03، دار النهضة، القاهرة.

2. أحمد غالب الخرشة: ظاهرة التكرار في شعر محمد لافي ديوان" لم يعد درج أخضر أنموذجا"، دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد 42،العدد01، 2005م .

3. أبو الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني شرف مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر .

4. الأصمعي، عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي (ت831هـ): فحولة الشعراء، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، (1400هـ/1980م) .

5امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، تحقيق الدكتور محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، المجلد الأول، ط05، 1984م .

6. بدوي طبانة: البيان العربي، مطبعة الأنجلو المصرية، (د . ط)، (1967م) .

7. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (د . ط)، 1994م .

8. عبد الجبار داود البصري: فضاء البيت الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1996م .

9. ابن جني: أبو الفتح عثمان الموصلي (ت392هـ)، الخصائص، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ج02، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت، لبنان،

(1421هـ/2001م) .

- سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وأصحابه، مطبعة محمد البايلي الحلبي، القاهرة 1954م .
- كتاب العروض: تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط01، 2007م .

10. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار النشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت،الجمهورية التونسية،ط03، 1966م .

11. الحمد غانم قدوري: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، مطبعة خلود بغداد، ط01، 1986م .

12. الحموي، تقي الدين بنأبي بكر علي بن عبدالله (1987م): خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتوا، ج01، دار الهلال، بيروت، لبنان، ط01 .

13. الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث: الديوان، تحقيق أنوار أبو سويلم، دار عمار، ط01، 1988م .

14. دبابنة سميرة: نافذة على تعليم الصم، مؤسسة الأراضي المقدسة للنشر عمان، 1996م .

15. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1972م .

16. عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق الأستاذ خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د . ط)، (1421هـ/2001م).

17. ابن رشد الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب من الشعر

الأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م .

18. ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت463هـ): العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، (ج01)، تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد بدوي، دار الجيل للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط05، (1401هـ/1981م) .

19. أبو زكريا يحي بن زياد الديلمي الفراء (ت207هـ): معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجاتي، محمد علي النجار وعبد الفتاح اسماعيل الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط01 .

20. أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، المطبعة الأميرية، 1308هـ .

21. السامرائي ابراهيم عبود: المصطلحات الصوتية بين القدماء والمحدثين، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2011م .

22. أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ط05، 1902م .

23 سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2005م .

24. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (626هـ): مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، (1420هـ/2000م) .

25. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1982م.

26 . سيبويه عمر بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج01، دار الجيل، (بيروت/ لبنان)، ط01، (د . ت) .

27. صلاح عبد الصبور: الديوان، ج03، دار العودة، (بيروت/لبنان)،(1988م)، ط04،

28. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د . ت) .

29. أبو العباس محمد بن المبرد المقتضب(ت285هـ): تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، المنشورات الإسلامية،ج01، القاهرة، 1994م .

30. عبده بدوي: دراسات في النص الشعري "عصر صدر الإسلام وبني أمية"، مج 02،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000م .

- دراسات في النص الشعري- العصر الحديث- دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م .

31. عبد العزيز عتيق: علم البيان ، دار النهضة العربية، ج01، (بيروت/لبنان)، ط01، 2009م .

- علم المعاني، دار النهضة العربية، ج01،(بيروت/لبنان).

32. علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط02، 1996م .

33. عمر بن الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج03، 1969م .

34. عبد القادر شاكر: علم الأصوات العربية "علم الفونولوجيا"، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 2012م .

35. ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري (ت276هـ): أدب الكاتب، تحقيق علي فاعور، الناشر وزارة الأفاق .

– تأويل مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط02، (1393هـ/1973م) .

– الشعر والشعراء، ج01، دار النشر والتوزيع، القاهرة، ط01، (1323هـ /1905م) .

36. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط03، (د . س)، (د . ج) .

37. القيسي مكي بن أبي طالب: الكشف عن وجوه القراءات السبع، تحقيق محي الدين رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، (د . ط)، 1974م .

38. محمد خان: اللهجات العربية والقراءات القرآنية "دراسة في بحر المحيط"، دار الفجر للنشر والتوزيع، المغرب، (د . ط)، 2002م .

39. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام "، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01، 2008م .

40. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس في جوهر القاموس، تحقيق عبد العليم الطحاوي، المجلد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، (د . ط)، (1394هـ/ 1984م).

41. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، (د . ط)، 1964م .

42. مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط01، 2004م .

43. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط01، 2002 .

44. موسى الأحمدي النويوات: المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1969م .

ثانيا: المراجع العربية :

45. ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط05، 1995م .

– ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط06، 1988م .

46. ابراهيم عبدالله أحمد عبد الجواد: الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1982م، 1997م .

47. ابراهيم مجدي، ابراهيم محمد: في أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط02، (1427هـ/2006م) .

48. أحمد بن ابراهيم الهاشمي، السيد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1971م .

49. أحمد بن محمد الحملاوي: شد العرف في فن الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض العربية السعودية، (د . ط) .

50. أحمد الرقيب: نقد النقد يوسف بكار ناقدا، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2018م .

51. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط05، 1956م .

52. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د . ط)، (د . ج)، 2004م .

53. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، كلية العلوم، القاهرة، مصر، عالم الكتب، ط01، (1418هـ/1998م) .

– النحو الأساسي، دار السلاسل، الكويت، ط04، 1994م.

54. أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م.

55. أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط01، 2006م .

56. الأمدي: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، تحقيق الدكتور (ف): كرنكو، ج01، دار الجيل، بيروت، ط01، (1411ه/1991م) .

57. أمية حمدان: الرمزية والرومانتكية في الشعر اللبناني: دار الرشيد للنشر، 1981م .

58. ايليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، 1983م .

59. بهاء حسن الله: ظواهر أدبية في الشعر القديم والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، 2006م .

60. التواتي بن التواتي: مفاهيم في علم اللسان، دار الوعي للنشر والتوزيع الرويبة، الجزائر، (د . ط)، (د . ت) .

61. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط07، (1418ه/1988م) .

62 حسن طبل: أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، 1998م .

63. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، .– دراسة – منشورات اتحاد كتاب العرب، (د . ط)، 1989م .

64. حسني عبد الجليل يوسف: كتاب العروض، دار السلام، القاهرة، ط01، 2007م .

65. حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية للنشر والتوزيع، بور سعيد، مصر، ط01، (1421ه/2001م) .

66. عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل "قراءة في الشعر المغاربي المعاصر"، دار الأمير خالد، الجزائر، ط01، 2008م .

67. الدكتور عبد الحفيظ محمد حسن محمد: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، قسم علم البلاغة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر .

68. رابح بن خويا: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط01، 2013م .

69. راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2014م .

70. عبد الرحمان تبرماسين: العروض وايقاع الشعر العربي، (د . ج)، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط01، 2003م،.

71. عبد الرحمان الهاشمي، محسن علي عطية: تحليل محتوى مناهج اللغة العربية "رؤية في نظرية تطبيقية"، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2009م .

72. رشيد شعلان: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن (د . ط)، (د . ت) .

73. ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، ج02، بيروت، ط02، 1981م.

74. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (د . ج)، ط01، 2007م .

75. سعاد عبد الفتاح ابراهيم: فن تجويد القرآن، مطابع الدار الهندسية، القاهرة، مصر، ط06، 2004م .

76. سعد عبد العزيز مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 2010م .

77. أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د . ط)، (د . ت) .

78. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط02. 1977م .

79. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، (د . ط)، (د . ت) .

80. سناء حميد البياتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل، غزة المكتبة المركزية، عمان، ط01، 2003م .

81. الشريف المرتضى: أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار ايحاء الكتب العربية، ط01، 1954م .

82. شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط01، 1985م .

– اللغة والإبداع، الناشر أنترناشيونال برس، ط01، 1980م .

– موسيقى الشعر العربي "مشروع دراسة علمية"، دار المعرفة، القاهرة، ط02، 1978م .

83. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط01، 1985م .

84. طلال زينل سعيد: كتاب فضاء الأدب.. فضاء النقد: مقاربات في تحليل النص الأدبي ونقد النقد، دار المنهل للنشر والتوزيع، 2007م .

85. الطيب عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب، الخرطوم، الدار السودانية، 1970م .

86. عبد الله خضر محمد: كتاب الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن "لابن قتيبة"، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2018م .

87. عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 1972م .

88. عدنان بنذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشروالتوزيع، ط02، (1427هـ/2006م) .

– النص والأسلوبية، اتحاد كتاب العرب، (د . ط)، تاريخ النشر: 2000م .

89. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط03، 1974م .

90. عفت وصال حمزة: أساليب في علم النحو، دار ابن حزم، بيروت، ط01، 2003م.

91. علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط02، 2000م .

92. علي بن خلف الكاتب: مواد البيان، دار البشائر، سوريا، ط01،(1424هـ/2003م).

93. علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة: البيان والمعاني والبديع، دار المعارف للنشر والتوزيع، (1432هـ/2011م) .

94. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1979م .

95. علي صدر الدين ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، قسم علم البلاغة العربية، مطبعة النعمان، ط01، (1388هـ/1968م)، (1389هـ/1969م) .

96. علي صليبي المرسومي: بلاغة شعرية الحديثة "قراءات في شعرية عبد الرزاق الربيعي، دار المنهل للنشر والتوزيع، 2015م .

97. أبوعلي القالي: الأمالي، مج02، مؤسسة الكتب الثقافية، (1422هـ/2001م)

98. علي يونس: أوزان الشعر وقوافيه "مدخل ميسر لتذوقها ودراستها"، دار غريب، القاهرة، 2006م .

99. عمر خليفة بن ادريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ليبيا، ط01، 2003م .

100. عوني عبد الرؤوف: كتاب القوافي، مكتبة الخانجي، مصر، ط02، 1978م .

101. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004م .

102. فرحات بدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2003م .

103. فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي "دراسة نصية"، دار المنهل للنشر والتوزيع، 2012/01/01م .

104. فهد خليل زايد: البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (د . ج)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط01، 2007م .

105. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 1998م .

106. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، (1998م) .

–دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط03، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، (1413هـ/1992م).

107. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000م . 108

108. عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص "علاقات"، ج01، المجلد الأول ماي 1991م.

109. عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم، مكتبة مصر للنشر والتوزيع، ط01، 1956م .

110. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاته، ج03، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (د . ت) .

111. محمد خان: لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة" .

– اللهجات العربية والقراءات القرآنية (دراسة في بحر المحيط)، دار الفجر للنشر والتوزيع، المغرب، (د . ط)، 2002م .

112. محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2007م .

113. محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكري البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق .

114. محمد عبد المجيد الطويل: في عروض الشعر العربي "قضايا ومناقشات"، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د . ت) .

115. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط01، 1994م .

116. محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط01، (1412هـ/1992م) .

– الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط01، 1992م .

– البلاغة العربية بين التقليد والتجديد،(د . ج)، ط01، (1992م) .

117. محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994م .

– الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقلفة، سوريا، ط01، (1989م).

118. محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية"، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط01، 2005م .

119. محمد اللومي: في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، ط01، (د . ت)، (د . د . ن) .

120. مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005م .

121. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استيراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د . ط)،1977م .

122. محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات علي بن عبدالله، ط01، تونس، 1998م .

123. مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، (د . ط)، 2005م .

– الصوتيات الفنولوجية، المكتبة المصرية، بيروت، (د . ج)، ط01، 1998م .

124. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقتطم، القاهرة، ط02، (د . ت) .

– تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، (1424هـ/2003م) .

125. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط01، 2003م.

126. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث"، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج01، دار هومة، الجزائر، 1998م .

127. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني، القاهرة، (د . ط)، (د . ت) .

128. أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البايلي الحلبي وشركاه، ط01، (1341هـ/1902م) .

129. الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط01، 1922م .

130. ياسين عايش خليل: علم العروض، دارالمسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2011م .

131. يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، (1427هـ/2007م)، ط02، (2010م/2013م) .

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة :

132. بيار جيروا: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء القومي، بيروت.

133. تودوروف: المبدأ الحواري، ترجمة هاشم صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، ط02، (1417هـ/1996م) .

134. جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2006م .

135. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ترجمة فريد الزاهي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، دار توبقال، المغرب، ط01، 1684م .

136. جون كوهن: النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر"، ترجمة أحمد درويش، ج01، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د . ط)، 2000م .

137. ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة الدكتور كمال بشر، مكتبة الشباب، دار غريب، القاهرة، ط12، 1968م .

138. فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م .

139. ليون سومفي: التناصية والنقد الجديد، ترجمة وائل بركات، مجلة علامات، جدة، السعودية، عدد أيلول، 1996م .

140. مارك أنجينوا: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تحقيق أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م .

141. ميكائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة وتقديم وتعليقات الدكتور حميد لحمداني، منشورات دارسة يال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط01، مارس 1993م .

142. هانس جورج روبريشت: تداخل النصوص، ترجمة الطاهرالشيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، العدد50، 1955م .

رابعا: المعاجم والقواميس :

143. ابراهيم أنيس: المعجم الوسيط، تحقيق حسن عطية وعبد الحليم منتصر ومحمد أمين، ج01، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، (1379هـ/1960م) .

– المعجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، (د . ط)، (د . ت) .

144. أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: معجم المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان،ط01، (1369هـ/1990م) .

145. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 2001م .

146. اسماعيل بن حماد الجوهري (ت393هـ): مختار الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيقأحمد بن الغفور عطار،ج03، دار العلم للملايين، بيروت، ط04، (1407هـ/1987م) .

147. الخطيب التبريزي: الكافي في علم العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، 2001م .

148. الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق مهدي المخزومي وصاحبه، دار الرشيد الجمهورية العراقية، مطابع الرسالة، الكويت، (د . ط)، 1980م .

149. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري(ت538هـ): أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود،منشورات محمد علي بيضون، ج01، دار الكتب العلمية، (بيروت/لبنان)، ط01، (1998/1914م) .

150. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج01، دار الفكر، (د . ط)، 1979م .

151. الفيروزبادي: القاموس المحيط، مادة (الرمز)، مكتبة مدينة بسهارنفور، 2012م .

152. ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبدالله محمد: الفؤاد المشوق إلى علم القرآن وعلم البيان، إشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة لبنان، بيروت، (د . ت) .

153. لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبان، ط02، (د . ت) .

154. ابن منظور، جمال الدين بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، المجموعة الأولى، باب (ر . ي)، المادة سلب، دار صادر، بيروت، ط01، 1995م .

155. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1969م .

156. يعقوب اميل: المعاجم اللغوية بدايتها وتطورها، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1972م .

خامسا: المجلات والدوريات :

157. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر، ديسمبر، 1984م .

158. اسماعيل سليمان المزايدة: التكرار في شعر حيدر محمود، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد 42، الملحق02، 2015م .

159. ابن الحاجب (ت 686هـ): شرح الرضي الكافية، المجلة01، الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، المملكة العربية السعودية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط01، 1996م .

160. حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد02، 2009م .

161. حسن بوحسون: أدبية الخطاب النثري عند البشير الإبراهيمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، 2011م .

162. حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، مجلة أفاق عربية، بيروت، ط01، 2002م .

163. سليمان العطار: الأسلوبية نشأة وتاريخ، مجلة فصول، العدد 02، 1981م .

164. الطاهر بن بلقاسم حجار: مدير مجلة اللغة والأدب، رئيس تحرير مجلة حوليات جامعة الجزائر، العدد25، الجزء02، (1992م/1993م) .

165. محمد أديوان: مشكلة التناص مجلة الأقلام، الأعداد (4، 5، 6)، 1990م .

166. محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، السنة 24 أيلول 2004م .

167. محمد رقيبات: جماليات التكرار في شعر ابن دراج، مجلة إشكاليات دورية نصف سنوية، محكمة تصدر عن معهد الأداب واللغات بالمركز الجامعي جامعة جرش الأردن، العدد 2014/12/06م .

168. مجلة الكويت، العدد (253/247)، الكويت، وزارة الإعلام، 2004م، جامعة أنديانا 16 يوليو 2010م .

169. نور الدين السد: المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة الجزائر، العدد 1999/12/14م .

سادسا: الأطروحات الجامعية :

170. حميد قبايلي: الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثايت الأنصاري، رسالة ماجيستير، حسن كاتب مشرفا ومقررا، معهد اللغة العربية وأدابها، قسنطينة، 2005م.

171. سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور فورار أمحمد بن لخضر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012م .

172. صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، قصيدة أنشودة المطر للسياب، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه إشراف أحمد عزوز، جامعة السانيا، وهران، (2012م/2013م) .

173. عبد الجواد ابراهيم عبدالله أحمد، الإتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، إشراف السعافين، ابراهيم من كلية الدراسات العليا،الجامعة الأردنية، عمان، تشرين الثاني 1994م .

174. عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجا": الطالبات بوشنتوف فوزية، سالمي فاطمة الزهراء، رسالة تحت إشراف: علوات كمال، جامعة البويرة 2012/06/30م.

175. يحيى سعدوني: دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس لمحمود درويش"، مذكرة ماجيستير، إشراف الدكتور: مصطفى درويش، المركز الجامعي أكلي محمد أولحاج، البويرة، الجزائر، (2008م/2009م) .

سابعا :المواقع الإلكترونية :

176. سليمان زيدان: "الرمز" جامعة فيلاديلفيا، أطلع عليه بتاريخ: 2022/06/04م .

177. محمد جمال صقر: (بحث فيما بين العروض واللغة)، http://minchawi.com/vb/shouthread.php ، (12- 09- 2006م).

178. محمد عركون: "الرمزية الدينية"، أطلع عليه بتاريخ: 2022/06/04م .

فـــــهرس

المحتويـــات

شكر وعرفان.....
اهداء.....
اهداء.....
قائمة الرموز المستعملة.....
مقدمـــــــة.....أ_ و
الفصل الأول : الأسلوبية والأسلوب 9-31
تمهيد:..... 9
المبحث الأول : ماهية الأسلوب 10-16
المطلب الأول : تعريف الأسلوب 11
أ). لغة : 11
ب/ . إصطلاحا: 12
المطلب الثاني : الأسلوب في الدراسات النقدية قديما وحديثا 13
أ). الأسلوب لدى النقاد العرب القدماء والمحدثين : 13
ب/- الأسلوب لدى النقاد الغربيين : 12
المطلب الثالث : خصائص الأسلوب 14
أ / . الإختيار : 13
ب / . التركيب : 15
ج / . الإنزياح : 15
المبحث الثاني : ماهية الأسلوبية . ..... 17_30
المطلب الأول : تعريف الأسلوبية 17
أ / . لغة : 17
ب / . اصطلاحا : 18
المطلب الثاني : تاريخ الأسلوبية (نشأتها) : 21
المطلب الثالث : إتجاهات الأسلوبية 22
1 . الأسلوبية التعبيرية "الوصفية" : 22
2 . الأسلوبية البنيوية "stylistique structurale" : 23
3 . الأسلوبية الإحصائية : 26
4. الأسلوبية النفسية "الأسلوبية الجديدة" : 27
المطلب الرابع : رواد الأسلوبية 28
أ /. الأسلوبية عند شارل بالي : 28
ب / الأسلوبية عند ريفاتير : 29
خاتمة الفصل النظري: 31
الفصل الثاني: دراسة مستويات التحليل الأسلوبي في مرثية كعب بن سعد الغنوي.....32-135
تمهيد:.....34
نص المرثية 37
المبحث الأول: المستوى الصوتي الإيقاعي 40-93
المطلب الأول: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) : 40
1 – 1 : البنية الصوتية ودلالاتها : 42

1 – 2 : التكرار : 56
1 – 3 : الصيغ الصرفية : 65
1 – 4 : الطباق : 69
1 – 5 : المقابلة : 71
1 – 6 : الجناس : 73
المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية (الإيقاع الخارجي)..... 75
2_1: البنية العروضية : 75
2_2: الوزن: 78
2_3: القافية: 90
2_4: الروي: 91
المبحث الثاني : المستوى الدلالي المعجمي للمرثية:..... 94–100
المطلب الأول : مضمون المرثية 94
المطلب الثاني : الحقول الدلالية والمعاجم الواردة في المرثية : 97
المبحث الثالث : المستوى التركيبي ..... 101_134
المطلب الأول : التركيب النحوي 115
1 –1 : التقديم والتأخير : 102
1 – 2 : الجملة الاسمية والجملة الفعلية : 118
1 – 3 : الأساليب الخبرية والإنشائية : 121
المطلب الثاني : التركيب البلاغي : 110
2 – 1 : التشبيه : 110
2 – 2 : الإستعارة : 112
2 _ 3 : الكناية : 116
المطلب الثالث : ظواهر أسلوبية أخرى 118
3 – 1 : التناص : 118
3 – 2 : الرمز : 125
خاتمـــــة 135
ملحـــــق 137
قائمة المصادر والمراجع 140
فهـرس المحتويـــات..... 161

الملخص:

درسنا في هذا البحث "**مرثية كعب بن سعد الغنويدراسة أسلوبية**"، اشتملت الدراسة على مقدمة وفصلين وتمهيد لكل فصل وخاتمة، تطرقنا في الفصل النظري لدارسة ماهية الأسلوب والأسلوبية، ثم الأسلوب في الدراسات النقدية قديما وحديثا، وخصائص الأسلوب وتاريخ الأسلوبية واتجاهاتها وأشهر روادها، وفي الفصل التطبيقي درسنا مستويات التحليل الأسلوبي في المرثية والتي اعتمد فيها على بحر الطويل وفيه ثالث مباحث: مبحث المستوى الصوتي الإيقاعي الداخلي والخارجي ومبحث المستوى الدلالي المعجمي للمرثية، ومبحث المستوى التركيبي النحوي والبلاغي، ثم ظواهر أسلوبية أخرى، ولا يزال الجدل قائماً بين الباحثين في تقديم مفهوم محدد الأسلوب والأسلوبية، وقد اتبعت الدراسة المنهج الأسلوبي الوصفي التحليلي القائم على المستويات اللغوية، كون الدراسة تبحث في أمهات الكتب العربية والشواهد الشعرية، ودراستنا نتاج لأسلوبية الشاعر كعب بن سعد الغنوي وجاءت الخاتمة بأهم النتائج التي تم التوصل إليها في الدراسة .

Summary:

In this research, we studied **"the elegy of Kaab bin Saad Al-Ghanawy".** The study included an introduction, two chapters, an introduction to each chapter, and a conclusion. In the theoretical chapterwe discussed what style and style are, then style in ancient and modern critical studies, the characteristics of style, and the history and trends of style. The most famous pioneers, and in the applied chapter we studied the levels of stylistic analysis in the elegy in which we relied on Bahr al-Tawil. There are three sections: the study of the level of internal and external rhythmic sound, the study of the lexical semantic level of elegy, the study of the level of grammatical and rhetorical structure, and then other stylistic phenomena, and the controversy still exists among researchers in presenting a specific concept of style and stylistics. The study followed the stylistic, descriptive and analytical approach based on linguistic levels, since the study was conducted in the mothers of the Arabic language. Books and poetic guides, and our study is a product of the stylistics of the poet Kaab bin Saad Al-Ghanawy.

The result was the most important results that were reached in the study.